

Синиша П. ЈЕЛУШИЋ*
Црногорска академија наука и умјетности
Подгорица

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 12. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

НУШИЋЕВ *ПОКОЈНИК* И ТОЛСТОЈЕВ *ЖИВИ ЛЕШ*: УПОРЕДНА СЕМАНТИКА

Сржну пажњу у саопштењу посвећујемо, по нашем суду, привилегованој семантичкој функцији интертекстуалне релације Нушићевог *Покојника* са другим драмским текстом, *Живим лешом* Л. Н. Толстоја, посебно стога јер није тешко уочити да се кључни проблем самоубиства као губитка идентитета – негације себе – у Толстојевој драми – у Нушићевом дјелу преузима без остатка. Отуда је у овоме суштаствено питање семантичке функције „текста у тексту” (Ј. М. Лотман): Нушићевог нескривеног цитатног преузимања и специфичности релације са гласовитим Толстојевим драмским дјелом. Показаће се да управо овај поступак (цитатности и монтаже) конституише битно метазначење драмског текста које врхуни у радикалном Нушићевом антрополошком песимизму: базичном трагичном доживљају егзистенције за коју се, судећи по упоредној анализи *Покојника* и *Живог леша*, више не може наћи никакво спасоносно рјешење.

Кључне ријечи: Нушић, *Покојник*, Толстој, *Живи леш*, интертекстуалност, цитатност, самоубиство, егзистенција, семантика.

Боље упућеном познаваоцу Нушићеве комедиографије и Толстојевог драмског стваралаштва не може промаћи да између драме српског комедиографа *Покојник*¹ и драме руског класика *Живи леш*² јамачно постоји упадљи-

* sinisaj@ucg.ac.me; <https://orcid.org/0009-0006-4892-2639>

¹ *Покојник* (1937) последња је у цјелини завршена Нушићева драма (*Власт*, последња али незавршена драма). Податак о последњој драми увијек је значењски индикативан јер би могао да представља неку врсту свођења Нушићевог свјетоназора, а у овоме на друштво и човјека посебно. Изразито песимистичка семантика овог драмског текста као да ову хипотезу јамачно потврђује.

² *Живи леш*, драма написана 1900, а објављена постхумно. Крајем јануара 1900. године Лав Толстој је у дневнику записао: „Ишао сам да гледам *Ујка Вану* и револтирао се. Пожелело сам да напишем драму *Леш*, скицирао сам концепт”. У запису који овоме претходи, Толстој наводи да је читао *Даму с псетањетом* Антона Павловича Чехова, за коју, између осталог, вели: „Све је то Ниче” (Толстој 1969: 141). Оставимо за сада по страни значење ове далекосежне Толстојеве напомене.

ва сижѐјна повезаност. Покушајмо прецизније изложити аргумент на коме ову полазну тезу нашег рада заснивамо.

У Нушићевој драми *Покојник* (*Предигра*, I чин, сцена VI) Аљоша, надзорник грађевине, саопштава инжењеру Павлу Марићу, главном протагонисти драме, одлуку да напушта посао. Ваља посебну пажњу обратити на Аљошине разлоге са којих се одлучио на такав чин, јер ће се у потоњем развоју показати његова привилегована важност најприје у обликовању семантичке структуре овог драмског текста, а потом успостављања кореспондентне везе са Толстојевом драмом која се овдје има у виду. О чему је у овој сцени ријеч и зашто упућујемо на њено привилеговано значење, поготово што се лик Аљоше појављује једино у тој, релативно краткој сцени?

