



АНДРИЋЕВ  
ИНСТИТУТ

Библиотека  
НАУЧНИ СКУПОВИ  
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло  
Зборници радова  
Књ. 20

Главни и одговорни уредник  
Емир Кустурица

Уредник  
проф. др Александра Вранеш

Организациони одбор:  
проф. др Слободан Грубачић  
проф. др Милош Ковачевић  
проф. др Злата Бојовић  
проф. др Ала Шешкен  
др Мирослав Перишић  
проф. др Владимир Осолник  
проф. др Габриела Шуберт  
проф. др Оксана Микитенко

Стручни сарадници:  
др Гордана Станчић  
Жељка Остојић

Рецензенти:  
проф. др Бојан Ђорђевић  
проф. др Светлана Шеатовић

# КРАТКЕ КЊИЖЕВНЕ ФОРМЕ

ЗБОРНИК РАДОВА  
са научног скупа одржаног 24. и 25. јула 2020.  
у Андрићевом институту

Андрићев институт  
Андрићград – Вишеград, 2021



## САДРЖАЈ

Горан М. Максимовић.....	7
„Мале сцене” Бранислава Нушића као кратке комедиографске форме.....	7
Анђелка Митровић Гласови Истока Приповедачки светови Махмуда Тајмура, Зекерије Тамира, Абдусетара Насира и Хасана Бласима .....	25
Предраг Петровић Станислав Винавер и уметност кратке приче .....	51
Биљана Дојчиновић Да ли је црна соба постојала? Лик мајке у краткој прози Џона Апдајка .....	63
Драгана М. Ђорђевић Жена у кратким причама Селве Бакр: Пример збирке <i>Тумач жеља</i> .....	81
Tatjana Samardžija From Solomon’s proverbs to Christ’s parables .....	97
Јелена Јовановић Симић Нека теоријска запажања о пословицима као малим књижевним формама.....	135

Весна Половина	
Од пословице до мотивационе прозе .....	157
Маја Ђукановић	
Кратке прозне форме у контексту наставе страних језика .....	179
Зоран Скробановић	
Прошлост и казна: Ју Хуа као писац приповетки .....	193
Мирјана Павловић	
Повратак коренима: А Ченгов „Краљ дрвећа” .....	209
Нада Џиваши	
Списатељица Хедија Хусејин у <i>То је већ нешто друго</i> .....	225
Павле Павловић	
Употреба модалних исказа у Сакијевој причи „Уљези” .....	243
Индекс имена .....	255

Горан М. Максимовић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

21.163.41.09-3 Nušić В.  
Оригинални научни рад

## „МАЛЕ СЦЕНЕ” БРАНИСЛАВА НУШИЋА КАО КРАТКЕ КОМЕДИОГРАФСКЕ ФОРМЕ

У расправи је указано на значајно мјесто које у књижевном дјелу Бранислава Нушића (1864–1938), припада „малим сценама” или шаљивим једночинкама. Познато је да је напоредо са „великим комедијама” Нушић написао петнаестак „малих сцена”, које су често игране на камерним сценама српских и бројних других позоришта. Наводимо њихове наслове: *Шојенхауер*, *Под сџаросџ*, *Наша деца I, II, III*, *Два лојова*, *Дујме*, *Кијавица*, *Миш*, *Detto*, *Мува*, *Код адвоката*, *Кирија*, *Свејски рај*, *Анафалдејта*. У нашем огледу усмјерили смо пажњу на тематско-мотивска и композициона прожимања Нушићевих кратких са великим комедиографским формама, као и блискости у обликовању смјехотворних поступака (комични карактери, комичне ситуације, језичка комика), те на доминацију ведрога хумористичког смијеха и његова прожимања са сатиричним и гротескним подсмјехом, али и трагичким доживљајем свијета.

**Кључне ријечи:** „мале сцене”, комедије, комично, смијех, хумор, сатира, трагично, заплети, комични јунаци, комичне ситуације, језичка комика.

У умјетнички свеобухватном и разноврсном, те жанровски разноликом књижевном дјелу Бранислава

Нушића (1864–1938), значајно мјесто припада „малим сценама” или комедиографским једночинкама. Напоре са „великим комедијама”, Нушић је написао петнаестак „малих сцена”, које су често игране на камерним сценама српских и бројних других позоришта. Наводимо њихове наслове: *Шојенхауер*, *Пог староси*, *Наша деца I, II, III*, *Два лојова*, *Дујме*, *Кијавица*, *Миш*, *Detto*, *Мува*, *Код адвоката*, *Кирија*, *Свјетски рај*, *Анафалдеја*. Интересантни су поднаслови које Нушић даје у наведеним „малим сценама” и који дају одређена оквирна жанровска опредјељења. Најчешће користи поднаслов „хумореска у једном чину” (*Наша деца I*, *Наша деца II*, *Наша деца III*, *Шојенхауер*), а затим и „шала у једном чину” (*Анафалдеја*, *Мува*, *Два лојова*, *Кирија*, *Миш*, *Detto*), „мала сцена у једном чину” (*Кијавица*), „једна сцена” (*Код адвоката*), „цртица у једном чину” (*Пог староси*), „фарса у једном чину” (*Свјетски рај*), док испод једночинке *Дујме* уопште нема подналова. Уочљиво је да Нушић у свим поднасловима инсистира на одредници „у једном чину”, чиме упућује на изразиту сажетост форме.

Наглашавамо да је Нушић написао и више „малих комада” који не припадају сфери комичних жанрова и тематизују историјске догађаје и личности, као и одређене теме из савременог породичног живота, а композиционо су веома блиски комедиографским „малим сценама”. Овдје наводимо њихове наслове иако неће овом приликом бити предмет нашег детаљнијег тумачења: *Кнез од Семберије*, *Хаџи Лоја*, *Расијко Немањић*, *Данак у крви*, *Грех за грех*, *Туђинче*, *На уранку*. Посљедњи наведени наслов, *На уранку*, представља „оперу у једном чину” за коју је Нушић написао текст/либрето, а Станислав Бинички музику. Куриозитет овога комада је у томе што представља прву српску оперу



која је премијерно изведена у Народном позоришту у Београду, 20. децембра 1903. године и што је то „један од најзначајнијих момената у историји српске националне музике” (Стокин 2018: 137).

По времену настајања, Нушић је „мале сцене” писао готово три и по деценије. Познато је да је први његов написани драмски „комадић” била шаљива игра *Риђа брада* која је настала и изведена са школским друговима највјероватније 1875. године док је са породицом живио у Смедереву (1870–1877). Комад касније није сачуван али постоје посредна Нушићева свједочења, као и друга сазнања о начину на који је овај рани текст настао под утицајем гостовања путујуће позоришне дружине Михајла Димића у Смедереву (Lešić 1989: 14–15). Уочљиво је ипак да је највише Нушићевих „малих сцена” настало у оној најзрелијој фази његовог комедиографског рада, која је конституисана послје Првог свјетског рата. Најприје је настала и изведена шаљива игра *Шојенхауер* (на сцени Народног позоришта у Београду, 31. октобра 1900), а одмах затим су услиједиле шаљиве игре *Под староси* (на сцени Народног позоришта у Београду, 6. фебруара 1903. године), као и *Наша деца* (сва три комада под овим насловом играна су у раздобљу од 1905. до 1907. године на сцени „Малог позоришта” у Београду које је Нушић покренуо заједно са познатим тадашњим дјечијим писцем Михаилом Сретеновићем). Послје Првог свјетског рата настала је и изведена шаљива игра *Два лойова* (на сцени Народног позоришта у Београду, 2. јула 1919. године). Највише „малих сцена” Нушић је написао и представио публици 1926. године у Сарајеву док је обављао функцију директора Народног позоришта (*Детто*, *Мува*, *Дујме*, *Миш*, *Кијавица*, *Кирија*). Једночинка *Свејски рай* изведена је на сцени Народног позоришта у Београду, 29. маја 1929. године. Посљедњи Нушићев

„мали комад” који је постављен на сцену за његовог живота је *Аналфабетџа* (Народно позориште у Београду, 30. октобра 1935. године).

Можемо констатовати да је Нушић „мале сцене” писао из различитих разлога, најчешће су то били умјетнички поводи, али повремено и сасвим практични циљеви. Зато да би ти његови комади лакше дошли до позоришне изведбе (*Шојенхауер, Под сџаросџ*), зато да би подстакао рад „Малог позоришта” у Београду намијењеног „за младе и са децом као глумцима” (*Наша деца I, II, III*), у којем су играла и Нушићева дјеца Страхина-Бан и Маргита-Гита. Понекад и зато да би подстакао и популаризовао рад алтернативне позоришне сцене, какав је случај са комадима постављеним на репертоар Народног позоришта у Сарајеву (*Детто, Мува, Дујме, Миш, Кијавица, Кирија*).

Уочљива су тематско-мотивска и композициона прожимања Нушићевих кратких са великим комедиографским формама, као и блискости у обликовању смјехотворних поступака и то прије свега комичних карактера, комичних ситуација и језичке комике, али и комичних инверзија, као и поступка комичног преувеличавања, од карикатуре, преко хиперболе, до гротеске (Максимовић 2009: 140). Присутна је доминација ведрога хумористичког смијеха и његово прожимање са сатиричним и гротескним подсмијехом, али и трагичким доживљајима живота. Ведри хумористички смијех доминира у „малим сценама” *Два лојова, Мува, Дујме, Детто, Миш* и *Шојенхауер, Наша деца I, II, III*; сатирички подсмијех у *Аналфабетџи, Свјетском рајџу*; док гротескна и трагикомична слика смијеха долази до изражаја у једночинкама *Кирија, Код адвоката, Под сџаросџ* и сл. Такав креативни спој комичног и трагичног нарочито упечатљиво долази до изражаја у једночинки *Кирија* у

којој Нушић кроз трагикомични заплет симулира један могући и жељени свијет којем тежи сиромашна чиновничка породица (отац, мајка и четворо дјеце) у жељи да отпутују на одмор и посјете најразличите земље и просторе. Наспрам тог замишљеног свијета налази се сурова реалност и долазак судских чиновника да их иселе из изнајмљене куће, да им попишу имовину и изврше принудну наплату на основу тужбе станодавца за вишемјесечну неплаћену кирију.

У „малим сценама” уочљив је редукован број комичних јунака, док су у композиционој равни препознатљива изразита сажимања комедиографских почетака и завршетака. Експозиције су сведене или потпуно сажете, али су веома функционалне, а често уз њих важну драматуршку улогу и експозициону допуну остварују прецизне дидаскалије. Расплети су кратки, али веома ефикасни и најчешће указују на повратак јунака на нормалну линију живота. Двоструки заплети, карактеристични за Нушићеве велике комедије, сведени су на један комични заплет, често и на само једну комичну ситуацију. Најчешће су сасвим сажете или потпуно изостављене комичне перипетије. Двоструке кулминативне тачке из великих комедија, сведене су на само једну комичну кулминацију. Уочљиво је да у „малим сценама” заплети најчешће почивају на комичним инверзијама, на изокретању очигледних истина, на приказивању безазлених дјечијих игара, али и људских страсти и глупости, друштвених аномалија, чиновничке необразованости, те довођењу јунака у разнолике (траги)комичне животне ситуације. Све то доприноси да се у Нушићевим једночинкама „театрализација заснива на фиксној унутрашњој фокализацији, брижљиво припремљеном завршном обрту и хуморном поентирању кулминационе тачке” (Пејчић 2012: 48).

Као карактеристичан примјер издвајамо заплет у једночинки *Два лопова* који функционише на принципу комичне ситуације засноване на замјени личности и забуни у личности. Двојица „лопова”, један који је прави „провалник” и дошао је да материјално, а други који је „љубавник” и дошао је да морално покраде домаћина, сусрећу се сасвим случајно у исто вријеме и на истом мјесту, у соби домаћина који је отишао на путовање и оставио младу жену саму код куће и то баш у прољеће кад у људском тијелу бујају свакојаке страсти и жеље. Укрштањем разноликих намјера комичних јунака долази до необичне комичне ситуације. Млада жена је позвала љубавника у кућу, а прави провалник је случајно баш тада дошао да украде новац и друге драгоцености из куће јер је био увјерен да су супружници заједно отпутовали. Нушић на веома вјешт начин, поигравајући се са моралним питањима која су постављена пред двојицу лопова, свом другом лопову, оном провалнику, даје моралну предност, пред првим лоповом љубавником, тако да провалник доживљава умјетнички преображај и од комичног варалице трансформише се у комичног резонера или исцјелитеља, који својим разложним аргументима помаже да дође до разрешења ове крајње непријатне ситуације.

У једночинки *Свејски раи* заплет је организован на комичној расправи у оквиру комичне ситуације засноване на степенастом преувеличавању и градирању догађаја. Сусрет и разговор поводом вјеридбе њихове дјеце двојице родитеља започиње као безазлена „карикатурална” расправа, затим нараста до забрињавајуће комичне „хиперболе” у којој је расправа попримила увелико непријатељски и полемички карактер, да би се у завршној фази преобразио у „гротескну” комичну кулминацију, која се замало није завршила физичким

сукобом „будућих пријатеља”, а самим тим и пропашћу договора вјеридбе њихове дјеце. Арса у тим тренуцима узима сифон соде и прска Миту Бомаршеа, а затим у још снажнијем наступу полемичке страсти „удара Миту штапом по ногама” (Нушић 2005: 619). Међутим, након тога ће у сажетом и ефикасном расплету доћи до смиревања страсти и побједе разума, а самим тим и срећног „договора” брака.

У три једночинке под насловом *Наша деца* комичне ситуације почивају на приказивању „љубавних игара” у којима дјеца опонашају старије. Независно од тога да ли су то Пера и Зорица, који имају 7 и 6 година, Милан и Марица, који имају 10 и 11 година, или Павле и Јелица, који имају 15 и 14 година, увијек се ради о симултаним ситуацијама у којима се кроз наивну игру и доживљај свијета, заправо, саопштавају дубоке животне истине. У наведеним комадима Нушићеве „мале сцене” заузимају мјесто „између комедије за одрасле и позоришта за децу” (Љуштановић 1997: 143), што им даје специфичан комично-дидактички карактер и сценску отвореност за различите генерације читалаца или гледалаца. У тој равни могуће је говорити о разноликим значењским и идејним аналогијама ових Нушићевих „малих сцена” са сродним прозним дјелима, као што су *Аудиодиографија* (1924) или роман за дјецу *Хајдуци* (1933) и сл.

Посебно је карактеристичан комедиографски поступак у једночинки *Мува* зато што је остварен кроз комичну ситуацију која почива на „пантомимском хумору” (Lešić 1989: 210). Једног практиканта запосленог у полицијском надлештву прогања у канцеларији несносна „мува”, тако да се од те неочекиване невоље брани на различите начине, што увелико асоцира на гогољевску чиновничку слику свијета. У једном тренутку је, у складу са нушићевским гротескним преувелича-

вањем, узнемирени јунак потегао пушку, а затим је као врхунац те комичне забуне ненамјерно ошамарио начелника надлештва јер се мува неочекивано зауставила на његовом лицу. Иако је ухапшен и везан због свега тога као какав разбојник, острашћени, распамећени и унезвијерени практикант је „блажено и победоносно” подигао песницу и показивао убијену муву срећан што се ријешо „велике напасти”, а потпуно несвјестан велике невоље у којој се због тога нашао.

Карактеристично је да Нушић у „малим сценама” значајно редукује број комичних јунака, тако се у једночинкама *Наша деца I*, *Ког адвоката*, *Detto*, појављују само по два актера, док се у једночинки *Свејски рай* појављује седам актера, а у *Кирији* читавих девет актера. Једночинка *Наша деца II* има три актера на сцени, али се као трећи протагониста појављују сусједи у улози статиста и немају ниједну реплику. У једночинки *Наша деца III* поред двоје дјеце, Павла и Јелице, појављује се на сцени и трећи јунак, Јеличин отац, професор Стојановић. У једночинки *Аналфабетица* појављује се шест јунака, али се пандур као шести јунак појављује само у улози статисте. Тамо гдје се појављује већи број актера, уочљиво је њихово ријетко појављивање у појединим сценама или су њихове реплике сасвим кратке, а понекад имају само улогу статиста.

Упркос редукованом броју комичних јунака, Нушић у „малим сценама” обликује три скупине типова јунака који су неопходни за успјешно остварење комичне композиције: „заблудјеле особе”, „варалице” и „резонери” или „исцјелитељи”. Показујемо то на примјеру једночинке *Шојенхауер* у којој улогу „заблудјеле особе” добија млада и лаковјерна дјевојка Ружица Радуловић, која одбија да се уда и противи се сваком облику брака, улогу „варалице” остварује Ружицин

учитељ философије Гојко Филиповић, који јој износи непостојеће тврдње Артура Шопенхауера у којима се тобоже противи браку, док улогу „резонера” који разобличава лажног учитеља и враћа дјевојку на нормалну линију живота остварује Ружичин вјереник, младић Станко Ристић. Позиција јунака у овој једночинки је карактеристична и по специфичном поступку театрализације у којој се на крају разоткривају као „професионални глумци” и непосредно се обраћају публици (Пејчић 2012: 26).

Типологија (траги)комичних јунака у једночинки *Кирија* веома је специфична, тако да отац као слабо плаћени чиновник једног државног надлештва истовремено има улогу и „варалице” и „резонера-исцјелитеља”. Настојећи да утјешу супругу и дјецу и да им олакша не само мучни сиротињски живот, већ и сазнање да ће бити принудно исељени из стана због неплаћања кирије, отац се најприје појављује као доброћудни „варалица”, који приређује породици „илузију путовања” у сва она мјеста која су маштали или жељели да посјете. У тој равни заплета остварена је у овој једночинки веома необична и неуобичајена употреба „комичних лажи”, као специфичног средства језичке комике. Познато је да „лажи” постају комичне и да долази до ослобађања/остваривања њиховог смјехотворног потенцијала у тренутку када су разобличене, кад нису искоришћене у користољубиве сврхе, те кад је лажљивац исмијан (Прор 1984: 104). Међутим, у овом примјеру имамо потпуно другачији расплет, а своје доброћудне лажи разобличава сам „лажљивац”. Кад је њихова тешка породична ситуација потпуно разоткривена, оцу не преостаје ништа друго него да дјелује и као „резонер-исцјелитељ” и да жени и дјечи предочи до краја њихов трагичан социјални положај у коме се налазе.

Нушић је као комедиограф у великим комадима често примјенивао дидаскалије за додатне описе сцене и јунака, за уводе у заплете, за изношење аутопоетичких ставова и сл. У значајном броју једночинки дидаскалије су значајно редуковане, али постоје и оне кратке комедиографске форме у којима су присутне опширне дидаскалије и прозни описи. То је нарочито изражено у уводном дијелу једночинке *Мува*, као и у једночинкама *Миш* и *Дуџме*. Можда најсадржајнију а опширну дидаскалију проналазимо у једночинки *Два лойова*, која је осмишљена као шаљиви запис о прољећу и пробуђеним тјелесним страстима, а поготово о женској несталној природи која долази највише до изражаја онда када је муж на неком путовању. Тиме је Нушић направио простор не само да нас припреми за директно увођење у заплет, него и за „исказивање својих ставова о одређеним питањима и изношење поетике смеха” (Стојиљковић 2016: 125). Корисна је опширна дидаскалија и у једночинки *Свјетски рай*, у којој је у опису грађанске собе нарочито потенциран приказ „разапете карте светских бојишта избодене чиодама и избраздане црвеним и плавим линијама” (Нушић 2005: 615), као наговјештаја свих оних будућих дешавања на сцени. У појединим једночинкама улогу дидаскалија преузимају опширне уводне реплике појединих протагониста, што је нарочито уочљиво у „малој сцени” *Detto*, у којој тек удата млада и лаковјерна жена, јунакиња Мила, чита странице свог брачног дневника и исказује незадовољство због тога што се у њеном брачном животу не дешава ништа узбудљиво и што се из дана у дан појављују исти или слични записи.

Препознатљива су прожимања „малих сцена” са „великим комедијама”, као и другим Нушићевим дјелима (*Аналфабетна* према *Народном јосланику* и *Сумњи-*



вом лицу, Два лојова према Лисџићима и роману Ојшџинско дејџе и сл), али и са бројним козеријама и шалама из комичног фељтона Бен Акиба (1905–1910), као и другим хумористичко-сатиричним причама. Препознатљиве су аналогije и са дјелима других писаца. Нушићева шаљива игра *Свејски рајџ* сродна је у основном мотиву и заплету са Трифковићевом комедијом *Француско-јруски рајџ*. У оба текста, уговарање брака заљубљене дјеце замало ће бити доведено у питање због политичких страсти очева и потребе да расправљају о ратовима иако ни један ни други нису учествовали непосредно у њима. У срећном расплету страсти ће ипак бити смирене, а љубав ће побиједити и бракови ће бити склопљени на велику радост породица. Интересантно је напоменути да и Трифковић и Нушић на веома сличан и умјетнички ефектан начин приказују парове виолентних карактера комичних јунака који су опсједнути џангризавим страстима. Код Трифковића су то земљопосједник Петровић и чиновник у пензији Поповић, који расправљају о Француско-пруском рату из 1870–71. године, а код Нушића су то мајор у пензији, Арса Поповић, као и газда Мита Бомарше, који расправљају о Првом свјетском рату.

Указујемо на то да Нушић у *Аналфабети* средствима језичке комике исмијава глупост и необразованост чиновника, на сличан начин како је то радио у исмијавању глупости и незнања Јеврема Прокића у *Народном јосланику* или Јеротија Пантића у *Сумњивом лицу*. Као што срески начелник у *Аналфабети*, заједно са свим писарима и чиновницима, не зна шта значи ријеч „аналфабета” па шаље депешу министру у којој школског надзорника проглашава за неписмену особу, тако и Јеврем Прокић не зна шта значе ријечи „јавно мњење” и „индивидуа”, тако да му кћерка Дани-

ца мора да разјашњава та „замршена места”. Јеротије Пантић, заједно са својим чиновницима, не зна шта значи појам „сумњиво лице”. Све то указује на опште друштвено стање и поражавајуће сазнање о необразованости државне администрације и чиновника. Поред свега овога, у *Аналфабетџи* су присутне и неке друге аналогije са великим комадима. Појављује се телеграм из министарства у коме питају да ли у паланци постоје лица која су „аналфабете”, на сличан начин као што је у *Сумњивом лицу* из министарства, додуше повјерљиво и „под шифром”, стигао допис о могућем доласку „сумњивог лица” у пограничну паланку. Познато је да је наведена комедиографска техника у Нушићевом дјелу често била присутна, а да је прихватио захваљујући Гогољевом *Ревизору* и сл.

Препознатљиве су и литерарне аналогije које указују на прожимања једночинке *Два лойова* са Нушићевим мемоарским *Лисџићима из њожаревачкој зајворе*. Нарочито је то уочљиво у равни разматрања парадоксалне судбине „лопова” у српском друштву. Када се неко увуче у кућу домаћина који је отишао на пут и покраде му „част, образ, срећу, домаћи мир, све, све – онда се то зове љубавна авантура” (Нушић 2005: 587), а кад се неко други увуче у кућу тог истог домаћина и украде му педесет динара, онда се то назива „разбојништвом”. Парадокс је у томе што ће тај оробљени домаћин оних украдених педесет динара лако да надокнади, али ону изгубљену част неће никада.

Неколико Нушићевих једночинки директно је повезано са шалама и козеријама из фељтона *Бен Акида*. Ради се „малим сценама” *Дујме, Кирија, Миш, Detto, Код адвоката*; у којима су приказани разнолики љубавни заплети о брачним невјерствима, преварама или покушајима превара, о младим и изазовним собари-

цама, сумњичавим и нетрпељивим таштама, љубоморним супружницима и сл. Увијек се ради о комичним ситуацијама заснованим на неком преувеличаном неспоразуму или забуни. Некад је то „кијавица” која изазива сумњичаву ташту да оптужи зета за тајну љубавну везу са лијепом собарицом, све до тренутка кад и остали укућани, па и она сама, такође не добију кијавицу. Некада безазлена потрага за „мишом” који се тобоже сакрио испод стола разоткрива брачно невјерство младе супруге, а убрзо иза тога и мужа који је био у исто вријеме договорио тајни љубавни сусрет са лијепом и младом собарицом. Понекад читаву породичну драму изазива потрага за једним „дугметом” које недостаје на фраку једног обичног чиновника и због кога је закаснио на званични пријем. Наведени заплет увелико подсјећа на чувену сцену потраге за „цилиндром” господина Симе Поповића у комедији *Госпођа министарка*. У „малој сцени” *Код адвоката* млада жена која сумња у вјерност и љубав свога мужа због пренаглашене брбљивости до те мјере је изнервирала збуњеног адвоката да прихвати да је заступа у бракоразводној парници, али напомиње да ће на суду штитити интересе њеног мужа.

Указујемо и на специфичне врсте циклизација „малих сцена” тако да их увезане у јединствену композицију цјелину можемо посматрати као дијелове који могу да сачињавају форму једне „велике комедије”. У том смислу су нарочито карактеристичне три „мале сцене” под заједничким насловом *Наша деца I, II, III*, а са идентичним поднасловом „хумореска у једном чину”, које су засноване на заједничким погледима на свијет одраслих из перспективе дјетињства. У свакој од наведених једночинки као главни јунаци појављују се дјеца различитог пола и узраста, у паровима од шест и седам, десет и једанаест, па све до четрнаест и пет-

наест година живота, а комични заплет је осмишљен кроз поступак степенастог преувеличавања њихових безазлених дјечијих игара у којима опонашају старије.

Поступак комедиографске циклизације „малих сцена” у композициони комплекс „велике комедије” препознатљив је и међу једночинкама које припадају тзв. „породичном циклусу”, тако да је могуће препознати драматуршке аналогije између комада *Два лойова*, *Миш*, *Detto*, *Код адвоката*; који разоткривају феномен брачних односа, љубави и невјерстава, узајамног сумњичења и бракоразводних афера и сл.

Укратко можемо на крају овога излагања закључити да су Нушићеве „мале сцене” у композиционом, смјехотворном и сваком другом погледу, биле изазовна умјетничка остварења, подједнако захтјевна за тумачење као и други његови комични жанрови и „велике” књижевне форме. Веселу и тегобну, комичну и трагичну страну живота својих јунака, Нушић сагледава на такав начин да нам саопштава дубоке увиде у индивидуалне и друштвене аномалије свога времена. Препознатљиво је то подједнако у сфери приватног и јавног живота, породичних и брачних односа, у животу дјеце и младих, одраслих и старих људи, у равни политичких страсти, социјалне патње и сиромаштва, чиновничких судбина и сл.

Указано је на чињеницу да у „малим сценама” заплети најчешће почивају на комичним инверзијама, на изокретању очигледних истина, на приказивању људских страсти и глупости, друштвених аномалија, те довођењу јунака у неодговарајуће и комичне ситуације. Препознатљива су прожимања „малих сцена” са „великим комедијама”, као и другим Нушићевим дјелима (*Аналфабетна* према *Народном јосланику* и *Сумњивом лицу*, *Два лойова* према *Листићима* и роману *Ойшићин*

ско *дејте* и сл), али и са бројним козеријама и шалама из комичног фељтона *Бен Акиба* (1905–1910), као и других хумористичко-сатиричних прича. Препознатљиве су аналогичне и са дјелима других аутора. Нушићева шаљива игра *Свејски рај* сродна је у основном мотиву и заплету са Трифковићевом комедијом *Француско-јруски рај*. Препознатљиве су и композиционе циклизације појединих „малих сцена” тако да их можемо посматрати и као могући јединствени текст великих комедија (*Наша деца I, II, III*). Показано је да су Нушићеве „мале сцене” у композиционом, смјехотворном и сваком другом погледу, биле веома успешна умјетничка остварења, те да је у њима дошло до креативног сажимања и прожимања поступака карактеристичних за друге његове комичне жанрове и велике књижевне форме.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Lešić (1989). Lešić, Josip. *Branislav Nušić – život i djelo*. Novi Sad: Matica srpska-Sterijino pozorje, 1989.
- Љуштановић (1997). Љуштановић, Јован. „Нушићеве 'мале сцене' између комедије 'за одрасле' и позоришта за децу”. *Комедија у српској књижевности: зборник радова*. Приштина: Филолошки факултет, 1997. 143–154.
- Максимовић (2009). Максимовић, Горан. „Комедиографски Орфеј-Смијех Бранислава Нушића”. *Комедиографски Орфеј и друштво ојдеи*. Београд: Алтера, 2009. 129–174.
- Нушић (2005). Нушић, Бранислав. *Сабране комедије*, прир. Горан Максимовић. Београд: Завода за уџбенике, 2005.
- Пејчић (2012). Пејчић, Александар. *Театрализација власти – Комедије Бранислава Нушића*. Београд: Чигоја, 2012.
- Prop (1984). Prop, Vladimir Jakovlevič. *Problemi komike i smeha*, prev. Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik-Književna zajednica Novog Sada, 1984.

- Стојиљковић (2016). Стојиљковић, Милица П. „Комедиографски поступак Бранислава Нушића у његовим једночинкама *Два лојова* и *Миш*”. *Насљеђе* 34 (2016): 123–131.
- Стокин (2018). Стокин, Милорад С. „Од комада с певањем и пуцањем до прве српске опере”, *Театрон* 184–185 (2018): 128–139.

Goran M. Maksimović

## BRANISLAV NUŠIĆ'S „SMALL SCENE” AS SHORT COMEDIOGRAPHIC FORMS

### Summary

In the literary work of Branislav Nušić (1864-1938), a significant place belongs to the „small scenes” or humorous one-act. Along with „great comedies” he wrote about fifteen „small scenes”, which were often played on camera scenes of Serbian and numerous other theaters. We list their titles: *Two Thieves, Our Children I, II, III, Analfabeta, Button, Sneezing, Mouse, Detto, Fly, Schopenhauer, Under Age, With a lawyer, Kiriya, World War*. In our experiment we focused on thematic-motive and the compositional permeation of Nušić's shorts with great comediological forms, as well as the closeness in the design of ridiculous procedures (comic characters, comic situations, linguistic comic), and the domination of serene humorous laughter and his permeation with a satirical and grotesque derision, but also a tragic experience of the world. It has been shown that in „small scenes” the complications are most often based on comic inversions, the inversion of obvious truths, the portrayal of human passions and stupidity, social anomalies, and bringing the hero into inappropriate and comical situations. The intersections of „small scenes” with „great comedies” and other Nušić works (*Analfabeta* according to *Member of Parliament* and *Suspicious Person, Two Thieves* according to *Leaflets* and the novel *The Municipal Child*, etc.), but

also with numerous goats and comic joke jokes are recognizable. Ben Akiba (1905-1910), as well as other humorous-satirical stories, are analogous to the works of other authors, and Nušić's humorous play *World War* is related in its basic motif and plot to Trifković's comedy *The Franco-Prussian War*. That they are Nušić „Small scene” in the compositional and other respects, have been very successful art embodiments, and that it is arriving at the compression and interpenetration of creative methods typical for other genres of comedy and its large literary forms.





Анђелка Митровић  
andjelkamitrovic@yahoo.co.uk

801+821.411.21-32

Оригинални научни рад

## ГЛАСОВИ ИСТОКА

Приповедачки светови Махмуда Тајмура, Зекерије  
Тамира, Абдусетара Насира и Хасана Бласима

Модерна кратка прича настала је код Арапа под утицајем Запада. Њена права афирмација почиње двадесетих година XX века. Кроз деценије развоја она се богатила у погледу тема, стила, наратије, језика... У њој су арапска друштва осветљена из више углова, са бедом, насиљем, тоталитаризмом, аномалијама... Али и с духовним богатством, традицијом, борбеношћу... Развој арапске кратке прозе представићемо кроз приповедачке светове четворице писаца различитих генерација и различитих приповедачких поступака, из Египта, Сирије и Ирака.

**Кључне речи:** кратка прича, развој, арапски свет, ликови, теме, језик, наратија.

Ако се погледа садржај било које историје арапске књижевности, европских или арапских аутора, сасвим свеједно, лако се да уочити да у том корпусу преовлађује поезија. Поезија код Арапа има култни статус и посебно место, и сваки, па чак и потпуно необразован човек зна мноштво стихова и увек с усхићењем слуша или говори стихове и класичних и савремених песника. Али и разноврсни прозни облици и форме заузимају значајно место у том корпусу. Кад се говори о месту прозе у арапској књижевности, пре свега, треба има-

ти на уму да се појмовни садржај и значење лексеме „адаб” (ар. ’adab мн. ’ādab), не поклапају у потпуности са терминима истог значења у европским језицима – „књижевност” у нашем језику, „literature” у енглеском, „littérature” у француском, „Literatur” у немачком, „letteratura” у италијанском, „литература” у руском. Италијански арабиста Ф. Габријели (Francesco Gabrieli; 1904–1996) прозно стваралаштво у оријенталним књижевностима види првенствено као „величанствено испољавање уметности, мисли и науке у источњачком средњем веку” и, у том смислу, истиче да:

књижевност *stricto sensu* прате и с њом се мешају расправе о филозофским и религиозним дисциплинама, праву, медицини и егзактним наукама. Овај научни, историјско-религиозни и културно-историјски део арапске књижевне баштине, узете у свом најширем обиму [...] био је први, или чак и једини познат на Западу, почев од касног средњег века. Неко би могао да примети, и био би донекле у праву, да је баш ту, пре него у уметничкој и књижевној продукцији, највреднији и најоригиналнији допринос арапско-муслиманске културе духовном животу човечанства. (Gabrijeli 1985: 15 и 5)

Из оваквог одређења произлази да је удео прозе у арапској књижевности врло значајан и велик. Научном, историјско-религиозном и културно-историјском делу арапске литерарне баштине, од 18. века прикључује се и арапска уметничка проза.

Када се европском читаоцу помене арапска књижевност, прва његова асоцијација јесте зборник прича *Хиљаду и једна ноћ* (*’Alf layla wa layla*). И то није случајно. Заслуга за то, добрим делом, припада његовом индо-иранском језгру. Основу зборника чини, наиме,

изгубљени персијски зборник *Хиљаду ѝрича* (*Hezar efsane*) из кога је преузета, пре свега, оквирна прича о цару Шахријару и сестрама Шехерезади и Донизади, које су себи продужавале живот својим умилним гласовима и магијом приповедања шаху. Ова гласовита и величанствена збирка прича:

арапска је по језику, једном замршеном књижевном арапском језику штампаних издања, испод којег, у појединим рукописима избија и потврђује се народни језик; арапска је и према амбијенту у којем се одвија највећи део њених приповедака, абасидском Ираку (али толико безбојном и конвенционалном), Сирији и поготово Египту. Међутим, нија арапска по првом пореклу оквирне приче и по многим старијим причама које у себи садржи, а које су из сасвим друге епохе и из сасвим другог поднебља. Истина је да је преко целине прешла једна рука арапског и то не само лингвистичког, лака. [...]

За најстарији период имамо једну индијску новелистичку основу. [...] Та основа је персијским посредством прешла у абасидску културу и преведена је на арапски. Међутим, у том страном језгру, сама абасидска култура веома брзо додаје друге приповетке које су можда настале као имитација и конкуренција, али које су егзотичној збирци *Хиљаду ноћи* новим доприносима пружиле све више арапски карактер. [...] Тек после хиљадите године имамо наговештаја о селидби те приповедачке баштине из Ирака у Египат под Фатимидима, а нарочито под Мамелуцима (XII–XIV век), чија епоха означава коначно утврђивање збирке у облику у којем је данас поседујемо и њено богаћење обилним арапско-египатским материјалом. (Gabrijeli 1985: 245 и 246)

На персијску основу „налепљени” су, дакле, арапско-исламски додаци: Багдадски циклус и Египатски циклус, уз које иде и лутајући материјал настао под јеврејским, грчко-хеленским, чак и западноевропским утицајем. Овај зборник је свој коначни облик – канонску египатску рецензију – добио у 15. и 16. веку, а најранија сведочанства о њему потичу из 10. века, а нека сежу чак и у 9. век. Зборник *Хиљаду и једна ноћ* вековима је имао великог удела у формирању и обликовању арапског прозног израза, особито приповедачке прозе, а његов утицај приметан је и данас у савременој арапској књижевности. Уз овај грандиозни зборник, треба поменути и разноврсну приповедну баштину (макаме, животописи и слична дела), у коју су минула столећа утискивала свој дух, а чији се утицај осећа и у настајању и обликовању модерних прозних форми.

Модерна кратка прича, онако како се она одређује у оквирима европске књижевности, настала је почетком двадесетог века, у јеку арапског препорода (ар. *al-nahda*), иницираног контактима арапског света са Западом у време Наполеоновог похода на Египат 1798. године. Тај свеопшти друштвени, политички и културни препород захватио је и литерарне токове у арапском свету и довео до стварања модерне арапске књижевности и нових књижевних форми као што су роман, новела и кратка прича (Камера д’Африто 2012; Allen 1981; Крымский 1971; Naуwood 1971).

Почеци модерне арапске кратке приче везују се за 1917. годину, када је у часопису *Ел Суфур* (*al-Sufūr*) објављена приповетка „У возу” (*Fi al-Qiŕāŕ*) Египћанина Мухамеда Тајмура (Muĥammad Таумѐр; 1892–1921). Међутим, оцем арапске кратке приче сматра се његов брат, египатски књижевник, теоретичар књижевности и филолог, Махмуд Тајмур/Тејмур (Maĥmūd Таумѐр; 1894–1973). Млађи Тајмур је објавио више збирки крат-

ких прича, више драма, посебно занимљивих с језичког становишта, као и бројне чланке и књиге посвећене арапском језику, диглосији у њему, а пре свега, употреби језика у књижевности, од којих, за потребе овог рада, издвајамо књиге *Проблеми арајској језика* (*Muškilât al-luĒa al-‘arabiyya*, al-QÁhira, s. a), *Крајџка џрича у арајској књижевности* (*Al-QiĀÖÖ fi al-‘adab al-‘arabi wa al-buĒt al-‘uhra*, al-QÁhira, s. a). Браћа Тајмур потичу из угледне и каирске породице курдског порекла чији су чланови у великој мери задужили арапску културу и литературу. Стасавали су у интелектуалној атмосфери, уз оца Ахмед-пашу, врло образованог писца и зналаца више оријенталних језика и књижевности и тетку Аишу, прву египатску списатељицу, која је писала на арапском, турском и персијском језику, између осталог и дела у којима је поставила питање еманципације жена у арапском свету (Камера д’Афлито 2012: 187). Велика и богата библиотека препуна дела арапских, али и европских писаца омогућила је младићима да стекну темељна знања о арапској и светској књижевности. Отуда се у приповедачком стваралаштву Махмуда Тајмура осећа утицај Мопасана, Балзака, Золе, Чехова и Тургенева, па га неки називају и „источњачким Мопасаном”. Прва Тајмурова збирка приповедака *Шеих Џума* (*al-Šayh Ēuma*) објављена је 1925. године. Тематика ове збирке, као и других јесте египатско друштво, представљено кроз свакодневни живот различитих сталежа и социјалних група и мноштво добро одабраних и портретисаних јунака. Један од врло упечатљивих ликова његове приповедачке прозе јесте „стари Асаф, ткач по занату”, из приче „Туга оца” (Тајмур 2014: s. p). Он је у ткачко умеће на „скромном и примитивном разбоју” упутио и сина јединца, „допадљивог младића, стамене грађе из чијих очију су зрачили умност и врлина”, а чији се кратки живот окончао на стравичан начин, под точко-

вима воза. Отац је свој усуд и несрећу подносио стоички и достојанствено. „Никада није превалио преко својих усана ни једну реч о сину”, сем једном приликом када је запитао свог саговорника, наратора, шта осећа неко ко умире под точковима воза. Тада му је крв „навалила у лице, боре се усекле у кожу више но пре, а снужене очи зацрвенеле. Жиле му искочиле на врату, а дисање се по-реметило”. Јасно се видело да је „пропадао из дана у дан”, и да му је лице бивало „све блеђе и потиштеније”, „све мање је говорио, док није сасвим умукао” и све док се једног дана и сам није нашао под точковима воза.

