

Кашарина ПАНТОВИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

katarina.pantovic@ikum.org.rs

О НЕКОЛИКО ГЕНОЛОШКО-ТИПОЛОШКИХ СРОДНОСТИ У ПОЕТИКАМА ФРАНЦА КАФКЕ И НОВИЦЕ ТАДИЋА

Сажетак: У раду указујемо на извесне поетичке сродности између Франца Кафке и Новице Тадића које нису засноване на аргументима позитивистичке или материјалне природе о документованом извршеном утицају на нашег песника, већ се методолошки темеље на феномену типолошких аналогија. Наша хипотеза је да се у песничком свету Новице Тадића могу препознати поједини *кафкијански* елементи, при чему *кафкијанско* ван Кафкиног дела треба посматрати и разумети као једну врсту кода, скупа карактеристичних стилистичких и тематских елемената, али и као својеврсну ауру, поетичко и егзистенцијално наслеђе и доживљај света који се, након Кафкине смрти, у многобројним националним књижевностима, поетичким правцима/тенденцијама и жанровима на различите начине развијао и трансформисао.

Кључне речи: Новица Тадић, Франц Кафка, кафкијански, карневализација, гротеска, живопис и не-људска бића, ђаво, аскеза, компаратистика

1.

Начелно говорећи, свако компаративно сагледавање двају поетика које наизглед нису блиске из одређених разлога (жанровска различитост, припадност различитим књижевно-историјским пери-

одима, крупне разлике у погледу језичко-стилских средстава и слично) може у претпостављеним читаоцима и проучаваоцима књижевности изазвати подозрење. А уколико та веза, колико год деловала далеко, није оснажена, односно поткрепљена макар аутопоетичким исказима самог аутора за ког се тврди да је примио утицај другог аутора, односно њиме био надахнут, или га бар читао, подозрење може нарасти до скепсе или потпуног одбацивања предложених поетичких сродности. Делује да је то главни изазов са којим се суочавамо пишући текст о поетичким сродностима између Франца Кафке (1883–1924), прозаисте, прашког Јеврејина који је писао на немачком језику оквирно током прве две деценије двадесетог века (тачније, до своје смрти) и Новице Тадића (1949–2011), српског песника који се првом песничком књигом *Присуси́ва* појавио 1974. године на књижевној сцени бивше Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Како је Тадић био повучени индивидуалиста који је тек у ретким приликама давао изјаве за медије и интервјуе, то јест у ванредним се приликама уопште изјашњавао о властитој поетици,¹ не постоји материјални доказ да је читао дела Франца Кафке – изузев претпоставке да је с његовим делом био упознат на нивоу општег књижевног образовања – а камоли да је овог писца издвајао као једног од оних који су извршили (фундаментални) утицај на његово песништво. Другим речима, свакако је неуобичајено довођење у везу ове двојице наизглед диспаратних аутора који су стварали у различитом временском периоду, у различитим културним, језичким и националним срединама, те који су се огледали у различитим жанровима – Кафка доследно у прози, а Тадић доследно у поезији. Поред тога, Кафкина улога је глобална, док је Тадићева превасходно везана за српску пое-

1 Тадићеве аутопоетички искази обједињени су у петој књизи сабраних дела Новице Тадића (*Сабране ђесме I–IV и Остџавишћина*, прир. Драган Хамовић, Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Подгорица, 2012).

зију, премда је у преводу² имала одличну рецепцију најпре на англо-америчком подручју. Можда најпре имајући на уму *глобалност* и екстензивност Кафкиног утицаја сматрамо да је немогуће да је заобишао Новицу Тадића, те да је утицај извршен ако не директно, онда макар „из друге руке“, читајући неког другог *кафкијанског* аутора. Ипак, наша је научна хипотеза да ове ауторе повезује неколицина поетичких аспеката, дубинских *психолошких сродности* на основу којих их треба повезати и разумети, а не на основу пуког препознавања тематско-мотивских сличности. Те типолошке сродности огледају се пре свега у начину на који су обојица доживљавали, а онда и деконструисали познат свет, изврнувши га, такорећи, наопачке, а своје јунаке ситуирали у тај свет, обележен нелагодом, тескобом, вребајућом опасношћу, из ког извиру хибридна, гротескна, па и демонична бића која су некад животињског, а некад нејасно-људског порекла.

Занимљиво је, такође, да се увиђа велика сличност уводних поглавља у научним студијама или у текстовима о овој двојници аутора, а то је незаобилазно истицање чињенице, и подсећање на њу, да тумачење ових књижевних дела представља својеврстан херменеутички изазов јер се као основно начело стваралаштва, и код Кафке и код Тадића, намећу затвореност у властити свет и загонетност. У каснијој анализи покушаћемо да покажемо да те недоумице, али пре свега специфични осећај *нелатогје* и *језе* при читању и тумачењу имају истоветно, заједничко порекло, те да нужне разлике које се читавају на површини не потиру њихове сродности по дубини. У тумачењу Тадићеве поетике већ је примећено консеквентно спровођење *непашивише-*

2 Са преводима Тадићеве поезије на енглески језик започео је Чарлс Симић (Charles Simic): Novica Tadić, *Night Mail*, Oberlin College, 1992; *Dark Things*, BOA Editions, 2012. Не треба заборавити ни на двојезични избор: Novica Tadić, *Assembly*, translated from the Serbian by Steven Teref and Maja Teref, Host Publications, Austin, Texas, 2009.

ша (Хамовић 2014: 48–49, Негришорац 2014: 12) као дијалектичке концепције и темељне поставке модерне поезије и модерног погледа на свет. Негативитет, односно негативна дијалектика Теодора Адорна (*Negative Dialektik*, 1966), за разлику од платоновске и хегелијанске концепције, не нуди долажење до сазнања, решења, разумевања, резултата или циља након уочавања и смењивања проблема и противречности који се уочавају као антитезе. Она је лишена овог позитивног, афирмативног аспекта и производи једино негативан исход, и писано је о блискости ове концепције са Кафкиним светом (Kienlechner 1981: 149, Пантовић 2023: 31). У Тадићевом случају, за разлику од Кафке, реч је свакако о појачаном интензитету наведеног негативитета³ до граница предимензионарања, односно о својеврсном пароксизму којим је пребојен доживљај света о којем се пише⁴ – све је зло и све је извор зла, укључујући и лирског субјекта, извор светлости готово је непостојећи, а чак и када је присутан, негативно је нијансиран.

Веза између Кафке и Тадића, у том смислу, посматраће се као органски процес и трансфигурација одређеног књижевног наслеђа и доживљаја света. Клаудио Гиљен у студији *Књижевности као систем* истиче да вредност утицаја често није естетичка, већ психолошка категорија: „Није увек посредни објективна веза са документованим материјалним доказом о утицају, већ је могућа и тананија појава, генетичка и психолошка” (1982: 38). А ако узмемо у обзир и историјско-политички контекст унутар којег су стварали Кафка и Тадић, где се могу препо-

3 Као потпуну развојну линију најзахвалније је сагледати тријаду Кафка – Попа – Тадић, у оквиру које је спроведено степеновање доживљаја света, односно његовог интензитета, с почетном тачком у Кафкином делу. У том смислу, Тадић је заострио и имагинативно обогатио изврнуту слику света приметну код Кафке, и кристализовану код Поче.

4 Овде на уму имамо превасходно Тадићев опус до збирке *Непошребни сајушници* из 1999. године.

знати извесне подударности,⁵ те тврдњу да сличне историјско-политичке околности производе слична (књижевна) дела, ма колика да је временска дистанца између њих, на чему најпре и почива феномен типолошких аналогичности (уп. Brebanović 2017), ова веза може бити додатно оснажена и аргументована. У том смислу, извор Тадићевог „све драматичнијег и мрачнијег исказа о човековом положају у свету који реферише о савременим крајносним околностима и активира древне обрасце и представе” (Хамовић 2014: 45) препознајемо најпре код Кафке, а из те перспективе може се говорити о Тадићевој особеној ауторској разради исте полазне представе.

Генолошко-типолошке везе које уочавамо између Кафке и Тадића бројне су и комплексне, а њихова артикулација, пре свега јер оне нису до сада системски примећене у српској науци о књижевности, изискује висок степен инвенције и креативности, као и више текстуалног простора него што то нуди формат рада за конференцијски зборник. Стога смо одабрали да се у овом раду задржимо на свега три везе, а оне би се угрубо могле поделити

5 Кафка је живео и стварао у време контроверзних политичких превирања у Аустроугарској до 1918. године која су била изражена са сменом векова, и сведочио је Првом светском рату и измени светског поретка у географском, односно територијалном, али и културолошком смислу. С једне стране, у Прагу је била снажна мањина Јевреја (којима је припадао Кафка), циониста и говорника јидиша, а с друге стране, јачали су, превасходно чешки, национализам и антисемитизам. Могу се уочити извесне сличности између аустроугарског бирократског опресивног политичког система (нарочито према мањинама, којих је Кафка био део) и социјалистичког режима у СФРЈ током Тадићевог стварања, о којем је Тадић осамдесетих година испевао више субверзивних, сатиричних песама које су, зачудо, остале посве у другом плану у рецепцији и књижевној критици, али о којима пише Марко Паовица (2006: 375–378). Паралела о нестанку, односно рекомпозицији две познате мултиетничке државе, увећава се са подсећањем на почетак грађанских ратова почетком деведесетих година у земљама бивше Југославије, а нарочито са НАТО агресијом на Србију 1999. године – године која маркира, како је критика већ много пута приметила, поетичку промену у поезији Новице Тадића.

