

meren darovitom esejisti. Na primeru Draškovićevih »rediteljskih beležaka« još jednom se potvrđuje bliska umetnička povezanost režije pozorišta, filma i televizije, ali i njihova estetska uslovljenost.

Draškovićovo Ogledalo sastoji se iz dvanaest rediteljskih ogleda, a ovi su sastavljeni iz mnoštva tematsko-idejnih fragmenata različitih filmsko-televizijskih refleksija, opservacija, zapažanja, ideja i fenomena o civilizaciji slike.

Drugačiji pogled – uvodi nas u autorsku kinoteku. Drašković traga za ličnim rakursom u stvarnost i film. Njegov film je slika našeg nezadovoljstva. Film istine. Le cinema vérité. Potreban nam je film kome će se verovati. Režirati – znači istini pokazati celo lice u ogledalu filmske emulzije. La terra trema. Zemlja drhti. La vita e bella. Život je lep. U jednom od svetova kakav je naš svet ogledala su instrumenti za detekciju istine. Mediji umnožavaju ogledala. Laterna magica je lavirint našeg postojanja. Reditelj kao Alisa prolazi kroz ogledala na putu osvajanja istine. Bergman ističe svoje rediteljske teze:

1. Budi uvek zanimljiv.
2. Radi uvek prema svojoj umetničkoj savesti.
3. Svaki film je poslednji film.

Svet režije je svet utopije. Može li se takav svet razumeti? Još više od razumevanja, danas nam je potrebna promena. Čovek-kamera traga za drugačijim pogledom. Taj pogled je oneobičavajući pogled. Zadatak režije je da pokazuje otuđenje savremenog sveta s ciljem da ga razotudi. Drugačiji pogled je pogled u svet bez hipokritske doprile i ideološke estetizacije. Odišta. La vita e bella – kako će autor nazvati svoj potanji film o nasilju kao globalnoj metafori našeg vremena – njegov je pun umetnički pogodak. Istorija kao i sve drugo je drugi Draškovićev esej u Ogledalu koji raspravlja temu filma i istorije, ukazujući na estetiku istorijskog vremena na filmu i njegovu umetničku transpoziciju. Režija istorije eksponira istorijski film. Herodot film – reditelj je za Draškovića »otac istorije«. Režirati istoriju znači režirati sopstveni život. Istoriju pišu pobednici. Zadatak umetnosti režije je da objektivom kamere objektivno izrazi duh istorije.

Šuma koja se kreće je esej posvećen suštinskoj prirodi filma kao umetnosti. Ovde je reč o kinesteziji, osećaju pokreta koji nas obaveštava o kretanju tela i pojedinih njegovih delova kroz prostor. Bez kretanja nema filma, ni pokretnih slika. Režija određuje stepen kinestetičnosti filmskog umetničkog dela. Još je Šekspir naglašavao da »svaka kretanja govori svojim jezikom«. Reditelj je tvorac pokretnih slika, a kinestezija je biće filma.

Vežbanje srca – naslov preuzet od Rilkea. Poezija i film. Režija i poezija. Drašković će priznati u najboljem eseu svoga Ogdalada da ga svet manje zanima ukoliko ne može da snima (režira). Čemu Kina, ako kroz nju samo putuje? Autor se pita kako da razume svet ako ga ne posmatra na montažnom stolu. Bioskop je za njega lavirint, promena, ogledalo... Ovaj strasni putnik ispovediće se u »vežbanju srca«. Putovanja ga više ne zanimaju ako na njima ne režira. Reditelj ne živi dok ne režira. Za Draškovića režija nije samo vid života, nego i pokušaj umetnika da dosegne svest o samom postojanju, krajnja spoznaja. Gnoseologija režije. Slika-nje sveta objektivom kamere i jeste filmopis reditelja u traganju za smislom sveta i čoveka u njemu. Svlačenje sveta. Film je kontrapunktalno pokazivanje istine slikom i zvukom. Zvučnom slikom, slikovitim zvukom. Nisu li sve umetnosti sadržane u umetnosti režije filma. Zašto da krijemo? Vežbanje srca jeste najbolji Draškovićev esej u Ogdaladu.