Тајмуров приповедачки опус привукао је пажњу како арапских критичара тако и неколицине угледних европских оријенталиста. Италијански арабиста Ф. Габријели оценио је Тајмуров приповедачки поступак на следећи начин: „Тајмур је успео да примени обрасце европске реалистичке приповетке на египатски свет често са савршеном спонтаношћу, са привидном лакоћом иза које се обично крије упоран и тежак рад на усклађивању поступка сједињавања грађе и њеног репродуковања”<sup>1</sup>

Махмуд Тајмур је, и на Истоку и на Западу, оцењен као писац доброг и негованог стила и течног, једноставног и коректног језика. Од самих списатељских почетака Тајмур се у свом приповедачком и драмском опусу, али и у лингвистичким и књижевним студијама бавио арапским језиком и тражио решења за веома сложену лингвистичку ситуацију у арапском свету којом доминира диглосија, односно истовремена употреба два формално и функционално различита варијетета језика, „вишег” – књижевног арапског језика који представља општеприхваћени писани језички стандард (ар. *al-luġa al-fuṣṣā*), и „нижег”, који обухвата регионалне говорне арапске дијалекте (ар. *al-luġa al-‘amiyya*). Понесен

1 Francesco Gabrieli, *Narratori egiziani*, Milano, Garzanti, 1941, XII; према: (Камера д'Африто 2012, 219–220).

јаким струјама египатског национализма у почетној фази стваралаштва користио је египатски дијалекат, сматрајући га, због његове повезаности са свакодневним животом, као и одређене експресивне снаге, природним и адекватним језичким изразом за карактеризацију јунака. По Тајмуру, кроз дијалоге у приповеткама, новелама, романима, а особито у драмским делима, на посебан начин се репродукује живот и откривају карактерене особине ликова, а то се може постићи једино увођењем дијалеката. При томе, треба истаћи чињеницу да су се говорни језици употребљавали и у делима класичне арапске књижевности, па и у *Хиљаду и једној ноћи*. Може се ипак рећи да је Тајмур био умерени присталица египатског дијалекта просто зато што је египатски дијалекат тада био главни симбол јачања регионалног национализма и доказ одређеног степена независности. Усавршавање у списатељском занату, традиционално васпитање и промена политичког става утицали су на то да М. Тајмур схвати да се језик предака и богата културна и литерарна баштина Арапа не могу лако заборавити и одбацити и да постане умерени језички пуританац у чијој уметничкој прози преовлађује књижевни арапски језик (Крачковсий 1956; Калеша 1962; Крымский 1971; Науwood 1971: 204–205).

Тајмурове приповетке биле су веома популарне у читавом арапском свету и утицале су на развој и обликовање кратке прозе у арапској књижевности.

\*

У Сирији је четрдесетих година 20. века стасала генерација писаца у чијем литерарном опусу централно место заузима кратка прича. Подстицај тим првим генерацијама у стварању модерне кратке приповедачке прозе, у смислу слободнијег и модернијег стила, биле

су, као и код Тајмура, европске књижевности које су некима од њих биле доступне и на оригиналним језицима. Један из те групе пионира, Фуад ел Шајиб (Fu'Ad al-Šayib; 1910–1970)<sup>2</sup> врло сликовито је изразио своје поимање ове литерарне форме.

„И даље инсистирам да је кратка прича 'слика'. Најлепша слика је она коју ухвати непристрасна камера пишчевог пера, мада ја не волим разговетне црте или одвећ очигледну фотографију” (Ел-Шама 1979: 1916).

Десетак година касније на сиријској књижевној сцени појављује се Зекерија Тамир (Дамаск, 1931), данас водећи писац кратке приче код Арапа, мајстор модерног приповедања, ангажовани интелектуалац и хуманиста. Тамир је напустио домовину због неслагања с диктаторским режимом и од 1981. године живи у Оксфорду. Поред списатељског рада бави се интензивно и новинарством.

Овај оригинални и веома плодни књижевник огласио се на сиријској књижевној сцени 1957. године, а његова популарност давно је прешла границе арапског говорног подручја захваљујући многобројним преводима његових дела на главне светске језике. За разлику од својих претходника, Тамир је као писац стасавао првенствено на арапској литерарној традицији, а много касније, преко превода на арапски, упознао је и европске и светске мајсторе кратке прозе и њихова дела. Целокупно његово литерарно стваралаштво везано је за арапско културно наслеђе и арапски свет и догађања у њему, и то како за

---

2 Фуад ел Шајиб објавио је само једну збирку прича – *Прича о рани (TÁrĎĥ ġurĭ)* 1944. године. Ова збирка је плод пишчевог систематског упознавања европске литературе, посебно француске и руске романескне прозе, као и његовог „унутрашњег размишљања”, али без јасног циља и жеље да створи уметничко дело. Упркос свему томе, Ел Шајиб се сматра „оцем сиријске приповетке” (Ел-Шама 1979:1915–1917; Камера д'Афлито 2012: 227–228)



садашњост тако и за славну арапску прошлост. Класична арапска књижевна традиција оформила је Тамира као приповедача у потпуности. Међутим, Тамир је током свог литерарног стасавања успео да се ослободи оријенталне опширности, честих понављања, бројних сталних поређења, као и дескрипција заснованих на синонимији и одређеним конструкцијама арапског језика, и створи особен и сажет приповедачки израз, самосвојан наратив, аутентичан стил, у којима се ипак да уочити утицај традиције, посебно *Хилџаду* и *једне ноћи*. На пример, у трећој причи збирке *Кисело њрожђе* „Певач у ноћи” (Тамир 2004: 12–16) срећемо халифу<sup>3</sup> који тражи од свирача лауте и певача по имену Шефик ел Кава, кап весеља за своје усамљено срце, патњу и потиштеност јер га је напустила вољена жена. Шефикова песма и свирка разгалили су и развеселили халифу, те он тражи од музичара да не стаје са песмом и свирком и чак га позва да буде први певач у његовој краљевини. Али овај Шефиков лепи сан прекинули су полицајци које су позвале комшије мислећи да се из његовог стана чује запомагање. У причи „Смрт ножа” (Тамир 2004: 12–19) главног јунака Хадара Алвана прати у многим животним приликама и неприликама славни песник из преисламског периода Антара Ибн Шедад (‘Antara Ibn ŠaddÁd; 525–615). Песник је уз Хадада својим саветима и причама, а налазимо га и у погребној поворци. „Сви људи из шора Кувајк дођоше на сахрану Хадара Алвана. На челу је ишао Антара ибн Шедад, погнуте главе, и Хадар Алван је био неизрециво поносан што Антара лично учествује у његовом испраћају. Само му би жао што житељи његовог шора нису знали за то и нису видели Антару како мачем сасипа земљу преко свог мртвог пријатеља” (16).

---

3 На пример, у причама зборника *Хилџаду* и *једна ноћ* често се среће абасидски халифа Харун Рашид (HÁrūn al-Rašid; 786–809).

У причи „Џунгла” (Тамир 2004: 69–70), из исте збирке, писац користи форму басне, уводећи у радњу неколико животиња које имају улогу кибицера у партији конкана. Зец, хијена, змија, вук, гавран и лав својим коментарима „доливају уље на ватру” у расправи и свађи двојице играча Мааруфа ел Семаа и Рашида ел Калила, особито у моменту када је Рашид вређао Мааруфову сестру и натукнуо да њено тело добро познају многи мужеви. Мааруф на то потегну нож и зари га у противникова прса и врат. На крају „лав се удаљи од жртве, чељусти умрљаних крвљу, а Мааруф трком изађе из кафане, и даље држећи у руци нож с којег је капала крв. Трчећи колико га ноге носе, сети се да је јединац у оца и мајке и да нема ни брата ни сестру”.

Тамирова алегорична и сатирична проза, којом каткад доминира надреални свет, плод је наглашене уметничке снаге и великог списатељског талента и списатељског усавршавања. Његов инвентивни и неговани приповедачки поступак и наратив могу се слободно сврстати у *мајијски реализам* који се, пре свега, везује за стваралаштво латиноамеричких писаца. Мајсторским и непредвидљивим маневрима З. Тамир води читаоца час кроз реалност, час кроз свет фантастике. У Тамировим причама нису ретки ни морбидни сижееи, откривање тамне стране људске природе, напади мрачних сила на појединца, што се може видети, на пример, у збирци *Сви на колена* (Тамир 2006). Једна од честих тема у његовим причама је и арапска свакодневица, пуна сваковрсне људске беде, несреће, насиља и злочина. Одбрана од свих проблема и страхаота овог света, по Тамиру јесте смех, „који има хиљаду и једно лице”, који помаже људима да се одрже у животу и преброде све препреке. Уз смех, иде и подсмех који је израз људске надмоћи над силом. Ту су и иронија и сарказам са којима се Тамир об-

рушава на изворе свих патњи и злодела у животу, а то су различите државне институције, првенствено полицијски апарат, затим круте идеологије свих врста, особито религијске, као и мрачни интереси верских власти, двојни морал... (Leštarić 2004a; Лештарић 2000). У том смислу особито су упечатљиве сатиричне минијатуре, универзалног значења и актуелне у сваком времену и сваком простору. За илустрацију издвајамо део приче „Орден за спасиоца” (114), из збирке *Айениџаи* (Тамир 2000), која, чини нам се, у потпуности и убедљиво одсликава и нашу, али и било коју другу стварност.

Арапски језик задоби највише одликовање у отаџбини, због својих заслуга за претварање пораза у победу: он беше назвао напад – повлачењем, повлачење – одолевањем, одолевање – херојством, а херојство – победом.

Тако смо победили непријатеља, а однећемо, исто тако, победу и над његовом петом колоном која још не зна какво је силно јединство борбених снага арапског језика.

Теме Тамирових прича јесу и положај жене у арапском и исламском патријархалном свету, обесправљеност жена, насиље над женама, угњетавање жена. У причама са овом тематиком нису ретки пасажии у којима он, врло често уз дозу ироније, брани права жена, залаже се за то да оне саме одлучују о сопственом животу и залаже се за побољшање њиховог статуса. За илустрацију издвајамо сасвим кратку причу „Половна одећа” (Тамир 2004: 98).

Неки незнанац оте Лејлу, ћерку Муниса ел Алама, уочи њене удадбе за Махмуда ел Хала. Врати је по-

сле три дана изнурену као да није тренула за све то време. Махмуд ел Хал је волео Лејлу толико да се о томе чуло надалеко и закле се да ће убити отмицара и налити му се крви. Но, детаљи које му Лејла саопшти нису указивали на пут до отмицара и онај оста непознат.

Након исцрпљујућег цењања које потраја месецима, превагну проводацијски аргумент познат као разлика у цени између ношене и нове одеће, па се девојчина породица сагласи да смањи мехр.<sup>4</sup> Кад се то коначно сврши и Махмуд ел Хал се ожени Лејлом, сви пријатељи позавидеше му на срећи што је дошао у посед предмета својих снова за мање од пола првобитне цене.

У минијатури „Лепа жена” (Тамир 2004: 77), врло ефектно, у свега петнаестак редова, Тамир се оштро обрачунава са данас врло актуелним и свеprisутним сексуалним насиљем над женама представљајући судбину лепе, разведене жене Лејле. Њу је силовао директор предузећа у ком је радила, потом таксиста који ју је возио у полицијску станицу, потом полицајац коме је дала изјаву, потом лекар који ју је прегледао, па судија, па новинар... „Осећајући да је понижена у мери која захтева прописну одмазду, Лејла извести смрт о свему што је доживела. Смрт је, међутим, не силова, већ се задовољи тако што јој по плоти изли лед који јој заледи крв у жилама”.

Тамирово стваралаштво за децу исто је тако веома занимљиво и обухвата неколико збирки од којих је посебно занимљив избор прича под насловом *Зашто је заћућала река* (Тамир 2001). Ове модерне бајке и басне,

---

4 Венчани дарови младиној фамилији и њено лично материјално обезбеђење у браку.

прожете духом народне приповедачке традиције, воде читаоца у чудесно и необично царство маште, игре и играчака, животиња које говоре... Све то насликано је пером истинског мештара. У њима већ деценијама (прво издање појавило се 1973. године) подједнако уживају и деца и одрасли. Издвајамо за ову прилику причу *Сунце* (Тамир 2001: 77).

Птица рече ружи:

- Сваког јутра сунце долази да чује моју песму.

Ружа рече птици:

- Сунце излази само зато да се нагледа моје лепоте.

Сунце рече птици и ружи:

- Не свађајте се! Ја излазим ујутро и да чујем песму птице и да се нагледам ружине лепоте.

Зекерија Тамир је добро познат нашој читалачкој публици јер је од двехиљадите године на српски преведено неколико његових збирки кратких прозних форми: *Смејаћемо се* (2000), *Айенџаји* (2000), *Кисело јрожђе* (2004), *Нојев џозив* (2006), *Сви на колена* (2006), *Зайојарени Дамаск* (2014). Од 1968. године пише веома успешно и прозу за децу, а код нас су преведене збирке: *Зашио је заћуџала река* (2001), *Моја невидљива друџарица* (2008) и *Одбачени савеџи* (2014).

\*

Ирачки књижевник Абдусетар Насир (Багдад, 1947; Канада 2013) током више од четрдесет година присуства на литерарној сцени створио је, и са жанровског и са тематског аспекта, као и са становишта приповедачког поступка, веома занимљив, разноврстан и обиман

књижевни опус, који укључује преко тридесет збирки кратких прича, осам романа, неколико кратких дечијих романа, сценске комаде, три књиге критичких текстова посвећених ирачкој краткој причи, мноштво есеја и чланака на различите теме, а писао је и поезију. Но, и поред те разноврсности, Насиров основни литерарни израз јесте кратка прича.

Заједнички именитељ Насирових прича је савремено ирачко/арапско друштво критички осветљено из више углова. Абдусетар Насир, осведочени родољуб и разочарани грађанин, радикалан је и жесток критичар тешког и трагичног времена, помаме зла, тоталитаризма, гушења људских права и слобода, различитих друштвених аномалија, својих савременика... Исламска идеологија и панарабизам, такође нису заобиђени (Leštarić 2004).

У причи „Наш господар халифа” из збирке *Злочин достојан њошизовања* (Nasir 2016: 28–37) писац у више засебних гротескних сегмената критички промишља и представља ирачку стварност, заправо стварност многих земаља земљиног шара.

У нашем граду препуном разврата и микроба, на нашим разрованим улицама, с којих се, попут паре, шири задах труле рибе и тела мучених по тамницама, све нам је забрањено. Нас синове града среће, нису нимало зачудиле те изопачене и недодирљиве одлуке, јер смо још од времена султана Абдулхамида свикли да целивамо наше добротинитеље, савијамо кичму и кличемо пуним грлом ’Живео наш Господар’.

Ове године устоличен је последњи наш халифа. Ми, тајни побуњеници, или деца наше духовите махале, даровасмо му титулу ’халифа телевизијске ере’. У халифату на земљи није више било никаквих невоља откако је овај свет постао засићен филмо-

вима и револуцијама и препун авиона и Џејн Фонде. (28–29)

Друштвени односи осликани су кроз мноштво ликова, представника свих слојева, који се крећу и делују у различитим социјалним миљеима. Готово на свакој страници књиге суочавамо се са крајњом бедом и хаосом у коме живи већина Ирачана. Његово оштро перо уперено је првенствено на ужасе које је ауторитарна власт сејала свуда око себе, на свеprisутни страх и репресију представника владајућих кругова, на диктаторски Садамов режим. И Абдусетар Насир у својим делима доста пажње посвећује положају арапске/ирачке жене којој даје могућност да отворено проговори о свом положају и проблемима, али и да сама одлучује о сопственој судбини. Женски ликови у његовим причама и минијатурама, као што су „Секретарица” (11–17), „Љубав” (258) и „Таштина” (259) из збирке *Најсрећнији човек на свеју* (Nasir 2004), заслужују свако поштовање. Чини нам се да је посебно допадљива причаца „Љубав”, чијих десетак реченица говори јако много.

Рекао ми је да ме воли и одмах заспао као клада.

И кад ми је други пут рекао да ме воли, заспао је као клада.

Трећи пут рекао је да ме много воли, а опет је сме-ста заспао као клада.

То је, господине судијо, једини разлог што тражим развод. Молим вас да ми верујете и донесете пресуду у моју корист пре него што се мој кротки супруг пробуди из свог дубоког сна.

Опростите ми, господине судијо, али мој муж очигледно сматра да сам ја најудобнији јастук у кући.

Посебан свет уметника, писаца, сликара... из багдадске чаршије, будући доживљен изнутра, особито упечатљиво и сликовито је представљен у циклусу „Багдадски чудаци” (Nasir 2004: 197–252). Кроз све приче, иза површинског слоја, видљиви су и суштински проблеми ирачке/арапске културе и књижевности. Абдусетар Насир је јасно и без длаке на језику, у својим књижевним, али и критичко-теоријским делима, поставио питање слободе стваралаштва, слободе изражавања и јавне речи, цензуре, положаја и права уметника, књижевника посебно, проблем јавног морала... Не марећи много за последице, а оне су по њега често биле врло погубне (затвор, прогонство), увек је уздизао слободу, људско достојанство и индивидуалност и позивао на побуну и пружање отпора власти. Своје схватање мисије и улоге писца јасно је изразио кроз уста неких својих јунака, на пример у причи „Најсрећнији човек на свету” (Nasir 2004: 224). „Писање – то ти значи да, прво и прво, будеш слободан!”

И поред тога што су миље и атмосфера Насирових прича везани за арапски свет и исламски цивилизацијски круг, проблеми у њима су општељудски и универзални. У неким редовима и пасусима и сами лако можемо препознати себе, сопствену земљу, сопствене прилике, сопственог Великог Кочијаша, сопствено незнање... Издвајамо, у том смислу, комплексну причу „Последњи филм Чарлија Чаплина” (Nasir 2004: 55–75), испричану кроз 21 засебан, али повезан сегмент; из ње цитирамо следећи пасус: „Дође ми жеља (бог ми је сведок!) да изађем на кров куће и заклићем пуним грлом, из дубине своје древне ускраћености, да нема бога до Јединога, а да политичари нису ништа друго до ђонови божијих ципела” (66).

Прича „Мој магарац и ја” (Nasir 2004: 121–129), такође је састављена из неколико повезаних целина, у



којима доминирају најмрачније слике ирачке стварности, и не само ирачке.

Но, онедавна су успели да нам наметну наше сопствене заблуде, па сад оне стражаре и чувају нас уместо хапсана, логора и кућа за мучење на традиционални начин. Временом је цела земља почела да њаче, тихо, и да тихо кричи, и да тихо оплакује саму себе и своју судбину. Више ништа нисмо ни чули ни видели – само се иза сваког од нас видео по један реп, како се врти. [...]

Бежао сам од рата који се није слагао с мојом добротом, од логора за које у мом уму није било места, бежао да побегнем од куће која не зна да ми пружи уточиште, из земље која тера од себе све своје синове чак и у сновима. Вичем пуним грлом и сећам се шта је говорио мој пријатељ Зекерија Тамир, смејући се: 'Доћи ће потоп, и спашће се само хуља и гад и никоговић'.

И збиља, дође нам потоп, и не оста никога осим целата и онога Кочијаша што је заљубљен у своје грешке. Сити смо ништавности ништака и подлости подлаца, уистину Зекерија, смејаћемо се, једном, уз вечеру. Али сад ја бежим, сав у грозници, уплакан, слеп од рањивости и страха, док целат трчи замном. Верујем да су га у тој трци престизале стотине магараца који су њакали замном по наредби Великог Кочијаша. (127 и 128–129)

Издавајмо и неколико редова из приче „Тамо где нема светла” (Nasir 2004: 269).

На том месту нема светла.

На том месту нема наде.

Нема места светлу, нити има места нади, али је он, упркос томе, успевао да живи и осмехује се, с надом која је осветљавала место.

Живот се, говорио је себи, не може завршити овако. Онда је дуго посматрао једног мрава који беше отшкринуо врата његове ћелије према сунцу.

Био је тада мањи од мрава.

У причи „Грабљивац” (Nasir 2004: 194), владаре и властодршце Насир види на следећи начин: „Ја не желим да му Бог опрости, он нас стално претиче и ради нам ствари које ми прижељкујемо да урадимо њему једнога дана. Срећни краљ нас поседује, све нас, и може, као што видиш, да нам чини што год он хоће”.

У минијатури „Живот” (Nasir 2004: 271), у виду савета, изрекао је и следећу животну истину.

Не жури се, тако ти бога!

Нема апсолутно никакве вајде од тога. Ево те с двадесет година, а пре него се и пробудиш из сна видећеш да си зашао и тридесете. То је пуки сан, велики сан, сав тај пут који си прешао до сад, кад си већ у четрдесетим.

Послушај ме, не жури. Нема ствари која заслужује да трчиш и сопћеш и спадаш с ногу. Погледај се данас, ето те у педесетим, можеш ли да поверујеш у то? Да ли и сад, после свега, видиш што завређује ропот и топот? Бог с тобом – није ваљда да и даље верујеш у оно што видиш и чујеш!?

Опусти се и не жури. Ништа није вредно свих тих година које су прошле.

Код нас су објављене две збирке прича Абдусетара Насира *Најсрећнији човек на свету* (2004) и *Злочин достојан њошиовања* (2016).

\*

Животни пут и голгота Хасана Бласима (Багдад, 1973), ирачког писца, врло су слични Насировим. Родни Багдад, где се афирмисао као синеаста, писац сценарија (студирао је на Академији за филм) и књижевник, напустио је 1998. године и преко ирачког Курдистана, стигао у Норвешку. Данас живи у Хелсинкију, и поред писања, бави и снимањем кратких филмова и телевизијских емисија.

Због бескомпромисног критичког става, оштрог језика и бритког пера, његове књиге углавном нису објављиване у домовини, већ у Европи. Хасану Бласиму и Абду-сетару Насиру заједничке теме су ирачка садашњост и блиска прошлост, диктаторски режим, ауторитарна и репресивна власт, корупција у друштву, тежак живот народа..., али их обрађују на другачији и себи својствен начин. Међутим, трновит животни пут којим је прошао и нова европска средина наметнули су Бласиму и неке потпуно нове теме као што су специфичан однос Истока и Запада и „напори” и једне и друге стране да се два света никад не упознају довољно и на прави начин, никад не сусретну, никад равноправно не разговарају и преговарају, никад не успоставе истинску узајамну сарадњу...

Постоји повратна спрега између бесомучног неоколонијалног насиља и тероризма, да и не говоримо о познатим државним пројектима за обуку његових протагониста, на Западу и на Истоку. И једни и други падају у злокобни амбис идеје да се **зло злим лечи**. Шта је привукло хиљаде европских муслимана да се придруже суманутом халифату који жели да, за почетак, Сирију, Ирак и цели исламски свет врати у 7. век ако се тероризам није претворио у идеологију? [...] Иза свих такозваних хуманитарних

интервенција стоји интерес силе и двоструки ар-  
шини. (Leštarić 2015: 153)

Како се то **зло злим лечи**, како изнутра функционишу терористички покрети, како сарађују кад год је то потребно, иако су љути противници, Бласим показује на страницама више својих прича у којима је у центру пажње, пре свега, човек и његов живот. За илустрацију изабрали смо одломак из приче „Архива и стварност” из збирке *Лудак са ѿрѿа слободе* (Blasim 2015: 9–21). Главни јунак, медицински радник у хитној помоћи, кога су киднаповали терористи у Багдаду, приповеда, са пуно хумора и ироније, своје доживљаје, преко којих спознајемо механизме регрутовања и деловања терористичких група.

Током годину и по дана од киднаповања и првог путовања, само сам се селио од скровишта до скровишта. Снимали су ме на касете како говорим да припадам издајничким Курдима, неверничким хришћанима, саудијским терористима, сиријским баасистичким тајним службама и иранским револуционарним гардистима, поклоницима ватре. У тим видео-клиповима ја сам убијао, силовао, палио, дизао у ваздух и чинио такве злочине какве људски ум не може ни да замисли. Сви ти снимци приказивани су на светским сателитским каналима, а експерти, новинари и политичари седели су и расправљали о ономе што сам ја признао да сам чинио. Једини малер стигао нас је приликом снимања видео-клипа на којем се појављујем као шпански војник ком један од људи из покрета отпора ставља нож под грло захтевајући да се шпанске јединице повуку из Ирака. Сви сателитски канали одбили су да емитују овај снимак јер су шпански војници на-

пустили Ирак читаву годину дана раније. Мало је недостајало да за ту грешку платим скупу цену, јер је та група хтела да ме закоље за казну, као да сам ја крив. Спасео ме је сниматељ, предложивши им другу сјајну идеју, која ће резултирати и свршетком мог играња у тим видео-филмовима. Навукли су ми одећу авганистанских бораца, наместили ми браду, затим ми на главу натакли црни турбан, а иза мене су стала петорица њих. Беху довели неку шесторицу који су вриштали и запомагали, дозивајући у помоћ бога, пророка и пророкову породицу, па су њих поклали ту преда мном као овце, док сам ја објављивао да сам нови вођа мреже Ел Каида у Месопотамији, претећи свима и свему, без изузетка.

У позни ноћни сат, сниматељ ми донесе моју стару одећу и поведе ме до кола хитне помоћи која су била паркирана пред улазом. Убацише оних шест глава у врећу и утоварише врећу у кола. У тим тренуцима помно сам пратио сниматељеве покрете и знао сам да је он исти, заједнички сниматељ свим оним групама и да је, можда, он мозак целе те језиве игре. (19–20)

Још једна ситуација у којој често налазимо Бласимове јунаке јесу избеглиштво и избегличка криза, које је и он сам искусио. Те странице, у којима се преплићу „јава и сан, фантазија и стварност”, настале на основу сопствених доживљених и преживљених момената, готово су део својеврсне пишчеве аутобиографије (Leštarić 2015). О избегличком искуству Бласим сведочи на веома потресан начин у уводу већ поменуте приче „Архива и стварност” (Blasim 2015: 9–21).

Сви који дођу у Центар за прихват избеглица имају две приче, једну стварну и другу за службену евиден-

цију. Приче за архиву су оне које новодошавше избеглице сервирају да би стекле право на хуманитарни азил. Те се приче записују у Имагинарној управи и чувају се у картотеци, у личним досијеима. А стварне приче остају запретене у душама избеглица, да их преживљавају изнова и изнова, у потпуној тајности. Ипак, то не значи да се граница између тих двеју прича лако повлачи. Понекад се приче помешају па би било узалудно и покушавати да се разграниче. (9)

Нашој читалачкој публици Хасан Бласим се представио двома збиркама кратких прича: *Лудак са Триа слободе* (2015) и *Ирачки Хрисѿос* (2016)<sup>5</sup>, за коју је добио награду британског листа *Индијенденѿи* за белетристику писану на другим језицима.

\*

Уместо закључка – ода причи. Тако многи одређују Тамирову причу насловљену „Последња прича” (Tampir

---

5 Преводилац поменутих збирки и цитираних прича Зекерије Тамира, Абдусетара Насира и Хасана Бласима је неуморни београдски арабиста Српко Лештарић, који својим поузданим и допадљивим преводима с арапског оригинала нашу читалачку публику перманентно и систематски упознаје с арапском књижевношћу. У свом преводилачком поступку Лештарић увек проналази права преводна решења и еквиваленте (на пример: употреба уличног сленга: шљемају, шљокао сам, фљаснућу, декинтирани и слично), као и адекватан дискурс и за класичну и за савремену арапску прозу, местимично уносећи понеки архаизам, али и нове кованице или некњижевне речи (на пример: усрљао, прегреша, брчак, сништила, шесторим, поначинио, уједанпут, уједаред, градио се, омаглица и тако даље). Посебну вредност, рекли бисмо едукативну, имају његови подужи, веома информативни и надахнуто писани поговори, у којима даје изузетне литерарне портрете арапских писаца, а који су истовремено и одлични водичи кроз арапску књижевност.

2004: 126). Ова маестрална минијатура знамен је све-моћи, снази и учинковитости доброг приповедања.

Гости у кафеџиници пребацивали су бркатом приповедачу, чија коса беше бела, а лице бледо и изборано, да су му све приче већ познате и досадне, па им замарају и слух и мозак. Захтевали су да им прича неке друге, узбудљиве и уистину забавне приче. Приповедач не одговори ни једном једином речју. Гордо је ћутао и само се подругљиво смешкао. Када се жагор утиша, он прозбори и, убедљивим гласом, изјави пред свима да ће им испричати чудновату причу, какву нико никада није испричао и да ће они, пошто је чују, спавати као још нерођено чедо у мајчиној утроби. У кафеџиници завлада тајац. Гости се помно и радознано упиљише у приповедача, а он се наново осмехну исто онако подругљиво и поче причати своју нову причу. Гости убрзо поспаше, заспа и брат који смишља да убије брата, поспаше сви становници земаљске кугле, па заспа и приповедач. По асфалту израсте трава, птице саградише гнезда на крововима аутомобила, голубице стадоше носити јаја на авионским крилима по којима беше легла прашина, а газеле, слонове и тигрове лутаху улицама градова леним ходом.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Allen, Roger. „Contemporary Egyptian Literature”. *The Middle East Journal*, 35, 1 (1981): 25–39. Štampano.
- Blasim, Hasan. *Irački Hristos*. S arapskog preveo i priredio Srpko Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2016. Štampano.
- Blasim, Hasan. *Ludak sa Trga slobode*. S arapskog preveo i priredio Srpko Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2015. Štampano.

- Gabrijeli, Frančesko. *Istorija arapske književnosti*. Sarajevo: Svjetlost, 1985. Štampano.
- Ел-Шама, Калдун. „Техника кратке приче у Сирији”. *Књижевност*, XXXIV, 11–12 (1979): 1913–1923. Штампано.
- Калеси, Хасан. „Модерна арапска приповетка и Махмуд Тејмур”. *Сусрећи* X, 9–10 (1962): 679–709. Штампано.
- Камера д’Афлито, Изабела. *Савремена арајска књижевност*. Београд: Завод за уџбенике, 2012. Штампано.
- Крачковски, Игнатиј Јулианович. „Махмуд Тејмур и его нове произведенија”. *Избранные сочинения III*. Москва: Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1956. Штампано.
- Крачковский, Агафангел Ефимович. *История новой арабской литературы (XIX – начало XX века)*. Москва: „Наука”, 1971. Штампано.
- Leštarić, Srpkо. „Zapadno-istočni divan 21. veka i poruke Istoka”. Hasan Blasim. *Ludak sa Trga slobode*. Beograd: Geopoetika, 2015. 149–165. Štampano.
- Leštarić, Srpkо. „Neobuzdani ljubavnik kratke priče”. Abdusetar Nasir. *Najsrećniji čovek na svetu: priče*. Priredio i s arapskog preveo Srpkо Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2004. 277–319. Štampano.
- Leštarić, Srpkо. „Priče od kojih trnu zubi”. Zekerija Tamir. *Kiselo grožđe*. Beograd: Paideia, 2004a. 127–138. Štampano.
- Лештарић, Српко. „Фантастика сурове сатире”. Зекерија Тамир. *Айенїаї*. Београд: Verzalpress, 2000, 197–202. Штампано.
- Nasir, Abdusetar. *Zločin dostojan poštovanja: priče*. Priredio i s arapskog preveo Srpkо Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2016. Štampano.
- Nasir, Abdusetar. *Najsrećniji čovek na svetu: priče*. Priredio, s arapskog preveo i pogovor napisao Srpkо Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2004. Štampano.
- Тажмур, Махмуд. „Туга оца”. *Повеља*, 2 (2014): с. р. [Додатак 27: *Зайиси са обала Нила: арајска крајка љрича*. Превео са арапског и приредио Мирослав Митровић]. Штампано.
- Тамир, Зекерија. *Айенїаї*. Приредио и с арапског превео Српко Лештарић. Београд: Verzalpress, 2000. Штампано.



- Tamir, Zekerija. *Zašto je začutala reka: priče za decu*. Priredio i s arapskog preveo Srpko Leštarić. Beograd: Samizdat B92, 2004. Štampano.
- Tamir, Zekerija. *Kiselo grožđe*. Beograd: Paideia, 2004. Štampano.
- Tamir, Zekerija. *Svi na kolena*. Beograd: Narodna knjiga, 2006. Štampano.
- Haywood, John. *Modern Arabic Literature 1800–1970*. London: Lund Humphries, 1971. Štampano.

Anđelka Mitrović

## THE VOICES OF ORIENT

Story-writers' Worlds of Mahmud Taymur, Zekeria Tamir,  
Abdusetar Nasir and Hasan Blasim

### Summary

A modern short story, novel and drama began among the Arabs under the influence of West. The real affirmation of Arabic short story began in 1920's. Throughout the decades of development, it evolved and grew rich concerning themes, style, narration, language...The Arabic communities were lighted from different angles, picturesque and authentic characters were rendered from all walks of life and social milieu, Arabic homeland was presented as it was, with all its varieties, plight, misfortunes, aggression, totalitarianism, social anomalies. But also with its tremendous spiritual richness and tradition, its sunshine and fighting spirit...It is our duty to present this world through the worlds of several writers from different Arabic countries Egypt, Syria and Iraque, belonging to different generations: Mahmud Taymur (1894-1973), "a father of Arabic story story", Zekeria Tamir (1931), Abdusetar Nasira (1947-2013) and Hasan Blasim (1973), and representing different narrative styles.



Предраг Петровић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
pedja611@yahoo.com

821.163.41.09-3 Vinaver S.  
Оригинални научни рад

## СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И УМЕТНОСТ КРАТКЕ ПРИЧЕ

Рад је посвећен раној прози Станислава Винавера у којој се издваја форма кратке приче у књигама *Приче које су изјубиле равношежу* (1913), *Громобран свемира* (1921) и *Руске њоворке* (1924). Карактеристична експресионистичка дисхармонија присутна је у овој прози на свим плановима – жанровском, наративном, тематском и стилском. Преузимајући познате књижевне мотиве Винавер врши њихово семантичко померање, модификујући постојећу грађу у духу авангардних идеја. Два су основана тока дуж којих приповедач реинтерпретира митске мотиве и јунаке: Ничеова концепција о натчовеку и Бергсонов виталистички активизам.

**Кључне речи:** Станислав Винавер, кратка прича, авангарда, поезика, уметност, мит, жанр.

Одређујући поезику кратке приче Давид Албахари, у једној анкети почетком осамдесетих година, говори о књижевној мимикрији као могућем свеобухватном садржаоцу различитих приповедачких поступака и токова у савременој прози. Мешање наративних техника и жанрова, изневеравање конвенција миметичког

приповедања, померање дешавања са привидно стварне радње на стварање самог текста те, коначно, сажимање форме и згушњавање језика карактеришу кратку причу. Таква поетичка стратегија проистиче понајпре из пищевог покушаја да се супротстави ентропији значења и организује причу пркосећи читаочевим очекивањима и успостављеној вероватноћи. Нема сумње да на почетку такве приповедачке стратегије у српској књижевности стоји управо Винаверова збирка *Приче које су изјубиле равнојшежу* из 1913. године. Њен наслов могао би и сâм да буде једно могуће одређење кратке приче.

У предавању које одржао 1929. поводом своје књиге песама *Чувари светиа*, Винавер понесено говори о фасцинацији скаскама из *Хиљаду и једне ноћи* где је по неки дух, изванредно суптилан, уман и чудесан био затворен у једној боци или везан па онда изненада ослобођен. Смисао тих прича Винавер види у ослобађању материје од „робовања некој статичној фикцији, лажи неког крутог поретка, који је импоновао безбројним вековима пре нас. Како сам се радовао ослобађању материје од комично крутих шаблона, у која су је уклела наша тако кратка и посна, танка чула” (Винавер 1975: 125). Винаверов креативни дух коме је сметало свако робовање крутим оквирима и мисаоним догмама које се, завршница протеклог века то несумњиво потврђује, увек на крају покаже као (траги)комична, можда је најсличнији овом радозналост духу ослобођеном из боце који почиње да чудесно мења свет око себе. Сви Винаверови интелектуални напори ишли су ка томе да се развеју петрификоване уметничке конвенције и стваралаштво ослободи за неспутану игру откривања нових могућности, значења и смисла. Погрешно би било схватити ту креативну игру, и сам Винаверов књижев-

ни дар, као пуку импровизацију и неозбиљно одсуство сваког система, као што су то његови опоненти често чинили, проглашавајући га за разбарушеног сваштара. Систем постоји али скривен да не омете пуноћу и динамику стварања, никад одвећ крут да постане догма, али ни сувише слободан да се распрши у хаос.

Виђење уметности и живота као динамичног кретања, борбе противуречности која не мора, па и не сме бити дефинитивно завршена, Винавер је поетички засновао већ у својим првим делима насталим након повратка из Париза где је као студент упознао водећег филозофа тога доба, Анрија Бергсона. Додир Бергсонове виталистичке филозофије и идеја о уметности као интуитивном стваралачком чину пробудиће Винаверов дух. Већ 1911. објављује збирку песама *Мјећа* а 1913. књигу *Мисли* заједно са збирком *Смрти иишише* и *Приче које су изјубиле равнотјежу*, дела која због наглашеног експериментисања са књижевном формом и жанровским конвенцијама означавају почетак авангарде у српској књижевности. Док поезију схвата као индивидуалну интуитивну пустоловину у потрази за непознатим савршенством, за идеалом који се може досегнути једино језичком инвенцијом, ритмом и музиком, дотле у прози прави радикални отклон од миметичког приповедања обликујући алегоријске текстове у којима релативизују границе између фантастичног и стварног, митолошког и савременог.

Карактеристична експресионистичка дисхармонија присутна је у Винаверовој раној прози на свим плановима – жанровском, наративном, тематском, стилском. Ако је посматрамо у контексту доцнијих Винаверових књига, приметно је да *Приче које су изјубиле равнотјежу* имају иницијално место у конституисању његове прозне поетике. Већ својим насловом *Приче* су

далекосежно назначиле доминантну Винаверову идеју о поремећеној равнотежи, која је заправо на различите начине обележила читав протекли век, у историји, филозофији, култури, књижевности. О неодрживости старих онтолошких, аксиолошких, идеолошких и естетичких система Винавер ће говорити у свом „Манифесту експресионистичке школе” из 1921. године, констатујући да овај авангардни покрет полази од тога „да је равнотежа поремећена”, алудирајући тако и на своју књигу прича, која се данас недвосмислено узима као почетак српског експресионизма. Исте године Винавер најављује и своју путописну књигу из Русије, речима да је то књига из „земље која је изгубила равнотежу”. Дакле, без равнотеже су најпре остале приче, као књижевне творевине, затим је та идеја постала основа једног уметничког и, шире, духовног покрета, да би, коначно, без равнотеже остала и једна држава, односно друштвени поредак. Тиме Винавер концепцијски затвара ону ланчану реакцију којој ће тежити авангарда: књижевна и формална револуција – духовна и идеолошка револуција – друштвена револуција, али и уочава, и сву проблематичност и искључивост авангардне политичке револуционарности.

У првој деценији прошлога века различите, жанровски прелазне прозне облике у којима доминира лиризација и фрагментарност (песма у прози, цртица, запис, скица и сл) пишу многи аутори, међу њима Бора Станковић, Милутин Ускоковић, Светислав Стефановић, Исидора Секулић. Али управо Винаверову прозу можемо из данашње перспективе понајпре одредити термином кратка прича због њеног радикалног одклона од миметичке парадигме, потом технике муњевитог наративног обраћа и парадокса који настоји да читаоца „избаци” из равнотеже, као и препознатљивог језичког

згушњавања које настоји да тежиште збивања помери на динамику и ритам стилско-језичког кретања.

Иако на први поглед остављају утисак мотивске разноликости, *разнојоности* како је приметио Скерлић (Скерлић 1964: 293), Винаверове приче се због своје алегоријске структуре групишу у неколико тематских целина. Алегоризација се у приповедању постиже првенствено поступцима редуковања свих елемената миметичности. Лишене конкретних временских и просторних одређења, развијених описа и сложеније фавуле, Винаверове приче као своје јунаке имају „маске” иза којих се препознају одређени филозофски и животни ставови. Уместо радње у њима махом постоји статична ситуација чији динамизам проистиче из сучељавања различитих идејних ставова и стилских регистара.

Приче које отварају збирку тематизују подвојеност несхваћеног појединца и грађанског друштва. Конфликт усамљеног јунака са малограђанским моралом и конвенцијама увек кулминира обртом на крају приче, претварајући се у отворену провокацију усмерену према читаоцу. Јунаци Винаверових алегорија сукобљавају се са друштвеном већином истичући нови систем вредности („Прича о човеку са великим срцем”), спремајући револуцију („О непослушном молекулу”), настојећи да се наметну као вође хаотичној маси („*Odi profanum vulgare*”). У тим причама конституише се тип експресионистичког новог човека бунтовне самосвести. Приказани у тренутку судбинског преокрета и самосознаје живота и идентитета, ови јунаци свесно одлазе у пораз или смрт. Некада стилизоване попут библијских параболо (употреба имперфекта, инверзија и паралелизама) те приче су заправо модерне негативне параболо у којима врлина бива ненаграђена и исмејана, а уместо наравоученија остаје свест о неповезаности,

фрагментарност света. Изразита полемичка усмереност Винаверове кратке прозе део је њене иманентне поетике, антиконвенционалне и дијалектичке, која истиче сталну борбу противности као основу књижевности, културе и друштва.

Демистификација конвенционалног које се представља као једино и идеално, и, упоредо са тим, мистификација поетско-пародијске игре карактеристична је и за круг прича које ресемантизују мотиве и ситуације из грчке, старозаветне и словенске митологије. Преузимајући познате мотиве Винавер врши померања на семантичком плану, модификујући постојећу грађу у духу авангардних идеја. Два су основна тока дуж којих приповедач реинтерпретира митске јунаке – Ничеова концепција о нат човеку и Бергсонов виталистички активизам. У конфликту између узвишеног и достојанственог, с једне, и баналног и ниског, с друге стране, јунаци ових алегоријских прича остају трагично усамљени у свом судбоносном паду који у онтолошкој празнини и доминирајућој скепси модерног доба остаје несхваћен и обесмишљен.

