

ЗБОРНИК

МИЛАН
НЕНАДИЋ
ПЕСНИК

Уредник
ДРАГАН ХАМОВИЋ

повећа

Едиција
ПОВЕЉА

Библиотека
ПРЕОБРАЖЕЊЕ

Књига двадесет пета

Рецензенти
Др Ранко Поповић
Др Горан Максимовић
Др Јана Алексић



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
„СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ”
КРАЉЕВО

Милан
НЕНАДИЋ
песник

Краљево 2021.

Стеван Јовићевић

ДЕМОНСКО ЛИЦЕ СВЕТА У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА НЕНАДИЋА

Сажетак / Панорамским разматрањем статуса и основне тематске оријентисаности књижевне уметности у периоду од ренесансе до двадесетог века, а са нарочитим освртом на поједине увиде Николаја Берђајева, аутор у овом раду покушава да постави теоријске основе за разумевање оног дела песништва Милана Ненадића у коме је поетски обликована демонизована слика света. Лирику што доноси такву слику света одликују такозване „негативне категорије”, односно типично модернички поступци и теме о којима у својој познатој студији пише Хуго Фридрих, и који се учестало могу пратити од поезије Бодлера и француских симболиста наовамо. Посебна пажња посвећена је анализи оних песама у којима је та слика универзализована, тачније где гротескни доживљај стварности и превласт демонског начела имају општи карактер и везују се за питања метафизичке природе, а не настају на темељу неког конкретног искуственог повода.

Кључне речи / модерна лирика, индивидуализам, демонско начело, Мефисто, Зло, Творац

Не постоји начин да интерпретација било којег поетског писма буде успешна а да се притом пренебрегне оно што представља саму суштину лирике као такве. У свом основном виду, сваки залазак у обзоре поетског света увек је помало условљен и свешћу о природи и границама онога што уобичајавамо да сматрамо *лирским*. Боравити у подручју песме, а то ће рећи у подручју једне измаштане стварности – па макар и као тумач, као онај ко ту стварност настоји да обремени смислом, или је, у најмању руку, учини разумљивијом – тако у првоме реду подразумева

недвосмислено пристајање уз следећу претпоставку: и оно што је у песми певано и оно што је у њој мишљено своју аутономију и естетску вредност задобија управо захваљујући онтолошком статусу лирике и ширини њенога изражајног регистра.

Тај се регистар мењао постепено, у оном смеру и онако како је ишао и сам еволутивни ток поезије, како су јој приписивани различити предзнаци и припајане друкчије функције. Он се, у оној мери и облику које је сада врло лако препознати и назначити, стао нагло ширити још у средњем веку, у периоду ренесансе. Наметнувши себе као меру свих вредности, ренесансни човек био је понет идејом о самодовољности сопствене природе и културе и начинио први одлучан корак у ограђивању од божанских принципа. Иако се, начелно посматрано, не би могло рећи да читава ренесансна култура још увек није била донекле теоцентрично устројена, устројена тако да стреми ка једној нарочитој уцеловљености света којим управља Творац, такво ограђивање несумњиво је допринело процесу осамостаљивања уметности. Поставши антропоцентрична и највећма одређена дOMETИМА строго схваћеног човечијег света – микрокосмоса – уметност је у исти мах почела да се разграђује и динамизује безмало све аспекте живота. Она препознатљива, „хармонична” уметност заувек је престала да постоји, а што је најважније, јасно су нагловештене могућности да се препознају апоретична места у људскоме сазнању.

Као делокруг у коме до пуног изражаја долази човеково настојање да изрази своју насушну потребу за оно-страношћу, да симболички оспољи жудњу за вишим и вечним животом, уметност се, ако ни због чег другог а оно барем стога што је њен предмет промишљања необухватан, и што заправо све на свету и све ван света може бити довољно релевантно и подстицајно да би се заплело у мислима уметника и постало главним аспектом имагинирања – указала као најподеснија област духа која би одразила корениту промену човековог односа према стварности.

Њен задатак зато није више био тај да на један особит начин разбуди исконску вечност у бићу човековом, да непрекидно истрајава у представљању онога што је непредстављиво: прожетост човекове душе божанском духовношћу, већ је он препознат у томе да се начини уметничко дело које би по себи чинило савршен облик на тај начин што би било инспирисано савршеношћу саме природе. Али, баш као што је то могућно рашчитати из неких од најпрегнантније сročених идеја Николаја Берђајева: „Уметност не ствара савршенство, већ говори о тузи за савршенством и ту тугу симболички представља. А то је карактеристично за савсклоп хришћанске културе” (Берђајев 2001: 152). Кључни представник религијске филозофије и једна од, свакако, незаобилазних фигура у свеколикој историји људског мишљења, Берђајев је највећим дѐлом свога опуса – у најдалекосежнијим духовним озарењима и интелектуалним узлетима – хтео да покаже како солипсистичка зазиђеност у сопственој природи и култури човеку није донела ни утеху ни спасење, већ је само подстакла његову дехуманизацију.

Таква врста новостворене „напетости”, која подразумева човеково осећање тескобе и nelaгоде услед спознања да за остваривање крајњег, тоталног смисла човековог постојања није довољна ни уметност која, подривајући целосност људске егзистенције и божанске Промисли, тежи да као врховни идеал открије природну стваралачку моћ појединца, зачета је у периоду ренесансе, да би потом у пуном интензитету опет била обновљена у двама изузетно важним књижевним раздобљима – најпре у романтизму, а онда и у периоду онога што, уза све ограде и поетичке разлике, зовемо модернизмом, и што се може пратити од друге половине деветнаестог века па све до данашњих дана. И романтичар и модерниста на посебан начин посвојили су ту „напетост”. Како?

