

АВАНГАРДА И КОМЕНТАРИ

ЕДИЦИЈА
Посебна издања
Књига XLIII

уређивачки одбор

prof. dr Aleksandar Petrov, University of Pittsburgh
prof. dr Robert Hodel, Institut für Slavistik der Universität Hamburg
prof. dr Sylwia Nowak-Bajcar, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
проф. др Алла Татаренко, Львівський національний університет ім. Івана Франка, Лавов
проф. др Ивана Живанчевић Секеруш, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
проф. др Сава Дамјанов, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
проф. др Михајло Пантић, Филолошки факултет Универзитета у Београду
др Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Александра Манчић, Институт за књижевност и уметност у Београду
prof. dr Andrea Lešić, Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
prof. dr Zvonko Kovač, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
prof. dr Marko Juvan, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, ZRC SAZU, Ljubljana
др Ива Тешић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Владан Бајчета, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Игор Перишић, Институт за књижевност и уметност у Београду

рецензенти

проф. др Драган Бошковић
проф. др Владимир Гвозден
проф. др Предраг Петровић

илустрација на корици

Илустрација за корице књиге прича:
Црвени Пјеро С. Кракова, 1921.
(необјављено, Михаило С. Петров, Архив Југославије)



Фото: Горанка Матић

АВАНГАРДА И КОМЕНТАРИ

Међународни научни зборник радова у част
проф. др Гојка Тешића

Уредили

Игор Перишић и Владан Бајчета

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

БЕОГРАД

2021

Зборник се објављује захваљујући финансијској подршци Министарства просвете науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ

- 13 | УВОДНА РЕЧ
- 17 | **ГОЈКО, ПРИЈАТЕЉ**
- 19 | Radovan Popović
FRAGMENTI O GOJKU
- 23 | Александар Петров
ГОЈКО ТЕШИЋ – НАУЧНИК, УРЕДНИК, ПРИЈАТЕЉ
- 27 | Јовица Аћин
ПРИЈАТЕЉСКО ПРИСУСТВО
- 31 | Velimir Visković
DVA MLADIĆA IZ PRERADOVIĆEVE
- 41 | Михајло Пантић
ГОЈКО ТЕШИЋ: ПОВЕРЕНИК АВАНГАРДЕ
- 57 | Svetislav Basara
DAKLE, TEŠIĆ
- 61 | Слободан Гавриловић
ГОЈКО ТЕШИЋ ИЗМЕЂУ БАШТИНЕ И АВАНГАРДЕ
- 63 | Vlaho Vogišić
KLJUČAR ODGOĐENIH PRIČA
- 69 | Branko Kukić
GOJKO TEŠIĆ MEĐU SRBIMA
- 71 | Сава Дамјанов
ВИНАВЕРОВЕ УЛИЦЕ ГОЈКА ТЕШИЋА
- 79 | Vladimir Pištalo
„FENJER NAD ZATRAVNELIM STAZAMA“
- 81 | Irina Subotić
KIŠ – MATVEJEVIĆ – KRLEŽA (ZAGREB 1975)
- 85 | Zvonko Kovač
PISMO
- 93 | Весна Цидилко
ГОЈКО ТЕШИЋ ИЛИ О ПРИЈАТЕЉСТВУ
- 95 | Милета Аћимовић Ивков
„ЗАНОСИ И ПРКОСИ“ ГОЈКА ТЕШИЋА: СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ
- 105 | Жељка Пржуљ
ТЕШИЋ У ОГЛЕДАЛУ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА
- 109 | Слађана Јаћимовић
СТРАСНА ИСТРАЈНОСТ ТУМАЧЕЊА: О ЈЕДНОЈ СТУДИЈИ ГОЈКА
ТЕШИЋА

- 113 | Dalibor Tomasović
TRIPTIH HOLOINSTALACIJE
- 117 | ТЕОРИЈА, ФИЛОЗОФИЈА И ЕСЕЈИСТИКА У
АВАНГАРДНОМ ТРАЈАЊУ**
- 119 | Vladimir Biti
UKROĆENA GOROPADNICA: MODERNA KNJIŽEVNOST I
NACIONALNA KNJIŽEVNA HISTORIOGRAFIJA
- 131 | Robert Hodel
PLATONOV'S PHILOSOPHIE IM LICHT DES
WITTGENSTEINSCHEN SPRACHSPIELS
- 141 | Novica Milić
NARATIVNA KRITIKA NARATOLOGIJE
- 153 | Marko Juvan
OD MAJA '68 DO NOVEMBRA '89:
TRANSFORMACIJE SVETA, LITERATURE IN TEORIJE
- 165 | Dragan Prole
AVANGARDNO ISKUSTVO FILOZOFIRANJA ČEKIĆEM:
NEGATIVNI TRENUTAK
- 179 | Magdalena Koh
ENERGIJA POBUNE U FEMINISTIČKIM ESEJIMA SVETLANE SLAPŠAK
- 195 | Новак Малешевић
ЈЕЗИК И ИСТИНА УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА (ОД СТРУКТУРАЛИСТИЧКЕ
ЛИНГВИСТИКЕ ДО ХЕРМЕНЕУТИЧКЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ)
- 215 | АВАНГАРДА У ЕВРОПСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА**
- 217 | Александра Манчић
ШПАНСКИ АВАНГАРДНИ ЧАСОПИСИ
- 235 | Janez Vrečko
ABSTRAKCIJA IN BREZPREDMETNOST PRI MALEVIČU IN KOSOVELU
- 249 | Kristina Pranjić
THE LOGIC OF ZAUM
- 263 | Krištof Jacek Kozak
STRUKTURNA TIPOLOGIJA SLOVENSKE DRAMATIKE MED
OBEMA VOJNAMA
- 277 | Стеван Брадић
РАСЦЕП У ЛИРСКОЈ ЖЕЉИ: МОДЕРНИЗАМ И АВАНГАРДА
- 291 | Dubravka Bogutovac
PRIPOVIJEST „SJENA“: PROTOAVANGARDNE TENDENCIJE
U PROZI ADELE MILČINOVIĆ
- 301 | Марио Лигуори
ДВА ДОЖИВЉАЈА НАПУЉА АКСЕЛА МУНТЕА

- 311 | **ГОЈКО ТЕШИЋ КАО ИСТОРИЧАР СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ**
- 313 | Kristina Stevanović, Dragana V. Todoseskov
ГОЈКО ТЕШИЋ I ALEKSANDAR FLAKER: AVANGARDA
I SUDBINSKI UTICAJ
- 323 | Владимир Б. Перић
ДЕМАРГИНАЛИЗАЦИОНЕ СТРАТЕГИЈЕ ГОЈКА ТЕШИЋА
У ПОЉУ СРПСКЕ ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- 335 | Јелена Панић Мараш
БЕСКРАЈНИ КРУГ ГОЈКА ТЕШИЋА
- 349 | Снежана Савкић
У ВРЕМЕ ЧАРОБЊАКА: МОГУЋА *ЕНЦИКЛОПЕДИЈА*
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ГОЈКА ТЕШИЋА
- 361 | Драгана Бедов
О ПРЕПИСЦИ, ЦЕНЗУРАМА, ПРЕПОЗНАВАЊУ И ЈОШ ПОНЕЧЕМ
- 371 | Растко Лончар, Ђина Весић
ГОЈКО ТЕШИЋ И „НОВИ АЛБАТРОС“
- 381 | **ГОЈКО ТЕШИЋ КАО УРЕДНИК, АНТОЛОГИЧАР И ПОЛЕМИЧАР**
- 383 | Александар Јовановић
У ПОТРАЗИ ЗА УТУЉЕНОМ БАШТИНОМ И УРЕДНИЧКА СТРАСТ
- 399 | Бојана Стојановић Пантовић
КА ТИПОЛОГИЈИ СРПСКЕ АВАНГАРДНЕ ПРОЗЕ:
ПОВОДОМ *АНТОЛОГИЈЕ СРПСКЕ АВАНГАРДНЕ ПРИПОВЕТКЕ*
1920–1930. ГОЈКА ТЕШИЋА
- 409 | Бранислава Васић Ракочевић
„СУБАНТОЛОГИЈА“ ТЕШИЋЕВЕ
АНТОЛОГИЈЕ СРПСКЕ АВАНГАРДНЕ ПРИПОВЕТКЕ
- 419 | Светлана Рајичић Перић
ТЕШИЋЕВИ *ЗЛИ ВОЛШЕБНИЦИ* КАО ПРИЛОГ ТЕОРИЈИ
И ИСТОРИЈИ ЕРИСТИЧКОГ ДИСКУРСА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
- 433 | Маја Рогач Станчевић
ПОЛЕМИКА СА СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ИСТОРИЈОМ:
ГОЈКО ТЕШИЋ
- 445 | Снежана Николић
АНТОЛОГИЧАРСКИ РАД ГОЈКА ТЕШИЋА
У РЕВАЛОРИЗАЦИЈИ СРПСКЕ ПЕСНИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ
- 453 | **СРПСКА ИСТОРИЈСКА АВАНГАРДА**
- 455 | Бојан Јовић
ВЕК ЗЕНИТИЗМА (1921–2021)