Једна од најбољих прича из Винаверове збирке припада управо овом тематском кругу. „Нетибор”, одређена у поднаслову као „балканска прича”, једина је заснована на неким мотивима из словенске митологије и прошлости, представљајући својеврсну пролегомену за каснију прозу Растка Петровића инспирисану светом старих Словена. У основи приче је мистични, орфички доживљај музике која је посредник „између бића и суштине бића”. Старац Нетибор својом златоструном лиром опева цео универзум – природу, народне, ратнике, слободу. Он преноси људима поруке из древности, откривајући својом песмом везе које свет држе у јединству. Међутим, времена се мењају, људи више не раз-



умеју песму, окренули су се материјалним вредностима и ситним задовољствима. Ономоћалог певача нема више ко да наследи, а његов аманет остаје непренесен новој генерацији. У епилогу приче долази до промене стилског регистра и уместо поетске прозе и учесталих лирских паралелизама, приповедач даје извештај о судбини бачене лире. Нашао је неки скитница, продао је и дао новац под интерес, обогатио се и пред крај живота сазидао цркву „у којој још и данас попови у црним мантијама певају” (Винавер 1999: 84). Саркастични обрт из приче о мистичном значењу и дејству музике у ниско-миметичну причу о трговцима и поповима, прелазак је из фантастике чудесног у фантастику гротескног. Преокрет узвишеног у ниско доводи до губитка равнотеже, до експресионистичке дисхармоније у поретку света и поретку приче.

Једна од најпознатијих прича из ове збирке је „Свет” у којој се, пре Борхеса и постмодерне, читав свет доживљава као велика књига, вавилонска библиотека препуна разноликих знакова. И приповедач у једном тренутку осети потребу да у ту велику књигу почне да урезује своја слова и када погледа оно што је написао види пред собом гомилу „час кривих, час укућено правих, час ситних и нечитких, час крупних и разговетних, ћутљиво разбацаних, црта и шара” (Винавер 1999: 63). Ако се читајући ове речи из 1913. године присетимо целокупног Винаверовог књижевног опуса, тешко ћемо сакрити изненађење пред њиховом тачношћу. У деценијама које су уследиле, Винавер је објавио многобројне есеје, критике, песме и преводе који, у целини и појединачно, делују као заплетена арабеска која се не може једним погледом обухватити нити првим виђењем разумети. Његов креативни дух, увек у борби против једноумља сваке врсте, а посебно против

естетичких калупа, био је вођен неспутаном игром на граници компоновања и разарања.

Стваралачко искуство обликовано у *Причама које су изјубиле равнојтежу* битно ће одредити Винаверова каснија промишљања авангардне књижевности, што је видно у уводном тексту *Громобрана свемира* – „Манифесту експресионистичке школе”. Овај најзначајнији српски авангардни програмски есеј потврђује сву изузетност Винавера као теоретичара нове уметности. Ту се формулише и детаљно образлаже идеја о природи уметничког стварања које није пуко подражавање стварности већ оригинална визионарска креација која свој циљ налази у динамици самог процеса настајања дела а не у завршеном производу. За данашњег читаоца *Громобрана свемира* можда су најзанимљивије сатиричне научнофантастичне кратке приче, својеврсне космичке бајке. Винаверово интересовање за овај жанр јединствено је у нашој књижевности. Фантастични звездани светови и машине које их математичким прорачунима контролишу, размена радиограма, свемирски возови и интерпланетарана путовања, радијумске/атомске централе и слична достигнућа испуњавају Винаверову прозу која је заправо, као и његове раније приче, заснована на алегоријским ситуацијама и ликовима. Овде се у још већој мери заснива један нови приповедачки поступак – приповедање поетике, односно хибридни жанр који ће савремена теорија књижевности назвати поетолошком литературом. Винавер фикционализује своје авангардне програмске ставове стварајући јединствено прозно остварење, жанровски хетерогено, разнотono, али зато идејно хомогено. У завршном тексту *Громобрана свемира*, „Последњи испит у мандаринској школи”, дата је једна од најбољих дефиниција авангардне уметности, важна због тога

што подвлачи кобни парадокс који нове уметничке концепције не успевају да разреше – могућност да истовремено, у једном стваралачком чину, постоји и стварање и разарање, и смисао и оспоравање сваког смисла: „Саградити један свет, на основу података који противурече могућности остварења тог света” (Винавер 1985: 103).

Сведок драматичних потреса у друштву и људима у време и непосредно након Октобарске револуције Винавер у *Руским ѿговоркама* даје сугестивну визију хаотичног историјског тренутка када се руши стари и успоставља нови поредак који већ на самом почетку изневерава прокламоване идеје о општој једнакости и правди. Деценијама из идеолошких разлога прећуткивана јер је наслутила све незнађе бескомпромисне социјалистичке револуције, ова књига данас плени најпре оригиналним приповедачким поступцима који су преобликовали жанровске конвенције путописа у српској књижевности. Низ поглавља, заправо кратких прича, дат је у дијалошкој или полилошкој форми чиме је наглашена не само драматичност догађаја него и полифонија сукобљених идеолошких гласова. Винаверу је стало да представи и присталице и противнике бољшевика па се тако простори у којима се одвија револуција претварају у позорницу ликова, гласова и маски, гротескни театар дивинизације и десакрализације вођа, идеја и идеала. Путопис се тако успоставља као авангардно неорганско уметничко дело настало монтажом фрагмената или кратких резова „снимљених” на улицама, у народним кухињама, кафанама и собама где се непрестано одвија расправа о узроцима, смислу и последицама револуције. Винаверов кинематографски поступак или „кино-око”, како ће га назвати совјетски синеасти, не само да документаристички бележи сцене

из живота (мало)грађана него и проницљиво продире у срж индивидуалних и колективних трагедија у времену када један народ остаје без духовне равнотеже.

Особеност Винаверовог доживљаја Совјетске Русије очитује се и у честом посезању за књижевним мотивима, метафорама и ликовима којима се на сликовит начин објашњава политичка ситуација, актери на друштвеној сцени или одређени идеолошки пројекти. Тако се у причи „Острво доктора Мороа” бољшевичка револуција представља као да је изашла из познатог романа Херберта Џорџа Велса о научнику који врши ужасне експерименте над животињама покушавајући да их насилно, али на крају ипак безуспешно, претвори у људе. „Сва је Совјетска Русија данас једно ужасно острво Лењина, Троцког, Горкога, Петерса, Лациса, Дјержинскога. Под њиховим страшним тестерама и ножевима ствара се, насилно, крваво, дивљачки свирепо, неки нов, будући човек. Но, зверови су почели да се буне, и ускоро ће можда фанатични и учени вршилац крвавих опита да буде дивљачки премлаћен од стране сопствених зверова” (Винавер 2015: 12). И царски режим добиће у *Руским њоворкама* своје књижевно отеловљење, помињањем приче Едгара Алана Поа „Чињенице о случају господина Валдемара”, о болеснику који је пред саму смрт хипнотисан и у таквом стању наставио да живи, да би се након буђења распао у прах. Многи гласови у Винаверовом путопису заступају став да је стари друштвени поредак заправо већ годинама био на самрти и да је до његовог урушавања неминовно морало доћи, што је као последицу имало свеопшту експлозију мржње и насиља. Поред књижевности, у Винаверовом виђењу револуције важно место има и музика. Русија се указује као неразумљива какофонија супротстављених тонова који се постепено слажу у „симфо-

нију црвених и модрих пламенова”. Могућност да се историја разуме као колосална музичка композиција, контрапунктски однос звукова који се час сједињују у хармонији а онда опет разилазе у сукобу ритмова и тоналитета, присутна је и у Винаверовој програмској књизи *Громобран Свемира*, у есејима посвећеним композитору Покровском и сликару Чурљонису.

Пишући, у есеју посвећеном Рембоу, о особеној логици стварања и разумевања уметности Винавер, полазећи од Бергсоновог учења коме је остао веран до краја живота, вели да „треба у једном ритмичком стању струјати, као да у бићу ничег другог и нема до тог једног ритмичног струјања” (Винавер 1975: 412). Овакво виђење уметности и живота, као динамичног струјања, борбе противности која не мора и не сме бити окончана, Винавер је први пут поетички остварио у својим раним кратким причама.

### Извори и литература

Винавер, Станислав. *Кријички радови Станислава Винавера*.

Приредио Павле Зорић. Нови Сад: Матица српска, 1975.

Винавер, Станислав. *Громобран Свемира*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Филип Вишњић, 1985.

Винавер, Станислав. *Приче које су изјубиле равношежу*. Приредио Александар Јерков. Београд: Југословенска књига, 1999.

Винавер, Станислав. *Земље које су изјубиле равношежу: европске иујојисне теме*. Приредио Гојко Тешић. Дела Станислава Винавера. Књига 14. Београд: Службени гласник, 2015.

Скерлић, Јован. *Писци и књије*. Књига 5. Приредио Мидхат Бегић. Београд: Просвета, 1964.

---

Predrag Petrović

STANISLAV VINAVER AND THE ART  
OF THE SHORT STORY

Summary

The paper is dedicated to short stories by Stanislav Vinaver, collected in books *Priče koje su izgubile ravnotežu*, *Gromobran svemira* i *Ruske povorke*. Taking over the well-known literary motives, Vinaver makes shifts on the semantic level, modifying the existing material in the direction of avant-garde ideas. The creative experience shaped into *Priče koje su izgubile ravnotežu* will significantly influence Vinaver's definition of avant-garde literature, as seen in the book *Gromobran svemira*. Witnessing the dramatic upheavals in society and people at the time and immediately after the October Revolution, Vinaver in his book *Ruske povorke*, in a series of short stories, gives a suggestive vision of a chaotic historical moment when the old order is destroyed. Vinaver's prose is dominated by the vision of art and life as a dynamic current, a struggle of opposites that never ended.

Биљана Дојчиновић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
bdojcinovic@fil.bg.ac.rs

801:821.111

Оригинални научни рад

## ДА ЛИ ЈЕ ЦРНА СОБА ПОСТОЈАЛА? ЛИК МАЈКЕ У КРАТКОЈ ПРОЗИ ЏОНА АПДАЈКА<sup>1</sup>

У опусу америчког писца Џона Апдајка ликови мајки имају различита имена, али су многи веома слични и скупа стварају утисак комплетне особе и то особе која жели и уме да доминира. У раду је реч о причама од „Голубијег перја” преко „Куће од пешчара”, „Друге стране улице” и „Црне собе”, до приповетке „Сузе мог оца”. Апдајкова проза упорно испитује комуникацију која је осуђена на пропаст у животима његових јунака, а лик мајке изгледа као чвориште тајне тог неуспеха. У каснијим причама рањивост јунака почива у трошности и пролазности, али много више у неспоразумима, у различитим виђењима света који се мења.

**Кључне речи:** Апдајк, мајка, аутобиографија, америчка књижевност, приповетке.

У обимном делу америчког писца Џона Апдајка (John Updike), које обухвата све жанрове, од поезије до есеја, преко романа, драме – приповетке, то јест кратка форма

---

1 Текст је настао у оквиру пројекта МПНТР *Књиженство*, а представљен је на конференцији *Крајке књижевне форме*, одржаној 24 и 25. јула 2020. у Андрићевом институту у Андрићграду.

– имају велику улогу. Приповетке је писао од када се појавио на књижевној сцени, средином 20. века, па до краја живота, што значи више од педесет година. Објављивао их је највише у *Њујоркеру* (*The New Yorker*), као и у часописима попут *Атлантски Монтли* (*Atlantic Monthly*), *Плејбој* (*Playboy*) и *Харпер Базар* (*Harper's Bazaar*).

Џон Хојер Апдајк (Hooper) рођен је 1932. године, и одрастао је у јеку Велике Депресије, у малом месту Шилингтон у Пенсилванији. Кућа у којој је провео првих 13 година живота данас је музеј. И даље постоји фарма тридесетак километара удаљена од града, на коју је мајка преселила целу породицу јер је проценила да је у тешким временима тако боље за све – њене родитеље, мужа, сина и њу саму. Линда Апдајк је заправо откупила фарму коју су њени родитељи својевремено продали да би се преселили у град. Изненадни прекид одрастања у граду, ма како малом, и одлазак у усамљеност фарме, где је петочлана породица боравила у много мањем стамбеном простору, за будућег писца био је потпуни преокрет. Као једино дете на фарми био је прилично усамљен а и мајчин преображај од градске девојке у жену посвећену земљи био је неочекивана и за њега непријатна промена. До школе је одлазио заједно са оцем који је у тој школи био наставник, старим породичним аутом. Једне зиме тај ауто се покварио, и Џон и његов отац су провели три дана у граду – то је и заплет романа *Кентаур*. Пет година по пресељењу на фарму, Џон Апдајк одлази на Харвард и више се никада не враћа у Плоувил, осим да посети родитеље, а касније само мајку која је оца надживела пуних 17 година.

Пресељење на фарму из града била је најпре траума, а потом је постала тема великог броја његових дела. Од приповетке „Голубије перје” (*Pigeon Feathers*) и романа *Кентаур* (*The Centaur*) из 60-их година, преко рома-



на *Са фарме (Of the Farm)* до приповедака објављених током последњих деценија 20. века и у првој деценији 21. века (Апдајк је умро 2009. године), непрекидно се враћао на изненадни прелаз из градића на фарму, на породични живот у скученом дому на фарми, мајчин однос према земљи, према сопственим родитељима и мужу, и према питањима смисла али и рационалног односа према свету, стварајући опус посвећен сећањима, покушајима разумевања и опсесивном сликању ликова насталих на основу прототипова из његове породице.

Зашто у овом раду о Апдајковим приповеткама стављамо нагласак на ликове мајки? Зато што је, као што је Џојс (James Joyce) говорио о Одисеју, мајка комплетан човек. У Апдајковом опусу она има много имена, али су сви ти ликови слични и заједно стварају утисак комплетне особе – мати, наравно, али и кћи, не само својих родитеља већ и, симболички, свога сина; радница и тиме ратница; и Геа и Деметра и Персефона; и супруга и самостална жена. Кроз романе и, много више, приповетке, провлачи се слојевит лик жене у ком се увек лако препознаје прототип – Линда Хојер Апдајк (Linda Hoyer Updike), мајка нашег писца. О томе да је Апдајк писац који из сопственог живота црпи грађу за дела нема никакве сумње. И они који не знају ништа о његовом животу могу да препознају понављање мотива и ликова, а поема „На средини” (Midpoint) коју је написао са 30 година, толико је отворено аутобиографска да чак обухвата и фотографије из ауторовог живота.<sup>2</sup>

Још један разлог за бављење ликом мајке код Апдајка јесу поновљене оптужбе, сада под утицајем

---

2 Везу Апдајковог стваралаштва са аутобиографским, између осталих, јасно потврђује истраживање његове приче „Бугарска песникиња”, објављене 1965. године. В. Briggs, W., Dojčinović, Biljana, „The Bulgarian Poetess: John and Blaga”, *John Updike Review*, vol. 4. No.1, Winter 2015, pp. 1–36.

покрета #MeToo, да је Апдајк мизогин писац. Ако смо мислили да је с тим рашчишћено после студије Мери О Конел (Mary O'Connell)<sup>3</sup>, или после одбране *Иствичких вештица* (*The Witches of Eastwick*) од стране Маргарет Етвуд (Margaret Atwood), преварили смо се. Зато је и даље важно рећи да је начин на који Апдајк приказује мајке јунака у својим делима близак дискурсу феминизма. Зашто то није примећено? Зар су само младе, фертилне жене, тема феминистичке критике? Можда би мајка могла да буде оптужена да је својом доминантном природом утицала на однос јунака према партнеркама: реторика књижевних тумачења би то омогућила, јер и сам текст то дозвољава<sup>4</sup>. Али, нетачно је и неправедно превидети да су мајке код Апдајка самосвојне, тврдоглаве и способне жене, не стуб већ мотор породице. Тако се у приповеци „Кућа од пешчара на фарми” (*A Sandstone Farmhouse*) показује матријархална линија пословног успеха – мајчина мајка је паметним избором рода на фарми зарадила новац, а њена кћи остварила је свој сан о пресељењу натраг на фарму, а за шта се на крају испоставља да је било најпаметније и најрационалније решење у условима Депресије. Такво вишеструко признање не било којој, већ радној и економској способности жена, била би тешко могуће код мизогиног писца.

Ово је само један пример проблема поистовећивања јунака и аутора, живота и књижевног текста (ма

3 Печ је о студији О'Connell, *Mary Updike and the Patriarchal Dilemma: Masculinity in the Rabbit Novels*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1996. и тексту Atwood, Margaret, „Wondering What It's Like To Be A Woman” (*The Witches Of Eastwick*), *The New York Times On The Web*, May 13, 1984. В. и поглавље „Шоу Зеке Ангстрома” у Биљана Дојчиновић Нешић, *Картограф модерног свећа: романи Џона Ајдајка* (Филолошки факултет, Београд, 2007), 105–147.

4 Као што, на пример, видимо у приповеци „His Mother Inside Him”.

колико на живот лично) од стране читалаца, проблема који није безазлен јер искривљује ауторску репутацију и не тако ретко доводи ауторе и њихова дела пред неадекватан суд јавности.<sup>5</sup>

Лик мајке у Апдајковим приповеткама такође нас води кроз проблематику одрастања, зрелости и старења. Реч је о томе да су аутора, у различитим периодима каријере, јунаци пратили по узрасту. Наравно, сам почетак говори о добу које је он већ прерастао и у коме приповетке чине својеврстан „роман одрастања” јунака који углавном имају различита имена, али сличне судбине и недоумице. „Голубије перје” је рана прича из 1960-их, насловна у истоименој збирци из 1962, а преведена на српскохрватски 1966. године. То је једна од прича о одрастању и прва у којој је реч о трауми пресељења. Том темом приповетка и почиње:

Када су се преселили у Фајертаун, ствари су биле испретуране, другачије размештене, помакнуте. Црвена софа са наслоном од трске, која је била главни део намештаја у салону у Олингеру, овде је, исувише гломазна за уску собу за примање ове фармер-

---

5 Изгледа да је СФР Југославија, као социјалистичка земља изван Источног блока, без моралистичких и религијских предрасуда, била одлична средина за развој поштовања према Апдајковом стилу и другим вредностима. Његова популарност у Југославији достигла је врхунац 1978. године, када је посетио Београд, Загреб и Љубљану. Сада је Апдајк, барем у Србији, неупоредиво мање популаран и познат. О посети Југославији в. Sanja Sudar, „Updike in Belgrade (Until) 1978”, transl. by Milica Abramović <https://blogs.iwu.edu/johnupdikesociety/files/2017/05/Updike-in-Belgrade.pdf> (web 7. 4. 2021); Nemanja Glintić, „The Narrative Report: The Association of Serbian Writers Preparations for the 15<sup>th</sup> International Writers October Summit in Belgrade in 1978: John Updike”, transl. by Anja Radić, <https://blogs.iwu.edu/johnupdikesociety/files/2017/05/The-Narrative-Report.pdf> (web 7.4. 2021).

ске куће, прогнана у амбар и прекривена комадом накатрањеног платна. (Апдајк 1966: 7)<sup>6</sup>

Следећа реченица јасно говори о грубом прекиду континуитета, о ономе што јунак схвата да се никада више неће догодити:

Дејвид никада више неће лежати опружен на њој цело поподне грицајући суво грожђе и читајући криминалне романи и научнофантастична дела и књиге П. Џ. Вудхауза. (Апдајк 1966: 51)<sup>7</sup>

У овој причи видимо да је мајка породицу преселила на фарму и напустила свој „градски лик”. Али, она још може да изгледа млада и лепа, као када је дечак види на њиви, у контакту са земљом. Дечак се зове Дејвид Керн (то је један од *алиџер еја* Џона Апдајка, јунак који се појављује у више приповедака) и има непуних 14 година.<sup>8</sup> Ова прича делује као сажетак Апдајковог романа *Кенџаур* из 1963, дела које му је донело Националну награду за књижевност и репутацију значајног писца. У фокусу су породични односи, попут сталних расправа оца и мајке о природи земљишта (отац је за хемијске методе обраде, а мајка је за оно што данас зовеко еко-

6 When they moved to Firetown, things were upset, displaced, rearranged. A red cane-back sofa that had been the chief piece in the living room at Olinger was here banished, too big for the narrow country parlor, to the barn, and shrouded under a tarpaulin. (Updike 1996: 116)

7 „Never again would David lie on its length all afternoon eating raisins and reading mystery novels and science fiction and P. G. Wodehouse.” (Updike 1996: 116)

8 В. текст о причама о Дејвиду Керну Питера Бејлија: Baily, Peter, „Updike’s David Kern Stories”, *John Updike Review*, vol. 7. No. 12, Spring 2020, pp. 53–74.

лошким приступом). Ту се појављује и мотив мајчине ћутње која зрачи љутњом, нека врста лајтмотива мајчинске фигуре у приповеткама овог аутора. Ове, напола одглумљене расправе, брину младог јунака, али ни из далека толико као кључно питање о бесмртности душе. Сумње које су се преко књижевности, пре свега дела Х. Џ. Велса (H. G. Wells), увукле у њега, да нема оностраног живота, не успевају да одагнају ни вероучитељ ни мајка. Премда верује да земља има душу, саму бесмртност душе она сину не успева да објасни, већ га упућује на Платонову параболу о пећини. Њен лик има много више паганских него хришћанских обележја, почев од поистовећивања са земљом па до чињенице да не иде у цркву. На крају, мајка у једном тренутку напушта сина и тиме га суочава са светом одраслих. Најпре га замоли да побије голубове у амбару, јер то бака тражи, а када то учини и када он очекује да их заједно закопају, мајка каже: „То ћеш ти учинити, они су твој плен.” (Апдајк 1966: 32).<sup>9</sup> И мада се Дејвид осећа као да га је издала, он у лепоти голубијег перја открива поруку која му даје коначан и утешан одговор на питање о бесмртности живота:

он осети у себи чврсто убеђење да тај Бог, који је овако штедро расипао такво уметничко савршенство на ове безвредне птице, неће разорити своје васколико Стваралаштво ускраћујући Дејвиду да вечито живи. (Апдајк 1966: 84)<sup>10</sup>

Други Апдајков *алиџер ејо* који се појављује у раним приповеткама јесте Ален Доу. Њега срећемо у раној

9 „...you bury them. They're your kill” (Updike 1996: 149).

10 „...he was robbed in this certainty: that the God who had lavished such craft upon these worthless birds would not destroy His whole Creation by refusing to let David live forever.” (Updike 1996: 150)

приповеци „Бекство” (Flight) која упечатљиво говори о амбицијама које мајка има у вези са њим. Када је имао једанаест или дванаест година, мајка га одводи на брдо поред града и каже му да живот који њега чека није у том градићу, већ далеко одатле, да треба да „одлети” одатле. Када примети да се заљубио у своју школску другарицу, она се љути, плаче и упозорава га да нема посла с малим женама јер га оне вуку ближе земљи. У Алену ова очекивања наилазе одговор и он даље, иако се испочетка опири свом снагом, поступа заправо по мајчиној жељи.

Иста прилагођеност мајчиним расположењима постоји и у причи из зрелог доба чији је наслов индикативан „Његова мајка у њему” (His Mother Inside Him) из збирке *The Afterlife and Other Stories* (Живот после смрти и друге приче). Сама збирка је ода средовечности и сећањима на детињство, али из перспективе зрелости, животног доба ближег старости. Ален Доу је сада средовечан мушкарац који се сећа мајке. Лајтмотив су њени напади ћутљивог беса и мрља у облику латиничног слова V која јој се тада појављује између обрва, љутња којој је он научио да се прилагођава, да је избегава. Као мали присуствовао је сцени у којој се отац крије испод стола да га мајка, црвена у лицу од беса, не би ударила. Ален јој никада није опростио што је то учинила нити што је дозволила да он то види. Мајка га је чинила нервозним и биле су му потребне „деценије живота стотинама миља далеко од њеног домашаја да би почео да дише, спава и говори нормално” (Updike 1995: 241).<sup>11</sup> Мајка је утицала на то да су жене у његовом животу патиле а да је он према томе био скоро равнодушан. Али, сада је мртва и сећања која сежу до детињства ревидирање су његове слике о њој. И овде се појављује многострукост

---

11 „...decades of living hundreds of miles beyond her reach to begin to breathe, to sleep and to speak normally”

мајке, она је жена која воли фарму и земљу, а Ален воли замисао ње као „градске девојке”, док фарму и земљу мрзи. Иако праволинијске идентификације нема, јунак схвата да је мајка део прошлости на који се он ослања:

Његова мајка, осећао је, више се поистовећивала са својим оцем него са својом мајком, ситном вредном женом према којој је кћи осећала мешавину дивљења, нервозе и сажаљења – нешто слично ономе како је, вероватно, Ален доживљавао свог оца. (Updike 1995: 243)<sup>12</sup>

Та сличност добија и гротескну димензију: мајка се удебљала у својим тридесетим, а Ален се дебља у зрелом добу. Мада то није никаква драматична гојазност, делује као нека врста обрнуте, симболичке трудноће. Ален осећа да мајка постоји у њему попут неизбежног чиниоца живота, нешто од чега и неко од кога не може да побегне јер је то он сам. Оно што слаткишима покушава да затрпа јесте „не толико страх од смрти колико осећај да му је живот био превише мали” (Updike 1995: 248).<sup>13</sup> Ова прича нас подсећа и на сцену из приповетке „Бекство” јер у Аленовом сећању постоји приказ у ком га мајка одводи на оближње брдо, да му покаже да ће он у будућности „летети слободан” (Updike 1995: 246).<sup>14</sup> Јунак свој живот доживљава као „мали” јер је то само „боља верзија њеног” (Updike 1995: 246),<sup>15</sup> али се

---

12 „His mother, he felt, had identified more with her father than with her mother, a tiny industrious woman toward whom her daughter had felt a compound of admiration, exasperation, and pity – somewhat the way, perhaps, in which Allen regarded his own father.”

13 „not so much fear of death as the sensation that his life was too small.”

14 „he would fly free” (Updike 1995: 246)

15 „he would fly free” (Updike 1995: 246)

истовремено пита и о њеном осећању да је несрећна. Покушај да зарони у прошлост и осећање мајке које одавно нема јесте покретач и других приповедака из зрелог доба које се баве мајчиним ликом.

Приповетка „Кућа на фарми од пешчара” јесте средишња је у збирци *The Afterlife and Other Stories*, стварно „путовање у доњи свет” и у свет сећања.<sup>16</sup> Прича је наставак романа *Са фарме* и дешава се после мајчине смрти. Кућа на фарми постаје простор сећања, нека врста музеја успомена у ком је основна тема јесте мајчина љубав, то јест, кућа као супарник у мајчиној љубави. Сећања сежу од детињства до блиске прошлости, мајке која стари и на крају умире. У болести, у њој се поново буди женственост и он је запањен мајком какву никад није упознао. После њене смрти налази папире на којима је она рачунала како да скупи новац за његово школовање, и ти сувопарни бројеви за њега су упознавање са мајком чије одлуке до тада није могао да разуме. Џој схвата да се све што је у његовом животу било пресудно, дешавало се тамо – та кућа је есенција породице, али пре свега мајке саме, и у приповеци она постаје и њена метафора. За јунака та спознаја значи да најзад разуме сопствени живот, себе самог.

На крају, Џој осећа да га празна кућа коју је детаљно очистио, дозива, да о њој брине као да је жива. То је преокрет у самоспознаји протагонисте: Џој види своју животну причу у новом светлу. Иако је то на неки начин награда, постоји и нешто анксиозности: да ли је свој однос према мајци и према фарми раније сагледавао у погрешном светлу, да ли грешно

---

16 Придев „стварно” односи се на чињеницу да у збирци постоји и прича које се тако зове -- „Путовање у свет мртвих” (*The Journey to the Dead*)



у начину на који је разумевао сопствени живот?  
(Dojčinović 2019: 174)<sup>17</sup>

Сама прича нас не води до закључка, барем га не казује отворено.

Успоменама се бави и прича „Друга страна улице”, као приповест о помирењу и затварању једног круга. После мајчине смрти Ренчлер долази у стари крај из детињства ради неких административних послова, и то баш прекопута куће у којој је становао. У детињству је слутио и веровао да је на другој страни улице живот лепши и да тамо постоји нека тајна. Сада је у прилици да је види унутрашњи врт у кући преко пута оне у којој је одрастао. Главни моменат је сазнање да је Вилма Ана, девојчица која је ту становала, и даље остала у тој кући, да се није селила ни удавала, да је живела седентарним животом „као дрво”<sup>18</sup>, док су његови „морали да се одселе”<sup>19</sup> (Updike 1995: 152), јер, како он то себи обашњава, нису имали двориште попут Вилхелмининог. Када изађе из куће преко пута своје некадашње, поглед на ону у којој је живео као дете запањује га – упаљена светла као да желе да поздраве посетиоца који је био „дуго очекиван и много вољен”.<sup>20</sup>

17 „At the end, Joey feels that the empty house, which he had cleared in detail, is calling out to him, that he cares about it as if it were a living thing. It is a turn in the self-understanding of the protagonist: Joey sees the story of his life in a new light. Even though this is a kind of reward, there is a bit of anxiety, too: did he see his relation to his mother and the farm in the wrong light before, was he wrong in his understanding of his own life?”

18 „like the life of a tree”

19 „It was right that they had been forced to move”

20 „Stepping into the glittery November chill, he was dazzled to see the house on the other side of the street ablaze; the porch light and front-room lamps were lit up as if to welcome a visitor, a visitor, it seemed clear to him, long expected and much beloved.” (Updike 1995: 153).

Прича „Црна соба” (The Black Room) затвара круг од „Голубијег перја”, преко „Куће од пешчара на фарми” и „Друге стране улице” (The Other Side of the Street), те романа *Кенџаур* и *Са фарме*. Мајка се у њој зове Елси, као и у „Голубијем перју”, док је јунак средовечни мушкарац по имену Ли, али са свим особинама јунака од Дејвида Керна до Џоја, преко Алена Доуа. И у овој причи кућа оличава људе који у њој живе или су живели, али помирења нема, за разлику од „Друге стране улице”. Мајка је на тренутак враћена у прошлост и одупире се тумачењу те прошлости које други чине. У овој причи и мајка се суочава са прошлошћу – за разлику од других приповедака у којима је њен глас углавном посредован, овде је видимо у улози неке врсте водича кроз прошлост. Са сином одлази, први пут после 47 година, да обиђу кућу у којој су живели, јер је некадашњи купци, брачни пар Џосап, сада продају. Мајци та посета није драга – она се заклела да више никада неће крочити у њу, а Ли је узбуђен. Преправке су делом збрисале старе трагове, али нешто је остало – мехурићи у прозорском стаклу кроз које је као дечак зуррио преко пута и месингани украс ког се плашио. Сећања се лако подстичу: када мајка начини примедбу о ходнику и како је Ли радо цртао на поду у том делу куће, јавља му се пред очима слика из детињства:

Истањена текстура и избледела тамноплава боја тепиха који је лежао на ободу његовог цртаћег блока вратила се из прошлости у његов ум, заједно са косим зрацима светлости пуним прашине (Urdike 1995: 277)<sup>21</sup>

---

21 „The flattened texture and faded plum color of the carpet that had lain at the edge of his drawing pad returned to his mind’s eye out of the past, along with the diagonal beams of dust-laden light.”

Мајка се труди да буде шармантна све док Џосапови не помену собу с једним прозором на спрату која их је запрепастила јер су зидови били црни. Онда одбија да оде на спрат, чак добија и напад астме. Сину касније у колима каже да та соба никад није била црна и да Џосапови нису добро приметили или су хтели да се ружно нашале с њима, јер су људи из Алтона такви, зли, и тражи од њега да потврди да соба није била црна. Она га подсећа како је стварно изгледала и да је бака у њој шила, док ју је вид служио. Испоставља се, међутим, да се Ли уопште не сећа боје зидова те собе јер је се као мали плашио. Увек је, каже мајци, кад леже у кревет, гледао само у зид који је делио његову од те собе, да из њега не искочи нешто страшно. „А ми смо сви мислили да си тако срећно дете.” (Updike 1995: 286)<sup>22</sup>, разочарана је мајка његовом издајом и закаснелим сазнањем о осећањима сопственог детета. Црна соба у конверзацијама јунака тако постаје метафора неспоразума, простор пројекција и лажних очекивања, нека врста оставе недоречених и несхваћених емоција са чиме мајка једноставно не може нити жели да се суочава.

Прича „Сузе мог оца” (My Father’s Tears) објављена је у *Њујоркеру*, а потом и у истоименој збирци, иначе последњој објављеној за Апдајковог живота. Приповетка почиње тиме што говори о односу јунака према оцу, али мајка је та која осваја сцену. По свему се види да је мајка саздана од исте прототипске твари као и мајке у другим причама: не само што има посебан начин да ћутећи изрази љутњу већ и по љубави према фарми, по тврдоглавости, хировитости. Она манипулише осећањем кривице које син прихвата, за разлику од снахе која не реагује на провокације. Прва сцена нес-

---

22 „And here we all thought you were such a happy child.”

поразума догађа се када Џејмс, главни јунак, и његова вереница Деб дођу код његових. Мајка примећује синовљево доње рубље у девојчином коферу и добија напад „једног од својих ћутљивих излива беса, немилосрдног низа таласа који боје љутито црвено V на њеном челу, између обрва, и испуњавају малу кућу од пешчара до свих углова, на спрату и доле.” (Urdike 2009: 203).<sup>23</sup> Деб, међутим, не реагује на њену љутњу, што главном јунаку открива да је он одгајен тако да прима те таласе мајчине љутње, али да то није универзално. Чак се и то откриће у причи не исказује директно, већ „искоса”, у вези са девојком а не са њим: „Она није била васпитана од рођења да их прима.” (Urdike 2009: 204).<sup>24</sup>

Много година касније, мајка ће, јављајући Џејмсу који је на путу са Деб по Италији, да му је отац на самрти и да треба да дође, рећи: „Ти и Деб, наравно, осим ако ако она не би радије да остане тамо и да ужива у уметности.” (Urdike 2009: 210).<sup>25</sup> Тиме је подвучен њен изостанак очекиване реакције из првог сусрета – индиректно, мајка је оптужује да је безосећајна и хладна.

Очеве сузе из наслова приче јесу оне које је отац исплакао на растанку са сином који се тада враћао на студије. Приповетка тако и почиње – на железничкој станици у граду Алтону, када отац схвата да син студент одлази натраг у свој живот у Бостону и да је то заправо растанак за цео живот. Те очеве сузе, годинама касније, чине да син не може да плаче када сазна за очеву смрт, јер растанак се давно већ догодио и сузе су већ

23 „one of her silent bursts of anger, a merciless succession of waves that dyed an angry red V on her forehead, between the eyebrows, and filled the little sandstone house to its corners, upstairs and down.”

24 „She wasn't built from birth to receive them.”

25 „You and Deb, of course, unless she'd rather stay there and enjoy the art.”

исплакане. Преломни тренутак у промени која представља живот супротстављен је идеји трајања. И железничка станица и градска библиотека биле су „грађене за вечност” (Updike 2009: 194), баш као и црква у којој је службовао отац Џејмсове веренице, касније супруге (Updike 2009: 197). Оно што се збива у људским животима наспрам тога изгледа као краткотрајно: то отац разумева пратећи сина на станици, а сам син касније артикулише. Осећај и прихватање пролазности као да су дати мушким ликовима приче, док се мајка бори за своје доминантно место у њиховим животима које мора остати једно и непроменљиво.

За оне који знају Апдајков опус, очеве сузе на разанку са сином имају пандан у поздраву сасвим другачијег тона који на крају приче „Бекство” мајка упућује Алену: „Промуклим гласом који као да је долазио из далека, мајка изговори, типично мелодрамски: ’Збогом, Алене.’” (Апдајк 1966: 133).<sup>26</sup> На тај начин много касније написана приповетка „Сузе мога оца”, сасвим различитом сценом разанка младића са оцем, додатно подвлачи мајчину чврстину и величину њене сенке која се надноси над свиме што се у породици збивало. Наравно да би методолошки исправно било подвући разлику између ликова ове две приповетке – прво је отац из „Сузе мога оца” а друго је мајка из приповетке „Бекство”. Али, не само биографске подударности, већ и сама конструкција мајчиног лика у каснијој приповеци јасно говоре колико су обе јунакиње блиске једном прототипу.

Апдајк је мајстор сећања и самопогледања, и често изненађујућих запажања. У причи „Сузе мог оца” као и у многим својим делима о сећању, говори о не-

---

26 „In a husky voice that seemed to come across a great distance my mother said, with typical melodrama, ‘Goodbye, Allen.’” (Updike 1996: 73)

прецизности, самовољи меморије, о томе како у сећању све изгледа лепо и једноставно, док је у реалности другачије. То је наличје упечатљиве констатације „Нико нам не припада, осим у сећању”, којом завршава једну другу приповетку.<sup>27</sup> У причи „Сузе мог оца” наратор о тасту, који га је својевремено нервирао док је био млад а за ког касније схвата да га је волео, каже:

Лако је волети људе кад их се сећамо; тешко је, међутим, волети их када су ту, пред вама. (Updike 2009: 202)<sup>28</sup>

Можда је управо та накнадна љубав разлог емоционалне уверљивости Апдајкових прича. Средишњу улогу у многима има лик мајке као снажне жене која је безусловно и непроменљиво захтевала посвећеност и с којом емоционално није било лако изаћи на крај. Ових неколико приповедака показује нам зашто је Апдајк имао публику од тренутка када се појавио на књижевној сцени: зато што је нашим обичним животима дао књижевни легитимитет, попут Џојса, али без џојсовских натуралистички спектакуларних детаља. Као да је говорио: буди оно што си, и ако то умеш да у детаљ прикажеш, ти си сам догађај. Нагласак је код Апдајка на детаљу, а детаљ је у његовим причама лакше уочљив него у роману (где се често користи као мотив који повезује ликове или догађаје).

Читајући Апдајкове приче које говоре о одрастању, о брачном животу, о зрелости, средовечности и, најзад,

27 „No one belongs to us, except in memory” (Updike 1995: 324). То је приповетка „Grandparenting” из збирке *The Afterlife and Other Stories*.

28 „It is easy to love people in memory; the hard thing is to love them when they are there in front of you.”

старости, схватамо да је велики део његовог опуса посвећен сећању, памћењу као оживљавању љубави која је у стварном животу често тешко остварива или се баврем таквом чини.

## ИЗВОРИ

- Апдајк, Џон. „Голубије перје”. *Голубије њерје, њријовейке*, превод Вера Илић. Београд: Нолит, 1966. 7–41. Штампано.
- Апдајк, Џон. „Бекство”. *Голубије њерје, њријовейке*, превод Вера Илић. Београд: Нолит, 1966. 109–133. Штампано.
- Updike, John. „Pigeon Feathers”. *Pigeon Feathers and Other Stories*. New York: Fawcett Columbine, 1996. 116–150. Штампано.
- Updike, John. „Flight”. *Pigeon Feathers and Other Stories*. New York: Fawcett Columbine, 1996. 49–73. Штампано.
- Updike, John. „A Sandstone Farmhouse”. *The Afterlife and Other Stories*. New York: Fawcett Crest, Ballantine Books, 1995. 107–140. Штампано.
- Updike, John. „The Other Side of the Street”. *The Afterlife and Other Stories*. New York: Fawcett Crest, Ballantine Books, 1995. 141–153. Штампано.
- Updike, John. „His Mother Inside Him”. *The Afterlife and Other Stories*. New York: Fawcett Crest, Ballantine Books, 1995. 241–248. Штампано.
- Updike, John. „The Black Room”, *The Afterlife and Other Stories*. New York: Fawcett Crest, Ballantine Books, 1995. 270–289. Штампано.
- Updike, John. „My Father’s Tears” in *My Father’s Tears*. New York: Alfred. A. Knopf, 2009. 193–211. Штампано.

## ЛИТЕРАТУРА

- Dojčinović, Biljana, „The Politics of Vulnerability in *The Afterlife and Other Stories*”, in *Updike and Politics: New Considerations*, ed. by Matthew Shipe and Scott Dill, London: Lexington Books, 2019. 163–180.

---

Biljana Dojčinović

WAS THERE THE BLACK ROOM?  
THE MOTHER CHARACTER  
IN JOHN UPDIKE'S SHORT PROSE WORKS

Summary

In works by American novelist John Updike, mother characters have different names but many of them are very similar and together they create the impression of a complete person, a person who desires to dominate and knows how to do it. The research is focused on stories "Pigeon Feathers", "A Sandstone Farmhouse", "The Other Side of the Street", "The Black Room", and "My Father's Tears". Updike's prose writings persistently question communication as being condemned to failure in the lives of his heroes, and the mother character appears to be the hub of the secret of this failure. In stories written in later period of Updike's life, the heroes' vulnerability resides in frailty and transience, but even more so in misunderstandings, in different perceptions of the changing world.



