

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИЧКА МИСАО
НОВИЦЕ ТАДИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 31

Уредник
СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ

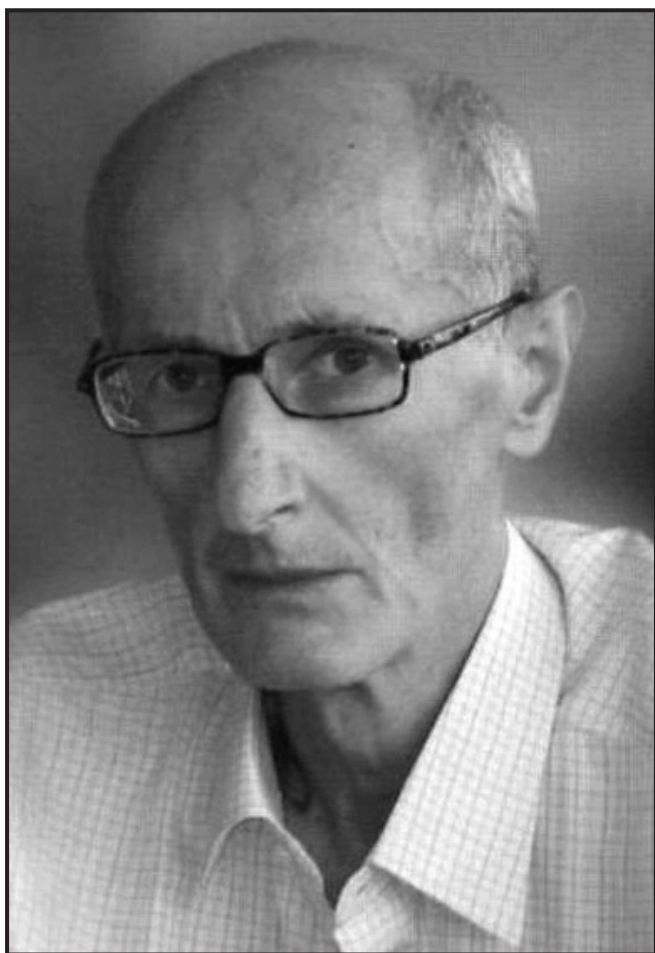
Редакциони одбор
Др Јован Делић
Др Александар Јерков
Др Слађана Јаћимовић
Др Светлана Шеатовић
Др Бојан Чолак
Др Марко М. Радуловић
Др Александра Пауновић
Др Александра С. Секулић

Рецензенти
Проф. др Предраг Петровић,
Филолошки факултет, Београд
Др Марко Аврамовић,
научни сарадник ИКУМ
Проф. др Јелена Јовановић,
Филозофски факултет, Ниш

ПОЕЗИЈА И
ПОЕТИЧКА МИСАО
НОВИЦЕ ТАДИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Београд–Требиње
2025

Зборник је резултат рада одељења *Поетика модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност из Београда.



Новица Тодић

Садржај

Уводна реч	7
------------------	---

I

<i>Горан Рагоњић</i> Бдјење Новице Тадића: аспекти експлицитне поетике	17
<i>Светлана С. Шешиновић</i> Поезија Новице Тадића у обнови религиозности у послератној српској поезији	39
<i>Милена Ж. Кулић</i> Религиозно у песничкој оставштини Новице Тадића	63
<i>Александра Пауновић</i> О парадоксално-агатолошком пѣву Новице Тадића	77

II

<i>Бошко Сувајџић</i> Град као текст у поезији Новице Тадића	101
<i>Александра С. Секулић</i> Град и зло у „Бележници” Новице Тадића	145
<i>Кашарина Пантиновић</i> О неколико генолошко-типолошких сродности у поетикама Франца Кафке и Новице Тадића	163
<i>Тања Калајџић</i> Искуство усамљеништва: жена у поезији Новице Тадића	205

III

Јелена С. Младеновић

Поетичке сродности Новице Тадића и Џејмса Тејта 229

Марија С. Терзић

Поезија Новице Тадића у преводу Чарлса Симића:

језичко-културолошко-идентитетски аспекти

Симићеве поетике превођења..... 251

IV

Сања Ј. Парийовић Кримар

Функција жанровских ознака у поезији

Новице Тадића 283

Александар М. Милановић

Тадићево испитивање граница песничког језика 305

Соња Миловановић

Алузивност у поезији Новице Тадића

(На примеру референцијалне одређености и

неодређености)..... 329

Бојан Ђорђевић

Логички и посувраћени свет: видови парадокса

у поезији Новице Тадића 351

Именски регистар 365

Александра С. СЕКУЛИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд
sekulic.aleks@gmail.com