Kuhinja. Režija jelovnika. Kulinarska estetika. Estetika kuhinje. Od filma ka televiziji. Elektronske kamere televizije otkrivaju socio-dramu kuhinje. Pakleni tempo u pripremanju i postavljanju jela razgolićuje ljudske egzistencije. Drašković snažno prihvata Veskerovu globalnu metaforu o svetu kao paklenoj kuhinji. Čak, reditelj elektronskim kamerama nastavlja pisanje autorove drame. Režija je oneobičavanje. Iza kulinarskih degustacija krije se žuč egzistencije onih koji se peku na usiljanim mašinama za proizvodnju hrane. Ovde se mali ekran pokazuje kao dostojan partner velikog ekrana i same scene. Po Draškoviću, bavljenje režijom i jeste pokušaj da se približimo piscu kroz sve ono što je napisao. Reditelj – strasni čitač, strasni gledalac sveta. Do autentičnog stvaranja jedini je put »trovanjem« literaturom, filmom, umetnošću... Strasni odnos umetnosti i stvarnosti...

Nostalgija. Film Tarkovskog. Za Draškovića nostalgija – to je Hemingvejeva Španija, u televizijskoj drami Peta kolona. Režija oružja. Poznavanje teme, ideje, ali i svih konstituenata režijakog izražavanja. Da li je televizija osma umetnost? Po Draškovićevoj režiji Veskerove Kuhnije mogli bismo, ako ne poverovati, u estetiku televizije, onda sigurno biti uvereni da je televizija u takvoj režiji odista umetnost prenosa dramatičnih prizora iz našeg »nevidljivog pozorišta« svakidašnjeg života. Sudbina čoveka je u promeni. Možda nam Hemingvejeva Peta kolona nije najbolji argument da ustvrdimo kako je televizija umetnost.

Travnička hronika: kroz film ka televiziji. Da se režija može napisati ili bar naznačiti svedoči esej posvećen ekranizaciji ili tačnije televizuizaciji Andrićevog remek-dela Travnička hronika. To je autentična rediteljska partitura, esej o mogućnostima pretakanja romana u formu filmskog umetničkog dela. Nema područja nedostupnih filmu/televiziji. Režiji! Svuda je slika i zvuk. Reditelj je umetnik slikopisa i zvukopisa. On piše slikama i crta zvukom. Tvorac celine filmskog i televizijskog umetničkog dela. Čekajući Draškovićevu Travničku hroniku zadovoljimo se iščitavanjem njegove rediteljske odanosti Andrićevom književnom delu. Razmena medija. To je esej koji još jednom ponavlja misao o filmu kao muzici svetlosti, o filmu – muzici za oči. U središtu filma kao umetnosti jeste glumac. Tako je bilo oduvek na sceni, a tako će biti i u umetnosti malog ekrana, i svih drugih oblika medijskog komuniciranja. Tamo gde je glumac (čovek i drama) tamo će biti i reditelj. Eto, objašnjenja za radanje intermedijalne režije u našem vremenu.

Koza i ostalo je osvrt na aspekte erotskog, seksualnog i pornografskog na filmu i televiziji. Film je oduvek bio snažan »afrodizijak« u oblasti ljubavnih veština i podstajaj libidozne fantazije i njene erotske geneze. Kinematogaf erosa je prikazivanje upotrebe tela i njegove seksualne manipulacije. Sve je seks – ponoviće autor iskustva psihoanalitičke filozofije navodeći Rajha i njegovu »funkciju orgazma«. Filmski seksepil kao amblem imala je svaka generacija u svim oscilacijama ukusa od erotskog do pornografskog. Od nekadašnjih falčkih igara u antici do današnje upotrebe objektiva. Kamera jeste falus. Ova i ovaj film otkriva »orgastičku energiju«. Govoriti o Erosu je nemoguće bez govora o Thanatosu. Govoriti o ljubavi i smrti znači »U lavirintu puti, čovek, ta svirala od žada, kroz sopstvenu melodiju užitka i patnje, pokušava da prođe do krajnjeg smisla postojanja zaključiče Drašković svoj disput o ljubavi na filmu i sledeći esej posvetiće temi smrti.