на: а. представу демонског, односно ђавола; б. атмосферу и егзистенцијалну угроженост субјекта и в. гротескне представе (обликовање света, хибридна бића), уз напомену да се ова три принципа међусобно допуњавају, преклапају и да је тешко посматрати их као изоловане феномене у тексту.

2.

Да би се говорило о кафкијанским елементима у делима других аутора, потребно је најпре артикулисати шта би атрибут *кафкијански* могао да означава. Дело Франца Кафке најчешће се поетички и хронолошки сврстава у модернизам, иако оно суштински твори сингуларан, сопствени поетички простор и издваја се у односу на остале модернистичке писце, уживајући посебну репутацију. Занимљиво је да је слична ствар примећивана и у вези с Новицом Тадићем. Поводом његове песничке самосвојности и јединствености, у доброј мери изоловане од општих токова усмерених књижевном традицијом, Јован Делић опажа да „Новица Тадић не личи ни на кога” (2007: 403), док га Михајло Пантић назива „инокосним”: „Инокосници никога не следе и никоме нису учитељи. И ту традиција заиста нема шта пресудно да нам каже” (2009: 78). Кафкина инокосност одавно је препозната, па и у нашој средини: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” у Београду организовала је изложбу посвећену 140-годишњици Кафкиног рођења 2023. године, названу *Без предака и пошмака*⁶ према Кафкином дневничком запису из 1922.⁷

Одредити значење придева „кафкијански”, односно шта је то у књижевном тексту што називамо или што нам се чини као „кафкијанско”, тежи је задатак него што се у први мах може чинити. Утицај

6 В.: <<https://www.unilib.rs/vesti/izlozbe/2023/izlozba-bez-predaka-i-potomaka/>>.

7 „Без предака, без брака, без потомака, са поамном жудњом за прецима, браком и потомством. [...]” (Кафка 1969: 419)

који је Франц Кафка извршио не само на књижевност двадесетог и двадесет и првог века већ и на целокупну културолошко-антрополошку парадигму, изузетно је екстензиван, дисперзиван и тешко је побројати и мапирати сва књижевна дела на чијем простору је тај утицај остварен. Поврх тога, истраживачи се суочавају са опасношћу од замагљивања граница између кафкијанског, односно „Кафкине прозе, експресионизма, надреализма, метафизичке слике, егзистенцијализма и *узнемирујуће*“ (the uncanny, das Unheimliche, прим. К. П.; Brady, Hughes 2002: 230). Како то обично и бива са модернистичким поетикама, ти одједи пренети у неки други књижевни и хронолошки регистар најчешће су дифузни, сложени и тешко ухватљиви. Даље, када се говори о кафкијанском, не мисли се само на одређене препознатљиве сцене у Кафкином књижевном тексту, као што су Јозеф К. који једног јутра бива ухапшен иако није починио никакав злочин, или Грегор Самса који се буди преображен у огромног инсекта, већ се мисли на својеврстан код, који у себи сажима различите компоненте књижевног текста, почев од језичко-стилских, до формалних, структуралних, естетских и семантичких. Стога је дефинисање „кафкијанског“ комплексно на начин да ниједна јединствена дефиниција не може да обухвати све аспекте значења ове речи, већ јој треба прићи синхронијски и синтетички. Роберт Лемон у студији о кафкијанским и кафкијанским елементима у роману Казуа Ишигура *Неушешени* (*The Unconsoled*, 2011: 207–221) пише да је израз „кафкијански“ постао изложен магловитој и широкој употреби која више „не осветљава ни свој предмет, ни своје порекло“ (2011: 207), те да је везан како за садржај и форму Кафкиних наратива, тако и за поступак стварања енигма и одбијања да се оне разреше. Корисно је упоредити тај израз, сматра Лемон, са „ригорознијим и рестриктивним придевом ‘кафкијански’, који имплицира већи степен сличности са директним, посведоченим утицајем конкретних Кафкиних дела“ (Isto). У

том смислу, израз „кафкијански” користи се за дискурзивне поступке који имају поједине заједничке елементе с Кафком, али без свесног, директног утицаја, док се „кафкијански” може користити за доследан *пренос* Кафкиних поступака у нови текст. Најзад, погрешно би било заснивати целокупну претпоставку о „кафкијанском” на основу познавања неколико канонских Кафкиних дела (роман *Процес*, приповетке „Преображај” и „Пресуда”), иако су она недвосмислено најзасићенија кафкијанским које је данас општепознато. Потребно је обратити пажњу и проучити и мање познате и цитиране Кафкине текстове, нарочито кратке приче и прозаиде, јер се неретко управо у њима налази комплетнији утисак *кафкијанског* и разрешење овог појма.

Иако постоје различити доживљаји, увиђа се, ипак, извесна сагласност међу проучаваоцима у вези са значењем овог придева кад су у питању загонетна, претећа атмосфера, фантастични елементи и хибридна бића, процес дехуманизације односно антропоморфизације, специфичан хумор, апсурдне и гротескне представе и тако даље, што су елементи чије одјеке, или бар трансфигурацију, препознајемо и у песништву Новице Тадића. Како се кафкијанско може односити на више равноправних конституената књижевног текста, најупутније је мапирати тематско-мотивске класе и сачинити типологију кафкијанских елемената, што смо и урадили једним другим поводом (в. Пантовић 2024), а кафкијанско разумети као „једну врсту кода, скупа стилистичких и тематских елемената који функционишу у неким текстовима или чак инфицирају друге текстове, не само на подручју књижевности већ и у другим уметничким медијима” (Adams 2002: 143).

3.

Скренули бисмо пажњу на један покушај свођења свих кафкијанских елемената на ниво формуле из домена постструктуралистичке филозофије и

теорије. У својој студији о Кафки (код нас преведена и објављена као *Кафка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998), Жил Делез и Феликс Гатари настоје да пронађу једну једину инстанцу на коју се може свести готово комплетан опус овог писца. Проучавајући не само Кафкине прозне радове већ и његова писма и цртеже, Делез и Гатари усвајају термин „Кафкина машина”, или „Кафка-машина”. Она означава својеврстан флуks који премрежава читаво Кафкино дело на начин да се налази у средишту структуре дела и представља једно магнетно поље, или конструкцију, систем, који, био он за ликовне опипљив или не, прожима сваки кутак света у којем се налазе. Делез и Гатари Кафкину машину потом успешно проналазе у низу његових радова, и запажају:

То би била три елемента машине писања или изражавања, дефинисана унутрашњим мерилима, а никако пројектом објављивања. Писма и *савез са ђаволом*; приповетке и постајања животињама; романи и машинска устројства. (Делез и Гатари 1998: 71; истакла К. П.)

„Савез са ђаволом” звучи изразито потентно у интерпретацијском смислу у контексту поетике Новице Тадића, која се готово цела формира и кружи, управо постструктуралистичким језиком речено, око означитеља који представља тотални негативитет, ђавола, демона, Сотону – почев од нивоа лекси-ке и тропике коју користи у песмама, па до нивоа именовања самих песничких књига (најексплицитнија у том смислу свакако је *Ђаволов друј*, али се у истом семантичком кључу могу интерпретирати и наслови попут *Рујло*, *Пошукач*, *Најасић*, *Ноћна свишта*, *Тамне ствари*, *Незнан*, *Ту сам*, у *шам*и, *Ја и моја праиња*). Да би се значење ђавола ког спомињу Делез и Гатари разумело у целости, неопходно је консултовати и неке друге њихове студије.⁸ Ђаво

8 Делез и Гатари у студији о Кафки о „фаустовском савезу са ђаволом” говоре у контексту Кафкиних неуротичних писма

се, у том смислу, мора посматрати и тумачити у контексту Делезовог схватања Едипалног троугла,⁹ односно Очинског закона, као и концепта мазохизма (изнетих у есеју „Хладноћа и окрутност” који претходи посебном издању романа *Венера у крзну* Леополда фон Захер-Мазоха 1967. године¹⁰). Мазохизам, за Делеза, нема везе са сексуалним праксама, већ је „операција, методолошка процедура, политика” (Nesbitt 2011), спровођење системске субверзије, односно подривања закона путем дисидентског понашања, то јест путем побуне. Делез тај образац понашања, односно *бексџива* препознаје у Кафкином случају, инсистирајући да се Кафкин приватни живот и дело у том смислу не смеју посматрати одвојено и независно. Дисидент, наиме, потписује уговор *с мајком* да би избегао Закон оца који налаже конвенционално, патријархално и конзервативно устројен живот који подразумева и брачну заједницу;¹¹ али истовремено потписујући *ујовор* *с мајком*, он потписује и савез, то јест *џакџи* *с ђаволом умесџио брачној ујовора* (уп. Nesbitt 2011; истакла К. П.). Делез и Гатари у студији о Кафки не иду у детаље разлике између уговора и пакта, али се може наслутити да се уговор, употребљен у контексту Оца и Едипа, доживљава као формалност и процедуралност с обавезом везивања, препуштања

вољеним женама, при чему „проток писама замењује присуство, већ после првог сусрета” (1998: 54), напајајући се са удаљеног извора снаге, „за разлику од брачног уговора и блискости коју он подразумева” (Исто). У Кафкиним писмима кретање се преноси на субјект исказа и подарује му се кретање на папиру, чиме је аутор који стоји иза тих писама, субјект исказивања, поштеђен кретања. „Та замена, или тај обрт двојности субјекта, [...] производи *цепање двојсџива*. А то цепање је ђаволско, Ђаво је управо то цепање” (Исто: 55).

9 Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, prevela Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

10 Gilles Deleuze, “Le Froid et le Cruel”, in: *Presentation de Sacher-Masoch, La Vénus à la fourrure*, Editions de Minuit, 1967.

11 Познато је да се Кафка никад није женио, упркос трима веридбама и многобројним интензивним љубавним везама.

