

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIX међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25-26. октобар 2024)

Књига II

ПРИЈАТЕЉСТВО

Уређивачки одбор

- Др Никола Бубања, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић-Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д’ Аунуцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, редовни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
- Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
- Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
- Др Богуслав Зиелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
- Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
- Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
- Др Ала Татаренко, редовни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIX међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25-26. октобар 2024)

Књига II

ПРИЈАТЕЉСТВО

Крагујевац, 2025.

САДРЖАЈ

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО, ОДГОВОРНОСТ И ПРОБЛЕМ
ИЗБОРА: КНЕЗ МИШКИН / 19

Весна Р. СТАНКОВИЋ ПЕЈНОВИЋ

НИЧЕОВО ПРЕВРЕДНОВАЊЕ ВРЕДНОСТИ ПРИЈАТЕЉСТВА / 31

Саша Ж. РАДОВАНОВИЋ

НИЧЕОВ ЗАРАТУСТРА О ПРИЈАТЕЉСТВУ / 41

Љиљана РОГАЧ МИЈАТОВИЋ

ПОЛИТИКЕ ПРИЈАТЕЉСТВА У КУЛТУРНОЈ ДИПЛОМАТИЈИ / 49

Светлана М. РАЈЧИЋ ПЕРИЋ

„ЉУДСКИ МАНИФЕСТ”, КОНЦЕПТ ПРИЈАТЕЉСТВА ПОСЛЕ ’68-Е / 59

Suzana MARJANIĆ

О АКТАНТУ „ПРИЈАТЕЉИ” У KRLEŽINOM ŽIVOTU / 73

Владимир Б. ПЕРИЋ

БРАТСКА ЉУБАВ ИЗМЕЂУ ИДЕАЛА И СТВАРНОСНИХ ПРЕПРЕКА / 83

Марија С. Докић

АРХЕТИП ХАРМОНИЈЕ КАО ПРВИ ЕЛЕМЕНТ КРЕАЦИЈЕ И ЊЕНА
(АНТИ)ТЕЗА СИМЕТРИЈА КАО ДРУГИ (ДУХОВНО СТВАРАЛАШТВО КАО
ОДГОВОР НА (НЕ)ПРИЈАТЕЉСТВО СИМЕТРИЈЕ И ХАРМОНИЈЕ) / 93

Милица Б. МОЈСИЛОВИЋ

ИВО АНДРИЋ: ОРИЈЕНТОФОБ ИЛИ ЖРТВА
ПОЛИТИКЕ НЕПРИЈАТЕЉСТВА? / 105

Маша Љ. ПЕТРОВИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО КАО ОСНОВНИ ЧИНИЛАЦ ЕМОЦИОНАЛНОГ
ПЕЈЗАЖА ФРАТАРСКИХ ПРИЧА ИВЕ АНДРИЋА / 117

Ана Д. СТЕВИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО, ПРИЧА И ИСТОРИЈА У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ
ИВЕ АНДРИЋА И СЛУЧАЈУ ЦЕМ ВЕРЕ МУТАФЧИЈЕВЕ / 131

Катјарина С. ЛАЗИЋ

НАРЦИСОИДНОСТ У СВЕТУ ФИКЦИЈЕ – АНДРИЋЕВ ОМЕР-
ПАША ЛАТАС ИЛИ ГРАНДИОЗНА СЛИКА О СЕБИ / 141

Софија П. СИМОВИЋ

САЗНАЊЕ БЕЗ ИМЕНА И ГРАНИЦЕ – КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛОЗОФИЈА
КАО ПРИЈАТЕЉИ ИСТИНЕ У ТУМАЧЕЊУ АНДРИЋЕВЕ ПРИПОВЕТКЕ
„НЕМИРНА ГОДИНА” И КРЛЕЖИНЕ ПРОЗЕ „ЉУБАВ МАРЦЕЛА
ФАБЕР-ФАБРИЧИЈА ЗА ГОСПОЋИЦУ ЛАУРУ ВАРОНИГОВУ” / 153

Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ

КНЕЗ МИХАИЛО АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА У РОМАНУ
БЕЗДНО СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ / 163

Марија М. ШЉУКИЋ

СИМБОЛИЧКА ПРОЈЕКЦИЈА ПРИЈАТЕЉСТВА У ПРОЗРАЦИМА
И ПРОЗРАЦИМА 2 СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ У
ОГЛЕДАЊУ ЕПОХАЛНОГ ДИНАМИЗМА / 173

Часлав В. НИКОЛИЋ

ШАВ: ПРИЈАТЕЉСТВО У ПРИЧИ „ШТИТ” ДЕЈАНА ВУКИЋЕВИЋА / 183

Оља С. ВАСИЛЕВА

ДУША ЗВЕРИЊАКА: ЈЕЦАЈИ ПРИЈАТЕЉСТВА
МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА / 193

Јелена З. МИЛИЋ

БЕОГРАДУ, ПРИЈАТЕЉСКИ: ПРАВО НА ГРАД У РОМАНУ
ПРИЈАТЕЉИ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА / 203

Маџда Г. МИЛИКИЋ

„НЕМА ДАНАС ДРУГА. ЛОПОВ ЗЕМЉУ ПРИТИСК’О”:
(АНТИ)ЈУНАЦИ БУГАРСКЕ БАРАКЕ МИЛИСАВА САВИЋА / 215

Жарка Ж. СВИРЧЕВ

МЕМОАРИСТИКА МАГДЕ СИМИН БОШАН
И ЕТИКА ПРИЈАТЕЉСТВА / 227

Сара З. АРВА

ДРУГИ, ТО ЈЕ МОЈ СВЕТ: ПРИЈАТЕЉСТВА ЈАРЕ РИБНИКАР
У МЕМОАРИМА ЖИВОТ И ПРИЧА / 237

Тамара М. ЉУЈИЋ

ПРИЈАТЕЉ, ТО САМ ЈА! / 247

Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ

ХЕТЕРОТОПИЈСКО БИЋЕ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА –
АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ ПРИЧЕ О (НЕ)ПРИЈАТЕЉСТУ / 257