Задржимо се на примеру поезије, оног књижевног рода у коме су безмало сви велики литерарни изучаваоци видели могућност најупечатљивијег манифестовања књижевноуметничких вредности. Песниково стремљење да

једним естетски моделованим језиком, дакле симболички, изрази тему која стоји у самој средишту уметничке спознаје – а то је смисао људске егзистенције – универзално је. Онога тренутка када је себе поставио као меру свих ствари и раскинуо јединство са Богом, човек је истовремено и самога себе постварио. У неколико својих књига, од којих за ову прилику ваља пре свега споменути оне какве су *Ново средњовековље*, *Филозофија слободе*, *Смисао историје* или *Царство духа и царство ћесара*, Берђајев настоји да покаже како је хуманизам нешто што је устремљено против човека. Губитком чула за врховни, божански творачки принцип, са изостајањем потребе да себе посматра у ширем опсегу чинилаца који детерминишу видове самоостварености појединца, човек је, занемаривши себи надређена начела спрам којих је дотад самеравао вредност своје егзистенције, уједно престао да има и властити идентитет. Како „личност и слобода су једно” (Берђајев 1997: 131), самосталност коју је човек мислио да је задобио, а која је у ствари била само привидна и непотпуна, поништавала га је као личност, и то му је донело тугу. Туга је значила дехуманизацију и деперсонализацију људскога бића, и то је поглавито уочљиво у уметности. Отуд Милан Радуловић, на трагу претпоставки Оца Јустина Поповића, у својој књизи *Књижевности и теологија* вели следеће:

„Уметност [је] највиши израз трагичног осећања живота. Уметничко дело истинито дочарава човекову жеђ за смислом и за бесмртношћу, његово незадовољство природном егзистенцијом, људску изгубљеност у бескрају васељене и страх од света око себе” (Радуловић 2008: 13).

Као изразито субјективистички оријентисаним књижевним раздобљима, ова врста незадовољства и изгубљености у романтизму и модернизму сублимисани су у један нарочит вид заоштреног индивидуализма. Док је у првом поменутом периоду који је захватио књижевну мисао тај индивидуализам тесно скопчан са потребом да се уметнику, а изнад свега песнику, припише култ слободне стваралачке личности, да се он доживи као „непризнати

законодавац света” (Шели 1956: 112), дотле га је у другом нужно посматрати у контексту драстичне секуларизације уметности, где он најпре долази као природна последица човекове тежње да овлада свим постојећим, а затим и као једини облик разазнавања у свету који су неслућене мере идеолошких ломова у најстрашнијем људском веку неповратно учиниле местом ужаса.

Једном речју, радикални и горди индивидуализам, парадоксално, постаје залог претрајавања уметничке егзистенције у времену, постаје вредност за себе, и до данас представља оно једино што је човеку – богоотпаднику преостало и у чему очајнички покушава да задржи контуре сопства. Посматрано на плану модерне поезије, која ће нас, уосталом, овде превасходно занимати, као елементи изван којих није могућно разумети ни њен изражајни регистар нити опсег њеног „тамног” и у много чем неприступачног садржаја конфигуришу се такозване „негативне категорије”. Деструкција, деперсонализација, абнормалност, депатетизација, празна трансценденција, фаворизовање схизофрених стања, нихилизам – све су то неке од њих. Хуго Фридрих, немачки романиста и незаобилазан проучавалац модерне поезије, у својој најзначајнијој књизи, насловљеној *Структура модерне лирике*, управо жели да покаже како ове негативне категорије чине суштинска обележја модерног поетског писма, и како се само на темељу онога што оне значе да објаснити једно тако необично својство модерне лирске песме: да буде неразумљива а да нас истодобно толико фасцинира (Фридрих 2003: 13). Полезећи од Дидроових размишљања о генију и теорије гротеске, своје схватање природе и структуре модерне лирике Фридрих темељи на примеру песама Бодлера и репрезентативних француских симболиста. Симболистичка поетика није важна за онај део песништва Милана Ненадића који ћемо у овој прилици покушати да осветлимо, али и поред ње, која представља важно Фридрихово полазиште у доношењу закључака – посебно оног да „нејасноћа и инкохеренција постају претпоставке лир-

ске сугестије” (Исто: 28) – књига немачког поетског стручњака за нас је од особите важности због оних места где он указује и на неке друге, исто тако битне и опште црте модерне лирике.

Модерна држава и различита материјална богатства која су њоме обезбеђена човеку су донела само лажну самосталност, и његов саморазарајући индивидуализам свој препознатљив облик у уметности задобио је у естетици ружног. Како је потреба да себе одреди спрема извесних идеја и принципа што надилазе његов искуствени регистар човеку напросто инхерентна, имагинативна окренутост демонском начелу уследила је природно. Модерни свет, свет у коме је Бог „убијен”, или, како се то још често каже, који је „од Бога остављен”, јесте свет у коме је глобрификована материја. Будући проклета, материја је, поред осталог, станиште злих и нечистих сила; она је настањена демонима. Антички идеал о нераскидивој здружености естетских квалитета са спознајним и етичким модерна уметност у потпуности укида, и не само то: оно што је наказно, ружно и што изазива језу чак престаје да буде наличје доброг и лепог, те постаје вредност по себи (Исто: 24, 32). Завек изгубљена целосност људске егзистенције резултује дисонантношћу и дисхармоничним уметничким формама. „Тиме што појаве разбија на фрагменте” – истиче Фридрих – „она [дисхармонија] нам каже да се ’велика целина’ само још може спознати као фрагмент, јер ’целина’ више није примерена човеку”. Стога је главни циљ „да се дисонанцама и фрагментима наговести трансценденција чију хармонију и целовитост више нико не може да види” (Исто: 33).

Лирика, која подразумева најинтензивније преламање емпиријске стварности кроз унутрашњи доживљај творца, кроз његову индивидуалну свест, тако образује свој тамни пол, и у складу са тим и у њеном садржајном и стилскоизражајном регистру кристалишу се елементи који би требало да наговесте непроменљиво „напрслу” опну света. Немогућност драстично индивидуализованог бића које се

одриче потребе за оним што је онострано да надиђе своју коначност очитује се у честој стваралачкој реализацији теме зла и напору да се покаже како у свету преовладава демонско начело. Конципираност измаштаног простора песме као паклене позорнице устоличена је као својеврстан амблемски знак модерног поетског писма, а као „izraz jednog žestokog oblika zla”, сама књижевност престаје да буде „nevina”, те „pošto je kriva, ona na kraju to mora ad prizna”, она „je dužna da brani svoju krivicu” (Bataj 1977: 6).

Нису, међутим, оваква природа и структура модерне лирике нешто што у двадесетом веку није трпело промене. Још када је, пре нешто више од тридесет година, Новица Петковић покушао да у кратким цртама представи основни поетички профил српског песништва у двадесетом веку, да пре свега укаже на нека од кључних метричких решења, онако како су она еволуирала и како, уосталом, у доброј мери одређују и стање домаће поезије у тренутку када он пише свој оглед, један од најистакнутијих српских књижевних проучавалаца у последњој трећини протеклога столећа свој текст завршава за нас веома сугестивном мишљу:

„Изгледа да су средином овог века, у бурним 50-им годинама, као једна од значајних последица оштрих књижевних полемика, била широм отворена врата за укидање ограничења о којима смо овде говорили – ограничења на све залихе стиховних облика, песничких средстава уопште, и на традиционалне и на иноваторске. Отуда је данас честа појава да исти песник пише час у метрички везаним, час у слободним облицима: Јанус чије се једно лице зове традиционалист, друго модернист. Разабрати се у свему томе, понављамо, читаоцу није лако; још је теже критичару да просуђује” (Петковић 1990: 166).