ГРАД И ЗЛО У „БЕЛЕЖНИЦИ” НОВИЦЕ ТАДИЋА

Сажетак: Рад се бави анализом циклуса „Бележница” из збирке песама објављене 1993. године, посебно испитујући имагинацију градског искуства неодвојивог од онтолошке, али и друштвено-политичке истине зла. Премда су дијаболичке представе и хтонска подручја људског бића, као и елементи урбаног простора доминантне теме, вариране и на различите начине рекреирани у оквиру Тадићевог опуса, циклус „Бележница” представља аутентично поетичко сазнање града, због чега језик и урбанитет улазе у деликатан процес међусобног огледања, идентификације у тренутку када се чини да нема ничег изван града, изван иманенције знака. Неопходно је одговорити на херменеутички изазов градских призора у Тадићевом песничком свету, како би се разумело порекло и симболичка манифестација зла.

Кључне речи: град, зло, ђаво, језик, Новица Тадић, српска књижевност 20. века

Збирка песама Новице Тадића под насловом *Крај године*, објављена 1993. у издању Културног центра Нови Сад, обухвата, како се у самом поднаслову каже, „изабране и нове песме” распоређене у 14 циклуса. Циклус „Бележница”, међутим, издваја се урбаним гласом и искуством певања у граду, у доживљају улица које песника воде до питања о самом знаку, о језику као врсти онтолошког простора. Тадић у „Бележници” са свега шест песама откри-

ва аутентичну прожетост града и знака, те кретање песничке мисли чини неодвојивом тескобу језика и тескобу улице. У мраку, међу крошњама, рекламама, песничко искуство постаје ултимативни ход с друге стране знака, одакле вребају демони, крвници, застрашујући трагови метафизичког насиља. То ствара врло особену атмосферу, јер на мрачном и тескобном хоризонту града ипак нема ничег трагичног, премда сваку песму овог циклуса обележава туробни утисак друштвеног суноврата. Одсуство „трагичног осећања живота”, упркос свом насиљу и злу, идеолошкој извитоперености и човековом заточењу у егзистенцијалној беди, разумљиво је из перспективе Тадићевог града – у том простору нема човека који, окренут нечему ван себе, боговима, судбини, ма каквом облику трансценденције, сједињује властито биће са апсолутом кривице. У том простору, дакле, нема моралног човека занемелог пред боговима, како пише В. Бењамин, иако зна да је бољи од њих, јер у томе и јесте парадокс рађања генија у „моралној инфантилности”, ту и јесте темељ узвишености као такве – видети судбину у схватању живота као осуђеног., „живота који је прво био осуђен, а затим постао крив” (Benjamin 1974: 50). Човек Тадићеве „Бележнице” није крив, он је *сйрашан*, како се то и каже у последњим стиховима самог циклуса, то је човек који још једино може бити препознат у друштвено-правном поретку, сасвим напољу, а у безизлазном унутра у ком нема трагичног или узвишеног, већ само друштвено униженог, политички компромитованог, онтолошки абортираног. Тадић у „Бележници” сасвим пригушује језичку разбокореност карактеристичну за његов опус, и тиме појачава неке друге поетичке тонове, подземну, тешко изговорљиву, потмулу и увек амбивалентну енергију свог песничког дискурса. То се примећује и у маниру именовања песама, будући да наслови садрже две опције, речи или синтагме, назначене косом цртом. Та коса црта као да се симболички зарива у наслов, полови га и сугерише раскол који се потом

обистињује самим песничким текстом. Песма „Ових дана / Сува со” отвара циклус и мапира кретања песничке рефлексије урбаним простором изопачености што ће, међутим, одмах створити утисак мучног лавиринта унутар самог језика.

Ништа нећеш објаснити, ниједну забуну
разрешити. Звездано се небо изнад тебе
Окреће. Сипи сува со. Гомиле на улицама
хуче! Гуштер те твој више неће гледати
Златним округлим очима. Жена са брадом
Што је на фотографији виде, била би идеалан
Крвник. Маса би од задовољства урлале.
Преподобни дођу и поплачкају, очерупају,
Заскоче. Испетљаш се, упетљаш се. Летак
труне на зиду. [...] (Тадић 1993: 235)¹