Umreti lepo. Niz želatino filmske emulzije curi ljudska krv. Film je autentičan dokument o smrti. Ako zagrebete celuloidnu traku tragovi smrti biće vam na rukama. Autor ovde objavljuje svoj sinopsis za filmsku ekranizaciju antropologije smrti pod naslovom Ceremonija. Za njega je »razmišljanje o smrti – razmišljanje o slobodi«. Podsećajući se Montanja Drašković objavljuje još jednu svoju rediteljsku partituru nesnimljenog filma.

Nasilje na filmu je središnja tema Draškovićevog pozorišno-filmskog stvaranja. Otkrivajući nasilje kao Theater mundi i njegovu krvavu dramu autor se priseća drevne ruske mudrosti »Ne grdi ogledalo ako ti je lice ružno«. Ružni svet nasilja jeste predmet Draškovićeve estetike zla. Proizvodnja smrti nasiljem u našem vremenu proporcionalna je količini surovosti koja se projicira na velike i male ekrane. Šta je Mrožekova Klanica prema pejzažima Osvjencima i Brežinke (Auschwitz)? Brutalnost nasilja se »rasprskava kao ogledalo u koje puca ludak«. Ludilo smrti i jeste tema najsnažnijeg eseja u Draškovićevim Ogdaladu: Delirijum jednog zlda.

Ne-ogledalo je posvećeno temi stvarnosti i filma Griffitovu filmsku utopiju o totalnom filmu danas već ostvaruje holografski film. Stvarnost i umetnost ukidaju rampu koja ih deli. Film postaje sama stvarnost, a stvarnost film. Bitno je ko drži konce u ruci. Svet ljudi sve više liči na svet supermarioneta. Režija svakidašnjeg života. Od rođenja do funeralnih ceremonija čovekov put je pred objektivom stvarnošću. »Poznata stvarnost je tkanina iz koje reditelj izrežuje deo svojih znakova«, zaključuje Drašković. Dama kao da se odista ostvaruje Griffitov san s početka ovog veka: Film će za sto godina tako tačno pokazivati oblike ljudi i predmeta, sedeći u parteru, nećete moći da ustanovite šta je film, a šta stvarnost«. Civilizacija slike živi svoj vek.

BORO DRAŠKOVIĆ, »OGLEDALO« REDITELJSKE BELEŠKE Svetlost, Sarajevo, 1985.

Radoslav Lazić

Svestrana dramska ličnost Bore Draškovića, reditelja, pisca, dramskog pedagoga, već četvrti veka je u središtu jugoslovenske pozorišne i filmske kulture.

Boro Drašković rođen je 29. maja 1935. u Sarajevu. Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju završio je 1959. u klasi Huga Klajna. Od 1959. do 1965. deluje kao reditelj u sarajevskom Narodnom pozorištu, gde postavlja repertoar savremene i avangardne orijentacije sa zapaženim rediteljskim rezultatima. Od 1966. režira u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu, gde ostvaruje nekoliko dramskih režija koje idu u najbolja postignuća savremene pozorišne režije u Jugoslaviji sedamdesetih godina (Sartre, Prijave ruke; O'Kejsi, Junona i Paun; Mihailović, Kad su cvetale tikve). Od 1976. Drašković je dramski pedagog Akademije umetnosti u Novom Sadu. Kao istaknuti i osvedočeni vaspitač režije on je izveo nekoliko generacija intermedijalnih reditelja. Od 1984. vodi u Akademiji umetnosti studije režije i glume kao interdisciplinarnu klasu.

Uporedo s pozorišnim radom aktivno se posvećuje režiji filma i televizijske drame. Režirao je četiri igrana filma (Horoskop, Nokaut, Uslijanje, Život je lep). Snimio je za televiziju brojna dramska ostvarenja i više televizijskih filmova i serija, među kojima se posebno ističe režija Veskerove drame Kuhnija.