Да бисмо одговорили на ово питање, изложимо најприје прецизније Аљошине разлоге којима је оваква одлука мотивисана. Нема сумње да главни разлог лежи у његовој љубави, Лидочки, која га је напустила отишавши у Берлин са оперским пјевачем Писерковским. Ипак, ово болно напуштање не изазива код Аљоше огорчење или какав облик осветољубиве реакције. Напротив, суштина Аљошиног лика обликована је посредством неколиких основних, наглашено алтруистичких исказа. У првом је ријеч о Лидочкином признању да је њена љубав толика да без њеног новог изабраника, Писерковског, не може живјети, у другом, са овим непосредно повезаним, Аљошиним:

Каже, њеној срећи само једно смета. (чита): Ја знају што ти свој времја думаш око мене... (говори) Зна да ја стално мислим на њу. (чита) Јесли би и ти не думал обо мње, мојо счасије било би в двојне бољше" (...) „Ја не хоћу да јој кварим срећу она тако срећна тамо са њим. Зашто да јој кварим срећу?" (...) Не могу, не могу! Ја не могу да не мислим на њу ја хоћу да је начиним најсрећнијом женом на свету. Зашто да не буде срећна? Не можемо ни ја ни она да будемо срећни, па нека бар она буде, нека она буде.⁴

Послије овога слиједи најавна Аљошине неупитне судбинске одлуке да са тога разлога оконча са собом („Ја написао кад ово писмо примиш, мене ће покриват таласи Дунава и тада нећу више мислити на тебе”).

Самом трагичном чину који ће услједити претходи Марићев покушај да Аљошу одврати од погубне намјере. Стога му поклања свој капут, у коме ће се неким случајем наћи и његова легитимација, као непосредан повод потоње замјене идентитета, који ће омогућити да се леш несрећног руског дављеника идентификује као леш инжењера Павла Марића. Показаће се да

³ Карактеристично је да се у Чеховљевом *Ујка Вањи* налази једна од аналогних варијанти у којима напуштени јунак, попут Аљоше, предаје себе на жртву вољеној. На почетним страницама драмског текста Телегин приповиједа о томе како га је сјутрадан послје вјенчања његова жена напустила и побегла са човјеком кога је вољела. Упркос томе, он је још увијек воли, потрошивши „своје имање на васпитање дјечице које је родила с човјеком кога је вољела”. Упор. „Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю чем могу и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость”. <https://www.100bestbooks.ru/files/Chekhov_Dyadya_Vanya.pdf> 13. 12. 2025.

⁴ В. Бранислав Нушић, *Покојник*, Комедија са предигром у три чина. <<https://www.rastko.rs/drama/nusic/bnusic-pokojnik.html>> 13. 12. 2025. Наводи из драме *Покојник* у тексту из овог су електронског издања.

ће ова замјена идентитета, која се темељи на једној омашци (Марићев документ у поклоњеном капуту), постати кључна сижејна премиса драмског текста и обликовања његовог базичног значења. Биће необично важно уочити да се у даљем сижејном току најприје Марићев одлазак од куће и потом присилно пристајање на погрешно мњење средине, према коме прихвата као извјесно да је он сам самоубица (: покојник), у обрнуто пропорционалној релацији понавља Аљошина егзистенцијална ситуација. Јер се обрнуто пропорционална релација обојице јунака тиче природе односа са њиховим женама: Аљошино добровољно одређивање за смрт мотивисано је жртвовањем за другог, док је истовјетан али виртуелан избор Павла Марића за промјеном идентитета мотивисан потребом повријеђеног мушкарца да не пребива у близини промискуитетне жене. У Нушићевој драмској верзији тумачења овог очигледног „текста у тексту”⁵ показале се да међу Лидочком и Рином заправо нема битне разлике. Аљоша није могао знати да је и његова Лидочка не мање промискуитетна: из Берлина се враћа и налази новог љубавника, сада Милана Новаковића, иначе претходног љубавног партнера Марићеве супруге Рине.