Анималне представе и гротескни призори људског бића претварају град у пандемонијум, у место пљачке, безизлаза. Небо је изокренуто, оштећено, сасвим испражњено у духу традиције метафизичког суноврата од Ничеа до Сартра, преко Фукоа и Дериде, до Серла или Жижека у 21. веку. Но, у песничком тексту Новице Тадића, насталом деведесетих година 20. века, „сипи сува со”, као траг социјалне апокалипсе, недостака који расте, до неба, претварајући саму егзистенцију у изопачену кишу ништавила. Зато лице града постаје лице велике ружноће, унакажено, огавно – очи гуштера смењује брадата жена, а од успутних знакова градског пејзажа, фотографија и летака, песник гради урбани мозаик у ком је ова метафизичка скаредност неодвојива од друштвено-политичког зла. „Стоглава династијо, / добра никаква не видех”, каже се у тексту, и маркира политички контекст доба са династијом која, међутим, постаје „стоглава” генеалогичка бесмисла у сваком добу. Одмах

1 Сви наводи песама Новице Тадића дати су према следећем издању: Новица Тадић, *Крај године*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1993. У даљем тексту наводи се само пагинација.

затим у стихове се уводи фигура ђавола једном врло особеном метафором: „Укључиш ђаволову / задњицу, и гледаш, и слушаш човека са три / Подбратка”. Телевизија еманира демонско, те човек, дакле, гледа у саму „задњицу” сопствене стварности која је стварност демона под вођством личности с три подбратка што би требало да представи угојено политичко зло, тешку истину репресије. Написани деведесетих, стихови о „намрченом ваздуху” и „трулој води” подједнако су важни и језиво актуелни данас – но, поред истине о ваздуху и води једног друштва, *труло* и *намрчено* избија из самог знака, из песничког гласа који не може никуда из града, јер су биће и певање управо таквим градом оспољени као једно. И зато веза између демонског и градског у овом циклусу представља јединствени поетички концепт, иако су тема улице и мотиви градског живота присутни кроз читаво Тадићево стваралаштво. Песнички језик постаје бесповратни излазак у град, а у граду се дешава кулминација ужаса, тотални крах човековог света. Отуда, искуство језика постаје песничко искуство зла, а град је једини облик представљивости те ултимативне спознаје, јер „Твој анђео чувар стаје у твоје стопе и у страху / Цепти” (235).

Од Милтона и Блејка до Рилкеа, фигура анђела је за песнике најделикатнији изазов симболичке моћи имагинације – мислити биће анђела значи кретати се самом ивицом знака, дакле, изложити се највећем ризику властите поетике. Рилкеове *Девинске елеџије*, међутим, суштински су приближиле метафизику и означено, анђела и језички знак, отуда првобитни доживљај таквог сусрета није никаква утеха нити сентиментални, лажни патос, већ је песник на самом извору страшног. Лепота анђела застрашује човеково биће, а оно што изазива страх готово увек представља нашу интерпретацију тога што је страшно. За песника је анђео апсолутно искуство тумачења, и у исходу те херменеутике лепог јавља се страх:

[...] Јер шта је лепота
ако не сам почетак страшнога, који смо таман
још кадри да поднесемо, па му се тол'ко
дивимо само зато што с нехајним презиром неће
да нас разори. Сваки је анђео страшан. (Rilke 2011: 9)

Код Рилкеа је страшно почетак лепоте, мера њене сазнатљивости и на месту где почиње лепо означено лепотом анђела, заправо је исписан знак вечно започињућег, самообнављајућег страха – увек се плашимо, јер никада нисмо близу лепоти, близу метафизичке истине објављене лепотом. У том неспокоју настају Рилкеови стихови док, с друге стране, ничега лепог нема у Тадићевој песми, иако је преплављена страхом, иако је пуна дрхтаја док сам анђео симболички „у страху цепти”. Потпуно помрачени хоризонт Тадићеве песме открива се не само кроз метафизику ружног и есенцијализацију зла већ и у призору анђела који је сасвим ту, у човековим стопама. Спрам страшне фигуре Рилкеовог анђела који се не може симболички удомити у „тумаченом свету”, у симболичком окриљу песме, Тадићев анђео је на људском дну, на улицама града, у корацима „ружног” хуманитета. Близу је, присутан је, зато што је на почетку ружноће, „трулог” и „намрченог”, и тај се почетак такође, премда као потпуно измењена духовна парадигма у односу на ону Рилкеову, неумитно враћа на самог себе. Увек се плашимо, јер је смо постали једно с изопаченим, језивим, истоветни с ружним. Зато је песничко искуство Тадићеве „Бележнице” омеђено страшним градом који је град суноврата у језику.

