

Vesna Lopičić / Biljana Mišić Ilić

JEZIK, KNJIŽEVNOST, PROSTOR



Biblioteka
NAUČNI SKUPOVI

Urednice:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić

Glavni i odgovorni urednik:

Doc. dr Gordana Đigić

Akademski odbor:

Prof. dr Vesna Lopičić
Prof. dr Biljana Mišić Ilić
Prof. dr Vladimir Ž. Jovanović
Prof. dr Mihailo Antović
Prof. dr Snežana Milosavljević Milić
Prof. dr Đorđe Vidanović
Prof. dr Miloš Kovačević
Prof. dr Sofija Miloradović
Prof. dr Slávka Tomaščíková
Prof. dr. Marija Knežević
Prof. dr. Janoš Kenjereš
Prof. dr. Kristobal Kanovas
Prof. dr Elżbieta Mańczak-Wohlfeld
Prof. dr Željka Babić
Prof. dr Christl Verduyn

Sekretari konferencije:

Sanja Ignjatović
Nikola Tatar

Recenzenti:

Prof. dr. Radojka Vukčević
Prof. dr. Vladimir Ž. Jovanović
Prof. dr. Marija Krivokapić

Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

JEZIK, KNJIŽEVNOST, PROSTOR

Tematski zbornik radova



Urednice:
Vesna Lopičić
Biljana Mišić Ilić

Niš, 2018.

Recenzenti pojedinačnih radova:

Mihajlo Antović
Vladislava Gordić Petković
Snežana Gudurić
Mirjana Ilić
Aleksandra Jovanović
Vladimir Ž. Jovanović
Bojan Jović
Milena Kaličanin
Miloš Kovačević
Marija Krivokapić
Jelena Lepojević
Goran Maksimović
Jordana Marković
Snežana Milosavljević Milić
Biljana Mišić Ilić
Anđelka Mitrović
Predrag Novakov
Jelena Novaković
Vladan Pavlović
Danijela Petković
Milica Radulović
Dušan Stamenković
Branimir Stanković
Strahinja Stepanov
Nataša Tučev
Đorđe Vidanović
Milica Živković

УДК 821.133.1.09-2 Расин Ж.

Милан Јањић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

ТРАГИЧКИ ПРОСТОР КОД РАСИНА

Сажетак: У раду се анализира простор у Расиновим (Jean Racine, 1639–1699) трагедијама на двоструком нивоу: физички и ментални простор трагедије. У комадима, Расин следи правила три јединства □ времена, места и радње, како налаже класицистички канон. Правило јединства места, углавном спутавајуће за друге класичне трагичаре, за Расина је једно од суштинских поетичких начела које му помаже да боље изнесе срж трагичке драме. Како је трагички јунак носилац драмске радње, самим тим трагика коју он унутар себе носи представља простор за себе – што је ментални простор трагедије. Трагички јунак код Расина ограничен је физичким простором и у њему заробљен. Ментални простор јунакове трагике у непосредној је вези с физичким простором и њиме је условљен, и једини излаз из физичког простора, као и из менталног забрана трагике, јесте јунакова смрт. Кроз теоријско-критичка сучељавања, у овом истраживању се анализирају физички и ментални простор трагедије у следећим Расиновим комадима са сижеом из грчког мита: *Федра* (*Phèdre*, 1677), *Ифигенија* (*Iphigénie*, 1674) и *Андромаха* (*Andromaque*, 1668).

Кључне речи: физички простор, ментални забран, трагика, трагички јунак, Расин

1. Увод: Жан Расин и француска класицистичка трагедија

Француска класицистичка трагедија ослања се на античку трагедију и ствара се у највећој мери по узору на античке писце. Осим што су прихватили сиже комада, а који су антички трагичари преузели из грчког мита, француски класичари су преузели и потом обрадили, у духу свог времена, поетичку форму која је била негована у Антици. Та форма подразумевала је изражавање у стиху, александринцу, чиме је писање трагедија захтевало озбиљне уметничке напоре, јер сместити у римованом дванаестерцу људску психу и судбину није био лак задатак. Француска класицистичка трагедија свој врхунац у језичкој и естетичкој форми, и психолошкој дубини, види са Жаном Расином.

Поред чисто литерарно-уметничких остварења, француски 17. век богат је и теоријским расправама о уметности и књижевним родовима који су неговани у то време. Тако је међу теоријским списима најпознатији и најтемељитији Боалоова (Voileau) *Песничка уметност* (*L'art poétique*, 1674), и ова стихована расправа представља француски пандан Хорацијевом спису *Ars poetica*. У Боалоовом спису трагедија се јасно дефинише и помињу се три драмска јединства која песници нужно треба да следе у стварању, а која се изворно приписују Аристотелу.¹ Према

¹ Полемiku око тога да ли Аристотел говори само о јединству радње, или помиње и преостала два правила у *Поетици* остављамо другим истраживачима у другачијим анализама. За анализу простора код Расина у овом раду интересује нас поимање правила јединства места у 17. веку у

Лисијену Голдману (Goldmann), правила три јединства усвојили су теоретичари још у 16. веку, као што су Скалигер, Жан де ла Тај и други (Голдман 1980: 453), наводи се у студији о Расиновом позоришту *Скривени бог* (*Le dieu caché*, 1955). За анализу у овом раду, а која се бави трагичким простором код Расина, важан је, преваходно, теоријски осврт на правило јединства места које је подразумевало одвијање драмске радње на истом простору од почетка до краја комада. Никола Боало у Трећем певању *Песничке уметности* говори о драмском стварању и каже да: „Нек’ се место радње зна и не премешта. [...] / Да на једном месту, за дан, јединствена / Држи све до краја испуњен театар“ (Боало 1971: 254).² Самим тим што се место на којем се радња одвија не мења, то додатно ограничава распоред ликова у трагедији. Како су расиновски ликови психички комплексно саткани, њихов боравак на истом физичком простору у исто време није било лако осмислити и произвести, а најтежу позицију заузима свакако трагични јунак, који је просторно ограничен и заробљен у трагедији.