Милица А. КАНДИЋ

ЕКОПОЕТИКА: ПРИЈАТЕЉСТВО ЧОВЕКА И ПРИРОДЕ / 277

Маја Ј. МЕДАН ОРСИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА / 287

Миломир М. ГАВРИЛОВИЋ

ВАСКО ПОПА И МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ – ПЕСНИЧКИ ДИОСКУРИ / 299

Милица В. ЂУКОВИЋ

ПОЛИТИКЕ ПРИЈАТЕЉСТВА У ПОЕЗИЈИ ДРАГАНА БОШКОВИЋА / 313

Ђорђе М. ЂУРЂЕВИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО ’ТИХОГ ГЛАСА’: ЗАЛОГ ОЧЕНАША У
ПОЕМИ *ÚRISTEN* ДРАГАНА БОШКОВИЋА / 323

Снежана Ј. МИЛОЈЕВИЋ

МОТИВ ПРИЈАТЕЉСТВА У ВАРЛААМУ И ЈОАСАФУ / 333

Марија Ј. БЈЕЛИЦА

ТЕМА ПРИЈАТЕЉСТВА У ДОСИТЕЈЕВОМ СОБРАНИЈУ
РАЗНИХ НАРАВОУЧИТЕЉНИХ ВЕШТЕЈ / 343

Ана Д. КОЗИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО МЕЂУ МУШКАРЦИМА У
РОМАНИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА / 351

Александра П. СТЕВАНОВИЋ

КУЛТУРА И УМЕТНОСТ ИСТОКА У ПРИЈАТЕЉСТВИМА
КНЕЗА БОЖИДАРА КАРАЂОРЂЕВИЋА / 363

Оливера С. МАРКОВИЋ

РЕТОРИЧКИ МОДЕЛИ КЊИЖЕВНОГ ПРИЈАТЕЉСТВА У
ЕНГЛЕСКОМ ХУМОРИСТИЧКОМ РОМАНУ 18. ВЕКА / 373

Лиција В. ПЕТРОВИЋ

ПУТОВАЊЕ ПРЕМА ДРУГОМЕ КАО ПУТОВАЊЕ ПРЕМА
(НЕМОГУЋЕМ) СОПСТВУ: ПРИЈАТЕЉСТВО, ИДЕНТИТЕТ И
ПРИЧА У РОМАНУ ТАЛАСИ ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ / 385

Никола М. ЂУРАН

БИЋЕ И ЗАЈЕДНИЦА: ОНТОЛОШКА СТУДИЈА ЉУДСКИХ ОДНОСА
У РОМАНУ ВРЛИ НОВИ СВЕТО ОЛДОСА ХАКСЛИЈА / 395

Ана М. НИЋИФОРОВИЋ

ДРАМСКИ СВЕТО ХАРОЛДА ПИНТЕРА: ПРИЈАТЕЉИ И ЉУБАВНИЦИ / 405

Анја В. PETROVIĆ

REIMAGINING WOMANHOOD: POSTFEMINIST PERSPECTIVES
IN ANNE TYLER'S VINEGAR GIRL (2016) AND WILLIAM
SHAKESPEARE'S THE TAMING OF THE SHREW / 415

Ивона РАДОЈЕВИЋ АЛЕКСИЋ и Милан Д. ТОДОРОВИЋ

ПРИЈАТЕЉСТВО ПОД ОКРИЉЕМ ЦИВИЛИЗОВАНЕ
ЗАЈЕДНИЦЕ – МОРАЛНА ДЕГРАДАЦИЈА ГОЛДИНГОВИХ
ДЕЧАКА С ПУСТОГ ОСТРВА / 425

Теодора С. Илић

ИНТИМНОСТ У МЕТАФИКЦИЈИ: УЛОГА ЧЕТВРТОГ ЗИДА У СТВАРАЊУ
ПРИЈАТЕЉСТВА ИЗМЕЂУ ЛИКА И ПУБЛИКЕ У СЕРИЈИ FLEABAG / 435

Владимир Ј. КАРАНОВИЋ

КОНЦЕПЦИЈЕ ПРИЈАТЕЉСТВА, ЉУБАВИ И СЛОБОДЕ У РОМАНУ
УСПОМЕНЕ ЈЕДНОГ НЕЖЕЊЕ ЕМИЛИЈЕ ПАРДО БАСАН / 445

Свејлана СТЕВАНОВИЋ

ЗАТВОР И ПРИЈАТЕЉСТВО У РОМАНУ ДАНИ КУТЕ
ЕДМУНДА ПАСА СОЛДАНА / 455

Верка Г. КАРИЋ

ЗНАЧАЈ ПРИЈАТЕЉСТВА ПРИ ГРАЂЕЊУ МАСКУЛИНИТЕТА
У РОМАНУ ГРАД И ПСИ МАРИЈА ВАРГАСА ЉОСЕ / 469

Елма И. Халиловић

ПРИЈАТЕЉСТВО ИЗМЕЂУ МЛАДИХ И СТАРИХ
У РОМАНИМА ИГОРА КОЛАРОВА / 481

Марина М. ПЕТРОВИЋ ЈИЛИХ

ЈЕДАН ЧОВЕК, ЈЕДАН ПАС И ДВЕ ПРИЧЕ О ПРИЈАТЕЉСТВУ / 491

Кашарина В. МЕЛИЋ
ПРИЈАТЕЉСТВО У СЕНЦИ НАЦИЗМА:
АДРЕСАТ НЕПОЗНАТ К. К. ТЕЈЛОР / 499

Милена Р. НЕШИЋ ПАВКОВИЋ
ИЗАЗОВИ АДОЛЕСЦЕНТСКОГ ПРИЈАТЕЉСТВА У ВРЕМЕ ХИТЛЕРОВОГ
УСПОНА: ПРОНАЂЕНИ ПРИЈАТЕЉ ФРЕДА УЛМАНА / 505

