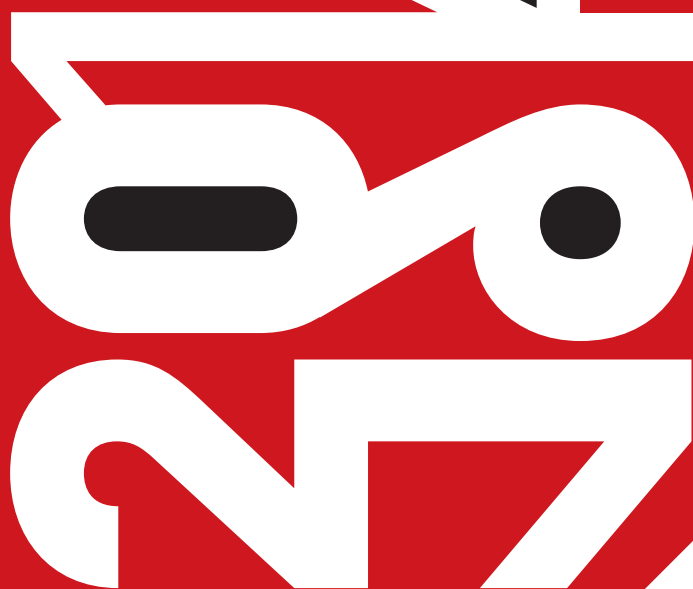


УСКРСНУЋЕ  
КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма



Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ**  
***100 година руског формализма***

**Уредник**

Проф. др Драган Бошковић

**Уређивачки одбор**

Проф. др Душан Иванић (Београд)

Проф. др Александар Петров (Питсбург, САД)

Проф. др Александар Јерков (Београд)

Prof. dr Robert Hodel (Хамбург, Немачка)

Проф. др Милош Ковачевић (Београд / Крагујевац)

Проф. др Гојко Тешић (Нови Сад)

Проф. др Душан Маринковић (Загреб)

Prof. dr Bogusław Zieliński (Познањ, Пољска)

Проф. др Алла Татаренко (Лавов, Украјина)

Зборник је резултат истраживања на пројекту

178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*

Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

# УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ

100 година руског формализма

Уредник Драган Бошковић



Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац 2014.

Јована С. ПАВИЋЕВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Крајеву  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за англистику<sup>2</sup>

## ДЕЗАУТОМАТИЗАЦИЈА И ОТУЂЕЊЕ У САВРЕМЕНОМ ПОЗОРИШТУ

Циљ овог рада је да преиспита допринос Брехтовог поступка зачудности у обликовању савременог сценског израза и да понуди тумачења термина зачудност у контексту руске формалистичке школе и других традиција као могућих узора у формулисању Брехтове драматургије.

Кључне речи: *осиранение*, *Verfremdungseffekt*, дезаутоматизација

Под утицајем поезије руских футуриста, лингвистике и есејистике симболистичких песника (Петров 1970: 9) руски формализам се развија као нови књижевнотеоријски правац који ће обележити 20. век. Инсистирање футуриста на аутономности поетске речи и форме и исказивању емоција језиком неокамењеним (Шкловски 1970: 120) је у мисао о поезији увело појам алогичног језика, инспирисало руске формалисте за предано изучавање поетског језика и актуализовало „потребу за стварањем систематизоване емпиријске поетике” (Петров 1970: 12). Њихова сцијентистичка амбиција у изучавању текста и природе језичког и стилског израза унутар тог текста, и начина на који из „аморфног језичког материјала настаје књижевно дело” (Суботин 1966: 10) ће извршити велики утицај на уметност новог доба и пронаћи примену и изван области изучавања књижевности. Уочивши да је тадашња наука о књижевности постала аутоматизована и да се користи застарелим естетичким аксиомима који не могу одговорити на промене у модерној књижевности чиме је, како наводи Ејхенбаум (Петров 1970: 8), само њено постојање постало при-