Ово драмско правило различити писци у 17. веку тумачили су и њиме се служили на другачије начине. Један други трагичар који је оставио трага у француској класицистичкој трагедији, поред Расина, јесте Пјер Корнеј (Corneille). За њега јединство места значило је одвијање радње у једном граду и промена места у којима су се сцене одвијале била је уобичајена, чиме је физички измештај јунака и простора уочљив, а правила су представљала Корнеју тесну одећу која га је спутавала (Голдман 1980: 453). С друге стране, у Расиновим трагедијама постоји јасно место на којем се драмска радња одвија, као и код Корнеја (нпр. име града Севиља у Корнејевом *Сиду*, или Трезен у Расиновој *Федри*), али и поред тога код Расина постоји прецизирање простора на коме ће се радња даље одвијати (нпр. чадор Агамемнона у *Ифигенији*) и у наставку нема одступања и физичког измештаја сцена од почетка до краја комада, те тако, према Голдмановој процени, за Расина, правила постају неопходност дела и „било како било, изгледа да је Расин у правилу о три јединства нашао најпогоднији, најадекватнији инструмент за своје позориште“, закључује француски теоретичар (1980: 453).

Француски структуралиста, Ролан Барт (Barthes), објавио је есеј под називом *О Расину* (*Sur Racine*, 1962) у којем разматра и структуру Расинових трагедија. У првом поглављу *Расиновски човек* (*L’Homme racinien*) Барт је просторно рашчланио Расинову трагедију на три дела, која он назива „три трагична простора“ (« les trois lieux tragiques »). Први део Барт именује *Собом* (*la Chambre*) која представља „једно невидљиво и опасно место“, други *Предсобљем* (*l’Anti-Chambre*) која, заправо, како то Барт одређује, представља сцену на којој се одвија радња, док је трећи део назван *Спољашност* (*l’Extérieur*), наводи он (Barthes 1963 : 9□11). Главни простор, према Барту, у Расиновој трагедији јесте *Предсобље*, у којем се драмска радња одвија и у којем је трагични јунак заробљен. Он је заробљен на физичком простору, у *Предсобљу*, управо због менталног стања у којем се налази. Како је трагички јунак носилац драмске радње, самим тим трагика коју он унутар себе носи представља простор за себе – што можемо одредити као ментални простор трагедије, како ће се Расинови комади и анализирати у главном делу рада овог рада.

Расинов јунак није способан да се слободно креће као остали ликови у траге-

Француској, а пре свега Расинова употреба овог правила у креирању трагедија.

² « Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué. [...] / Qu’en un lieu, qu’en jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu’à la fin théâtre rempli » (Boileau 1907 : 17).

дији, који, на пример, лагодно прелазе из *Спољашности* у *Предсобље* или у *Собу*, да позајмимо Бартове термине. Остали ликови не поседују трагику, нису подређени својим страстима и могу реално да сагледају свет око себе, за разлику од јунака који види само своју трагичку фиксацију, те њихово кретање није ограничено. Између *Собе* као места трагичке производње и *Предсобља* као простора на којем је заробљена јунакова трагика налази се трагични објекат који Барт назива *Врата* (*la Porte*), а испред којих јунаци дрхте и страхују од преласка из једног у други простор, тј. остали ликови страхују од суочења с трагичким јунаком, јер својим резонавањем они схватају тежину положаја у којем се трагички јунак налази. Барт је *Собу*, дакле, одредио као место ван трагедије на којем се догађају убиства и завере, место трагичке производње, док ћемо трагички резултат видети у *Предсобљу* када дође до сукоба трагичког јунака с осталим ликовима. Ментални простор јунакове трагике у непосредној је вези с физичким простором и њиме је условљен, и једини излаз из физичког простора, тј. излаз из Бартовог *Предсобља*, као и из менталног забрана трагике, јесте јунакова смрт.

Бартова поставка и анализа трагичког простора у Расиновим трагедијама је, заправо, само термилошка одредница онога што је класицистички канон и предвиђао: правило јединства места које налаже да се радња одвија на једној локацији (одаја, двор) за коју су онда јунаци и физички везани; дијалози су носиоци радње, чији узроци, подстицаји и разрешења долазе споља, иза кулиса, чиме онда на сцени видимо резултат драмске радње и напетости, а не поступке (као што је сцена убиства) управо као што је случај и с античким театром, којим се француско класицистичко позориште и инспирише. У том смислу, Бартово структурисање расиновске трагедије кроз разматрање простора преко појмова *Соба*, *Предсобље*, *Спољашњи свет*, изведено је из самог класицистичког правила о три драмска јединства. Да ли је Барт открио расиновску структуру или је само дао термилошке одреднице за већ познато, те колико је његова поставка применљива на анализу свих Расинових комада, може бити предмет за даљу критичку полемику, а којој није место у овом раду. Било је незаобилазно осврнути се на Барта поводом насловне теме овог рада. Међутим, анализа Расинових трагедија овде не прати даље Бартову теорију о трагичком простору ни његову термилошку одредницу. Циљ овог рада је да се одреди како је Расин располагао простором у трагедијама, како је позиционирао своје ликове у њему и да се прецизније одреди шта заправо представља „трагички простор“ код њега? С физичким простором ствар је јасна, он служи да фиксира место одигравања драмске радње, а тиме и да сконцентрише трагичку радњу и суочења ликова на сцени, док је управо ментални простор трагедије везан за трагичког јунака у комаду.

2. Случај *Федре*

Расинова трагедија *Федра* преузима сиже од Еурипидовог *Хиполита*. Судбина, којом управља гнев грчких богова, Федру гура у једну незакониту љубавну страст према пасторку Хиполиту, које се и она сама гнуша, основни је проблем ове трагедије (Расин 2004: 387). Радња Расинове *Федре* одиграва се у Трезену, пелопонеском граду. То је једина од анализираних трагедија у којој поред града није наведено место одвијања радње. Али, јасно је да је у питању Тесејев двор, будући да су

јунаци на сцени Тесејева супруга Федра и син Хиполит. Дакле, физички простор који уоквирава трагедију и на коме ће се одвијати сучељавање јунака јесте простор у Тесејевој палати. Федра је централни и трагички јунак комада, њена трагика проистиче од казне богова који су је осудили да се заљуби у пасторка Хиполита, чиме ће она издати мужа Тесеја. Наиме, Афродита је казнила цео Федрин род због непоштовања богова, те је ово породично проклетство фаталног заљубљивања наследно: Федрина мајка Пасифаја Афродитином вољом се заљубила у Посејдоновог бика из чије везе се родио Минотаур.³