Песма „Јазавци / Знаци” у текст уводи анималне представе које никако нису стране Тадићевој имажинацији, но овде ће продубити искуство самог знака и, самим тим, урбаног и друштвено-политичког ужаса који из њега избија:

Ухватио сам јазавце у штети, у крвној
Њиви. Сви они теже савршенству и потпуности.

У кратком разговору отвори се тајни свитак.
пси заливају стабла, кесе пуцају, кипе јаства.
Под везеним кошуљама брадавице сазревају.
Речи су јасне и притворне. [...] (236)

Метафора јазаваца у „крвној њиви” моћна је слика злочина, а посебно застрашујућом чини је управо природност, спонтаност – човеково зло, као друштвена енергија, протеже се и постоји, не-уништиво и самодовољно попут природе. Могли бисмо, језиком Зигмунта Баумана, идентификовати овакво кретање као „флуидно зло”, јер, пише Бауман, насупрот контролисаном злу, нагомиланом и под чврстом контролом државе, данас зло вреба

у заседи у безбројним црним рупама дерегулисаног друштвеног простора – у којем је немилосрдно надметање и обострано отуђење заменило сарадњу и солидарност, а силовита индивидуализација разједа адхезиону моћ међуљудских веза. (Bauman, Donskis 2018: 52)

Баш због тога што Тадићева слика обухвата и деструктивно дејство државног апарата, исказано фигуром јазаваца у „крвној штети”, оних који попут шпијуна, тајних агената улазе у сâм људски живот, уходе га, опструишу, стих успева да назначи флуидизацију зла. Мучни призор социјалне неједнакости и узурпације елементарног људског права најпре се открива као „угојено” зло, вишак компромитованих система моћи, јер „кипе јаства”, а „кесе пуцају”. Изнова, дакле, видимо да бити у граду значи бити у простору где „свуда кампање кључају”, бити затворен свепротежним, „плишаним тоталитаризмом” како би то Бауман врло илустративно именовао. Монструозна замена људског политичким утолико је упадљивија што је више „природна”, посредована песнички стишаном сликом, наизглед сасвим прозаичном, вечерње атмосфере града:

Уштап је уштва. Често не видим бела дана.
Две сметљаре још чешљају зеленило око Музеја.

Стазом прохуја вилењак на бициклу. Под мостом
Дрежди стража. Филмска екипа камере вуче
Кроз вечерњи декор. Свако је божје биће знак
И може бити означено. Ветар се игра крошњама
Дрвећа. (236)

Ако је свако биће оваквог града *знак*, и може, како каже песник, бити *означено* — онда ова лексичка игра на врло деликатан начин саопштава застрашујућу промену у политичко-онтолошкој парадигми бића. Биће јесте знак, но исто тако, као божје, и богу припадајуће, може бити означено, дакле, оно се у човековом свету појављује трансцендирајући политику, спроводећи метафизичко насиље управо као политичку репресију. Сила означеног објављује се, готово ритуално, у граду, на улици, захваљујући самом бићу, обичном човеку. Отуда песничка реч, како би то давно рекао Ролан Барт, показује аутентичну глад модерне поезије, глад за самом том речју која обликује излагање пуно

пукотина и светлости, пуно одсутности и прејаких знакова, без предвидљиве и сталне интенције и тиме толико опречно друштвеној функцији језика да већ само обраћање неповезаном говору отвара пут свим натприродама. (Bart 1971: 61)

Тадићева „Бележница”, међутим, као да управо друштвеном функцијом језика замењује натприродно, јер „у кратком разговору отвори се тајни свитак”, при чему тајне више нема, све је већ откривено знаком, све захваћено флуидношћу зла и демонски означеног.

Каталогу анималних представа песма „Сврака / Стил” доприноси познатим осећањем гротескне изопачености, премда је наизглед, чак и по свом мелодијском маниру, динамичнија, музикалнија, у акустичком смислу прозачнија. Но, то не значи да се симболички удео демонских представа смањује или ишчезава. Напротив, након игрових почетних стихова следи, у подједнако игровом тону, али су-

протном семантичком маниру обраћање неком другом:

Сврака је птица крадљивица, птица
Блесава. Ти риђи, крадеш слике из мојих
Очију. Дајеш увек сувишне савете.
И оно мало што знаш о некоме, слажеш
У глуве гомиле. Звезде куцкаш и
Потајно се радујеш: пашће пленак опет
У мрежу сплетену [...] (237)