Drašković svome čitaocu u Ogdaladu nudi brojna saznanja o filmu kao umetnosti i mediju televizije, kao što je to činio i u svojoj Promeni (1975) i Lavirintu, (1980) govoreći o estetiци režije i svekolikog scenškog stvaralaštva. Otuda autor nameće čitaocu visok kriterijum razumevanja, a pre toga prevrednovanje ukupne filmske baštine i njenih savremenih postignuća.

Kao reditelj Drašković preferira istinit iskaz, precizan u značenju, daleko od svake estetizacije. On režira »presnu stvarnost« i iznad svega istinitu akciju, stvaran dramski sukob. Rečju, režira istinu! Slično čini i kao pisac eseja, bruseći ih, traga za elipsama. Za najkraće moguće vreme reći najviše što se može. Utopijski zahtev svakog istinskog stvaralaštva. Kao pisac ne referiše, već interpolira, asociira, izlažući svoje autorske opservacije. Govoriti o režiji znači uvek govoriti o stvarnosti. I upravo taj stvarnosni aspekt svoje umetnosti i svoga mišljenja o umetnosti Drašković nikad ne gubi iz vida. Davno je još rečeno: sve je režija.

Preporučiti Draškovićovo Ogdalado izabranom čitaocu predstavljajući zadovoljstvo i znači ukazati na autora pozorišnih predstava, reditelja filma i pisca knjiga koji je u jugoslovenskoj savremenoj umetnosti jedna od središnjih ličnosti umetničkog, estetičko-kritičkog i esejističkog i posebno umetničko-pedagoškog stvaralaštva.

»U stvari, ogled o filmu ne bi trebalo oblikovati rečima – nego filmom«, smatra Drašković. Prirodno da rediteljsku estetiku najbolje upoznamo u delu reditelja. Pa ipak, snaga pisane reči je nezamenljiva. Rediteljsku misao čitaćemo sa zadovoljstvom i u njegovom pisanom tekstu. Drašković je jedan od malobrojnih reditelja koji upredo »piše« na sceni, velikom i malom ekranu, ali piše i o svojoj umetnosti na način pri-

Svi veliki igrani filmovi teže dokumentarnosti (istini), kao što svi dokumentarni (filmovi o stvarnosti) teže igranom filmu. Prva Draškovićeve reč u *Ogledalu*: je d a n... Poslednja: d r u g o... Nije li umetnost režije odista put podrugovačanja? Od reditelja do gledaoca, njegovog dvojnika, samo je jedan put: istina.

Zaključimo, Draškovićevo *Ogledalo* – rediteljske beleške – posvećeno umetnosti filma i mediju televizije predstavlja knjigu vrednih eseja reditelja koji iza sebe ima značajno i zapaženo scensko, filmsko i televizijsko delo, a čiju ličnost ne možemo označiti bez njegovog plodotvornog umešničko-pedagoškog rada. Draškovićevo *Ogledalo*, zajedno s knjigama *Promena* i *Lavrinić*, treba čitati kao svojevrsnu rediteljsko-esejističku trilogiju u kojoj se kriju, ne samo estetički pogledi na dramsku umetnost našeg vremena, nego će pažljivom čitaocu, dakako, biti raspoznatljiva i interdisciplinarna, složena Draškovićeva *ars poetica* režija kao intermedijalne umetnosti našeg vremena. Boro Drašković još jednom svojim esejima svedoči organsku povezanost književnosti i režije. Odista, režija je nastavak književnosti, ali i sveskolike umetnosti u kojoj se sjedinjuju brojna životna i estetska iskustva. U Draškovićevo *Ogledalo* čitalac će naći autentičnu sliku filmske umetnosti i televizijskog medija. Čitajući Draškovićeve rediteljske beleške izabrani čitalac produćiće pogled u civilizaciju slike, ali i upoznati osobitog reditelja i pisca kome se može verovati. Svet modernog filma ogleda se jasno u ogledalu režije kao umetnosti.

PHILIP ROTH »PISAC IZ SJENE«

»Grafički

zavod Hrvatske«, Zagreb, 1985.