- 461 | Ala Tatarenko
*MEĐU JAVOM I MED SNOM: POETIKA LIMINALNOSTI
U DNEVNIKU O ČARNOJEVIĆU MILOŠA CRNJANSKOG*
- 473 | Silvija Novak Bajcar
ANĐELI U BEOGRADU
- 485 | Здравко Петровић
*„ДНЕВНИК УВРЕДА“ ИЛИ ПАСКВИЛЕ И ПАМФЛЕТИ
О ОТКРОВЕЊУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА*
- 501 | Петар Пијановић
*ДОКУМЕНТ И ПРИЧА СТАНИСЛАВА КРАКОВА:
ДВА ФРАГМЕНТА (ЖИВОТ ЧОВЕКА НА БАЛКАНУ И КРИЛА)*
- 511 | Валентина Хамовић
СТАНИСЛАВ КРАКОВ – ЈЕДНА КЊИЖЕВНА ИСТИНА
- 519 | Маја Медан
МИЛАН ДЕДИНАЦ И ЕКСПРЕСИОНИСТИ
- 541 | Iva Tešić
РЕСЕРСИЈА ROMANA LUNAR JOSIPA KULUNDŽIĆA

**551 | НОВА ЧИТАЊА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И УМЕТНОСТИ XX И
XXI ВЕКА**

- 553 | Снежана Самарџија
*ФАТАЛНИ НАДМОТИВ МАТЕРЊЕ МЕЛОДИЈЕ:
ЂУРАЂ БРАНКОВИЋ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА*
- 573 | Andrea Lešić
*ТИЈЕЛО АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА:
ПУТОВАЊЕ KROZ КЊИЖЕВНЕ MODUSE I ТАЧКЕ GLEDIŠTA*
- 587 | Hatidža Dizdarević
DOBRI DUH U ANDRIĆEVOJ PRIČI „PROBA“
- 605 | Марија Грујић
*ОДСУСТВО ПРОЖИВЉЕНОГ ГУБИТКА:
ГАЗДА МЛАДЕН БОРИСАВА СТАНКОВИЋА*
- 617 | Јана М. Алексић
*СВЕДОК ЕПОХЕ У СЕНЦИ РАТА: ВЕЛИКИ РАТ У КУЛТУРОЛОШКОЈ
И ЕСТЕТИЧКОЈ ОПТИЦИ МИЛАНА КАШАНИНА*
- 633 | Антоније Симић
АВАНГАРДНИ ЕЛЕМЕНТИ У „БУНИ“ ДЕСИМИРА БЛАГОЈЕВИЋА
- 641 | Соња Шљивић
*ЧИСТИ И ПРЉАВИ ИЛИ ПРВИ ПРЉАВИ
РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА*
- 651 | Tanja Tomazin
SLOVENAČKI I SRPSKI ROMAN NA PRELAZU MILENIJUMA

- 663 | Јована Јосиповић
*ПЛАВИ МАГ – ГАНДОР, ЛОВАЦ НА НИРДАЛУ
У КОНТЕКСТУ АВАНГАРДНЕ ПОЕТИКЕ*
- 675 | ПРЕИСПИТИВАЊА КАНОНА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ**
- 677 | Предраг Тодоровић
СРПСКИ НАДРЕАЛИЗАМ ИЛИ ПИСЦИ У „СЛУЖБИ НАРОДА“:
ЈЕДНА ПАСКВИЛА
- 703 | Tatjana Rosić
О ЗАКАСНЕЛОСТИ I SAUČESNIŠTVU POVODOM ROMANA
DEKARTOVA SMRT RADOMIRA KONSTANTINOVIĆA
- 715 | Милица Мустур
АВАНГАРДА ПОД ЛУПОМ: ПОЛЕМИЧКА ОСПОРАВАЊА АВАНГАРДЕ
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ
- 735 | Василије Милновић
ТРАДИЦИЈА И АВАНГАРДА, ИЛИ:
О ЈЕДНОЈ ТЕЗИ И ЈЕДНОМ МЕНТОРСТВУ
- 747 | Младен Ђуричић
ЛАЗА КОСТИЋ У ПЕСНИЧКИМ АНТОЛОГИЈАМА
МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА
- 759 | Сања Златковић
КАКО ВРАТИТИ ПОЦЕПАНЕ СТРАНИЦЕ ИЗ ИСТОРИЈЕ
ЛИТЕРАТУРЕ: МЕЂУРАТНИ ПЕСНИЦИ У *АНТОЛОГИЈИ СРПСКЕ
ПОЕЗИЈЕ* ЗОРАНА МИШИЋА
- 775 | КОСМОС ВИНАВЕР**
- 777 | Весна Матовић
„СТАКЛЕНА БАШТА НА ДУНАВУ“: БЕЧ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА И
СТЕФАНА ЦВАЈГА
- 791 | Бојан Ђорђевић
„ЧОВЕКУ СЕ ЧИНИ ДА НИЈЕ КРИВ“:
БЕОГРАДСКА ЧАРШИЈА О СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ
- 803 | Жељко Милановић
СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР НА ВИШЕМ СУДУ У БЕОГРАДУ 2016. ГОДИНЕ
- 819 | Жарка Свирчев
ПАНТОЛОГИЈСКЕ АУТОРКЕ
- 831 | Бојан Чолак
ПРИЧЕ КОЈЕ СУ ИЗГУБИЛЕ РАВНОТЕЖУ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА У
КОНТЕКСТУ ПОЕТИКЕ ПРОЗЕ СРПСКЕ МОДЕРНЕ
- 847 | Сања Париповић Крчмар
РОМАНТИЧАРСКА ИРОНИЈА У ВИЂЕЊУ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

- 857 | Стојанка Милановић
ВАРОШ ЗЛИХ ВОЛШЕБНИКА ИЛИ УВОД У КОСМИЧКУ ЛИРИКУ
СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА
- 873 | Игор Перишић
О РАЂАЊУ И УСПОНУ НАЦИОНАЛСОЦИЈАЛИЗМА У ПОЛИТИЧКОЈ
ПУБЛИЦИСТИЦИ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА
- 885 | **ДОДАЦИ**
- 887 | Милош Јоцић
СИЛАБУСИ ПРОФ. ТЕШИЋА
- 911 | МЕНТОРСТВА ПРОФ. ТЕШИЋА
- 915 | Ива Тешић
СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА ГОЈКА ТЕШИЋА
- 947 | ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ
- 965 | ИНДЕКС ИМЕНА
- 989 | БИОГРАФИЈА ГОЈКА ТЕШИЋА

Новак МАЛЕШЕВИЋ
Институт за књижевност и уметност, Београд
malesevicnovak@yahoo.com

ЈЕЗИК И ИСТИНА УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА (ОД СТРУКТУРАЛИСТИЧКЕ ЛИНГВИСТИКЕ ДО ХЕРМЕНЕУТИЧКЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ)

Апстракт: Циљ овог рада је да испита врсту везе између језика и умјетничког дјела, тачније између језика и онога што бисмо могли назвати истином у умјетничком дјелу. У првом дијелу текста умјетничко дјело се схвата као вид семиолошке праксе, те се тумачи кроз структуралистичку призму анализе језичког знака. У другом дијелу рада истина умјетничког дјела одваја се од језика, да би се, напуштајући мишљење, уронило у нову онтолошку реалност – свијет умјетничког дјела.

Кључне ријечи: језик, умјетничко дјело, истина, структурализам, феноменологија, Шекспир, *Хамлеј*

Пејтров нешто записује у своју бележницу. Из масе се издваја човек средње расе и ишћа Пејтрова ишћа је записао у своју бележницу. Пејтров одговара да је то његова лична ствар. Човек средње расе инсистира. Реч по реч, почиње расправа.

Данил Хармс

Увод

Умјетничко дјело, као феномен *представљив* нашим чулима, никада није лишено своје материјалности – реалитета (језика, камена, боје, звука, дрвета и др.) – која му омогућује да се, барем на нивоу физичког квалитета, не разликује од других – неумјетничких – феномена (оипљиве/чулно уочљиве) стварности. Међутим, разлика између умјетничких и неумјетничких дјела, па и шире од тога, између добрих и лоших умјетничких дјела, није у физичким својствима материјала од којих се дато умјетничко дјело састоји, него у својеврсној способности да искаже и укаже на одређене (животне) истине чија дубина и универзалност заокупља поглед *рецепијенца*. Наравно, то не значи да неумјетничка *дјела* не могу носити у себи, па самим тим и изражавати, одређене истине. (На примјер, посматрањем столице ми свакако нисмо лишени одређеног броја истина које из тог призора можемо ишчитати: да се ради о одређеном материјалу, да специфичан облик столице има извјесну намјену итд.) Ипак, специфичност истине или истина инхерентних