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

видно, руска формалистичка школа се упушта у ревизију дотадашњих књижевно-историјских метода. У *Ускрснућу речи*, првом теоријском раду из области књижевности Виктора Шкловског, објављеном 1914. године, аутор заснива „одбрану” футуристичке поезије на теоријском наслеђу Веселовског и Потетбње, које ће Ејхенбаум у *Теорији формалног метода* (1925) ретроспективно означити као *умртвљен књижевност* (Петров 1970: 8). Разматрајући Потетбњино гледиште уметност је мишљење у сликама, Шкловски истиче да је доживљај форме, унутрашње (сликовите) и спољашње (звучне), битан предуслов уметничког доживљаја. Полуразумљив језик руских футуриста, који се оштро разликује од практичног, најбоље показује како се необично може учини сликовитијим (Петров 1970: 17). Међутим, тек су увиди до којих је Шкловски дошао каснијим преиспитивањем Потетбњиног учења, а који су у облику есеја *Уметности као поступак* објављени 1917. године у другом *Зборнику за теорију поетског језика* направили значајнији помак у изучавању поетског језика и заснивању методологије проучавања књижевности.

Деконструисањем идеје да је уметност мишљење у сликама чији је задатак да се непознато објасни познатим, Шкловски (1970: 81) дефинише уметност као једну врсту поступка који би требало да има управо супротан учинак. У поезији заправо и нема толико мишљења у сликама и стварања слика колико сећања на оне већ створене и статичне које се преносе из епохе у епоху. Битну улогу у преиначењу његових ставова, нарочито у односу на Потетбњино учење, извршила је научна поставка Јакубинског (в. *О звуцима језика и стиха*) да се у поетском језику јавља закон отежаности, на основу које је даље утврђена и супротност између закона поетског и разговорног језика. Подела на поетски и практични језик је условљена и њиховим различитим функцијама. У практичном мишљењу и говору закон економисања стваралачких снага одређује употребу речи, а главни циљ је најлакши начин да се сазна тражени појам (Шкловски 1970: 84). У уметности и поетском језику у питању је другачији вид сазнавања: да се да осећање ствари кроз виђење, а не препознавање. На основу ових подела Шкловски долази до закључка да постоје две врсте слике: слика као практично средство мишљења, односно апстраховања, и песничка слика као средство да се изазове максималан утисак (ибид: 83). Пошто се реч у практичном говору аутоматизује и престаје да делује својом сликовитошћу, она се не може поетски доживети и стога не представља одговарајуће средство уметничког изражавања. Како се уметничко дело ствара за опажање, уметност добија задатак да кроз поступак онеобичавања (*осиране-*

ние), а у складу са функцијом успоравања перцепције и појачавања утиска, ствари отргне из аутоматизоване перспективе (Шкловски 1970: 87).

Поступак замењивања уобичајеног и застарелог, новим и ефектнијим постаје кључна мисао и у формирању драматургије 20. века. У том смислу, суштина уметничког стварања у области драме и позоришта би представљала доследно тумачење формалистичког виђења књижевне еволуције као процеса дезаутоматизације и дијалектичке негације једне појаве од стране друге. У односу на аутоматизован принцип илузионистичке позорнице реализма и натурализма водећи драмски писци и позоришни редитељи у својим комадима, теоријама и сценским праксама приоритет стављају на посебност, новину и оригиналност и дијалектички успостављају супротан конструктивни принцип. Тако на прелазу из 19. у 20. век често наилазимо на естетски супротстављене позоришне системе који се залажу за исти циљ: рашчишћавање сценске уметности за нове покушаје. Из предговора за *Госпођицу Јулију* (први пут објављен 1888, дакле и пре него што је почео писати драме које ће следити његове постулате експресионистичког театра) можемо видети како Стриндберг (1975: 41) претходну традицију сматра за „библију у сликама за оне који не умеју да читају штампано или писано”, а из Жаријевих *Дванаест илузионистичких правила* (1975: 84), текст за који се претпоставља да је написан 1896, да одржавати традицију значи „окаменити мисао која се с временом мења”. У корак са новим захтевима – Жаријевим виђењем, који се сматра антиципативним надреалистичке и дадаистичке драме, па и трагичне фарсе (Селенић 1979: 17), и експресионизмом којим се у позориште уводе значајни редитељи попут Рајнхарта, Мејерхолда, Крега, Вахтангова и Пискатора – са изнова покренутим питањима о природи и улози позоришта, форме, средства изражавања, режије, сценске структуре, постепено ће се формирати *јединствена, заокружена и аутономна појава* усмерена ка реципијенту која ће својим стратегијама епског позоришта утврдити даљи ток развоја ове уметности до данас.