Георгина В. ФРЕИ
ДИДАКТИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНИХ ТЕКСТОВА ПОМОЋУ
АЛАТА ПОДРЖАНИХ ВИ: ИДЕЈЕ ЗА ПРИМЕНУ
У НАСТАВИ СТРАНОГ ЈЕЗИКА / 513

Оливера С. Жижовић
ЉУБАВ КОЈА РАЗАПИЊЕ: „ЈУДА ИСКАРИОТСКИ“
ЛЕОНИДА АНДРЕЈЕВА / 525

Милан Б. ГРОМОВИЋ
КОМПАРАТИВНИ ТРОУГАО: ПРИЈАТЕЉСТВО ПЕСНИКА
И БОГА У БЕЛОРУСКОЈ ПОЕЗИЈИ / 535

Бранислава Д. МАКСИМОВИЋ
ТРАКТАТ ТОРКВАТА ТАСА МАНСО ИЛИ О ПРИЈАТЕЉСТВУ
КАО ПРИМЕР ПРОМИШЉАЊА ДРУШТВЕНО-
ФИЛОЗОФСКИХ ПИТАЊА У РЕНЕСАНСИ / 545

Ане А. FERRI
RENEANSNO PRIJATELJSTVO IZMEĐU PJESNIKA LUDOVIKA
PASKVALIĆA I PROVIDURA MATEA VEMBA / 555

Марија М. ПЕЈИЋ
ПРИЈАТЕЉСТВО КЛОРИДАНА И МЕДОРА У БЕСНОМ
ОРЛАНДУ ЛУДОВИКА АРИОСТА / 569

Кашарина З. БИРОВИЋ
ПРИЈАТЕЉСТВО КАО (ПО)ЕТИЧКИ ИМПЕРАТИВ У
ФРАНЦУСКОМ И СРПСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ / 581

Тамара М. ЉУЈИЋ¹

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ПРИЈАТЕЉ, ТО САМ ЈА!

Рад се бави анализом романа *Зелена чоја Моншенеџра* Моме Капора с фокусом на питање приповедачке позиције и статуса ауторства. Аутобиографски елементи указују на потребу за поетичким разграничењем фикционалног и стварног. Циљ рада је да се утврди ко је приповедачко Ја које, говорећи о пријатељу, уједно говори о природи пријатељства.

Кључне речи: Момо Капор, Зуко Џумхур, пријатељство, идентитет, аутор, уметност, аутобиографски пакт

Роман *Зелена чоја Моншенеџра* Моме Капора објављен је 1992. године и убрзо је привукао значајну пажњу шире читалачке публике. Већ наредне године добио је Награду Народне библиотеке Србије за најцитатију књигу, што недвосмислено сведочи о његовој популарности. Нов талас интересовања јавности за овај роман уследио је 1999. године, поводом издања праћеног покретањем судског поступка у коме је утврђивано ауторство дела. Наиме, на првом издању из 1992. године била су потписана два аутора – Момо Капор и Зуко Џумхур. У издању из 1999. године као једини аутор наведен је Капор, док је уместо имена другог аутора додат поднаслов „Књига о Зуку Џумхуру и Осман-паши Сархошу”, као и посвета „*Ова књига посвећена је у спомену на великог уметника и пријатеља Зука Џумхура (1921-1989)*” (Капор 1999). Управо ова промена навела је ћерку Зуке Џумхура, Донизаду Џумхур, да поднесе тужбу против Моме Капора. Основ тужбе био је у тврдњи да је претходно постојао сценарио за филм под истим насловом, који су заједнички написали Капор и Џумхур, те да је Капор, укључивши тај сценарио у књижевни текст, а да притом није навео Џумхура као коаутора у другом издању, ускратио његова ауторска права. Спорно питање ауторства разрешено је вештачењем проф. др Јована Делића, чији је извештај изнет пред судом 10. марта 2003. године, а објављен 2013. године у *Споменници академику Моме Капору*. Овај текст је од изузетног значаја – како због тога што документује јединствен случај у историји српске књижевности у којем се питање књижевног ауторства решавало судским путем, тако и због тога што представља најуспелије тумачење самог романа. Закључак вештака у судском процесу је био да „Статус Зука Џумхура у роману је, дакле, *спашајус књижевног јунака, али не и спашајус коаутора романа*” (Делић 2013: 70). Питање уклањања имена Зуке Џумхура са места аутора у издању романа *Зелена чоја Моншенеџра* из 1999. године не тиче се искључиво правног оквира у вези са ауторским правима, већ покреће и значајна поетичка и теоријска питања. Када је Живорад Лазић описао ово дело као „и роман, и путопис, и аутобиографско сећање, и нешто више од свих набројаних жанрова” (Лазић 1995: 6), уочио је вишеслојност његове жанровске структуре и указао на потребу за интерпретативном суптилношћу.