Драгана М. Ђорђевић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за оријенталистику  
dragana.djordjevic@fil.bg.ac.rs

821.411.21-32

Оригинални научни рад

## ЖЕНА У КРАТКИМ ПРИЧАМА СЕЛВЕ БАКР: ПРИМЕР ЗБИРКЕ *ТУМАЧ ЖЕЉА*

У приповеткама *Тумач жеља* (Просвета, 2003, превео с арапског С. Лештарић), Селва Бакр (1949), друштвено и феминистички врло ангажована египатска књижевница, бави се маргинализованим житељима Каира и његових предграђа и њиховом свакодневном борбом с егзистенцијалним проблемима и изазовима, не само економске, већ и друштвене природе.

Због таквог књижевноуметничког усмерења Селву Бакр можемо сврстати у водећи пример ауторки које припадају такозваној генерацији седамдесетих египатске књижевности, а која је између модерничког и постмодерничког израза искористила да се посвети проицљивој критици друштва која је и данас више него актуелна.

Кроз дескриптивно-аналитички приступ, у раду се бавимо начинима на које су представљени женски ликови у приповеткама у збирци *Тумач жеља*.

**Кључне речи:** Селва Бакр, *Тумач жеља*, (пост)модерна арапска књижевност, женско писмо, маргинализација.

## 1. Увод

Селва Бакр (Каиро, 1949, ар. *Salwā Bakr*) египатска је књижевница, драматуршкиња и књижевна критичарка која припада такозваној генерацији седамдесетих египатске књижевности уопште, али и египатског женског писма. Реч је о ауторки коју су личне и шире друштвене околности одрастања на специфичан начин освестиле и навеле да постане изузетно друштвено и феминистички ангажована. Наиме, она се интелектуално и уметнички формирала не само под утицајем општих друштвено-политичких и економских околности које су завладале седамдесетих година двадесетог века у Египту, већ и под деловањем чињенице да се родила као посмрче, те да је одрасла посматрајући све муке и изазове које је њена, од тог тренутка самохрана мајка доживљавала као удовица и жена која самостално покушава да издржава породицу у једној патријархалној средини у којој су положај жене и улоге које треба да врши јасно дефинисане (El-Ebany 2006: 378; Badry 2018: 259–260). Селва Бакр се средином осамдесетих, дакле, у четвртој деценији живота посветила писању и почела да објављује романе и кратке приче. Има релативно обиман опус, а њен књижевноуметнички допринос египатској и арапској књижевности је неоспоран. Међу њеним остварењима посебно се истичу романи *Златне кочије се не усјињу на небо* (ар. *al-‘Araba al-ḍahabiyya lā taṣ‘ad ‘ilā al-samā’*, 1991) и *Човек из Башмура* (ар. *al-Bašmūrī*, 1998), збирке приповедака *Ојис славуја* (ар. *Waṣf al-bulbul*, 1993) и збирка *Сељанкино шестито* (ар. *‘Aḡīn al-fallāḥa*, 1992), која је код нас преведена по наслову друге приче, *Тумач жеља* (ар. *Turḡūmān al-‘ašwāq*), а чије ћемо ми овде одабране делове и аспекте анализирати. Одабрали смо ову збирку јер представља одличан

пример кратке прозе Селве Бакр уз срећну околност да је нашој читалачкој публици доступна у надахнутом преводу Српка Лештарића.

Као главни мотив у стваралаштву Селве Бакр, а особито у збирци прича *Тумач жеља*, преводилац Српко Лештарић у свом поговору на прво место ставља муке „малог човека из каирских предграђа, људи чији живот је сламка на ветрометини сурових односа које с једне стране намећу традиције арапско-исламског друштва, а с друге социјално лицемерје виших класа и незаинтересоване власти” (Leštarić 2003: 153).

На уметничко, али и људско интересовање Селве Бакр за маргинализоване, обесправљене, невидљиве и оне без гласа утицале су друштвено-политичке околности у којима су она и ауторке њене генерације уметнички стасавале. То језгровито, а опет врло информативно описује Хоа ел Сада:

Economic liberalization and a new pro-Western politics brought back the values of capitalism and the power of money. The rise of neo-capitalism coincided with the collapse of the middle class, which sank into poverty and want. Egyptian society became a consumer society like those of the West, with the difference that it consumed goods it did not produce and enjoyed luxuries it had expended no effort to attain. A new, exploitative business class arose that monopolized capital and instituted a new value system whose pillars were quick profits, recklessness, and fraud. Egyptian society witnessed a new form of emigration as its sons and daughters headed in droves to the Gulf, particularly the oil-producing countries, looking for jobs to meet life's demands. Politically, the state made a fundamental shift: al-Sadat visited Israel, and yesterday's enemy be-

came today's ally, at least officially. The dream of Arab unity took a final blow, and all familiar frames of reference collapsed. Leftist forces were defeated; conservative forces emerged to reshape values in accordance with the new circumstances. Although the beginnings of this general collapse lie in 1967, its consequences and manifestations came to the surface in the 1970s. (Elsadda 2008: 132)

Реч је, дакле о једном турбулентном периоду који је донео корените политичке, економске и друштвене промене које се и данас осећају у Египту, што се, сасвим природно, одразило и на теме којима су се књижевнице и књижевници у том периоду бавили, често преиспитујући шта се догодило с циљевима и идеалима Насерове револуције.

У вези с уметничко-тематским обележјима стваралаштва ауторки ове генерације, па и саме Селве Бакр, посебно се истиче чињеница да се она очитују као својеврсна мешавина књижевности и историје, личних и јавних догађаја, при чему ауторке (и аутори) те генерације приповедају и уметнички промишљају историју обичног света, повести обичних појединаца (Elsadda 2008: 136). Такав приступ код Бакр налазимо у њеном чувеном роману *Човек из Башмура* у ком се бави побуном Копта на самом почетку исламске влада вине Египтом.

Код једног броја књижевница те генерације, а Селва Бакр је и ту њихов истакнут представник, учача се још једно важно тематско и стваралачко својство које је произашло из поменутих друштвених околности:

Another characteristic of the works of women writers of the 1970s is their preoccupation with popular en-

vironments and ordinary characters from the down-trodden classes. We hear the voices of women who do not belong to the rising middle class in the stories of Ibtihal Salem, Siham Bayyumi, Salwa Bakr, and Ni'mat al-Buhayri. These stories stray far from the romantic perspective of earlier generations in their treatment of rural characters; the reader hears new voices expressing the concerns and problems of the poor, who suffer the most from social and political changes. (Elsadda 2008: 138–139)

## 2. Жена у стваралаштву Селве Бакр: уметничка деконструкција маргинализованости, лудила и безгласја

Жена у уметничкој прози Селве Бакр истраживачка је тема која се сама намеће приликом и најкраћег сусрета с њеним стваралаштвом. Стога не треба да нас чуди да је већ у више наврата заокупљала пажњу теоретичара арапске књижевности. Међу проучавањима те теме као посебно значајне и информативне радове истичемо: чланак Рашида ел Енанија „The Madness of Non-Conformity: Woman versus Society in the Fiction of Salwā Bakr” из 2006; поглавље Ходје ел Сада „Egypt” у врло озбиљној монографији *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873–1999* из 2008; одломке из књиге *Contemporary Arab women writers: cultural expression in context* А. Валасопулос из 2008 о романескном стваралаштву Селве Бакр; чланак Каролине Сејмур-Џорн „A New Language: Salwa Bakr on Depicting Egyptian Women’s Worlds” из 2002; поглавље истоимене ауторке „Salwa Bakr: The Poetics of Marginalization” у монографији *Cultural Criticism in Egyptian Women’s Writing*

из 2011. године и чланак Р. Бадри „Socially Marginalised Women in Selected Narratives of Egyptian Female Writers” из 2018.

Једна од поменутих ауторки, Хода ел Сада, у поглављу у ком се бавила развојем женског писма у Египту иначе веома значајне монографије *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873–1999* из 2008, указује на то да као и јунаци, и јунакиње С. Бакр претежно припадају тим нижим, маргинализованим слојевима, али да упркос томе поседују јасну свест о друштву и околностима у којима живе (Elsadda 2008: 138–139).

Потврду за такву констатацију налазимо у многим причама у збирци *Тумач жеља*, а по нама су најупечатљивије две, *Мале нейролазне весџи* (12–17) и *Свако сјава како му је удобније* (61–70). У обе приповетке ауторка вештим уметничким поступцима преиспитује женско-женске односе стварајући дискретну, али непорекливу и неизлечиву тензију међу женама које припадају различитим друштвеним слојевима, коју Бакр уметнички дочарава и наглашава фрагментацијом дијалога међу јунакињама и поигравањем с његовом формом. У обе приповетке главна јунакиња је служавка којој Бакр супротставља „газдарицу”, то јест образовану жену из вишег сталежа код које ова долази да одржава хигијену домаћинства, кува, пегла и слично, што је иначе у Египту сасвим уобичајена појава.

У обе приповетке саме служавке доживљавају газдарице као добре, то јест, како Фатима, јунакиња приче *Свако сјава како му је удобније*, већ на почетку приче каже док описује госпођу Софи код које ради већ седам година:

Усталила се ту као нигде пре тога, јер је госпођа добра и љубазна – за све то време никад је није попрече-

ко погледала. Чак и кад се Фатима, вадећи из рерне тепсију пуну поврћа, опекала и нехотице просула јело по поду, Софи се само осмехнула, мало је задиркивала и захвалила Богу што се то није догодило кад чекају госте на ручак. (Bakr 2003: 61)

Обе газдарице делују заинтересовано за животне услове својих служавки – да ли наизглед или тек у оној мери у којој се могу удубити у потпуну незаштићеност и маргинализованост жена из најсиромашнијих слојева.

У причи *Мале нейролазне весџи* (12–17), шокирана газдарица препричава служавки како су лопови оробили препун аутобус а узели плен мањи од седамдесет фунти, исказујући на неверицу да је народ толико сиромашан. Ипак, служавка Ум Мухамед, очигледно посматрајући ствар из сасвим другачије перспективе, помирљиво констатује „Може бити да је био први у месецу и народ примио плате па им џепови били пуни” (Bakr 2003: 13).

У другој причи, служавки Фатими, која је скоро по први пут постала мајка, и то нажалост одмах самохрана, јер ју је муж и отац детета оставио три месеца пре порођаја, газдарица даје неку едукативну књигу о томе како ваља да одгаја дете, како да га одева, храни, води рачуна о хигијени. А полуписмена Фатима, пошто је с тешком муком успела да прочита делове који су је занимали за узраст у ком је њено дете, горко се насмејала и чудила саветима из књиге, а и газдарици Софи која јој је књигу с одушевљењем препоручила:

Онда зачуђено помисли на Софи, не схватајући њено претерано одушевљење том књигом и питајући се да ли је ова књига стварно помогла тој

госпођи у васпитавању њених кћери. Кад се, при томе, сети двеју девојака, њиховог пренемагања и бескрајних прохтева, као да желе да им други раде све и при том их служе, тако да њима остаје једино да обришу своје усрано дупе, она одахну из дубине и одлучи да госпођи врати књигу чим сутра оде к њој. Мало се и љутну, јер помисли: није ли било културније да јој Софи малчице повећа плату после порођаја? (Бакар 2003: 69–70)

Бритак језик Селве Бакар, огољен, као и истина коју саопштава, део је ауторкиног особитог уметничког израза. Ствари назива правим именима, али се не препушта баналностима и тривијалностима, већ сецира стварност до најситнијих детаља. Уочава да међу припадницама различитих друштвених слојева не постоји ни начелно разумевање, а доводи у питање и могућност да се успостави равноправан и плодан дијалог. Стога се можемо надовезати на горенаведена запажања Х. Ел Сада, кад каже да јунакиње С. Бакар поседују јасну свест о друштву и околностима у којима живе иако су из сиромашнијих и маргинализованих слојева (Elsadda 2008: 138–139). Судајући по ове две приче, сличне свести нема код јунакиња из виших и образованијих слојева. Тиме Селва Бакар додатно наглашава маргинализованост жена из непривилегованих слојева и њихову потпуну усамљеност и препуштеност себи.

Лудило је други мотив којем се Селва Бакар често окреће на један посебан начин када гради своје женске ликове. Бадри у вези с тим запажа:

A major theme in her writings, for instance, is her challenging of the allegedly clear difference between sanity and lunacy in that girls or women who resist or



transgress the norms and values of society, or behave in a way that does not conform with generally undisputed standards, are frequently labelled crazy, mad, or abnormal. Her stories often suggest instead that in fact those who call the “deviants” crazy or mad, are the really abnormal people or lunatics. Accordingly, the characters she portrays in her narratives are complex, and the plots not only demonstrate the various factors that affect women’s lives and may drive them to the brink of madness, but also depict the women as both victims and agents. Moreover, Bakr employs humour and sarcasm as a means of criticising social conditions. Apart from experiments with language and narrative techniques, another feature of Bakr’s stories is that most of her protagonists, who live on the fringes of society, demonstrate agency, common sense, and something like natural wisdom and political insight. (Badry 2018: 262–263)

У збирци *Тумач жеља* коју смо узели за пример, две су приче које нам нарочито откривају танане и сложене уметничке поступке које Селва Бакр користи приликом својеврсне деконструкције односа разума и лудила. То су *Гусенице у њољу ружа* (18–29) и *Тај леи илас ишо долази из ње*<sup>1</sup> (126–138). Ферха, протагонисткиња приче *Гусенице у њољу ружа* већ на почетку искрено каже: „Она мрзи лудило, боји га се, дрхти од помисли да би ум могао изгубити контролу над телом па да језик говори што се њему свиди, да око види оно што жели да види, а да се душа ослободи свих уза што јој одређују

---

1 Занимљиво је да се поменута прича још једном код нас појавила 2003. године, у преводу с језика-посредника у збирци *Видела сам урмине њалме: еињајска женска њрича* у преводу Надежде Обрадовић.

време и место” (Ваџр 2003: 18). Дакле, све оно што се супротставља патријархалним начелима, мислити и говорити слободно – то је лудило!

Прича нам даље открива да Ферхину безизлазну позицију, јер осећа да ће скренути с ума и због својеврсних притисака породице, то јест пред захтевима патријархата, који се могу свести на то да жена треба да буде: кротка кћерка, да се уда (за кога јој одреде), да буде потом и послушна жена и добра мајка. С једне стране, јунакиња се боји да ће се побунити, а од „разумних” притисака и сузбијања сопствених жеља срља у другачије безумље, где се све и сви претварају у гусенице што прождиру све пред собом.

У другој причи, домаћицу Сејиду муж води код психијатра, јер је одједном открила да има леп глас и пожелела да са свима то подели, а шта је то, него чиста умобоља. Сејида је пожелела да мање чами у кући запуштена и несрећна, да поново води рачуна о свом изгледу, да се бави певањем. Сејиду нема ко да саслуша, а камоли разуме:

Онај лепи глас опет ју је походио и звучао очаравалуће, небесно, преливао се снажно и јасно. Обузе је осећање да је она неко друго биће, које нема никакве везе с оном Сејидом коју зна, која брише прашину и мете, а косу вечито прекрива повезачом јер нема времена ни да се честито очешља. [...]

Осети да је леп, можда по први пут после дуга времена. То осећање још једном је преплави. (Ваџр 2003: 132–133)

Међутим, уместо на подршку и разумевање, Сејида наилази на подсмех и згражавање околине. Муж је води код психијатра, а он, као продужена рука тог патријар-

халног система у ком нема места за жене које желе да их чују, није је поштено ни саслушао, већ јој је преписао брдо лекова, од којих Сејида губи тај лепо глас. Прича се пак завршава тако што Сејида последњим зрнцијом разума (или безумља, ако би се њена околина питала) одлучује да проспе лекове у ве-це што можемо протумачити као последњи чин побуне.

У овим двома причама видимо Селву Бакр у пуном уметничком замаху, како се поиграва сликама, симболима, асоцијацијама, не одступајући од свог сведеног израза.<sup>2</sup> Те приче непогрешиво показују да већ у раном стваралаштву Селве Бакр наилазимо на заметке експерименталног арапског књижевног стваралаштва, које ће касније генерације египатских књижевница усвојити као свој кључни уметнички израз. Код Бакр, наиме, препознајемо поједина формална својства која Фабио Кајани (Caiani 2007) подвлачи док разматра естетику експерименталног романа у савременој арапској књижевности. По Кајанију, то су: „1. фрагментација наратива; 2. полифонија; 3. интертекстуалност и 4. метафикција” (Caiani 2007: 2)<sup>3</sup>. Такви експериментални елементи саставни су део и оног дела њеног стваралаштва којим се нисмо у овом раду бавили.

На причу *Тај лепо глас шћо долази из ње* (126–138) надовезује се и мотив безгласја, то јест немања гласа, што Селва Бакр у својој прози често као особину приписује свим маргинализованим групама, али највише женама. У овој причи ауторка се привидно задржава на пасивној дескрипцији ситуације у којој се њена ју-

---

2 Више о језику Селве Бакр видети код Seymour-Jorn, Caroline. *Cultural Criticism in Egyptian Women's Writing*. New York: Syracuse University Press, 2011.

3 „1 narrative fragmentation; 2 polyphony; 3 intertextuality and 4 metafiction” (Caiani 2007: 2).

накиња Сејида обрела, док се заправо поиграва наративном техником врши подробно преиспитивање патријархалне логике, на шта нам указује и Бадри:

The lack of personal freedom as a result of restrictive social attitudes, the oppression of the poor due to economic policies, government corruption, and the hypocrisy of those who wield power and authority have become common topics in much of modern Egyptian literature, and they are also themes that figure prominently in Bakr's work. The originality of Bakr's narratives, however, lies in the way she works to unveil the irrationality of the dominant patriarchal logic. (Badry 2018: 262)

Тај леги глас који је Сејида одједном развила нажалост нико није хтео да чује – муж јој се најпре смејао, па онда решио да је води код психијатра, јер више није била као раније, а све то може бити само од поремећености; Сејида је схватила и да нема никаквих пријатељица којима би могла да се повери, а када је покушала да се повери продавцу, јер тај леги глас напросто није хтео да остане унутра, наишла је на његово очигледно згражање. Психијатар је на крају није ни саслушао, већ одмах нашао лек за ту њену бољку, препоручивши јој да се „не замара”. Глас(ност) жене је дакле болест, а безгласје је идеално стање којим се све враћа у равнотежу.

### 3. Закључак

Већ из овог сасвим малог броја прича Селве Бакр које смо овде обрадили постаје јасно због чега ова ауторка од почетка слови за увек актуелну и проицијни-

ву критичарку друштва уопште и статуса жена у њему, особито припадница нижих слојева. Ипак, пре изношења главних закључних примедби, морамо нагласити да смо се у раду тек овлаш дотакли начина на које Селва Бакр портретише жене у свом стваралаштву, да су наши закључци стога врло ограничени, те да ни издалека нисмо указали на све улоге које је ова списатељица наменила својим јунакињама, нити смо се довољно детаљно позабавили наративним техникама које је С. Бакр при томе креирала и користила.

Иако сви маргинализовани и обесправљени чланови египатског друштва заузимају врло значајно место у стваралаштву Селве Бакр, жене и њихов незавидни положај су ипак највише у њеном стваралачком фокусу. Рашид ел Инани најбоље објашњава због чега је то тако: „In the world of Salwa Bakr, both men and women are fellow victims of a repressive political regime and an unjust social order, but within their fellowship, women become additionally the victims of men” (El-Enany 2006: 376–377).

Анализа коју смо извршили, уз релевантну литературу коју смо користили, недвосмислено указује на то да се Селва Бакр никако не сме читати искључиво као друштвено и феминистички ангажована ауторка, уз занемаривање уметничке вредности њеног стваралаштва, њеног аутентичног и препознатљивог стила. То што се Бакр у својим причама често бави наизглед баналним ситуацијама, не треба да нас заведе и наведе да помислимо да је њено стваралаштво почива на дескрипцији. Напротив, суптилне наративне технике фрагментације и фантазије које користи потврђују да је реч о стваралаштву високих уметничких домета. Премда елементи експерименталног у стваралаштву Селве Бакр нису били тема нашег рада, морамо овде констатовати да су они, према нашем увиду у релевант-

ну литературу, истраживачки неправедно запостављени у корист друштвено ангажованих тема којима се ауторка бави, те нам остаје нада да ће у будућности то бити исправљено.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Badry, Roswitha. „Socially Marginalised Women in Selected Narratives of Egyptian Female Writers”. *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 13 (2018), z. 4, s. 257–269.
- Bakr, Selva. *Tumač želja*. S. Leštarić (prev.) Beograd: Prosveta, 2003.
- Caiani, Fabio. *Contemporary Arab Fiction. Innovation from Rama to Yalu*. London & New York: Routledge, 2007.
- Valassopulous, Anastassia. *Contemporary Arab women writers: cultural expression in context*. London: Routledge 2008.
- El-Enany, Rasheed. „The Madness of Non-Conformity: Woman versus Society in the Fiction of Salwā Bakr”. *Journal of Arabic Literature*, Vol. 37, No. 3 (2006). Leiden: Brill, 376–415.
- Leštarić, Srpkо: „Selva Bakr – uteha i protest”. Selva Bakr. *Tumač želja*. Beograd: Prosveta, 2003. 153–159.
- Elsadda, Hoda. „Egypt”. Radwa Ashour, Ferial J. Ghazoul, Hasna Reda-Mekdashy (eds.) *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873–1999*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2008. 98–161.
- Обрадовић, Надежда (prev.). *Вигела сам урмине ѿалме: еѿ-ѿаѿска женска ѿрича*. Београд: Граматик, 2003.
- Seymour-Jorn, Caroline. „A New Language: Salwa Bakr on Depicting Egyptian Women’s Worlds”. *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, 11 (2) (2002): 151–176. London: Taylor & Francis.
- Seymour-Jorn, Caroline. *Cultural Criticism in Egyptian Women’s Writing*. New York: Syracuse University Press, 2011.

Dragana M. Dorđević

WOMAN IN SALWA BAKR'S SHORT STORIES:  
THE EXAMPLE OF *THE INTERPRETER OF DESIRES*

Summary

In her anthology of short stories, *The Interpreter of Desires* (Prosveta, 2003, translated from Arabic by S. Leštarić), very socially involved feminist Egyptian author Salwa Bakr (1949) deals with marginalized population of Cairo and its suburbs and their everyday struggle with existential problems and challenges of both economic and social nature.

Such artistic and literary course allows us to place Salwa Bakr among leading examples of female authors who belong to the so-called Seventies' generation of Egyptian literature which used the transition between modernism and postmodernism to engage in shrewd critique of the society which is more than actual even today.

Through a descriptive-analytical approach, we deal with ways female characters in the anthology *The Interpreter of Desires* were presented.





Tatjana Samardžija  
Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultet  
tatjana.g.samardzija@gmail.com

801:81'33

Оригинални научни рад

## FROM SOLOMON'S PROVERBS TO CHRIST'S PARABLES

The Old Testament term *mashal* and its New Testament counterpart *parabolē* refer to a continuum of literary forms including proverbs and parables. We classify their occurrences into six types for *mashal* and three for *parabolē*. The semantic feature 'wisdom' and the pragmatic feature 'audience' constitute the conceptual invariant for every *mashal* and *parabolē*. The last segment of our analysis compares 33 Greek, Latin, English, French and Serbian/Croat translations of these occurrences. Translations of the types which have no corresponding form or term in the target language show a significant dispersion.

**Key words:** *mashal*, *parabolē*, parable, proverb, Bible, translation, prophecy, taunt, Job.

### 1. Introduction

*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* defines proverb as "a short popular saying of unknown authorship, expressing some general truth or superstition" (Baldick 2001:208), whereas the parable is defined as "a brief tale intended to be understood as an allegory illustrating some lesson or moral". (Baldick 2001:182; emphasis deleted)

In the Yugoslav dictionary *Rečnik književnih termina*, Pogačnik stresses the comparative nature of the parable: “From the meaning of the p[arable] as a comparison, the concept developed the meaning of a literary genre which, through a short, fictional allegorical narrative [...], brings mostly some moral and didactic content.”<sup>1</sup> Milošević sees the proverb as “[a] concise, testamentary formulation of experience, a pithy observation accepted in tradition.”<sup>2</sup>

While literary theory defines proverb and parable as two distinct literary forms, biblical terms *mashal* (Old Testament) and *parabolē* (New Testament) both designate various formal, semantic and discursive units going from a short sentence like “Physician, heal thyself” (Luke 4:23) to textual sequences of various length. In its extreme form, a *mashal* can extend up to several chapters (Job 27-31), while a *parabolē* is much shorter. Nonetheless, as we will see, scholars have repeatedly argued the continuity between the Old Testament (OT) *meshalim* (Pl. of *mashal*) and the New Testament (NT) parables of Jesus.

This analysis goes one step further in order to examine the following hypotheses:

1) All occurrences of *mashal* and *parabolē* correspond to a structural and semantic continuum including several semantic, structural and discursive types;

2) Although each type of *mashal* and *parabolē* represents a specific combination of features, some features are present in all types, and define the semantic and pragmatic invariant of *mashal* and *parabolē*;

---

1 Od značenja *p.* kao usporedbe (prisporodobe) pojam se razvio u značenje književne vrste koja pomoću kratke, izmišljenje i alegorijske priče [...], donosi uglavnom moralno-didaktički sadržaj. Njezina je unutrašnja struktura uspoređivanje nekakvog životnog zbivanja s nekom istinom koju autor želi konkretno predstaviti.” (1986:522; emphasis deleted)

2 „Sažeta, zaveštajna formulacija iskustva, jezgrovito izrečeno opažanje prihvaćeno u tradiciji.” (1986:584)

3) The validity of the proposed types should be reflected in their distinctive translations, where proverbs are expected to stand out from other *meshalim* as a distinctive form, because of their established identity.

In order to examine these hypotheses, we will first define the concepts of *mashal* and *parabolē*. This will be followed by the survey of their occurrences, classified into types. The last section of our study will present the translations of all types of *mashal* and *parabolē* in 33 Latin, Greek, English, French and Serbian Bible versions.

## 2. Proverb

If there is a literary form involving “densely packed words with a lot of space for thoughts”,<sup>3</sup> it is certainly the proverb, since “proverbs represent the smallest verbal folk genre” (Mieder 1993:3). On the basis of 55 collected definitions of the proverb (1993:20), Mieder proposes his own definition: “A proverb is a short, generally known sentence of the folk which contains wisdom, truth, morals and traditional views in a metaphorical, fixed and memorable form and which is handed down from generation to generation.” (Mieder 1993:5) For Mejri (2008), every proverb takes its origin in the discourse and, through repetition in different contexts, becomes fixed in form as the most complex lexical unit.<sup>4</sup>

Biblical proverbs are predominantly bipartite, with two structural patterns: 1) predicative structure (like in *The ear-*

---

3 Ivo Andrić attributes this thought to the famous Russian fable writer Ivan A. Krylov: “A Krilov je govorio: treba pisati tako da rečima bude tesno, a mislima prostrano.” (Andrić, 1981: 41). Unfortunately, we were not able to locate this thought in Krylov’s work.

4 “[...] le proverbe est une entité préconstruite : même si elle trouve son origine dans le discours, elle est fixée dans la langue et fait partie, à ce titre, de la compétence des locuteurs” (2008:172).

ly bird - catches the worm) and 2) parallelism. In Pro. 31:30, we find both:

Charm *is* deceptive, and beauty *is* fleeting;<sup>5</sup>  
but a woman who fears the Lord *is* to be praised.

The verse in its entirety is a double parallelism: while the first line speaks of the transient and often deceptive character of beauty, the second expresses the opposite but complementary content – godliness is praiseworthy. Moreover, the first line itself is a parallelism of two predicative structures *A (is) B, and C (is) D*. The second line of the verse is a predicative structure as well: *E (is) F*. In all, Pro. 31:30 comprises two parallelisms and three predicative structures.

Many Bible proverbs contain imagery, while others are non figurative, especially in the Book of Proverbs. The difference can be observed in the following examples:

[Like] a gold ring in a pig's snout is a beautiful woman who shows no discretion. (Pro. 11:22)<sup>6</sup>

Rich and poor have this in common: The LORD is the Maker of them all. (Pro. 22:2)

Some sections of the Book of Proverbs resemble short parables. This applies particularly to Pro. 5:1-19; 6:24-35 and 7. Here introductory and conclusive verses are proverbs which announce or resume the content of the central narrative/descriptive kernel. Pro. 7:27 concludes on the strategies of the seductress with rich imagery:

Her house *is* a highway to the grave,  
leading down to the chambers of death.

---

5 Like in Russian, there are no forms of the verb *to be* in the Hebrew original of such verses.

6 Bible quotations are from the NIV, if not mentioned otherwise.

All these examples, figurative or not, two-line parallelisms or longer, have but one name in Hebrew – *mashal* (plural *meshalim*). The Bible counts 38 nouns *mashal*, and much more unnamed examples of this structure. The next section will show that *mashal* corresponds to a continuum of textual units including proverbs and parables.

### 3. Mashal

This section presents first some definitions and classifications of *mashal*, followed by the types of *mashal* we propose to distinguish.

#### 3.1. Concepts and definitions

Under the Strong's n° 4912, *mashal* (מִשָּׁל) is defined as “a proverb, parable”. With its “elusive generic nature” (Curkpatrick 2002:58), *mashal* “remains particularly resistant to definition”. Namely, after Jeremias (1963:20), Curkpatrick mentions various “generic expressions” of *mashal* such as “allegory, simile, parable, proverb, riddle, taunt, irony, or aphorism, to name only some of the prominent expressions” (2002:58). Moreover, “[t]he word is just as likely to be connected with the verb *mashal*, ‘to rule’ or ‘master’; so by a natural secondary meaning to denote that statement which gives the decisive or final verdict, says the master word.”<sup>7</sup> Brown-Driver-Briggs<sup>8</sup> mentions the following meanings of the masculine noun *mashal*: 1° “*proverbial saying*”, like in 1 Sam. 10:12 or Eze. 12:22.23; 2° “*by-word*”, like in Psa. 44:15 and 69:12; 3° “*prophetic narrative discourse*”, like in Num. 23:7.18 and 24:3.15.20.22.23; 4° “*similitude, parable*”

7 *The International Standard Bible Encyclopedia* <<https://www.internationalstandardbible.com/P/proverb.html>> 01.11.2020.

8 <<https://biblehub.com/hebrew/4912.htm>> 15.11.2020.

like in Eze. 17:2 and 21:5; 5° “*poem*”, like Psa. 49:5 or 78:2; 6° “*sentences of ethical wisdom*”, like in Pro. 10:1 and 25:1, as well as in Job 27:1 and 29:1. In the end of this section, we propose our own classification.

On typing *mashal* in the browser of the online *Jewish Encyclopaedia*,<sup>9</sup> we are reoriented to the entry “parable”, with *mashal* and *parabolē* (παραβολή) for its biblical equivalents in Hebrew and Greek. *Meshalim* are also frequent in the Talmud and the Midrash, as well in the post-Talmudic period.<sup>10</sup> The *Jewish Encyclopaedia* defines *mashal* as a “short religious allegory”. In the *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, allegory is

“a story or visual image with a second distinct meaning partially hidden behind its literal or visible meaning. [...] In written narrative, allegory involves a continuous parallel between two (or more) levels of meaning in a story, so that its persons and events correspond to their equivalents in a system of ideas or a chain of events external to the tale. [...] In the medieval discipline of biblical exegesis, allegory became an important method of interpretation, a habit of seeing correspondences between different realms of meaning (e.g. physical and spiritual) or between the Old Testament and the New (see typology). (Baldick 2001:5; capitals supprime)

The section on “New Testament parables” will give more conclusive arguments for the inherent presence of allegory not only in Jesus’ parables, but also in most groups of

---

9 <<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/11898-parable>>/15.7.2020./

10 “In the Talmud and Midrash almost every religious idea, moral maxim, or ethical requirement is accompanied by a parable which illustrates it.” *Jewish Encyclopaedia*, entry “parable”.

OT *meshalim*. For us, both OT *mashal* and NT *parabolē* are allegorical, since mostly symbolic and narrative.

### 3.2. Occurrences of *mashal* – their types, use and meaning

The following review of the 38 occurrences of the term *mashal* in the Hebrew Bible classifies them into several types, spanning from a one-sentence proverb, figurative or not, to an extended, several chapters long discourse. We will close the whole section by proposing the invariant of *mashal*.

#### 3.2.1. Balaam's prophecies (Numbers 23 and 24)

The first group of 7 occurrences of the term *mashal* (Numbers 23 and 24) are the oracles of Balaam the prophet on the future of Israel. Most of Balaam's *meshalim* are significantly longer than typical proverbs: 23:7-10 (4 verses); 23:18-24 (7 verses); 24:3-9 (7 verses); 24:15-19 (5 verses); 24:20 (1 verse); 24:21-22 (2 verses); 24:23 (1 verse). If *mashal* is an allegory, in what sense are these *meshalim* allegoric? In two aspects at least, but only some of them: those which are 1) symbolic and 2) can be descriptive or narrative utterances on Israel's destiny.

Numbers 24:20 and 24:23, as the shortest of the group, read: "Then Balaam saw Amalek and spoke his message (*mashal*): 'Amalek was first among the nations, but their end will be utter destruction.'" and: "Then he spoke his message (*mashal*): 'Alas! Who can live when God does this?'" Both *meshalim* have a non figurative content. The two longest, the first of which is found in Numbers 23:18-24, and the second in 24:3-9, count seven verses each. While in both we find the same comparison *they have the strength of a wild ox* (or *God [...] has strength like a wild ox* in the NKJV) and the developed metafor with a lion(ess) in 23:24 and 24:8,9, the second *mashal*, explicitly named *prophecy* or *oracle* (Hebr.

*n'um*), has far more figurative elements in vv. 5-9. In 23:18-24, only vv. 2 and 24 have elements of figurative language. Both symbolic and in the Future Tense in most English translations, these seem to be the only narrative segments in the two passages, while the rest of both is descriptive. To recognize the sapiential dimension of prophetic *meshalim*, one has to bear in mind that the essential part of biblical prophecies is not the prediction of the future, but God's appeal to men for justice and order, which both constitute wisdom (Heb. *hokhma'h*).<sup>11</sup> Actually, there are 3 basic segments of biblical prophecies: 1) the rebuke of a people's sin; 2) the warning of the looming disaster for the unrepentant; 3) the promise of the future salvation of those who repent and reject evil. Like prophecies, proverbial *meshalim* teach on wisdom, the key concept of the Book of Proverbs, and of proverbs in general, as argued by Mieder. Thus Pro. 1:20-33, where the personified Wisdom is speaking, has the typical ternary structure of a prophecy: 1) the rebuke (vv. 20-23); 2) the warning (vv. 24-32); 3) the promise (v. 33).

Prophecies and *meshalim* have the same directive illocutionary force – they invite listeners/readers to recognize the universal authority of *hokhma'h*:

<sup>1</sup>The proverbs (*mishlé*) of Solomon son of David, king of Israel:

<sup>2</sup>for gaining wisdom (*hokma'h*) and instruction;  
for understanding words of insight; [...]

<sup>6</sup> for understanding proverbs (*meshal*) and parables (*m'litsa'h*),  
the sayings (*dabar*) and riddles (*chida'h*) of the wise.

Here, a remarkable number of terms covers the semantic field 'wisdom.'

---

11 Pro. 1:7; 9:10; Job 28:28 and Psa. 111:10.



### 3.2.2 *Mashal* and its synonyms

One of these terms, *chida'h* (Hebr. כִּידָה), forms a parallelism with *mashal* in Eze. 17:2, Psa. 49:4 and Psa. 78:2. Its meaning is well illustrated in Judges 14 (8 occurrences), where Samson propounds to Philistines a riddle (*chida'h*) on a swarm of bees in a dead lion (v. 14):

Out of the eater, something to eat;  
out of the strong, something sweet.

The first occurrence of *chida'h* in the Bible is Numbers 12:8. The text implies that God didn't speak to Moses in riddles (*chida'h*), but "face to face", thus representing *chida'h* as an inferior kind of prophetic revelation. Similarly, Mat. 13:10 *et sqq.* confirm that *parabolē* has hidden meaning, like *chida'h*:

<sup>10</sup>The disciples came to him and asked, "Why do you speak to the people in *parables* [*parabolē*]?" <sup>11</sup>He replied, "Because the knowledge of the secrets of the kingdom of heaven has been given to you, but not to them. [...] <sup>34</sup>Jesus spoke all these things to the crowd in *parables* [*parabolē*]; he did not say anything to them without using a *parable* [*parabolē*]. <sup>35</sup> So was fulfilled what was spoken *through the prophet*: "I will open my mouth in *parables* [*parabolē*], I will utter *things hidden* since the creation of the world.

equivalent to *mashal*, but it also covers both *mashal* and *chida'h*. Finally, the prophetic context of Eze. 17:2-10 fully displays the allegorical and prophetic nature of both *mashal* and *chida'h*:

<sup>2</sup>Son of man, set forth an *allegory* (*chida'h*) and tell it to the Israelites as a *parable* (*mashal*). <sup>3</sup>Say to them, "This is what the Sovereign Lord says: A great eagle with powerful wings, long feathers and full plumage of varied colors came to Lebanon. Taking hold of the top of a cedar, <sup>4</sup>he broke off its topmost shoot and carried it away to a land of merchants, where he planted it in a city of traders. <sup>5</sup>He took one of the seedlings of the land and put it in fertile soil. He planted it like a willow by abundant water, <sup>6</sup>and it sprouted and became a low, spreading vine. [...] <sup>9</sup>Say to them, "This is what the Sovereign Lord says: Will it thrive? Will it not be uprooted and stripped of its fruit so that it withers? All its new growth will wither. It will not take a strong arm or many people to pull it up by the roots. <sup>10</sup>It has been planted, but will it thrive? Will it not wither completely when the east wind strikes it—wither away in the plot where it grew?"

We should notice that the NIV here translates *chida'h* as *allegory*. Ezekiel prophesies on the Babylonian captivity in a form of a developed allegorical narrative full of symbols, which are interpreted in detail in vv. 11 *et seqq.* Moreover, Ezekiel not only speaks parables (e.g. Eze. 16; 19; 23; 24:3; 37), he enacts them (Eze. 3:1; 4:1; Eze. 5:1; 12:3; 12:1; 24:5; see also Jer. 13 and 19) as *object lessons* for Israel. All these examples insist on the enigmatic content of the prophetic imagery which the audience is invited to interpret.

In Jer. 24:9, *mashal* forms a parallelism with *shenina'h* (שְׁנִינָה), translated as *proverb* in the DRB, *curse* in the NIV and as *taunt* in the KJV and several other versions. The most convincing proof of the semantic affinity between *mashal* and *sh'nina'h* is the fact that all four occurrences of *sh'nina'h* in the Bible appear in parallelisms with *mashal* (Deu. 28:36.37; 1 Kings 9:7; 2 Chr. 7:20; Jer. 24:9). The same

meaning of *mashal* is found in a parallelisms with *oth* (אִתּוֹ; Eze. 14:8), 'sign', and *m'litsa'h* (מְלִיצָה; Pro. 1:6), 'satire', as well as, without parallelism, in Ps. 44:4; Ps. 69:11 and Mic. 2:4.

### 3.2.3. *Mashal* in proverbs

Often, especially outside the Book of Proverbs, monosentential *meshalim* are based on an event representing a proverbial example. Such *meshalim* can be interpreted as a link between proverbs and parables. Namely, *mashal*, *sh'ni-na'h*, *oth* and *m'litsa'h* are all based on analogies, assigning to a prophesized event the generic value of the Greek *typos*, an "archetype, pattern, model, capable of exact repetition in numerous instances".<sup>12</sup> This mechanism is well illustrated in 1 Sam. 10:1-12 (and 19:19-24), where the episode of Saul's vaticination functions as an "example story".<sup>13</sup> *Is Saul also among the prophets?* – the question in the conclusion of the narrative – represents a large class of events with the same key properties. The most probable meaning of this proverb (Sturdy 1970) seems to imply that the young Saul of 1 Sam. 10:12 (later a king in 19:24) is unworthy of the highly esteemed company of prophets. Once isolated from the source narrative, the literal meaning of the proverb is enriched with the key features of the source event, which can be applied to a series of other specific situations. This is confirmed by Milošević-Đorđević (2000:183; italics added): "A specific experience is detached from the original situation, undergoes generalization and becomes universal. Its origin is accessible only through the *metaphorical image*."<sup>14</sup> Also Mieder: „By translating a realistic situation

12 <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=tu/pos>> 01.12.2020.