некој моћи (Очинском закону, односно браку), док савез, односно пакт сугерише отворенији формат и већи степен слободе и аутономног понашања. У том смислу, ђаво се може разумети и као фигура деструкције и револуционарног насиља, која „преврће шаховску таблу да би уништио успостављен ред и закон” (уп. Nesbitt 2011), а све у циљу артикулисања нове, превратничке структуре света.

Премда *ђаво* у таквом облику и таквим именом не постоји у делу Франца Кафке, већ је евентуално наговештен помоћу неких других фигура, и то никад једнозначно и непосредно, већ увек замућено и амбивалентно, он се може доживети као далека, недефинисана и нејасна подривалачка сила која ремети стварносни свет, који га обрће наопачке и утиче на инверзну перцепцију света каквим га је Кафка приказао. Препознатљиву кафкијанску атмосферу често производи и анонимни центар моћи у Кафкиним делима, који је некад именован а некад и не, али чак и кад јесте именован, индикативно је да изнад њега постоји још један, хијерархијски на вишој лествици, који је немогуће досегнути и који се никада не обелодањује нити (нам) се обраћа, а њиме је прожето читаво јунаково окружење. Другим речима, у питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу (Brady, Hughes 2002: 230), а јунаци не само што доживљавају свет као неподношљиво збуњујућ већ установљавају да су њихови потези неадекватни и ношени кривицом.

Постојање овог ауторитета углавном је до сада у теорији поводом Кафке довођено у везу са божанском фигуром, односно са Богом који је ишчезао, или који је ван домаћаја и когнитивног искуства обичног човека. С друге стране, постојање сасвим дословних ауторитативних фигура у Кафкином делу, пре свега сурових, агресивних очева који убијају своје синове (приповетке „Преображај” и „Пресуда”) може се тумачити у светлу јудаистичке и старозаветне традиције (фигурације разјареног

створитеља, Бога Јехове). Међутим, нејасна дестабилизујућа сила која истовремено динамизује али и паралише Кафкин свет, и суштински се према његовим јунацима односи непријатељски и угрожавајуће, дозвољава неколика религијска читања. Прво би било гностичко читање, којим се постулира идеја да је материјални свет инхерентно зло, да је једини истински Бог удаљен, изван материјалног универзума, те стога њиме мора управљати инфериорно божанство наметача. С друге стране, управо у контексту јудаистичке традиције, за коју знамо да је Кафки као Јеврејину била изузетно важна, у хебрејском језику реч Сатана користи се првенствено у значењу „противник” и „тужилац (пред судом)”, што је и случај са фигуром ђавола у Танаху, односно *Сџаром завету* (Jacobs a. Blau¹² 1906). Најпре у „Књизи о Јову” искушавачка сила разуме се као Сатана који пажљиво опсервира разне људске активности, али злонамерно, са циљем уочавања сваког прекршаја или греха за које после може да их, као тужилац, терети (Isto). Ако узмемо за илустрацију само Кафкин роман *Процес*, који се већ доводио у везу са „Књигом о Јову” (на пример, Lasine 1990: 187–198), читава оптужница која се подиже против Јозефа К., а чији се садржај не открива до краја дела, у светлу овог тумачења искрсава као сатанско искушавање протагонисте. Јозеф К. у свом процесу и у истрази о свом процесу не успева да напредује – штавише, његова кривица готово пропорционално да се увећава – већ бива ометан најразличитијим апсурдним ситуацијама, ексцесима, осталим споредним јунацима који тобоже покушавају да му помогну. Ова парадигма може се применити и на многа друга Кафкина дела (*Змак*, „Пред законом”, „Домаћинова брига” и други).

У поетици Новице Тадића фигура ђавола сасвим је белодана и посведочена је кроз најразли-

12 Доступно на: *Jewish Encyclopedia*: <<https://jewishencyclopedia.com/articles/13219-satan>>.

читије фигурације и лексички на изразито богат начин. Занимљиво је да се ђаво ипак први пут експлицитно спомиње тек у трећој књизи песама, *Ждрело* (1981), и то у облику „ђаволак” у песми означеној звездицом (Тадић 2012: 116). У прве две збирке тек се наслућује буђење неке застрашујуће, неразазнатљиве силе, која поступно али упорно надире под окриљем сенке, на пример у песми „Тамни пењач”, као што примећује М. Паовица (2006: 357). Заметак Кафкине филозофске идеје о злу, неправди и апсурдности закона којима је устројен свет, Тадић је у својој поезији разгранао до онтолошки аутономне и посве надмоћне категорије, о чему је у нашој критици највише и писано.¹³ Ова представа света, особито након неколико објављених књига, у Тадићевој поезији постала је такорећи предвидљива у својој непредвидљивости, јер читаоци упознати са злом које се објављује из посве неочекиваних предмета (сунђер, игла, чешаљ, порцулан, лонац, флаша, сијалица, фиоке), појава и бића (кезило, кезилићи, потукачи, вешци) у каснијим књигама већ ће га очекивати као својеврстан инвентар и редовни репертоар целокупне *тадићевске* емпиријске стварности.¹⁴ Међутим, и код Кафке и код Тадића може се говорити о амбивалентном и двогубом литерарном моделовању Бога, односно ђавола. У Кафкином приповедном свету се поклапају божја инстанца, закон, са оним злим и лошим (Anders 2015: 138).

13 Демонски хаос (Д. Ајдацић), пѐв ђаволског подвижника (Д. Бабић), демонологија урбане свакодневице (Г. Божовић), град као пакао (С. Гордић), летопис урбаног зла (А. Лаковић), ђаво и песнички облик (Р. Микић), зла бука зла (В. Павковић), вражја рупа (С. Радојчић), царство ужаса (С. Радоњић), метафизика зла и демонски устројено бивство (Л. Томић), онтологија зла (Ј. Алексић) и тако даље.

14 Ова незнатна тематско-мотивска амплитуда у Тадићевом песништву неколико пута била је и предмет критике, те Јасмина Лукић примећује да песник не мења „битне карактеристике песничког поступка” (Лукић 1985), док Р. Микић и М. Пантић опрезно закључују да његове оде страха, антипсалми, ђаволове химне и инфернални епиграми свој пуни смисао добијају управо у целини опуса који творе (Микић 2010, Пантић 2012).

Како примећује Милан Алексић, у песмама „Шта је рекао младић” и „Антипсалам” из Тадићеве збирке *Појани језик* присутан је метафизички поредак који „не одговара хришћанској традицији већ приближава ђавола и Бога изједначавајући их. [...] Бог као да постаје зао [...] и тиме се изједначава са ђаволом” (2009: 143–144). Сличност између Кафке и Тадића огледа се и у томе што је представа ових негативних покретачких сила проистекла пре свега из религијске и модернистичке, а не из традиционалне и фолклорне имагинације, о чему код Тадића пише и Лидија Делић (2014: 143–153), премда је посве истинита и тврдња да су њихова дела умногоме саздана на спонтаној митотворачкој активности, односно на имагинацији некакве архајске дубине, која делује да је старија од објављених религија (в. Стојановић Пантовић 2002: 133, Негришорац 2014: 11).

Најзад, пролиферација демонских, непознатљивих сила у делу Кафке и Тадића може се интерпретирати из књижевно-историјске и сасвим филозофске перспективе: доба модернитета обележено је постничеанском филозофском спознајом Ништавила, мртвог Бога,¹⁵ на чије се место населило Ништавило са својом празнином као стални епитет егзистенције (уп. Паовица 2006: 367). Код Тадића, међутим, као што је познато, са сменом миленијума долази до израженије артикулације познања Бога, те се говор лирског субјекта трансформише у говор „из очаја, стања које је хришћанско и православно” (Тадић 2009: 28–29), а дијалог са демонским бићима (велик број песама испеван је у другом лицу јединине, у којем се лирски субјекат непосредно обраћа Другом¹⁶) прераста у плачни и молитвени вапај Господу. Заједно са представом Бога преобразио се и

15 В. песму „У фризерском салону” (*Појани језик*): „Ако је Бог мртав, ако је / У понор пао, на његово / Празно престоље поставимо одмах / Фризерку која савршено прави фризуру.” (Тадић 2012: 212)

16 „Други боже / зар ћеш се и ти / бавити стварањем” („Парампарчад”, *Ждрело*, Исто: 132)

Тадићев лирски јунак: од препуштености свету обе-
леженом само злом и ругобом, при чему је и самог
себе доживљавао као једно од зала (песма „Прозлио
сам се, прозлио” из збирке *Ждрело*, на пример), до
пресецања веза са врађјим светом, духовног еска-
пизма и покајништва, са молбом Богу да му при-
текне у помоћ и сачува га од демона с којима је до
скора друговао и који га и даље искушавају (песма
„Благодарим ти, Господе” из збирке *Ђаволов друг*). У
питању је, пре свега на тематско-мотивском плану,
својеврсни преображај старозаветне у новозаветну
идеју о Богу, и премда се слика света и зла задржа-
ла и у Тадићевој позној (последњих десетак ства-
ралачких година), у критици пословично названој
„религиозној” поезији, она је знатно сложенија и
слојевитија од оне изграђене у раним збиркама,
управо јер се уводи божанско начело у дотад ис-
кључиво демонски свет. Другим речима, Тадић се у
каснијим песмама, на изванредан начин, враћа *ab ovo*,
у хришћански аскетски свет испрва бескрупулозно
испражњен од богоносних садржаја и насељен де-
монима модерног доба.