Јован Делић у својој анализи тврди да је „беспредметно за ауторство романа утврђивати да ли сценарио постоји и у којој су мјери његови аутори Капор

1 tamara.lujic@gmail.com

и Џумхур” (Делић 2013: 72), што је тврдња која је тачна из перспективе интертекстуалности и идеје уметничког текста као простора укрштања различитих извора. Ипак, питање да ли је Џумхур коаутор романа или није има знатно дубље последице по разумевање самог књижевног дела него што је то питање формалног ауторског права. Без улажења у разлоге због којих је Капор у прво издање романа укључио Џумхурово име иако је овај у тренутку објављивања дела већ био преминуо, посебно је значајна дилема коју Делић формулише у питању: „Како је могућно да је други коаутор мртав када се пише заједнички роман *Зелена чоја Монџенегра*?” (70) Делић при томе упућује на део романа у којем приповедач изричито наводи да је Зуко Џумхур преминуо, и закључује: „То ауторско ЈА, односно Момо Капор, бави се, дуго и врло детаљно Зуком Џумхуром, јасно нам стављајући до знања да је Зуко Џумхур мртав, баш као и Осман-паша Сархош из 19. века.” (70) Међутим, такво закључивање подразумева третирање једне реченице из књижевног текста као документарног доказа, што подразумева и мешање књижевног света и стварности. Чак и уколико лик у роману носи исто име као историјска личност, сама чињеница да је у оквиру наративног тока представљен као преминуо не може се аутоматски односити и на стварну особу.

Слична редукција десила се и приликом одређивања идентитета приповедача у роману, где је закључено да је „недвосмислено јасно да је ауторско ЈА овдје Момо Капор” (69), и то на основу уводне реченице: „У пролеће 1967. године Зуко Џумхур и ја писали смо сценарио за филм *Зелена чоја Монџенегра*.” (Капор 1992: 7) У овом случају прибегло се тумачењу које савремена наратологија проблематизује – изједначавању приповедачког Ја са аутором текста, чему је, вероватно, допринела чињеница да и аутор и приповедач носе исто име – Момо Капор. Иако такво тумачење може деловати пригодно и довољно у оквиру правосудног система, за који је текст и писан, оно није довољно као основ за поетичку анализу књижевног дела.

Теорија аутобиографског пакта Филипа Лежена у овом контексту пружа важан оквир за тумачење. Лежен објашњава у својој књизи *О аутобиографији* како „[а]утобиографија (наратив који приповеда живот аутора) подразумева да постоји истоветност имена између аутора (како је наведен по имену, на корицама), приповедача и лика о коме се говори” (Лежен 1989: 12). Према Лазићу, роман садржи аутобиографске елементе. Ипак, не може се сматрати аутобиографијом, што потврђује и жанровска одредница у првом издању, у којој је дело означено као роман. Чињеница да су главни јунаци именовани стварним именима аутора и његовог пријатеља, као и то да су у текст укључени детаљи из њихових приватних живота, довела је до стварања привада аутобиографског пакта, односно очекивања публике да је роман заснован на документарној истини о животу двојице познатих појединаца. Како наводи Лежен, „суочен са оним што изгледа као аутобиографски наратив, читалац често има тенденцију да се постави као детектив, тј. да тражи нарушавање уговора – без обзира на то какав је уговор у питању” (14). Иако је *Зелена чоја Монџенегра* жанровски јасно одређена као роман, тиме што су главни јунаци именовани по стварним личностима и што су у нарацију укључени елементи њихових биографија, Капор је подстакао рецепцију која поистовећује књижевне ликове са стварним особама и рачуна на истинитост приповеданог. Критика је, у том погледу, такође била усмерена од стране аутора ка поистовећивању аутора и хомодијегетичког приповедача, што може условити извесне тешкоће у даљем разумевању света књижевног дела, уколико се та претпоставка прихвати као полазна основа тумачења.

Стога је питање Зуке Џумхура у роману од пресудног значаја: уколико би он био препознат као коаутор, онда се и на њега односи аутобиографски пакт. У том случају, тумачење књижевног јунака који носи његово име не би било могуће без сталног упућивања на биографију стварне личности, а *Зелена чоја Моншинеџра* би могла бити читана и као ауторизована биографија, што драматично мења рецепцијску позицију читаоца. Ако пак роман потписује само Капор, онда једино он преузима одговорност за могуће поклапање или размимоилажење између света дела и стварности. Привид аутобиографског пакта, иако у извесном смислу разумљив, нарушава основну поетичку разлику између романа и аутобиографије. Док се од аутора аутобиографије очекује да тежи истини у описивању свог живота, аутор романа није обавезан на такву врсту одговорности. Због тога се ни податак из романа да је Џумхур у једном тренутку преминуо не може непосредно применити на стварну личност, већ и да је у тексту наведено да је жив, то не би нарушавало поетичку валидност текста, већ би једноставно указивало на разлику између историјске личности и књижевног јунака. Аутобиографски пакт, који читалац вероватно прихвата без преиспитивања, остаје на нивоу поетичке илузије – његово постојање је резултат Капорове стратегије приповедања, а не обавезујућег договора. У том контексту, реч је о завођењу читаоца, свесном стварању утиска аутентичности како би се ојачала емоционална и историјска релевантност текста. Управо зато, уместо што се тумачење фокусира на Џумхуров статус као „теме романа” или као потенцијалног коаутора, суштинско питање које се поставља гласи: Ко је приповедач у *Зеленој чоји Моншинеџра*?

Као што је Капор у првом издању романа навео свог тада већ преминулог пријатеља као коаутора и тиме га поставио у фокус, сличну интервенцију врши и сам приповедач унутар текста. Приповедач се, наиме, открива као писац: „Као некад облутке, премештам сцене из ове старе приче, чије су измешане странице стигле до мене након толико времена.” (Капор 1992: 151) Већ у првој реченици романа, која је раније цитирана, он се представља као коаутор сценарија. С обзиром на већ истакнуту жанровску вишеслојност текста, уочљиви су и елементи романа о стварању уметничког дела. Стога је могуће разграничити два наративна тока: први праги процес настанка филмског сценарија и његову даљу судбину, док се други односи на догађаје који се одигравају на Цетињу у 19. веку након Битке на Вучјем Долу, односно садржај самог сценарија. Ипак, податак који приповедач износи на самом крају текста доводи у питање могућност поједностављеног, линеарног читања овог дела. На крају првог издања романа налази се временска одредница: (1967–1992). Прва година је недвосмислена – реч је о години у којој је започето писање сценарија. Међутим, избор друге године отвара додатна тумачења уколико се њено значење разматра унутар поетике самог књижевног света. Наиме, уколико се први наративни ток односи на судбину сценарија, очекивало би се да се он завршава у тренутку када су аутори довршили сценарио или када је приповедач дошао до информација о његовој судбини. Према наводима самог приповедача, сценарио је постојао у два примерка: један је редитељ Радош Новаковић понео у Америку, док је други остао у архиви Авала филма. До те друге копије приповедач долази тек након смрти свог пријатеља, али недостаје првих пет страница текста. Стога би се могло очекивати да се први наративни ток завршава управо тим моментом – проналаском сценарија и реконструкцијом његовог садржаја. Међутим, текст не нуди такво решење. Уместо тога, завршница романа обликује се као преплитање оба наративна тока – не разрешава судбину сценарија, већ открива како се у приповедачу јавио унутра-