Модерна лирика, која се протеже од Бодлера наовамо, поред различитих промена у контексту предмета певања подразумевала је иновације и на формално-техничком плану. Преокрети у садржајном регистру лирике, које смо унеколико наговестили и који су били изазвани све снаж-

нијим заоштравањима индивидуалне свести модерног субјекта, с једне стране, и историјским околностима које су у све већим налетима одавале тамно лице хуманитета, са друге, при вишеструким таласима модернизације књижевног израза у двадесетом веку неретко су били праћени метричком ослабљеношћу стиха. Нову осећајност требало је заоденути у одговарајућу уметничку форму, и стога су – иако то није било правило – песници који су ту осећајност посредовали уједно посезали за другачијим стиховним облицима. Такозвани „слободни” стих, који је у много чему негирао оно што су налагала устаљена версификацијска начела, варирао је од епске размахнутости до лирске језгровитости и синтаксичке збрушености. Ипак, како је човек биће које је неизоставно окренуто Апсолуту, и које неопозиво тежи да у сопственоме трајању наслути некакву вишу сврховитост, најпосле је подлегла сумњи и дехуманизујућа слика света какву је понудила модерна поетска мисао. Оправданост такве сумње могла би се препознати и у речима Миливоја Солара, у тексту који заправо представља приказ гласовите Фридрихове књиге, малочас помињане:

„Što u krajnjoj konsekvenci znači zatvaranje moderne lirike u takvo jezično kazivanje kakvo više nema oslonca ni u čem osim u sebi samom? Što znači insistiranje na praznoj transcendenciji koje rezultira svojevrsnim nihilizmom, takvim nihilizmom koji se zaustavio na krajnjoj granici šutnje i besmisla, dovodeći u pitanje i samu opstojnost lirike kao umjetnosti?” (Solar 1976: 126).

Са том сумњом оснажена је потреба да се за бујицом Смисла крене у оном смеру што води ка вредностима које су већ осведочене и похрањене у традицији, а то је иницирало повратак одређеном кругу тема из прошлости и активирање различитих елемената из утврђених залиха стиховних облика.

Само, како се ова врста заокрета није одиграла ни доследно ни равномерно – што уосталом и није могућно, посебно ако се у виду има аутентичност сваке стваралачке

фигуре – догодио се феномен који, између осталог, и Но-вица Петковић у свом тексту делом дотиче: свеопшти релативизам у концепцији поетског стварања учинио је да песнику буде:

„најзад омогућено да се, тако рећи, слободно креће по читавој дијахронијској мапи домаћег песништва – а то се исто може рећи и о страним изворима – и да се према сопственом нахођењу заустави на некој 'развојној тачки' одакле ће узети потребну залиху стиховних облика” (Исто).

И не само стиховних облика, додали бисмо. Са могућношћу „несметаног” кретања по развојној линији домаћег и страног песништва укинута је она препознатљива усаглашеност садржаја и форме, па је тако постало сасвим уобичајено да се у слободним облицима узносито опевају велике теме из прошлости, или да пак у метрички брижљиво везани стих продру типично модернистички садржаји. Један од примера где посве различите тематске нити бивају провучене кроз строго везани стих јесте и поезија Милана Ненадића, коју ћемо сада ближе да размотримо.

Ако бисмо покушали да у најкраћим цртама представимо оно што подразумева иницијално језгро и живота и песништва Милана Ненадића одјекују – неку врсту суштински одређујућег чиниоца на основу којег бисмо могли разумети и песничко *вјерују* и кључне елементе посредством којих је одређена поетика контекстуализована у једном сасвим особеном времену, свакако би за ову прилику било основано послужити се речима Славка Гордића из предговора уметнички можда најуспелије устројене и уз то свакако најопсежније Ненадићеве збирке изабраних песама, која носи назив *Пола кайи росе*. Говорећи, наиме, о свом критичком суду написаном поводом једне песничке књиге Велибора Вујовића, Гордић покушава да докучи у којој би се мери он сада могао применити и на само песништво Милана Ненадића, показујући том приликом да изложена критичка оцена не губи дословно ништа од своје ваљаности. Тај суд гласи овако:

„овај песник [мисли се на Вујовића] уио [је] из босанскохерцеговачкој тла онај карактеристичан фермент жетине, прекознаљив и у њесништву Ђоја, Ноја, Тонјића, Ненадића и Сладоја. И кад им је реч алузивна и реминисцентна, каква често и јесте, и кад су њесници културе и вере, а неки међу њима у великој мери јесу [...] у њиховом њесништву нема ничеј 'преученој', књишкој, измозаној или усиљеној, што неретко снижава естетску веродостојност њихове њесничке сабраће у друћим нашим срединама” (Гордић 2004: V).

О томе како је Милан Ненадић песник културе и вере, мајстор високо однегованог стиха и артистички беспрекорне песничке форме, одиста је писано и тога се – у то нема сумње – сваки помни читалац Ненадићеве поезије безмало асоцијативно присећа и при најлетимичнијем погледу на његове стихове. Међутим, исто тако, у књижевној критици већ одавно је примећено и то како поезија Милана Ненадића наставља оне трагичне и чемерне гласове који би се у српском песништву могли пратити од Ђуре Јакшића, Милана Ракића, Владислава Петковића Даса и Тина Ујевића, преко Бранка Миљковића и Бране Петровића, па све до, рецимо, Стевана Раичковића.¹ Оријентишући се на такав начин према једном од сигурно најважнијих аспеката Ненадићевог певања, читаоци и тумачи његових стихова неизоставно су упућени ка једној овећој групи доста сличних судова, од којих су само неки ти да је реч о „поезији јецаја и вриска”, чије је „средшње име бол” (Сувајџић 2018: 188), да опсесивни мотив смрти представља „najbogatije izvariranu pesničku sliku u stihovima Milana Nenadića” (Koljević 1989: 5), да средиште Ненадићевог песничког света најчешће запоседа „онај ко пати и сукобљава се са несавршенством света, његовим ружним и злим лицем” (Микић 2008: 173), да су Ненадићеви стихови „узлет духа склоног сумњи” (Јанковић 2012: 88) и слично.