Бертолт Брехт се у својој најранијој фази драмског стваралаштва (1919-1926), под утицајем Бихнера и Ведекинда, али и вантеатарских и ванлитерарних израза попут популарне забаве и спорта, а нарочито под утицајем Пискаторовог позоришта политичке акције, програмски залаже за уклањање илузионистичког, односно кулинарског театра, како га он назива, у коме „гледалац не мисли, не осећа већ пасивно конзумира” (Селенић 1979: 77). Описујући театарску ситуацију у периоду 1917–1927, Брехт (1979: 55) сматра да нова драмска форма изискује и нову уметност (комплексног) гледања током којег се мора мислити *над* током збивања,

а не из тока збивања. Гледалац, у концепцији театра коју заговара Брехт, мора бити будан посматрач, а не хипнотисан учесник у радњи. У остваривању те идеје су му послужиле пројекције и табле, попут натписа у аудиторijuму „Не буљите тако романтично” приликом извођења драме *Бубњеви у ноћи* (1922), које би код гледаоца требало да изазову одређену (рационалну) дистанцу и укину (емотивну) зачараност. Током опширнијег разматрања улоге рационалног и емоционалног становишта у театру, Брехт долази до идеје неаристотеловске драматике коју дефинише разграничавањем од аристотеловске. Пошто катарзу (која се постиже опонашањем и уживљавањем у радње које изазивају страх и сажаљење) види као најбитнији елемент Аристотелове дефиниције трагедије (Брехт 1979: 68), аристотеловском се може сматрати свака драматика која доводи до уживљавања/идентификације без обзира да ли следи или не Аристотелова правила<sup>3</sup>. Поред често цитиране антиномије епске и драмске форме, односно неаристотеловског и аристотеловског позоришта, Брехт (1979: 83) образлаже још једну поделу, али овог пута из позиције гледаоца: у драмском театру гледалац каже „да, то сам и ја већ осећао”, а у епском „то не бих никада помислио”. Први исказ би подразумевао емотивну надраженост под утицајем спољашњих и унутрашњих фактора која, у контексту аристотеловског позоришта, указује на низ идентификација (препознавања) са глумцем на сцени, а преко тог глумца са ликом у драми. Други исказ, „то никад не бих *помислио*”, указује на нешто што није само по себи разумљиво и што се по аутоматизованој логици закључивања не може спознати. Овај исказ подразумева неку врсту интелектуалног експеримента путем којег се успоставља релација између ствари, ликова и дешавања на којој их до сада нисмо посматрали или искусили, па би стога изостало препознавање, а тиме и уживљавање. Та нова релација се може постићи излагањем збивања у свој њиховој чудноватости и необичности (ибид: 72). Позоришна уметност, у Брехтовој интерпретацији, кроз *Verfremdungseffekt* или поступак зачудности који је у основи нове уметности гледања, добија задатак да гледаоца преобрати у биће које ће делати, а преко њега да

3 Брехт овде потврђује како се Аристотелова дефиниција трагедије може тумачити на више начина у зависности од елемента на који се ставља акценат. Тако, рецимо, Ф. Дипон суштину аристотеловског принципа и његовог непрестаног оживљавања види у неприкосновености приче и законима њеног креирања. Чак и само позивање на аристотеловске категорије да би се дефинисала пракса која одступа од њих, као што је случај са Брехтом, Дипон назива неоаристотелизмом.

изазове и одговарајуће промене у друштву. Епски театар не почива искључиво на разумском или аналитичком захвату; он преображава друштвену улогу емоција које ће садржати и моменат спознајног одлучивања (Сувин 1979: 27).