Осврнимо се још накратко и на топос аскетиз-
ма, који се и у Кафкином и у Тадићевом делу ис-
пољава у первертираном виду, као израз непомуће-
не превласти негативитета. Он са собом обавезно
носи и топос измене, преображаја, или изнуривања
и мучења тела, било путем физичког кажњавања, ис-
црпљивања или ускраћивања хране. Кафка је овим
мотивом постао заокупљен, врло индикативно, у
годинама пред смрт, и то у причама објављеним у
збирци *Умешник у гладовању* (*Ein Hungerkünstler*,
1924), иако се трагови аскезе и телесног мучења
могу препознати и у ранијем делу, превасходно у
причама насталим у време романа *Процес* (писан
између 1914. и 1915. године, објављен постхумно
1925), у првом реду у приповеткама „У кажњенич-
кој колонији” (1914) и „Преображај” (1915). Једно
од обележја новог обличја и живота Грегора Самсе
јесте то да он више није, будући кукац, у могућно-

сти да се храни као људско биће. Стога он напоре-до гладује, или му бивају нуђени отпаци од људске хране (Kafka 1984: 134). Као један од видова аскетског живота може се у том смислу разумети и појава да мајка и сестра, после извесног времена, износе сав намештај из Грегорове собе (Isto: 144), која онда пре наликује келији. Овде је, ипак, радије реч о некаквом наметнутом, испосредованом аскетизму, на који јунак бива не својом вољом приморан. У истом светлу разумемо и приповетку „У кажњеничкој колонији” где затвореници бивају мучени на бизарним справама и машинама. До извесне поетичке промене долази на самом крају Кафкиног стваралачког и животног пута, у поменутих причама из збирке *Уметник у гладовању*, где се својеврсна аскеза у виду поста и мучења властитог тела остварује најилустративније у причама „Први бол” и насловној „Уметник у гладовању”. Иако обе приповетке могу бити на више начина прочитане због алегориског устројства и мноштва семантичких планова које евоцирају (друштвено-критички, иронијски, филозофски, религиозни), у контексту теме нашег рада важно је да разумемо да се кроз фигуру уметника, и у једној¹⁷ и у другој¹⁸ причи, прелама фигура

17 „Један уметник на трапезу – као што је познато, ова уметност која се изводи високо под куполама великих варијетеа спада међу најтеже од свих које су људима достижне – удесио је свој живот, најпре из тежње за усавршавањем, а касније и из навике што га је тирански обузела, тако што је и дању и ноћу остајао на трапезу [...]” („Први бол”, Kafka 1984: 339)

18 „Онда се цео град бавио уметником у гладовању [...]; док је он за одрасле често представљао само разоноду, у којој су учествовали из моде, деца су у чуду [...] гледала како он, блед, у црном трикоу, веома испалих ребара, седи на простртој слами, презирући чак и столицу, и како понекад, учтиво климајући главом и с напором се осмехујући, одговара на питања, па још и пружа руку кроз решетке, дозвољавајући да опипају колико је мршав, а онда поново сасвим тоне у себе, не водећи бригу ни о коме, чак ни о избијању часовника, који му је био толико важан и који је представљао једини комад намештаја у његовом кавезу, него само гледа преда се, готово затворених очију, и овда-онда из једне мајушне чаше сркне воде да овлажи усне.” („Уметник у гладовању”, Isto: 346)

искушеника, испосника и подвижника. Религиозна, аскетска и мученичка димензија појачана је сликом уметника на трапезу, који се налази високо разапет попут Исуса Христа одакле га остали посматрају, да би после затражио да уместо на једном трапезу, виси на два како би своје тело одвео до границе издржљивости; у „Уметнику у гладовању“, религиозност уметниковог поста интензивирана је чињеницом да његов пост траје хришћанских четрдесет дана.

Иако се овај мотив може препознати у више песама, као егземпларан текст у овом контексту навешћемо Тадићеву песму „Антипсалам“ из збирке *Појани језик* у којој се лирски субјект, слично као од сатане унижени слуга Божји Јов, обраћа Господу са молбом да га унакази:

Господе, унакази ме, Господе, смилуј се на ме.
Гукама ме оспи грдним, чиревима нагрди.
У извору суза отвори извор гноја и сукрвице благе.
Окрени ми уста наопако, погрби ме, искриви ме,
пусти кртице да ми изрију месо;
нек крв око тела кружи. Тако да буде. (Тадић 2012: 203)

Жарко Миленковић питање (хришћанског) страдања тела тумачи као начин обожења: на трагу византијске естетике и естетике аскетизма страдање тела разуме се као вид хришћанског подвига у циљу јачања вере у Бога (2020: 237). Другим речима, што је страдање тела јаче, већа је вера у Господа, и у контексту естетике аскетизма ову песму упутно је доживети као својевољну жртву лирског јунака, ултимативни дијаболични подвижнички гест у циљу приближавања Богу уместо врхуњења пакленог света.

4.

Други аспект који издвајамо као генолошко-типолошку аналогију у поетикама Франца Кафке и Новице Тадића односи се на атмосферу света

представљеног у делима ове двојице аутора, која је повезана са осећајем егзистенцијалне угрожености књижевног јунака. У најкраћем, атмосферу неког књижевног дела одређује преовлађујући емоционални тон који усмерава читаочева очекивања поводом развоја догађаја (уп. Abrams, Harpham 2009: 17), а односи се и на специфичан стил, тон или расположење (уп. Gumbrecht 2012: 5). У креирању атмосфере неког књижевног текста, у целости или у одређеним пасажима, учествују како „екстерни“ фактори, попут приказаних простора, околине, метеоролошких услова, доба дана, тако и они који се тичу лингво-стилистичких одлика једног текста, односно његова сликовност и одабир лексичких јединица. Када се говори о кафкијанској атмосфери, углавном се мисли на надирућу опасност, претњу, осећај нелагоде, тескобе и померене реалности. Виктор Жмегач у тексту „Свијет Франца Кафке“ бележи да израз „кафкијански“ одмах у мисли позива слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из ког нема излаза ни буђења (1982: 124). Та атмосфера, резултат сложених односа више структурних елемената текста, произилази неретко из делања или реаговања јунака те консеквентно и из читалачке реакције на наративна дешавања. Слично као и Волфганг Кајзер у књизи *Гројескно у сликарству и ђесништву*, Гинтер Андерс запажа да код Кафке не узбуђују предмети и догађаји као такви, већ чињеница да његова бића на њих реагују као на нормалне предмете и догађаје (2015: 17). Андерс *нејативном експлозијом* назива одсуство интензивне реакције Кафкиних јунака на страшно (Грегор Самса је више забринут што ће закаснити на воз за посао, него што се пробудио претворен у огромног инсекта), предочено готово равнодушним тоном, што у неприпремљеним читаоцима изазива запањеност.

Поводом поезије Новице Тадића примећене су сличне ствари: жестоки, парадоксални спој лакоће и ужаса представља основни извор зачудности ове

поезије и њене пуне аутентичности (Негришорац 2014: 10). У Тадићевој изградњи специфичне атмосфере можда кључну улогу има принцип инверзије, који је ликовима тог света, како делује, у потпуности прихватљив и уобичајен:

Сви Тадићеви инверзни обрти део су свеопштег принципа инверзности и дехијерархизације. Интересантно је да такви односи унутар песничког света никога не шокирају, мада саме песничке слике постижу такав ефекат код читалаца. (Младеновић 2019: 197)

Слично као код Кафке, где осећај надируће опасности учествује у обликовању атмосфере на начин да се свакодневне појаве и људи које срећемо разобличавају у свом наличју, појачавајући бизарност и апсурдност познатог света, у Тадићевим текстовима „Фантом силе страха, под именом Кезило” (Хамовић 1999: 156), улази у кућне, свакодневне, употребне предмете, и тако чак и они садејствују у још чвршћем стезању обруча око човека. Овакво устројство света за последицу има анксиозност, чак и параноју јунака који осећа да се читав околиш, заједно са људима који га насељавају, окреће против њега и „ради му о глави”. У Кафкиној прози најбољи примери за то су романи *Процес* и *Замак*, као и многобројне кратке приче и прозаиде које су стилизоване по узору на параболе („Мала басна”, „Трговац”, „Расејано гледање кроз прозор”, „Пролазници који трче”, „Одлуке” и друге), док у Тадићевом песништву издвајамо песме „Провера”, „Долазе по мене”, „Готов сам”, „Препознајем те” и „Преображење”. Тамни тонови Тадићеве поезије, у том смислу, најчешће посредују гранична анксиозна стања и рубна, језовита егзистенцијална искуства (Паовица 2006: 357). Његов јунак се оглашава из перспективе усамљеног и неприлагођеног појединца савременог великог града, где опасност вреба једнако изнутра и споља: „Баш кад сам се тргао / њихала се завеса / вода се у чаши љуљала / распукло се огледало кезило” („Кад сам се тргао”), „ситне ствари што у

шкрињама чуче" („Здела са трешњама"), „Ти си садржан у свакој ствари [...] / Затвара се окоштава време је / Да столицу пред кућу изнесем / Сад кад све проматра све" („Ти који се појављујеш"), „донели сте / Црну мирисну даску / И зли алат // Укопне сандучиће / Од моје прсте одмераваते" („Дремеж") и тако даље. Тадићева песничка лица се подвајају – његов јунак на смену се обраћа некој *скујини* и неком (неименованом) другом лицу, а некад се та лица умногостручују и умножавају мењајући реторичке ослонце говора, при чему устаљене дихотомије попут добро–зло престају да важе, јер се „све одвија према неким другим, фантастично-гротескним законитостима које измичу рационалном објашњењу" (Стојановић Пантовић 2002: 136).