Ivana Baltić

Krajem šezdesetih godina »židovski psihološki seksualni roman apsurdna« (*Time*, 1969) šokirao je svijet neobičnim slobodnim rječnikom Alexandra Portnoya, bez premca u suvremenom američkom romanu. Roman *Portnojeva boljka* (*Portnoy's Complaint*, 1969) predstavljao je prekretnicu za američki roman šezdesetih godina i literarnu karijeru Philipa Rotha. Autentičnost Portnojeve konfesije u obliku psihoanalitičkog monologa donijela je autoru svjetsku slavu ali i žestoke reakcije kritike i židovske zajednice. Djelo Philipa Rotha svrstano je u problematičnu kategoriju pornografske, seksualne i erotске literature. Kontroverzno tumačenje Rothova djela može se pripisati činjenici da se literarno djelo ocjenjuje prema kriterijima izvan sfere književnosti koji se ne mogu smatrati relevantnim za vrednovanje umjetničkog djela.

Rođen 1933. u Newarku, Roth pripada mlađoj generaciji suvremenih američkih pisaca židovskog porijekla. Već kao mlad pisac zauzeo je svoje mjesto uz Bellowa i Malamuda zbirkom priča *Zbogom, Kolumbo*, (*Goodbye, Columbus*, 1959) koja mu je donijela Nacionalnu književnu nagradu. Priče Philipa Rotha objavljivale su časopisi *New Yorker*, *Commentary*, *Esquire*, *New Republic*. Tih godina pisac je doživio više pohvala i počasti nego mnogi pisci u toku cjelokupne literarne karijere. Engleski jezik i književnost Roth je diplomirao na Univerzitetu Bucknell a diplomu magistra stekao na Univerzitetu Chicago. Predavao je na mnogim američkim univerzitetima. 1970. Izabran je za člana Nacionalnog instituta umjetnosti i književnosti. Danas Roth živi u Connecticutu daleko od publiciteta i skandala literarnog Newarka posvećujući se pisanju i predavanjima književnosti na Univerzitetu Pennsylvania.

Od početka literarne karijere Roth odbacuje kvalifikaciju židovskog pisca i naglašava odanost literarnom pozivu. Suvremeni intelektualac koji zastupa internacionalno orijentiranu književnost, Roth ulazi u otvorenu borbu s američkim društvom na planu religije kao i umjetnosti zahtijevajući da autentičnost piščeva funkcionalnog svijeta bude jedini kriterij vrednovanja literarnog djela. Standardima svakodnevnog življenja ne može se tumačiti literarno djelo, ističe Susan Sontag u poznatom eseju »Pornografska imagi-

nacija« (1969). Umjetnik, »slobodni istraživač duhovnih opasnosti« djeluje na publiku šokom i potiče je na oštrije percipiranje umjetničkog djela. Potvrdu ove teze nalazimo u raznovrsnom djelu Philipa Rotha.

Deset godina nakon *Portnojeve boljke*, u romanu *Pisac iz sjene* mladi židovski pisac Nathan Zuckerman dolazi u dom E. Lonoffa poznatog pisca, u potrazi za ocem i »duhovnim vodom«. Priča o židovskoj porodici uzrok je sukoba između Zuckermana i njegova oca. Neizbježno se nameću paralele između Zuckermana i mladog Rotha koji je u 23. godini doživio žestoke napade židovske zajednice nakon objavljivanja priče u »*New Yorkeru*«. Zahvaljujući tom iskustvu, saznajemo od pisca iz časopisa *New York Times Book Review*, (1979) Roth je spoznao značenje i utjecaj umjetnosti.

Potvrdu ideje o autonomnosti i uzvišenosti umjetnosti Zuckerman nalazi u usamljeničkom životu E. Lonoffa. Međutim, Zuckerman postepeno uviđa da je njegov idoli žrtvovao stvarni život u nastojanju da očuva moralnu čistoću umjetnosti. Postoji samo njegovo djelo, priče o frustraciji i pasivnosti koje Zuckerman vraćaju »duhovima« Gogolja, Čehova, Kafke i Babelja. Jedina Lonoffova šansa za povratak stvarnom životu – bijeg u Italiju s mladom prijateljicom – ostaje neiskorištena. Ova ideja se kao lajtmotiv provlači kroz djela mnogih američkih pisaca. Interesantno je da američka kritika smatra Lonoffa fiktivnim »duhom« Bernarda Malamuda s obzirom da se mnogi detalji iz života poznatog pisca podudaraju sa životnom situacijom junaka ovog romana.