умјетничком дјелу надилази сам контекстуални и интенционални оквир тог дјела (вријеме, околности у којима је дјело настало као и ауторову *намјеру*) да би као универзалне вриједности биле понуђене новим рецепијентима на *ишчишћавање* и процијењивање. Наравно, сада се поставља питање зашто би истинитост био феномен искључиво инхерентан умјетности, и више од тога, да ли би то значило да било која истина (психоаналитичка или математичка, на примјер) већ самим својим универзалним аспектом представља – умјетност. Није баш једноставно одговорити на ово питање, а да се одређен *именован* квалитет умјетничког дјела не сведе на обрасце који се могу пронаћи и у неумјетничким дјелима. Било који квалитет умјетничког дјела, издвојен и анализиран у контексту специфичних епистемолошких оквира, на извјестан начин своди и упрошћује универзалну снагу тог квалитета исказаног у умјетничком дјелу. Шекспировом *Хамлету*, на примјер, увијек ћемо се тако враћати као референтној тачки када се будемо питали о феномену *освешће*, о феномену људске неодлучности, одлагања или лудила, чак и када нам психоанализа (дакле одређена истина која има научни дискурс) понуди јасне одговоре на та питања. *Хамлеј* омогућује психоанализи да се изрази и да искаже комплексност својих (психоаналитичких) истина не исцрпљујући при томе сву дубину и комплексност Хамлетових поступака. Штавише, свака могућа *анализа* (а психоаналитичка је само једна од њих) поступака овог Шекспировог лика не може до краја да одговори, нити да поброји богатство значења и истина које ова драма носи. Постоји, дакле, одређена *несразмјера* у односу између истине умјетничког дјела и могућности да се та истина изрази у домену епистемолошки валидних интерпретативних оквира. Другим ријечима, колико год наративних образаца (интерпретација) генеришемо као последицу анализе умјетничког дјела, скуп свих тих образаца није еквивалентан самој суштини (онога што оно *јесће*) умјетничког дјела као таквог. Постоји одређен, рекли бисмо, несемантизовани остатак који претрајава упркос (свим) потенцијалним интерпретацијама, тј. појединачним „истинама“ које можемо да ишчитамо у контексту умјетничког дјела.

Не треба, међутим, превидјети проблем који се јавља приликом одређења умјетничког дјела као „феномена представљивог нашим чулима“, као што смо то учинили на почетку ове анализе. Рецепција умјетничког дјела, његово *сазнавање*, подразумијева дистанцу између умјетничког дјела и представе тог дјела у менталној регији посматрача. Оно што посматрачу умјетничког дјела бива предочено за анализу није само умјетничко дјело, него семантички одсјај – конкретно, ознака – тог дјела. Стога, у свијести посматрачевој формира се знак умјетничког дјела (ознака која упућује на неко означено), који сада треба да буде објашњен другим знаковима који имају идентичну бинарну структуру.³⁰ Реалност, па и умјетничко дјело између осталог, бивају тако посредоване ознаком; а свијест о тој реалности представља се као семантички феномен. И више од тога, сама реалност постаје ефекат знака. Ово је, по нашем суду, кључан корак који не смије бити занемарен приликом проучавања умјетничког дјела. Знаковни аспект тог проучавања не захвата дакле само умјетничко дјело (које јесте знак, односно

30 Овај феномен знаковног посредовања реалности назвали смо *пантекстуализацијом*. О овоме видјети детаљније у Малешевић 2019: 91 и даље.

које свијест перципира као знак) него и његову интерпретацију. То напросто значи да је за анализу умјетничког дјела неопходно познавати структуру знака и начин на који се, на бази те структуре, конституише – значење. Ми ћемо се, стога, у даљој анализи окренути структури *језичкој* знака, као једном виду семиолошке праксе.³¹

Циљ овог рада је да увиди/испита врсту везе између језика и умјетничког дјела, тачније између језика и онога што бисмо могли назвати истином у умјетничком дјелу. Језик успоставља везу према свијету (или према нечему што није језик), као и према самом себи (метајезик). То је његова основна функција. Он означава. Оно што је означено треба да се кроз језик прикаже у својој суштини. Међутим, проблем са којим се суочавамо приликом употребе језика (дакле, акта означавања) тиче се могућности *адекватној* представљања онога што је *означено*. Другим ријечима, поставља се питање да ли оно што је означено значи нешто више (или пак нешто мање) од оног каквим га је ознака приказала. Шта је дакле са вишком (или мањком) смисла уколико однос који се успоставља на релацији ознака-означено³² није дефинисан пропорцијом 1:1?³³ Међутим, не само да је могуће да означено може подразумевати нешто више од ознаке, него је могуће да и ознака носи значења која не могу да се уклопе у концептуалне домene означених. Другим ријечима, могуће је да *шрафови* смисла које ознака вуче за собом (а који су посљедица знаковног конституисања у некој дијакхронијској равни) не одговарају (или превазилазе) ономе што означено треба да искаже (односно ономе што означено *јест*). На тај начин, валидно је претпоставити да истина бивствовања никада не може адекватно да се представи преко својих ознака. Да ли (и у којој мјери) је та истина представљива путем језика покушаћемо да испитамо у овом раду.

31 Лингвистика (наука о језику) јесте дио семиологије (науке о знаковима). Структура знака, међутим, без обзира да ли он био језички или не, јесте идентична, што значи да закључци до којих будемо дошли анализирајући језички знак важе и за друге врсте знакова. Ово је битно напоменути да бисмо отклонили потенцијални приговор који би се тичао знаковног редукционизма, односно наше усмјерености искључиво на – језички знак. Имајући у виду да ћемо се бавити анализом књижевних дијела, која се по природи ствари ослањају на језички знак, овај приговор би био валидан само уколико би постојала разлика између функционисања знаковне дијадичне структуре у домену различитих врста знакова. Важи, наравно, и обрнуто: закључци до којих дођу друге семиолошке праксе могу бити примјењиви и на језичку знаковну структуру. Упоредити са: Де Сосир 1989: 25.

32 Када говоримо о језику служимо се терминима структуралистичке лингвистике. Ти термини су најпрецизнији и отклањају забуну када се референцијална упоришта за језички знак траже у стварима или у другом језику. Забуна настаје када се термин *знак* користи у смислу *језичке ознаке*, те се, у домену језика, конституише погрешна опозиција између знака и означених, умјесто између ознаке и означеног. То, међутим, не значи да „референцијална упоришта за језички знак“, не могу бити детерминисана у језику, тачније да не могу да се вежу за означено; али у том случају ријеч би била о метајезику. Разлика између језика и метајезика јесте управо у природи референцијалног упоришта саме ознаке – док се код језика ознака веже за концепт, тј. означено, код метајезика, знак (који укључује како ознаку, тако и означено), постаје ознака да би се везала за ново означено. Ролан Барт (Roland Barthes) ће управо на тој основи направити разлику између језика и „другостепеног језичког система“ – мита (Barthes 1991: 113–114). Видјети такође и Малешевић 2019: 87–90.

33 Треба истаћи да би оваква пропорција, иако није незамислива, оставила значајне посљедице на језик какав познајемо. У том случају, означено би морало бити лишено својих концептуалних варијетета, који му осигуравају итерабилност, да би се у потпуности саобразило са исказаном ознаком. О овоме детаљније видјети у Малешевић 2019: 93.

Даље, посветићемо се анализи умјетничког дјела као *сџвари*.³⁴ Анализираћемо умјетничко дјело као бивствовање, као феномен у којем је смјештена нека њему својствена истина чију аутономију треба поштовати независно од могућности језика да продре у истину датог умјетничког дјела. На тај начин, отвориће нам се различите онтолошке перспективе препознавања истине, што ће нам оставити могућност да испитамо разлику између а) истине умјетничког дјела и б) истине свијета (односно онога што се не представља кроз умјетност) као и разлику између в) копије и г) оригинала. Умјетничка истина се разликује од истине свијета. Међутим, то не значи да та истина не припада свијету. Умјетничко дјело као ствар (боја, камен) нужно је дио тог свијета и као ствар-у-свијету посједује истину, карактеристичну за ту врсту онтолошког стицаја, детерминисану физичко-хемијским својствима материјала од којих је дјело израђено. Ипак, оно што умјетничко дјело представља може се препознати као истина независна од истине спољашњег свијета. Та истина не подлијеже природним законима. Она се препознаје као истина која има своју онтолошку аутономију. Циљ нам је да дамо увид у два различита схватања умјетничког дјела, односно *мјесџа* гдје се формира истина самог тог дјела.

Упоредићемо, дакле, разлику између схватања умјетничког дјела као семантичке структуре (гдје нам мјесто истине, захваљујући семантичкој несразмјерљивости између елемената знака, увијек измиче, али и гдје, истовремено, покушава да се конституише у оквиру одређеног епистемолошког оквира) са схватањем умјетничког дјела као феномена *у којем* је смјештена истина коју наука о језику не захвата.

Језик и умјетничко дјело

Језички знак састоји се од ознаке и означеног. Ознака је материјални³⁵ конституент знака (рецимо скуп фонема: ч-а-ш-а). Означено је оно на шта се ознака односи (оно што јесте). Однос који се успоставља између ознаке и означеног је произвољан (De Sosir 1989: 85). Било која ознака може се везати за било које означено. Но, питање које се поставља је да ли ознака на прави начин представља означено?