¹ Види о томе на следећем сајту:

<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=219.0>

Сви ови издвојени ставови задобијају посебан значај када се у виду има и један исказ из Ненадићевог интервјуа за лист „Глас истока”, где он између осталог истиче и то како песник у бити представља „само срце општег очаја”.² Тај „општи очај”, као нека врста вечног колективног удеса, у правом смислу речи могао би се довести у везу са Ненадићевом трећом и вероватно најбољом песничком збирком, која је метафорично насловљена *Ойштии одар* (1978) и којом је оглашен видан заокрет у ауторовој песничкој осећајности. Виђењем читавог свемира као једног плутајућег *ойштии одра*, чиме је више него јасно наговештен расап и умирање вредносно уцеловљеног света, мотив *црној* задобија кључно место у Ненадићевој поезији. Иако тај мотив не значи искључиво ништавило и најаву смрти, већ се, као што примећује Ненад Грујичић, може разумети и као „катарзични пут преобразбе и ускрснућа”, јер „црна боја над бојама је и мак док зре, рана док зараста” (Грујичић 1998: 59), очигледно је градативно посредовање демонизоване слике света и настојање аутора да стварност предочи као једну паклену позорницу.

Милан Ненадић, с правом би се могло рећи, готово од самог почетка један је од домаћих „уклетих песника”, да се послужимо термином који у истоименом есеју из 1884. године први пут употребљава Пол Верлен како би описао стваралаштво симболизма и његових представника: Корбијера, Рембоа и Малармеа. Указујући на песничку аутентичност ових стваралаца, Верлен истиче оне аспекте који њихову поезију чине новом и значајном – њихову склоност ка истраживању екстремних искустава, ка представљању света с ону страну стварности и понашању које одудара од устаљених друштвених норми.³ Премда се у случају песништва Милана Ненадића о верленовски схваћеној „уклетости” може само условно говорити, јер је реч о песнику чију апсолутност нихилизма и песимизма пре

² Исто.

³ Види о томе: Весна Цакелић. *Уклети и песници*. Београд: „Просвета”, 1995, 6–9.

свега пориче његов високи артизам и ванредна стваралачка плодотворност, а то ће рећи његово перманентно поверење у речи и њихов духовно-семантички потенцијал, за ову прилику покушаћемо да укажемо на поетску вредност управо оних песама у којима, барем наизглед, остаје тражење наде што свет лечи од бесмисла и порађа веру да све што се збива има неку унапред утврђену сврху. На значај оних песама у којима тешко да се може препознати напор да се певањем зацели „напрсла” опна света. Нашу аналитичку пажњу стога посветићемо том тамном полу Ненадићевог песништва, оном дакле поетском регистру који тематско-мотивске елементе црпи из једне гротескне, демонске визије стварности.

Ненадићев лирски јунак, како то примећује Радивоје Микић, „притиснут је злом које долази и из историје и из свакодневице” (Микић 2008: 180), и док је, истина, кошмарна слика света у Ненадићевој поезији најчешће повезана са његовим завичајним простором, нас ће превасходно занимати оне песме у којима је таква слика универзализована, тачније где је она прави показатељ разарања живота и потпуне превласти демонског начела у некаквом општем временском пресеку. Јер, као што на то указује Зденко Лешић, приликом тумачења језика у одређеном књиже-ноуметничком остварењу – а нарочито у лирској песми – није циљ да се допре до психолошког разлога који аутора подстиче да употреби одређена језичка средства, већ се циљ састоји у томе:

„da se shvate stvaralačke operacije pjesnika kojim je ostvarena sinteza jezičkog izraza pjesme i njenog unutarnjeg svijeta u jednoj strukturalnoj cjelini u kojoj se dovodi u postojanje poetska misao, emocija, saznanje, doživljaj” (Lešić 1987: 236).

Решеношћу да се уводна поетска творевина збирке која на више начина доноси заокрет у осећајности лирског и изнад свега песнички посведоченог *ја* наслови као „Моја песма”, али исто тако и чињеницом да се, у готово неоромантичарском маниру, певање доводи у везу са јесени а песма симболички атрибуира *трањем са својом језном*

шкријом, аутопоетички је наговештено отварање тематике која своје извориште има у ономе што је експлицитно именовано као *слаћка сѣрава*, а неку врсту свога заклјучка у песми „Општи одар”, песми по којој је и сама Ненадићева песничка књига насловљена, и то у стиху којим се потврђује како људска стаза иде *добрим смером унишћења*. Песма „Ђаво, млад изнова” једна је од првих где фигура нечастивог запоседа измаштани поетски свет, и доминантна перспектива демонизоване стварности у њој је уочљива већ и из тога што је читава природа представљена као *млади ђаво*, а пролеће тек као један *џламсај смрти*. У цикличном обнављању природе песнички субјект препознаје *џамјан ѝройасџи*, и он чезне што никада не може имати стваралачку снагу какву има природа.

Језовиту атмосферу каква ће неретко бивати саставни део поетског света Милана Ненадића можда најбоље доноси песма „Ноћна слика”, једна од најкраћих али и најзнаковитијих Ненадићевих поетских творевина, која се састоји од свега четири дистиха. Уобичајена семантика простора у њој је нарушена. Дом и огњиште, који би по свој прилици требало да буду одређени топлотом, заштитничком атмосфером и да одишу спокојем, преокренути су у своју супротност – они су аветињски простор који је у двоструком смислу маркиран уклетошћу: не само да је он обликован као саставница ноктуралног амбијента где громови разарају кућу, сова бди над мишем, а унаколо се разлеже завијање вука, већ је и сама унутрашњост тог простора премрежена поразним дејством смрти (*Пас цвили над мајком. Посусџалом*) и злослутном језом јунака чијем је *сѣраху у срцу* једино још противстављен *Бој на уснама*.

Неретко дихотомично устројен, песнички свет Милана Ненадића посредован је различитим семантичким предзнацима који су припојени оном што је „горе” и оном што је „доле”. Песма „Камење, трње, осињаци” можда најјезгровитије показује како је свет људи, дакле земни простор, прожет патњом и немиром, како је њиме обухваћен *животи*

означен јорким хлебом, док је над тим светом наднесено небо којим јоразне весѝи леѝе и које остаје немо за сав људски бол. Ова модернистичка „муклост” неба, као претпостављеног света идеала ка коме су управљени човекови духовни узлети, поткрепљена је лапидарним стихом у којем се јасно распознаје одсуство трансценденције (*Нишѝа боѝови. Нишѝа свемир*), односно оно што Хуго Фридрих назива „бесадржајном идеалношћу”, празним апсолутом никлим на „рушевинама хришћанства” (Фридрих 2003: 47, 49). У песми „Страшни суд”, која се појавила као део песничке збирке *Уѝрушак* (1997), и у којој је на особен начин опевана немогућност појединца да било како успостави смисаону везу између поразне стварности и онога како би, вођен религијски схваћеном оностраношћу, требало да је проживљава, лирски субјект вели како *Одозо ѝлега Нико, / Одозо буѝи Свеједно / – Једно, ѝа једно*. На овај начин створена је подлога за продубљивање основне смисаоне вертикале Ненадићевог поетског света, за њено отварање ка многим асоцијацијама и значењским везама које су тесно сплетене са свим оним што је, просторно посматрано, испод земље и „најниже”, а што је готово програмски представљено завршним стихом песме „Писмо Андрићу” (*Демони нису ѝокојани*).