Задржимо се накратко на представи и/или одлуци о Павловој промјени идентитета. Из изјаве коју је дао новинару сазнајемо што је условило одлуку о „најсрећнијем излазу из ситуације”, наиме да: „Важити као мртав, а бити жив”:

У Бечу сам одсео у једном хотелу у близини универзитета и два-три дана сам седео усамљен, обузет својом бригом. Четвртог дана сишао сам у Кертнер не бих ли у оним кафанама где увраћају наши могао да се видим с ким. Нисам никога нашао, али су о зиду висили београдски дневни листови. Узмем најновији број једног листа, отворим и изненадим се кад опазим своју слику. Већ из самих наслова сазнам да сам извршио самоубиство давањем у Дунаву и прочитам пуно детаља о своме самоубиству. Најпре сам се смејао, а затим ми паде на памет: Гле, па ово би могао бити најсрећнији излаз из ситуације. Важити као мртав, а бити жив.

Даљи ток драмске радње базираће се на Марићевом повратку „из мртвих” и суочавању са отпором лицемјерног окружења да га, зарад чувања својих преваром стечених добитака, прихвате. Марић је присиљен да све напусти и поново се врати у „простор смрти”, с обзиром на то да се истина претвара у релативистички привид, у коме се губи извјесност разликовања појмова: отуда, зависно од користољубивих интереса, живо постаје мртво, лаж – истина итд. Тако разумијевамо значење финалног исказа у драми, према коме се живо поима као мртво, зависно од егоистичког интереса онога коме је такво поимање неопходно: ... *А сад, покојнику нека Бог да рајско насеље, а ми настављамо наш редован живот. Да, ми настављамо живот; ми настављамо живот!* (курзив С.Ј.).⁶

⁵ У овом случају смо позајмили значење „текста у тексту” које му придаје Ј. М. Лотман (Лотман 2004, в. биљешку 9), али би не мање убједљиво било указати на употребу монтажног поступка карактеристичног за филмску умјетност у коме редитељ у структуру сопственог остварења монтира издвојене кадрове из другог филма како би тиме постигао тражени семантички ефекат.

⁶ Необично је карактеристична аргументација којом се актери драмског текста служе у дисквалификацији инжењера Марића. Због свог универзалног важења, издвајам нпр. исказ Ђурића,

У својој докторској дисертацији Андријана М. Јанковић указује на став Глорије Рабац према коме сличности између Пирандела и српског комедиографа треба тражити у „[...] различитим фазама креативног процеса, али пре свега у роману *Покојни Матија Паскал* и комедији *Покојник*”. Јер у оба случаја, како истиче Ребац, имамо замјену идентитета – погрешну идентификацију умрлих са којима се замјењују двојица актера. Уз то, начин нестанка Павла Марића скоро је идентичан нестанку Матије Паскала. Услед брачних размирица и неподношљивог живота у браку-клопци, Марић и Паскал одлазе на пут, на извјесно време. Надаље слиједи, закључује Рабац, док је у Пиранделовом роману пажња усмјерена на јунака, који је уједно и приповедач своје приче, у Нушићевој комедији сагледава се живот без покојника (Јанковић 2018).

Мада се овако успостављеној аналогiji нема што приговорити, јер је сужејно поклапање сасвим извјесно, драмски сегмент у коме се нескривено уноси цитат из Толстојевог *Живог леша*, а који антиципира развој потоње радње у *Покојнику*, по нашем увјерењу, има важнију семантичку функцију од оне са романом Луиђија Пирандела.

Како је већ поменуто повезано са главном тезом ове расправе, упућенијем познаваоцу свјетске драматургије не може промаћи да поменути лик Аљоше, који се појављује готово мимогредно у *Предигри Покојника*, свакако јесте у некој повезаности са Фјодором Протасовим, главним јунаком Толстојеве драме *Живи леш*. Показује се, наиме, да психолошка структура Аљошиног лика, а потом и превладавајући мотив његовог дјеловања, у себи сажима битне атрибуте Протасовљевог лика.