34 Без обзира какве закључке донесемо у вези са односом ријечи и ствари, чињеница је да немамо други начин да приступимо ствари (умјетничком дјелу, између осталог) до преко језика. Говорити о истини у умјетничком дјелу већ у старту може бити немогућ задатак, уколико претпоставимо да је језик некомпетентан за (потпуно) исказивање истине (онога што јесте). Другим ријечима, постоји могућност да истина не може бити исказана, управо стога што о њој можемо само да *говоримо*, односно да јој приступимо (искључиво) преко структуре (језичког) знака. Доћи до истине (односно стремити ка њој) у умјетности, мимо знака, за нас тренутно није могуће. принуђени смо, дакле, да одаберемо једини могући пут ка истини у умјетности (и уопште говора о умјетности) – пут језика.

35 Ријеч „материјалност“ треба узети са резервом; она само треба да упути на референтно упориште за које ћемо везати неки концепт, али сама природа тог упоришта не мора нужно да буде чулно уочљива. То значи да баш попут означеног и ознака може постојати као „психички отисак“. О овоме видјети детаљније у Малешевић 2019: 61 и даље.

Бен аргумент [аргумент филозофије – Н. М.] може се сажети у томе да идеја, замисао чува одређену разлику од израза, облика, представе, речи, као и да ту разлику чува у оном на шта одбија да се сведе. [...] Мисао себе разликује од речи, тако да се не да њоме сасвим представити и на њу свести, али ту разлику којом означава властиту непредстављивост и несводивост, чува реч (Milić 1997: 20).

Ознака није у сјању да искаже све оно што означено подраумијева. Но, ни само означено не може да поклопи вишак који ознака ствара у односу на оно што означава. Јасно је да однос између дијелова знака није заснован на принципу идентитета. Овдје је ријеч о односу који подраумијева *вишак* наметнут управо непропорционалношћу или несводљивошћу између елемената знака. „Мисао се начелно може одредити као оно чему недостаје говор, и обратно, говор се начелно може одредити као оно чему недостаје мисао“ (Milić 1997: 20). Посљедица овакве несводљивости је семантичка потенција саме ознаке у односу на однос, или боље рећи један од својих, означених. Вишак смисла који остаје неизговорен (неактуелизован означеним) претрајава у знаку. Он надомјешта означену мисао управо својом несводљивом присутношћу. Тако ознака увијек упућује на другу ознаку (односно други знак, то јест, ознаку са *одређеним* означеним које примарна ознака није подраумијевала), стварајући тако ланац ознака који, у крајњој линији, губи из вида своја референцијална упоришта.

Бинарна структура језичког знака почива на логоцентричној основи. Означено је дио знака који представља (или барем, треба да представља) суштину (оно што заиста хоће-да-се-каже у комуникативном чину) до које треба да нас доведе ознака. Означено је дио знака којем стремимо, тј. којег желимо у потпуности да *обухватимо* и *схватимо* у току комуникационог акта, те бисмо стога могли рећи да успјешност тог акта зависи од правилног идентификовања означеног од стране учесника комуникације. Међутим, уколико је означено циљна тачка комуникационог процеса до које учесници комуникације треба да дођу, поставља се питање неопходности и важности саме ознаке у односу на свој бинарни опозит. Ако тежимо означеном, то значи да је ознака, као дио бинарне структуре знака, нужно зло; нужно – јер је немогуће доћи до означеног заобилазећи је; зло – јер ознака *није* означено, него његов репрезент, дакле нешто што не представља крајњу, циљну тачку до које учесник комуникације – *онај који жели да разумије* – тежи да дође. Штавише, идеално разумијевање би у потпуности искључивало ознаку (као репрезента), те би форма комуникације која би била у могућности да нас директно упутује ка означеном представљала већ идеал по себи.

Глас се *ције* (разумијева) – то је без сумње оно што се зове свијешћу – ближе сопству као апсолутно брисање ознака: чиста самонаклоност која нужно има форму времена и која не позајмљује ништа изван себе, у свијету или „реалности“, никакву додатну ознаку, никакву материју експресије (substance of expression) страну сопственој спонтаности. То је јединствено искуство у којем означено производи себе спонтано, из себе, и поред тога, као означени појам, као елемент идеалности или универзалности. Извансвјетовни карактер ове материје експресије је основа ове идеалности. Ово искуство брисања ознака у гласу није само једна илузија међу другим – то је услов сам идеје истине... (Derrida 1997: 20).

Брисањем ознака логос би се указао непосредно. Ријеч је о обухватању појма без посредника, разумијевању стварног значења, односно онога што се крије *иза* ознака, што би условило тиме да разумијевање буде потпуно. Ово *појмијано разумијевање* јесте аспект идеалности и универзалности о којем Дерида говори, а који чини основу за метафизичко схватање знака. У таквом, метафизичком схватању, означено „производи себе спонтано“, тј. није му потребна упоришна тачка у виду ознаке да би потврдила његово постојање, нити да би репрезентовала идеално својство самог означеног (што ознака, у крајњој линији, не може ни да уради); оно је самодовољно и производи нова означена „из себе“ ширећи сопствену идеалност без суплемента, потврђујући тако свој логоцентрични карактер. Управо то по Дерида (Jacques Derrida) представља „услов саме идеје истине“; тек под претпоставком да је потпуно обухватање означеног могуће – тј. право значења, онога-што-се-хтјело-рећи – могуће је говорити о валидном увиду у истину исказаног, тј. истину за коју претпостављамо или вјерујемо да знак може да пренесе (иначе не бисмо могли говорити о метафизичком схватању знака).³⁶ Деконструкција метафизике језичког знака почиње сумњом у могућност обухватања (детерминације *присусива*) означеног мимо ознаке. Намјесто обећане истине значења – означеног које у својој спонтаности „треба да производи себе“ – затичемо оно што смо у почетку покушали да избришемо – ознаку. На мјесту означеног, затичемо његов траг, односно одсуство које упућује на његово присуство, али не и моменат детерминације тог присуства. Језик тако производи структуре значења, којима надомјешта одсуство означеног чиме се генерише n-ти број интерпретативних структура.³⁷ Гадамер (Hans-Georg Gadamer) препознаје ову одлику језика („језичке форме“) да отвори границе разумијевања константном могућношћу продукције интерпретативних образаца:

Ако је свако разумевање у нужном односу еквиваленције према својој могућој интерпретацији и ако се разумевању принципијелно не поставља никаква граница, онда језичка форма у којој се то разумевање интерпретира мора да садржи бесконачну димензију која превазилази све границе (Gadamer 2011: 507).

Разумијевање је интерпретирање. Интерпретирање се врши формирањем (нових) значења, сходно интеракцији ознаке и означених. Отуд је интерпретирање увијек ново дозначавање, увијек нова (валидна) језичка структура. Свака нова интерпретација улази у истину умјетничког дјела, постаје такорећи сам текст, чини га значењски потпунијим и обухватнијим.

36 Проблем изоловање означеног, односно, детерминације чисте експресивности значења (оно-што-се-хоће-рећи), јесте једна од кључних тачака Деридине критике феноменологије. Дерида критикује логоцентричну основу феноменолошке позиције, гдје се на бази опозиције унутрашње-спољашње покушава детерминисати присуство самог логоса, тј. означеног. Хусерл (Edmond Husserl) ту унутрашњост, у којој треба да се суспензијом индикације (Anzeichen) изолује чиста експресија (Ausdrücke), до које треба да допремо (учинимо је присутном) *без посредника* – одређује као „усамљенички ментални живот“ (Im einsamen Seelenleben). О овоме видјети детаљније у Малешевић 2019: 66–70.

37 Упоредити са: „Тако долазимо до тога да – Делеузовим ријечима – у структурализму, наспрот егзистенцијалистичкој мисли 'апсурда', смисао никада не *недостаје*, да њега никад нема сувише *мало*, већ је он увијек *смисао више*, вишак смисла“ (Žižek 1976: 82).

Гадамер даље каже: „То, међутим значи [Гадамер говори о разумијевању текста – Н. М.], да су интерпретаторове сопствене мисли такође ушле у обнову смисла текста“ (Gadamer 2011: 491). Интерпретаторово објашњавање умјетничког дјела може допринијети новом осмишљавању, новом представљању, новом ланцу ознака тог дјела које продубљује и обогаћује само његово разумијевање, чинећи то објашњење новим онтолошким фундаментом тог дјела (оним шта то дјело *јесће*), односно његовим новим значењским квалитетом. Интерпретација није само ту да би објаснила дјело, интерпретација је ту да дјело поново осмисли. Међутим, механизам интерпретирања дјела (стварања нових значења које се дјелу стављају на терет) постаје још комплекснији када се сама интерпретација почне интерпретирати, стварајући додатне структуре смисла које је опет исправно везати за дјело само. На тај начин, ми стичемо илузију о неком примарном разумијевању текста, које треба да послужи као референтно упориште око којег се генерише нова интерпретација. Дерида ће то примарно разумијевање текста назвати „удвостручавање коментара“.

Укратко, оно чему сам дао име „удвостручавање коментара“ јесте „минимално“ дешифровање „првог“ значајног или компетентног приступа структурама које су релативно стабилне (и стога подложне дестабилизацији), и одакле почињу најсмјелија питања и интерпретације (Derrida 1988: 145).