Термин *Verfremdungseffekt* се први пут јавља у Брехтовим списима 1936. године и од тада представља велики изазов за преводиоце. Најчешће се преводи као дистанцијација и отуђење, а понекад и дезалијенација, али ниједан од ових термина не обухвата сва значења која је подразумевао Брехт. Поједини аутори (Мамфорд 2009: 60–61) се опредељују за термин дефамилијаризација јер у Брехтовим поступцима препознају тежњу да се расветли *status quo*. У овом раду ћемо се придржавати термина зачудност (и одговарајућег глагола „учинити зачудним”) у преводу Дарка Сувина јер иако Брехт у својој каснијој стваралачкој фази своди позориште на дидактичке функције, зачудност је провобитно имала улогу уметничког поступка којим се постиже одређен ефект на публику и као такав се сматра кључним поступком у обликовању савремене драматургије.

Зачудност је пре свега техника глумачке уметности чија је сврха да наведе гледаоца на истраживачки, критички став према приказаном догађају (Брехт 1979: 129). Брехт (ибид: 131) наводи више помоћних средстава која најбоље доприносе постизању ефекта зачудности: 1) изговарање текста у трећем лицу које глумцу омогућава дистанциран став – слично глумцу у кинеском театру<sup>4</sup> који постиже ефекат зачудности тако што посматра властите покрете; 2) још један вид дистанцирања и одлучујући техникум, историзација, односно превођење збивања у прошло време чиме се истиче да су збивања из претходне епохе подложна промени и критици; 3) изговарање дидакалогија и најављивање одређене радње – збивања која су најављена пројекцијама или натписима су тиме лишена сензационалности, па глумац мора пронаћи другачији начин да их учини упадљивим; 4) одбацивање јединства глумац-лик и директно обраћање публици из позиције и лика и глумца; 5) позорница очишћена од стварања хипнотичких поља путем атмосфере одређеног места дешавања и четвртог зида који ствара „илузију да се збивање на позорници догађа у стварности, без публике” (129). Глумац треба да увежбава улогу тако да делује као читалац који се чуди, а не као *чиџач*, а зачудност постиже фиксирањем поступка „не-него” који истовремено садржи и укида оно што се не чини у свему што се чини. Поступак зачудности је посебно битан

4 Брехт је уочио ефекте зачудности у традиционалној кинеској глуми када је приликом посете Москви, 1935. године, присуствовао гостујућој представи кинеског театра. в. „Ефекти зачудности у кинеској глумачкој уметности” у: *Дијалектика у театру*.



за разумевање „збивања иза збивања” која одређују ток радње. Збивање у предњем плану је само продукт делања људских бића која се морају схватити као свеукупност друштвених односа.

Брехт се залаже за успостављање нове идеје театра који би највише одговарао том времену, али као сама теорија не може се у потпуности сматрати новом. Са једне стране, израз *Verfremdungseffekt* потиче од Шкловског (Сувин 1979: 26) и утицаји руске формалистичке школе се могу препознати и у многим другим Брехтовим формулацијама. Са друге стране, Брехтова естетика израста из Марксове теорије отуђења (ибид: 20), али је његова поетика дезалијенације која иде од присности са старим, преко удаљавања од старог, до присности са новим. Сувин сматра да се *Verfremdungseffekt* никако не може превести као отуђење јер почива на кретању од тезе о свету чија је нормала отуђеност, преко антитезе да таква „нормала” треба да изазове зачуђеност са становишта човечности, а настали ефект зачудности би тако водио синтези нове властите нормативности (ибид: 26).

У свом најкомплетнијем теоретском раду о позоришту, *Малом орџанону за позориште* и његовом додатку, Брехт ће преиначити и флексибилније формулисати многе ставове, а поједине чак у потпуности одбацити. Том приликом ће указати да се његово позориште развијало кроз сложenu игру између упућивања на познато (уз помоћ емпатијског разумевања) и онеобичавања (кроз критичко приказивање). Иако се често сматра да се та два становишта међусобно искључују, посебан ефект се заправо постиже тензијом та два опречна становишта која се стапају у раду глумца (Мамфорд 2009: 63).