Покажимо подробније на чему заснивамо ово поређење. Попут Аљоше и Феђа, Протасов је увјерен да представља сметњу остварењу Лизине среће. И у једном (Аљоша) и у другом случају (Феђа) драмски јунак представља препреку коју, зарад другог (драмска јунакиња) сопственом жртвом треба отклонити: Феђа „...али га она воли и волеће га када се ова препрека (показује на себе) одстрани. И ја ћу је одстранити и они ће бити срећни” (Толстој 1986: 395). Показује се да већ наведене Аљошине ријечи („Ја не хоћу да јој кварим

у коме је са далекосежним значењем обликована особина ауторитарне природе (: личности/система) који противника, по правилу, има свагда повезивати са неком врстом теорије завјере. Политички (: психолошки) најефикасније дискредитовање противника у ауторитарном систему и тада је, као и данас, било повезивање са страним службама које раде против интереса сопственог народа. Тако нпр. Ђурић вели: „Видите, целу ствар не треба посматрати са једнога ускога личнога гледишта, као што ви чините. Ствар захтева да се посматра са једног ширега, тако рећи државотворнога гледишта. Зар не видите ви у целој овој појави извешан систем, систем са рушилачким тенденцијама? Тај се човек завукао тамо негде, у неки тајанствени кут Европе, у неку фабрику вели, а ја бих рекао у неку *интернационалну разарачку ћелију* (курзив С.Ј.). Ко зна чему се он тамо науčio ко зна какве су му све идеје замагиле здрав разум? Зар не видите на шта он удара? На све што је светиња. Зар не видите да он прети да поруши управо оно на чему друштво почива? Пођите, молим вас, редом, па гледајте на шта он удара? Хоће да поруши оном човеку брак...”. Нема сумње да Нушић овдје заснива истовјетну тезу која ће бити потом постати кључна за Еково одређење појма Ур-фашизма, јер „у корену психологије Ур-фашизма лежи опседнутост завером, по могућству међународном. Следбеници треба да се осећају као да су под опсадом. Позивање на ксенофобију најлакши је начин да се створи атмосфера завере” (У. Еко), в. <<https://pescanik.net/večni-fasizam/>> Večni fašizam, 9.5. 2025.

срећу она тако срећна тамо са њим. Зашто да јој кварим срећу?"), готово да представљају дословни цитат из Протасовљеве реченице. Тако долазимо до тројаке бинарне релације, за коју је одлучујућа одлука о напуштању драмског јунака жене и окружења и његовом виртуалном и/или реалном самоубиству као начину замјене сопственог идентитета:

а. Марић–Рина; б. Аљоша–Лидочка; в. Протасов–Лиза.

У овоме посебно ваља истаћи аналогiju двају драмских текстова, Нушићевог и Толстојевог, која се успоставља посредством читања судбинских садржаја писама. Тако уочавамо да је садржај писама у актерима друге двије опозиције (б, в) истовјетан, али да су у том односу адресант и адресат обрнуто пропорционални. Јер у основи истовјетан садржај писма у једном случају не упућује Аљоша (као аналогон Протасова) него Лидочка, у другом, аутор писма је Протасов (а не његов аналогон Аљоша), а његов прималац (: адресат) Лиза. Истини за вољу, Аљоша помиње писмо које је као одговор написао Лидочки, у коме јој саопштава своју судбинску одлуку, али доминантно мјесто, сагласно функцији коју у драмском тексту има, заузима оно писмо које је Аљоша од ње претходно примио. Нема сумња да Аљошина аргументација која се Марићу износи, строго узев, у себи садржи све оно што је значењски суштинско за Протасовљев однос према Лизи.