13 Example story is a subtype of *parabolē* for Snodgrass (2018:25)

14 „Jedno konkretno iskustvo napušta situaciju iz koje je poteklo, uopštava se i postaje opštevažeće. Njegovo izvorno poreklo otkriva samo metaforična slika.”

into a metaphorical proverb, we can generalize the unique problem and express it as a common phenomenon of life.“ (1993:10) This reminds us of Dobrovolsk’ij and Pirainen’s *image component*. Namely, an idiomatic expression – the proverb being the most complex of all –

can be interpreted on two different conceptual levels: on a primary level, i.e. on the level of its ‘literal’ meaning which underlies its inner form, and on a second level, i.e. on the level of its figurative meaning. [...] The so-called *image component* of an idiom takes the role of a semantic bridge between the two levels. What is meant by *image component* is neither the etymology nor the original image, but linguistically relevant traces of an image that are comprehensible for the majority of speakers. (2010:74,75; italics supplied)

Similarly, the reader must be able to retrieve the figurative meaning through the elements of the image component, here the negative image of Saul vs. the prestige of prophets.

The same mechanisms of analogy, condensation and generalisation are observable in the collection *Srpske narodne poslovice* (*Serbian Folk Proverbs*, 1836, 1849, 1985) of Vuk Karadžić, who often explains to his readers how a particular proverb condenses the moral lesson of a specific event. This meets the view of Mejri (2001:14) on the “inherent genericity of proverbial utterances”,<sup>15</sup> which applies to “any oth-

---

15 “une sorte de généricité inhérente du genre proverbial”; “n’importe quelle autre référence fournie par le contexte dans lequel l’énoncé proverbial est employé [...] cette généricité dans le cadre de l’énoncé proverbial n’est en fait que l’expression de la fonction dénominateur de ce type d’énoncé qui conditionne tout le fonctionnement des items constituants en les privant de leur autonomie référentielle et en transférant une telle fonction au niveau de toute la séquence”.

er referent supplied by the context of use".<sup>16</sup> For example, according to Vuk Karadžić, the proverb "*Da imamo masla kako nemamo brašna, pa bismo posudili tepsiju, te bismo načinili pitu*" (1985:79, n° 798) 'If we had some grease as we haven't got flour, we would borrow a baking pan and make a pie', comes from the story of a needy family whose mother said this, whereafter her children echoed: "And I would eat it like this" while filling their mouth with handfuls of the virtual pie. Then the father slapped the last one on the face saying: "Easy, you naughty boy! Will you not leave some pie to others?" Once isolated from the whole story, the above direct speech utterance designates wishful thinking.

#### 3.2.4. *Mashal* in the Book of Job

Compared to the occurrences of *mashal* analysed so far, those in Job (27:1, 29:1), translated *discourse* in the NIV, are the longest: the first of the two announces the totality of chapters 27 and 28, while the *mashal* of 29:1 – explicit continuation of the previous *mashal* – is further developed in chapters 29 through 31. In other words, these two occurrences of the word refer to two parts of one single *mashal* of chapters 27-31. Their content, so different from all the other *meshalim*, represents Job's soliloquy (Murphy 1981:38), as the conclusive defense of his moral position. The embedded interlude in Job 28 is a poem describing the wisdom (*hokhma'h*) of God's creation and the search for it, with the conclusion in 28:28: "Behold, the fear of the Lord, that is wisdom; and to depart from evil is understanding." Interestingly, Murphy mentions the position of Westermann, for

---

16 1 Sam. 24:1 ("As the old saying [*mashal*] goes, 'From evildoers come evil deeds,' so my hand will not touch you") contains both the proverb itself and its application to the very context of its use (*my hand will not touch you*). Plain proverbs such as this do not stem from any specific event.

whom this poem is “a kind of riddle proposing a challenge and its solution” (Murphy 1981:37). Thence the similarity of this *mashal* with different *chidoth*. Also, if every *mashal* is about the *hokma’h* of life, then not only Job 28 but also 27-31 is all about the painful quest for life wisdom.

### 3.2.5. Conclusion: types of *mashal* and its semantic invariant

Such formal and semantic variety of *meshalim* raises the question of their common semantic features, if any. To answer the question, we must remember that, besides the noun *mashal* (Strong’s n° 4912) and the corresponding verb meaning ‘represent, be like’ (n° 4911), there is another verb *mashal* (n° 4910), with no less than 81 occurrences, meaning ‘to rule, have dominion, reign’. How can this idea of authority and dominion, mostly applied to kings (whence its frequent participial noun ‘ruler’, e.g. in Pro. 23:1 or Mic. 5:2), relate in any way with ‘represent, be like’ and ‘comparison, proverb, parable’ of Strong’s n°s 4911 and 4912? K. T. Aitken’s study on the Book of Proverbs answers this question:

Various suggestions have been made about the primary meaning of *mashal*, ‘proverb’; among them that it is (1) a saying which *illuminates by comparing* things, (2) a saying which *stands fast* by having passed the test of *experience*, (3) a saying which *rules* and so of itself commands acceptance, and (4) a saying which *sets up an example* of a type of behaviour or attitude to be followed or avoided.<sup>17</sup>

Aitken’s position can be resumed by saying that all *meshalim* express the rule of Wisdom above all God’s creation. To this we must add the pragmatic role of *meshalim* – to impose that wisdom to the people of the Bible.

---

17 Aitken 1986:13; italics added.

All the analysed occurrences of *mashal* correspond to the following types:

1° Balaam's prophecies (Numbers 23 and 24);

2° Taunting parables (Deu. 28:37; 1 Kings 9:7; 2 Chr. 7:20; Psa. 44:14; Psa. 69:11; Isa. 14:4; Jer. 24:9; Eze. 14:8; Mic. 2:4; Hab. 2:6);

3° Narrative prophetic parables (Eze. 17:2; 20:49; 24:3);

4° Proverbs (1 Sam. 10:12; 24:14; Eze. 12:22; Eze. 18:2);

5° Wisdom speeches (Job 27:1 and 29:1);

6° Generic *meshalim* (1 Kings 4:32 or 5:12; Psa. 49:4; 78:2; Pro. 1:1; 1:6; 10:1; 25:1; 26:7; 12:9).

Each of the first five is characterised by a specific combination of semantic, structural and discursive properties. By *semantic*, we imply their content; by *structural*, we imply their formal properties (length, prose/poetry); by *discursive*, types of textual sequences and subgenres they include (narrative, descriptive, argumentative; prophecy, taunt, speech). The 6<sup>th</sup> group of occurrences is generic.

Features	1	2	3	4	5
wisdom	+	+	+	+	+
figurative	+/-	+	+	+/-	+/-
monosentential	+/-	-	-	+	-
narrative	+/-	+/-	+/-	-	+/-
poem	+/-	+	+/-	+/-	+
prophecy	+	+	+	+/-	-
taunt	-	+	-	+/-	-
argumentative (audience)	+	+	+	+	+

As we can see, the listed features appear in different groups with significant irregularity. While two features – wisdom and audience – imply teaching (the invariant of *mashal* and *parabolē*), other features are more or less pres-

ent in different types. For example, figurative content is regular in types 2 and 3, and possible in 1,4 and 5. Narrative content is absent from proverbs (type 4), and more or less present in other types. Proverbs are always monosentential, prophecies (type 2) can be so, but mostly are not. Types 2 and 5 are poetic, but 2 is characterised by its mocking tone. Type 6 are occurrences which do not refer to any of these specific groups or are contextually unclear. For each of these types and among them, there is intersection and scalarity. Finally, we must remember that each of the specific types can appear in parallelisms with its synonyms, especially type 2. All these facts suggest that the conceptual domain of *mashal* is organised as a continuum.

#### 4. New Testament parables

Most of the occurrences of *mashal* in the Septuagint are rendered by the Greek *parabolē*, used for all Jesus' parables in the Synoptic Gospels.<sup>18</sup> Therefore Gerhardtsson rightfully considers *parabolē* as the NT equivalent of *mashal* (Gerhardtsson, 1991:272; in Snodgrass 2018:29-30). The same argument is present already in the *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (1917, vol. IX: 630), and later in the *Jewish Encyclopaedia*, as mentioned in the section 3.1. According to Bailly's *Dictionnaire Grec-Français*,<sup>19</sup> the primary meaning of *parabolē* is 'comparison'. The definition of C. H. Dodd (1936:16; in Snodgrass 2018:22) underlines its figurative nature:

At its simplest the parable is a metaphor or simile drawn from nature or common life, arresting the hearer by its vividness or strangeness, and leaving the mind in suffi-

18 See further in the section on translations of *mashal* and *parabolē*.

19 Bailly 1935.Web. 06.11.2020.



cient doubt about its precise application to tease it into active thought.

Ricoeur describes the parable as “the conjunction of a narrative form and a metaphoric process.” (1975:88-89; in Snodgrass 2018:22) As Lightfoot puts it, “[b]y telling a story that was true-to-life, he [Jesus] would draw a parallel between earthly affairs and heavenly things.” (1986:2) Through parables, even those who refused all lessons were, as Kierkegaard puts it, “deceived into the truth”.<sup>20</sup> This oxymoron implies the essentially enigmatic nature of parables (cf. *chida’h* above): they both hide and reveal ‘the secrets of the Kingdom of heaven’. In spite of the obvious allegorical properties of *parabolē*, Lightfoot (1986:3) proposes the following distinction:

An allegory, like a parable, is a story told in order to make a comparison. In an allegory every detail of the story has an inner meaning. [...] But in a parable – and this is the main difference between a parable and an allegory – each detail is not necessarily significant. The details of a parable are there most often just to add color to the story.

Such a distinction is actually only a matter of degree, since all parables contain a certain number of symbolic *topoi* whose meaning is explained elsewhere in the Bible. For Lightfoot himself, many parables offer “several lessons

---

20 Søren Kierkegaard's *Journals and Papers*, vol. 1, 1967:288. On the subject of “indirect communication”, Snodgrass proposes to read also: Thomas C. Oden (ed.), *Parables of Kierkegaard* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. xiii; Fred B. Craddock, *Overhearing the Gospel* (Nashville: Abingdon, 1978), pp. 79-100, and Charles E. Carlston, *The Parables of the Triple Tradition* (Philadelphia: Fortress, 1975), pp. 98-99.

[...] to be learned” (1986:4), not just one. A more serious objection to Lightfoot’s weak distinction is found, indirectly, in Kuiper’s view that “[f]able, parable, and allegory are related types of imaginative literature [...] and the generic term for the cluster is allegory.” (2012:69) Therefore, Kuiper considers the “allegorical mode” as hyperonymic for parables and fables. And what would be its essence? “Allegory is a manipulation of the language of symbols.” (2012:75) From this point of view, all parables are allegorical.

The parables of Jesus Christ comprise about one third of all his recorded teachings (Lightfoot 1986:4; Snodgrass 2018:33). While many authors quote over thirty parables, Bugge (quoted by E. E. Nurse in the 1917 *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, p. 630) mentions 71 of them, whereas Gerhardsson’s list has 55 NT *meshalim* (Gerhardsson 1991:272; in Snodgrass 2018:29-30). Outside the NT, *parabolē* “was not a particularly common word prior to the end of the first century A.D.” For Greek authors, *parabolē* generally means ‘comparison’. In Plato’s works we find it only twice, and fourteen times in Aristotle’s writings. (Snodgrass 2018:45) On the contrary, the NT *parabolē* absorbs all the meanings of *mashal* (Snodgrass 2018:25): 1) aphoristic sayings (Luke 16:13); 2) similitudes (or “extended similes”, “an extended analogy which *lacks plot development*” (2018:26, italics of the author) like Mat. 13:33); 3) interrogative parables (“those parables that *are presented entirely as questions*”; 2018:26, italics of the author), such as the “Who from you?” questions, eg. Mat. 21:28 or Luke 11:5; 4) narrative parables, or, as Snodgrass puts it, “parables in the restricted sense, [...] metaphors [...] extended into narrative analogies *with plots*”.

We propose to distinguish three semantic, structural and discursive types of occurrences of *parabolē* in the NT:

1° Christ's narrative parables (Mat. 13; 15:15; 21:33.45; 22:1; 24:32 ; Mark 3:23; 4:30);

2° The proverb of Luke 4:23;

3° *Parabolē* as *typos* (Hebrews 9:9; 11:19).

type	wisdom	figurative	monosentential	narrative	poem	prophecy	taunt	audience
1	+	+	-	+	-	+/-	+/-	+
2	+	+/-	+	-	-	-	-	+
3	+	+	/	+/-	-	+	-	+/-

Once again, the two invariant features of the NT *parabolē* are the same 'wisdom' and the direct or indirect presence of listeners (Jesus is called the *Teacher*). Poetic discourse is absent, and taunting tones are rare in Jesus' proverbs. Remarkably, the parables of Heb. 9:9 and 11:19 are not verbal at all: the first "speaks" with the typological language of symbols in sacrificial ceremonies of the Sanctuary; in 11:19, Isaac's sacrifice teaches about the sacrifice of Jesus. These two are thus enacted *meshalim*, like those in the Prophets.

## 5. Equivalents of *mashal* and *parabolē* in translations

This section resumes our study of 33 selected translations of *mashal* (OT) and *parabolē* (NT): the Septuagint (LXX, Greek), the Vulgate (VUL, Latin), 17 English, 5 Serbian and 9 French versions.

The English Bible versions are: ASV (American Standard Version, 1901), BSB (Berean Study Bible, 2016), CEV (Con-

temporary English Version, 1995), CSB (Christian Standard Bible, 2017), DBT (Darby Bible, 1890), DRB (Douay-Rheims Bible, 1582-1610), ERV (English Revised Version, 1881-1885), ESV (English Standard Version, 2001), GWT (God's Word Translation, 1995), ISV (International Standard Version, 2011), KJV (King James Version, 1611), NASB (New American Standard Bible, 1971), NIV (New International Version, 1973), NKJV (New King James Version, 1982), NLT (New Living Translation, 1996), LSV (Literal Standard Version, 2020), YLT (Young's Literal Version, 1862).

The French Bible versions are: COL ("Colombe", 1978), CHO (Bible Chouraqui, 1974-1977), FBJ (Bible de Jérusalem, 1956), FDB (French Darby Bible, 1885), LSG (Bible Louis Segond, 1871-1880), MAR (Bible Martin, 1707, 1744), NFC (Bible Nouvelle Français Courant, 2019), TOB (Traduction Oecuménique de la Bible, 1975), SEM (Bible du Semeur, 1992).

The Serbian/Croat Bible versions are: BAK (Lujó Bakotić Bible, 1933), CAR (Emilijan Čarnić New Testament, 1973), DAN/VUK (Vuk Karadžić New Testament, 1947; Đuro Daničić Old Testament, 1967; Daničić-Vuk Bible, 1968), HKS (Zagrebačka Biblija "Kršćanska sadašnjost", 1968), SPC (Novi zavet Sinoda SPC, 1984).

Our aim is to examine if the equivalents of *mashal* and *parabolē* in these translations reflect, respectively, to the abovementioned types.

### *5.1. Translations of mashal and parabolē in the Septuagint and in the Vulgate<sup>21</sup>*

*Mishlē*, the plural construct of the masculine noun *mashal*, is found in the very title of the Book of Proverbs –

---

21 <<https://www.newadvent.org/bible/gen001.htm>> 10.1.21.

*Mishlê Sh'lomo'h*, 'Proverbs/Parables of Solomon'. While the Septuagint (LXX) reads *Paroimiai Salomontos*, the Vulgate (VUL) translates "*Parabolaë Salomonis*", i.e. 'Solomon's parables'. Both the Septuagint and the Vulgate show a remarkable consistency in the translation of *mashal* (and *parabolê* for the VUL). Their respective translations are represented in the following table:

Type	Septuagint	Vulgate
<b>Old Testament</b>		
<b>1 Balaam's prophecies</b>	<i>parabolê</i>	<i>(assumpta) parabola</i>
<b>2 Taunting parables</b>	<i>parabolê,</i> <i>aphanismos,</i> <i>thrēnos</i>	<i>proverbium,</i> <i>parabola, similitudo</i>
<b>3 Narrative prophetic parables</b>	<i>parabolê</i>	<i>parabola</i>
<b>4 Proverbs</b>	<i>parabolê</i>	<i>proverbium,</i> <i>parabola</i>
<b>5 Wisdom speeches</b>	<i>prooimios</i>	<i>parabola</i>
<b>6 Generic <i>meshalim</i></b>	<i>parabolê,</i> <i>paideia,</i> <i>paroimia</i>	<i>parabola</i>
<b>New Testament</b>		
<b>1 Christ's narrative parables</b>		<i>parabola</i>
<b>2 The proverb of Luke 4:23</b>		<i>similitudo</i>
<b>3 <i>parabolê</i> as <i>typos</i></b>		<i>parabola</i>

1° Balaam's prophecies. Since all the LXX occurrences of this group are rendered as *parabolê*, this represents the authoritative rabbinical proof of equivalence between *mashal* and *parabolê*. In the Vulgate, *parabola* of Numbers 23 and 24 appears in the absolute construction *assumpta parabola* ('having resumed the parable').

2° Taunting parables. The translation of this group uses more Greek and Latin lexemes than the others. In the LXX, besides *parabolē*, as the most frequent, in 1 Kings 9:7 we also find *afanismos* (ἀφανισμός, 'destruction') in parallelism with *lalema* (λάλημα, 'prattle', corresponding to Heb. *sh'nina'h*, 'taunt'). *Afanismos* forms a parallelism with *erēmos* (ἐρήμος, 'desert, desolation') in Eze 14:8 ('desolation and destruction'; Hebr. *o't sign* and *mashal*). These two occurrences are rendered in the VUL, respectively, as *eritque Israël in proverbium, et in fabulam* in 1 Kings 9:7, and *in exemplum et in proverbium* for Eze. 14:8. In Isa. 14:4, *mashal* is translated as *threnos* (LXX, θρήνος, 'lament'), and as *parabola* (VUL). The VUL uses three lexemes for this group: besides *proverbium* in the aforementioned Deu. 28:37 (*mashal* in parallelism with *sh'nina'h*; *in proverbium ac fabulam*) and in 1 Kings 9:7, there are also *similitudo* (Psa. 44:15), and the predominant *parabola* in all other instances.

3° Narrative prophetic parables. Just as the LXX consistently opts for *parabolē*, the VUL uses *parabola* in all these cases. Still, it is highly interesting to see *parabola* combined with *proverbium* in a single clause of Eze. 24:3 (*Et dices per proverbium [...] parabolam*, 'tell a parable using a proverb'). A very similar procedure is found in the next type.

4° Proverbs. Expectedly, the VUL consistently uses *proverbium*, which in Eze. 18:2.3 appears together with *parabola*. According to this and Eze. 24:3, a parable can be expressed *in a proverb*. This again suggests the conceptual proximity of the two.

5° Wisdom speeches. While the LXX uses *prooimion* (προοίμιον, 'preamble, introduction to a speech'), as to denote the beginning of Job's long speeches, the VUL simply has *parabola*.

6° Generic *meshalim*. All this group is translated in the VUL by *parabola*. In the LXX, on the other hand, the very

title of the Book of Proverbs has *paroimiai* (ΠΑΡΟΙΜΙΑΙ, whence *paremiology*, also 26:7), whereas all other occurrences of the group use the most common *parabolē*, except for Pro. 25:1, which, although the same as 10:1, has *paideia* (παιδεία, 'instruction, training, chastisement').

Altogether, the LXX uses twice as much lexemes as the VUL to translate *mashal*. In the LXX, *parabolē* is definitely the most used lexeme, but in groups 2 and 5 alternative solutions appears. In the VUL, variations appear only in groups 2 and 4.

As for the translations of the NT *parabolē* in the VUL, types 1 (Christ's narrative parables) and 3 (*parabolē* as *typos*) are consistently translated as *parabola*, whereas the type 2 (the proverb of Luke 4:23) is rendered as *similitudo*, 'resemblance, byword, parable'. This corroborates the structural difference of Luke 4:23.

## 5.2. English translations

In English translations, there are two opposing tendencies: the unifying one in literal translations, where original Hebrew and Greek items tend to be rendered by a single target language item, or the dispersive tendency, offering an array of equivalents, as in most modern translations. Literal translations LSV and YLT systematically use the same generic term for *parabolē* in the NT and for *mashal* in the OT. The YLT *simile* seems to cover the broadest possible concept of analogy, and the LSV *allegory* reminds us of the Kuiper's "allegorical mode" (2012:70). Still, in most of the occurrences of the Book of Proverbs, even the YLT and the LSV opt for the term *proverbs*. Dynamic equivalents, on the other hand, can be found in many modern translations of the type 2 in particular, eg. *make fun* (NLT), *song of mocking* (NASB) in Mic. 2:4, or *make sport of me* (NIV, BSB) and *make fun of me* (NLT) for Psalms 69:11.

1° Balaam's prophecies. The variety of translations clearly shows the peculiar nature of Balaam's *meshalim*: *message* (NIV, NLT), *discourse* (ESV), *oracle* (BSB), *parable* (ASV, DBT, DRB, ERV, KJV), *poem* (CSB), *prophecy* (GNT) and *prophetic statement* (ISV).

2° Taunting parable. This group 1) is the most common of all types; 2) has produced the greatest variety of translations; 3) has more dynamic translations than any other type; 4) in most of these verses, *mashal* is found in parallelisms and triads. These *meshalim* are translated as follows: *proverb* (ASV, DBT, DRB, ERV, ESV, ISV, KJV, NASB, NKJV), *byword* (ASV, DRB, ESV, ISV, KJV, NIV, NKJV), *joke* (CSB), *ridicule* (ISV, NIV, NLT), *parable* (ASV, DRB, ERV, KJV), *scorn* (BSB), *song* (CSB); supplementations<sup>22</sup> *song of mockery* (ISV, NASB), *song of mocking* (NASB), *song of ridicule* (NASB), *object of mockery* (NLT), *object lesson* (ISV), *saying* (NASB), *butt of jokes* (ISV, NLT), *taunt* (NIV, NLT, ESV, NASB), *taunt song* (ESV); dynamic equivalents *to make sport of sb* (NIV, BSB), *to make fun of sb* (NLT); and the transposition *mocked* (CEV, NLT). Contrary to the impressive array of translations for other occurrences of this group, Eze. 14:8 is unanimously rendered (apart from the literal translations) as *byword* (ASV, DBT, DRB, ERV, ESV, ISV, KJV, NIV, NKJV).

3° Narrative prophetic parables are translated, with a remarkable prevalence, as *parable* (NIV, ESV, ISV, ASV, KJV, NKJV, DBT, DRB, NASB), *story* (NLT) and *illustration* (NLT), besides *simile* and *allegory* (LSV, YLT).

4° Proverbs. Firmly established in Indo-European literary traditions, this type of *meshalim* is translated most unanimously, as *proverb* (ESV, KJV, NASB, NIV, NKJV,

---

22 Vinay and Darbelnet 1995:107; Fr. *amplification*, Vinay and Darbelnet 1972:5.



NLT, ASV, CEV, DRB, ERV, ISV, DBT), *saying* (NIV, NLT, NASB) and, exceptionally, *parable* (DRB).

5° Job's wisdom speeches. As the most peripheral type of *mashal*, the occurrences in Job are translated into English as *discourse* (NIV, ESV, NKJV, NASB), *parable* (KJV, ASV, DRB), *poem* (GWT), *discussion* (ISV). Obviously, *discourse* and *discussion* correspond to the polemic context in which Job pleads his cause, while *poem* renders its highly relevant poetical and emotional traits. The YLT and the LSV are faithful to *allegory* and *simile*.

6° Generic *meshalim*. This type refers mostly to *meshalim* in general, and not to a specific type of *mashal*. In this sense, this may have been the most challenging group to translate. The prototypical instance here is 1 Kings 4:32 (5:11 in some versions), which refers to Solomon:

He spoke three thousand *proverbs* (*mashal*) and his songs (*shir*)<sup>23</sup> numbered a thousand and five. (NIV)

All but the literal translations and the DRB (*parables*) have *proverbs* for this verse. On the contrary, Psa. 78:2 is unanimously translated as *parable* in NIV, NLT, DRB, ERV, ESV, ISV, KJV, NASB and NKJV, except for the LSV and the YLT. The translations of Psa. 49:4 are divided between *proverb* (ESV, ISV, NIV, NKJV, NLT) and *parable* (ASB, DRB, ERV, KJV, NASB). The tone and content of this psalm recall Job's discourses. The occurrences of *mashal* in the Book of Proverbs (Pro. 1:1; 1:6; 10:1; 25:1; 26:7) mostly designate

---

23 "A *mashal* is a *poem-like* composition (either short or long) that states a truth or teaches a lesson in a picturesque, compelling manner." (Miller, 2004:15; italics added) *Shir* is thus another partial synonym of *mashal*, as in the case of Isa. 5:1-6. Some *meshalim* are therefore translated into English, French and Serbo-Croat as *song*, *chant*, *chanson*, *p(j)esma*.

parallelisms. The uniformity of their translation corresponds to the stability of proverbs as a confirmed genre of Indo-European literary tradition: *proverbs* (ASV, ERV, ESV, ISV, KJV, LSV, NASB, NIV, NKJV, NLT, YLT), with *parables* only in the 17<sup>th</sup> century DRB. Even the literal translations here use *proverbs*. We would also expect it in 26:7, where *parable* is found in most translations (ASV, DRB, ERV, KJV, YLT), while *proverb* is chosen in ESV, NASB, NIV and NLT. The LSV here uses *allegory*.

As concerns the occurrences of *parabolē* in the NT, we distinguish three types:

1° Christ's narrative parables. The YLT insists on the generic *simile* and LSV, on the generic term *allegory*. In other translations, *parabolē* is consistently translated as *parable* (ASV, DBT, DRB, ERV, ESV, KJV, INT, NAS, NASB, NIV, NKJV) and, in some, as *illustration* (NLT), *comparison* (DBT, KJV 2000) and *story* (NLT).

2° The proverb of Luke 4:23. For this monosentential saying, the translators chose *proverb* (ASV, DBT, ESV, ISV, KJV, KJV 2000, NIV, NLT, NASB) as a predominant translation with, exceptionally, *parable* (ERV) and *similitude* (DRB). The literal translations here remain faithful to, respectively, *simile* and *allegory*.

3° *Parabolē* as *typos*. The two only occurrences of *parabolē* outside the Gospels deal with typology. In 9:9, the author recognizes that animal sacrifices offered in the OT Sanctuary as symbols of Christ's sacrifice "once and for all". Thence *illustration* (ISV, NIV, NLT), *figure* (ASV, KJV), *symbol* (GNT, NASB) and *parable* (DRB, ERV). The LSV here has *allegory* and the YLT, *simile*. In the ESV and the NJKV, we find the transposition *symbolic* (N → Adj). Heb. 11:19 interprets the sacrifice of Isaac (Gen. 22) as a typological *parabolē* of resurrection. The target lexemes are *type* (NASB), *parable* (DRB, ERV) and *figure* (KJV, YLT). Var-

ious transpositions are numerous: *so to speak* (GNT), *in a manner of speaking* (NIV), *in a sense* (NLT), *figuratively speaking* (ESV, ISV), *in a figurative sense* (LSV, NKJV). It is noteworthy that in Heb. 11:19 even the YLT has *figure* and the LSV, *in a figurative sense*.

### 5.3. French translations

We should first mention A. Chouraqui's literal translation (CHO), which almost uniformly renders all occurrences, both for *mashal* and *parabolē*, as *exemple*. Such is the case of Numbers 23 and 24, 1 Samuel, 1 Kings, 2 Chronicles, Job, Proverbs, Ecclesiastes, as well as of most of the Psalms. In the NT, such is also the case with the occurrences in Matthew and Mark. There are some notable exceptions to this: *mashal*, meaning a taunting poem (type 2), is often translated in the CHO as *fable* (Deu. 28:37; 1 Kings 9:7; Psa. 69:11). In Eze. 12:22; 17:2; 18:2; 20:49 and 24:3, the CHO translates *mashal* as *proverbe*. In the NT, *exemple* is the dominant CHO equivalent of *parabolē*, except for Luke 4:23, where, expectedly, it is rendered as *proverbe*. The only Chouraqui's use of *parabole* is in Hebrews. The other analysed versions translate *mashal* as follows:

1° Balaam's prophecies. The structural and semantic heterogeneity of this group has produced a remarkable diversity of translations in French: *discours sentencieux* (DBF, DMB), *oracle* (LSG), *discours* (FBJ), *paroles* (NFC), *sentence* (COL), *incantation* (TOB).

2° Taunting parables. This most frequent type of *mashal* differs from parables *stricto sensu* and from prototypical proverbs. In French, this group of occurrences offers the greatest array of translations, with many single word equivalents, numerous supplementations (Vinay and Darbelnet 1995:107) and some transpositions. Single word equivalents include *chant* (LSG), *chanson* (TOB), *couplet* (NFC),

*dérision* (MAR), *dicton* (MAR), *fable* (COL, FBJ, TOB), *jouet* (MAR), *moquerie* (FBJ, NFC), *outrage* (TOB), *pamphlet* (TOB), *proverbe* (FBJ, FDB, MAR), *risée* (FBJ), *sarcasme* (COL, FBJ) and *sentence* (COL). Among supplementations and paraphrases we find: *cantique sentencieux* (FDB), *chant satirique* (NFC), *exemple proverbial* (TOB), *exemple qui deviendra proverbial* (NFC), *formules d'une ironie mordante* (TOB), *paroles ironiques* (NFC), *proverbe lugubre* (MAR), *risée des gens* (TOB), *sujet de dictons* (COL), *sujet de fable* (COL) *sujet de sarcasme* (LSG), *objet de sarcasmes* (LSG), *objet de déshonneur* (COL), *sujet de railleries* (MAR), *thème de chanson* (NFC). Finally, we range (*ils*) *ricaneront* (NFC), *être insultés* (NFC), (*tu*) *te moqueras* (MAR) among transpositions. The existence of this pragmatic type of *mashal* is proven by the fact that the CHO uses *fable* in several occurrences of this group (Deu. 28:37; 1 Kings 9:7; Psa. 44:14, Psa. 69:11) instead of *exemple*.

3° Prophetic allegorical narratives. This type of *mashal*, with its allegorical and non specific content, resembles most to Jesus' parables. As such, it can be considered prototypical. To the justified objection that a prototype should also comprise the greatest number of occurrences, while we mention only three, we answer that many more *meshalim* of this type are not explicitly labeled as such (e.g. Isa. 14, Eze. 28, 2 Sam. 12, Jer. 13 and 18, Eze. 19, etc). As expected, this group is translated mostly as *parabole* (COL, FBJ, FDB, LSG, NFC, TOB), besides *proverbe* (FBJ), *similitude* (MAR) and *énigme* (MAR). As we said, the CHO renders all these *meshalim* as *proverbe* and not *parabole*. Chouraqui also keeps the cognate objet construction of Eze. 17:2 (*Énigme une énigme...*), 20:49 (*il proverbialise des proverbes*) and 24:3 (*Proverbialise un proverbe...*).

4° Proverbs. This type comprises several monosentential and bisentential sayings, respectively: "Is Saul also

among the prophets?"; "From evildoers come evil deeds"; "The days go by and every vision comes to nothing"; "The parents eat sour grapes, and the children's teeth are set on edge". Their content and length distinguish them from the other four types. Two of them are non figurative and generic, and two are figurative, one of which refers to a specific historical *example* ("Is Saul also among the prophets?"). The French versions propose the following equivalents, one-word or amplified: *proverbe* (CHO, COL, FBJ, FDB, LSG, MAR, NFC, TOB), *dicton* ('saying', FBJ, TOB), *exemple* (CHO) and *exemple ancien* (CHO), *ancien proverbe* (FBJ), *discours moqueurs* (LSG). As we can see, even Chouraqui here uses *proverbe* twice, and twice *exemple (ancien)*.

5° Job's wisdom speeches. These occurrences correspond to various translations in French: *discours sentencieux* (FDB, MAR), *forme sentencieuse* (LSG), *discours* (NFC), *thèse* (COL), *poème* (TOB). As the amplest examples of *mashal*, only occasionally narrative and even less allegorical (except for Job 28), these two occurrences are highly peripheral. Nonetheless, they emphasize several other features of *mashal*: 'sapiential', 'poetic' and 'didactic': whatever their length, all *meshalim* teach wisdom in a poetic manner.

6° Generic *meshalim*. These occurrences do not seem to designate any particular type of *mashal*, so that translators tend to choose terms which can stand for *mashal* in general. As such, 1 Kings 4:32 refers to all "3000 *meshalim*" written by Solomon, translated as *proverbe* (COL, FDB, NFC, TOB), *exemple* (CHO), *parabole* (MAR), *maxime* (FBJ), *sentence* (LSG). Apart from Chouraqui's *exemple* and Martin's *parabole*, the lexemes *proverbe*, *maxime* and *sentence* all refer to sayings. These prove the equivalence of this group with the literary genre of proverb in French, English and, as we shall see, Serbian/Croat. As expected, most of

generic *meshalim* are found in the Book of Proverbs (Pro. 1:1; 1:6; 10:1; 25:1; 26:7). These are translated as follows: *proverbe* (COL, FBJ, FDB, LSG, MAR, NFC, TOB), *exemple* (CHO), *maxime* (FBJ, TOB), *sentence* (LSG), *propos sentencieux* (MAR) and *parabole* (FBJ). As in English, 26:7 offers most of variations: *exemple* (CHO), *maxime* (TOB), *propos sentencieux* (MAR), *proverbe* (COL, NFC), *sentence* (LSG) and *parabole* (FBJ). As for the Psalms, the tone and content of Ps. 49 remind us of Job's discourses. Interestingly, 49:4 is translated with *énigmes* (COL, TOB), *exemples* (CHO) and *paraboles* (FBJ), or with supplementations such as *discours sentencieux* (FDB), *sentences qui me sont inspirées* (LSG), *propos sentencieux* (MAR) and *enseignement des sages* (NFC). Among these, the seme 'wisdom' is dominant. Ps. 78:2 announces a lengthy narrative on the history of God's ways with Israel. This narrative aspect of Ps. 78 can perhaps explain why *paraboles* (COL, FBJ, FDB, NFC, TOB) is the most common translation here, along with *exemples* (CHO), *sentences* (LSG), *similitudes* (MAR). Finally, the generic meaning of *mashal* in Ecc. 12:9 is very similar to 1 Kings 4:32. Besides Chouraqui's regular *exemples*, other translators use here *proverbes* (COL, FDB, NFC, TOB), *sentences* (FBJ, LSG) and *graves sentences* (MAR).

We now consider the French equivalents of *parabolē* in the NT:

1° Christ's narrative parables. The greatest group of *parabolē* is predominantly translated as *parabole* (COL, FBJ, LSG, NFC, SEM, TOB). The alternative translations *comparaison* (LSG, SEM, TOB), *parole énigmatique* (TOB) and *exemple* (CHO, SEM) accentuate different semantic aspects of Jesus' parables: their generic content, standing for *n* specific situations, is based on analogy but also enigmatic, and thus needs explanation.

2° The proverb of Luke 4:23. This unique occurrence of the proverb “Physician, heal yourself” is rendered in the French versions, including Chouraqui, as *proverbe* (CHO, COL, LSG, NFC) and *dicton* (‘saying’; FBJ, SEM and TOB), two synonyms.

3° *Parabolē* as *typos*. In Heb. 9:9 and 11:19 the meaning of *parabolē* is very close to ‘type’. Considering the particular content of these verses and the specific meaning of *parabolē* in Hebrews, it is highly relevant to note the variety of French translations. While Chouraqui renders both occurrences as *parabole*, others propose *image* (NFC), *figure* (LSG, COL), *symbole* (TOB). For Heb. 11:19, we find several dynamic equivalents: *ce fait a une valeur symbolique* (NFC), *il y a là un symbole* (COL), *dans une sorte de préfiguration* (TOB) and even *une sorte de résurrection* (LSG).

#### 5.4. Serbian/Croat translations

As in other languages, the Serbian/Croat equivalents of *mashal* follow two patterns: the unifying pattern of the DAN/VUK translation, with *ūpruca* (lit. ‘story’) in the majority of occurrences, and the dispersive pattern, in most 20<sup>th</sup> century versions studied, with different equivalents for each type of *mashal* and *parabolē*.

1° Balaam's prophecies. These seven occurrences are translated as *ūpruca* (‘story’, DAN), *pjesma* (‘poem, song’, HKS) and *ūporoшitvo* (‘prophecy’, BAK). No specific term for this type can be found in Serbian/Croat translations. Their equivalents resemble those in French.

2° Taunting parable. This numerous group is translated as *ūpruca/ priča* (‘story, gossip’, BAK, DAN, HKS), *poruga* (‘taunt’, HKS), *ryūlo/ruglo* (‘ridicule’, BAK), *rugalica* (‘mocking song’, HKS), *ūesma* (‘poem, song’, BAK) or, through supplementation, as *ūpredmetū ūpruce* (‘object of gossip’, BAK), *ūpredmetū ryūa* (‘object of jeer/ridicule’, BAK).

Contrary to *ўрича/ priča*, the other versions propose translations pointing mostly at the taunting aspect of *mashal*.

3° Narrative prophetic parables. Here, besides *ўрича/ priča* ('story', DAN), we find *prispodoba* ('parable', HKS), *ўпоређење* ('comparison', BAK) and the transposition into the verb *приповиједати* ('narrate', HKS). In the HKS Eze. 20:49, we find a case of dynamic equivalence with *Evo opet pričalice s pričama!* ('The story-teller is back with his stories!', HKS). Croatian translations of this and other NT types use the specific Croatian term *prispodoba*. In the DAN Eze. 17:2, while the first of the two parallel cognate object constructions in Hebrew (*hûd hidā'h*) is rendered by its Serbian equivalent *заіонеїни заіонеїку*, the second (*m 'shol mashal*) has *кажи ўричу* ('tell a story', not 'tell a tale').

4° Proverbs. Serbian/Croat folk tradition is very rich in proverbs, so that translators use *ўсловица/poslovica* ('proverb', BAK, HKS) and *изрека* ('saying', BAK), although we also find *ўрича/priča* in Serbian and Croat ('story, tale', DAN, HKS). The BAK also uses *речи ўодруїљиве* ('taunting words'), a case of supplementation.

5° Job's wisdom speeches. Surprisingly, this peripheral case of *mashal* is translated unanimously by the Serbian/Croat lexeme *дес(ј)ега/ бес(ј)еда* (BAK, DAN, HKS) 'speech'. While the standard *govor* is found in all styles and registers, *дес(ј)ега/ бес(ј)еда* implies sublime and literary tones.

6° Generic *meshalim*. This group of occurrences should be translated so as to cover all of the domain of *mashal*. In Serbian/Croat, these are rendered by the following lexemes: *ўрича/priča* ('story, tale', BAK, DAN), *изрека* ('saying', BAK, HKS), *ўсловица* ('proverb', BAK), *поука* ('lesson', HKS), *поучна изрека* (HKS), *мудра изрека* (HKS). In a context where wisdom and folly are contrasted, the translations of Pro. 26:7 have *дес(ј)ега* ('speech', DAN), *ўсловица* (BAK)



and the supplementation *mudra izreka* (lit. 'wise saying', HKS).

For each of the three NT types, the Serbian/Croat translations show a significant consistency:

Type	VUK (1847)	BAK (1933)	HKS (1968)	CAR (1973)	SPC (1984)
1 Christ's narrative parables	прича	поређење	prisrodoba	прича	прича
2 The proverb of Luke 4:23	прича	пословица	prisrodoba	пословица	пословица
3 Hebrews 9:9 and 11:19	прилика прилика	слика прилика	slika predslika	символична слика слика	праслика праслика

Three of five versions use a specific term for each of the three types, and two other have the same term for the first two, but use one, even two lexemes, for the occurrences in Hebrews. An unexpected translation is the Croat term *prisrodoba* (used for Christ's narrative parables) for the parable of Luke 4:23, instead of *poslovica* ('proverb'), as in all other 20<sup>th</sup> century translations. The translations in Hebrews are the most carefully selected: the HKS uses *predslika* (like German *Vorbild*, 'precedent, parangon') in Heb. 11:19, just as the SPC uses *праслика* ('archetype') in both these occurrences. The CAR uses *символична слика* ('symbolic image/picture') in 9:9, and only *слика* ('image/picture') in 11:19, whereas the BAK uses respectively two synonyms from the Serbian/Croat expression *слика и њприлика* ('image and likeness').

## 6. Conclusion

The Old Testament *mashal* corresponds roughly to ‘a proverb, parable’. Its New Testament counterpart *parabolē* also designates a continuum. From this continuum of *mashal* and *parabolē*, there emerge six semantic, structural and discursive types of *mashal* and three of *parabolē*. As for *mashal*, we distinguish: 1° Balaam’s prophecies – prophetic, poetic, partly symbolic, with little narrative elements; 2° Taunting parables – didactic, prophetic, caustic, poetic, partly symbolic, some narrative; 3° Narrative prophetic parables – didactic, prophetic, narrative, poetic, highly symbolic; 4° Proverbs – monosentential, didactic, some figurative, some plain, non narrative; 5° Job’s wisdom speeches – long, poetic, didactic and philosophical, with little symbolic or narrative elements; 6° Generic *meshalim* – occurrences with no specific indication of any of the five types. Two features are found in all types; namely, *wisdom* as the essence of the message to an *audience*.