Јунакиња има три велика суочења која ми видимо на сцени и у њима Барт, у поменутој студији о Расину, види Федрину слободу, јер тиме она ломи тишину у којој се налазила пре тога, а чиме почиње њена трагика. Па је тако прво суочење, с Еноном, а то, заправо, значи са самом собом, јер повереник у француској класичној трагедији представља унутрашњи глас трагичког јунака. Суочење у којем Федра разговара са самом собом/Еноном и признаје љубав према Хиполиту, Барт назива „нарцисоидним чином“ (« narcissique »), јер њиме Федра испитује свој идентитет (1963 : 110). Централни део њиховог дијалога заузимају Федрине рефлексije о љубави и патњи где се наводи следеће:

„Федра: Љубавне трпим све страхоте. / Енона: Али кога? / Федра: Чућеш врхунац грехоте / Волим... Дршћем име кад му се помене. / Волим... / Енона: Кога? / Федра: Знаш сина амазонске жене, / кнеза оног кога сам мучењима пекала? / Енона: Хиполита? / Федра: Име ти си му изрекла. / Енона: Зашто ми се мрзне сва крв, небо, реци! / Очају! Злочине! Клетви ваши преци! / О, путе злосрећни! О, обало јада, / зар ти је требало приступит' икада!“ (Расин 2004: 404□405).⁴

То суочење у којем Федра признаје своју грешну страст служи као покретач заплета у комаду и представља Федрин улазак у ментални простор трагике; поред тога, тим се признањем ограничава даљи распоред ликова на сцени. Све док Федра не призна своју грешну љубав за њу је могућ боравак на истом физичком простору са Хиполитом, међутим, оно што је Федру гурнуло у суочење, а потом у признање, како себи тако и Хиполиту, јесте Тесејева физичка одсутност (Тесејев боравак на истом простору с осталим ликовима не одиграва се до трећег чина, о њему се само говори). Овако се отвара простор за Федрину страст коју осећа према Хиполиту. Док је Тесеј био физички присутан, Федра је могла, и морала, да потискује своју грешну страст према пасторку. Његово одсуство, а потом и погрешна вест о његовој наводној смрти, као и Хиполитово стално присуство у палати, тј. обитавање у истом физичком простору са објектом њене заљубљености, Федру гура у ментални забран све теже трагике. Њена страст са којом ће касније доћи последице и по остале ликове у комаду почиње да се распламсава.⁵

³ Федрино обраћање Венери, осликава породично проклетство: „Докле ће Венера мржњом да ме прати! / Занета љубављу блуђаше ми мати!“ (Расин 2004: 404) □ O haine de Vénus ! O fatale colère ! / Dans quels égarements l'amour jeta ma mère » (Racine 2014 : 588).

⁴ « Phèdre: De l'amour j'ai toutes les fureurs. / Cénone : Pour qui ? / Phèdre : Tu vas ouïr le comble des horreurs. / J'aime... A ce nom fatal, je tremble, je frissonne. / J'aime... / Cénone : Qui ? / Phèdre : Tu connais ce fils de l'Amazone, / Ce prince si longtemps par moi-même opprimé ? / Cénone : Hippolyte ? Grands dieux ! / Phèdre : C'est toi qui l'as nommé ! / Cénone : Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace ! / O désespoir ! ô crime ! ô déplorable race ! / Voyage infortuné ! Rivage malheureux, / Fallait-il approcher de tes bords dangereux ? » (Racine 2014 : 589).

⁵ На крају дијалога са Еноном можемо прочитати да је Федри јасна њена позиција: Од мог

Друго Федрино суочење, можда и теже него с Еноном, тј. са самом собом, де-сиће се у другом чину с пасторком Хиполитом. Вест о Тесејевој смрти даје Федри ветар у леђа и потребну одлучност да изјави љубав. Федрина изјава испрва неће бити директна, она ће прво околишати, тестираће Хиполита. Према Барту (1963 : 110) Федрина каснија директна исповест Хиполиту је „драматични чин“ (« *aveu est dramatique* »), и у њиховом дијалогу можемо видети Федрину свирепост која проистиче из њене трагичке страсти:

„Свирепи сад знаш већ много. / Иако си доста већ могао чути, / о, упознај Федру и бес њене пути! / Ја волим. Не мисли док те обожавам, / да као невину, себе оправдавам, / и да би ми занос од љубавне среће / могао улити поуздање веће! / Вај, жртва освете целе васељене, / гнушам се ја себе више, но ти мене. / [...] Ал', вај, љубав само говори о себи. / Све што год сам рекла □ било је о теби! / Свети се, због моје похоте ме смрви. / Ти који потичеш од јуначке крви, / казни чудовиште ког је земља сита. / Удова Тесеја воли Хиполита!“ (Расин 2004: 419□420).⁶

Отворено признање Хиполиту додатно погоршава Федрино ментално стање и њен даљи боравак с њим у истом простору. Жан Старобински (Starobinski), у есеју *Живо око* (*L'œil vivant*, 1961), разматра поетику погледа у Расиновом позоришту која је у вези са менталним простором трагичког јунака који се анализира у овом раду. Наиме, Старобински физички простор код Расина види као „позоришни плато“ који је (Старобински 2004: 80) „готово огољен, предат је простору: то је затворен простор а жртве су унапред заробљеници тог декора“ (у овом случају заробљеници су у Тесејевом двору). Посматрано из угла трагичког јунака ситуација се отима контроли и у мери у којој се отвара простор Федрине неконтролисане страсти, у истој мери се сужава простор Хиполитовог битисања у окриљу родитељског дома. Даљи проблем с којим ће се Федра суочити јесте тренутак када схвати да је одбијена, и, заправо превасходно, када сазна да има чак и супарницу (Хиполит је заљубљен у Арицију, Тесејеву заробљеницу), Федрин боравак у истом простору са Хиполитом бива потпуно немогућ. Једини излаз из менталне трагике Федра види у његовом прогонству или својој смрти.