Али, уколико дешифрујемо логику бинарне структуре драмских јунака и утврдимо постојање извјесног, несумњивог степена изоморфности међу њима, још увијек остаје нејасна њихова семантичка функција. А то значи обавезу да се прецизније објасни значење пара ликова из Толстојеве драме (Протасов–Лиза) и потом да се из тог угла покуша одговорити на свакако круцијално питање значења не само издвојених Нушићевих јунака него значења његове драме у цјелини. Подсјетићу да је, опште узев, овај поступак сасвим сагласан Штајгеровом херменеутичком начелу, које нас је одавно научило „да целину разумевамо на основу појединачнога, а појединачно на основу целине” (Штајгер 1978: 205). Прецизније, то у нашем случају значи: појединачно – секвенца из *Живог леша* која се уноси у *Покојника* добија своје потпуно разумијевање посредством значења цјелине текста; или, стога обратно: семантика цјелине текста *Покојника* твори се повезивањем са семантиком секвенце – *Живим лешом* Л.Н. Толстоја.

Потанку анализу значења Толстојевих драмских јунака, која, како је претходно речено, има превасходну важност за разумијевање цјелине значења *Покојника*, налазимо у студији Јурија Михайловича Лотмана *Између слободе и воље* (Лотман 1994). У Лотмановом тумачењу кључно мјесто заузима опозиција хришћанско–не-хришћанско: атрибути првог члана опозиције приписују се Феђи Протасову, насупротив коме стоје јунаци који су ових атрибута лишени: Лиза и Карењин. Тартуски теоретичар књижевности и културе уочава „да ауторски херој Толстоја” јесте свагда херој који се налази у стању моралне динамике. Јер он проживљава пад или узлет, не постижући свагда коначну тачку ни у једном ни у другом. Слиједећи овако постављену основну премису, происходи да насупротив „чистом” Виктору и Лизи, Феђа Протасов

јесте „велики грешник”, што чини да он, пролазећи кроз искушења, може доспјети до виших духовних постигнућа. И уопште, Лотману је по свему блиско становиште према коме „Феђа, пијаница, човек страсти, отворен према свим искушењима живота и свим висинама уметности, отеловљује онај облик хришћанства који се непосредно ослања на Христове проповеди...”. Происходи да: „Тако јунак *Живог леша* иступа у улози јеванђеоског зрна које доноси многоструки плод зато што пропада, док праведни Виктор и Лиза нису пропало зрно – али управо зато нису ни проклијали”.⁷

Симптоматично је, међутим, да Лотман не помиње битну особину јунака која га приближава највећим вриједностима хришћанске етике: бити жртва зарад среће другог (особина која, како смо се увјерили, аналогно одређује лик Аљоше у *Покојнику*). Јер, према апостолу, „Од ове љубави нико нема веће него кад ко живот свој положи за пријатеље своје” (Јован, 15, 13). Али на другој страни, начин на који Протасов полаже свој живот за пријатеље своје представља чин који управо хришћанство одлично забрањује – самоубиство, чиме је хипотеза о хришћанској структури личности Феђе Протасова озбиљно нарушена.

Да Феђа Протасов не посједује црте личности према којима би се могао сврстати у ранохришћанске јунаке, како нас Лотман хоће увјерити, увјерљиво потврђује указивање на неколике његове особине, попут, на примјер, доживљаја егзистенције најчешће као досадне. Уз то, вели Протасов: „Ма шта радио, увек осећам да то није оно право, па се стидим... И тек кад попијем престајем да се стидим... И што се човек више занесе у то, касније га је све више стид” (Толстој 1986: 413).⁸ Нема сумње да се ово осјећање стида може одредити и као психолошки позитивна реакција личности, али и као не мање болесна, поготово уколико имамо у виду да *било какво дјело, чињење* код Протасова постаје његовим узроком.