Важно је споменути да Кафка у својим причама и романима изузетно ретко описује екстеријер, те да су пејзажи и особито описи природе или временских прилика и неприлика у његовом делу упадљиво ретки.¹⁹ Већина прича одиграва се у затвореном простору – у становима, некаквим просторијама, собама, канцеларијама, таванима, ходницима, што оснажује осећај клаустрофобичности и недостатка ваздуха и доприноси тескобној атмосфери. С друге стране, један део корпуса прозаида, које смо на другом месту именовали као „градске прозаиде",²⁰ садржи урбани пејзаж и градску средину. Али уопште узев, за Кафкино дело карактеристично је то да су простор (географски, али и ентеријерни/екстеријерни), као и време (у смислу периода, метеоролошких услова, али и доба дана) посве у другом плану. Међутим, с обзиром на то да се већина Кафкиних наратива одиграва у затвореном простору, креирана је атмосфера мрака, или бар полутаме и сенке. Француски филмски критичари Рејмон

19 Као неки од изузетака могу се навести ране приче „Опис једне борбе" и „Сеоски лекар".

20 В.: Катарина Пантовић, „Кафкина микропроза као песма у прози", *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, година LXVIII, свеска 1, 2020, 155–168.

Борд и Етијен Шометон 1955. године позивају се на Кафку да би описали ониричну атмосферу филм ноара,²¹ где увиђају корелацију између надреалистичке сновидне ауре Кафкиних прича и атмосфере ноћне море у филм ноару. Они установљују да узнемиреност изазвана у гледаоцима, односно читаоцима, потиче од дисторзије стварности услед огрешења о конвенције литерарног реализма, што производи апсурдне ситуације (Adams 2002: 144–145), а специфична атмосфера у Кафкиним делима често је ношена апсурдом, парадоксом и гротеском. Кафкијанска атмосфера постиже се, такође, стављањем читаоца у „стање напетости”, до којег долази уклањањем психолошких тачака ослоња у тексту (Isto: 145).

За разлику од Кафке, Новица Тадић у својој поезији сасвим белодано именује и готово искључиво привилегује ноћ, односно таму као најчешће доба одигравања лирских ситуација и доживљаја. Амбијент је град, и то велеград чије ждрело, попут пакленог гротла, прети да прогута јунака песама: код Тадића не постоји природа у оном смислу у којем би за њу требало везивати квалитете изворних облика живљења или неке романтизовано схваћене хуманости (Lukić 1982: 544). Готово да се читава егзистенција одвија у некаквом мраку, односно ноћу, и светлости скоро и да нема. Томе доприноси и *кафкијански* затворени простор, јер се, врло слично као код Кафке, претње и опасности налазе у собама, односно извиру из њених углова и скровитих кутака: „бацио сам их у угао / из кога ме упорно гледају” („Рукавице”), „Влажних углова станари / Бубе мишеви вепрови [...] / Пажљиво слушам/ Како се примиче са / Огромном стоногом у темељу” („Поход празног зида”), или се скривају у превојима, наборима: „у порубима и шавовима / ситнеж балава” („Кезилићи”), као и у фиокама:

21 Адамс напомиње да по неким теоретичарима ноар није жанр, већ атмосфера (2002: 143).

не смем је отворити
јер би оживели рукописи
са зглавкастим удовима
отпочели несавршено
гибање густог ваздуха
и зидови би се собни оскосили
[...]
плафон се у бело перје раздели" („Нахткасна”).

Конфигурација собног простора у великом броју песама предочена је по хоризонтали и вертикали, и то конкретним одредницама попут зидова, плафона и углова, као у песмама „Чешљево рођење”, „Кезилова ноћна игра”, „У летњиковцу” и другима. Занимљиво је да из собних ћошкова и углова излазе створења попут буба и мишева, животиња које су знаковито кафкијанске („Преображај”, „Певачица Јозефина или народ мишева”, „Мала басна”), али су код Тадића оне недвосмислено означене као гамад, еколошка Другост, хорорична створења која припадају мраку и прљавом, готово канализационом, гробљанском и хтонском свету, док су код Кафке она антропоморфизована и имају иронијску, као и алегоријску функцију.

„Видео сам како је изашао

Најпре ми се учинило
Да се кула срушила
А куле није било
Једноставно
према влажним су се угловима
Према црним усташцима
Разбежали црви бубе и мишеви” („Како је изашао”).

У појединим песмама лирски јунак преузима на себе улогу прљавих, подземних створења, јер он улази у мрачан отвор („Гледам и ћутим и одлазим / У мрачан отвор тамо”, песма „Окце, окце зло”), или се скрива у јазбину, још један кафкијански хроно-топ познат по приповеци „Јазбина”: „у изнајмљеним јазбинама / затварам се / великим каменом” („Сипино црнило”). Слично као у Кафкином „Преображају”, у ком постеља Грегора Самсе постаје легло,

некакво мрачно гнездо, легло односно лог је код Тадића назив за собу, за постељу која је обитавалиште створа, човека са анималним својствима. Језовита слика света, особито у првих неколико збирки, мотивисана је песимистичким уверењем у надмоћно, мистериозно присуство ометајуће, непријатељске силе, као и непосредним осећањем егзистенцијалне угрожености које је често закомпликовано парадоксалним исказима. Таква слика света заједничка је и Кафки и Тадићу. Она је код Кафке одлично илустрована у параболи „Мала басна“:

„Ах”, рече миш, „свет се сваког дана све више сужава. Испрва је био толико широк да ме је било страх; трчао сам и трчао, и осетио се толико срећан кад сам најзад десно и лево у даљини видео зидове; али ти дугачки зидови толико брзо хитају један ка другоме да се ја налазим већ у последњој соби, а онде у углу чека клопка у коју ћу утрчати.” „Треба само да промениш правац трчања”, рече мачка и поједе га. (Kafka 1984: 337),

док Тадићева песничка слика човека који трчи са шестаром забоденим у теме („Трчим са шестаром забоденим у теме”) доноси сличан осећај апсурдности живљења у скученом, задатом, предодређеном кругу и о немогућности да се из тог круга искорачи услед фаталистичког одсуства слободне воље у бесмисленој свакодневици: „Песник је неуротична јединка заглавена у бесмисао савременог света; сведок чудеса и апсурдних догађаја, у потрази за траговима бесмисла и наговештајима који га воде у неизвесност” (Тадић 2012а: 164).

5.

Најзад, издвојили бисмо још једну поетичку сродност Кафкиног и Тадићевог литерарног света. У питању је представа гротескног, која се односи на обликовање читавог света и на разнородна хибридна бића која дефилују овим имагинаријумима.

Читав је каталог животиња и бића које се појављују у Кафкиним делима: буба, миш, циновска кртица, јазавац, пас, мајмун, пантер, мачка, шакали, коњ, јагње-мачка, створење попут андроида. Код Новице Тадића списак бића је подужи, превасходно јер он, поред животиња, у своју поезију уводи сасвим особена створења која се по први пут појављују у његовом универзуму и која је он осмислио: скакутани, клапкала, грицкала, кезила, кезилићи, односно кокоши, копци, веверице, јагњад, такође кртице и јазавци и други.²² Већ је познато да се Кафкиним светом Волфганг Кајзер бавио у студији *Гротескно у сликарству и писаништву*, али ћемо овом приликом у обзир узети и Бахтинову концепцију гротеске, као и карневала у структури књижевног дела и размотрити је на примерима Кафкине и Тадићеве књижевности. Гротеску можемо разумети на два начина: као стваралачки механизам (по Бахтину) или као значењски исход (по Кајзеру). Уобичајена гротескна поставка света подразумева да се обичним предметима приписују паклена, демонска својства, али се подједнако односи и на књижевни третман тела: она је још од најстаријих времена

инсистирала на тјелесном и дјеловима тијела, њиховом наговјештавању и истицању, односно преувеличавању, претварању парних органа у непарне и непарних у парне, на деформацији. (Делић 2009: 57)

Према Кајзеру, управо злехуди, неживи предмети најеклатантнији су симболички индикатори гротеске: ти предмети у наш обзор уносе осећање зебње и тамну сенку трајног присуства смрти, што

22 Кафка је својим делом на изврстан начин антиципирао и инспирисао зоопоетику, односно студије животиња (Animal Studies) као засебну методолошку, интердисциплинарну грану и интерпретативни инструмент који се артикулисао преко Деридових идеја о анималном у човеку, те његове критике филозофије која је намерно и свесно заборавила на животињу. Било би изузетно подстицајно размотрити и упоредити Кафкину и Тадићеву поезију у контексту зоопоетике, али тиме ћемо се бавити неком другом приликом.

„гротеску и диференцира у односу на друге хуморно обликоване стваралачке механизме попут ироније, сатире и бурлеске” (Пантић 2014: 22–23). Другим речима, гротескни свет је отуђен свет (Кајзер 2004: 57–58, 258), односно свет с којим је субјект изгубио јединство и осећај блискости и повезаности. Отуђени свет је непрепознатљив, истовремено апсурдан и сабластан, изазива осећање страха, језовитости и егзистенцијалне угрожености субјекта (Младеновић 2019: 219). С тим у вези, ефекти које производи гротескно крећу се на емоционалној путањи од комичног и ослобађајућег до језовитог, страшног и опседајућег, док гротескни поступци најчешће подразумевају

оживљавање неживог, повезивање људског и нељудског, наглашено увећање телесних карактеристика, инверзије, различите врсте укидања хијерархије међу деловима. (Исто: 220)

Принцип инверзије као доминантни обликоваторни и семантички принцип, који резултује изокренутошћу света, препознајемо и код Кафке и код Тадића. Овај поступак обрнутог кретања, било на нивоу појединачне слике, композиционог елемента или правца изграђивања смисла, карактеристичан је код обојице аутора, и реализован је на изненађујуће сличан начин, при чему у обзир узимамо елементарне структурне разлике које се читавају на жанровско-формалном плану (проза насупрот поезији), као и језичком (прозна реченица, односно песнички језик и песничка слика), које Кафки дозвољавају да детаљније елаборира о својим гротескним бићима и да развије једну врсту психолошког профила јунака, разуђујући дискурс, док су код Тадића она, начелно говорећи, *знак* – експресивна, кратка и шокантна слика.