U romanu *Pisac iz sjene* Roth se vraća problemu autentičnosti umjetnosti i pokušaju da se životna realnost opiše i definira kroz literaturu. Postavlja se osnovno pitanje – Kakva ličnost pisca može ostvariti autentično umjetničko djelo? Zuckerman kao tipični Rothov junak nosi u sebi sukob moralista i razvratnika opisan u romanima *Portnojeva boljka*, *Dojka* (*The Breast*, 1972), *Živjeti kao čovjek (muškarac)* (*My Life as a Man*, 1974) i *Profesor žudnje* (*The Professor of Desire*, 1977). U ovom romanu dualizam ličnosti prezentiran je likovima poznatih pisaca Lonoffa i Abrahanela. Umjetnost kao religija, odbacivanje života karakteristika je životnog modela Lonoffa. Drugi mogući model dan je u liku Abrahanela koji uživa u publicitetu i materijalnom blagostanju popularnog pisca. Razrješuje Zuckermanove dileme dolazi na kraju romana. Lonoff prihvaća drugu stranu njegove ličnosti, nagovještava se pomirenje unutarnjeg sukoba umjetnika.

Ako su glavni likovi romana Zuckerman i Lonoff, svakako ne treba zaboraviti jednako važne likove – »duhove« poznatih pisaca Gogolja, Jamesa, Kafke, Babelja i mladog Rotha. Pojavljivanje velikih pisaca svjetske literature u romanu ne možemo, kako je to uobičajeno, objasniti terminom utjecaj. Roth je kao profesor komparativne književnosti i sam ozbiljan čitalac Gogolja, Jamesa, Kafke. Veoma je originalno da Roth uključuje književnu interpretaciju u samo djelo – diskusije o pojedinim djelima dio su radnje i utiču na ponašanje pojedinih likova. Međutim, kritički komentar nije prepreka odvijanju radnje. Roth ne ostavlja čitaocu mogućnost nagadanja o utjecaju pojedinog pisca već »utjecaje« uključuje u radnju i time postiže odgovarajuću distancu.

Ispreplitanje realnosti i fantastike u privatnoj i javnoj sferi bića oduvijek je preokupacija Philipa Rotha. Likovi reagiraju na apsurdnu svakodnevnicu fikcijama. U procesu opisivanja vlastite stvarnosti gubi se granica između stvarnosti i mašte. Tako se u romanu pojavljuje »duh« Anne Frank u liku Amy Belette, mlade Lonoffove prijateljice. Za Zuckermana Anne je utjelovljenje moralne čistoće umjetnosti, ona je izgubljena Kafkina sestra koja je propatila sve ono što je opisano u *Procesu!*

Roman *Pisac iz sjene* je parabola o odnosu umjetnosti i života i obiluje intelektualističkim raspravama o književnosti. Unatoč prividu da u romanu nema događanja, *Pisac iz sjene* je uzbudljiva priča o složenim odnosima između oca i sina, muškarca i žene, priča o odgovornosti umjetnika i neraskidljivoj vezi umjetnosti i života.

VESELIN ČAJKANOVIĆ »REČNIK SRPSKIH NARODNIH VEROVANJA O BILJKAMA«

Srpska književna
zadruga, Beograd 1985.
Zoja Karanović

Prvi svoj tekst o značenju bilja u narodnim verovanjima (odnosio se na bosiljak) Veselin Čajkanović je publikovao još 1935. godine. Već tada je autor nagovjestio mogućnost objavljivanja »spisa o religiji i mitologiji rastinja kod Srba«, koji bi imao oblik rečnika. Ubrzo nakon toga, 1936. pojavio se i Čajkanovićev članak o trnu i glogu, u kome se, pored ostalog, ukazuje na značaj starih verovanja o biljkama za upoznavanje opšte religije rastinja. Rečnik, u obliku knjige, za Čajkanovićevo života, međutim, nije objavljen.