This same invariant can be established for the occurrences of *parabolē*. We propose to distinguish three types of occurrences of *parabolē* in the NT: 1° Christ’s narrative parables – didactic, narrative, highly symbolic, with generic meaning; 2° The proverb of Luke 4:23 – monosentential, didactic, figurative; 3° Typological *parabolē* in Hebrews – didactic, non verbal, symbolic, acted narrative.

These typologies have been examined in the light of their respective translations in 33 Bible versions. The equivalents of *mashal* and *parabolē* generally follow two tendencies: the unifying (literal) and the dispersive one. Literal translations tend to render all *meshalim* and/or all *parabolai* with the same lexeme (*allegory, simile*; Fr. *exemple*; Ser. *їословица*). While the narrative parables *stricto sensu* are rendered quite consistently as *parable, parabole, ұрпича*,

the large group of taunting parables activates semes like 'mockery', 'fable', 'poem', in most target languages. Moreover, type 2 is so often translated as *proverb* in English, and, to a lesser extent, in French, that it presents these taunting parables as a potential source of proverbs. The other types – Balaam's prophecies and Job's speeches – which have no particular counterparts in the target languages studied, also correspond to a large array of equivalents activating, respectively, the semes 'discourse', 'oracle', 'poem', 'parable', and 'discourse', 'poem', 'discussion'. All these significant and frequent oscillations among the types and among their target equivalents suggest that: 1) most of these types overlap because they share many features; 2) those types which have no counterpart in the target languages or which are not sufficiently distinguished from the others produce the most pronounced oscillation in translations. In this respect, proverbs are the only clearly established type, together with the Christ's parables in the New Testament.

### Bibliography

- Aitken, Kenneth T. *Proverbs*. Louisville, London : Westminster John Knox Press, 1986. Printed.
- Andrić, Ivo. „Nešto o stilu i jeziku”, *Istorija i legenda. Sabrana dela Ive Andrića. Knjiga XII, dopunjeno izdanje*. Beograd: Udruženi izdavači, 1981. Printed.
- Bailly, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1935. Web. 06.11.2020.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: OUP, 2001. Printed.
- Curkpatrick, Steven. “Between *mashal* and parable: 'likeness' as a metonymic enigma”. *Horizons in Biblical Theology* 24.1 (2002):58-71. Web. 20.12.2020.
- Davis, Christian . “Structural Analysis of Jesus' Narrative Parables: a Conservative Approach”. *Grace Theological Journal*, 9.2

- (1988): 191-204. Web. 22.12.2020.
- Dodd, Charles Harold. *The Parables of the Kingdom*. London: Nisbet, 1936. Printed.
- Genung, John Franklin. "Proverb". James Orr (ed.). *International Standard Bible Encyclopedia Online*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 1939. Web. 01.12.2020.
- Gerhardsson, Birger. "The Narrative Meshalim in the Synoptic Gospels: A Comparison with the Narrative Meshalim in the Old Testament." *New Testament Studies* 34 (1988). 339-63. Printed.
- Gerhardsson, Birger. "Illuminating the Kingdom: Narrative Meshalim in the Synoptic Gospels". Henry Wansborough (ed.). *Jesus and the Oral Gospel Tradition. Journal of the Study of the New Testament Supplement* 64 (1991). 266-309. Printed.
- Dobrovolsk'ij, Dmitrij Olegovitch, Elisabeth Piraiinen. "Idioms: Motivation and etymology". *Yearbook of Phraseology* 1 (2010) 1:73-96. Web. 30.01.2020.
- Jeremias, Joachim. *The Parables of Jesus* (trans. S. H. Hooke). Revised edition. London: SCM, 1963. Printed.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne poslovice*. Beograd: Prosveta/Nolit, 1985. Printed.
- Kimchi, David. *Rab. Davidis Kimchii Commentarii in Jesaiam Prophetam...* Florentiae MDCCLXXIV. Apud Cajetanum Cambiagi typographum regium, 1774. Web. 10.01.2021.
- Kierkegaard, Søren. *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, 6 vols. (ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong; Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1967. Printed.
- Kuiper, Kathleen. *Prose: literary terms and concepts (The Britannica guide to literary elements)*. New York: Britannica Educational Publishing in association with Rosen Educational Services, 2012. Printed.
- Le Fur, Dominique *et alii*. *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires*. Usuels du Robert. Paris: Le Robert, 2005. Printed.
- Lightfoot, Neil R. *The Parables of Jesus*, vols. 1 and 2. Revised edition. Abilene: A.C.U Press, 1986. Printed.
- Mejri, Salah. "La mémoire des séquences figées: une troisième articulation ou la réhabilitation du culturel dans le linguistique". In *Actes des Ves journées scientifiques du réseau LLT*

- de l'AUPELF-UREF, *La mémoire des mots*, 1998. 3-11. Web. 15.11.2019.
- Mejri, Salah. "La structuration sémantique des énoncés proverbiaux". *L'Information grammaticale* n° 88, 2001. 10-15. Web. 02.05.2018.
- Mejri, Salah. "Inférence et structuration des énoncés proverbiaux". Danielle Leeman (ed.). *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue*. Hommages à Jean-Claude Anscombe, Université de Savoie, 2008. 169-180. Web. 10.08.2018.
- Mieder, Wolfgang. *Proverbs are never out of season: Popular wisdom in the Modern Age*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1993. Printed.
- Miller, John W. *Proverbs (Believers Church Bible Commentary)*. Scottdale, Pa. : Herald Press, 2004. Printed.
- Milošević-Đorđević, Nada. *Od bajke do izreke. Oblikovanje i oblici srpske usmene proze*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije. Biblioteka Književnost i jezik, vol. 7, 2000. Printed.
- Murphy, R.E. *Wisdom literature. Job, Proverbs, Ruth, Canticles, Ecclesiastes, and Esther*, in Knierim R. and G. M. Thucker (eds), *The Forms of the Old Testament Literature*. Grand Rapids, William B. Eerdmans, 1981. Printed.
- Nourse, Edward E. "Parable (Introductory and Biblical)". In Hastings, James; Selbie, John A.; Gray, Louis H. (eds). *Encyclopedia of Religion and Ethics*, vol. IX. Edinburgh/ New York: T. & T. Clark/ Charles Scribner's Sons, 1917. Web. 13.12.2021.
- Perdue, Leo G. "The Wisdom Sayings of Jesus," *Forum* 2.3 (1986). 6-31. Web. 12.12.2020.
- Ricoeur, Paul. "Biblical Hermeneutics", *Semeia* 4 (1975). 29-148. Web. 11.12.2020.
- Snodgrass, Klyne R. *Stories With an Intent. A Comprehensive Guide to the Parables of Jesus. Second Edition*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company, 2018. Printed.
- Sturdy, John. The Original Meaning of "Is Saul Also among the Prophets?" (1 Samuel X 11, 12; XIX 24) *Vetus Testamentum* 20.2 (1970). 206-213. Web. 15.12.2020.

- Živković, Dragiša, Zdenko Škreb *et alii*. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986. Printed.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1972. Printed.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Translated and edited by Juan S. Sager and M.-J. Hamel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995. Printed.
- Westermann, Claus. "Weisheit im Sprichwort". *Schalom (Festschrift A. Jepsen)*. AwTm Stuttgart. 46.1 (1971). 73-85.
- Пантић, Мирослав. „Вук Стефановић Караџић и наше народне пословице”, afterword. Вук Стефановић Караџић. *Српске народне пословице*. Београд: Просвета/Нолит, 1985. 355-382.

Татјана Самарџија

## ОД СОЛОМОНОВИХ ПОСЛОВИЦА ДО ХРИСТОВИХ ПАРАБОЛА

### Резиме

Старозаветни термин *mashal* и његов новозаветни пандан *parabolē* означавају континуум књижевних форми који укључује првенствено пословице и параболе. У раду њихове појавнице класификујемо у шест типова за *mashal* и три за *parabolē*. Семантичко обележје 'мудрост' и прагматичко обележје 'публика' сачињавају концептуалну инваријанту за све *mashal* и *parabolē*. Последњи сегмент наше анализе пореди 33 грчка, латинска, енглеска, француска и српска/хрватска превода ових појавница. Преводи оних типова *mashal* и *parabolē* којима у циљном језику не одговара никаква форма или термин показују значајну дисперзију преводних еквивалената.

Јелена Јовановић Симић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
jelenajo@beograd.com

801+811.163.41'366.5

Оригинални научни рад

## НЕКА ТЕОРИЈСКА ЗАПАЖАЊА О ПОСЛОВИЦИМА КАО МАЛИМ КЊИЖЕВНИМ ФОРМАМА

У раду се теоријски разматрају народне пословице са аспекта њихове вербатолошке и синтаксичке структуре, семантике и функционалности, и утврђује се да спадају у категорију 'малих фолклорних форми'. Утврђује се да неким својим карактеристикама – и у неким примерцима – подсећају на кратке приповедне форме, а у другим – на народну песму еуфонизацијске структуре и риме. Закључујемо да и једно и друго само говори о њиховом посебном статусу, а не о припадности једном или другом домену народног стваралаштва.

**Кључне речи:** пословица, текст, мала књижевна форма, сажетост.

### 1. Уводне напомене

1. Истраживања и промишљања о пословици као малој књижевној форми имају за циљ да нас доведу до објективног увида у природу пословица, тј. у њену унутрашњу бит. Из тог разлога у овом раду скрећемо пажњу на њену структуру и значење, идући методолошки правцем од начина на који се испољава њена ефицијентност, тј. стилистичка природа, до њене пое-

толошке суштине, одн. уметничке организације и постојања. Семеркењи и Фојт (1972) су први скренули пажњу на чињеницу да пословице имају три главне компоненте: текст, значење и употребу. Сам текст се затим дели на неколико слојева: (а) могуће је разликовати његове језичке, конструктивне и формалне варијанте, (б) значење се дели на два главна слоја – сагласно општепознатим семантичким принципима, то је само значење (signifikation, Bedeutung, meaning) и смисао (sens, Sin, sense). (в) Нарочитим преимућством овог модела сматра се то што у њему специјално место припада категорији употребе (function, Funktion, use).

а) Дакле, у овоме раду пословицу посматрамо као текст, и посебно – као књижевноуметнички. Сваки текст има своју линеарну и хијерархијску димензију. Под линеарним следом подразумева се мрежа која се ствара понављањем одређених елемената, а хијерархијско устројство се односи на текст као целину, на текст као композицију разнородних јединица на различитим разинама и различите сложености (исп: Јовановић Симић, Симић 2015). Важно је истаћи да се унутрашње одређење текста темељи на реченици – текст је кохерентан след коначног броја реченица. Микроструктура се тиче односа међу суседним реченицама, а макроструктура се темељи на посредним односима у тексту. Према томе, текстуалност је основа сваке комуникације, а текст је, у том смислу, социјокомуникацијски реализована текстуалност.

б) Главна разлика између реченице и текста јесте у томе што се реченица манифестује као предикацијска структура, док текст не познаје такву манифестацију. Оно што карактерише текст као целину јесте то што се реченице, следови реченица, чак цели одломци могу



анафоричким прикључивањем повезивати са претходним реченицама и одломцима, и то не само непосредно већ и посредно, преко више одломака или реченица. На тај начин стварају се различити ступњеви и међуступњеви текстовне хијерархије. Најчешћи синтаксички међуоднос у језичком тексту чини понављање истог елемента на различитим местима у тексту. Таква се понављања називају рекуренцијама. Најједноставније средство семантичке кохезије – може се закључити – јесте рекуренција понављањем речи, делова реченица, чак целих реченица, док су остали типови рекуренције фонетске нарави (рима, алтернација) или граматичке (паралелна грађа реченице и сл).

в) Оно што пословице вербатолошки и комуниколошки увршћује у категорију текста – јесте управо чињеница је њена основа кореференције заправо референција, тј. непосредан или посредан однос речи или лексема према изванјезичкој стварности. Због тога можемо код унутарпословичке структуре, посебно оне сложеније – говорити у синтаксичком смислу о анафори (која упућује на антецеденс) или о катафори (која делује у обрнутом смеру). Пословица као текст, дакле, није као сваки други текст конзистентан комплекс исказа, већ специфичан вербатив – који може бити минималне структуре: ноемске или тагмемске. Ти пословички конституенти имају и творбену функцију, али и обликовну.

2. У изучавању прозног стила елементарни ниво чине речи, синтагме и реченице, док се макростилска својства испољавају на нивоу пасуса или већих целина. Али код пословица као микростилских јединица, елементарне јединице тек у већем оквиру добивају пун смисао, појављујући се као део реверзбилног низа: стилски лајтмотив, метафора, метонимијски смисао,

симбол, или се конституишу у комплексније целине: алегорија, парабла и сл. Када је еуритмично и еуфонично организована структура пословице, онда она обично има форму стиха. У сваком случају, структурна стабилност и системност пословичких форми – битно се уграђују у вербатолошки идентитет пословице као мале књижевне форме.

а) Јакобсон и Богатирјев (1929: 905) у заједничком есеју забележили су значајно опажање о пословици као фолклорној форми, полазећи од идеје да су фолклор и језик донекле аналогни по томе што су и један и други колективни социјални феномени чији се образац одликује одређеним правилностима 'узорака' (regularities of patterns). Ова врста концептуалног оквира омогућила је и охрабрила проучавање пословица као систематског кода – јер ако се језик може проучавати структурално, може и фолклор.

б) Битна је као путоказ у оваквом посматрању пословице као фолклорног облика – и Пропова теорија о 'морфологији' бајке (Проп 1982; Јовановић 2006: 111). Он говори о 'функцијама' заправо као о детаљима који се слажу по одређеном редоследу и конституишу структуру бајке, а ми можемо говорити о правилности остваривања пословичких функција, узимајући у обзир управо структуру или морфологију пословица као микротекстова. У томе треба тражити 'кодираност' пословица као малих књижевних форми (Леви-Строс 1989). И Хајмс (1980) је као општу перспективу одредио неопходност да се проучавању лингвистичких структура дода проучавање структуре 'говорних чинова' (acts of speech. – Серл 1991). Циљ није једноставно извођење језичке структуре као изолованог симболичког система или кода, већ покушај да се открије тачан начин на који се пословица вербатолошки и стилски употребља-

ва као уметнички текст у специфичним ситуацијама.

3. Према томе, специфичност пословица, као одређеног функционалног типа – није апсолутна. Суштина пословица базирана је на томе да је то минимални текст, који поседује читав комплекс својстава, и који је специјализован као носилац тих својстава. Сва та својства изграђују семиотичку и прагматичку природу пословица, и све се то заједно одсликава глобално – на њихову употребљивост, а конкретно – на њихову информативност, семиотичку структуру и семантичку мотивацију. Пошто је у начелу свака пословица клише, њени елементи нису информативни. Информативан није, дакле, текст пословице 'унутар себе', једино је значајан са овога гледишта избор ове или оне пословице као целине и њена употреба у одређеној ситуацији или контексту.

## 2. О пословици као тексту и као о књижевној форми

1. Мале литерарне форме фолклорне природе (не и ауторске) обично се називају пословицама. Реч пословица је сродна са речју  $\chi\lambda\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$  *clueo*, и према томе – сматра Веселин Чајкановић (1912: 175) – „означава текст који се у ширим круговима и свуда, чује, који се прича и узима у уста”. Черкаски (1978: 36) их назива доста широким термином – 'пареме'. Овај аутор наводи и 'афоризам' као алтернативни термин, али скреће пажњу на то да једино парема има једносмерно мотивационо значење. „Парема је – по њему – минимална јединица надјезичког семиотичког реда, која поседује својство клишираности, афористичности и сентенциозности”. Између осталог са овим је питањем скопчан и проблем

терминолошког разграничења 'сликовитих' и 'несликовитих' пословица, које је заокупљало многе теоретичаре, исп: *пословица* ~ *пословичка изрека*, *сентенца* (Вл. Даљ 1882), *метафорична пословица* (*metaphorical proverb*) ~ *мудра изрека* (*proverbial aphorism*) (Тејлор 1962), *пословица* ~ *афоризам* (Пермјаков 1978), *пословица* (*proverb*) ~ *максима* (*maxim*) (Берли 1974); па чак и *фраза* (*phrase*) (Бајрамова 1998; Белозерова 1998).

2. Под пословицом, дакле, подразумевамо малу форму поетског фолклора, која се дефинише (РКТ 1985: s.v) – као „сажета, завештајна формулација искуства, језгровито изречено опажање прихваћено у традицији”. При том се истиче да се „пословица ретко употребљава у значењу обичног говора”, и да је „важна опозиција између сентенције и пословице управо она која се креће на равни експликација/сентенција, тачније: апстрактност/сликовитост, при чему, сходно овоме другом, пословице показују друкчију стилску тенденцију, тенденцију ка поетском изражавању мисли”. У свом апсолутном лику апстрактност се као особеност оличава у научном језику, који је уопштен и апстрактан – то је језик појмова, језик општих истина и принципа. Пословице апстрактне појмове замењују живим, конкретним сликама, а безлични језик – језиком у коме је, поред мисли, изражен и емоционални однос према предмету мишљења.

а) Оријентација на сликовитост као стилски израз најјаче је истакнута на местима где се изазива афективност оних појмова којима се постиже нарочито осећајно дејство на читаоца. Али када Аристотел (1987: 21) говори о „краткој, сажетој изреци која садржи неку општу мисао или моралну истину примењиву на различите случајеве у животу” – не мисли на пословицу, већ на сентенц(и)у. По Аристотелу она не изражава поједи-

начно него опште, и то не свако опште, јер математичке пропозиције нису сентенце, него само оно опште које се односи на неку акцију, што може бити изречено или одбачено у вези са том акцијом. Сентенца, дакле, подсећа на пословицу, употребљава се на сличан начин – у разговорном језику, у облику цитата у усменом и писменом излагању. Може да стоји како у саставу већих целина, тако и као самостална – једноставна форма.

б) Али и поред тога сентенца није пословица. То Чајкановић (1912: 178) нпр. није осећао, или није успео да довољно јасно термилошки разграничи. Он дефинише пословицу као „1) *метифору*, *алузију* на неки свима познат догађај, испричан или који се десио, нпр. пословице су 'Ивкова слава', 'Алајбегова слама', 'Потемкинова села', 'Провео се као циганин у луку', 'Ако коза лаже, рог не лаже', и 2) она је *сентенција*, тј. у њој се директно или у алегорији констатује, генералише, каква истина, нпр. 'Које псето ћути оно пре уједе'. До сличног ћемо закључка доћи и ако успоредимо још неке пословице из Вукове збирке (1965): 'Ко се дима не надими, он се огња не нагрија', 'Ласно је на добром времену корманити', 'Док имаш донде и чувај', 'Доцкан је онда штедети кад нестане', итд.

в) Ако прихватимо мишљење А. А. Потебње (1889. – Цит. по: Тарланов 1982) о речи као основној ћелији уметничког текста – као основној форми уметничког дела, – и ако на уму имамо његово објашњење о томе како реч стиче својство уметничке творевине – наиме, управо сажимањем пословице у јединствену лексичку форму, – онда се однос речи и конструкције у коју је укључена са овога становишта приказује и као стилистички врло значајан проблем, а расправа о том односу задире дубоко у суштину уметничког стваралаштва. Ова суштина, са своје стране, великим делом зависи од

способности 'згушњавања језика' – сажимања политематских структура у монотематске, или формација са сложенем мотивском структуром у јединице мотивски хомогене. Но, мотивска хомогенизација или унутрашња лексикализација не значи ни свођење на један прости мотивски склоп, већ пословица често задржава сложену структуру садржаја, али под условом да његови елементи дођу у такав међуоднос у којем образују специфичне структурне форме. Реч је, према томе, о моноцентричним, на једној, и, с друге стране – о специфично уобличеним полицентричним мотивским склоповима, тј. о моноцентричним и полицентричним формама Вукових 'народних пословица', изрека и 'уобичај узетих ријечи'.

г) Примарни творачки поступак у изградњи пословичких структура, поред сажимања, јесте симетризаација израза. Симетрија као да је народном ствараоцу изгледала најекономичнијим поступком у изградњи језичких облика којима је намењена улога средстава за причу и трансфер културних драгоцености. Но симетрија је примерена статичком опису, а пословица је често прелазила границе описа и преузимала улогу приповедног текста са динамичким карактеристикама. У тој функцији, и у тој појавној форми, симетрија је – уколико је достигнута – преобраћана у вид динамичке цикличне структуре.

3. Лингвистички и стилски процеси о којима говоримо добро су окарактерисани тврдњом теоретичара о 'згушњавању језика'. „Мале форме' – пише Симић (2001: 265–266) – не обезбеђују структурну стабилност ни граматичношћу, ни граматичком аномалношћу: не, дакле, елементарним лингвистичким механизмима; већ заправо носе особине оних структурних категорија чије су 'мале форме' – категорија уметничког текста. Ово значи да 'мале форме' имају све особености тек-

ста као лингвистичке и као литерарне појаве. Али једна особеност их повезује са речима, тј. са лексичким јединицама: оне су систематисане у врсте као глобалне структуре и активирају се начелно у облику у којем су ушле у систем. Организоване су, рећи ћемо, у парадигме по угледу на лексичке. Другим речима – статусно су стабилне. Најбоље је овај факат назвати термином 'лексиализација', ма колико то изгледало необично због прешироког схватања термина. Искључивши се из система као синтаксичке или текстовне јединице, оне се у њ поново враћају по начелима накнадне лексичке организације". На другом нивоу посматране – пословице се међусобно дефинишу својом стилском различитошћу, као и својом варијантношћу. Варирање пословичких текстова не јавља се само у виду варирања њихове форме: промене на плану изражавања праћене су, на неки начин, изменама и на плану садржаја. Тако се читав низ проблема концентрише око питања како разлучити семантички битне разлике у текстовима пословица од семантички небитних.

а) Пословица је, излази из досадашње дискусије – врста текста, коју можемо окарактерисати као 'микротекст'. То значи да она има неких посебности, а то су управо оне које проистичу из њене припадности категорији 'малих форми' (Јовановић 2006: 1458). Постаје јасно да до изражаја долази да је пословица заправо појединачни исказни облик субреченичног или реченичног типа, да је ретко вишереченичног састава, а само по изузетку обједињује више исказних форми (пре свега у виду дијалошких полирепликативних структура). Сажетост, тј. лапидарност израза, очито је најважнија особеност пословица, и она је стварно у вези са функцијом пословица као мудрословне појаве чији је основни смисао пре дидактички него уметнички. У едукативној функцији она служи преношењу

животног искуства са генерације на генерацију, а као уметничка творевина има задатак да то искуство снабде таквом опремом која ће јој обезбедити ефицијентност, тј. упечатљивост и убедљивост. „Изливање свих ових појава из језичког организма, и његово поновно уливање у језичке поре – мисли Симић (2001: 266), – представља заправо јединствен процес који ћемо назвати паремизацијом”.

б) Као што су се ’мале фолклорне форме’ нашле на средокраћи између лингвистичких и књижевноуметничких у структурном и у функционалном правцу посматране, исто је тако и када им се приђе са класификацијским намерама. Први, и најтежи класификацијски проблем управо је разграничење форми са претежно лингвистичким структурним и функционалним особеностима од књижевноуметничких, тј. разграничити пословице у правом смислу речи од нижих облика народних изрека, као прво; и као друго: разграничити све типове ’малих форми’ од фразеолошких. Фразеологизам је настао ’изолацијом’ из парадигматских скупова у систему – структурном и/или семантичком, и накнадном систематизацијом ’изолата’. Нпр. ’ићи руку под руку’, уместо ’са руком испод руке // под руком’ (или ’ухвативши се руком под руку’ или сл) синтаксички је нерегуларна конструкција настала издвајањем ’руку под руку’ из првобитног контекста, и његовим преношењем у други без измене. Или пак ’имати соли у глави’, где ’со’ скривеним асоцијацијама подсећа на памет: значи, издвојена је из сопственог семантичког окружења и употребљена у другом у којем је добила другу вредност (Јовановић Симић, Симић 2015). Пословица се може такође у неком смислу сматрати производом изолације, али не и накнадног уклапања у нови синтагматски контекст, већ просто као образовање посебног



микротекста. Према томе, пословице настају деконтекстуализацијом, а фразеологизми – трансконтекстуализацијом. То их карактерише као јединице различитих лингвистичких категорија.

в) Други класификацијски проблем започиње од издвајања пословица из категорије 'малих фолклорних форми'. 'Гнома' није дефинисана у речнику књижевних термина, а у речнику књижевног језика (РМС 1967–1976: s.v) сматра се да је то „мудра изрека, сентенција”. 'Сентенција' је „кратка, сажета изрека која садржи неку општу мисао или моралну истину применљиву на различите случајеве у животу”, те је и синоним за 'гному'. Термин 'сентенција', тј. сентенца, исправно је, сматрамо – употребити да се означе две ствари: прво, све паремиолошке структуре заједно, дакле као општи назив за провербијалне јединице свих врста; и друго, основне јединице овога реда, неутралне са паремиолошког гледишта. Дакле, пословица или гнома јесте сентенца посебног типа. За (мудру) изреку Н. Милошевић Ђорђевић у речнику књижевних термина (РКТ 1985: s.v), и нешто раније (1981) – каже да је у XIX веку значила исто што и „у обичај узета реч”, а савремено значење дефинише: „Израз о облику формуле, метафорички исковани облик говора, већином помоћу слика идиоматичког карактера”.

г) Уверења смо да овај термин треба узети у његовом старијем значењу, тј. да се њиме означе формације једноставнијег карактера, обрте општег значења, али приземнијег стилског досега са првенствено едукативним смислом и сврхом, а без виших метафоричких слојева у значењу. Апофтегмом се назива „кратка, оштроумна и поентирана изрека, најчешће историјски одређеног порекла, у којој је сажето исказана нека морална поука. Међу најпознатије античке апофтегме

спадају изреке седам мудраца (нпр. 'Ни у чему не претеруј!', 'Упознај самога себе!' 'Уочи прави тренутак!'). У грађи Вукове збирке народних пословица најближе су овој врсти конструкције са императивом: 'Што помислиш, не учини!' и сл. Пословица или гнома у том би случају била мудра изрека вишега стилског домета, која метафорички – тј. тропички, другостепеним сигнификацијским начином, – упућује на тематски садржај. Често се напоредо са поменутиим терминима среће и 'афоризам'. „Многи су афоризми ушли из уметничке књижевности у народну и постали узречице и пословице” (РКТ 1985: s.v), што значи да је домовина афоризма заправо уметничка књижевност, и да је афоризам књижевно-уметнички пандан пословици као фолклорној врсти. Навешћемо духовиту опаску И. Андрића о његовој књизи афористичких и сличних текстова *Знакови њоред њуиџа*, која је на први поглед срачуната на одбрану од прејакe наглашености ових књижевних облика, а у ствари на упут да су његови заправо суздржано грађени, баш у складу са Андрићевим општим ставом као човека и писца: – Изнад 'Знакова поред пута' (2005: 274) требало би написати: „Уђите и разгледајте! Слободно! Овде нема афоризама!”. 'Уђите и разгледајте!' звучи као обичан индуктивни израз без икаквих даљих претензија. Додатак 'Слободно!' као да собом најављује могућност неугодног сусрета. 'Овде нема афоризама' представља поентирани расплет тог наслућивања: изненадни обрт који све изводи на пут полушаљивог описа садржаја књиге.

4. По свему реченом, пословички вербатив своје формирање почиње на периферији текстовно структурираног дискурса, у сфери могућих коинциденција две или више синтаксички самосталних исказних форми. Узимајући врло разноврсне облике, он се структурно згушњава све до унутарисказних односа међу његовим члановима.

Дакле, сем помињаних кохезионих (и супротних њима: дисперзионих), – постоје и процеси осамостаљивања језичких структура, њиховог изузимања из граматичке и синтаксичке регулативе – и каткада накнадне систематизације као посебног дерегулативног слоја језичких појава. Ти се облици по једном теоријском схватању могу сврстати под терминолошки кишобран 'фразеологизама' (Мршевић-Радовић 1987; Мршевић-Радовић 2008), по другом су то 'апликативне' форме (Симић 2001), а по трећем – код којег је додуше скопијски угао нешто сужен на литерарни тип израза – имају назив 'паремије' (Јовановић 2006). Ради се о релативно постојаним структурама, тј. неразложивим аутоматски после употребе, него упамтљивим и памћеним као нпр. што је лексички материјал похрањен у подсвести – које се отуда активирају у облику и са значењем које даје традиција.

а) Д. Мршевић се пита да ли фразеолошке јединице одражавају моделе значења који постоје у колективном језичком осећању говорника српског језика (Мршевић-Радовић 2008: VIII), а ми (Јовановић 2006) наводимо Аристотелово мишљење иза којег се чује глас у потврду схватања проф. Мршевић. Под изреком Аристотел (1987: 150–154) сматра наслеђену мудрост општег карактера: „Изрека је исказана мисао; не изражава појединачно, као нпр. какав је човек Ификрат, већ опште; не изражава ни сваку врсту општег, нпр. да је право супротно кривом, већ само оно што је предмет људског деловања, као и оно што се у том деловању мора прихватити или одбацити”: 'У свему срећнога нема', 'Нема човека који би сасвим слободан био'. 'Опште' што изражава изрека биће да је тај мисаони образац о којем размишља Д. Мршевић. Сократова пак мисао о томе односи се пре на опште навике људи који теже мудрости у свакој ствари и у свако доба, него

на колективне мисаоне моделе као такве. У дијалогу са Протагором (Алстер 1979. – Цит. по: Јовановић 2006: 78.) – Сократ хвали филозофију Лакедемоњана и наводи већи број филозофа тога круга: „Сви су они били ентузијастички, љубитељи и следбеници спартанске културе; ту особину њихове мудрости познаћеш по кратким, упечатљивим изрекама које су после њих остале: они су их здружили и посветили Аполоновом светилишту као први плод свога знања у виду познатих максима ’Познај самога себе’ и ’Ништа претерано’”. Сократ их наводи да би показао узор ’лаконе краткоће’ у изразу, а ми наводимо све ово да бисмо показали узорне облике пословичких форми.

б) Дакле, пословице било да су лексичке или синтагматске, сентенцијалне или мултисентенцијалне целине – представљају, у ствари, и вербатив (Јовановић Симић, Симић 2015). Хоћемо рећи да језик између осталог влада и способношћу екстракције из контекста, и ’прагматизације’ како једноставних тако и сложенијих синтагматских форми. Горња граница сложености њихове структуре обележена је могућношћу (лексички конципиране) ’парадигматизације’, а доња – очувањем смисла структуре. Пословицу сматрамо минималним текстом и малом књижевном формом јер у њој региструјемо почетни стадијум кохезионих процеса. У том смислу, на пословицу треба гледати као на вербатив – структурне разноврсности, али функционалне јединствености. То значи да је разумевање пословица као микротекстова, тј. као малих књижевних форми засновано на њиховој ’организацији’, а један од начина организације јесте ’кохезија’. Такву структуру и такву организацију називамо апликативношћу, те су пословице заправо апликацијске форме: и као структурне јединице, и као структуре из контекста издвојиве, смисаоно иденти-

фикабилне и комуникативно употребљиве. И Д. Иванић (2001; 2005) мисли да су литерарни жанрови релативно устаљене форме, док се за 'говорне жанрове' таква особеност не може утврдити. Напротив, „говорни жанрови су заправо дио аморфне стихије свакодневних разговора, садржећи у себи и ток и резултат разговора, често на граници говора и радње, а често у склопу обичајно-обредних говорно-дјелатних гестова”.

в) Интересантно је опазити да су међу вербатолошким функционално-смисаоним типовима пословице најближе дефиницијама и објашњењима, који су повезани са особитим карактером текста (приручничким, инструктивним, уџбеничко-методичким и др). Одређење (дефиниција) својствено је строго научном тексту, док је објашњење појма својственије научно-популарним и уџбеничким текстовима. Дефиниција следи циљ да открије суштину појма указивањем на обележја која га издвајају из скупа сродних. У пословичком тексту, налазимо и 'расуђивање' као 'закључно саопштење', којим се резимира ток расуђивања, или аргументације аутора. Јасно је да је таква вербатолошка врста функционално-смисаоног типа прихватљивија у научном тексту него у уметничком. Уз то, пословице карактерише још један начин излагања, изазван посебним циљним усмерењем и посебним његовим значењем. Такав се начин излагања негује у текстовима инструктивне намене, чија се својеобразност у грађењу исказних форми састоји у употреби подстицајних облика предиката. Тако се отвара четворочлана схема: опис, приповедање, расуђивање и инструкција, при чему се на пословичку инструктивност може гледати и као на 'начин излагања', али и као на један од расудних начина. Такви типови говорне организације произлазе из техничке класификације, не уклапајући се у њене оквире: тек-

стови инструкција, методских обрада, 'добрих' савета, наређења и сл.

5. Према томе – 'апликативни' или сл. облици као језичке појаве која потврђују егзистенцију осамостаљивих конструктивних целина текста, њихову систематичност и лингвистичку мобилност као посебних језичких јединица – обухватају пословице, фразеологизме, афоризме, и уопште апликативне транспозиције – конструкције које се издвајају из општег фонда граматички и синтаксички уобличивих структура и систематизују се као слој 'лексикализованих' – у смислу: лексичким методом систематизованих и издвојивих из тога система јединица.

### 3. Закључне напомене

1. Наша теоријска разматрања сводимо на увиђање да је сврха провербијалне творбе првобитно едукативна, а тек у другој инстанци лудичка, тј. забавна или уметничка у ужем смислу речи како се схвата данас. Основне особине пословичке грађе управо одговарају тим међусобно дивергентним службама паремиолошких форми. Нешто је друго процес уметничког језичког стваралаштва у смислу како је то стваралаштво морало изгледати у свом првобитном виду. А то је пре свега сажимање, тј. вид кондензације обимнијих семантичких форми у мање знаковне структуре које су мнемонички и репродукцијски савладиве, а способне за причување и пренос што већих количина информације.

а) Сажетост – у животним околностима у којима се стварала и развијала усмена народна књижевност – значајан је моменат у изградњи и преношењу културних вредности од једног до другог места и са генерације на

генерацију. Мнемоничка и импровизацијска економија дакле најбитније је својство народног мудрословља какво се очувало у пословицама, изрекама и 'у обичај узетим ријечима'. Таложeње искуства праћено је његовим кондензовањем и кристализацијом у видовима у којима је било погодно за трансфер. Мислимо првенствено на трансфер међу члановима друштвене групе у којој се обавља комуникација, дакле на упамћивање, прераду и импровизацију у датим приликама; али мислимо и на међугенерациски трансфер, тј. на преношење с колена на колена. Уметничка доградња у тим условима има помоћну улогу, и служи основним комуникативним наложима, па је у другом реду стилска, дакле естетска и друга дорада знаковних структура да би оставиле упечатљив утисак на реципијента и тако обезбедиле сигуран продор до његовог духовног хабитуса.

б) Уметност је, изгледа, у првом реду настала по диктату животне неопходности, а не из пуке потребе за игром, како се обично мисли, и каква је вероватно нека од њених секундарних функција. С друге стране, садржински, језгрени језички елементи текста пословице не могу бити поистовећени са варијантама логичког израза. Напротив, управо њихова конкретна семантичка обележја непрестано одређују и могућности трансформације датог конкретног текста и укупност стварних трансформација (тзв. текстуалних варијаната), и то исто онолико колико могућности трансформације логичких израза зависе једино од истинитости или лажности и од односа логичких операција наметнутих аксиоматиком. У сваком случају, лингвистичка анализа језичких структура није сводљива без остатка на логичку, како иначе, тако исто и у случају проучавања пословичког текста.

2. Етнографија говорног фолклора, међутим, не ограничава се само на текстове, напротив – занима се

за текстове у контексту. То једноставно значи да није довољно питати се за пословицу, и за оно што се сматра пословицом, већ и за обавештење о осталим компонентама ситуације у којој се пословице употребљавају. Анализа планова на којима се врше комуникације, на крају, важна је за јаснију оцену функције чинова фолклора, тј. пословичких чинова, и у директној зависности од ње, за разумевање смисла њихове симболике. Правила о постепеном (уједначеном) прелазу од 'идеје' ка пословици не могу бити ништа друго него синтеза текстова пословица, те се пословице понашају као глобални искази који говорника приближавају конкретној ситуацији (призивају, евентуално, сабеседника), што им открива и тзв. илустративну природу.

а) Као фолклорни текстови мали по обиму – пословице су као језички и комуникативни знаци довољно велике, и у њима сасвим јасно налазимо оно што нужно тражимо у знацима мањег обима: речима, морфемама, фонемама. Са становишта стилистике – пословице су носиоци одређених функционално-стилистичких обележја, и ефицијенцијских функтора. У грађи пословичких форми постоје паремиолошки трансфериране, али и нетрансфериране структуре свакодневног језика, а постоје и лингвистички посебно уобличене пословичке творевине. Као естетске структуре, постоје и као елементи живог говора, те их карактерише рафинирани израз, традиционална метафоризација, алегоризација и симболика. Посебно су са естетског становишта значајне оне пословице у којима налазимо ритмику, еуфонику, изосилабичност, изотоничност и изометричност, једном речи – све оно што доприноси њиховој гласовној грациозности и емоционалној уверљивости.

3. У коначном закључку истичемо да лексичка и структурна својства пословица говоре о њиховом ста-



ром постању и припадности архаичним фолклорним облицима. И поред неоспорне чињенице да се неке пословичке форме могу сматрати сажецима приповедног или поетског текста, иако су неке од њих и преузете из тих текстова где су играле улогу поентираних заврше- така поучног или шаљивог тона, – ипак се оне делом морају сматрати језгреним елементима из којих су се могли развити шири и сложенији облици: приповедни пре свега, али и песнички. Посматране са последњег формулисаног становишта, народне пословице носе ознаке првобитних облика културне комуникације, из којих се развила поетска реч, али који не припадају поетском изразу у савременом смислу речи.

### Извори

- Андрић, Иво. *Знакови њоред њуња*. Тематизовао Р. Станишић. Подгорица, 2005. Штампано.
- Стефановић Карацић, Вук. *Српске народне њословице*. Београд: Просвета, 1965. Штампано.

### Литература

- Alster, Bendt. „An Akkadian and a Greek Proverb. A Comparative Study”. *Die Welt des Orients* 10 (1979): 124–138. Štampano.
- Аристотел. *Рењорика II*. Београд: Независна издања, 1987. Штампано.
- Bairamova, Lujza. „Correlation Between Set Phrases and Proverbs”. *Europhras 97: Phraseology and Paremiology*. Ed. Peter Āurčo, Bratislava: Akadémia PZ (1998): 6–13. Štampano.
- Barley, Nigel. „A proverb and Corresponding Problems of Genre-definition”. *Proverbium* (1974): 149–163. Štampano.
- Belozerova, Faina. „Phraseology and Paremiology or Phraseology”.

- Europhras 97: Phraseology and Paremiology*. Ed. Peter Ćurčo, Bratislava, Akadémia PZ (1998): 14–26. Štampano.
- Даль, Владимир. *Толковный словарь живаго великорускаго языка*. С.-Петербург – Москва, 1882. Штампано.
- Иванић, Душан. *Основи ѿексѿолоѿије*. Београд: Народна књига, 2001. Штампано.
- Иванић, Душан. „Генега реалистичког стила у српској књижевности (опште назнаке)”. *Књижевна историја* 37 (2005): 88–101. Штампано.
- Институт за књижевност и уметност (Београд). *Речник књижевних ѿермина*. Београд: Институт за књижевност, 1985. Штампано.
- Jakobson, Roman, und Baogatirev, Petar. *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. Utrecht: Donum natalicum Shrijnen Nijmegen, 1929. Štampano.
- Јовановић, Јелена. *Синѿакса и сѿилисѿика срѿских народних ѿсловица*. Београд: НДСЈ и Јасен, 2006. Штампано.
- Јовановић Симић, Јелена, и Симић, Радоје. *Вербаѿолоѿија. Линѿвистичке основе науке о вербализацији свеѿа*. Београд: Јасен, 2015. Штампано.
- Lévi-Strauss, Clod. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Školska knjiga, 'Suvremena misao', 1989. Štampano.
- Матица српска (Нови Сад). *Речник срѿскохрваѿскога књижевног језика I-VI : (1967–1976)*. Нови Сад : Матица српска, 1967–1976. Штампано.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. „Преглед прозних облика наше усмене књижевности”. *Књижевна историја* XIV/53 (1981): 77–91. Штампано.
- Мршевић-Радовић, Драгана. *Фразеолошке ѿлаѿолско-именичке синѿаѿме у савременом срѿскохрваѿском језику*. Београд: Филолошки факултет, 1987. Штампано.
- Мршевић-Радовић. Драгана. *Фразеолоѿија и национална кулѿура*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008. Штампано.
- Пермяков, Григорий. „О смысловой структуре и соответствующей классификации пословичных изречений”. *Паремѿолоѿический сборник*, Москва (1978): 201–214. Štampano.