Мислити о значењу или прецизније мислити о „минимуму“ значења које ћемо сматрати центром, значи мислити у домену структуралистичке логике. Та логика намеће нужност промишљања одређене структуре на бази конструкције средишта. Дерида не доводи у питање неопходност такве логике. Средиште је неопходно да би сам развој критичког читања даље отпочео и успоставио нову структуру. Оно што не треба губити из вида јесте да је то средиште већ конструкција (дата као посљедица интерпретације), што значи да и само јесте одређена структура (којој се може одредити ново средиште итд.) „Истина“ средишта у том случају постаје интерпретативна конструкција („логоцентризам“ је основна тема те конструкције), а не стварна истина (логос) текста (на чије мјесто долази нешта друго до скуп нових ознака). То значи да је почетак анализе увијек измјештен; *архе* (arche) те анализе (што је разумије се и сама конструкција) никада заправо не може да буде детерминисан. Свака детерминација таквог почетка претвара се у посљедицу одређене, већ отпочете анализе, чиме се сам почетак анализе даље измијешта. Овај процес измијештања се продужује *ad infinitum*. То значи да је тренутна интерпретација и сама ухваћена у ову констатно-у-измијештању логику.³⁸

Ми смо увијек у процесу дозначавања, поновног осмишљавања. Иницијални смисао умјетничког дјела, смисао формиран у процесу зачећа дјела, смисао оптерећен знаковима епохе, ми нисмо дужни да разумијемо уколико желимо да схватимо то дјело. Дјело се схвата у процесу дозначавања,

³⁸ О овоме детаљније видјети у Малешевић 2019: 115–118.

а не у оживљавању примарног значења текста.³⁹ Гадамер, расправљајући о тумачењу књижевности каже:

Штавише, књижевност је стекла сопствену истовременост са сваком садашњошћу. Разумети је не значи примарно закључивати о некадашњем животу, већ значи садашње *учесћивање* у ономе што је речено. Није ту заправо реч о односу између две особе, на пример између читаоца и аутора (који је можда потпуно непознат) већ о учешћу у оном што нам текст саопштава. Смисао оног што је речено јесте, када га разумемо, потпуно независан од тога да ли нам стари текст даје слику аутора, и од тога да ли нам је стало да текст тумачимо као историјски извор (Gadamer 2011: 495, курзив Н. М.).

Ријечју, ми учествујемо „у ономе што је речено“, ми то речено користимо као надоградњу за сваку будућу интерпретацију. Имајући у виду речено, од Ролана Барта сада можемо да позајмимо појам „плуралности“ структура смисла. Барт каже: „Симболички језик којем књижевна дјела припадају *іо својој природи* јесте плуралан језик чији кодови су конструисани на такав начин да сваки исказ (свако дјело) има вишеструки смисао“ (Barthes 2007: 27). На другом мјесту, Барт додаје: „Тумачити текст не значи дати му један смисао (мање или више заснован, мање или више слободан), него напротив, процењивати од какве је плуралности он сачињен“ (Барт 1996: 518). Сваки смисао конституише се као нова структура (која се поново може тумачити, која је у стању да се претвори у нови знак смисла и тако *ad infinitum*), на бази структуре текста који тај смисао (а он је увијек један од смислова) продукује. Читање значи конституисање структуре. Тумачење је ново структурирање. Оно што тумачење даје није коначна истина, тумачење нуди само нову врсту семантичких структура које *моју* бити истините.⁴⁰ Сваки од смислова је валидан, али не и коначно истинит јер у том случају други смислови не би били потребни. Плуралност текста оправдана је валидношћу структура коју је семантичка потенцијалност текста условила. На тај начин, ми смо у могућности да направимо мноштво структура, али кад интерпретирамо, увијек бирамо само једну структуру.

Сада, уколико је тачно да дјело захваљујући својој структури садржи небројено смислова, онда се мора обратити пажња на двије врсте дискурса: први би покушао да прочита сва значења која рад покрива или, што изађе на исто, да се окрене празном смислу који представља њихову заједничку основу; а други би се окренуо само једном од тих смислова (Barthes 2007: 28).

39 Вјерујемо да категорије примарно, секундарно итд. значење дјела овдје могу имати плаузабилну улогу. Ове термине не схватамо вриједносно хијерархизоване (тј. примарно значење не сматрамо вриједнијим од секундарног), него искључиво дијахронијски одређене. Примарно значење представљало би дакле семантичку структуру коју је око дјела формирала једна епоха (један „дух времена“), секундарно значење друга епоха итд. Вјерујемо такође да и за различите интерпретације једне епохе треба увести одређена дистинктивна обиљежја; рецимо секундарно тумачење 1, секундарно тумачење 2 итд. Тиме бисмо, барем теоријски, могли да детектујемо мреже ланаца ознака у датим синхронијским и дијахронијским равнима.

40 Управо им та могућност истинитости, онемогућава истину. Знак у себи чува овај парадокс. Његово непрекидно структурирање уједно рађа смислове и поништава их сходно *доминацији* одређене структуре.

Окретање ка свим смисловима текста није могуће, управо стога што нисмо у стању да захватимо све врсте смислова (ту су и смислови којих нисмо свјесни) које текст може да понуди. Неки смислови конституишу се доста дуго након настанка текста који условљава тај смисао (рецимо психоаналитичка читања Софоклеових и Шекспирових драма), што напросто значи да се осмишљавање дјела не може бити заустављено. Тако нам се смисао открива у настајању и везан је за одређено вријеме у коме се знак смисла (и сама структура смисла је знак) конституише.⁴¹

Како теорију примјенити у пракси?⁴² У *Хамлеџу*, једна од главних мотивационих фигура у драми је знак „Духа“. Ко је дух? Какво означено приписати овој ознаци? Или каква означена приписати овој ознаци?

Дух:

Ја сам дух
твојега оца, осуђен да ноћу
за неко време лутам, а по дану
нагнан на пост у пламену све догле
док не сагоре и не очисте се
прљави греси које сам за земног
живота свога ја починио
(Šekspir 1978: 37).

„Ја сам дух/твојега оца“ имплицира временитост у свом значењу. Тренутни онтолошки статус (духа) упућује на вријеме када дух није био одвојен од свога тијела. Његова појава би представљала укупност свих поступака (које наново можемо да означимо) „за земног живота“, сублимираних и избраних за конституцију знака. Дух је метафора за „означена“ из прошлости. Његови поступци, оптерећени су ознакама из прошлости на бази којих могу да се генеришу нове интерпретативне структуре, чиме се трагови смисла сваке од тих (д)ознака шире *ad infinitum*. На тај начин, прошлост знака условљава његову семантичку диспаратност у садашњости. Тако је рецимо знак „Дух“ априори укотвљен у једну семантичку мрежу коју око тог знака кроји религија. Религија прави потенцијална означена за ову ознаку. У драми ми наслућујемо (опет преко других знакова који имају исту семантичку потенцију као знак који објашњавају) да се ради о хришћанској религији⁴³ („Па прекривен сав / Грозним и гнусним бежак крастама / ко Лазар губави;

⁴¹ Сада није од важности да говоримо о томе каквим правилима морамо да се руководимо приликом конституисања смисла (или структуре смисла) одређеног знака (умјетничког дјела). Другим ријечима, питање: која интерпретација (која структура) је добра, а која не, остављамо по страни (са подсјећањем да и добра и лоша интерпретација нужно остају у тексту или у интерпретативним могућностима текста на који реферишу). Битно је само нагласити да је избор начина интерпретације (психоаналитички, идеолошки и сл.) одвојен од питања вриједности те интерпретације у одређеној (психоаналитичкој, идеолошкој сл.) структури.

⁴² Овај текст нема за циљ да спроведе детаљну анализу умјетничког дјела на бази деконструкције структуре језичког знака. Ипак, могуће је оцртати смјернице у чијем домену та анализа треба (може) да се креће. Анализа стихова из *Хамлета* која слиједи жели управо да детерминише координате једне такве анализе, на бази представљених теоријских разматрања, без претензија на свеобухватност или пак на потпуну покривеност тих разматрања кроз овај примјер.

⁴³ Сасвим је могуће да се поред „хришћанске“ структуре ознака развије нова интерпретација те да се знак „Духа“, тумачи у кодовима неке друге семантичке призма.

И покошен у цвату / грехова својих, душом неприправан / не примив свето миро, нити причест“; Sekspir 1978: 40). Поред тога, самоидентификација духа ствара нову структуру значења чија упоришта треба тражити у драми. „Ја сам дух / твојега оца“, значи просто да је у драми постојао (или још увијек постоји) нечији отац (знак који не мора да буде лишен религијске компоненте) и да се „дух“ (само)изједначава са управо тим „оцем“, те да стога нови исказ „Дух је отац“ може да буде интерпретативно валидан. На тај начин, искази „Дух је грешник“ и „Дух је отац“ остају у семиолошкој пракси само примјери за „игру означавања“, гдје иста ознака веже за себе различита означена која могу имати различите трагове у (засебним) структурама значења.