шњи импулс приповедања који се рађа у сусрету са историјским догађајима у којима се затекао:

Нешто *прије* Билеће осјетих како се у мене увлачи стил доброг старог Мартина Ђурђевића, како ми се одједном говори ијекавски и пише старински, о безначајностима. Ако се у мог пријатеља Зуку Џумхура увукао дух Осман-паше Сархоша, зашто и дух овог скромног хроничара не би, такође нашао уточиште? (215)

Издање из 1999. године донело је промену не само на нивоу ауторства и визуелног издвајања текста сценарија већ је додато још неколико страница текста за које је јасно наведено да су дописане 1999. године и у њима приповедач пише о свом искуству у грађанском рату који тек што је започео на последњим страницима издања из 1992. године. Поново је завршетак романа одређен перспективом приповедача, али ваља опет поставити питање ког приповедача. Приповедачко Ја које исписује последње странице 1999. године је значајно другачије од оног које завршава текст 1992. године – искуство рата га је натерало да наруши целину написаног текста. Очигледно је да дописане странице представљају потребу приповедача да проговори о епилогу другог наративног тока – оног који се тиче сукоба између различитих народа на овом простору. Иако поново помиње преминулог пријатеља, јасно је да је реч о искуству које припада само приповедачу.

Писац је одредио дело као роман о Зуку Џумхуру и Осман-паши Сархошу, што је чин усмеравања пажње читаоца на ова два јунака, иако крај романа показује да се он завршава догађајем који је кључан за приповедача, не за судбину било кога од њих двојице. Своју причу приповедач започиње описом начина рада на сценарију. У нарацији се, међутим, јављају поједини карактеристични догађаји који служе за осликавање особина јунака. Један од њих је и слика болесног Зука који лежи у постељи у истом оделу у којем је претходно боравио у граду. Како се такви догађаји понављају као уобичајени и типични, није могуће одредити када су се тачно одиграли. Први јасно одређени догађај унутар наративног тока јесте сусрет приповедача и Зуке Џумхура. Приповедач га реконструише на основу сопственог чланка, који је некада написао о њиховом првом сусрету у Сарајеву:

Најзад, једног дана појавио се Зуко Џумхур, неуротичан, радознао, изгорен дуваном безброј попушених цигарета... [...] Подједнако љубазан према угледницима као и према протувама, просјацима и дангубама, З. Ц. ми је, и не знајући, давао једну од најважнијих лекција у мом животу: како ископати уснуле градове испод пепела досаде и једноличности. (63)

Ова сцена представља тренутак у којем би се, уколико је реч о тексту о Зуки Џумхуру, очекивало да буде реч о догађају који је кључан у догађају ове личности па стога има важност да прича од њега и започне. Међутим, с обзиром на то да је догађај који је представљен кроз искуство приповедача једна од „најважнијих лекција” у његовом животу, оправдано је Лазић уочи присуство аутобиографских, а не биографских елемената у овом роману. У својој књизи *Дизајн и истина у аутобиографији* Рој Паскал указује на кључни проблем сваке аутобиографске прозе: живот се не састоји од скупљених и објективно датих чињеница, већ од искустава, односно начина на који појединац доживљава и обликује своју прошлост. Аутор не извештава о догађајима као непристрасни хроничар, већ кроз процес селекције и тумачења тих догађаја уводи значење и гради наратив који одражава његов став према себи и животу. Управо одабир искустава – шта ће бити укључено, а шта изостављено, шта ће добити емоционалну тежину, а шта ће бити маргинализовано – открива позицију са које се пише, односно тачку у

животу из које аутор сагледава своју прошлост (в. Паскал 2016: 12–17). Одабир догађаја од ког фабула романа заправо почиње – сусрета Капора и Џумхура – указује на његову кључну наративну улогу. Управо тиме се потврђује да је у овом случају реч о приповедању сопственог живота, које започиње оног тренутка када је приповедач упознао Џумхура, односно када је започето њихово пријатељство. Кључно место у структури романа *Зелена чоја Монџенегра* заузима позиција приповедача као пријатеља, што одређује не само избор догађаја већ и њихово вредносно и емоционално тумачење. Приповедач не наступа из перспективе биографа који настоји да реконструише живот другог човека, већ из интимне и субјективне позиције пријатеља који сведочи о значају заједнички проживљених тренутака. Пријатељска перспектива условљава и поетичку структуру романа: наратив не тежи ка објективној целовитости или хронолошкој прецизности, већ ка емоционалном трагу који је однос са Зуком Џумхуром оставио на живот приповедача.