Гротескно тело, виђено Бахтиновим очима, јесте фигура дубинске подвојености која примарне физиолошке функције (једење, пијење, спавање,

пражњење, коитирање) користи да би се на сатиричан начин обрачунала са владајућом класом. У „Преображају” Грегор Самса поприма обличје гротескног, огромног инсекта, што изазива дубоку узнемиреност његове породице: он једе отпатке, празни црева у соби и гамиже по зидовима и таваници. Кафкина инвенција овог чудовишног створа може се разумети као сатирични гест упућен лицемерју владајуће класе, у овој приповеци оличен у Самсиној породици која, након почетног шока, показује своје право, агресивно лице (особито сестра и отац) и одлучује да усвоји својеврсни хегемонистички однос према Грегору и бескрупулозно управља читавом његовом егзистенцијом (уп. Dutta Dhupkar 2023: 229). Испоставља се да је најпре породица она која је гротескна у својој монструозности (сестра почиње да кује заверу против брата, отац га убија гађајући га јабукама), упркос томе што је Грегор тај који се преобразио у гротескно створење. У вези са гротеском јесте и поступак инверзије и дехијерархизације, обликован у карневалској структури света. Она подразумева интеракцију између дијаметрално различитих компонената, односно учесника који се налазе на дијаметрално супротним половима друштвене и културолошке уређености, и обележена је ексцентричношћу, профаношћу и непримереношћу: у карневалски свет убрајају се „карактеристичне сцене скандала, ексцентричног понашања, неумесних говора, испада, различитих нарушавања општеприхваћеног и уобичајеног тока догађаја” (Bahtin 1967: 180). Другим речима, карневал је живот окренут наопачке, свет с друге стране у којем се укидају сви облици страха: страхопоштовање, пијетет, етикеција (Isto: 186), али и све врсте дистанци међу људима и поретком везаним за стаљеж, друштвени положај, узраст, имовинско стање. Премда на примеру „Преображаја”, па и многих других Кафкиних дела, можемо начелно говорити о извесној карневалској конструкцији света, делује да она није доследно спроведена у његовом опусу,

пре свега из разлога што Кафкини јунаци управо на емоционалном и психолошком нивоу задржавају свест, па и оптерећеност својим положајем, као и осећај инфериорности и страха од хијерархијски више инстанце, који се на општем плану изједначава са осећајем *кривице*, најпрепознатљивијом емоцијом која се везује за Кафкине јунаке. С друге стране, сва Тадићева новостворена и већ уобличена бића, али и људи, животиње и предмети, постају део свеопштег изокренутог света, дехијерархизованог и гротескно вредносно уздрманог: Исус постаје јастуче за игле, на место Бога долази фризерка; човек има њушку пацова, а пацов ум човека („Крпељ што се качи и лепи за мене”).

Два тела у једном је основна форма гротескне слике тела (Bahtin 1978: 35). Она носе амбивалентну природу и спој су различитих крајности (младост/старост, ружноћа/лепота, глупост/мудрост, рођење/смрт), њени саставни делови могу бити људи, животиње, предмети, или њихови фрагменти. У том контексту, обратимо пажњу на Кафкину причу „Мелез” о својеврсној химери, животињи која је пола мачка, пола јагње, а која својим особинама и понашањем не припада ниједној од те две врсте: „Од мачака бежи, на јагњад би да насрће” (Kafka 1984: 293), „Понекад деца са собом доводе мачке, једном су чак довела и два јагњета. Али, насупрот њиховим очекивањима, није дошло ни до каквог препознавања” (Isto: 294). У следећој реченици садржан је најфинији кафкијански хумор, уоквирен бизарним, апсурдним и гротескним, а испуњен здраворазумским, чак наивним: „Понекад се морам насмејати кад ме њуши са свих страна [...]. Мало јој је то што је јагње и мачка, него би безмало хтела да буде и пас” (Isto: 294). Али чак и у ову хибридную животињу Кафка уписује људскост: власник овог створења, које је наследио од оца, једног дана у његовом крзну препознаје сузе, за које није сигуран од кога су потекле. „Да ли ова мачка са јагњећом душом има и људског честољубља?” (Isto: 294). Ова животиња, у

бити бизарна и гротескна појава, у читаоцима, па и у самом наратору, изазива и сажаљење својом патетичном монструозношћу, која се додатно гради и компликује истицањем њених људских квалитета. Занимљиво је да се јагње појављује и у неколико Тадићевих песама као централна животињска фигура, а њена конотација у овим песмама може усмерити и променити читање и разумевање Кафкине приче „Мелез”. Јагње, ранохришћански симбол чистоте Христове жртве, односно самог Христа, појављује се у Тадићевој песми „Вилине воде” где је контрастирано спрам црне депоније којом шета, а у песми „Песма јагњету”, својеврсној мистичној оди искупитељској Христовој жртви, оно је контрастно експонирано наспрам лирског „ја” толико огреховљеног да скрнави Христову искупитељску жртву (уп. Паовица 2006: 369). У том смислу, на сличан начин може се разумети и Кафкино чудовишно јагње, којем приповедач и власник разматра да прекине муке „месаровим ножем”, а животиња, оплемене-на готово људском интелигенцијом, чезне за том смрћу која се назива *сјасењем* (Kafka 1984: 295).

Инверзији на линији животињско–људско сведочимо у многим Кафкиним текстовима. Чак ни сви људи код Кафке нису увек *сасвим људи*, већ имају одређене животињске телесне карактеристике које се доживљавају као *деформишеш*, као што су грбаве девојчице у Титорелијевом сликарском атељеу или Лени, која између прстију има пловне кожице (*Процес*). У више наврата помињани Грегор Самса један је од многобројних кафкијанских не-људских јунака који поседују ток мисли и интелигенцију, као и емоционалност, својствене човеку. Тед Гајер пишући о Кафки закључује да привилеговање не-људских створења резултује и новитетом „у виду приповедачког оквира *не-људској сјили ијасања*” (Geier 2016: 7; истакла К. П.). Концепцију не-људског стила писања, у том смислу, примећујемо и код Новице Тадића: демонски, запоседнути свет крајности, са запоседнутим субјектом у сре-

дишту тог света, у језику може бити рефлектован једино на драстичан начин, помоћу неконвенционалних песничких слика и инвентивних лексичких решења. То је случај са гротескним именицама (мицало, стравило, грдило, кезило) и гротескним деминутивима (киклопче, тиранче, жртваца). Лингвистичком анализом Александар Милановић указао је на то како је Тадић одабраним творбеним средствима (суфиксима *-ло* и *-ило* – клапало, растакало, кезило итд.) „заправо изразио снижен степен одвратности и одбојности у односу на могућности које му је пружао српски језик” (Милановић 2014: 183), суштински креирајући низ неологизама у циљу именовања фантастичне, гротескне стварности и бизарних створења којима је субјект окружен – једноставним језиком речено, за нови свет био му је потребан нови језик.

Оно што је, међутим, занимљиво и индикативно, јесте да ни животиње нису животиње код Кафке, већ поседују извесне људске (перформативне) особине – мишеви певају („Певачица Јозефина или народ мишева”), пси свирају („Истраживања једног пса”), коњ се бави адвокатуром („Нови адвокат”). Некад јунаци нису ни људи, ни животиње, већ нешто треће – фантастична бића као што је својеврсни андроид, креатура Одрадек из приче „Домаћинова брига”:

Оно у први мах изгледа као пљоснат и звездаст калем за конач, а и доиста је, канда, обавијено концем; [...]. Међутим, то није само калем него из средине звезде штрчи један попречни штапић, на који се у првом углу наставља још један. Помоћу овог последњег штапића на једној страни, и једног од кракова звезде на другој, целина може стајати усправно као на две ноге. [...] целина изгледа, додуше, бесмислена, али на свој начин довршена. Уосталом, о томе се ништа поближе не може рећи, јер је одрадек изванредно хитар и немогуће га је ухватити.

Он се наизменично задржава на тавану, на степеништу, по ходницима, у предсобљу. [...] Наравно,

нећеш му постављати нека тешка питања, него ћеш се с њим опходити – већ и његова сићушност наводи на то – као с дететом. [...] смеје се; али то је смех какав је могуће произвести једино без плућа. Звучи отприлике као шушкање у опалом лишу. (Kafka 1984: 306–7)

Врло слично као у поезији Новице Тадића, за овакве фигуре и симболе, и поред извесног броја текстуалних сигнала, нисмо у стању да са ваљаним покрићем дешифрујемо шта, или кога, означавају. Створења бизарно налик Одрадеку појављују се у више Тадићевих песама, али овом приликом издвајамо две. Најпре је у песми „Нико” реч о створу описаном на следећи начин: оно има косу од жице, стакла и цвећа, петокраки језик, тело златног сата, а у сенци ногавица уместо стопала вине два вражја точкића (Тадић 2012: 157). У песми „Облутан” реч је о здепастом и тешком телу које тешко излази из воде, којем се глава с рибљим устима оформљује великом брзином на непретан начин, удови му се крећу по тлу, а из њега се чује крклава. „На главу му стављамо тањирасти шеширић и измишљамо име” (Исто: 186). Тадићева бића (животиње, створови, антропоморфизована створења) су, дакле као код Кафке, вишеструко увећана или умањена, обележена, зборе неким заумним, недоступним језиком и поседују телесне карактеристике које се заснивају на укрштању више врста, па чак и предмета:

На зажареном асфалту
видех данас
сиву контурицу
сплесканог пацова [...]
Господин неки што
ишао је испред мене
ужурба кратким ножицама („Сонет на улици”).