Међутим, овај скуп исказа („Дух је отац“ и „Дух је грешник“) не може да обухвати семантички потенцијал означеног „дух“. У зависности од традиције којој интерпретатор овог исказа припада (хришћанске, на примјер), у зависности од даљих увида у контексту драме у којој ова ознака фундира (гдје би један од нових валидних исказа могао да буде: „Дух је осветник“), као и у зависности од специфичних когнитивних образаца и идиосинкратичних схема којима је интерпретатор оптерећен (гдје се „дух“ може сагледати као видљив, невидљив, страشان, зао итд.), означено ознаке „дух“ никада не може у цјелости бити приказано кроз ту ознаку. Другим ријечима, истина (смицао) „духа“ (као означеног) никада не може да буде кодификована скупом фонема „д-у-х“. Штавише, оно до чега нас потрага за смислом тог означеног доводи није истина (свеобухватно значење знака „дух“), него само нова ознака („осветник“, „отац“, „грешник“) која и сама упада у исту законитост игре означавања, гдје умјесто детерминације смисла наилазимо на продукцију нових ознака. Дакле, умјесто обећаног означеног или феноменолошки речено „чисте експресије“, ми на мјесту „духа“, затичемо само нову ознаку која рачва интерпретативне рукавце.

Вратимо се сада првом интерпретативном исказу који смо извели: „Дух је отац“. Уколико ознака „дух“ сама за себе није била у могућности да упуту на истину коју је означавала (односно да допре до адекватног означеног) јасно је да еквиваленција између два различита знака („дух“ и „отац“) условљава још веће проблеме. Умјесто једног знака који подлијеже деконструкцији структуре својих бинарних опозита, сада имамо два, за које претпостављамо једнакост. Не треба, при томе, губити из вида да је ово примарно разумијевање текста, на чијој основи тек треба (или може) да се развије нека нова интерпретативна структура (рецимо она која би „оца“ дефинисала из религијске или можда психоаналитичке епистемолошке позиције). Имајући у виду да се „примарна“ интерпретативна структура не доводи у питање управо стога што се на њој гради нова интерпретација, ми смо већ стављени у позицију да вјерујемо у истинитост тог исказа, готово не провјеравајући његову валидност, заборављајући при томе да је он сам већ – интерпретација. Можемо, на примјер, да се питамо да ли је ово самоидентификовање духа као оца довољан разлог да заиста закључимо да је отац – дух. Наравно, ту су и друга питања која могу да помуте еквивалентност ове једначине: да ли дух, имајући у виду свој вантјелесни статус, може уопште да се доведе у

везу са неким умрлим тјелесним бићем (ако може, каква епистемологија је коришћена да би то доказала), каква је веза између душе и тијела, итд.

Језик нам, дакле, парадоксално, уједно омогућује продукцију вишка смисла који конституише „истину“ умјетничког дјела али и негира сам увид у ту истину („суштину“) тако што нам умјесто непосредног представљања логоса, а то јесте захтјев метафизике, нуди нове ознаке.

Умјетничко дјело и ослобађање од језика

Да ли је могуће однос истине и умјетничког дјела мислити без (језичког) знака као посредника, односно без комплексне лингвистичке апаратуре која, парадоксално, уједно и омогућује промишљање *истине* (у) умјетности, односно умјетничког дјела, али и заклања видик ка њој? Хајдегер (Martin Heidegger) се управо налази на том трагу када каже: „Ми треба да се окренемо бивствујућем, да мислимо о њему с обзиром на његово бивствовање, али да га управо тако пустимо да у својој суштини почива на себи“ (Хајдегер 2000: 19). Бивствујуће (дакле, све што јесте: камен, умјетничко дјело, дрво и сл.) треба пустити „да у својој суштини почива на себи“. Шта значи ово опомињање на стварски карактер бивствујућих? Није ли ово имплицитан захтјев да се дјело ослободи свих додатних семантичких структура, за које смо рекли да *чине* (да јесу) само умјетничко дјело?

У анализи умјетничког дјела, формално посматрамо, ради се о томе да се, *полазећи од појашених разумевања и традиционално укорених тумачења ствари*, не дозволи да она као предвидик закљони у тумачењу оно што се може преузети у свој непосредности у предимовину; односно да се управо обрнуто, *деструкцијом онога што нам је дајто као тековина претходних схватања* и што није напросто погрешно или нешто што се тек тако може заобићи, укаже на оно непосредно, што ваља преузети у круг разумевања (Grubor 2005: 75, курзиви Н. М.).

Овдје имамо захтјев за деструкцијом вриједности (да останемо вјерни семиолошкој терминологији: ланаца ознака) наслијеђених из прошлости. Иако су наши закључци, засновани на анализи језика, умјетничко дјело схватили као структуру, која се увијек изнова деконструише и која увијек изнова *јесте*, захваљујући генерисаним интерпретативним структурама, овдје имамо захтјев за деструкцијом тих наслијеђених вриједности које нам заклањају видик ка самој суштини умјетничког дјела (или бивствовања као таквог).

Да ли овај отклон од *означавања* или *дозначавања* дјела може да нас приближи некој врсти изворне суштине самог дјела? Да ли је истина импрегнирана у феноменолошким оквирима самог дјела, или се до ње долази кроз већ формиране структуре значења („тековине претходних схватања“)? Одговор на ово питање није толико везан за само схватање умјетничког дјела, колико до начина разумијевања језика којим о умјетничком дјелу говоримо (којим, заправо, о умјетничком дјелу мислимо). Хајдегер не жели да мисли (о) језик(у) из научне, лингвистичке перспективе. Он жели да стекне *искусиво о језику*.

Али стећи искуство о језику, нешто је другачије него стећи знање о језику, лингвистика и филологија разних језика, психологија и аналитичка филозофија – оне га стално увећавају, увећавају га *ad infinitum* (Хајдегер 2007: 156).

Лингвистика посједује знање о језику; тим знањем, лингвистика се према језику односи научно, тј. анализира га у складу са одређеним правилима, и на основу тих правила одређује му семантичке домете. Примјер једне такве лингвистичке анализе, показали смо у првом дјелу нашег рада. Видјели смо, такође, какве последице на умјетничко дјело остављају (лингвистички) закључци. Међутим, Хајдегер тражи искуство о језику, а не знање о њему. Управо то „искуство језика“ Хајдегер има на уму када анализира пјесму „Реч“ Штефана Георга (Stefan George). Пјесма говори о (лирском) субјекту који враћајући се издалека у своју земљу доноси „чуда или снове“, за које му сиједа Норна, богиња судбине, додјељује име. На тај начин, то чему је додјељено име „цвета и сја дуж границе“, другим ријечима, оно постоји. Међутим, враћајући се са једног „срећног путовања“ путник је донио „благо обилно и ломно“, за које Норна није могла да му нађе име. „Тако нешто не спава овде на дубоком дну“. Посљедња строфа пјесме, одаје тугу путникову због тога што није успио да именује (да преведе у бивствовање) „благо“ које је са пута донио. Посљедња строфа пјесме гласи:

Тако сам тужан научио одрицање:

Ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје

(Хајдегер 2007: 159).

Сљедећи Хајдегерову анализу последњег стиха видимо да ствар може постојати само уколико постоји име, тј. адекватна језичка ознака за њу. Уколико се за ствар не може пронаћи име утолико та ствар *није*.

Нешто *јесте* само тамо где подесна, то јест меродавна реч именује нешто као бивствујуће и тако установљује да дато бивствује као такво. Да ли то истовремено значи: бивствовање постоји само тамо где говори подесна реч? Одакле реч узима своју подесност? Песник о томе ништа не каже. Али садржај завршног стиха ипак обухвата исказ: Бивствовање свега што јесте станује у речи. Зато је тачан став: Језик је кућа бивствовања (Хајдегер 2007: 162).

Бивствовање је неодвојиво од ријечи. То значи да свака ствар (умјетничко дјело између осталог), да би постојала, мора да се изрази (отјелотвори) кроз ријеч. Још једна ствар је овдје битна. Ријеч и ствар (ознака и означено) у овом случају представљају се у пропорцији 1:1. Другим ријечима, веза између њих као да постаје *мошвивисана* божанском (Норнином) интервенцијом, те самим тим не доводи у питање прикладност овог односа (између ознаке и означеног). У крајњој линији, не би ли то био идеалан, божански начин комуникације, гдје свака ознака веже за себе ни мање ни више него *шачно шо* означено, са јасном концептуалном представом коју оно носи, без индикативних суплемената.⁴⁴ На тај начин, искази попут „дух“ и „отац“, не

⁴⁴ Ово јесте начин непосредног увида у означено који налазимо у Хусерловом „усамљеничком менталном животу“.

би смјели да се тумаче из неке већ унапријед формиране епистемолошке структуре (психоаналитичке или хришћанске, нпр.) јер би тако нужно заобилазили оно што ти искази заправо јесу: „дух“, и „отац“. Ови искази, дакле, треба да се посматрају кроз своју суштину, на начин на који они заправо јесу. У умјетничком дјелу дата је истина, која се исказује (потврђује своје јество) у језику. Међутим, да ли је то „искуство“ којим Хајдегер тражи од нас да приступимо језику? Да ли сазнање о томе да нешто јесте, или да би се нешто испољило као бивствовање, треба да има ријеч, која ће то јество потврдити, представља искуство о језику? Хајдегер ипак каже да то није случај.