У новој фигурацији, „риђи” ком се песничко биће обраћа, јасна је алузија на демонско присуство и то оно које „краде слике” из очију, стога су сви призори које рефлектује песнички вид могући једино као видљив доказ отетог, отуђеног. Гледајући и бележећи, песник оставља траг који је аутентично сведочанство онтичког недостатка, онтичке неаутентичности. Интересантно је како читава песма, симболички постављена између крајности, крађе, недостатка и, с друге стране, вишка у виду сувишних савета, заправо појачава утисак безизлаза у неразмрсиво сплетеној мрежи знакова, језика, у ком се, сасвим извесно, неће ништа догодити. Насупрот фигури *немушћої*, језик код Тадића је *їлув*, као „глува гомила” речи, знања, језик не само да не може афирмисати себе самог, па макар и кроз недостатак, он не успева ни да дозове ништа изван што би, као означено, омогућило песничком искуству да симболички објави властито откриће. Језик је, дакле, глув, не препознаје исконски позив поезије, ултимативно обраћање које само песник препознаје – без обзира на епоху и поетички идентитет. Парадоксално, наведеним стиховима Тадићеве песме упадљиво промичу деминутиви (*звезде*, *їленак*, *куцкаш*), док се у самој онтолошкој нутрини дешава кривотворење њеног бића:

[...] Храниш се видљивим
И невидљивим, светлим и тамним, као
Сви. Видех те с твојим месом изнад

Корпе пуне зелениша. Узнемирен, рекао си:
„Хајдемо сад кући...” Твоје је месо
Анђеоски спавало, хркало. Дан је одмицао
Преко кровова. Наместио си тамне наочаре
И отишао. (237)

Атмосфера и изражајност стихова наликује сликовитости филмског језика, самим тим Тадић изнова наглашава колико је у читавом циклусу град једнак језику, и колико је песничко искуство неодвојиво од искуства града као знака у ком је још једино могуће наћи се, премда то не значи наћи наду, утеху или лепоту. Ово се најбоље може видети уколико упоредимо Тадићев имажинаријум и контекстуализацију зла са неким другим песмама, нарочито оним у којима је, као и у „Бележници”, наглашен метатекстуални дискурс. У „Свакодневном расипању речи” читамо како налећу „оружари многи” да врховима ципела и бодожима „танке утробице / машинама издаде, на слова намотају” (Тадић 1993: 139). Овде се, дакле, у песми „Слова строфа”, пева насиљем услед насилности самог језика. Лирски дискурс отелотворен је као крвник, силеција, злостављач – певати значи изложити се немислосрдности тог језичког чина. Но, док се песнички глас препознаје у опирању („о аветила аветна нек се моје тишине уплаше”), у напору да разоружа непријатељско и умакне бруталности властитог дискурса, у „Бележници” таквих покушаја нема. Песнички субјект захваћен је, апсорбован градом обистињеним као друштвено-политичка манифестација онтолошког зла. Ниче би овакву просторну констелацију назвао „архитектуром оних који сазнају”, јер, рећи ће у *Веселој науци*, нашим градовима недостају „широка и надалеко распрострајена места за размишљање, места са високим пространим пасажима за лоше или превише сунчано време”, где би се, дакле, славила узвишеност издвајања (Ниће 1973: 192). А како су црквени објекти идеолошки промашени, говоре „сувише патетичним и обузетим језиком као божје куће и раскошна места неког надсветског саобраћаја”, немогуће је,

наглашава Ниче, да се „ми безбожници” ту бавимо „својим мислима” (Isto: 193). Потребан је унутар-светски карактер простора, мапа бића као тоталног оспољења његове унутрашњости, граду су, стога, важне личности, субјекти, идентитети, у граду треба да живи *сувише људско*. Испунивши град човеком, суштина урбаног постаје суштина политичког. Песничко искуство „Бележнице” управо то и поставља у први план – бележити значи кретати се спонтано језиком који није испресецањем амбициозним значењима, бележити значи бити у граду *наших* мисли. Зато је Тадићев „риђи” обичан, људски, угојен као она јаства која кипе, контрастно постављен спрам корпи пуних зелениша; он најпре спава „анђеоским” сном, а затим одлази, као у филмској сцени, намештајући „тамне наочаре”. Песник се све време поиграва, што се на основу наслова песме („Сврака / Стил”) и може помислити, са стилским регистром, крећући се у равни градске свакодневице како би доспео до дубине знака, до корена самог зла.