Као још једну од сродности видимо појаву да ови утварни антијунаци нису толико плод поступка литерарног онеобичавања колико су поетске објективизације, онтологизације ауторових унутрашњих стања. Велику тему западне културе и модерне, рас-

цеп између тела и духа, Кафка одводи степен даље у расцеп између људске и не-људске стране у човеку уз покушај посматрања и описивања различитих хипостаза не-људског које пребива у људима, те стога Тадићев гротескни свет разумемо као једну од фигурација ових *кафкијанских* премиса.

Још једно од кључних обележја ових створења јесте и топос *преображаја*, врло актуелан у поетици експресионизма којем је Кафка значајним делом свог опуса припадао, а при пажљивом читању Тадићевих песама, преображај се испоставља као једно од фундаменталних законитости према којима свет функционише. Пишући о Кафкином животињском свету, Валтер Бенјамин закључује да је суштинска одлика његовог дела једна врста ископавања заборављеног, а да је тај процес нераскидиво повезан са фигуром животиње. За Кафку су животиње „складишта заборављеног“ (*Behältnisse des Vergessenen*), и он се никад није уморио од ослушкивања животиња како би чуо шта је то што је заборављено (уп. Benjāmin 1999: 810). Кафкина и Тадићева зоопетика је, тако посматрана, и поетика *преображаја шела*, подсетник властите телесности и телесне стварности, а последично и властите анималности и монструозности. Њихова поетика је зоопетика не јер су њихова дела о животињама, већ јер животиње (и, додаћемо, гротескна бића) имају функцију неопходног и незаменљивог средства да би се постигао неки посебан поетички циљ (уп. Driscoll, Hoffman 2018: 3). Тако схваћен, преображај је и неминовни нуспроизвод инверзије и дехијерархизације важне за карневалску концепцију света. У Тадићевој поезији све је подложно преображају и све *мушира*: „то се заиста претвара / мења обличја“ („Тамни пењач“), односно добро постаје зло, Бог постаје ђаво, смрт постаје рађање (стихови „Ноћас ми се мајка родила“ из песме „Играчке, сан“), мисли и страхови постају материјализовани у виду хорористичних бића, сâм субјект се мења и трансформише и у телесном и у психолошком смислу:

Да знате
да сам се прозлио најзад прозлио
и да се моје тело
у одвратну велику
жлезду претвара
жлезду-звезду („Прозлио сам се, прозлио”)

На крају, преображава се из фигуре „ђаволовог друга” или чак својеврсне његове еманације у аске-ту, покајника.

Потребно је осврнути се на још једно, у ра-нијем тексту већ поменуто важно заједничко ме-сто Кафкине и Тадићеве поетике, а које је Бахтин осветлио у контексту концепције карневала. У пи-тању је простор: као егземпларна карневалска места Бахтин наводи велике цесте, јазбине, крчме, пијачне тргове, тамнице, еротичне оргије (1967: 177) и слична попришта „хаоса”, друштвене ин-верзије и укидања инхибиција. Већ смо установи-ли да се код Кафке већина приповедних ситуација одиграва у затвореним просторима, с нагласком на собама, канцеларијама, ходницима, али је овде важно подсетити такође на тамнице („У кажње-ничкој колонији”, *Процес*) и јазбине („У јазбини”). Код Тадића, с друге стране, поред станова, кутова и ходника одакле створења надиру попут гамади, реч је о предграђима, споредним улицама и смет-лиштима која су честа боравишта његових јунака и створења.

Извесна хорористичка књижевна стилизација света и у Кафкином и у Тадићевом случају има про-грамско-поетички смисао на сличан начин на који је имала у поезији и уметности експресионизма и надреализма: естетика ружног и чудовишног служи пре као књижевно средство исказивања генерално негативног искуства о свету, а не толико као нату-ралистичко предочавање сурове слике света. Хорор, иначе блиско повезан са филозофијом и поетиком егзистенцијализма (Hanscomb 2010: 1–23), у том смислу може се разумети да извире из чињенице да јунаци ових књижевних дела превазилазе почетно

одбијање свог новог обличја, замењујући негативна осећања једном врстом језовитог буђења и прихватања која суштински захтева и иницира драстичну промену, односно преображај у погледу целокупног њиховог идентитета који сада почиње да се развија у правцу чудовишног и страшног (уп. Dutta Dhupkar 2023: 230, према Hanscomb 2010).

6.

Најтачнији опис процеса интерпретације и сагледавања поетичких сличности Франца Кафке и Новице Тадића, кроз који смо пролазили истражујући и пишући овај рад, можда је понудио енглески филозоф и математичар А. Х. Вајтхед, а који преузима Е. Д. Хирш у својој капиталној студији *Начела тумачења* (1983: 12). Након иницијалног „ступња романсе“, односно момента наслућивања, који је неметодичан, интуитиван, симпатички и који представља извесно, за почетак нужно, имажинативно нагађање, уследио је „ступањ прецизности“, то јест критички моменат тумачења, у којем се креативна интуиција подвргава строгој дисциплини методологије, теорије и расположивих релевантних знања, претварајући *нагађање* у тумачењу на разину *сазнања*.

Компаративним аналитичким приступом делу ове двојице аутора осветлили смо неколико поетичких сродности које је, сходно подацима и текстуалним доказима који су нам доступни, најпрецизније назвати генолошко-типолошким аналогијама. Упркос многим уоченим сличностима – а то би, поред анализираних, биле још и митотворачка активност, хумор, паралисаност времена, представљање ликова као функција, односно делатних субјеката – определили смо се за оне које су у тексту и за интерпретацију најснажније. Анализа је показала да се три на почетку текста наведена заједничка аспекта – књижевно моделовање фигуре ђавола, атмосфере и егзистенцијалне угрожено-

сти јунака, као и гротескне поставке света насељеног хибридниим створењима – међусобно допуњују и утичу један на други. Ометајућа непријатељска сила, код Кафке амбивалентно представљена као виша, недоступна и несазнатљива инстанца, а код Тадића најчешће директно именована као ђаво, демон или Сотона, утиче на тескобну атмосферу егзистенцијалне неизвесности, стрепње и опасности, под чијим се снажним утицајем традиционална поставка света преображава у своје гротескно, инверзно наличје, у којем ништа није онако како би требало да делује, односно онако како у први мах делује. И код Кафке и код Тадића свет је устројен тако да силе делују одозго надоле: пошто је врховна инстанца нема, или первертирана и проблематична, то се одражава на све „испод”, то јест на све што од ње зависи – читава стварност, а у њој и људи, животиње, наши употребни предмети, па чак и наше мисли. У том смислу, и Кафка и Тадић врше и својеврсну реконструкцију друштвене стварности, а побуде за такав литерарни чин утемељене су како у књижевно-историјском тренутку стварања, односно начелно у поетици модернизма, тако и у њиховим личним снажним и зачудним маштенским капацитетима.

Свакако, у обзир треба узети и очигледне разлике. Сем оних „спољних”, односно површинских, које се тичу жанровских, то јест формално-структурних, па и језичко-стилских карактеристика, кључна разлика је, најкраће, у следећем: Кафкин свет одликује далеко већа нијансираност и релативно низак степен интензитета, захваљујући номинално реалистичном стилу приповедања, па и великом уделу *рационалној* у апсурдном. Под овим подразумевамо да Кафкин свет, за разлику од Тадићевог који је у целости унакажен, унутар себе задржава референте нормалности. Поред тога, његова проза, односно у њој приказан свет, темељи се на непрекидној амбиваленцији, која је фундаментално укорењена у фигури парадокса много пре него у фигури гротеске.

Стога су Кафки блиски жанрови попут алегорије, параболе, басне или загонетке. С друге стране, свет Новице Тадића почива на хипертрофираности, пароксизму, крајностима, врло високом интензитету света и начина на који је тај свет испосредован до читалаца. У том смислу, Тадићева поетика ближа је поетици надреализма због доследног ефекта шока који производе песничке слике фундиране на судару неочекиваних и неспојивих елемената у језику, којима се мења и онеобичава рационално схваћена стварност, а песнички језик постаје на извештајан начин артифицијелан: „где сумрак ставља пород / ако не на та гнезда на штакама / ако не у ходајуће зделе / што се низ улицу помичу” („Где сумрак ставља пород”), „Црни чешаљ приспео је / Кожно млеко већ уједа / Још једном ћу запевати / Мртви петли мртви петли” („У кревету чешаљ”).

Упркос очевидним разликама, у опусима двојице аутора читавају се дубинске, инхерентне сличности када је доживљај модерне стварности у питању: а да би се она представила као уистину непријатељска, отуђена или демонска, потребно је поништити сваку представу о суштини, сврси, и о разликама између комичног и трагичног. Зато је у овим књижевним делима један од основних структурних принципа инверзија – трагично се испољава кроз хумор, гротеску и иронијску пројекцију. Профано и свакодневно постаје отуђено, нелогично, оно што нас угрожава, искушава и од чега нам прети опасност. Оно што је у нашем свету природно и свакодневно, и што иначе не запањује, страшно је; оно што је страшно и језовито, не запањује. На тим двоструким позицијама Кафка и Тадић црпу снагу својих поетика.

Извори

Кафка 1969: Франц Кафка. *Дневници*. Превели с немачког Вера Стојић и Бранимир Живојиновић. Београд: Просвета.