\* \* \*

Све већем интересовању за примену постулата руске формалистичке школе у изучавању позоришне уметности допринела је и актуелност у разматрању појма театарности и његовом значају у дефинисању постдрамског театра. Иако су се често повлачиле паралеле између појма театарности и идеја руске формалистичке школе, нарочито у односу на њихов концепт литерарности, односи између театарности и онеобичавања су ретко разматрани (Јестровић 2002: 42). Већина аутора која се бави овим питањем (Јестровић 2002; Мамфорд 2009; Дејвис 2003) се слаже да постоји више типологија онеобичавања и зачудности, и док једни Брехтову теорију виде само као један од модела многобројних авангардних

пракси (Јестровић 2002 : 42), други му приписују далеко већи значај јер је „разјаснио да је зачудност кључни естетски захват драматике након Жарија” (Сувин 1979: 28).

1966. године Шкловски се враћа свом најпознатијем концепту и примени поступка онеобичавања у различитим областима уметности, са нарочитим освртом на Брехтову адаптацију тог термина. Наводи да је пре више од четрдесет година увео, како је тада мислио, концепт онеобичавања у поетику, али да се касније испоставило да термин *оси́ранение* не само што није тачан, већ није ни оригиналан (Робинсон 2008: 100)<sup>5</sup>. Пре свега је Новалис, у својим *Фрагментима*, уочио новину романтичарске уметности и дефинисао је на сличан начин као што је Шкловски то учинио са поступком онеобичавања. Иако су на располагању имали термин *оси́ранение*, преводиоци *Фрагментиа* на руски језик тридесетих година 20. века су одлучили да занемаре термин руске формалистичке школе, можда и из политичких разлога (ибид: 101) јер је њихово деловање у стаљинистичком Совјетском Савезу било „насилно прекинуто” (Милосављевић 1991: 16). Сасвим је могуће да је из тог разлога изостало повезивање термина Шкловског са средишњим концептом немачког и енглеског романтизма, и немачког идеализма. С обзиром на то да Брехт сам у свом раду не упућује прецизно на могуће изворе који су му послужили за обликовање поступка зачудности, његова теорија се непрестано допуњава новим увидима, ревалоризује, али исто тако и одбацује под изговором да није применљива у пракси. Робинсон (ибид: 167-168) наводи да постоје четири образложења како је Брехт дошао до појма *Verfremdungseffekt*. По првој теорији поступак зачудности је заснован, а можда чак и дословно преведен из теорије Виктора Шкловског; по другом становишту Брехт је заправо последњи у низу немачких теоретичара који су се бавили отуђењем, од Новалиса преко Хегела и Маркса; четврта придаје велики значај утицају кинеског театра, што је мало вероватно с обзиром на то да Брехт није имао толико прилика да буде изложен директном утицају, а и из одређених поставки се види да није толико залазио у природу кинеског перформанса како би образложио своја уверења; и последња и најсвеобухватнија, да је Брехт кључне концепте и стратегије епског театра развио кроз праксу, нарочито у сарадњи са Пискатором, а кас-

5

в. текст на руском: <http://crealugia.livejournal.com/3303.html>

није током формулисања теорије наишао на потврђивање у другим ранијим традицијама. Код Шкловског су у формирању концепта били кључни други утицаји, пре свега руски футуристи, Хлебњиков и Мајаковски, руски симболисти, нарочито Андреј Бели и његов есеј *Магија речи*, и Толстој.

Шкловски ће Брехту, уз истицање заслуга за неговање добре самоспознаје код гледаоца, „замерити” што кроз епски стил долази до позоришта које се може сматрати условним. У таквом позоришту, између гледаоца и сцене наглашено је растојање – принцип зачудности понекад не само да гледаоца одвлачи од слике, да би је доживео на нов начин, већ га и спречава да види нешто ново у свакодневном<sup>6</sup>. Да ли у овом одломку има наговештаја о отуђењу у Брехтовој теорији које су други аутори успешно оповргли у својим тумачењима? И да ли је уопште оправдано разлагати *Verfremdungseffekt* на зачудност, отуђење и онеобичавање? Уметнички поступак зачудности коју предлаже Брехт јесте процес, а не готов производ, који лебди између препознавања и резултата очуђења. То између јесте чин отуђења, непрестана игра између способности препознавања нечег уобичајеног и општеважећег и спремности да се на тренутак одложи, а уместо тога размотри другачије и зачудно. Међутим, ако на тој релацији препознавање-отуђење-разотуђење изостане први чинилац, изостаје и разумевање, а гледалац заиста постаје одсечен од сцене. Брехт је писао, образлагао и инсценирао комаде за антиципираног човека (Сувин: 9) који ће бити у стању да интегрише поново осећај и мисао. Епско позориште ће у сваком тренутку пронаћи своју примену јер идеалних односа међу људима неће бити ни у будућности (Лазих 1973: 7). У складу са Брехтовим очекивањима, идеја епског позоришта се одржала кроз читав 20. век, једним делом као облик друштвеног ангажмана, а другим делом као уметнички поступак који инсистира на иновативности. Селенић (1979: 7) с правом примећује да је двадесети век „век великог броја зачетника нових традиција које најчешће бивају напуштене тек што су зачете” и можда управо из тог разлога Брехтов захтев за новом уметношћу гледања, на којој би се потврдио учинак неаристотеловског позоришта, и даље чека повољнији тренутак.