Читава „Бележница” заправо као да не жели да изађе из себе, својевољно затворена у себи-граду, тако да управо иманенцијом језика као сликом града омогућава, делезовски речено, постајање песмом. Апстракције, сматра Делез, ништа не чине експлицитним, оне саме морају бити „експлициране”, не постоји ништа трансцендентно, нема Једног, Субјекта или Ума: „постоје само процеси, понекада уједињујући, субјективирајући, рационализирајући, али само процеси све време” (Delez 2010: 212). И зато, тврди даље Делез, „када призовете нешто као трансцендентно ви заустављате покрет, уводећи интерпретацију уместо експериментисања” (Isto: 213). Будући да су то процеси постајања, не треба их процењивати по резултату већ по томе како се одвијају и по снази да наставе, „као са постајањима-животињом или несубјективним индивидуацијама” (Isto). Песнички језик у „Бележници” Новице Тадића као да свим тим фрагментима града, наизглед насумично одабраним животињама, телевизијским сликама,

деловима тела, деловима градског простора попут улица, пијаца, предмета као што су тамне наочаре, црне рукавице, вентилатори заправо ствара један мозаик настајања, постајања градским, друштвеним, иманентним, не допуштајући да се деси нагли прекид у виду призване трансценденције. Можемо чак рећи да Тадић експериментише тако што блокира сваку интерпретацију која би водила даље од саме песме, сходно томе, првобитна песничка улога била би да нас задржи и спречи излазак из песме, и то не њеним метатекстуалним или аутореференцијалним карактером, већ симболичким аутизмом језика, аутизмом града. Не можемо никуда из језика, отуда смо захваћени процесима постајања, свим партикуларностима градског амбијента који је, међутим, прилика да постанемо чисто тело града, материја, твар урбаног. Отуда у песми „Месо / Бол” лирско ја улази тако што се открива властитим месом, постајањем, кроз бол, кроз „нечастиво”:

Моје је месо појело брескву и заплакало.
Моје месо увек плаче и не стиди се плача.
Оно је отворено и без лажи; оно дрхти
Под замасима сунчевих секира, у светлости
Што с неба пада. Под слаповима. У дубокој
Сени. Пред екраном, поред зида, у високој тамо
Ниши. Испод језика нечастивих оно виси и
Призива. Ја му ништа не могу помоћи [...] (238)

Толико појединачних збивања унутар једног транспарентног градског амбијента показује да Тадићев човек у граду, као у властитом језику, оспољава диспаратну, расуту, и готово увек претећу мрежу постајања. Делез би рекао да се идеји ризома супротставља дрвеће, „дрволики процеси” који, као привремена граница, блокирају „ризоме и њихове и њихове трансформације неко време” (Delez 2010: 213). Не постоје, дакле, универзалије, премда имамо утисак о једном универзално означеном, а локално представљеном политичком злу у свету Та-

дићеве „Бележнице”, само сингуларности, делови слика, фрагменти који припадају неким процесима, дубљим процесима зла који пулсирају иманенцијом Тадићевог знака. И ништа се ту не може учинити, као што сам субјект открива, предајући своју плот нечастивом: „Ја му не могу помоћи јер га могу само понудити. / На сто га износим милом и немилом.” Сâм глас песника стишан је, резигниран, ухваћен у мрежу насилних чинова који су, у исти мах, чиновни стварања, процеси постајања, зато у овој поезији нема жеља, нема несвесног, породичних тајни и потиснутог садржаја. Читаво друштво еманира, као слика са екрана, властиту изопаченост, све је на пољу, на улици, док ђаво промиче, готово као глумац са тамним наочарима што, међутим, није чак ни карикатура. Пародијско-карикатурални елемент посве изостаје, јер се ђаволско увукло у биће, ту је, онтички удомљено, стога више нема никакву метафизичку снагу или привлачност да би било позвано, именовано, дакле, имагинирано као нешто што се наслућује. Тадићева песничка мисао губи жељу за самоповређивањем како би на месту ране, на болном месту, угледала бивствовање као чисту патњу. Напротив, рекао би Фредерик Џејмсон:

Замишљати да већ данас постоји царство слободе, заклоњено од свеprisутности историје и неумољивог друштвеног утицаја – било то микроскопско доживљавање речи неког текста, или заноси и интензитети разних приватних религија – значи само јачати стисак Нужности над свим таквим слепим зонама у којима појединачни субјект тражи уточиште, следећи индивидуалан и чисто психолошки план спасења. (1984: 19)

Тадићева „Бележница” огољава управо чињеницу да плана нема, нарочито оног који би се тицао спасења, отуда све психолошке заблуде и индивидуална уточишта разара и онемогућава, што се види већ у самој структури наслова и обрасца насловљивања, именовања песама. Језик је разорен, подељен