- Kafka 1984: Franc Kafka. *Celokupne pripovetke*. Preveo s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.
- Тадић 2009: Новица Тадић. „Искази”. *Новица Тадић, џесник – зборник радова*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 15–31.
- Тадић 2012: Новица Тадић. *Сабране џесме*, I. Прир. Драган Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар.
- Тадић 2012а: Новица Тадић. *Осјавишћина*. Прир. Драган Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар.

Литература

- Алексић 2009: Милан Алексић. „Између ђавола и Бога”. *Новица Тадић, џесник – зборник радова*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 143–144.
- Anders 2015: Ginter Anders. *Kafka: za i protiv*. S nemačkog preveo Ivan Foht. Novi Sad: Kiša.
- Bahtin 1967: Mihail Mihajlovič Bahtin. *Problemi poetike Dostojevskog*. S ruskog prevela Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Bahtin 1978: Mihail Mihajlovič Bahtin. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. S ruskog preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Brebanović 2017: Predrag Brebanović. „O jednoj istorijsko-tipološkoj analogiji: časopis *Partisan Review* i jugoslovenska međuratna književna periodika”. *Istorija* 20. veka, br. 1, 59–76.
- Giljen 1982: Klaudio Giljen. *Književnost kao sistem*. Sa španskog preveo Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Делез, Гатари 1998: Делез, Жил и Феликс Гатари. *Кафка*. С француског превела Славица Милетић. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Делић 2009: Јован Делић. „Гротеска у лексици. О језичкој креативности Новице Тадића”. *Новица Тадић – џесник*. Ур. Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 51–65.

- Делић 2007: Јован Делић. „Новица Тадић – пјесник леденог хумора”. *Летопис Машице српске*, књ. 480, св. 3, 403–312.
- Делић 2014: Лидија Делић: „Сумрак и сумкрачићи: слике зла у раној поезији Новице Тадића”. *Оињено ђеро Новице Тадића: зборник радова*. Ур. Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 143–154.
- Žmegač 1982: Viktor Žmegač. *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Guenthera Grassa*. Zagreb: Znanje.
- Кајзер 2004: Волфганг Кајзер. *Гројескно у сликарству и јесништву*. С немачког превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Лукић 1982: Јасмина Лукић. „Собичак-јаје, мрачно ждрело”. Београд: *Књижевност*, 4–5, 544–552.
- Lukić 1985: Jasmina Lukić. *Drugo lice: prilog čitanju novijeg srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta.
- Микић 2010: Микић Радивоје. *Песник шамних ствари*. Београд: Службени гласник.
- Милановић 2014: Александар Милановић. „Тадићеви индивидуални неологизми са суфиксом -ло”. *Оињено ђеро Новице Тадића: зборник радова*. Ур. Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 177–190.
- Миленковић 2020: Жарко Н. Миленковић. „Страдање тела као пут ка обожењу на примеру ‘Антипсалма’ Новице Тадића”. *Култура*, бр. 167, 237–250.
- Младеновић 2019: Јелена Младеновић. *Поезија Новице Тадића*. Докторска дисертација. Филозофски факултет Универзитета у Нишу: <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/17314/Disertacija.pdf>>.
- Негришорац 2014: Иван Негришорац. „Осмех Новице Тадића: искушења песничког аскетизма”. *Оињено ђеро Новице Тадића: зборник радова*. Ур. Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 9–18.
- Пантић 2009: Михајло Пантић. *Дрући свети иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Пантић 2012: Михајло Пантић. „Новица Тадић: поезија градског искушеника”. *Каг њомислим на себе, кришом*

- се *прекрсти́м* – зборник радова о *песничком делу Новице Тадића*. Ур. Јован Делић. Плужине: Центар за културу Плужине, 62–69.
- Пантић 2014: Михајло Пантић. „Анахорет у Београду”. *Опћено ђеро Новице Тадића: зборник радова*. Ур. Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 19–26.
- Пантовић 2020: Катарина Пантовић. „Кафкина микропроза као песма у прози”. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, година LXVIII, свеска 1, 155–168.
- Пантовић 2023: Катарина Пантовић. *Актуелна читања Кафкиног дела*. Београд: Службени гласник.
- Пантовић 2024: Катарина Пантовић. „Прилог разумевању придева *кафкијански*”. *Књижевна историја*, год. 56, бр. 184. У штампи.
- Паовица 2006: Марко Паовица. „Мистериозно и чудовишно у поезији Новице Тадића”. *Лешоис Машике српске*, књ. 477, св. 3, 354–383.
- Стојановић Пантовић 2002: Бојана Стојановић Пантовић. „Неименовано *џо*” (поговор). Новица Тадић, *Ждрело*, Бања Лука/Београд: Задужбина Петар Кочић, 133–139.
- Хамовић 1999: Драган Хамовић. „Сведочанство о теми”. *Песничке ствари*. Београд: „Филип Вишњић”.
- Хамовић 2014: Драган Хамовић. „Настасијевић, Попа, Тадић: линија поетичке сродности”. *Опћено ђеро Новице Тадића: зборник радова*. Ур. Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 45–58.
- Hirš 1983: E. D. Hirš. *Načela tumačenja*. S engleskog preveo Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Abrams, Harpham 2009: M. H. Abrams and Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms (9th Edition)*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Adams 2002: Jeffrey Adams. „Orson Welles’ *The Trial*: Film Noir & the Kafkaesque”. *College Literature*, vol. 29, no. 3, 140–157.
- Benjamin 1999: Walter Benjamin. *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931–1934*. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (Ed.) Cambridge, Massachusetts/

- London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Brady, Hughes 2002: Martin Brady and Helen Hughes. "Kafka adapted to film". *The Cambridge Companion to Kafka*, Julian Preece (ed.). Cambridge University Press, 226–241.
- Driscoll, Hoffmann 2018: Kári Driscoll and Eva Hoffmann. "Introduction". *What Is Zoopoetics?* Kári Driscoll and Eva Hoffmann (Ed.) Palgrave Studies in Animals and Literature, Palgrave Macmillan, 1–14.
- Dutta Dhupkar 2023: Jaiwantika Dutta Dhupkar. "The Grotesque in Kafka: A study of the other in Kafka's 'Metamorphosis'". *International Journal of English Literature and Social Sciences*, vol. 8, no. 6, Nov–Dec. 229–234.
- Geier 2016: Ted Geier. *Kafka's Nonhuman Form: Troubling the Boundaries of the Kafkaesque*. Palgrave/Macmillan.
- Deleuze 1967: Gilles Deleuze, "Le Froid et le Cruel", in: *Presentation de Sacher-Masoch, La Vénus à la fourrure*, Editions de Minuit.
- Gumbrecht 2012: Hans Ulrich Gumbrecht. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Translated by Erik Butler. Palo Alto: Stanford University Press.
- Hanscomb 2010: Stuart Hanscomb. "Existentialism and Art-Horror." *Sartre Studies International*, vol. 16, no. 1, 1–23.
- Jewish Encyclopedia*: <<https://jewishencyclopedia.com/articles/13219-satan>>.
- Lasine 1990: Stuart Lasine. "The Trials of Job and Kafka's Josef K." *The German Quarterly*, vol. 63, no. 2, 187–98.
- Lemon 2011: Robert Lemon. "The Comfort of Strangeness: Correlating the Kafkaesque and the Kafka in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*". *Kafka for the Twenty-first Century*. Stanley Corngold and Ruth V. Gross (ed.) Rochester/New York: Camden House, 207–221.
- Nesbitt 2011: Nick Nesbitt. "Before the Law: Deleuze, Kafka, and the Clinic of Right". *Franz Kafka: Minority Report*. Ed. by Petr Kouba, Tomáš Pivoda. Litteraria Pragensia, 87–103.

Katarina Pantović

ON A FEW GENOLOGICAL-TYPOLOGICAL
SIMILARITIES BETWEEN POETICS
OF FRANZ KAFKA AND NOVICA TADIĆ

Summary

In this paper we point out certain poetic similarities between Franz Kafka and Novica Tadić that are not based on arguments of a positivist or material nature about the documented influence on our poet, but are methodologically based on the phenomenon of typological analogies. Our hypothesis is that certain kafkaesque elements can be recognized in the poetic world of Novica Tadić, whereas the kafkaesque should be understood as a type of code, a set of characteristic stylistic and thematic elements, but also as a kind of aura, poetic and existential heritage and experience of the world that developed and transformed after Kafka's death in various ways in numerous national literatures, poetic directions/tendencies and genres. The analysis showed that three common aspects—the literary modeling of the figure of the devil, the atmosphere and the existential threat to the hero, as well as the grotesque setting of the world inhabited by hybrid creatures—complement and influence each other. A disturbing enemy force, portrayed ambivalently by Kafka as a higher, inaccessible and unknowable instance, and by Tadić most often directly named as the devil, demon or Satan, affects the anxious atmosphere of existential uncertainty, apprehension and danger, under whose strong influence the traditional setting of the world transforms into its grotesque, inverted reverse, in which nothing is as it should be, that is, as it is at first glance. In this sense, both Kafka and Tadić conduct a kind of reconstruction of social reality, and the motives for such a literary act are based both in the literary-historical moment of creation, i.e. principally in the poetics of modernism, and in their personal strong and astonishing imaginative capacities. In addition, worlds of Kafka and Tadić share a basic structural principle, inversion—tragically manifested through humor, grotesque and ironic projection. The profane and everyday becomes alienated, illogical, that which tempts us and threatens us with dan-

ger. From these dual positions both Kafka and Tadić draw the strength of their poetics.

Key words: Novica Tadić, Franz Kafka, kafkaesque, carnevalisation, grotesque, animals and non-human creatures, devil, asceticism