- Потебня, Александр. *Из записокъ њо русской грамматики* т. 1-2, Харьковъ, 1889. – Цит. по: Тарланов 1982. Штампа-но.
- Проп, Владимир. *Морфологија дајке*. Београд, 1982. Штампа-но.
- Szemerényi, Ágnes, and Voigt, Vilmos. „The Connection of Theme and Language in Proverb Transformations”. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* XX (1972): 79–91. Štampano.
- Серл, Џон. *Говорни чинови*. Београд: Нолит, 1991. Штампа-но.
- Симић, Радоје. *Ојшња стилсика*. Београд: НДСЈ и Јасен, 2001. Штампа-но.
- Тарланов, Замир Курбанович. *Очерки њо синтаксису руских њословиц*. Издательство Ленинградского университета, Ленинград, 1982. Штампа-но.
- Taylor, Archer. *The Proverb and an Index to the Proverb*. Hatboro – Copenhagen, 1962. Štampano.
- Хајмз, Дел. *Ејнографија комуникације*. Београд: XX век, Бигз, 1980. Штампа-но.
- Чајкановић, Веселин. *Босанска вила* 11. и 12. (1912): 172–179.
- Черкаскаий, Алексей. „Опыт построения функциональной модели”. *Паремологический сборник*, Москва, 1978: 55–68. Штампа-но.

Jelena Jovanović Simić

## SOME THEORETICAL OBSERVATIONS ABOUT PROVERBS AS SMALL LITERARY FORMS

### Summary

The paper discusses folk proverbs from the aspect of their triad, semantics and functionality, and it is determined that they belong to the category of ‘small folklore forms’. In some of their characteristics – in some examples – they resemble short narrative

forms, etc., and in others – a folk song of euphonic structure and rhyme. We conclude that both only speak of their special status, and not of belonging to one or another domain of folk art.

Весна Половина  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду  
polovinav@fil.bg.ac.rs

81'33:159.947

Оригинални научни рад

## ОД ПОСЛОВИЦЕ ДО МОТИВАЦИОНЕ ПРОЗЕ

Многи „мотивациони” текстови, усмени и писани, настали су на основу или почивају на некој од пословица, изрека или цитатата. Често су такве шире форме само опште и неинвентивно варирање основне идеје, али има и текстова који су постали познати по својој било естетској било убеђивачкој вредности, од антике до данас. Један од познатих примера су Вукова објашњења и кратке приче везане за поједине пословице. Ми ћемо у раду размотрити однос кратких форми и шире прозе на примерима из српске али и америчке културе, како писане тако и усмене. Једно од питања на које ћемо покушати дати одговор је и да ли су пословице погодније да се развију у ширу прозну целину, и како се повезују те кратке форме са дужим.

Кључне речи: пословица, мотивациони текстови, ре-контекстуализација.

### 1. Увод

Пословице су предмет прикупљања, размишљања, коментарисања и истраживања већ стотинама година. Као језички искази, кратке књижевне форме, микротекстови, привлаче пажњу не само научника који

се баве књижевношћу и језиком, већ и многих других – психолога, етнолога, психијатара, историчара и других. Проучавање пословица је често нужно интердисциплинарно. С друге стране, постоје такозвани мотивациони, шири текстови/дискурси чији је жанровски дијапазон веома разнолик, а који са пословицама деле бар једну особину, а то је да им је циљ да подуче и помогну читаоцу да сагледа неку ситуацију, проблем који треба решити.

Иако се назив „мотивациони говор/текст” може везивати пре свега за савремено доба, претече таквих текстова се сигурно могу наћи у религиозним текстовима, филозофским морализаторским трактатима из претходних векова, проповедима и свим другим видовима забележених говора и текстова који су подучавали своје слушаоце/читаоце како напредовати у животу, победити или превазићи проблеме и тешкоће са којима се сусрећу, итд. Ипак, тек у модерно доба, последњих неколико векова (евентуално чак од појаве штампе) може се говорити о процвату таквих текстова.

Сам термин „мотивациони текст/говор” преклапа се с низом других термина – „инспирациони”, „само-помоћи”, „убеђивачки”, све до термина какав је у енглеском „*pep-talk*” (у спорту, нпр. када тренер мотивише играче пред игру). Употреба неког од ових термина зависи у великој мери од дисциплине (реторике, културологије, књижевне теорије и сл) и од самих текстова који се изучавају – неки од њих се читају и убеђују читаоце да постоје путеви побољшања самог себе, или су усмерени ка убеђивању слушалаца/читалаца у истинитост нечега или, пак, желе мотивисати појединца или групу људи на неку акцију и сл. У нашем случају одабрали смо термин „мотивациони” с обзиром да полазимо од пословица ка ширим текстовима. Ти шири прозни тек-

стови су три типа: филозофско-психолошко-теолошки, текст намењен „само-помоћи” и политички текст којима је заједничко управо то – да пословицом и текстом мотивишу примаоце да се понашају на одређени начин.

Мотивациони текстови могу бити писани, али и говорни, а ови други су данас много бројнији него раније, поготово у време када су и говорни текстови и наступи доступни широкој публици, било преко радија и телевизије или преко снимака који се емитују на различитим дигиталним платформама. С друге стране, неспорно је и да се књижевне форме, на пример басне, могу сврстати у литературу која подучава, а у ширем смислу, можемо рећи да књижевност уопште има и ту улогу, да образује, подучи. Не улазећи даље у разматрање жанровске припадности мотивационих текстова, а сигурни смо да то није лак задатак, ми ћемо се посветити у овом раду неколиким типовима текстова који на неки начин полазе од пословица и изнова их контекстуализују.

### 1.1. Илустративни пример савременог развоја једног типа мотивационе литературе

С обзиром да развој и ширење популарности мотивационих текстова у савремено доба потиче пре свега из Америке, па се преноси и у нашу средину и многе друге културе, у наредним редовима укратко ћемо се осврнути на виђење њиховог развоја према раду ауторке Mercè Mur Effing (2009)<sup>1</sup>. Она их сматра производом посебно карактеристичним за САД. Првенствено

---

1 Интересантан преглед њеног рада и нешто другачију терминологију од наше даје и М. Урошевић (Urošević 2020), чији се рад бави литературом самопомоћи, али са становишта студија управљања.

се бави *self-help* литературом, дакле оном која претпоставља ослањање на самостално, лично деловање читаца који самим читањем таквих текстова могу кренути правим путем ка остварењу својих циљева. Према Ефинговој, могу се видети три основне фазе у развоју: култура вредноће и рада, култура материјалног успеха у животу и култура духовности или менталне равнотеже.

Сматра се таква литература, у првом периоду, настаје са Бенџамином Френклином, и његовим књигама *Poor Richard's Almanach* и *Autobiography*. Ти мотивациони текстови/књиге, у великој мери су заправо базирани на изрекама, пословицама. Неке Френклинове „практичне максиме” постале су веома познате, и генерацијама преношене све до наших дана: „Early to Bed, and early to rise, makes a Man healthy, wealthy, and wise”; „There are no Gains without Pains”; „Diligence is the Mother of Good-luck” and „God gives all Things to Industry”. У ствари, како то показује Мидер (Mieder 2004) огромну већину пословица које се приписују Френклину, он је само прикупио и популаризовао, али није њихов аутор, што је и сам напоменуо у *The ways of wealth* (према Mieder 2004: 171). Тај период мотивационе литературе ауторка назива „културом вредноће и труда” (*culture of industry and effort*), а Френклин и њему слични аутори заснивали су своје идеје на протестантској религиозној основи, на пуританском односу према моралу и раду.

Крајем деветнаестог и током двадесетог века следи период „доколице (опуштености) и лакоће” (*leisure and ease*) а успех у животу се све више изједначавао са материјалним успехом и богатством, али и то да се до успеха и богатства може стићи и неким што лакшим путем (Mur Effing 2009: 131). Све више се диверсификују теме таквих текстова, па се посвећују посебним



циљевима: како зарадити новац, одгајити децу, како управљати предузећем, изгубити тежину, излечити се од депресије, упознати партнера, или, уопштеније речено, постају важна штива за поља образовања, здравља, психологије, психотерапије, спорта, бизниса.

Трећа фаза, од седамдесетих година двадесетог века, представљена је као култура „духовности или менталне стабилности” – ова промена наглашава снагу психе, ума која може савладати анксиозност насталу због ујурбаног начина живота у савремено доба. Ментално здравље постаје важно, па је као кључни аутор за увођење традиције менталног излечења означен Norman Vincent Peale, и његова књига *The Power of Positive Thinking* (1952). Нагласак се ставља и на емоционалну интелигенцију, па се препоручује да се у сусрету са другим људима испољи радост осмехом. Ова промена је прожета и утицајима који потичу из далекоисточних култура – зен религије, шаманизма, јоге, медитације, па чак и борилачких вештина (*ibid*, 135).

Из овог периода настали су нови изрази или позајмљенице из других средина у енглеском језику, а потом преко енглеског језика, управо захваљујући америчкој литератури овог типа, углавном калкирањем, у друге језике, па и наш. То су изрази попут „јин-јанг”, „акупунктура”, „трансцендетална медитација”, „позитивно размишљати”, „стрес”, „трка за новцем” (*ratrace*), или „као на покретној траци” (*treadmill*). Многе од тих речи и израза често се чују и у нашој средини, у свакодневној комуникацији.

Занимљива је и оцена ауторке (*ibid*, 136) да се вредновање мотивационе литературе, иако се сматра веома успешном у смислу продаје, често и негативно оцењује. Тако постоје супротстављена мишљења о последицама усмеравања промена код појединца, а не на друштво,

јер то може имати за последицу умањивање могућности за политичку, друштвену акцију, док други сматрају да је само-напредовање појединца заправо пут ка политичкој акцији.

Упркос наведеним трансформацијама које доноси култура мотивационих текстова, као, уосталом, променама које изреке и пословице могу да доживе током времена (шире у: Половина, Кашић 2017), њихова улога се у основи не губи. Тако, рецимо, религиозне се идеје нису ни данас изгубиле код аутора који су посвећени преображењу човека. Слично примећује Мур Ефингова која наводи да пуританске вредности нису нестале ни у новијим пост-френклиновским фазама, па тако Скот Пек (Scott Peck) у својој књизи *The Road Less Traveled* (1978), пише како у нашем свету и даље постоји хришћанска идеја о првобитном греху, који каже, на пример: „original sin does exist; it is our laziness” (Peck 1978: 15, цитирано према Effing 2009: 132). О овом „првобитном греху – лењости”, исказаном и кроз једну нашу пословицу говорићемо мало даље, у првом примеру реконтекстуализације пословице код В. Јеротића.

## 2. Значење пословица и реконтекстуализација

Поред заједничког подучавалачког циља и пословица и мотивационих текстова, ови микро текстови, пословице и макро текстови, мотивациони говори, имају и неке друге заједничке црте. Као најважнију за наш рад навешћемо чињеницу да и једни и други у процесу разумевања иду често од посебног ка општем па опет ка посебном. Према речима Јовановић (2006 I: 46) значење пословице представља „семантички потенцијал, – док коначна, апсолутно одређена, значења провербијални

текст добија само у својим стварним актуализацијама. Постојећа количина свих актуализација било које пословице, ма како она велика била, обично не исцрпљује сав потенцијал те пословице” (Јовановић, 2006 I: 46).

Или са прецизнијег психолингвистичког становишта, према литератури која се бави процесом развоја способности за разумевање фигуративног језика код деце (Jose, P. et al. 2005: 9), навешћемо типично објашњење процеса тумачења пословице. Тај процес интерпретације пословица (и уопште фигуративног језика) могуће је поделити у следеће „фазе” (1) фаза уочавања проблема значења, уз прихватање става да је изречена тврдња релевантна за учеснике у комуникацији; (2) фаза дословног тумачења (*literal transformation phase*), у којој се дословно значење и његов контекст тумаче; (3) фаза препознавања фигуративности израза; и (4) фаза конкретне примене (*instantiation phase*), примена метафоричког значења на нове ситуације и контексте. На пример, када чујемо пословицу „Birds of a feather flock together” („Свака птица своме јату лети”), она некако мора бити релевантна за контекст у коме се одвија разговор. Слушалац је семантички обрађује у дословном контексту, нпр. „birds of particular species tend to interact with and stay close to one another”, па потом идентификује тренутни контекст. Тај нови контекст може бити васпитачица која посматра дечаке и девојчице како се играју свака група засебно. Непосредни контекст је ситуација разговора, а аналогија између дословне ситуације пословице и контекста релевантног за разговор је најбитнија за тумачење. Аутори цитирају Bernstein-а (1987) који истиче да је „They usually contain more than one topic, and even those topics are never explicitly stated, [and] the topic of a proverb is usually found in the context in which it is used” (Bernstein, 1987, p. 139, цитирано

према: Jose, P. et al., 2005: 9). Чињеница да овај аутор указује на „више од једне теме” коју садржи пословица говори о општости или пре некој врсти полисемичности коју она садржи, а која се разрешава према релевантним контекстима.

Исто се може применити и на мотивационе текстове. Многи од њих садрже личне приче, догађаје, анегдоте, на пример, Jeffrey Louis Deckers, (1997) *Made in America: Self-Styled Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey*, са циљем да појединачним примером покаже како се постиже успех или превазилазе проблеми. Дакле од појединачног се иде ка уопштавању, са претпоставком да читалац може извести реконтекстуализацију на свој појединачни случај, захваљујући аналошком процесу. У ствари, како врло духовито бележи једна ауторка (Lamb-Shapiro 2014: 14), говорећи о познатој серији мотивационих (*self-help*) текстова и веома профитабилном послу након успеха прве збирке прича о тријумфу појединаца над недаћама, под називом *Chicken Soup for the Soul (Пилећа супа за душу)*, настале су нове књиге, „нове супе за опоравак” за сваки потенцијални низ конзументата: маме, рониоце, филателисте, жртве злостављања, хришћане, спортске навијаче, људе са мачкама, људе са псима, жртве канцера, људе у браку, људе који пате од кичме, људе под стресом, тинејџере, предтинејџере, Канађане, љубитеље кантри музике, баке, учитеље, играче голфа, близанце, Јевреје, Латинo Американце, љубитеље океана, и ветеране. Иако саркастичан низ, он свакако илуструје чињеницу да се за сваку категорију људи може предложити нека „пилећа супа” која је иначе у многим културама пут ка излећењу, па стога и згодан фигуративан израз.

С обзиром да је наш циљ у раду разматрање процеса инкорпорирања краће у ширу текстуалну форму,

значи пословице у мотивациони текст, уметање и функција микро у макроформи, посебну пажњу посвећујемо реконтекстуализацији пословица. Одбир текстова је био делимично условљен темом пословица – односе се на слабост и грех човека: лењост, а потичу из три, рекли бисмо, различита типа дискурса, психолошко-религиозном тексту, тексту само-помоћи и политичком говору.

## 2.1 Реконтекстуализација у религиозно-психолошком типу мотивационих текстова

Наш први мотивациони текст који анализирамо је узет из књиге Владете Јеротића, неуропсихијатра, који је повезао „религијску филозофију православља са нашом епском културном традицијом (укључујући народне митове, легенде и пословице)” (Митровић 2020: 154).

О говорничком умећу, а потом и психотерапеутском, психијатријском размишљању Владете Јеротића, али и шире, већ је доста писано. Тако се у два рада укључена у зборник (Стојадиновић, А. (ур.), 2020) посвећен овој личности наше културе говори о његовом тумачењу наших, српских народних пословица. У једном од њих (Јовановић Костић и Станковић 2020: 130) истиче се да његова књига *Психолошко тумачење Вукових њословица*, већ на основу самог наслова књиге говори о психолошком тумачењу, али и да „кореспондира и са проучавањем религије, историјом, етнологијом, социологијом, семантиком, стилистиком”. Посебно је интересантна употреба медицинске метафоре, јер по ауторкама је систематичност у „узимању анамнезе”, педантност у изношењу „историје стања”, али и Јеротићево настојање да за сваку потенцијалну девијацију понуди решење и могућност за „излечење” (*ibid*, 130).

Или: „Био је и психијатар и баш отуда потиче његова потреба да читајући пословице узме анамнезу српског народа” (Ристић 2020: 124).

Промену у понашању могу „активирати” пословице када у „одређеној животној ситуацији активира савет или упут у вези с увек ’проблематичним’ питањима: религије, правде, истине, смрти, васпитања, брака итд”, а то је захваљујући томе што је: „вредност паремиолошког фонда у његовом хуманом деловању путем одговарајућих животних истина које имају могућност и снагу да утичу на људе корективно у позитивном смеру” (Ристић 2020: 116).

Анализираћемо како једна „животна истина”, тј. пословица, „покреће” човека на позитивне промене, у тексту о пословици „Мрдни собом – Бог ће тобом”.

Пословица „Мрдни собом – Бог ће тобом” предмет је текста од око 3 штампане стране (Јеротић 2009: 82–85). Краћи први пасус почиње констатацијом: „Познато нам је одавно да је човек, у основи, **конзервативно, громо, лењо биће**, склоно **стереотипији**, како у понашању, тако и у мишљењу”, а завршава се реченицом, подсећањем: „**Лењост** је, да се подсетимо, заједно са очајањем, **један од „седам смртних грехова”**, у хришћанској религији”. Дакле „општепознато” схватање човекове природе повезује се или можда доказује „подсећањем” на хришћанску религију.

Трећи пасус текста развија ову тему двеју супротности, сада мање у универзуму, више у човековој природи: „борба између живота и смрти”, „човек је природно и духовно биће”, „склад тела, душе и духа”. Уколико превлада једна од супротности, долази до душевне болести.

Четврти пасус почиње следећом реченицом:

Мислим да сам овим опширнијим излагањем човековог живота приближио свакоме смисао ове истините народне пословице која нас позива на чување или поновно стицање привременог изгубљеног јединства личности. (Јеротић 2009: 84)

Дакле, сам аутор тврди да је пословица нека врста „истине”, он сам нас не позива на одређену акцију, већ то чини пословица. „Јединство своје личности”, тј. човека у опасности је ако се бави само стицањем материјалног, па мада ни тај део није небитан, још је важније да појединац иде ка: „непрестаном упознавању самог себе – огромна илузија је да човек познаје себе – а онда и непрестано поправљање себе”. Цитира и пророка Мухамеда који је једном рекао: „Онај ко зна себе, зна свог Господара”. Последња реченица у тексту је понављање пословице: „’Мрдни собом,’ па ће Бог бити с тобом”.

Код Владете Јеротића се у ширем тексту пословица позиционира у наслову и на самом крају текста. Објашњење елемената пословице је антропоцентрично и религиозно. Посебно се истичу у тексту супротности тела и душе, материјалног и духовног, а решење се тражи у настојању појединца да постигне равнотежу између тих супротности.

## 2.2. Реконтекстуализација пословице у књизи самопомоћи

Текст Брајана Трејсија *Eat that frog* (преведен и на српски: „Поједи ту жабу”, 2003) има око стотињак страна, подељен је у 21 поглавље. Спада у текстове „самопомоћи”. Циљ је да помогне читаоцу „који никад нема времена да уради све што треба”, због превише обавеза, пројеката, гомиле новина и књига које треба да

прочита, и треба да научи да „не одлаже” (*procrastinate*) обављање непријатних и тешких задатака предуго. Увек постоји нека „крастава жаба”, проблем који треба решити, а не одлагати, што је такође једна врста лењости и тромости у човековој природи. Предговор се завршава реченицом: *There will be no limit to what you can accomplish when you learn how to Eat That Frog!* А ауторова намера је да научи читаоца како појести ту жабу.

Аутор се на почетку, у Уводу (Tracy 2007: 1–7), позира на Марка Твена који је „једном рекао” *that if the first thing you do each morning is to eat a live frog*, да је то највероватније најгора ствар која ће ти се десити тог дана. Потом следе правила једења жабе: *The first rule of frog eating is this: If you have to eat two frogs, eat the ugliest one first.* Затим друго правило: *If you have to eat a live frog at all, it doesn't pay to sit and look at it for very long.* Нејасно је да ли је и ова правила „рекао” Марк Твен, или сам Трејси то разрађује. Увод се завршава посебним пасусом од једне, императивне реченице: *Eat That Frog!*, понављајући исту кратку реченицу из наслова Увода (па и целе књиге).

Иако се жаба помиње и надаље у сваком од поглавља, варира позиција најчешће скраћене верзије пословице. Тако у другом поглављу више није у наслову, већ на почетку, али сада јој претходи питалица: *„How do you eat an elephant?” The answer is „One bite at a time”*. Одмах потом се прави паралела са једењем жабе: *How do you eat your biggest, ugliest frog? you break it down into specific step-by-step activities and then you start on the first one.* (14). Оно што је занимљиво са становишта кохезије текста јесте чињеница да се конкретна слика сад мења у општију анафоричку лексему „*it*” за коју су потребне „*activities*”, а не „жаба” и специфични чин „једења”. У трећем поглављу, како се макро текст развија, жаба се помиње тек на другој страни, и то у подређеном положају у тексту, а у тој реченици



се изједначавају две ствари, „задатак” и „жаба”: „*This task is invariably the frog that you should eat first*”. И заиста, готово у целом тексту књиге могуће је заменити *eat that frog* са *do (perform) that task*.

Након сваког од поглавља налази се кратак резиме увек насловљен делом пословице. Доминантна лексема која се провлачи кроз цео текст је *task*, задатак који може бити тежак, непријатан, који бисмо најрађе одлагали док можемо.

### 2.3 Реконтекстуализација пословице у политичком говору

Исту пословицу, додуше као „стару индијанску” употребио је и српски политичар Зоран Ђинђић, који је цитиран често као говорник са живописним метафорама. О његовом говорничком умећу постоје бројни коментари, па и проучавања његових реторских способности, мада мање с лингвистичког становишта. Ипак и ту се истиче његова употреба метафора. Тако Д. Милић, у тексту под насловом „*Gledajte u budućnost (Govornički portret dr Zorana Đinđića)*”, посвећен више социјално-политичком, историјско-реторичком погледу на говорниково умеће, истиче да се служио алегорijом, параболом, иронијом, да се усавршавао као говорник, коментарише дејство говора на аудиторijум, сматрајући да је постојала нека врста двосмерне комуникације, а то је „одлика модерног политичког говора” (Милић 2010: 482). Од многих живописних језичких метафора овако помиње пословицу: „моћна govornička оруђја чије су сјајне победе vrlo smisleno upozorenje o neophodnosti gutanja žaba u politici, ponajpre o gutanju najveće od svih, potom, poučna priča o trutu, pa suočavanje s činjenicom da se od akvarijuma može skuvati kakva takva

riblja čorba, ali da se od riblje čorbe ne može napraviti nikakav akvarijum...” (Milić 2010: 484)

Често се и у новинским освртима помиње управо ова пословица. Ево како се у новинским чланцима говори о тој пословици код Ћинђића:

Na tribini u Šarpcu 17. maja 2002, premijer je građanima ovog grada dao jedan čudan predlog. Tribina je nosila naziv „Kako do boljeg života”, a premijer je rekao: „Stara indijanska poslovice kaže: 'Ako moraš da progutaš žabu, nemoj da je mnogo gledaš, već je progutaj, a ako moraš da progutaš nekoliko žaba, progutaj prvo najveću. Mi se držimo te poslovice.’” (Vasić, B. *Vreme*: 19. septembar 2002)

Одакле тачно потиче ова пословица, од Марка Твена или из индијанске традиције, или се њено порекло може тражити и у ранијим периодима, мање је битно за нашу анализу. Много је интересантније да и један и други, мотивациони списатељ и политички говорник, уводе пословицу на традиционалан начин: „Како каже/кажу (у народу, Индијанци, Марк Твен).

И овде се ради о задатку, односно о послу које је непријатан. У случају премијера Ћинђића то је обављање непријатног посла изручивање српских оптуженика у Хаг. Неке политичке ситуације су доследно проблематичне. Исти проблем се у неким другим говоримо означавао и другим метафорама. Тако се у једном раду цитирају речи другог политичког говорника (Коста Чавошки), који за исти проблем користи метафоре „врућег кромпира” „прљавог посла”, „срамног наслеђа”:

... Zašto je bilo kakvo postupanje po nalogima Haškog suda **vruć krompir**? Pa zbog toga što za taj **prljavi**

**posao** nema nikakvog ustavnog osnova. I, što je još gore, u ovoj stvari naši ministri i predsednici sudova ne postupaju ni po Ustavu ni po bilo kojem zakonu, nego baštine – kakvog li iznenadenja – **sramno nasleđe** preuzeto od Slobodana Miloševića. (цитирано према Kisić, Lazović 2006: 263)

Међутим, ове метафоре, које смо истакли овде масним словима, нису толико живописне као жаба, више су клишетизирани и мање оригинални. Боље се памти живописнији израз.

Употреба таквих живописних пословица често није довољна сама по себи. Неке пословице се популаризују управо захваљујући чињеници да су их употребљавале неке значајне јавне личности, јер због њих постају познатије.

Понављање исте пословице када је нека позната јавна личност употреби јавља се и у другим срединама. Једном популаризоване, настављају живот у јавним говорима. Тако је Mieder (2009: 2, цитирано у: Degani, 2015: 11), проучавајући Обаине говоре, показао да се у њима понављају неки изрази претходних америчких председника или политичких великана (Абрахама Линколна, Мартина Лутера Кинга). Њихов утицај се претпоставља, јер се мисли да је Обама вероватно проучавао њихове говоре, те био „дирнут” емотивношћу израза попут библијске пословице: „A house divided against itself cannot stand”, по којој је познат Абрахам Линколн, или израза који је постао пословичан у америчкој култури „All men are created equal”, а потиче од Фредерика Дагласа (чувеног говорника, борца за аболуцију црначког ропства), као и „Do unto others as you would have them do unto you” коју је често користио Мартин Лутер Кинг. По овим ауторима нема сумње да

постоји директна или индиректна веза између њихових говора и говора Обаме.

Слично је уочено и у новинским извештајима у вези са „Ђинђићевим жабама”. Тако 10 година након убиства Ђинђића, говори се о „његовој” метафори код других јавних личности:

Deset godina nakon ubistva premijera Zorana Đinđića, dvojica vodećih političara u Srbiji Ivica Dačić i Aleksandar Vučić u roku od desetak dana citirali su **njegovu** metaforu o „žabama koje Srbija mora da proguta”. Oni su na taj način upozoravali javnost na **teške odluke** koje ih čekaju i nakon potpisivanja briselskog sporazuma.

Након поновног цитирања како пословице тако и Ђинђићевог објашњења исте (са трибине у Шапцу, 2002) следи и објашњење тадашњег (у време Ђинђића) контекста релевантног за аналогију: „Neposredno pre toga, Đinđićeva vlada izručila je Hagu bivšeg predsednika SRJ Slobodana Miloševića, a potom je sproveden i niz drugih nepopularnih poteza”, пословица се поново ретекстуализује. Наиме, тај исти фигуративни израз „прогутати жабу” налази новинарка у говорима других српских политичара, Ивице Дачића и Александра Вучића. Тако Вучић каже:

... govoreći o **implementaciji sporazuma** o normalizaciji odnosa Beograda i Prištine.

- Naša pozicija je teška, ali ćemo rešenje naći. U to budete uvereni. Teško je tu žabu progutati, ali bolje da je progutate što pre, nego da je gledate sve vreme jer će nam kasnije biti sve teže - istakao je Vučić.

А потом следи и цитирање Дачића:

Ubrzo nakon toga o „žabama” je progovorio i Dačić. Na pitanje šta će Vlada da uradi da bi se stvorilo stabilno političko i ekonomsko okruženje, premijer je odgovorio: - Ako je Vlada mogla da proguta tu najveću žabu, zašto i ostalo ne bi mogla da uradi brzo? (Латковић, Наташа, *Блиц*, 23/5 2013)

Евалуативни коментари који следе у тексту овог чланка од стране новинарке: „тек након 10 година” увидели су како је „корисна метафора”, као и једног социолога: „то је био покушај да се приближе једном делу бирачког тела који им традиционално није наклоњен”, и једног политичког аналитичара: „Цитирање Ђинђића је и покушај придобијања неког другог бирачког тела”. Ови коментари саговорника новинара показују и снажно повезивање пословице и личности која ју је прва употребила у јавном говору, а то се потом прелама кроз политичке контексте супротстављених партијских и политичких припадности (Латковић, *Блиц*, 2013).

### 3. Закључак

Анализом и поређењем ширих мотивационих текстова базираних на кратким формама пословице утврдили смо да се пословица, захваљујући процесу реконтекстуализације и фигуративности, понаша као полисемична структура. Тако се у ширим текстовима тема „лењости” из пословице, или „одлагања тешког посла” из друге, могу наћи низови лексема из митологије и религије („Танатос”, „један од смртних грехова”), појединих стручних домена („ентропија”) до најопштијих („човек”, „природа”), затим ситуације на које се примењује савет пословице „најтежи задаци”,

„најгора ствар”, па обећање о стању среће и задовољства које, послушавши савет, осећа појединац и остварује „равнотежу тела и ума”, „успех”, решење. Који ће од синонимних или хиперонимних лексема повезивати ове нити зависи од аутора мотивационог текста – да ли се ради о психотерапеуту, политичару, итд. Често су присутни метајезички елементи – императивне реченице, индиректни чиновни саветовања, упутстава. *Ethos* аутора мотивационог текста је релевантан, као значајне личности (психијатри и психолози, познати политичари, познати аутори мотивационих књига) што се испољава и кроз језик који користе, као и кроз утицај на друге ауторе мотивационих текстова.

Друга особина ових текстова јесте позиционирање пословица. Ове кратке форме се понављају у дужим текстовима, па чак и међу текстовима различитих аутора (као у случају политичара). Иста пословица употребљава се на почетку (некад наслову или поднаслову) и на крају текста или поглавља (ако их има више), што је и средство истицања датог смисла. Оваква врста понављања је и стилско-поетско средство које пословица или неки њен део може имати у ширем прозном, мотивационом тексту.

Посебно је интересантно да се обраћање појединцу, често уочљиво и кроз конкретизацију ситуације у пословицама, а у мотивационим тестовима и кроз директно обраћање (у другом лицу једине) слушалац/читалац често индивидуализује и субјективизује. Од појединачног (будућег понашања) даље се, доста експлицитно, као код Јеротића, или више имплицитно (успех појединца постаје користан и за друштво) као у тексту самопомоћи и политичким говорима, претпоставља опште идеја да је читалац/слушалац као појединац одговоран не само за напредак своје личности,

већ и других људи. Честа су и обећања да ће се осећати боље уколико прихвати истиниту тврдњу и савет који проистиче како из пословице тако и из мотивационог текста.

### Извори и литература

- Bernstein, D. K. „Figurative language: Assessment strategies and implications for intervention”. *Folia Phoniatrica*, 39, (1987): 130–144.
- Deckers, J. L. *Made in America: Self-Styled Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey*, University of Minnesota Press, 1997.
- Degani, M. *Framing the Rhetoric of a Leader, An Analysis of Obama’s Election Campaign Speeches*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Jose, P. E., D’Anna, C. A., Balsink Krieg, D. „Development of the Comprehension and Appreciation of Fables”. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 131(1) (2005): 5–37
- Kisić, I. i Lazović, K. „Medijska slika Zorana Đinđića” Perović, L. (ur.). *Zoran Đinđić: etika odgovornosti; zbornik radova*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2006.
- Lamb-Shapiro, J. *Promise Land: My Journey through America’s Self-Help Culture*, New York: Simon & Schuster, 2014.
- Latković, N. Od Đinđića, do Vučića: 11 godina gutanja žaba. *Blic*, 23/ 05/ 2013.
- Ljubenović, B. Rašić M. i Maksimović S. *Metafore Zorana Đinđića*. Beograd: Evropski pokret prijateljstva, 2004.
- Mieder, W. *Proverbs: A Handbook*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2004.
- Mieder, W. *Yes We Can. Barack Obama’s Proverbial Rhetoric* (New York/Bern/ Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Milić, D. „Gledajte u budućnost (Govornički portret dr Zorana Đinđića)”. *Pravni zapisi I/2* (2010): 472–485.
- Mur Effing, Mercè. „The Origin and Development of Self-help Literature in the United States: The Concept of Success and Happiness, an Overview”. *ATLANTIS. Journal of the Spanish*

- Association of Anglo-American Studies. 31.2 (2009): 125–141.
- Perović, L. (ur.) *Zoran Đinđić: etika odgovornosti; zbornik radova*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2006.
- Tracy, B. *Eat That Frog! 21 Great Ways to Stop Procrastinating and Get More Done in Less Time*, San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, Inc. 2<sup>nd</sup> edition, 2007.
- Trejsi, B. *Pojedi tu žabu*. Beograd: Finesa, 2003.
- Vasić, Biljana. „Metafore Zorana Đinđića, Godine gutanja žaba”. *Vreme* | br 611 | 19. septembar 2002.
- Јеротић, В. *Психолошка тумачења Вукових пословица*. Београд: Ars Libri, Задужбина Владете Јеротића, 2009.
- Јовановић Костић, Ј. и Д. Станковић. „Промишљања Владете Јеротића о Вуковим пословицама”. Стојадиновић, А. (ур.). *Владетиа Јеротић – књижевник, научник и религиозни мислилац, ѿемајски зборник*. Врање: Педагошки факултет у Врању, 2020. 113–122
- Јовановић, Ј. *Синѿакса и сѿилисѿика срѿских народних ѿсловица I и II*. Београд: Јасен, 2006.
- Митровић, Љ. „Психолошко и религиозно у развоју идентитарне културе, (Маргиналије о личности и делу академика Владете Јеротића)”. Стојадиновић, А. (ур.). *Владетиа Јеротић – књижевник, научник и религиозни мислилац, ѿемајски зборник*. Врање: Педагошки факултет у Врању, 2020. 153–163.
- Половина, В. и З. Кашић. „Синхронѿска анализа употребе и функција пословица и изрека”. *Анали Филолошкоѿ факулѿетиа*. Београд: Филолошки факултет (2017): 149–164.
- Ристић, Б. „Народна мудрост код психијатра – како Владета Јеротић тумачи Вукове пословице”. Стојадиновић, А. (ур.). *Владетиа Јеротић – књижевник, научник и религиозни мислилац, ѿемајски зборник*. Врање: Педагошки факултет у Врању, 2020. 123–132.
- Стојадиновић, А. (ур.). 2020. *Владетиа Јеротић – књижевник, научник и религиозни мислилац, ѿемајски зборник*. Врање: Педагошки факултет у Врању, 2020.
- Urošević, M. (2020). „Savremena literatura za samopomoć: jedna analiza iz perspektive studija upravljanja”. *Еѿноанѿроѿолошки ѿроблеми*, 15/ 4, (2020): 1007–1036.



Vesna Polovina

## FROM PROVERBS TO MOTIVATIONAL TEXTS

## Summary

Motivational speeches and prose are often based on proverbs. Very often they seem just to develop the basic idea of a proverb into a list of its variants, sounding very general and uninventive. Yet some of the texts based on a proverb can turn into well-known and highly approved texts for a period of time, become famous speeches or prose work. A well-know examples are Vuk Karadžić's tales explaining proverbs and sayings. We explore some of these wider texts, one of the main questions we ask being whether some proverbs are more prone to turn into longer prose forms as opposed to others.



Маја Ђукановић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
maja.djukanovic@fil.bg.ac.rs

371.3::81'243

Оригинални научни рад

## КРАТКЕ ПРОЗНЕ ФОРМЕ У КОНТЕКСТУ НАСТАВЕ СТРАНИХ ЈЕЗИКА

Савремени приступ настави страних језика подразумева да се у процесу учења доста интензивно користе и материјали из области књижевности и уметности народа чији се језик учи, а за те потребе су најподесније кратке прозне форме. У раду су представљени различити начини коришћења оваквих књижевних остварења на више нивоа наставе и у различитим групама ученика односно студената. Посебан акценат је стављен на употребу кратких прозних форми у контексту наставе страних језика у оквиру ваннаставних активности.

**Кључне речи:** кратке прозне форме, настава страних језика, словеначки језик.

Предавачи страних језика се у свом раду непрестано сусрећу са питањима везаним за место књижевности у наставном процесу. Док је место књижевности у настави матерњег језика дефинисано, за стране језике, посебно оне који не спадају у такозване „школске” језике, улога књижевности у настави варира, а на њено место утичу бројни фактори, као што су на пример узраст и образовање оних који уче тај страни језик, тип

институције на којој се настава одвија, циљ наставе и слично.

У савременим токовима и научним сазнањима везаним за подручје наставе страних језика наглашава се да за ваљано познавање неког страног језика ни у ком случају није довољно само усвојити различите врсте и нивое граматичких, правописних, фонетских и других правила, већ се у наставни процес морају укључити и материјали из области књижевности и уметности народа чији се језик учи. За ове потребе су најподесније кратке прозне форме, а у раду се разматрају место и врста књижевних текстова који се користе у настави словеначког језика у Србији као сродног страног језика и то на различитим нивоима учења: од наставе намењене предшколском узрасту у оквиру часова словеначког језика за словеначку дијаспору, до универзитетске наставе коју похађају будући словенисти.

У раду су представљени различити начини коришћења кратких прозних форми у настави словеначког као страног језика, не само у оквиру уџбеника, него у вези са њиховом употребом у ваннаставним активностима, на више нивоа наставе и у различитим групама ученика односно студената. Анализа грађе обављена је на примерима из уџбеника и приручника за учење словеначког језика као страног, као и на основу припрема за различите културне манифестације посредно или непосредно везане за наставу овог сродног језика у Србији.

Књижевни текстови у уџбеницима страних језика често представљају и први контакт особе која тај језик учи са књижевношћу насталом на том језику. Ово посебно важи за наставу језика који нису заступљени у редовном школском образовању и са чијом књижевношћу ученици не долазе или врло мало долазе у контакт током редовног школовања. У том контексту језици и

књижевности народа који су чинили део наше некадашње заједничке државе, Краљевине СХС односно Југославије, имају посебан статус. Кад је реч о словеначком језику као страном у Србији, треба имати у виду то да је у питању сродан језик, који студенти односно ученици могу у значајној мери да разумеју, или макар имају утисак да га разумеју, а није им страна ни словеначка култура, с обзиром на то да са српском књижевношћу, а и српском културом уопште, има небројене заједничке тачке. Зато се књижевни текстови у овом контексту могу уводити у наставу језика раније него у ситуацијама где се словеначки језик предаје у срединама у којим словеначки језик, књижевност и култура нису познати у толикој мери као у Србији.

Говорећи о коришћењу књижевних текстова у настави страних језика, М. Пездирц Бартол у својој студији посвећеној овом питању полази од ставова и сазнања која у својим радовима наводе аутори као што су на пример Роналд Картер (Ronald Carter), Кристофер Брумфит (Christopher Brumfit), Џилиан Лазар (Gillian Lazar), Стивен Слејтер (Stephen Slater), Мајкл Лонг (Michael Long) и наводи да коришћење књижевних, односно уметничких текстова у настави језика има и своје позитивне и своје негативне стране (Pezdirc-Bartol 1998: 211–212). Према Пездирц-Бартол, позитивна страна код увођења оригиналних књижевних текстова у уџбенике страних језика јесте између осталог то што књижевни текстови представљају аутентичне текстове написане на том језику, односно нису у питању текстови написани посебно за потребе савладавања одређене наставне јединице. С друге стране пак, наводи у поменутом раду Пездирц-Бартол, примарни циљ наставе језика јесте овладавање граматичким структурама, а савсим је јасно да уметнички текстови не одговарају увек

том циљу, с обзиром на то да аутори у њима често користе стилски обележена језичка средства, јер су уметнички, односно књижевни текстови махом структурно компликовани, лексика се у њима користи на особен начин, а језичка норма се, у циљу постизања уметничког ефекта, крши (Pezdirč-Bartol 1998: 211–212).

Наведени разлози говоре у прилог томе да су књижевни текстови примеренији за употребу на вишим нивоима наставе, пре свега на нивоу Ц1 и Ц2 према класификацији дефинисаној у Заједничком европском оквиру за живе језике (2003). Управо овај критеријум је био пресудан у конципирању уџбеника *S slovenščino po svetu* (2012), који је, како се у уводној речи наводи, намењен студентима на највишем нивоу учења словеначког језика као страног (Ц1 према Заједничком европском оквиру), а текстови су у онаквом облику како су били и објављени. Наглашава се да су у задацима коришћени различите речи и изрази, који по облику понекад одступају од нормe наведене у словеначком правопису (Ђукановић и др. 2012: 5).