U nauči je i do sada bilo poznato da je iza ovog vrednog poslenika ostao oveći rukopis, koji se odnosi na tradicijska verovanja o bilju. Taj rukopis čuva se u Arhivu SANU, pod br. 13530.

O svemu što je do sada ovde pomenuto, obaveštava i Vojislav Đurić, priređivač nedavno objavljene knjige *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, u čiju je osnovu ušao upravo Čajkanovićev rukopis iz Arhive Srpske akademije nauka i umetnosti.

Glavni deo knjige sačinjava, tako, rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama, koji je sastavio još Čajkanović. U njemu se poredano azbučnim redom, nalazi 215 jedinica. Biljke o kojima je ovde reč su, u religioznim verovanjima, kultu i konkretnoj magijskoj praksi, a s tim u vezi i u narodnoj medicini, imale određenu ulogu. S tačke gledišta pomenutih problema, Čajkanović ih i opisuje. Pri tome on koristi bogatu etnološku građu, te različite zapise, posebno one iz usmene književnosti, ilustrujući time pomenuta verovanja i određenu praksu.

Drugi, manji deo knjige, predstavlja dodatke Čajkanovićevom rečniku i sačinio ih je V. Đurić. U njima se nalazi prvo pregled verovanja o biljkama, objavljenih posle Čajkanovićeve smrti (1946), pre svega onih koja se nalaze u njegovom *Rečniku*. Vođen Čajkanovićevim principima građenja ovog priručnika, V. Đurić je sastavio još jedan omanj, o biljkama kojih nema kod Čajkanovića. Svega ih je 37, iz čega se vidi da je Čajkanović u istraživanju postavljenog problema bio zaista iscrpan. Na kraju se iznose verovanja o badnjaku, zapisu, kolaču, mitskom bilju, senovitim drvetima, setvi i tabuiranim biljkama – na koje je u okviru *Rečnika* i Čajkanović upućivao, mada tom prilikom o njima nije posebno govorio – pošto V. Đurić smatra da su i ona za kosmogoniju rastinja veoma važna.

Predgovor *Rečniku srpskih narodnih verovanja o biljkama*, kako je već rečeno, takođe je napisao Vojislav Đurić. U njemu autor, pored ostalog, upućuje i na način obrade Čajkanovićeve rukopisne građe, u koju u osnovi nije dirao. V. Đurić zapravo ovde interveniše samo onda kada je to neophodno: kada su skraćene i rukopisu nerazumljive, kad nedostaje nemački ili latinski naziv biljke i sl. Pri tome su pomenute dopune posebno označene u štampanom tekstu. Menjajući ponešto samo u slučajevima kada je to, zbog razumevanja teksta, važno i, takođe, rukopis dopunjujući novom građom, Đurić reaguje na pravi način.

Imajući sve ovo u vidu, može se slobodno reći da *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, koji je u osnovi ipak Čajkanovićevo delo, predstavlja dragocen prilog ne samo građi za izučavanje etnologije, religije, usmene poezije i kulture uopšte, već i određeni doprinos naučnim istraživanjima pomenutih oblasti. Naravno, ovde takođe treba imati na umu da se ne radi samo o kulturni srpskog naroda, pošto se opisana verovanja o bilju uklapaju u širi slovenski i, verovatno, indoevropski kontekst.

Rečnik je istovremeno i knjiga pisana jednostavnim jezikom i stilom, a po zanimljivosti slična je popularnom romanu. Zato će sigurno naći put i do šireg kruga čitalaca.

Ova svojevrsna zbirka verovanja o bilju na neki način je i opomena savremenom čoveku, jer, kako veli Vojislav Đurić, upozorava na mudrost predaka koji su »bilje obožavali i čuvali, a potomci ih uništavaju (i, s njima, vodu, vazduh, tlo, životinje i sebe)«.