Песма „Из прошлих дана” једна је од првих у низу песама што показују како је превласт света у коме преовладавају демонска начела најпре омогућена сумњом песничког субјекта у хришћански идеал живота, који би требало да буде залог небеског царства, сумњом која је праћена неповерењем и у саму стваралачку снагу песме. Слогови, дакле – језик сам, *зачарани* су, у њих се увукла *ѝримеса демона*, а песничко „ја” које је *бешчулном крунисано ѝлавом*, пита се нашто уопште певати и *срицаѝи / себе друѝачијеѝ / (Наиме – мрѝива)* када Христос, *Човек жрѝива, / Гонеѝа некакву будућносѝ / И љуља некаква звона*. Тако видимо да сумња у хришћански схваћену трансценденцију корелира са неповерењем песничког субјекта у моћ песме, јер је путања људскога духа и у случају трансцендирања

властите свакодневице и у случају певања управљена с ону страну стварности и оријентисана на оно што је вечно и универзално.

У својој необичној и изнад свега веома надахнуто написаној књизи *Књижевности и теологија*, која је у доброј мери ослоњена на естетичке изворе и доприносе религијске филозофије, у првом реду на оне за које је заслужан Николај Берђајев, Милан Радуловић, између осталог, истиче и следеће:

„Помоћу уметности човек може слободно да исказује своју гордост: вољу да се такмичи са Творцем и да Га побеђује. Може да пародира, иронизује и опориче Божију Реч, а да то у ужем естетском смислу буде добро, лепо, живо и сугестивно једнако као кад слави Бога. Може слободно и да имитира и утолико да деградира присуство творачких енергија у свету. На крају, може слободно да својим стварањем следи Сатану који се у свету не јавља само као разарајућа сила већ и као привлачна могућност и заводљива способност да савршено имитира Божије стварање света и тиме да се нуди човеку за узор стваралачког савршенства” (Радуловић 2008: 82).

Нешто слично запажамо и у песмама „Символика” и „Слово о Творцу”, од којих друга припада поетској збирци „Средовечан соко”, из 1995. године, што само показује у коликом се заправо временском распону назначене идеје и мотиви везани за Ненадићево песништво могу пратити. Док се у песми „Символика” свет доживљава као *унишћена теологија*, у којој *теологија не постоје*, а суптилна иронија у наслову спознаје после стихова који, иако се односе на самог песничког субјекта, као да су упућени и Христу (*Досија је свима твојих исјада и твоја бдења / Реченичној, и забринутости, и чаше твоје*), у песми „Слово о Творцу” песнички субјект децидирано ће се одрећи Бога, рекавши да *Творац свега овога није мој, / Ја га не признајем, / Нека му други указују часи*. И не само да ће га се одрећи, порекавши и његов удео у свему што је сам стекао и потребу да му на било чему буде захвалан (*Ништа његово нисам*) – лирски субјект поврх свега бива из-

ложен и његовome „мучењу”. То мучење представљено је као изостајање истинске мотивисаности за Творчеву „надлежност” у овоземаљском свету: *Привија ми његов мелем / На месџа која не боле, / На месџа / Која на мени не љосџоје*. Тако се наслов и ове песме испоставља као својеврсна иронија, јер „Слово о Творцу” заправо постаје слово о „не-Творцу”. У стиховима песме „Символика”: *Животџ је земан сасвим, обична исџина койна. / Прсла је људска куџла, зџуљена њена ойна*, свет у коме више нема места за лепоту уједно се раскрива и као свет скрханих вредности, и у таквом свету узаман је да резигнирано лирско „ја” пева.

Ипак, једна суптилно провучена значењска нит ове песме озбиљно релативизује идеју о човековој самодовољности, показујући како Ненадићева лирика чак и у примерима најужпешнијих поетских остварења где се опева овакав јаз између појединца и божанске инстанце никада не остаје до краја привржена своме тамном полу. Траг човекове горде индивидуалности, оне која је зачета још у периоду ренесансе, наслућује се у стиховима где песнички субјект аутореференцијално вели како *Сред свеџа, сред униџиџене џојлине / Свеџиан си само себе и своје леје суџиџине*. Али, песма отпочиње стиховима: *Јединџивено је небо, невероваџино дубоко / Док се у џебе цеди кроз оболело око*. Неповерење у човекову природну стваралачку моћ разазнаје се из тога што је његово око „оболело”. Оно је такво зато што припада посматрачу који је изгубио духовност и који гледа једино преда се, који види искључиво оно што је споља, уместо да свој поглед друкчије управи и загледа се у своју унутрашњост. Само на тај начин било би могућно појмити „јединственост” и „невероватну дубину” неба. У противном, његова песма остаје тек *арџикулисан врисак*, који у себе не може да процеди сву лепоту овоземаљску, па његов песнички језик престаје да буде смислотворан и све што може је да *квари џојавно*.

Превласт демонског начела у свету превасходно је оглашена у једној врсти дезинтеграције песничког субјекта, тако својственој модернистичком песништву. У песмама „Црно ја” и „Боја над бојама”, које припадају песничкој

збирци *Дивљи бој Балкана* (2003), Ненадићев песнички субјект представљен је као неко чија је бит испражњена и ко се предаје смрти: *Ево ме љрашна, раичињена / Прејуна смрти (љразне бији)*. Црно, то целовијо црно као својство на које је субјект метонимијски сведен (*Црно бије / Из човека / Црно је боја / Над бојама*), подразумева за човека суштински одређујућ усуд који се неминовно наслеђује (*Ја знадох црно наследити*). Мотив смрти, који је уз то у Ненадићевој поезији чврсто скопчан са типично модернистичким тематским окупацијама, које су центрипетално сабране око проблема Зла, нимало није без значаја када су посреди вредносни домети оне слике света какву овде покушавамо да осветлимо. „*Budući da je smrt uslov života*” – наглашава француски филозоф и интелектуалац Жорж Батај – „*Zlo koje je u svojoj biti vezano za smrt, takođe je [...] temelj bića*” (Bataj 1977: 26).