Управо зато Зуко у роману не постоји као самосталан, независан субјект, већ као пројекција приповедачаевог сећања — постоји само слика коју приповедач обликује о свом пријатељу. Он пажљиво бира заједничке тренутке који најбоље осликавају суштину њиховог пријатељства, као и епизоде из Зуковог живота које доприносе грађењу једне целовите слике личности. Цицеронова тврдња да пријатељи, када умру, настављају да живе у нама (Цицерон 2022: 59) јесте идеја коју има и приповедач када образлаже своју мотивацију за писање: „То је сад и једини начин да се поново дружим са Шејтан-ефендијом, од кога сам научио најважније ствари у животу.” (Капор 1992: 24–25) Приповедање постаје облик поновног сусрета, оживљавање односа који је преживео смрт једног од актера али не у документарној, већ у емотивној и меморијској равни.

Зато се додатне жанровске одлике које су уплетене у овај роман морају одредити као аутобиографске, а не биографске, јер, ма колико се приповедач трудио да остане у другом плану („Мени је у филму, као и у животу, припала једна од споредних улога” (17)), структура романа показује да је управо његова позиција у фокусу. Пријатељство између њега и Џумхура остаје суштински ослонац наративне конструкције. Драган Хамовић указује на то колико приповедач истрајава у истицању сличности између свог пријатеља и јунака ког заједно обликују:

приповедач изврсног романа *Зелена чоја Монџенегра* проткивао [је] као лајтмотив опаску да се Зуко Џумхур, као романескни лик, бавећи се грађом о Осман-паши Сархошу и градећи сценаријску причу, заправо поистовећује с тим судбинским заточеником историје, својих порока и своје части. (Хамовић 2016: 7)

Док, дакле, у роману успоставља паралелу Зуко – Осман-паша, приповедач за себе бира позицију Екертмана у односу на Гетеа (Капор 1992: 9), а у наративном току који се односи на 19. век поистовећује се са Мартином Ђурђевићем, хроничарем боравка Осман-паше на Цетињу, историјском личношћу која није јунак сценарија. Ово добровољно постављање у подређени положај служи томе да се нагласи изузетност личности и даровитости Зуке Џумхура: „Исписујем, дакле, ове странице да се Зукин дух потрошен на ’Зелену чоју Монџенегра’ не би изгубио унеповрат.” (24) Међутим, сам процес писања сценарија, онако како га описује приповедач, открива дубље и пресудније учешће управо тог „споредног” гласа у обликовању текста:

Моје странице су почињале уредно и читко, а завршавале се несхватљивим шифрама заплетених слова: Раџаје678w (9pšzcqdfw) qMrdžori scgv!%glgřeče... [...] Дешифровао бих после рукопис, уредно га прекуцао и чекао Зуку са охлађеним пићем. (8–9)

Ова сцена јасно указује на то да је коначни облик тексту давао приповедач, коаутор сценарија који је дешифровао, систематизовао и преписивао рукопис. Зато се с правом поставља питање: ако је приповедач уложио толики конкретан труд у обликовање текста, због чега је роман у целини усмерен искључиво на очување Зукиног духа, док је његов сопствени допринос маргинализован? Управо тај однос, у којем приповедач минимизује сопствену улогу како би истакао пријатеља, представља најубедљивију потврду аутобиографске основе овог текста: у фокусу је приповедачево искуство пријатељства, а не објективна биографија његовог пријатеља.

У социјалној психологији теорија сличности нуди објашњење афективних веза на основу подударности у ставовима, вредностима и уверењима, које делују као емоционални подстицај и потврда сопственог идентитета. У оквиру Брајановог модела (в. Брајан 1971) привлачности заснованог на појачању (*reinforcement theory*), пријатељство се схвата као стабилна емоционална веза у којој сличност производи узајамно задовољство и осећај сигурности. Такав модел може се применити на однос двојице јунака у роману *Зелена чоја Монџенегра*, где пријатељство настаје и траје захваљујући дубокој вредносној и емоционалној сагласности. Приповедач пажљиво, уз помоћ пуно делића, гради раскошни мозаик пријатељства у коме се чини да разлика и нема. Чак и питање вере које је беспоговорно уносило ако не разлику између вредности, а онда бар осећај непотпуне подударности због припадања различитим верским заједницама, и на које је Џумхур био веома осетљив („Кад год би се запосела расправа о Србима и Турцима [...] Зуко би или устајао од стола или улетао у препирку, бранећи Отоманску империју и њену цивилизацију.” (Капор 1992: 41)), било је предмет компромиса пред једном вредношћу какав је њихов узајамни однос: „У писању ’Зелене чоје Монтегра’ ја сам и нехотице заступао хришћанску страну, а Зуко – исламску! Што смо више пили, били смо све склонији да један другом чинимо извесне уступке.” (33)

Приповедач често пишући о стварању сценарија себе и Џумхура доживљава као целину у процесу стварања. У том контексту уочљива је честа употреба првог лица множине, односно прелазак са „ја” на „ми”, што сведочи о снажној креативној повезаности. Тај облик заједништва није остао ограничен на њихов лични однос, већ је био препознат и од стране других, о чему сведочи однос службених сценариста и режисера према њима у тренуцима када су покушавали да продају своје сценарије: „Наравно, ниједан није био примљен, али су према нама били љубазни као према сувише образованој деци.” (21) Питање пласмана сценарија и могућности његовог снимања за ову двојицу аутора имало је двоструку функцију. Прво, представљало је наду у финансијску добит и решење материјалне нестабилности. Приповедач сведочи да је и у познијим годинама Зуко у сценарију видео средство потенцијалне зараде: „Још увек се надао да ће неко направити по њему филм и да ћемо се, најзад, обогатити.” (24) Друго, сценаристички рад носио је и елементе жеље за признањем и славом, мада је сам процес писања за њих имало снажну емотивну вредност: „Ма колико смо чезнули за славом на неком од фестивала, нама се много више допадало да пишемо заједно, у ствари, да живимо у тој причи.” (18) Спољне мотивације – новац и слава – контрастирају се са унутрашњим задовољством заједничког стварања. Као препрека у реализацији сценарија представљени су партијски службеници који су контролисали филмску продукцију и дистрибуцију. Приповедач их описује као људе без културног капацитета и уметничке интуиције:

Била су то полусељачка дивља деца, бивши ратници нечисте савести, и више д свега плашили су се да не испадну смешни на за њих непријатељском терену – филму. [...] Бојали су се свега што нису разумели, а разумели су мало тога. (23)

Иако је роман вишеслојан, он не тежи системској друштвеној критици. Критички тон се појављује искључиво у контексту личних искустава и не прелази у директну осуду највишег представника власти, упркос томе што описани механизми функционисања филмске индустрије јасно указују на неповољан положај талентованих и образованих појединаца у политичком систему:

Осман-паша Сархош и Зулфикар Џумхур... Обојица су били заробљеници недовољно рафиниране средине; ретке и скупе играчке у рукама полудивље деце, навикле на клис и пиљке. Читаво своје уметничко дело З. Џ. је стварао под владавином полуобразованих, недоучених кабадахија [...]. Био је, дакле, талац једног примитивног система, који није могао разумети истанчаност његово декангентне уметности источњачког филигран. (75)

Оваква тврдња има за циљ да Џумхура симболички издвоји из друштва у којем је живео и стварао, али је, заправо, у противуречности са чињеницама које приповедач сам наводи. Наиме, сценарио јесте био прихваћен и откупљен за велики новац од стране Радоша Новаковића, тадашњег директора Авала филма, који је чак морао да их подстиче да заврше свој рад: „Радош Новаковић нас је, као даровите али немарне и лење ђаке, терао да завршимо наш сценарио.” (18) Поред тога, према сведочењу приповедача, Џумхур је био штићеник самог Тита, који га је запазио после објављивања антистаљинистичке карикатуре:

За нас, његове пријатеље, дворски део његовог живота остаће заувек тајна. Није волео о томе да прича. Примећивали смо, ипак, да је после неких великих скандала Зуко увек бивао нежно склоњен на извесно време, без икаквих последица. (139–140)

Приповедач наводи да је Џумхур био свестан своје повлашћености унутар система и да ју је користио: „Људи су тада бивали затварани и због мањих ствари – припити Шејтан ефендија је знао да је недодирљив.” (140)

Раскол између приповедачеве оштре критике система у тренуцима када је реч о (не)препознавању талента и истовремене описане привилеговане позиције Џумхура унутар тог истог система није објашњен. Приповедач не уводи појам компромиса као етичког и политичког избора, већ све објашњава као производ тежње свог пријатеља ка господству. У обликовању Џумхуровог лика, посебно је наглашена његова фасцинација формама дворског живота и симболима моћи:

Зуко се никад није одрекао Тита. [...] Изгледа да је, без обзира на идеологију, ценио изнад свега шпански протоколани церемонијал на Брозовом двору: пробрана пића, фини прибор за јело, дискретне анимир-оркестре, који су негде из позадине тулили потпурије из Лехарових оперета... Као старовремени човек осећао је носталгију на Аустро-Угарском, чији је један скромни поднаредник постао југословенски цар! Кад већ није стигао да живи у Шенбруну Фрање Јозифа, ове посете балканском двору његовог подофицирског двојника испуњавале су га задовољством. (142)

Овакве недоследности у представљању политичког положаја Џумхура и његових личних избора указују на осетљивост теме и потребу да се јасно раздвоји књижевна конструкција од историјске личности. Приповедач не пружа емпиријске доказе, већ на основу сопственог доживљаја личности пријатеља објашњава његове поступке и мотивације. Тумач се овде може наћи у искушењу да покуша да разјасни одређене ставове јунака Џумхура ослањајући се на историјску личност и политичке околности времена о којем се приповеда, али структура романа то не допушта, јер приповедач, налик аутобиографском субјекту, обли-

кује прошлост у складу са вредносним координатама времена у којем пише свој текст, тако да целокупна мотивација Џумхурових поступака долази из онога што је приповедач могао и желео да препозна у понашању и личности свог пријатеља.

Када је реч о међусобном односу између приповедача и Џумхура, уочава се низ дубоких сличности које деле – не само у погледу образовања, филмског укуса и презира према друштвеном систему у коме живе, већ и у ставу према уметности, у радној (не)дисциплини, па чак и у односу према пороку као што је алкохол. У њиховом случају сам процес стварања неодојив је од алкохола, иако приповедач изричито наглашава да обојица уметност вреднују изнад свега. Упркос вредностима, жеља за алкохолом често преовладава: „Изјутра смо били мамурни и утучени, са осећањем кривице и гриже савести.” (8) Ово питање у делу није проблематизовано. На почетку романа приповедач сведочи да Џумхур не само да је пио током писања, већ и да је вршио експерименте како може да се брже опије од исте количине алкохола (ако се љуља на столици и гледа у веш машину у којој се пере шарени веш (в. Капор 1992: 16)), што је у супротности са тврдњом коју ће нешто касније изнети: „Пио је, иначе, отмено, са уживањем, као прави бег.” (105) Приповедач не само да неће проблематизовати алкохолизам свог пријатеља већ ће покушати и да га оправда говорећи о томе како је чак и када је био најпијанији задржавао манире у понашању (в. Капор 1992: 106), као и да то није одлика само Џумхура већ целе једне генерације:

Што се тиче његове склоности ка пићу, мислим да је ту, као и у осталих најдаровитијих представника Зукиног поколења, посерди било чисто бекство у алкохол, бекство од једног полуобразованог тоталитарног режима, који је само легендарним пијанцима (плашећи се више од свега да не испадне смешан) покаткад прогледао кроз прсте. (93)