Тако поступајући, ми бисмо за један раније изговорени став мишљења најљепшу потврду узели из поезије и заиста све помешали. Ми бисмо поезију срозали на доказ за мишљење и сувише олако узимали мишљење – у ствари, већ бисмо заборавили о чему је реч, заборавили бисмо да је посредни стичање искуства о језику (Haideger 2007: 162).

Рећи да ствар не може да бивствује без ријечи, није последица искуства стеченог о језику, него је последица мишљења о језику. Поезија би у овом случају само потврдила оно што је мисао анализирао: ствар може постојати само уколико је ту ријеч да је исказе. Међутим, искуство о језику се стиче тамо гдје језик престаје да постоји. Пјесник у последњем стиху схвата да за неке ствари ријечи не постоје. Он је научио „одрицање“ од бивствовања. „Учећи поменуто одрицање, песник стиче искуство о узвишеном владању речи“ (Haideger 2007: 162). Са аспекта мишљења овдје се функција ријечи (као „опште разумевање значења“) завршава. Уколико не може да подари бивствовање, ријеч не постоји. „Али меродавно за мисаону употребу језика не може да буде уобичајено, опште разумевање значења, већ меродавно за ту употребу мора да буде оно што је у скривеном богатству језика спремно да нас одатле позове на казивање језика“ (Haideger 2007: 195). Казивање („кажа“) јесте искуство језика које говори о „тајанственој близини далеко изостајуће моћи ријечи“ (Haideger 2007: 192). Домен *каже*, као искуства о језику, не налази се ни у мишљењу ни у пјевању, него у њиховом сусједству.

Близину која поезију и мишљење доводи у међусобно сусједство називамо кажом. У кажи је, претпостављамо, суштина језика. Sagen (казати), sagen значи zeigen (показати): допустити да се појави, расветљавајући-скривајући ослободити, то јест пружити оно што називамо светом. Расветљавајуће-скривајуће, застируће пружање света јесте оно што су(т)ствује у казивању (Haideger 2007: 197).

Сада поново можемо да се вратимо умјетничком дјелу. Подсјетићемо на Хајдегеров захтјев да се бивствовање пусти да „у својој суштини почива у себи“. Међутим, да бисмо га пустили да „у својој суштини почива у себи“, потребно је „ослободити га веза са свим другим што није само дело, како би се оно пустило да једино за себе почива на себи“ (Хајдегер 2000: 26). Умјетничко дјело, као бивствујуће, представља истину специфично тог дјела. Ријечју, умјетничко дјело *јесће*, и кроз своје јество оно у себи носи одређену истину.

Уметничко дело на свој начин отвара бивствовање бивствујућег. То отварање, односно разоткривање, односно истина бивствујућег дешава се у делу. У уметничком делу истина бивствујућег поставила је себе у дело. Уметност је истина која себе поставља у дело (Хајдегер 2000: 26).

Које врсте је та истина у дјелу? Уколико дјело настаје у неком културном контексту (а оно је нужно уклопљено у неки културни контекст) да ли то значи да истина у дјелу треба да представља реалност свијета, односно што вјернију слику тог културног контекста. Уколико би то био случај, онда имплицитно признајемо умјетничку вриједност само реалистичним приказима. Вриједносно мјерило, напосто би се одређивало степеном реалистичности коју умјетничко дјело приказује. Да ли је, дакле, миметичко представљање нужан стваралачки предуслов да бисмо дјело назвали вриједним? На тај начин дјело не би имало сопствену истину, него би та истина била позајмљивана од истине свијета у којем дјело настаје. Међутим, такав однос не би био однос који истина у умјетничком дјелу успоставља са истином у природи, него би то био однос којим дјело копира истину природе. Но, пошто та копија никада не може да буде оригинал, она ће увијек бити вриједносно инфериорна и зависиће искључиво од оригинала којег подражава. Миметичко приказивање успоставља однос између оригинала и копије. Оно што их спаја је истина. Оригинал ту истину посједује, док копија ту истину подражава. Копија, на тај начин, постоји само као замјена за (истину) оригинал(а). Гадамер каже:

Копија тежи да буде само репродукција нечег, и њена једина функција састоји се у идентификацији тог нечег (на пример, као фотографија у пасошу или слика у продајном каталогу). Копија укида саму себе у том смислу да функционише као средство и да, као и свако средство, губи функцију кад постигне циљ (Gadamer 2011: 194).

Копија постоји зарад оригинала. Чак и када оригинал нестаје, вриједност копије конституише се искључиво у сјећању на оригинал. Било каква веза између умјетничког дјела и неумјетничког дјела (дакле свијета у којем то дјело настаје) била би само нова семиолошка пракса – пракса означавања. Тиме бисмо опет актуализовали логоцентричну бинарну структуру коју имамо у језику. Умјесто искуства језика, опет бисмо имали мишљење (о) језика/(у). Истина умјетничког дјела, другим ријечима, није миметичка, она не смије да се саображава са „стварношћу“, нити да на њу реферише. Слиједећи Хајдегера констатовали смо да умјетничко дјело представља истину бивствујућег.⁴⁵ То значи да је умјетничко дјело мјесто формирања истине. Стога, умјетничко дјело (као бивствујуће) представља не само пуко копирање неке спољашње истине, *нећо само њосијаје мјесто у којем се истина акциуелизује*. Гадамер каже:

⁴⁵ Хајдегер умјетност дефинише као (себе)-у-дјело-стављање-истине-бивствујућег. Нама сада није примарно да анализирамо Хајдегеров став у свом редукованом и нередукованом виду. (О овоме видјети у Grubor 2005: 104 и даље.) На овом мјесту циљ нам је да увидимо вриједносну разлику између копије и оригинала базирану на њиховом односу према истини.

Слика, међутим, у естетичком смислу речи има сопствено бивствовање. То њено бивствовање као представљање, као управо оно у чему она није иста као оно што је представљено, даје јој, насупротив пукој рефлектованој слици, позитивну одлику да буде слика (Gadamer 2011: 196).

Бивствовање умјетничког дјела није идентично ономе што је то умјетничко дјело покушавало да представи (уколико претпоставимо да је намјера умјетника била да представи неко бивствујуће у умјетничком дјелу). Само умјетничко дјело представља нову онтолошку реалност која своју истину потврђује својим бивствовањем. Тада се, по Гадамеру, догађа значајна инверзија између свијета (којег умјетничко дјело приказује) и умјетничког дјела. Умјесто да се умјетничко дјело подвргава истини бивствовања свијета (ког представља), тј. да од њега зависи као што копија зависи од оригинала, свијет се подвргава („мора испунити очекивања“) бивствујућим правилима слике.⁴⁶ Управо захваљујући овој инверзији, језик остаје ван умјетничког дјела. Свако *учишћавање* и *ишчишћавање* значења остаје ван бивствовања самог дјела, самог свијета дјела, чија истина не излази из тог новог, онтолошки преображеног, мјеста саздавања истине.

Међутим, речено нас још увијек не суочава са питањем шта умјетничко дјело јесте. Оно приказује истину, али како се та истина дешава? Та истина се, по Хајдегеру, дешава у сукобу између „свијета и земље“. Свијет је оно-створено дјела, оно у чему се огледа посебна динамика којом нам се приказује шта то дјело у својој суштини јесте. Тако приказ сељачких ципела говори о читавом једном свијету који стоји иза тих ципела: свијету онога ко је те ципеле носио, ономе за шта су те ципеле служиле и сл.

Свет је увек неприметно којем смо потчињени све док нас путеви рођења и смрти, благослова и проклетства држе премештене у бивствовање. Где се доносе суштинске одлике наше историје, где их прихватимо или одбацујемо, где нам нису познате и где их откривамо новим истраживањем, ту светује свет (Хајдегер 2000: 30).

Свијет дјела нам говори о нашој историји али кроз себи својствену онтолошку реалност. „Бити дело значи поставити свој свет“ (Хајдегер 2000: 30). Тај свијет који дјело поставља везан је за посвећивање и слављење дјела у својој правој онтолошкој суштини. Ако се умјетничко дјело избаци из свог свијета, оно постаје пуко бивствовање.

Својим стајањем у себи, оно [умјетничко дјело – Н. М.] не припада само свом свијету, него је у њему тај свет ту. Уметничко дело отвара свој сопствени свет. Нешто је предмет само тамо где више не припада саставу свога света, јер се распао свет из којег је. Уметничко дело је предмет само када је у трговини. Јер онда је оно без света и без домовине (Хајдегер 2000: 30).

Земља, са друге стране, представља оно затварајуће. Оно што у бивствујућем не може да се спозна научном анализом. Наука рачуна својства која неки елемент посједује, али до оног суштинског у елементу, она не долази.

⁴⁶ О овоме детаљније видјети у Gadamer 2011: 198 и даље.