Стога се такав субјект може обзнанити као припадник „Светог Реда Умрлих Изнутра”. Могло би се рећи да ова песма репрезентативно одсликава осећање света каквим је запоседнут модернистички поетски глас. Као неко ко је *сљрашно сам* и *ничему љредан*, лирски субјект отеловљује егзистенцију која је богоотпадничка и која баш зато више не може да има сигуран вредносни ослонац. Пишући о индивидуализму који се, уколико није јасно ограничен и нечему подређен, самоурушава, Берђајев напомиње да човеково искључиво руковођење на основу параметара условљених његовим грубим, материјалистичким гледиштем, нужно резултује губитком његовога идентитета и својеврсним унижавањем, потчињавањем „подљудским” категоријама:

„*Organska struktura života je jerarhična, tj. kosmička. U kosmičkom organizmu, delovi su potčinjeni celini, vezani s centrom. U organizmu delovi dobijaju cilj životni od centra. Svaki organizam je jerarhija. Kad se delovi otkinu od celine i prestanu da služe cilju, koji je u organskom centru, oni se neprimetno potčinjavaju nižoj prirodi. [...] Usamljen, prazne duše, човек je postao rob ne viših, nadčovečanskih, nego nižih, nečovečanskih stihija. Duh čovekov*

gasi se i nad njim dobijaju vlast neki nečovečanski dusi.” (Berđajev 1990: 28, 39).

Отуд је глава субјекта који је пресудно одређен самоћом и духовном смрћу *йласѣична*. Стихови: *Далек сам од себе, од оної шѣо је йрава, / И сѣабло, и река, и додир йравоверан*, треба да покажу како је она „пластична” зато што је човек, поставши неутемељен духом – изугбио ону суштинску, непатворену спону са светом који га окружује. Тај свет је постао једно друкчије, пре свега хладно место које више не представља уточиште људским сновима, и због тога Ненадићев лирски субјект у њему постоји као *мѣшал, и сѣякло, и йравац једносмеран*. Човек горде индивидуалности увек је „једносмеран”. Будући једнодимензионалан и доминантно оријентисан према појединцу, видокруг у оквиру којег се успоставља његов однос према стварности, тачније – његово место у стварности – значајно је редукован. Ако је свет, шопенхауеровски речено, само појединчева „воља и представа”, ако су обриси свег оног што он посматра саображени *начину* на који он то чини, његовом напору да то управо *йако* види, онда модерном субјекту и не преостаје ништа друго него да пред свим апоријама у мишљењу узвелича своју тугу и каже како „свако сазнање је сазнање о смрти и болу” (Унамуно 2017: 140). Сумњом у оно што је вечно лепо негирана је духовност и човекова исконска потреба да чезне за вишим обликом постојања, његова вера у универзалне категорије и вредности које ће надићи лимитиран људски век. То је тамно наличје хуманитета, које подразумева отуђеност и вечну самоћу. Ипак, тај специфично заоштрени индивидуализам модернистичке провенијенције нешто је иза чега је сада требало стати и бранити га, и зато се појединац – уметник грчевито упиње да, истичући своју тескобу у свету, као залог аутентичности егзистенције испостави управо своју несавршеност. Певајући о свету који као да се сав уротио против њега, он афирмише своју узвишеност у болу. То се препознаје у стиховима: *Пошѣујем бол, црну йраку, /*

*Дрхѣај, из вене у вену, носим. / Ойшѣа одмазда око мене,
у зраку, / Ко доказ да има мене, да ѣркосим.*

На трагу теоријских увида Фердинанда де Сосира, Зденко Лешић у књизи коју смо малочас поменули, поред осталог, вели и следеће: „jezički znak u književnom djelu istovremeno je i znak predmeta koji označava i indikacija svega onoga što predmet implicitno podrazumijeva, a naročito onog kompleksa psihičke stvarnosti u koju je uronjen” (Lešić 1987: 243). Нешто од такве „психичке стварности” могућно је распознати и у песми „Празна звездарница”. *Срце*, као једна од повлашћених песничких лексема и један од кључних романтичарских мотива и метафора, за Ненадићевог песничког субјекта није ништа друго до *ѣейелишѣе*, а његова глава само је једна *ѣразна звездарница*. Будући „празна”, та се глава не домаша астралних висина, јер вертикална трансценденција, у ничеанском смислу, у модерном свету није више могућа. Исто тако, „пепелиште” треба метафорици да означи такво човеково унутарње средиште које је престало да буде језгро његовог богатог афективног света. Његова продубљена, истанчана осећајност угасла је, а иза ње остала је само пустош. У очима песничког субјекта више нема негдашњег сјаја, и он је сведен на једно *сѣрашно нишѣа*.

Свет у коме је Бог „мртав”, односно у коме је импликација Творчеве надлежности поништена, једном речју, престао је да буде свет, а поражавајућа мера његових некавалитета нарочито одјекује у горким и мрачним стиховима написаним током деведесетих година, за време учесталих ратних збивања на подручју Ненадићевог матичног простора, када наш песник борави у Зрењанину, који и јесте и није истинско уточиште, и када само привидно бива заклоњен од ужаса. Варијације стихова из једне од засигурно најпесимистичнијих Ненадићевих песама – „Финале уточишта”, доносе валере тог деградирајућег доживљаја гротескног света, света са демонским лицем: *Земља нам је ѣуѣа, очај уѣочишѣа, / Наша црна ѣисѣа за узлеѣ у Нишѣа*. Затим: *Земља нам је склиско клуѣко црних ѣлисѣа / Леѣло на*

мрѣваје као крстѣ на Христѣа. Или: Земља нам је ѣустѣа, суморна навика / Са хиљаде лица без људскоѣ лика.

Хаотичност света у коме лирски субјект песме „Дивљи бог” траје настојећи да се преда вечној анархији и интензивном живљењу у ужасу који неће још задуго трајати, наслућује се у претећем *црном звуку и сѣрашном вриску најрсле ѣланеѣе*, а врхуни у опредељењу лирског субјекта да се усредсреди на ишчекивање тренутка који напросто мора доћи *из дубине Боѣа*, а који ће коначно означити потребу да се у *људско ѣуца*. Смрт човечанства, тих *хиљаду лица без људскоѣ лика*, која нису ништа друго до поетским језиком посредован сигнал одрођавања, дехуманизације човека, коначно, отворили су могућност да поетску сцену у потпуности запоседне и сам нечастиви, Сотона лично, и у том смислу обратићемо још закратко пажњу на две засигурно најзначајније песме када је ова врста тематике посреди.