6

в. текст на руском: <http://crealugia.livejournal.com/3303.html>

## ЛИТЕРАТУРА

- Брехт 1979: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
- Дипон 2011: F. Dipon, *Aristotel ili Vampir zapadnog društva*, prevela s francuskog Mirjana Miočinović, Beograd: Clio.
- Жари 1975: А. Žari, Dvanaest pozorišnih pravila, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 81–85.
- Јестровић 2002: S. Jestrovic, Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde, *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: University of Wisconsin Press, 42–56.
- Лазих 1973: R. Lazić, *Univerzalni Breht*, Beograd: Centar za kulturu i umetnost Radničkog univerziteta „Đuro Salaj”.
- Мамфорд 2009: М. Mumford, *Bertolt Brecht*, London; New York: Routledge.
- Милосављевић 1991: P. Milosavljević, „Predgovor”, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad: Svetovi.
- Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Beograd: Требник.
- Петров 1970: А. Petrov, Poetika ruskog formalizma, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 7–78.
- Робинсон 2008: D. Robinson, *Estrangement and the somatics in literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Селенић 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Стриндберг 1975: А. Strindberg, Predgovor za Gospođicu Juliju, u: *Rađanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 41–51.
- Суботин 1966: С. Суботин, О Виктору Шкловском, у: Виктор Шкловски, *Зоо или писма не о љубави; Трећа фабрика*, превела Лидија Суботин, Београд: СКЗ, 7–17.
- Сувин 1979: D. Suvin, Praksa i teorija Brechta, u: В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit, 9–39.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, Umetnost kao postupak, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 81–94.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, О поезији и заумном језику, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova i predgovor Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, 119–136.

## EAUTOMATIZATION AND ALIENATION IN CONTEMPORARY THEATRE

### Summary

The paper examines Bertolt Brecht’s logic of deautomatization (Brechtian Alienation Effect) and its impact on contemporary dramaturgy in the context of Viktor Shklovsky’s theory of *ostranenie*.

*Key words:* оцџранение, Verfremdungseffekt, deautomatization

Jovana S. Pavićević

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**УСКРСНУЋЕ КЊИЖЕВНОСТИ**  
**100 година руског формализма**

**Уредник**

Проф. др Драган Бошковић

**Лектура и коректура**

Јелена Петковић

**Ликовно-графички и технички уредник**

Срђан Стевановић

**Издавач**

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића б.б.

34000 Крагујевац

**За издавача**

Проф. др Иван Коларић, декан

**Штампа**

Занатска задруга „Универзал”, Чачак

**Тираж**

150

ISBN 978-86-85991-69-1

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.02ФОРМАЛИЗАМ(082)

УСКРСНУЋЕ књижевности : 100 година руског формализма / уредник Драган Бошковић. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2014 (Чачак : Занатска задруга Универзал). - 368 стр. : илустр. ; 24 cm

"Зборник је резултат истраживања на пројекту 178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир ..." --> прелим стр. - Делимично упоредо рус. текст и срп. превод. - Тираж 150. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summary.

ISBN 978-86-85991-69-1

1. Бошковић, Драган [аутор додатног текста]  
а) Руска књижевност - Формализам - Зборници  
COBISS.SR-ID 212326156