Лотманов покушај уклапања Протасова у оквиру хришћанске идеје савсим доводи у питање егзистенцијални избор Толстојевог јунака, чији је животни став одређен могућношћу тројаког опредјељења: 1. „Да радимо, да стичемо новац, да повећавамо оно зло у коме живимо. То ми је било одвратно”; 2. „Да рушимо то зло; за то човек мора бити херој а ја нисам херој”; 3. „Заборавити се, пити, лумповати, певати. Ја сам управо то и чинио. И ево до чега ме довела песма” (Толстој 1986: 428). Ако императив „заборавити се” представља суштину егзистенцијалног опредјељења Протасова, који се остварује „пијењем и лумповањем”, неће бити тешко запазити да њиме управља начело самоуништења, или прецизније: порицање егзистенције и свијета у коме пребива. Тако се појам заборава у овом случају с правом може повезати са суицидном идејом, латентно код Протасова присутном, која је

⁷ Упор. „Федя, пьяница, человек страстей, открытый всем искушениям жизни и всем высотам искусства, воплощает тот облик христианства, который опирается непосредственно на проповеди Христа...”. „Таким образом, герой „Живого трупа” выступает в роли того евангельского зерна, которое дает сторичный плод, потому что погибает, а праведные Виктор и Лиза – не погибшее зерно, но именно поэтому и не проросшее” (Лотман 1994: 11–24). <https://ruthenia.ru/reprint/trudy_i/lotman.pdf>

⁸ Упор. Толстой <https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0272.htm> (307).

највећма у функцији смрти као коначне потврде заборав. Јер је заборав, у то не може бити сумње, онај доминантни животни став, који опредјељује начин егзистенције главног јунака Толстојеве драме.

Тако доспијевамо до могућности одгонетања по свему загонетног смисла „текста у тексту”⁹: уношења цитирајућег сегмента из Толстојеве драме у сижејну структуру Нушићевог *Покојника*. Сижејна аналогија која је цитатом условљена упућује на значењску диференцију, а ова пак на прецизније обликовање драмског значења текста у који је цитат унесен. Тако нпр. док је код Толстоја супротност јунак (Протасов) – окружење (Лиза, Карењин) готово укинута позитивним хтијењима јунака, нпр. Протасовљева жртва за срећу жене и њене породице, посебно напуштене супруге Лизе која, упркос свему, изговара реченицу: „Није истина, није истина да га нисам волела, да га не волим. Једино њега волим. Волим. И ја сам га убила. Остави ме” (424). Највећма је супротно код Нушића: Марићев одлазак и потоња промјена идентитета нису мотивисани хуманом жртвом (: Протасов, Аљоша), него открићем жениног невјерства. Показаће се да се ова, за драмски сиже иницијална женина лаж, шири попут концентричних кругова, и разоткрива изворну лажност која надилази породични драмски оквир, јер се простире на друштво као цјелину.

За разлику од *Живог леша*, у *Покојнику* појам Добра постаје само пуки привид, а „реалност” коју конституише фикција Зла, бива прихваћена као опште потврђена извјесност.¹⁰ На тај начин доспијева се до потпуног губитка онтичке заснованости Добра, која сада бива условљена субјективном конструкцијом и која од мноштва бива прихваћена. Отуда, зависно од своје логичке убједљивости, људи могу повјеровати да обмана која је зло јесте истина која тиме постаје носилац лажог добра.¹¹ Семантички фон *Живог леша*, уз своју сижејну функционалност, тиме изразитије потцртава темељно значење *Покојника*, у коме, можда најрадикалније у српској књижевности до сада, насупрот Толстоју, Нушић доспијева до крајњих граница антрополошког nihilизма, у коме се никакво Добро више назрети не може.

⁹ „Текст у тексту” Лотман дефинише као „специфичну реторичку конструкцију у којој разлика у кодираности разних делова текста постаје упадљив фактор ауторовог стварања и читаоцеве рецепције текста. Пребацивање из једног система семиотичких поимања текста у други на некој унутрашњој структурној граници чини, у том случају, основу за генерирање смисла” (Лотман 2004: 100).

¹⁰ Однос појмова привида и реалности изврсно је представљен значењски далекосежним исказом Рине да би сазнање истине пореметило хармонију брачног односа. Наиме, у тренутку у коме може бити непосредно суочена са невјерством супруга, не мање невјерна Рина изговара: „Не бих желела узнемиравати га. Не сме он ни слутити да ја знам. У томе и лежи хармонија нашега брака, што једно друго не узнемиравамо”. У ширем смислу ово се разумијева као порука да бит егзистенције и њеног прихватања почива на прихватању лажи, у којој за истину не може бити мјеста.