Реч је о песмама „Зима. Мефисто” и „Примање код нечастивог”. Песма „Зима. Мефисто” сва је у знаку борбе између *две несѣојиве идеје* – небеске и земне. Зима, као објективни, природни феномен, доведена је у везу са леденим царством у коме столује Мефисто: као што зима брише људске куће, односно човекова станишта, исто тако нечастиви затире људску душу, станиште оног што је у човеку божанско (*Куд несѣадоше куће! Куд оде, из себе, свеѣе!*). Оксиморонски дочарана *ѣаклена зима* која увија *ѣлобус* има двоструко значење, и у тој врсти поигравања дословним и пренесеним смислом хладноће заправо се разоткрива једна потпуно демонизирана представа стварности: читав земни свет није ништа друго до *санѣа сред оѣњишиѣа*, Луциферово царство леда и хладноће, последњи круг пакла и најдубља усеклина у Хаду. Слика обезбоженог и обездуховљеног света преплављеног пустоши бића и ствари кулминира у стиху: *Хладна је граѣа земља, убија њезин сѣисак*, а крајњи домет безнађа лирског субјекта очитује се у његовом обраћању Мефисту које у потпуности потврђује супериорност нечастивог. Лирски субјект,

наиме, вапи да после свега чује и Мефистов смех, надајући се да би глас нечастивог, пронет у свеопштем *вриску ѿланетије* (песма „Дивљи бог”), могао допринети коначном нестанку света. *Хладна је грађа земља, убија њезин сѿиисак* – поражено, истина, пева поетски глас – али фина заједљивост у стиховима у којима он као да се помало и наругује Мефисту: *А не свиђа ѿи се небо, северни ѿол, јела: / Иза свеѿа је Вишњи, њеѿов Ум и Змија иза чела*, ипак битно релативизује делокруг моћи нечастивог, показујући како чојеково поверење у Вишњег напросто никада не ишчили до краја и како оно што припада домену Зла нипошто не може бити надређено Добру. Нешто слично потврђују и речи Жоржа Батаја:

„kad se poezija, povrh svega, bavi Zlom kao svojim predmetom, dve vrste stvaranja sa ograničenom sposobnošću spajaju se i oslanjaju jedna na drugu, a mi dobijamo tada cvet Zla. Ali promišljeno stvaranje Zla, to jest krivica, predstavlja prihvatanje i priznavanje Dobra; ono mu odaje poštu i, samo sebe nazivajući rđavim, priznaje da je relativno i izvedeno, da bez Dobra ne bi postojalo” (Bataj 1977: 32).

У нешто дужој песми „Примање код нечастивог”, последњој на којој ћемо се у овој прилици задржати, представа о демонизованој стварности, прецизније, о оној врсти зла које није мотивисано неким конкретним поводом, које је метафизичке природе и лирског субјекта непрестано нагони да утврди опсег његовога деловања, његово порекло и видове манифестовања, изведена је најдоследније. У том смислу се о њој може говорити као репрезентативном поетском примеру где су трагички тонови такве стварности доведени до свог врхунца. Сам наслов песме утолико је изненађујућ што означава једну крајње необичну ситуацију: нечастиви је доживљен као неко ко организује пријем, а то ће рећи неко код кога се долази и ко, у извесном смислу, посебношћу својих разлога мотивише присуство других. Ко и *власѿиѿиѿом* посебношћу, такође, завређује њихову пажњу. Читалац је стога готово подразумевано упућен да на њега пројектује ос-

новне особине које би требало значењски да имплицира онај ко ишчекује госте – великодушност и гостољубивост. Већ на основу тога могућно је назрети основну смисаону потку која је у песми провучена, а која се превасходно заснива на поступку преокретања одређених елемената у устаљеном поретку вредности.

Доследна конципираност Мефиста као доминантног предмета певања, унеколико наговештена и насловом песме, у овим десет укрштено римованим октавама обезбеђује му статус правог лирског јунака. Његова „повлашћеност” по питању ширине тематског распона песме у коме је усредиштен, и унутар кога се одвија права мала „прича” о вредносно изопаченом свету, уједно чини повлашћеним и његов светоназор. Не, разуме се, повлашћеним у контексту вредности, већ у контексту моћи. Од мноштва својстава којима је Сотона атрибуиран, чини се да је најважније оно прво, са којим песма уосталом и отпочиње – он је *фанџиасџи*. Фантаста је занесењак, сањалица која би свет хтела да удеси према законима своје разигране маште, али оно из чега проистиче сав симболички потенцијал Ненадићеве песме јесте то што нечастивом таква врста хтења управо и полази за руком. Слика света опевана у песми наликује пакленој позорници, смештеној у овоземаљске оквире. Но, иако се то испрва можда не би дало помислити, претежну важност у песми немају они елементи што у широком луку употпуњују такву представу о свету, већ једно питање које се имплицитно намеће, питање које би се могло поставити овако: како је уопште могуће да свет буде такав? Одговор на то питање доносе последњи стихови, и они показују да свет удешен према монструозним законима Мефистове воље истрајава зато што нечастивог *живим држи* / (*Мага ђо не сме и да каже*) – / *Каџиаклизма мождане сржи*. Човек је, дакле, узрок свему, са њим се збило нешто после чега Сотона успева да се *оџировом ѣродужава*, да *сџолећима одолева* и *рајски ѣева* / *Средњом Евройом*.

Метафорички означен као *ѣеоѣрафија ѣрслоѣ ребра*, свет је престао да буде станиште Човека створеног по лику