Оно што недостаје овде јесте податак да ли се међу тим појединцима налазио и сам приповедач, јер, како је већ наведено, док су писали, обојица су зору дочекивали пијани. Став који има према Џумхуровом алкохолизму значајан је јер повлачењем себе у други план, приповедач себи обезбеђује повлашћену позицију – он превасходно открива само оне елементе сопственог идентитета и вредносног система који се поклапају са ликом и делом његовог пријатеља. Уклањањем критике из односа који има према поступцима јунака који гради он избегава да открије ставове који припадају само њему. Трагови приповедачког ја чешће се откривају у оном делу првог наративног тока који се односи на период након Џумхурове смрти, када приповедач и даље настоји да се сакрије иза фигуре записничара Мартина Ђурђевића и других извора које користи да попуни странице које недостају. Стога читалац често мора бити усмерен на пукотине у наративу, које се појављују приликом реконструкције Џумхурове личности и мотивације, као што је питање алкохолизма, јер управо кроз те пукотине проговара приповедачево Ја. Ретки су случајеви када приповедач коментарима открива своју позицију у сагледавању одређених питања:

Земља је била херметички затворена. На запад су путовали само ретки миљеници, полуобавештајци. Свет за којим смо чезнули (замишљајући га потпуно погрешно) склапали смо из тих случајних покретних слика у замраченој дворани, осећајући се као социјалистички коперфилди. (23)

Уметак „замишљајући га потпуно погрешно” представља накнадни, рефлексивни став који не припада приповедачевом Ја из времена о којем говори, нити се може приписати Џумхуру, већ припада позицији приповедача у тренутку писања, ја које је током живота променило одређене ставове.

Софија Шкорић, пишући о Капоровом роману *Истовести: аутобиографски роман*, истакавши да је реч о аутобиографском роману, објашњава зашто текст који се састоји од низа аутобиографских детаља није одређен као аутобиографија из следећих разлога: „Назвао је дело романом и на тај начин оправдао свој стил.” (Шкорић 2018: 3) Неспремност аутора да своја сећања ауторизује уклањањем фикционалног оквира у који их смешта, односно одређујући их као роман, представља кључну чињеницу коју тумач мора уважити. Управо та жанровска одредница усмерава и начин интерпретације текста. Када је Лазић рекао да на крају Капор у *Зеленој чоји Монџенегра* можда ипак пише о себи (Лазић 1995: 6), он је представио став који ће најчешће делити и најшира читалачка публика. Анализа текста и поштовање жанра у коме је он објављен открива да приповедач романа јесте Момо Капор, али не онај до чије биографије савременог читаоца дели пар кликова на рачунару, већ самостална уметничка творевина. Стога, када се забораве све теорије и занемаре знамените личности које су послужиле као инспирација, остаје један роман који је, са свим својим нијансама, подарио тиху, дубоку и лепу причу о пријатељству.

ЛИТЕРАТУРА

- Брајан 1971: D. Byrne, *The Attraction Paradigm*, New York: Academic Press.
- Делић 2013: Ј. Делић, Вештак значи зналац, у: *Споменица Мому Капору*, Бања Лука: Академија наука и уметности Републике Српске.
- Капор 1992: М. Капор, *Зелена чоја Монџенегра*, Београд: Просвета; Подгорица: Октоих.
- Капор 1999: М. Капор, *Зелена чоја Монџенегра*, Подгорица: Октоих.
- Лазић 1995: Живорад Лазић, Последњи сусрет, *Борба*, LXXII, број 6–7, стр. 6–7.
- Лежен 1989: P. Lejeune, *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Паскал 2016: R. Paskal, *Design and truth in autobiography*, London and New York: Routledge.
- Хамовић 2016: Д. Хамовић, *Момо изражи Кајора: проблем идентитетна у Капоровој прози*, Београд: Catena mundi.
- Цицерон 2022: М. Т. Цицерон, *Како бити пријатељ: древни водич за право пријатељство*, Београд: Miba Books.
- Шкорић 1998: С. Шкорић, *Афера Момо Капор*, Београд: Dinex; Торонто: Serbian Literary Company.

I AM THE FRIEND!

Summary

The paper analyzes the novel *The Green Cloth of Montenegro* by Momo Kapor, focusing on the issues of narrative perspective and the status of authorship. Autobiographical elements point to the need for a poetic distinction between fiction and reality. The aim of the paper is to determine the identity of the narrative I who, while speaking about a friend, also reflects on the nature of friendship.

Keywords: Momo Kapor, Zuko Džumhur, friendship, identity, authorship, art, autobiographical pact

Tamara M. Ljujić

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIX међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25–26. октобар 2024)

Књига II

ПРИЈАТЕЉСТВО

Одговорни уредници
Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Секретар уредништва
Др Ђорђе Ђурђевић

Лектура и коректура – српски језик
Др Ђорђе Ђурђевић

Лектура и коректура – енглески језик
Проф. др Даница Јеротијевић Тишма

Издавач
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

За издавача
Проф. др Никола Бубања
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник
Стефан Секулић

Штампа
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

ИСБН
978-86-6218-001-8 (низ)
978-86-80596-96-9

Тираж
80

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)
821.09(082)

**МЕЂУНАРОДНИ научни скуп Српски језик, књижевност, уметност
(19 ; 2024 ; Крагујевац)**

Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са XIX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25-26. октобар 2024). Књ. 2, Пријатељство / [уредници Драган Бошковић, Часлав Николић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет Универзитета, 2025 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 587 стр. : илустр. ; 24 cm
Тираж 80. - Стр. 5-9: О трокњижу са XIX међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност” / уредништво. - Стр. 11: О књижевнокултуролошкој књизи са XIX међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност” / уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на више језика.

ISBN 978-86-6218-001-8 (низ)
ISBN 978-86-80596-96-9

- а) Српска књижевност -- Мотиви -- Пријатељство -- Зборници
- б) Светска књижевност -- Мотиви -- Пријатељство -- Зборници

COBISS.SR-ID 178011657