У трећем чину вест о Тесејевој смрти се испоставља погрешном, те његовим повратком простор бива поново запоседнут њиме, али само физички простор, јер ментални забран код Федре је већ увелико неповратно промењен. Равнотежа је нарушена већ тиме што је физичким одсуством њеног мужа и услед погрешне вести да је он мртав, Федра допустила себи да отвори простор љубавне страсти према Хиполиту, чиме се ствара троугао Федра–Хиполит–Тесеј и јасно је да за њих није могуће да опстану на истом простору. Из тога она није могла назад, и једино решење је било да се из физичког простора уклони Хиполит будући да је његово

преступа обузе ме страва; / Живот ми омрзну, а страст ужасава“ (Расин 2004: 406) □ « *J'ai conçu pour mon crime une juste terreur. / J'ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur ;* » (2014 : 590), међутим, њено резонување подређено је гневу богова и фаталности трагике која јој је суђена.

⁶ « *Ah ! cruel, tu m'as trop entendue ! / Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur. / Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur. / J'aime. Ne pense pas qu'a moment que je t'aime, / Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même, / Ni que du fol amour qui trouble ma raison, / Ma lâche complaisance ait nourri le poison. / Objet infortuné des vengeances célestes, / Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes. / [...] Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime ! / Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même ! / Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour ; / Digne fils du héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. / La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !* » (2014 : 601□602).

присуство значило њено непрестано суочење с грехом. А како је њена љубавна појама есклодирала и равнотежа није могла да се успостави, последице су биле кобне по све око ње. У саветовању с Еноном, што је заправо преиспитивање њеног чина, Федра ће одлучити да сву кривицу свали на Хиполита и у свом трећем суочењу, овога пута с Тесејем, она га оптужује: „Енона: Не бојте се. Ви га оптужите први / за кривицу, да је на вас не набаца. / Против њега, госпо, говоре сви знаци: / [...] Говорићу. Тесеј, кад све сазна ово, / казниће свог сина на прогонство ново“ (Расин 2004: 428).⁷ Тесеј ће након Федрине оптужбе уклонити Хиполита са физичког простора тако што ће га прогнати, иако је Хиполит и сâм био спреман да оде. Када прогнани Хиполит страда, Федри ће то бити додатни терет и окидач за њен последњи чин – признање кривице Тесеју, ово њено признање Барт (1963 : 110) види као „исправку“ (« correction »), оно је „очишћено театарности“ (« purifiée de tout théâtre »), за разлику од признања Хиполиту, које је драматично, и самоубиство, којим ће и укинути свој трагички простор.

3. Случај Ифигеније

Радњу за *Ифигенију* Расин такође преузима од старих грчких писаца и он ће навести у предговору да у делима песника нема чувенијег него што је жртвовање Ифигеније (Расин 2004: 305). Радња комада одиграва се у Аулиди, у чадору Агамемнона. Као што то није био случај с *Федром*, у овом комаду поред града имамо и прецизирано место на којем гледамо сукобе ликова и у трагедији је Агамемнонов чадор физички простор који уоквирава драмску радњу. За разлику од *Федре*, у којој је насловни јунак комада у исто време и трагички јунак који на крају спас из менталног забрана види у смрти, *Ифигенија* је драмски скројена нешто другачије. Од почетка комада до преокрета у четвртном и разрешења у петом чину, драмска пажња и напетост усмерена је ка Ифигенији као средишњој личности, међутим, она се, заправо, налази на периферији трагичког простора, како ће се на крају испоставити, а тај простор, заправо, припада Ерифили, другом јунаку који ће трагично скончати.

Дакле, главни заплет комада је Ифигенијино жртвовање⁸ и одмах на почетку, већ у првим репликама *Ифигеније* сазнајемо да је неопходно да краљ Агамемнон жртвује кћер Ифигенију да би се богови умилостили и подарили ветар грчким бродовима који су се упутили ка Троји, како краља у то упућује пророк Калхант: „Залуд те силне чете скршити Троју кане, / ако у чину жртве свечане, узвишене, / девојка једна, род Хелене, / крв своју не пролије на жртвеник Дијане. / Морате, за тај ветар

⁷ « *Enone* : Vous le craignez.., Osez l'accuser la première / Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui. / Qui vous démentira ? Tout parle contre lui : / [...] Je parlerai. Thésée, aigri par mes avis, / Bornera sa vengeance à l'exil de son fils » (Racine 2014 : 608).

⁸ Жртвовање Ифигеније познат је мотив из грчког мита. Овај чин другачије је тумачен кроз историју, и другачије обрађиван код песника. Лукреције и Хорације у својим делима тврде да је крв Ифигеније стварно проливена, док је за Еурипида и Овидија ствар другачија, према њиховим верзијама богиња Дијана се умилостила и њу, у тренутку када је требало да буде жртвована, пренела у Тауриду, а трећи извор заснива се према писању песника Стесихора, који је рекао како је постојала принцеза под тим именом, али да је она била кћер коју је Хелена имала са Тесејем (Расин 2004: 305).

што вам га небо крати, / Ифигенију жртвовати“ (Расин 2004: 314□315).⁹ У почетку, Ифигенија није присутна на истом физичком простору с осталим ликовима, она је у Микени са мајком, и прва препрека коју краљ мора превазићи јесте то да Ифигенију доведе у трагички простор на којем се драмска радња одвија. Путујући према Аулиди, Ифигенија не зна да путује ка свом жртвовању које богови захтевају, већ је њен отац позива под изговором да долази како би је он венчао с Ахилејем. Како је и у *Федри* проблем страсти ликова који бораве на истом физичком простору био покретач трагике која ће произвести неповратне последице, тако ћемо и у *Ифигенији* видети готово исти случај. С Ифигенијом у Аулиду стиже прави трагички лик у комаду – Ерифила, чија ће трагика прорадити од тренутка када крочи у Аулиду. Она је Ахилејева заробљеница и у њега је заљубљена, а разлог њеног доласка у Аулиду јесте жеља да сазна за своје порекло од пророка Калханта, како се наводи у четвртој сцени првог чина комада (Расин 2004: 324). Ерифила је упозната са званичним разлогом њиховог доласка у Аулиду, а то јесте венчање Ифигеније и Ахилеја, и управо тај разлог гаси сваку наду у њој, а отвара простор њеној љубомори према Ифигенији. На тај начин ствара се ментални простор у којем ће експлозија страсти имати велики одјек чије се последице назире у Ерифилином разговору с пратиљом Доридом:

„Оно у њему од тад водича милог види; / волах га на Лезбосу, волим у Аулиди. / Залуд Ифигенија заштиту пружа мени / и брине се да јади буду ми ублажени. / Кобног ли дејства страсти у срцу које луди! / Кришом ћу пријатељство што ми га она нуди / против ње да окренем; користити га нећу / друкчије до да спречим несносну њену срећу“ (Расин 2004: 329).¹⁰

И док у *Федри* имамо љубавни троугао Федра–Хиполит–Тесеј у којем је немогуће да сва три лика обитавају у истом простору, тако се овде у љубавном троуглу налазе Ифигенија, Ахилеј и Ерифила.