Божјем. Ребро, као појам високо симболичког потенцијала – „прсло је”, и то не треба да покаже само како је прекината архетипска спона између човека и Творца него и то како је, следећи симболику настанка прве жене од ребра човековог, у модерноме свету онемогућен сваки облик истинске међуљудске идентификације. Поништавање целосности индивидуалне егзистенције и божанске Промисли, какво се може пратити столећима уназад, и које је зачето најпре у ренесанси, а потом оснаживано у просветитељству, романтизму и, коначно, модернизму – оснаживано посебице наглим развојем филозофије индивидуализма – означило је и дестабилизацију чисто хуманистичких вредности. Човек који је раскинуо јединство са Творцем у исто време раскинуо је јединство и са другим човеком, јер је постао онемогућен да управо клицу божанског препозна као оно што је у тој другости унификујући чинилац. Зато је у Ненадићевој песми *све људско раси́рено / Од Ваши́нџона до Токија*. Разноликост квалификација које се приписују Мефисту само истичу чиме је све успео да опсени човека изразите индивидуалности. Као *Божански облик раси́евани*, он је неко ко преузима врховни трон и све Творчеве прерогативе: он је *сѝрах и ѝрејейѝ*, нуди *Јела од сѝакла и од сребра*, он *своди своје дело / Проѝив закона равнѝеже* и *Дрско дели ѝрчке ѝоуке*. Он је, исто тако, неизоставно присутан и у најобичнијој свакодневици, па је тако опеван као *ѝодводач, слаѝки браѝи*, који по мрачним угловима улица обезбеђује *хаѝиѝи-здравље / За неземаљских ѝола саѝа*. Међутим, да нечастиви изнад свега треба да задржи тесну значењску везу са самим човеком, тачније да остане симболичко отелотворење оне уметничке егзистенције каква је у модерноме свету имагинативно окренута демонизованој стварности, показују стихови у којима је он виђен као *двоноѝ силник – Виша Раса!*, односно као *Евроѝки Орфеј и Тоѝални ѝесник, ѝешка слава!*

Тиме је круг на изванредан начин затворен. Делокруг Сотонине моћи представљен је као нешто што има надарене тотализујућ карактер: он обухвата троструко подељену

вертикалу света и протеже се на све временске планове. Посматран у контексту ове песме, тај се делокруг може разумети у светлу онога што Емил Штајгер назива „лирском прожетошћу”, а што подразумева да је за песника, као неког ко „евоцира” и за кога „ne postoji nikakva supstanca, nego samo akcidenције”, могуће да обликује такав маштењски свет у коме не постоји „odstoјanje između subjekta i objekta”, и који стога карактерише истовремена блискост и прошлог и садашњег и будућег (Štajger 1978: 64, 76). Али, баш као што је то случај са сваком правом поезијом, у Ненадићевим стиховима ствари не остају до краја једноличне чак ни онда када се чини да све упућује на то. Парадоксално, у његовом поетском космосу истовремено егзистирају и Бог и ђаво, не укидајући притом један другог. Проблесак вере у Творца, у идеју да и у овом и оваквом свету постоји некакво универзално Добро коме треба стремити и које опонира трагичној збиљи живота, у овој песми запретен је у безмало рефренскоме понављању полустиха *Срце се цеја*, који у једном свом варијетету гласи *Цеја се срце*. То понављање потврђује како лирски субјект, иако немоћан да било шта измени, ипак пружа некакав отклон према стварности коју опева; његов лични, дубоко индивидуални доживљај те стварности, у највећем броју строфа контрастира објективно предоченом учинку који она има.

Овде смо само укратко покушали да оцртамо распон тематско-мотивских јединица које су непосредно везане за онај тамни пол песништва Милана Ненадића, и видимо на који начин оне стварају подлогу за једну потпуно демонизовану слику света, за слику света у коме је човек отуђен и огрезао у унутрашњем црнилу, и у коме више не постоји истински систем вредности којим би се он руководио и који би његов светоназор обременио универзалним смислом. Постоји неколико различитих мотивских смерница за којима Ненадићева имажинација посеже у настојању да се изгради основа за такву слику света, али у овој прилици покушали смо да укажемо на

изузетан и према нашем мишљењу претежући поетски значај управо оних лирских творевина у којима је испољена модернистичка сумња у Творца свега постојећег, и у којима је пре свега испољена слика света који има демонско лице.

ЛИТЕРАТУРА

Bataj 1997: Žorž Bataj. *Književnost i zlo*. Beograd: BIGZ.

Берђајев 2001: Николај Берђајев. *Смисао историје: ојлед филозофије човеке судбине*. Београд: Дерета.

Берђајев 1997: Николај Берђајев. *Филозофија слободе*, други део. Београд: Логос.

Berđajev 1990: Nikolaj Berđajev. *Savremena kriza kulture (Kraj Renesansa)*. Niš: DOM.

Гордић 2004: Славко Гордић. „Жестина”, предговор збирци песама Милана Ненадића *Пола кайи росе* – изабране и нове песме. Нови Сад: Orpheus.

Грујичић 1998: Ненад Грујичић. *Плес у нејамама*. Београд: Просвета.

Јанковић 2012: Милош Јанковић. „Понор у најам”, предговор збирци песама Милана Ненадића. *Укус ђелина* – изабране песме. Београд: Просвета.

Koljević 1989: Nikola Koljević. „Pesnik predsmrtnih časova”, предговор *Izabranim pesmama* Milana Nenadića. Sarajevo: „Veselin Masleša”.

Lešić 1987: Zdenko Lešić. *Jezik i književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.

Микић 2008: Радивоје Микић. *Песничка ђосла*. Београд: Службени гласник.

Петковић 1990: Новица Петковић. *Ојлеги из српске ђоејике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Радловић 2008: Милан Радловић. Књижевност и теологија: прилог заснивању теолошке књижевне теорије. Београд: Институт за књижевност и уметност; Источно Сарајево: Православни богословски факултет.

Solar 1976: Milivoj Solar. *Književna kritika i filozofija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Сувајџић 2018: Бошко Сувајџић. *Како ујокојији ијру*. Београд: Чигоја штампа.

Унамуно 2017: Мигел де Унамуно. *О ијрајичном осећању живојиа*. Београд: Алгоритам.

Фридрих 2003: Хуго Фридрих. *Структура модерне лирике*. Нови Сад: Светови.

Шели 1956: Перси Биш Шели. „Одбрана поезије”. *О поезији*. Прир. Боровоје Недић. Београд: Просвета.

Štajger 1978: Emil Štajger. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=219.0>

Stevan D. Jovičević

THE DEMONIC FACE OF THE WORLD
IN THE POETRY OF MILAN NENADIĆ

Summary / By panoramic consideration of the status and basic thematic orientation of literary art in the period from the Renaissance to the twentieth century – and with special reference to certain views of Nikolai Berdyaev – the author in this paper tries to lay the theoretical foundations for understanding the part of Milan Nenadić's poetry in which a demonized image of the world is poetically formed. The poetry that brings such an image of the world is characterized by the so-called “negative categories”, the typically modernist schemes and topics that Hugo Friedrich writes about in his famous monograph, and which can often be followed from the poetry of Baudelaire and French symbolists onwards. Special attention is paid to the analysis of those poems in which that image is universalized, more precisely where the grotesque experience of reality and the predominance of the demonic principle have a general character and are related to metaphysical questions, and do not arise on the basis of specific experience.

stevan.jovicevic.96@gmail.com