Свако само рачунско насртање на њу [земљу – Н. М.] земља претвара у разарање. То разарање може да се објављује као владавина и напредак у виду научно-техничког по-предмећивања природе, али та владавина ипак остаје немоћ хтења. У својој отвореној расветљености земља се као земља појављује само онда кад се она чува и сачува као нешто суштински неотворљиво што узмиче пред сваким отварањем, то јест што себе стално држи затвореним (Хајдегер 2000: 32).

Оно што „себе држи затвореним“ учествује у умјетничком дјелу, али не више као пуки материјал, као пука ствар, него као најбоља манифестација тог материјала, те ствари. На тај начин, оно од чега је умјетничко дјело сачињено, поприма онтолошку специфичност самог дјела, и почиње да учествује у истини коју то дјело посједује. Управо између свијета и земље, тачније у сукобу између свијета и земље, заклоњена од научних *дозначавања* и насртања, огледа се суштина умјетничког дјела.

Закључак

Овај текст теоријски образлаже искуство проматрања умјетничког дјела. Није, сматрамо, непознат осјећај када зачуђени снагом умјетничке творевине покушавамо себи (и другима) да објаснимо „суштину“, истину, оно *означено* на које дјело упућује, а које рјешава истину далеко већу од тог дјела – умјетност саму. Није, понављамо, непознат осјећај када усљед навале различитих дискурзивних образаца којима би се то дјело могло објаснити ми, на крају, останемо – ниједи. Језик, као да се за тренутак повуче у том посматрању да би опет, секунду касније, навалио са валидним интерпретативним схемама, којима се дјело може објаснити, разријешити и сл. Оба ова искуства (анализе умјетничког дјела и његовог ниједног посматрања) фундаирају као квалитети умјетничке представе. Наш је задатак био да тим искуствима дамо одређен теоријски оквир, да их укотвимо у форму мишљења и да се посљедишно томе покушамо приближити (уколико је већ немогуће у потпуности је спознати) истини умјетничког дјела.

Умјетничко дјело је схваћено као вид семиолошке праксе, гдје се одређеним знацима, односно њиховим распоредом (распоредом ријечи, боје, мермера и сл.) покушава исказати суштина, истина која стоји иза те (умјетничке) композиције. Кренули смо од претпоставке да је оно што је заједничко језику заједничко и свим другим семиолошким праксама (дакле оним праксама које су нам дате као знаци), чиме смо, анализирајући језик отворили пут ка схватању семиологије умјетности уопште. Видјели смо да језик гради комплексан систем означавања кроз семантичку диспропорцију његових елемената: ознаке и означеног. Управо је у тој диспропорцији оцртана дуална природа умјетничког дјела: са једне стране видјели смо да дјело проширује своја значења, оно што оно *јесће*, генеришући из себе (из језика) интерпретативне структуре, док, са друге стране, нисмо успјели да докажемо логоцентричну природу језика самог, јер нам је умјесто „суштине и истине“ коју смо намјеравали наћи, пут препријечило – још језика.

Језик чува у себи овај парадокс: он константно тежи истини до које не може да добаци. У контексту саме анализе умјетничког дјела, то значи да језик производи одређен „минимум значења“ око којег гради логоцентричан наратив. У томе је занимљиво да се значај („истина“) такве интерпретације не доводи у питање уколико је епистемолошки оквир за успостављање тог „минимума значења“ валидан. Шта то значи у широј семиолошкој перспективи сагледавања умјетности? То значи да је могуће правити небројено много интерпретативних структура значења које сада фундирају као нове истине датог умјетничког дјела, уколико се не доводи у питање епистемолошки оквир који дату истину „држи“. Тако, на примјер, психолошка анализа Шекспирових дјела јесте дио општег „знања“, истине, која том дјелу постаје инхерентна. Отуд језик генерише једну врсту константног *креишања* и помјерања истина умјетничког дјела; он проширује *јесте* онога што умјетничко дјело – као знак – може да захвати. Са друге стране, ниједна од потенцијалних интерпретација не може да заклопи смисао датог умјетничког дјела и управо у том неизговореном смислу, управо кроз немогућност непосредног поимања означеног, језик говори; он чува у себи тај отклон од суштине, отклон од представљања коначне истине. Управо та „плуралност значења“ омогућава проширивање истина умјетничког дјела, које оно никада до краја не може да искаже.

Са друге стране, код Хајдегера, грађа у умјетничком дјелу, престаје да се односи на свакодневну реалност и стапа се са дјелом. „Нигдје у делу нема ни трага од грађе“ (Хајдегер 2000: 33). Дјело се лишава значењских структура које му намеће грађа (деструишу се), и на том отклону од материјалности, гради сопствени свијет. Тај свијет, заједно са земљом, као оним увијек затвореним, захваљујући сукобу, представља, за Хајдегера, суштину умјетничког дјела. Језик ту није позван да говори, него да свједочи (немушто), нову онтолошку реалност која постаје кућа бивствовања истине, али истине која је независна од спољњег свијета. Отуд то никада није однос између ознаке и означеног, копије и оригинала, ријечју било које бинарне структуре са логоцентричном аксиологијом, него вриједност по себи и за себе. Истина ту почиње гдје се границе мишљења завршавају.

На овај начин, искуство доживљаја умјетничког дјела прелама се кроз двије перспективе: А) Перспективу мишљења, гдје се покушава кодификовати, анализирати и *учинити присујном* сама истина феномена умјетности. Проблем досезања истине никада ту није остављен самој умјетности или умјетничком дјелу на процјени, него науци (у нашем случају семиологији) која о тој истини (па и о умјетности) једина има могућности да промишља. У том смислу, истина умјетничког дјела остаје недокучива не зато што је умјетничко дјело скрива, него зато што логика не може да пронађе јасан алгоритам којим би се та истина превела у *присусјво*; Б) Перспективу феноменолошке спознаје, која одустаје од језика да би избјегла посредовање до истине. Ту се истина одваја од означитељских пракси, укидају се структуре значења које су стране умјетничком дјелу, да би се, напуштајући мишљење, уронило у нову онтолошку реалност – свијет умјетничког дјела, одвојену регију у којој немушност и суштина станују.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1991.
- Barthes Roland. *Criticism and Truth*. New York: Continuum, 2007.
- Барт, Ролан. „С/З: (увод)“. *Лейооис Маџице срѳске*. Предео Миодраг Радовић. 172. 4 (1996): 516–526
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metod: Osnovi filozofske hermeneutike*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2011.
- Grubor, Nebojša. *Haјdegerova filozofija umetnosti*. Pančevo: Mali Nemo, 2005.
- Grubor, Nebojša. „Хајдегерова херменеутичко-феноменолошка онтологија“. *Arche*. 4. 8 (2007): 83–95.
- Žižek, Slavoj. *Znak, označitelj, pismo: Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*. Beograd: NIP Mladost, 1976.
- Малешевић, Новак. *Теорија деконструкције и афирмација нихилизма у роману „Зли дуси“ Ф. М. Достојевској*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2019. https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/11803?locale-attribute=sr_RS.
- Milić, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1997.
- Sosir, Ferdinand De. *Opšta lingvistika*. Preveo Sreten Marić. Beograd: Nolit, 1989.
- Haјdeger, Martin. *Na putu ka jeziku*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2007.
- Хајдегер, Мартин. *Шумски џуџеви*. Предео Божидар Зец, Београд: Плато, 2000.
- Šekspir, Viljem. „Hamlet“. Preveo Velimir Živojinović. *Celokupna dela; knjiga četvrta*. Ur. Nikola Bertolino, Boško Bogetić i dr. Beograd: BIGZ / Narodna knjiga / Nolit / Rad, 1978. 5–153.

Novak Malešević

LANGUAGE AND TRUTH OF THE WORK OF ART (FROM STRUCTURALIST
LINGUISTICS TO HERMENEUTIC PHENOMENOLOGY)

Summary

The aim of this paper is to examine the sort of relationship between language and a work of art, more precisely, between language and what we could call truth in the work of art. In the first part of the paper, the work of art is understood as an aspect of semiological practice, and is therefore interpreted through a structuralist prism of the analysis of (linguistic) sign structure. In the second part of the paper, the truth of the work of art is separated from language so as to by abandoning thinking immerse in a new ontological reality – the world of the work of art.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09:929 Тешић Г.(082)

821.163.41.02АВАНГАРДА(082)

821.02АВАНГАРДА(082)

АВАНГАРДА и коментари : међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића / уредили Игор Перишић и Владан Бајчета. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2021 (Београд : Донат граф). - 945 стр. : илустр. ; 24 см. - (Едиција Посебна издања / [Институт за књижевност и уметност] ; књ. 43)

Радови на више језика. - Сlike Г. Тешића. - Тираж 300. - Стр. 13-16: Уводна реч / уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Резимеи на више језика. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-285-0

1. Перишић, Игор, 1974- [уредник] [аутор додатног текста] 2. Бајчета, Владан, 1985- [уредник] [аутор додатног текста]

а) Тешић, Гојко (1951-) -- Зборници б) Српска књижевност -- Авангарда -- Зборници в) Књижевност -- Авангарда -- Зборници

COBISS.SR-ID 54915337