Убрзани драмски заплет већ видимо у другом чину комада и када Ифигенија сазна за своју трагичну судбину и гнев богова који је све време прате, да она треба да буде жртвована, и да, заправо, брака с Ахилејем неће бити, након разговора с оцем она прихвата своју жртву и нуди се боговима. Овај чин, жртвовање Ифигеније, с друге стране, сада отвара нови простор Ерифилине менталне трагике. С Ифигенијином могућом погибијом ствара се нада у погледу Ахилеја, која је пре овог расплета била угашена. У том тренутку, Ерифила, са својим страстима које надиру, прелази у први план и почињемо да увиђамо њену трагику промашене љубави. Експлозија страсти на физичком простору огледаће се у суочењу Ерифилине и Ифигеније које у разговору доводе у питање њихов однос према Ахилеју:

„*Ерифила*: Шта? Ви ме сумњичите да притворна сам тако? / Зар могу љубав дати помамном победнику / што ми се указује у крвавоме лику / паликуће с Лезбоса и махнитог убице, / зар њега... / [...] *Ифигенија*: Волите га. О, каква злокобна

⁹ « Vous armez contre Troie une puissance vaine, / Si, dans un sacrifice auguste et solennel, / Une fille du sang d’Hélène, / De Diane en ces lieux n’ensanglante l’autel. / Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie, / Sacrifiez Iphigénie » (Racine 2014 : 516).

¹⁰ « Je me laissai conduire à cet aimable guide. / Je l’aimais à Lesbos, et je l’aime en Aulide. / Iphigénie en vain s’offre à me protéger, / Et me tend une main prompte à me soulager : / Triste effet des fureurs dont je suis tourmentée, / Je n’accepte la main qu’elle m’a présentée / Que pour m’armer contre elle, et sans me découvrir, / Traverser son bonheur que je ne puis souffrir » (Racine 2014 : 529).

грешка то је, / да будем заштитница баш супарнице своје! / Заволех њу. А да ми наивност буде већа, / помоћ јој свог неверног драгога чак обећах“ (Расин 2004: 336□337).¹¹

На другој страни, Ифигенијин отац, који је у почетку прихватио савет пророка да Ифигенију треба жртвовати, сада покушава да пронађе начин да је спасе тако што ће је склонити с физичког простора њеног трагичког страдања и тајно је врати у Микену. Ерифила је била упозната с Агамемноновим настојањем да спаси кћер, и како је њена љубомора већ довољно нарасла она хита и обавештава грчку војску о Ифигенијином бегу. Њени се потези не заустављају ту, како сваким тренутком пропада у све тежи ментални забран своје трагике, тако њена љубомора бива већа, а њени поступци све оштрији, она ће настојати да посвађа Агамемнона и Ахилеја, на тај начин она ће својом осветом нанети ударац целој Грчкој:

„Ах! радости ли моје! / Замисли сав тај тамјан у храмовима Троје! / Каква би, на зло Грчке, освета моја била / кад бих с Агамемноном посвађала Ахила! / Да им та мржња душу обузме, а не Троја, / да један против другог окрену копља своја, / те тако да васцели тај грчки логор чини / предивну моју жртву властитој домовини!“ (Расин 2004: 354).¹²

Напоменули смо да је Ерифила дошла у Аулиду да потражи пророка Калханта и открије непознато порекло. Управо ће њихов сусрет на крају четвртог чина, који ми не видимо на сцени, довести до драмског обрта и овде сазнајемо да је Ерифила та чија се жртва захтева а не Ифигенија, а открива се и Ерифилино краљевско порекло.¹³ Разрешење комада у петом чину повољно је за Ифигенију, али кобно за Ерифилу. А мудри Одисеј ће у петом чину пренети Калхантове речи које долазе од богова, он се обраћа грчкој војсци и казује:

„Ахиле, Грци, доста лудила беше тога, / чујте ме, бог ће, мојим устима говорећи, / објаснити пророштво и свој вам избор рећи. / Друга Ифигенија Хелениног рода / мора да, жртвована, издахне крај тих вода. / Са отетом Хеленом Тесеј закључио је / тајни брак из којег добише кћер њих двоје. / Да је то њено дете мајка је од свих крила. / Најпре Ифигенијом мала је звана била“ (2004: 375□376).¹⁴

¹¹ « *Ériphile* : Moi ? Vous me soupçonnez de cette perfidie ? / Moi, j'aimerais, Madame, un vainqueur furieux, / Qui toujours tout sanglant se présente à mes yeux ? / Qui, la flamme à la main et de meurtres avide, / Mit en cendres Lesbos... / [...] *Iphigénie* : Vous l'aimez. Que faisais-je ? et quelle erreur fatale / M'a fait entre mes bras recevoir ma rivale ? / Crédule, je l'aimais ; mon cœur même aujourd'hui / De son parjure amant lui promettait l'appui » (2014 : 535).

¹² « Ah, Doris ! quelle joie ! / Que d'encens brûlerait dans les temples de Troie, / Si troublant tous les Grecs, et vengeant ma prison, / Je pouvais contre Achille armer Agamemnon ; / Si leur haine, de Troie oubliant la querelle, / Tournait contre eux le fer qu'ils aiguissent contre elle, / Et si de tout le camp mes avis dangereux / Faisaient à ma patrie un sacrifice heureux ! » (Racine 2014 : 549).

¹³ Наиме, према верзијама мита постојала је кћер Хелене и Тесеја, која се називала Ифигенија и чије се порекло морало сакрити, како Менелај, Хеленин муж, не би открио везу Хелене и Тесеја, наводи Расин у предговору (Расин 2004: 305□306).