на два наличја, на две немогуће слободе. Песма „Камен / Речи” управо то и показује, тако што свој дијаболички карактер идентификује као игру, трик, и демаскирајући саму себе, своју демонску унутрашњост, песма заправо чини онај кључни гест одбијања трансценденције:

Преподневни је час: нећемо се играти
Демона. Преко пољане идеш, заклоњен
Тамним наочарима, изнад траве, кроз маслачке.
Видео си ме и хтео си проћи. Видео сам те
И нисам хтео проћи. Кад се рукујеш, камен
У леви џеп одлажеш. Знам те мутна водо. [...] (239)

Прозаичност песничке слике показује колико је огроман унутарпоетички пут пређен од песме „Маске”, на пример, из збирке *Појани језик* објављене 1984. године, до дијаболичке истине гледања, погледа, ултимативног увида у „Бележници”. У „Маскама” је присутна другачија сензибилност, другачија позиција песничког бића које је сасвим инвестирано у симболичку борбу, захваћено постојањем разлике између ове и оне стране знака, то је дакле, биће које се суочава са демонским још увек маскираним, камуфлираним. „Погледај”, каже песник, „рађам те као што и ти мене рађаш” – и у том погледу похрањује симболичку снагу свог гласа, у томе да се загледа у себе као у фигуру другости. Таква самозагледаност врхунац је поетичке имажинације зла коју од барока до романтизма субјект препознаје, па чак и призива, разграђује или храни, различитим видовима песничке рефлексije, од покушаја религиозно-моралистичког осмишљавања до несмиреног осећаја проклетства, сувишности и романтичарске експанзије разочарања и бесмисла. У раним Тадићевим делима наглашена је борба, амбиваленција, растрзаност између два принципа, због чега је овом поетичком комплексу интимног зла или етичког дисбаланса супротстављена метафизичка линија врлине, смисла, вере. „Свако име прихвата и свако одбацује, / Неизрециво”, каже се

у једној од строфа из „Маски”, чиме је непогрешиво исказана најдубља поетичка вера, вера у то да постоји нешто с друге стране властите имагинације, да је могуће, у тексту, и њим самим, бити спасен. Зато се и пева, због тог имена које кадрога да прими неизрециво, које га, именујући, приближава или чак сасвим уприсутњује, удомљава у човековом свету. Јер, пише даље Тадић: „Оно подиже језик према непцима, / поглед према небесима, заустављајући / руку човечју на самом рубу Понора”. С друге стране, у каснијим поетичким исходима, понор више неће бити написан великим словом, јер више нема ни метафизичку ни семантичку величину и значај, стога „Бележница” помера искуство зла, истовремено га продубљује, проширује, али и минимализује – зло је банално попут фигуре неког глумца који има улогу ђавола, али без специјалних ефеката и ауре једног Воланда, ђаво је човек на пијаци, ђаво је реч сама. И то је оно до чега се долази у песми „Ђаво / Језик”, последњој из циклуса „Бележница”:

Са црном рукавицом на руци одлазим
У ноћну шетњу. Видим врхове под снегом.
Крвопије, качкете. Анђеле, шубаре. Шуми
Шума вратова. Полудео сам изнад Месеца.
Подивљао међу зидовима. Боравио сам на дну
Великог жрвња. Са дна сам слепо донео
Огледало. За све је моје сувише касно.
Рутаву мајчицу никада више нећу срести.
Људи су постали страшни; ђаво се у језик
Склонио. (240)

Инсистирајући на јаким контрастима, на алитерацији, песничка имагинација настоји, као и у другим стиховима циклуса, да задржи филмски квалитет слике, да сам језик трансформише у филмски дискурс. Шуштање консонаната, међутим, не рекреира романтичарски или импресионистички дослух пејзажа и бића, нити је природни