¹¹ У том смислу Нушић се, *cum grano salis*, могао повезати са потмодернистичком епистемологијом, с обзиром на то да се за ову „истина ствара, а не проналази” (Рорти 1995: 19), да „свијет не говори, само ми говоримо” (Рорти 1995: 22), и, посебно важно, да истина не може бити априорна јер: „Рећи да истина *a priori* није, значи једноставно рећи да тамо гдје нема реченица нема ни истине, да су реченице елементи људских језика и да су људски језици људска креација” (Рорти 1995: 21).

Извори

- Нушић 1937:** Б. Нушић, *Покојник* (1937), Комедија са предигром у три чина. <https://www.rastko.rs/drama/nusic/bnusic-pokojnik.html> /приступљено 13. 12. 2025.
- Толстој 1986:** Л. Н. Толстој, *Драме*, Београд: Просвета – Рад.
- Толстой 1982.** Л.Н. Толстой. *Живой труп* // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1982. Т. 11. С. 274–334.
- © Електронна публикација – РВБ, 2002–2025. Версия 3.0 от 28 февраля 2017 г. Приступљено 3. 12. 2025.

ЛИТЕРАТУРА

- Еко 2025:** У. Еко, *Вечни фашизам*, <https://pescanik.net/vecni-fasizam/9>. 5. 2025.), 5. 12. 2025.
- Јанковић 2018:** А. М. Јанковић, *Tema susreta sa mrtvima u srpskoj i italijanskoj književnosti devetnaestog i dvadesetog veka (na primerima proznih i dramatskih tekstova)*, <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/28771/Disertacija.pdf>, 5. 12. 2025.
- Лотман 1994:** Ю. М. Лотман, Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т.1: *Между свободой и волей*. Тарту : Тартуский университет. https://ruthenia.ru/reprint/trudy_i/lotman.pdf, 13. 12. 2025.
- Лотман 2004:** J. M. Lotman, *Kultura i eksplozija*, Београд, Narodna knjiga-Alfa.
- Рорти 1995:** R. Rorty, *Kontigencija, ironija i solidarnost*, Zagreb: Naprijed.
- Толстој 1986:** Л. Н. Толстој, *Дневници* (1895–1910), Београд: Просвета – Рад.
- Чехов (Web):** А. П. Чехов, *Дядя Ваня*, https://www.100bestbooks.ru/files/Chekhov_Dyadya_Vanya.pdf, 13. 12. 2025.
- Штајгер 1978:** E. Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, Београд: Nolit.

Siniša P. Jelušić

NUŠIĆ'S *THE DECEASED* AND TOLSTOY'S
THE LIVING CORPSE: COMPARATIVE SEMANTICS

Summary

In this paper, we focus our central attention on what we consider the privileged semantic function of the intertextual relationship between Nušić's *The Deceased* and another dramatic text, *The Living Corpse* by L. N. Tolstoy – especially because it is not difficult to observe that the key problem of suicide as a loss of identity, that is, self-negation in Tolstoy's drama, is taken over in Nušić's work in its entirety. Hence, the essential issue here is the semantic function of the "text within a text" (J. M. Lotman): Nušić's overt citational appropriation and the specificity of his relationship to Tolstoy's renowned dramatic work. It will be shown that it is precisely this procedure (of citationality and montage) that constitutes the crucial meta-meaning of the dramatic text, culminating in Nušić's radical

anthropological pessimism: a fundamental a tragic experience of existence for which, judging by the comparative analysis of *The Deceased* and *The Living Corpse*, no salvific solution can any longer be found.

Keywords: Nušić, *The Deceased*, Tolstoy, *The Living Corpse*, intertextuality, citationality, suicide, existence, semantics.