¹⁴ « Vous, Achille, a-t-il dit, et vous, Grecs, qu'on m'écoute. / Le dieu qui maintenant vous parle par ma voix / M'explique son oracle, et m'instruit de son choix. / Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie / Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. / Thésée avec Hélène uni secrètement / Fit succéder l'hymen à son enlèvement. / Une fille en sortit, que sa mère a celée ; / Du nom d'Iphigénie elle fut appelée » (Racine 2014 : 568).

Тек сада увиђамо да је пророчанство погрешно протумачио Агамемнон, тј. у Расиновој верзији грчког мита он и није могао знати за постојање друге Ифигеније којој је у детињству промењено име у Ерифилу и да пророчанство захтева њену жртву, а не тражи његову кћер. С друге стране, то сазнање додатно компликује и мења Ерифилу позицију, и то двоструко. Прво, када Ерифилу схвати да је њено краљевско порекло раздваја од света у који је желела да буде прихваћена, и друго, да је у Аулиди чека жртвовање боговима □ једини излаз из новонасталог трагичког забрана за њу јесте самоубиство. Тиме она пркоси боговима који су спасили њену супарницу и ускраћује их жртве, а себе спасава даље трагике.

4. Случај *Андромахе*

Најкомплекснију психолошку ситуацију затичемо у Расиновој *Андромахи* због тога што нема љубавног троугла као у претходно анализираним трагедијама, већ се четири особе налазе заробљене на истом простору, и на основу досадашње анализе увиђамо да је такав боравак немогућ и да трагички јунак мора да страда. Затим, у овом комаду не постоји само једна трагична личност која страда због својих уверења или страсти, већ постоји зачарани круг од четири лика, где се трагика смењује и чије се љубавне страсти преплићу и једне друге ометају у битисању на истом физичком простору, и то је комад у којем су богови најмање уплетени (нема гнева усмереног на једну личност као у *Федри* или ритуалне жртве као у *Ифигенији*). Радња Расинове *Андромахе* одиграва се у епирском граду Бутроту, у дворани Пирове палате, а временско позиционирање трагедије пада после Тројанског рата. Насловни лик, и један од четири лика из зачараног љубавног круга, Андромаха, јесте у најтежем положају □ њена трагика је у томе што, као робиња, живи код Пира (а Пир је Ахилејев син, који је убица Андромахиног мужа Хектора), и што она и њен син зависе од његове воље. Остала два лика који чине део зачараног круга јесу Орест, Агамемнонов син и Хермиона, Пирова вереница, Хеленина кћер. Тај зачарани круг прати следећи ток: Орест воли Хермиону, која воли Пира, који воли Андромаху, која воли Хектора, који је мртав и физички није присутан у комаду □ сваки ће јунак постати роб својих страсти и у томе се огледа читава трагика комада. Главни заплет трагедије је повезан с Андромахином сином, Астијанаксом: како је он Хекторов наследник, Грчка страхује од могуће обнове тројанске државе, те они захтевају да Пир њима преда Астијанакса. На истом физичком простору, у Епиру, бораве Андромаха, Хектор и Хермиона. Драмски заплет почиње Орестовим доласком на Пиров двор и тако трагичка вишеслојност почиње да се развија.

Орест је Грцима затражио да баш њега пошаљу у Епир на преговоре код Пира, док је скривени разлог којим се он водио, заправо, освајање Хермионе, како и сâм то казује пријатељу Пилладу: „Љубав све је јача. Веруј, нећу стати, / нема опасности мене да одврати! / И поред напора, отпор ми не вреди, / предајем се слепо судби што ми следи. / Волим Хермиону. Због ње овде крочих: / да сколим је, отмам, ил' мрем јој на очи“ (Расин 2004: 19).¹⁵ У студији *Жан Расин □ Драматичар*

¹⁵ « Car enfin n'attends pas que mes feux redoublés / Des périls les plus grands puissent être troublés. / Puisque après tant d'efforts ma résistance est vaine, / Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. / J'aime : je viens chercher Hermione en ces lieux, / La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux » (Racine 2014 : 137).

(*Jean Racine* □ *Dramatist*), аутор Мартин Турнел (Turnell) казује да „постоји директан конфликт између Орестове јавне и приватне мисије, и да успех приватне зависи од неуспеха јавне мисије“.¹⁶ У том контексту можемо рећи да је Орестова позиција другачија од Ерифилине у *Ифигенији*, док је за Ерифилу нада у погледу Ахилеја постојала само онда када је Ифигенија требало да буде жртвована, за Ореста нада постоји иако он зна да га Хермиона одбија □ на шта га Пилад и подсећа: „Окрутна у Спарти, зар ће Хермиона / у Епиру бити вама више склона?“ (2004: 18)¹⁷ □ и да је Пирова вереница. Заправо, Орестова ментална трагика ће отпочети доласком у Епир, у Грчкој је био далеко од ње, самим тим трагика код њега није постојала. Међутим, како то бива у Расиновим трагедијама страсти су те које ће пресудити ликовима и одвести их у ментални забран из којег је тешко, готово немогуће, изаћи.

Два догађаја у овом комаду знатно ће утицати на развојни ток драмске радње у трагедији и на психичко стање ликова: Пирово одбијање да преда дечака и најаву венчања Пира и Хермионе. Први догађај ће се десити већ у првом чину, када се састану Орест и Пир, и када Пир одбије да преда дечака, то ће непосредно утицати на Андромахину позицију. До тог тренутка она је била у милости код Пира због његове љубави према њој, иако је његова робиња, међутим, с Орестовом поруком коју преноси из Грчке, Андромаха се суочава с могућом смрћу свога сина, Хекторовог јединца. На другој страни, овај догађај Пиру отвара простор у који га његове страсти вуку, он ће предложити заштиту Астијанакса у замену за Андромахину љубав:

„И пре ваших суза беху одбијени. / Оружјем су Грци већ претили мени. / И с хиљаду лађа овамо да броде, / ради вашег сина овде да се згоде, / макар крв потекла к’о ради Хелене, / и да мој се дворцац у пепео дене, / оклевати нећу, у помоћ му хитам □ / његов живот браним, за свој ни не питам! / [...] Омрзнут од Грка, опасност док вреба, / зар окрутност вашу још да носим треба? / Ја вам нудим руку. Да л’ постоји нада / да ћете ми љубав узвратити сада?“ (Расин 2004: 26).¹⁸