амбијент простор огледања песника у процесима који су и недокучиви и неуништиви. „Са црном рукавицом на руци“, читамо у песми, одлази се у „ноћну шетњу“ – једна, а не пар рукавица, детаљ је који врло симптоматично интонира и доприноси филмичности песничке рефлексije. Једна рукавица призива недостатак друге, појединачна, само та рукавица за једну руку, као да друге нема, износи на видело наказност човековог света, наказност која, међутим, јесте једно од лица зла, али се код Тадића од почетка циклуса никада не појављује у виду страве или неког готског маниризма. Ружно, огавно, гротескно, ишчашено, црно или мрачно присутни су без хорористичког ефекта и утолико више узнемирујући јер изазивају другачију врсту страха и сазнајне језе. Шетња ноћу, у стилско-семантичком смислу један од препознатљивих књижевних топоса, овде је тек елемент декора којим се појачава аура једне руке, и црне рукавице на њој, јер у онтички поремећеном свету, влада тај једноруки, фалични, недостатни потез. Врхови под снегом, Месец, качкети „крвопије“, шубаре „анђели“ – све што песник види, што је у његовом погледу, представља колекцију фрагмената са различитих онтичких равни који, на окупу, показују дисторзију стварности. Уз то, наведени низови појмова, само привидно спајају удаљене категорије, ниско и узвишено, свакодневно и изузетно, и у томе је суштина поетичке представе зла: нема више разлике нити упечатљивих контраста, читав симболички отисак града могућ је управо због флуидне енергије зла, најпре видљиве као идеолошка репресија и социјална беда, а потом изузете из сваке друштвено-историјске контекстуализације. Зато се Тадићева „Бележница“ опире „алегоријској интерпретацији“ која, како су то антиедиповски истицали Делез и Гатари, чињенице једне линије причања осиромашује преношењем у друге обрасце, пра-приче, скривене шифре и, најзад, у само несвесно. „Бележница“ је вољни аутизам, поетички

безрезервна оданост експанзији ка унутра, док се у песничкој визији обистињује идеја о граду безизлазу, граду који је, као знак, извесност означавања и немоћ означеног.

Донети слепо огледало са дна моћна је фигура и кулминативна тачка искуства града као јединог искуства у ком је могуће ослушнути језик зла, у ком је могуће да свако „божје биће” буде знак и означено. Слепо огледало Тадићеве „Бележнице” поседује високу рефлектујућу моћ баш због свог слепила, баш зато што човек Тадићевог света више и не може угледати свој одраз – екрани, огледала, све су то симболички инструменти којима се открива површина без отиска, без саме могућности рефлексије и уписивања. И док песнички субјект увиђа да више нема ништа своје, разарајући последње концепте припадности, мајке, порекла, док људи *иосћају* оно што су одувек били, у граду Тадићеве „Бележнице” такво постајање чини и да сама ђаволска фигура драстично промени своју појавну и симболичку вредност. Ђаво се склања у језик, и склањајући се, затвара „Бележницу” у једну композициону целину која чини оно што и стих сам по себи – блокира могућност трансценденције, запречује пут означавања, јер све је *већ* означено. Са ђаволом скривеним у језику ишчезава онај „риђи”, нема потребе за црним наочарима, црним рукавицама и другим реквизитима дијаболичког театра. Оног тренутка када песничко биће постане уточиште злу, ствари, у строго поетичком смислу, постају природне. Повлачити границе, гомилаи контрасте значило би писати поезију која је пука психолошка самообмана, јалова мантра, лош покушај налажења смисла. Зато Тадић излази у језик, као у град, спушта се у сáму срж идеолошки артикулисаног зла, да би зашао још дубље у оне просторе у којима, како би рекао Ниче, човек може да мисли, и да *мисли зло*.

Извори

- Тадић 1993: Новица Тадић. *Крај јодине. Изабране и нове ђесме*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Тадић 2012: Новица Тадић. *Сабране ђесме*, I. Припредио Драган Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар.
- Rilke 2011: R. M. Rilke. *Soneti i elegije*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Mali vrt.

Литература

- Bart 1971: Rolan Bart. *Književnost. Mitologija. Semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
- Bauman, Donskis 2018: Zigmunt Bauman i Leonidas Donskis. *Fluidno зло. Život u svetu u kome nema alternativa*. Prevela Sonja Gobec. Novi Sad: Mediterran publishing.
- Benjamin 1974: Valter Benjamin. *Eseji*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit.
- Delez 2010: Žil Delez. *Pregovori*. Preveo Andrija Filipović. Loznica: Karpos.
- Džejmson 1984: Frederik Džejmson. *Političko nesvesno*. Preveo Dušan Puhalo. Beograd: Rad.
- Niče 1973: Fridrih Niče. *Vesela nauka*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Grafos.

Aleksandra S. Sekulić

CITY AND EVIL IN THE NOTEBOOK BY NOVICA TADIĆ

Summary

This paper shows the unique experience of the city and the meaning of evil in Tadić's imagination. That experience is visible in the *Notebook* through the daily actions and activities of city life, which makes evil seem banal. Living and writing in the city means being absorbed by evil that no longer has the form of a demon or devil. This affects the nature of the poetic language and the symbolic use of literary topos which are drastically transformed. The ways and

forms of those changes affirm the new ontological role of evil in the poetic world of the *Notebook*.

Key words: city, evil, devil, language, Novica Tadić, Serbian literature of the 20th century