Андромаха се понашала у складу са својим страстима и одбила је Пира. Њено одбијање окидач је за следећи Пиров поступак, што је други догађај који ће развити трагику међу ликовима. Наиме, гневан што је одбијен, у другом чину Пир најављује да ће се оженити Хермионом, а као сведока узима Ореста, иако зна да Орест воли Хермиону (Расин 2004: 38). Овај чин сада Ореста гура у трагички ментални забран, који се за њега отворио доласком у Епир, и даљи боравак на истом физичком простору с осталим ликовима за њега није могућ. Орестов проблем је и тај што сада не намерава да сâм напусти физички простор, већ жели да поведе објекат своје трагичке фиксације □ Хермиону. У разговору с пријатељем Пиладом, који покушава да смири и обузда узбуркане страсти, Орестов гнев долази до изражаја: „Да одем далеко да је заборавим? / Не, на моје муке и њу ћу да ставим. / Страшно

¹⁶ “We see at once that there is a direct conflict between Oreste’s public and his private mission. The success of the private depends on the failure of the public mission“ (Turnell 1972: 53).

¹⁷ « Pensez-vous qu’Hermione, à Sparte inexorable, / Vous prépare en Épire un sort plus favorable » (2014 : 136).

¹⁸ « Madame, mes refus ont prévenu vos larmes. / Tous les Grecs m’ont déjà menacé de leurs armes, / Mais fussent-ils encore, en repassant les eaux, / Demander votre fils avec mille vaisseaux, / Coutât-il tout le sang qu’Hélène a fait répandre, / Dussé-je après dix ans voir mon palais en cendre, / Je ne balance point, je vole à son secours. / Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours. / [...] Hai de tous les Grecs, pressé de tous côtés, / Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés ? / Je vous offre mon bras. Puis-je espérer encore / Que vous accepterez un cœur qui vous adore ? » (Racine 2014 : 143).

је □ сам патиш. Нећу сажаљење! / Нека ме се плаши □ то је моје хтење! / Нек окрутне очи, на плач осуђене, / врате ми све хвале некоћ добијене“ (Расин 2004: 45).¹⁹

Већ уговорени брак с Хермионом, који је производ гнева и који треба да служи као освета Андромахи, Пир ће, изненада, а у складу са својим осећањима, повући и још једном ће понудити љубав Андромахи: „Знам какве заклетве само због вас рушим, / колику ћу мржњу на себе да срушим. / Хермиону враћам, стављам јој на чело, / ’место моје круне, вечни срам зацело. / Ја вас водим у храм где свадба се прави, / за њу спреман вео биће вам на глави“ (2004: 53).²⁰ Тај драмски преокрет највише погађа Хермиону, она остаје без вољеног Пира. Сазнањем да ће робиња добити Пира за мужа и да ће њен син бити наследник Епира, трагика њених страсти се буди, и у таквом психичком стању она ће сковати заверу с Орестом да се Пир уклони с физичког простора: „*Хермиона*: За освету један сат вам одређујем. / Свако закашњење као „не“ ме дира. / Брзо у храм. Ваља убит’... / *Орест*: Кога? / *Хермиона*: Пира“ (2004: 61).²¹ На другој страни, Пирова понуда неће променити Андромахину позицију већ је гура у све већу трагику. Како она не може да одговори Пировим страстима, а зна да од тога зависи живот њеног сина, она излазак из трагичног забрана види у смрти: „Ето каква дела Пирова су дика, / а ти мени њега нудиш за женика. / Не, саучесница ја му нећу бити □ / к’о последње жртве може нас убити“ (2004: 54□55).²² Сефиза, Андромахина повереница, изложиће позитивну страну удаје за Пира □ спасити свог сина сигурне смрти, и натераће Андромаху да оде у храм.

Разрешење комада је једноставно, у односу на његов замршени заплет. Расин је физички простор очистио тако што је уклонио два лика пославши их у трагичну смрт. Пир ће трагично скончати, а да није ни носио посебну трагику у себи, већ је само остао у домену подређености својим страстима, одакле су и произлашли његови чиновни. Он је из поменутих догађаја увек извлачио корист за себе; прво, он није заштитио дечака из племенитих разлога, већ му је то створило прилику да задобије Андромахину љубав, а, потом, Хермиону је хтео да ожени како би се осветио Андромахи. Ништа више. Други лик који ће трагично скончати је Хермиона, чија трагика почиње с Пировом осветом Андромахи. Она јесте била трагички јунак, и у тренутку када је сазнала да је Пир мртав, тако и склоњен из физичког простора, она није могла да борави у Епиру без њега и свој спас је потражила у самоубиству, чиме се ослободила трагике. Ореста, који је остао у бунилу након Хер-

¹⁹ « J’irais loin d’elle encor tâcher de l’oublier ? / Non, non, à mes tourments, je veux l’associer. / C’est trop gémir tout seul. Je suis las qu’on me plaigne. / Je prétends qu’à mon tour l’inhumaine me craigne, / Et que ses yeux cruels, à pleurer condamnés, / Me rendent tous les noms que je leur ai donnés » (2014 : 158).

²⁰ « Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes, Combien je vais sur moi faire éclater de haines. Je renvoie Hermione, et je mets sur son front, Au lieu de ma couronne, un éternel affront. Je vous conduis au temple où son hymen s’appête Je vous ceins du bandeau préparé pour sa tête » (Racine 2014 : 165).

²¹ « *Hermione* : Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure. / Tous vos retardements sont pour moi des refus. / Courez au temple. Il faut immoler... / *Oreste* : Qui ? / *Hermione* : Pyrrhus » (Racine 2014 : 172).

²² « Voilà par quels exploits il sut se couronner ; / Enfin voilà l’époux que tu me veux donner. / Non, je ne serai point complice de ses crimes ; / Qu’il nous prenne, s’il veut, pour dernières victimes. / Tous mes ressentiments lui seraient asservis » (Racine 2014 : 167).

миониног самоубиства, Пилад враћа у Грчку, а Андромаха постаје краљица Епира, са сином као наследником, чиме се спасава смрти и обезбеђује живот свом сину.

5. Закључак

Из анализираних комада уочавамо сложену позицију ликова на истом физичком простору. Трагедије које смо анализирали у овом раду имају заједничку основу □ сиже им долази из грчког мита, који су обрадили антички трагичари, а од којих је Расин преузео основу за своје комаде. Немогућност боравка на истом физичком простору за све ликове проистиче из Расиновог психолошки дубоког склопа ликова у трагедијама. Његови трагички јунаци вођени су страстима, управо их емоције, које и ометају једне друге, држе немоћним и заробљеним на физичком простору. С друге стране, отежан поступак у којем Расин позиционира и води ликове кроз простор долази из његовог извора □ којем се окренуо у стварању поменутих трагедија □ митског света. Специфичност митског света јесте у улози богова у њему и њиховом односу према подређенима, трагичком јунаку и осталим ликовима. Тако у два Расинова анализираних комада, *Федри* и *Ифигенији*, богови који су иза кулиса дешавања имају наглашено присутну улогу и пресудан утицај на трагичку позицију јунака, па је тако Федра свесна своје наследне родословне трагике, а Ерифила гине јер богови захтевају њену жртву. Затим, у *Андромахи* богови су више посматрачи драме јунака, коју су свакако условили тиме што су претходно одлучили о судбини Троје, тако да се њихово присуство у овој Расиновој трагедији не осећа активно судбоносно. С тим у вези, физички простор у *Андромахи* запоседнут је готово истовремено свим сукобљеним ликовима: свако од њих ту сусреће своју трагичку срж. Како је ментални простор јунакове трагике у непосредној вези с физичким простором и њиме је условљен, у овом раду је простор анализиран на двоструком нивоу – као физички и ментални. Рад је фокусиран на оне критичке изворе који су непосредно везани за тему која је овде разматрана, чиме су онда из овог разматрања изостала истраживања новијег датума која нису могла да одговоре задатку који је овде био постављен.

Литература

- Barthes, R. 1963. *Sur Racine*. Paris: Seuil.
- Boileau, N. 1907. *L'art poétique*. Cambridge: University press.
- Боало, Н. 1971. „Песничка уметност“. Прев. Слободан Витановић. У *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*, Слободан Витановић. Београд: Српска књижевна задруга, стр. 251□276.
- Goldman, L. 1980. *Skriveni Bog. Studija tragične vizije u Paskalovim Mislima i Rasinovom pozorištu*. Prev. Mirjana Zdravković i Nikola Bertolino. Beograd: BIGZ.
- Racine, J. 2014. *Phèdre, Iphigénie et Andromaque*. In: *Théâtre complet*. Édition de Jacques Morel et Alain Viala. Paris : Éditions classiques Garnier.
- Rasin, Ž. 2004. *Fedra, Ifigenija i Andromaha*. U: *Tragedije*. Priredio Nikola Bertolino. Prev. Nikola Bertolino, Milan Dedinac, Gordan Maričić i Radoje Radovanović. Beograd: Paideia.

- Rasin, Ž. 2004. „Predgovor“ [*Fedra*]. U: *Tragedije*, Žan Rasin. Priredio Nikola Bertolino. Prev. Nikola Bertolino, Milan Dedinac, Gordan Maričić i Radoje Radovanović. Beograd: Paideia, str. 387□391.
- Rasin, Ž. 2004. „Predgovor“ [*Ifigenija*]. U: *Tragedije*, Žan Rasin. Priredio Nikola Bertolino. Prev. Nikola Bertolino, Milan Dedinac, Gordan Maričić i Radoje Radovanović. Beograd: Paideia, str. 305□309.
- Старобински. Ж. 2004. *Живо око. Корнеј, Расин, Ла Бријер, Русо, Стендал*. Прев. Иван Димић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Turnell, M. 1972. *Jean Racine □ Dramatist*. London: Hamish Hamilton.

Милан Јањић

L'ESPACE TRAGIQUE CHEZ RACINE

Résumé

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser l'espace tragique chez Racine. Dans ses tragédies, Racine suit les règles de trois unités □ temps, lieu et action □ exigées par le canon classique. Celle de l'unité de lieu, gênant pour certains auteurs classiques, représente pour Racine l'un des principes poétiques essentiels qui l'aide à exprimer mieux la nature de son drame tragique. Dans les tragédies raciniennes, le héros tragique est la victime de ses propres passions. Alors, l'espace tragique chez Racine s'observe en tant qu'espace physique, c'est-à-dire la scène où se déroule l'action dramatique, et en tant qu'espace mental lié à l'état psychique du héros tragique. L'espace mental du héros tragique est directement attaché à l'espace physique. Le héros de Racine apparaît limité par l'espace physique de la tragédie et sa mort se révèle comme la seule manière d'en sortir. Dans notre étude, en nous appuyant sur des débats théoriques et critiques, nous analysons les espaces physique et mental dans la tragédie racinienne avec le sujet tiré de la mythologie grecque : *Phèdre* (1677), *Iphigénie* (1674) et *Andromaque* (1668).

milanknight@live.com

JEZIK, KNJIŽEVNOST, PROSTOR
april 2017

Izdavač

Filozofski fakultet u Nišu
Ćirila i Metodija 2

Za izdavača

Prof. dr Natalija Jovanović, dekan

Lektura

Maja Stojković (srpski)
Marta Veličković (engleski)
Sanja Ignjatović (engleski)

Dizajn korica

Darko Jovanović

Prelom

Milan D. Ranđelović

Format

17x24

Štampa

UNIGRAF X-COPY

Tiraž

150 primeraka

ISBN 978-86-7379-473-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

81'37:114(082)

82.09:114(082)

821.163.41.09:114(082)

114:81'42(082)

JEZIK, književnost, prostor : tematski zbornik radova / urednice Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić. - Niš : Filozofski fakultet, 2018 (Niš : Unigraf x-copy). - 778 str. : ilustr. ; 25 cm. - (Biblioteka Naučni skupovi / [Filozofski fakultet, Niš])

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tekst lat. i ćir. - Tiraž 150. - Str. 11-24:Reprezentacija i metaforizacija prostora u savremenoj nauci o jeziku i književnosti / Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. - Summaries; Rezimeī.

ISBN 978-86-7379-473-0 (broš.)

1. Лопичић, Весна, 1959- [уредник] [аутор додатног текста] 2. Мишић Илић, Биљана, 1962- [уредник] [аутор додатног текста] а) Простор - Анализа дискурса - Зборници б) Семантика (лингвистика) - Простор - Зборници с) Компаративна књижевност - Простор - Зборници д) Српска књижевност - Простор
COBISS.SR-ID 262242572