Кад је реч о књижевним текстовима у настави словеначког језика као страног, до сада није објављен неки посебан приручник за наставнике, већ се ово питање само спорадично помиње у стручној литератури. У једном од својих чланака И. Новак-Попов наводи да би се и у случају наставе словеначког као страног требало руководити идејом да је циљ коришћења књижевних текстова између осталог и то да „ученик оствари комуникацију са књижевношћу језика који учи” (Novak-Popov 1998: 8). У наставку Новак-Попов, наглашава чињеницу да се предавач на универзитетском нивоу сусреће са одраслим особама, које би требало да су, по завршеном средњошколском образовању на матерњем (или на првом) језику већ формирани читаоци и да књижевност

за њих представља вредност за коју се активно залажу, према којој имају лични став, да је књижевност за њих уметничка област у којој уживају и која им омогућава шире сагледавање стварности. Као такви би требало да буду мотивисани за стицање додатних знања о књижевности народа чији језик уче, а у томе им помаже и идеја да ће стечена знања везана за област књижевности моћи да употребе у својој будућој професији предавача, истраживача, преводиоца (Novak-Popov 1998: 9).

Коришћење оригиналних књижевних текстова мотивише студенте и ученике на посебан начин. Наиме, читајући и разумевајући оригинални књижевни текст, студент или ученик стиче утисак да влада језиком на вишем нивоу, а то му даје подстрек да настави са учењем. Стога су за ову сврху најпримереније кратке књижевне фoрме, јер се одређени текст у целини може укључити у наставни процес, док са одломцима из дужих књижевних дела може доћи до погрешне интерпретације кад се одломак извуче из контекста.

У уџбенику словеначког језика за странце из времена заједничке државе, који је интензивно био у употреби 70-их и 80-их година прошлог века, *Slovenščina za tujce*, заступљен је већи број књижевних текстова, али већином је у питању поезија. Највише има песама Отона Жупанчича. У поменутом уџбенику Хермине Југ-Крањец поезија Отона Жупанчича представљена је насловима: *Dedek Samorog*, *Otroci spuščajo mehurčke*, *Breza in hrast*, *Vrabci in strašilo*, *Da mi biti je drevo*, *Žebljarska* и *Z vlakom*, свака од њих као илустрација за одређену граматичку јединицу. На пример песма *Žebljarska*, у којој се понавља од колико до колико сати раде ковачи и како протиче њихов дан, наводи се у оквиру лекције о бројевима. За глаголе у презенту као илустрација употребе наведена је песма савременог словеначког песни-

ка Јанеза Менарта *Croquis*, а именичке деклинације се могу вежбати кроз стихове сонета *O Vrba*, Франца Прешерна. Осим поезије, у уџбенику се налазе и две народне приповетке: *O treh sinovih* и *Bogata in uboga sestra*. Из тог периода друге половине XX века је и уџбеник Јоже Топоришича, *Zakaj ne po slovensko*, у којем је словеначка књижевност представљена са три народне песме: *Tri tičice*, *Tam dol na ravnem polju* и *En hribček bom kupil*.

У уџбеницима ауторки М. Чук, А. Маркович, М. Шламбергер, М. Михелич, Г. Вуга и М. Крижај-Ортар нема књижевних текстова, него се користе само текстови написани за потребе обраде одређених наставних јединица, док се у нешто новијим издањима, у уџбенику за почетнике *Slovenska beseda v živo*, групе ауторки, (А. Markovič et al) појављују две песме, и то једна народна, *Al' me boš kaj rada imela*, и стихови савременог песника Алојза Ихана под насловом *Iskanja*. Од овог тренда да се у уџбеницима словеначког као страног не користе или се сасвим мало користе изворни књижевни текстови одступа уџбеник *Slovenščina na koncu jezika* ауторке Н. Пирих, у којем налазимо и народне песме *Na planincih sončece sije*, *Sijaj, sijaj, sončece*, *Kol'kor kapljic, tol'ko let* и песме савремених словеначких песника: Бориса А. Новака *Mali prodajalci zijal*, Кајетана Ковича *Maček Muri*, Франа Милчинскога Жежека *Hiša številka 203*, Грегора Стрнише *Orion*, Јанеза Менарта, *Če bil bi...* и на крају прозни текст Соње Вакуниг, *Sodobna vzgoja*. Дакле, већ на први поглед се може извући закључак да је у уџбеницима словеначког језика као страног, са самог краја XX века, као илустрација за одређене граматичке јединице коришћена већином поезија, а да су одломци из прозних дела или драмски текстови потпуно изостављени.

За наставу словеначког језика као страног постоји драгоцен приручник намењен управо увођењу књи-



живних текстова у наставу језика, са бројним идејама за предавача како да књижевни текст на најбољи начин искористи и за представљање самог књижевног дела, као и за наставу језика. У овом приручнику под насловом *Literarna sestavljanika*, ауторке М. Пездирц-Братол, објављеном 2003. године у Љубљани, налазе се заиста бројна веома корисна упутства и смернице за предаваче, све пропраћено занимљивим и за наставу употребљивим илустрацијама, а ваља нагласити да су у приручнику представљене махом кратке књижевне фoрме.

Најчешће питање које предавач себи поставља би-рајући књижевни текст за потребе наставе страног језика јесте да ли ће тај текст бити примерен за студенте и предвиђену наставну јединицу, а избор се на крају врши у највећој мери интуитивно. Веома прегледан систем на основу којег предавач може да одабере одговарајући књижевни текст у свом приручнику нуди Џилијан Лазар, која сматра да се најпре треба руководити тиме који је тип наставе на којем ћемо текст употребити – треба поћи од тога на којем се степену настава одржава, колико је укупно трајање курса, каква је врста курса и, наравно, који су разлози полазника за учење. Друга целина на коју треба обратити пажњу јесу сами ученици односно студенти или полазници, и то која је њихова старост, какво су претходно образовање стекли, треба узети у обзир и њихове интелектуалне капацитете, емоционалну зрелост, интересовања, културно окружење из којег потичу, као и само познавање језика и књижевности уопште. На крају, полазећи од наведеног, треба се фокусирати и на сам текст, на врсте активности које омогућава, на његову дужину, повезаност са наставним планом и доступност (Lazar 1993: 48–56).

На основу свих ових параметара су на пример урађене одређене наставне целине које се заснивају на

коришћењу књижевних текстова у уџбенику *S slovenščino po svetu*. Уџбеник је, на основу потреба из наставне праксе на лекторатима словеначког језика, сачинила група предавача словеначког језика као страног, а као што је већ речено, намењен је одраслим полазницима односно студентима, који већ одлично познају словеначки језик и способни су за разумевање веома сложених текстова и самостално продуковање на словеначком језику. Како у својим разматрањима потврђује и Новак-Попов, међу захтевније типове језичких вежбања спада такозвани креативни тип вежби, где се од студената тражи да самостално стварају у оквиру или на основу датог књижевног текста (Novak-Popov 1998: 18–19). Као илустрација за овакав, креативни тип језичких вежби, може послужити 18. целина из уџбеника *S slovenščino po svetu*, насловљена *Literatura. Izpod peresa Bojana Meserka, Borisa A. Novaka, Berte Golob in Nejca Gazvode* (Ђукановић и др. 2012: 112–120), у којој су као полазиште наведени текстови савремених словеначких књижевника. Одабрани су текстови који, сваки на свој начин, одступају од уобичајене норме: одломак из трилогије Б. Месерка која је цела написана у двојини, стихови Б. А. Новака и кратке приче Б. Голоб који спадају у област непреводивог, јер се базирају на игри речима, а на крају и текст Н. Газводе, инспиративан за даље самостално стварање. Корисник се упућује на коришћење различитих врста речника словеначког језика – сви су бесплатно доступни на [www.fran.si](http://www.fran.si), као и на размишљање о превођењу веома захтевних конструкција на свој први језик.

Вежбе у којима се од корисника уџбеника захтева висок степен језичке креативности, а које се надовезују на претходно прочитан књижевни текст, као и вежбе кроз које се студенти и ученици на највишем нивоу

учења неког страног језика подстичу и на самостално стварање књижевних текстова илустроване су кроз примере:

Romani v trilogiji Bojana Meserka se imenujejo *Sanjališče*, *Sanjalnica* in *Senjalca*.

- a) Iz katerih besed so naslovi tvorjeni?
- b) Kaj bi, po vašem mnenju, lahko pomenile te novotvorbe?
- c) Po katerih modelih so nastale (npr. *gledališče*, *čakalnica*, *bralca*)?

Ali te besede obstajajo v SSKJ? /.../

Poskusite tudi vi iz navedenih glagolov tvoriti povsem nove besede, ki jih ni v slovenščini, tako kot je to storil pisatelj. Kolegom pojasnite pomen novonastalih besed. Izhajajte npr. iz glagolov:

gledati leteti hoditi nihati peti pesniti

Primer: \**gledalnica* – prostor, kjer se gleda televizija /.../

Naredite „možgansko nevihto“ in se spomnite čim več besed, ki obstajajo v SSKJ, so pa v zvezi z navedenimi glagoli (npr. gledati: *gledalec*, *gledališče* ...). /.../

Poskusite napisati pesmice izhajajoč iz ponujenih rim. Pomagajte si z Odzadnjim slovarjem slovenskega jezika.

dama drama krama konec lonec zakonec	potopis čistopis pravopis zaklad pomlad prehlad
knjiga figa briga vabilo ličilo kosilo	nogavica jerebica zdravica marec udarec jarec

(Ђукановић и др. 2012: 113–116)

У настави словеначког језика као страног у Србији велики позитиван утицај има учешће студената, ученика и полазника различитих врста течајева у културним пројектима које се организују у сарадњи Филолошког факултета са Центром за словеначки језик као страни са Филозофског факултета у Љубљани (<https://centerslo.si/na-tujih-univerzah/kulturni-projekti/>), друштвима Словенаца у Србији (<https://drustvosava.org/>) и Националним саветом словеначке мањине (<https://slovinci.rs/>). Од 2004. године, када је објављен први зборник превода словеначких књижевних текстова под насловом *Prevajanja slovenskih literarnih besedil*, са студентским преводима на 18 језика, до данашњих дана објављен је читав низ публикација са сличном тематиком. У зборнику из 2004. године објављени су одломци и преводи одломака одабраних дела награђених савремених словеначких аутора: Ерике Воук, Истока Осојника, Томажа Летнара, Марета Цестника, Маје Гал Штромар, Драгице Поточњак и Винка Ошлака. На пројекту је учествовало преко сто студената и 32 наставника словеначког језика као страног на различитим универзитетима у свету.

Још већи одјек имао је пројекат превођења *Антиологије савремене словеначке књижевности*, публикације која је такође настала у оквиру Центра за словеначки језик као страни из Љубљане, на којем су учествовали студенти са 50 универзитета, а студенти са Филолошког факултета у Београду су превод објавили у издању Националног савета словеначке мањине у Србији 2010. године. Неколико година касније уследио је и превод под насловом *Antologija literature Ivana Cankarja*, на којем су учествовали студенти словеначког језика са скоро 60 универзитета. На 21 језик су преведени одломци из Цанкаревих дела, а заступљене су његове приповетке, песме, драматика, есејистика и публицистика.

Књижевност се у настави језика може успешно комбиновати и са музиком, о чему сведочи успешно изведен пројекат *Звук речи*, одржан у сарадњи студентата словеначког језика са Филолошког факултета у Београду са Националним саветом словеначке мањине у Србији, у којем су повезане најновије тенденције словеначког књижевног стваралаштва са музиком композитора словеначког порекла из Србије. Пројекат *Звук речи* реализован је током 2012. године у више градова Србије.

Полазећи од коришћења књижевних текстова у настави словеначког језика као страног, као и активног учешћа студената Филолошког факултета у различитим културним пројектима и манифестацијама везаним за словеначку књижевност, њено превођење и тумачење, дошло се до тога да је 2018. године на Филолошком факултету, у оквиру лектората за словеначки језик, организована студентска конференција *Цанкар и(н) ми*. На овој веома успешној конференцији радове је представило 30 студената, младих познавалаца Цанкаревог дела, из пет држава: Србије, Словеније, Пољске, Немачке и Босне и Херцеговине. Изузетно занимљиво и стручно представили су своје погледе на његово место у систему словеначке, јужнословенских и европских књижевности, супротставили су своје ставове о и интерпретацији и рецепцији Цанкаревих поетских, прозних и драмских дела, анализирали језичке погледе на његово стваралаштво, његов однос према савременицима и погледе на књижевна и друга питања. Конференција је резултовала издавањем занимљивог зборника у издању Филолошког факултета у Београду, инспиративним за будуће сличне манифестације.

Књижевни текстови су, може се закључити, врло подстицајни за учење страног језика, али се они, по све-

му судећи, више користе у неким ваннастаним активностима. Овакви текстови мотивишу студенте и ученике да лакше овладају лексиком и утврде граматичка правила страног језика, а осим тога они представљају део ширих сазнања о културном наслеђу народа чији се језик учи. Увођењем књижевних текстова у наставу страног језика се у знатној мери проширују језичке компетенције код студената и ученика, а у значајној мери и помажу у разумевању друге културе. Студенти и ученици уз помоћ наведених облика коришћења књижевних текстова не само да на опуштенији начин савладавају одређене наставне захтеве, него свакако постају и компетентнији као самостални ствараоци на језику који уче.

### Извори и литература

- Cankar, Ivan, et al. *Antologija literature Ivana Cankarja s prevodi v tuje jezike*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018.
- Čuk, Metka. *Za začetek. Učimo se slovenščino*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Celoletna šola slovenskega jezika, 1994. Štampano.
- Čuk, Metka, Mihelič, Marjanca i Vuga, Gita. *Odkrivajmo slovenščino*. Ljubljana: SSJLK, Filozofska fakulteta, 1996. Štampano.
- Đukanović, Maja et al.. *S slovenščino po svetu*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Filozofska fakulteta, 2012. Štampano.
- Grosman, Meta. „Ali je književnost pri pouku slovenščine kot tujega jezika lahko zanimiva?“ *Jezik in slovstvo* letnik 49. številka 3/4 (2004) str. 123–132.
- Jug-Kranjec, Hermina. *Slovenščina za tujce*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, SSJLK, 1995. Štampano.
- Kranjc, Simona, Nidorfer Šiškovič, Pavel Osepek. *Prevajanja slovenskih literarnih besedil : Slovenščina na tujih univerzah*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi / tuji jezik pri Od-

- delku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2004.
- Križaj-Ortar, Martina. *Učimo se slovenščino*. Ljubljana: DZS in Filozofska fakulteta, SSJLK, 1993. Štampano.
- Lazar, Gillian. *Literature and Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Štampano.
- Markovič, Andreja. *Učimo se slovenščino II*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Celoletna šola slovenskega jezika. Filozofska fakulteta. 1995. Štampano.
- Markovič, Andreja, Črnivec, Ljubica et al. *Slovenska beseda v živo. (Poskusna verzija)*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 1997. Štampano.
- Novak Popov Irena. „Pouk književnosti v lektoratu slovenščine”. *Zbornik za učitelje slovenščine kot drugega/tujega jezika*, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1998.
- Pezdirc-Bartol, Mateja. „Umetnostna besedila pri pouku slovenščine kot drugega/tujega jezika”. *Jezik in slovstvo* letnik 43. številka 5 (1998) str. 211–226.
- Pezdirc-Bartol, Mateja. *Literarna sestavljanika: umetnostna besedila na tečaju slovenščine: priročnik za učitelje slovenščine kot drugega/tujega jezika*. Ljubljana: DZS, 2003. Štampano.
- Pirih, Nataša. *Slovenščina na koncu jezika*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Filozofska fakulteta, 1997. Štampano.
- Schlamberger Brezar, Mojca. *Učimo se slovenščino*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Izpitni center, 1996. Štampano.
- Toporišič, Jože. *Zakaj ne po slovensko. (Slovene by Synthetic Method.)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Komisija za pospeševanje slovenščine na neslovenskih univerzah, 1992. Štampano.
- Zupan Sosič, Alojzija, et al., editors. *Antologija savremene slovenačke književnosti*, prevod studenti slovenačkog jezika sa Filološkog Fakulteta u Beogradu. Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine, 2011, p. 157.
- Zajednički evrojski okvir za живе jezike*. Република Црна Гора. Влада Републике Црне Горе. Министарство просвете и науке. Подгорица, 2003. Штампано.
- Цанкар и(н) ми : зборник радова са Међународне студентске

конференције одржане на Филолошком факултету Универзитета у Београду, Србија, 8. и 9. 12. 2018. / [ed. Маја Ђукановић, Дарко Илин]. - Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2019.

Maја Đukanović

## SHORT PROSE FORMS IN THE CONTEXT OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING

### Summary

Contemporary approaches to teaching foreign languages imply that, in addition to material dealing with different types and levels of grammatical, spelling and phonetic rules, materials from the field of literature and art of the foreign language are also used extensively, and short prose forms are best suited for these purposes. The paper presents different ways of using such literary works at several levels of teaching and in different groups of students. The analysis of the material was performed on examples from textbooks and manuals for learning Slovenian as foreign languages, and special emphasis was placed on the use of short prose forms in the context of teaching foreign languages within extracurricular activities.



Зоран Скробановић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
zoran.skrobanovic@yahoo.com

801+821.581

Оригинални научни рад

## ПРОШЛОСТ И КАЗНА: ЈУ ХУА КАО ПИСАЦ ПРИПОВЕТКИ

Познат светским и домаћим читаоцима пре свега као изврстан романописац, Ју Хуа (рођен 1960) у својој земљи славу је стекао средином осамдесетих година прошлог века као аутор приповетки које је почео да објављује у књижевним часописима. Наставио је да пише у овој књижевној форми и током деведесетих година, па приповетке представљају веома важан сегмент у Ју Хуаовом књижевном опусу. Имајући у виду чињеницу да је његово књижевно деловање до почетка деведесетих година прошлог века усмерено пре свега на приповетку као књижевну форму, овај рад настоји да покаже да су приповетке важан индикатор у анализи промена тематског фокуса и књижевног стила до којих је дошло у Јуовом стваралаштву. Ју Хуаове приповетке се жанровски, стилски и садржајем веома разликују, а у раду ћемо покушати да укажемо на чињеницу да су те разлике последица личних, поетичких, али и историјских разлога.

**Кључне речи:** Кина, Ју Хуа, књижевност, приповетка, тема.

*Понекад је стварности превише сложена.*

*Приче јој дају облик.*

Жан-Лик Годар

Иако је светским и домаћим читаоцима познат пре свега као изврстан романописац, Ју Хуа (余华, рођен 1960) је у својој земљи славу стекао средином осамдесетих година прошлог века као аутор приповетки које је почео да објављује у разним књижевним часописима. Наиме, осамдесетих година, Ју Хуа објављује низ експерименталних дела у којима преиспитује сопствена револуционарна искуства и идеолошке доктрине које су гурнуле Кину у кошмар политичких немира и насиља. Управо захваљујући причама објављеним у ово време, Ју Хуа се сврстава међу најзначајније писце авангардне књижевне сцене у НР Кини. С друге стране, његове приповетке настале деведесетих година говоре о судбини обичних људи и занемарених слојева кинеског друштва у епохи вртоглавог социјалног и привредног преображаја, што ће постати важна тематска окосница његових романа. Како је дошло до промена у тематској опредељености, али и стваралачком приступу овог великог писца и у којој мери приповетке као жанр с којим је Ју Хуа започео своје књижевно деловање могу да нам одговоре на то питање?

Стваралаштво Ју Хуаа добро је познато и српској читалачкој публици, а наша стручна јавност препознаје га као великог светског писца, па је 2018. године добио „Велику награду Иво Андрић” за животно дело, коју му је доделио Андрићев институт. Поред тога, 2019. године, додељен му је почасни докторат Универзитета у Београду. У време када му је награда додељена, Ју Хуа је српским читаоцима био познат пре свега по својим романима. У међувремену, у издању београдске издавачке куће Геопоетика објављена је и збирка његових приповетки под називом *Ја немам своје име* (2019). Дела обједињена у овој збирци покривају различите периоде његовог стваралаштва и представљају илустративан пресек Ју Хуаовог приступа овом књижевном

облику. У фокусу овог рада су управо приповетке, које представљају значајан и на много начина илустративан део Ју Хуаовог књижевног опуса.

Пошто су приповетке као књижевна форма већ вековима присутне у кинеској литератури и с обзиром на то да се у својим раним остварењима Ју Хуа повремено играва класичним приповедним облицима, треба укратко рећи нешто о најзначајнијим кратким књижевним прозним облицима у кинеској литерарној традицији.

Још од времена такозваног Прелазног периода (од почетка III до почетка VII века нове ере), у Кини постају популарне такозване *йриче о чудном и напйиродном*, које су у почетку биле надахнуте будизмом и тематски преокупиране сујеверјем, духовима, преображењима, гатањем, будистичким анегдотама, житијима будистичких светаца и даостичком потрагом за бесмртношћу, а у каснијим периодима приповедају о различитим историјским епизодама, подвизима ратника и познавалаца борилачких вештина, као и иследничким случајевима. Приче овог жанра доживеће свој врхунац у династијама Минг и Ђинг, у делима писаца као што су Линг Менгчу (凌濛初, 1580–1644) и Пу Сунглинг (蒲松齡, 1640–1715). Такође веома рано, већ у династијама Танг и Сунг, класична кинеска књижевност бележи појаву есејистичке прозе, као и књижевног жанра познатог као *диђи* (笔记) или *суиди* (隨筆) – у дословном преводу „пратећи перо” – којим су се древни кинески писци служили како би забележили сопствена филозофска размишљања, анегдоте и различите приповести – речју све оно што су сматрали вредним записивања.

Историјски ближе и по утицају на Ју Хуаово стваралаштво значајније књижевно раздобље развоја кинеске приповетке свакако је први талас кинеског модернизма. Као и у случају западног модернизма, рана кинеска

модернистичка сцена карактеристична је по мноштву књижевних часописа који представљају изузетно важну платформу за литерарно изражавање, а приповетка се, у том погледу, показала као врло захвалан књижевни облик. За разлику од писаца класичних приповетки који су на класичном књижевном језику писали о „доживљајима учењака, лепотица из племићких породица и духова” (Zhou 1997: 234), модернистички писци у првих неколико деценија прошлог века вешто се служе кратким књижевним облицима како би говорним језиком изразили сопствени осећај модерности.

Настојећи да ухвате корак са западним књижевним тенденцијама, кинески модернистички ствараоци пишу поетички разнородне приповетке надахнуте западним реализмом, романтизмом, али и различитим експерименталним књижевним приступима. Оно што би се могло назвати заједничким именитељем њихових књижевних, али и друштвених настојања јесте промовисање западне идеје индивидуализма и новостечених слобода, насупрот колективизму на чијем је темељу почивала конфуцијански устројена династичка култура (Павловић, Скробановић 2014: 10).

Но, вратимо се сада историјском контексту у којем је Ју Хуа објавио своје прве приповетке и управо захваљујући њима стекао књижевну славу у Кини, а затим и ван граница своје земље. Осамдесете године прошлог века представљају важан историјски тренутак у постмаоистичкој књижевности који је у књижевним проучавањима познат као *йрећи йалас кинеској модернизма*. Нови израз модерности у делима кинеских стваралаца представља синтезу домаћих модернистичких импулса из двадесетих и тридесетих година прошлог века, као и страних књижевних утицаја. Кратке књижевне форме изузетно су значајне за развој кинеске литературе у

овом периоду, јер је већина писаца своја дела објављивала у различитим књижевним часописима.

Новонастали књижевни месечници на изванредан начин преузимају значајну улогу коју су у првом таласу модернизма имали књижевни часописи и постају важан књижевни простор у којем своја дела објављују постмаоистички ствараоци. Пекиншка књижевност (北京文学), Народна књижевност (人民文学), Планински звоник (钟山) само су неки од књижевних часописа који су одиграли важну улогу у промовисању нових књижевних имена у Кини осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Природно, краће књижевне форме, посебно приповетке, показале су се као захвалан облик за објављивање у књижевним часописима, па се може рећи да и на тај начин постмаоистички писци настављају традицију првог таласа кинеског модернизма којем је оваква пракса била својствена.

У том погледу, Ју Хуа не представља изузетак, па су његова прва дела, а то су приповетке „Далеко од куће у осамнаестој” (十八岁出门远行, 1987), „Прошлост и казна” (往事与刑罚, 1989) и „Класична љубав” (典型爱情, 1988), први пут објављена у утицајном часопису Пекиншка књижевност. Управо експерименталним причама објављеним у то време, Ју Хуа се сврстава међу најзначајније писце авангардне књижевне сцене који, у књижевном контексту, настављају модернистичку традицију започету у другој деценији прошлог века и враћају у књижевни фокус хуманистичке идеале, као и тежњу за личним и колективним просветљењем. Ипак, може се рећи да Ју Хуа и остали постмаоистички авангардисти, у свом стваралаштву превазилазе своје претходнике из првог таласа кинеског модернизма, јер осим што се буне против маоистичких догми, они преиспитују и мноштво идеала блиских раним модернистима,

који су изневерени каснијим дешавањима у двадесетом веку. Нова кинеска књижевна авангарда у својим делима често се служи „агресивним језиком, фикционализацијом свакодневице, гротеском и фантазијом, наглашавајући непоузданост књижевног приповедања и лични доживљај као окосницу стваралачког чина” (Скробановић, Павловић 2015: 12).

Које су дакле кључне теме и преокупације приметне у Ју Хуаовим раним приповеткама? Осамдесетих година, Ју Хуа објављује низ експерименталних дела у којима преиспитује сопствена револуционарна сећања, политичко идолопоклонство и догме које су резултирале кошмарним политичким превирањима и насиљем. У његовим делима насталим у овом периоду приметни су двоструки утицаји: с једне стране, он формом и садржајем прави референце на претходно поменуте класичне кинеске приповетке, као и на књижевна настојања раних кинеских модерниста, а с друге стране, као и многи његови савременици, надахнут је и делима страних писаца као што су јапански писац Кавабата Јасунари (川端 康成, 1899–1972), Франц Кафка (Franz Kafka, 1883–1924), Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges, 1899–1986) или француски писац Алан Роб-Грије (Alain Robbe-Grillet, 1922–2008).

Ови страни утицаји пре свега служе авангардним писцима као што су Ју Хуа, Су Тунг (苏童, рођен 1963) или Мо Јен (莫言, рођен 1955) да у нарацији у потпуности одбаце формулу револуционарног реализма који је био популаран међу левичарски оријентисаним писцима још од тридесетих година прошлог века, а потом доживео врхунац у маоистичкој епохи. Ју Хуа признаје стране утицаје у свом раном стваралаштву и опширно приповеда о својим првим читалачким искуствима која су га у извесној мери одредила као младог писца

(Yu 1998: 205–212), али приметно је да је у његовим раним остварењима ипак реч о идиосинкратичном кинеском писцу који се информисано осврће и на домаћу књижевну традицију.

Кад је реч о кратким формама из кинеског класичног књижевног наслеђа као референци у Ју Хуаовом стваралаштву, најбољи примери су приповетке „Грешка покрај реке” (河边的错误, 1988), „Крвави цветови шљиве” (鲜血梅花, 1989) и „Класична љубав” (典型爱情, 1988). „Грешка покрај реке” представља пародију популарних детективских прича, у „Крвавим цветовима шљиве” Ју Хуа се вешто поиграва традиционалним књижевним жанром *вусја* (武侠), такозваним „витешким приповестима”, а „Класична љубав” може да се тумачи као ироничан осврт на традиционалне романтичне приче о „даровитим учењацима и лепотицама”. Ју Хуаови књижевни поступци у овим делима доиста се могу окарактерисати као „свесна експлоатација жанровских елемената фантастичног и тропа класичних *џиријовейки о чудном и најџиријордном*” (Wedell-Wedellsborg 2005: 25), а један од главних мотива рекреирања класичних жанрова свакако је супротстављање реализму својственом делима маоистичке епохе. Ваља напоменути да је за време Маове владавине већина класичних дела била забрањена, па се повратак класичним жанровима у стваралаштву писаца из осамдесетих година може посматрати и као још једна потврда новостечених слобода, али и субверзија догматских литерарних приступа који су деценијама оптерећивали кинеску књижевну сцену.

Ипак, Ју Хуа је у својим причама насталим осамдесетих година, пре свега заокупљен блиском, а не далеком кинеском прошлосту, па и онда кад догађаје у њима смешта у далека династичка времена, он нам заправо приповеда о личним и колективним успомена-

ма на Културну револуцију, о непоузданости званичних историографских података, али и личних сећања. Успомене на револуцију у великој мери представљају сећање на насиље и злочине у временима кад су политичка дешавања пробудила зверске особине у његовим сународницима. Управо због тога, у раним Ју Хуаовим приповеткама приметна је његова заокупљеност прошлости, личним сећањима и мрачним странама људске психе. За разлику од званичних историографских тумачења прошлости која су често заснована на фикцији, уместо на чињеницама, Ју Хуа у својим приповеткама „наглашава варљивост сећања на догађаје који често представљају скуп случајности, а не утврђени низ судбоносних околности и мудрих одлука” (Скробановић 2019: 171).

Добар пример је приповетка која се нашла и у наслову овог рада. Наиме, причом „Прошлост и казна”, Ју Хуа нас уводи у прави лавиринт сећања и успомена које непогрешиво асоцирају на окрутност и насиље из времена Културне револуције. Протагонисти су такозвани „Стручњак за казне” и „незнанац”. Стручњак за казне из приче, не само да настоји да систематизује свеукупно људско сазнање, већ дословно осваја историју, а потом је комада и мучки касапи. Баш као што постмаоистички аутори настоје да реконструишу властита сећања на избрисану прошлост и искуства из револуције, „незнанац” у причи покушава да допре до сопствених успомена које су скривене или унакажене.

Сећања на колективна мучења неподобних појединаца за време Културне револуције, очигледна су и у приповетки „Ја немам своје име” (我没有自己的名字, 1994) по којој је код нас објављена збирка Ју Хуаових приповедака и насловљена. Такође, у многим раним Ју Хуаовим приповеткама, на делу је иконокластички обрачун с политичким, али и личним идолима. Својим



књижевним даром, Ју Хуа нам пружа много више од критичког осврта на маоистичку Кину, па његове приповести не губе на вредности и значењу ни онда када се читају из призме других култура и историјских раздобља. Као што је приметио амерички синолог Ендрју Џоунз у свом поговору енглеских превода збирке Ју Хуа-ових приповедака, „свет Јуових прича тражи од нас да се изместимо из (граница) етичких, политичких и стилистичких истина реалистичке фикције, и изазива нас да пронађемо смисао у збуњујућем, али истовремено невероватно привлачном крајолику” (Jones 1996: 270).

У настојању да сагледамо и разумемо тематске преокупације у Ју Хуаовим приповеткама насталим осамдесетих година прошлог века, од велике помоћи је његова збирка есеја *Кина у десет речи* (十个词汇里的中国, 2010) која је објављена и код нас 2018. године. У есеју из ове збирке под називом „Писање” (写作), Ју Хуа објашњава:

Крвопролића и насиље у мојим делима у осамдесетим годинама прошлог века, свакако су последица искустава доживљених за време одрастања. Културна револуција је избила кад сам пошао у први разред основне школе, а завршила се у време моје средњошколске матуре. Као дете, нагледао сам се безбројних демонстрација, јавних прозивки и батинања, међусобних борби побуњеничких фракција, а да не говорим о силним уличним окршајима. Окрвављени људи који су тетурали улицама облепљеним крупноречивим плакатима, за мене су били сасвим уобичајен приказ. (Ју 2018: 112)

Насиље о којем Ју Хуа говори преточено је у изузетно бруталне приповетке, у којима не само да се служи веома агресивним језиком, већ своје јунаке и јунакиње излаже различитим облицима мучења, крвопролићима

и убиствима. У својој књизи *Ју Хуа – кријичка биографија* из 2005. године, кинески књижевни критичар Хунг Џиганг навео је пример осам Ју Хуаових прича насталих између 1986. и 1989. године, у којима неприродном смрћу умире чак двадесет и девет ликова (Hong 2005: 122). Интенционално али и подсвесно Ју Хуа је „убицајене призоре” насиља и крвавих сукоба којима је сведочио током револуције транспоновао у упечатљива прозна дела, па се може рећи да је посредни и својеврсно душевно прочишћење или макар настојање великог ствараоца да се писањем ослободи бремена сећања на сурову револуционарну свакодневицу.

Говорећи о насиљу у свом раном стваралаштву, Ју Хуа нам у *Кини у десет речи*, макар делимично пружа одговор на питање које је дуго прогањало кинеске и стране критичаре у њиховим покушајима да открију исходишта бруталности у приповеткама које је он писао средином и крајем осамдесетих година у Кини. Својим опсервацијама, он нам је одгонетнуо и мотиве у поступцима других писаца трећег таласа кинеског модернизма, као што су Хан Шаогунг (韩少功, рођен 1953), Цан Сје (残雪, рођена 1953), Беј Цун (北村, рођен 1965) и Мо Јен, у чијим су делима домаћи критичари проналазили утицаје Кафке и Борхеса. Чести надреалистички моменти у њиховој прози, скривено или експлицитно насиље, али и референце на традиционалне кинеске приповести о чудесном и натприродном, које су западни критичари описивали као постмодернистичку деконструкцију и смишљену алијенацију, могу се, дакле, тумачити као стваралачки одговор на тешка животна искуства целе једне генерације писаца из времена Културне револуције.

Ју Хуа је наставио да пише приповетке и током деведесетих година, па ова књижевна форма, упркос ро-

манима који представљају окосницу његовог стваралаштва у овом периоду, и даље представља веома важан сегмент у његовом књижевном опусу. У фокусу прича насталих деведесетих година, међутим, пре свега је судбина обичних људи и занемарених слојева кинеског друштва у епохи вртоглавог социјалног и привредног преображаја, што ће постати и важна тематска окосница његових романа. Ју Хуа се тематски усредсређује на људе који су својеврсни заточеници напретка кинеског друштва. Корените промене с којима се његова земља суочава у последњих неколико деценија, довеле су до раста средњег друштвеног сталежа, али истовремено, милиони Кинеза нису успели да се снађу у новонасталим околностима немилосрдне тржишне привреде. У потрази за послом, становници сеоских средина похрлили су у пренасељене градове, стварајући читав један нов раднички слој, унапред осуђен на обесправљеност и живот лишен људског достојанства.

Као суштински друштвено ангажован писац, Ју Хуа сада пише приповетке у којима настоји да нам покаже како и животни путеви безимених Кинеза заслужују нашу пажњу и саосећање, јер нису ништа мање важни, али ни мање занимљиви од животописа новопечених богаташа и припадника новоствореног средњег слоја. Алијенација коју је у својим раним приповеткама постигао наративним поступцима и иновативним приступом класичним жанровима, сад је замењена отуђеношћу коју појединац проживљава у односу на друштвене промене. Иако је реч о појединачним искуствима протагониста, Ју Хуа у својим приповеткама из пост-авангардне фазе стваралаштва ипак настоји да артикулише важност индивидуалности, субјективности и људскости. Оставиши за собом деценију књижевних експеримената, Ју Хуа се окреће новом наративном

приступу у којем се уместо „масовних покрета (Културна револуција) посвећује индивидуалном јунаштву и замењује колективистички менталитет приватним идентитетом, а политичку просветљеност истраживањем личних духовности” (Li 2011: 191).

Из полуфеудалног друштва оптерећеног традиционалним кодексима понашања који су условљавали породични и социјални живот појединца, Кина је, после ослобођења, ушла у доба комунизма, револуције, а затим и у раздобље огромних привредних преображаја. Друштвени положај жене, породични и сви други међуљудски односи за то време су такође доживели значајне промене и Ју Хуа их у својим приповеткама изванредно описује, веома често на изузетно хумористичан начин. У причама као што су „Згази ме ако можеш” (蹦蹦跳跳的游戏, 1995), „Дечак у сутону” (黄昏里的男孩, 1995), „Победа” (胜利, 1995) и другим приповеткама насталим у последњој деценији прошлог века (а исто важи и за његове романе), Ју Хуа се профилише као својеврсни животописац „малог” човека у времену вртоглавих друштвених промена.

У свом предговору за *Кину у десет речи*, Ју Хуа каже:

Тек кад туђи бол постане мој бол, истински ћу схватити шта је то живот и шта је писање. Мислим да ништа на свету не спаја људе с таквом лакоћом као бол, јер он долази из дубине душе. Стога, кад у овој књизи пишем о ономе што боли Кину, ја пишем и о сопственом болу, јер бол Кине је и мој бол. (Ју 2018: 11)

Овај Ју Хуаов исказ не представља само израз емпатије великог писца према судбини сопствене земље и сународника, већ се може тумачити и као поетички став који га на много начина одређује као аутора. При-

поветке су значајно средство у изражавању те поетике, о чему сведочи и чињеница да један од његових романа, *Седми дан* (第七天, у НР Кини објављен 2013, а код нас 2017. године), може да се тумачи и као Јуов повратак приповетки као књижевном облику. Наиме, иако је реч о роману, дело је заправо скуп фикционализованих (истинитих) приповести и епизода вешто уклопљених у јединствену наративну структуру. Као што је приметила књижевна критичарка Лаифонг Леунг, транспоновање истинитих догађаја (у овом случају најчешће оних забележених у новинским чланцима) у књижевну фикцију „захтева саосећајност и технику, а Ју Хуа се у томе показао изванредно способан” (Leung 2017: 304).

Приповетке представљају изузетно важан и вредан сегмент Ју Хуаовог стваралаштва, јер се њиховом анализом упознајемо с важним променама до којих је с временом дошло у тематском фокусу и књижевном стилу овог великог аутора. Од писца којег је, захваљујући приповеткама насталим осамдесетих година, један од кинеских критичара назвао „највећим књижевним провокатором нашег времена” (Chen 1992: 4), Ју Хуа се причама из деведесетих, као и својим романима, профилисао као писац који плени искреним разумевањем обичног човека изложеног вртоглавим друштвеним и привредним преображајима.

Вратимо се на тренутак наслову овог рада у којем је наговештено да се Ју Хуа као писац приповетки тематски посвећује категоријама „прошлости” и „казне”. У раној фази његовог стваралаштва, осамдесетих година прошлог века, „прошлост” можемо тумачити као кинеску историју, а „казну” као лудило револуције које је Кину гурнуло у талас насиља и суманутих политичких пројеката. Приповетке настале у овом раздобљу његовог стваралаштва јасно показују да је младом и надаре-

ном писцу било потребно лично прочишћење, па оне представљају победу стваралачког дара над мрачним духовима прошлости, али и потврду индивидуалне слободе преточену у вредна књижевна дела. Ју Хуа се не обрачунава само са потиснутим интимним сећањима, већ и са десетлећима забрањеним књижевним традицијама, па су лековити стваралачки експерименти из овог периода пружили читаоцима могућност и да уживају у „преиспитивању прича које вуку порекло из традиционалне усмене традиције” (Jones 1994: 579).

С друге стране, у контексту тематских промена до којих је почетком деведесетих година дошло у Ју Хуаовом стваралаштву, „прошlost” као категорија подразумева пре свега деценије Маове владавине и револуционарна превирања, а „казна” у Ју Хуаовом тематском фокусу односи се на различите видове маргинализације и тешког положаја мноштва његових сународника који морају да се прилагоде суровим условима новонастале тржишне привреде у номинално комунистичкој земљи. Дакле, ако говоримо о личним разлозима који су Ју Хуаа нагнали да се у свом најранијем књижевном испољавању посвети писању приповести пуних насиља, крви и мучења, чини се да је младом писцу било неопходно да се на тај начин ослободи сопствених сећања и демона који су одредили његово детињство и одрастање у време револуције. Лична стваралачка катарза захтевала је и експерименталније форме, а неке од њих, Ју Хуа је пронашао и у богатој класичној књижевној традицији.

На отварање НР Кине и њен нагли улазак у свет тржишне привреде, Ју Хуа је реаговао пребацавањем свог тематског фокуса на угрожене и маргинализоване слојеве друштва, а тематске промене пратио је и нови књижевни приступ, који, иако мање експерименталан,

није ништа мање упечатљив и уметнички вредан. Кинески, али и светски читаоци на добитку су како због корпуса раних књижевних експеримената који су изабавили Ју Хуаа из вртлога кошмарних сећања, тако и због врхунских дела у новијој фази његовог стваралаштва која представљају смела, саосећањем и родољубљем надахнута остварења која га чине једним од највећих живих кинеских књижевника.

### Извори и литература

- Chen, Xiaoming. „Shèngguò fù fǎ: Juéwàng de xīnlǐ zìzhuàn——píng yúhuá Hūhǎn yǔ xì yǔ”; *Dāngdài zuòjiā pínglùn* 4, 1992. [陈, 晓明. 胜过父法: 绝望的心理自传——评余华《呼喊与细雨》; 《当代作家评论》4, 1992.]
- Hóng, Zhìgāng. *Yú Huá píngzhuàn*. Zhèngzhōu: Zhèngzhōu dàxué chūbǎn shè, 2015. [洪, 治纲. 余华评传. 郑州: 郑州大学出版社, 2005.]
- Jones, Andrew F. „The Violence of the Text: Reading Yu Hua and Shi Zhicun,” *Positions* 2, no. 3, 1994.
- Jones, Andrew F. „Translator’s Postscript” in: Yu, Hua. *The Past and the Punishments*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- Ju, Hua. *Ja nemam svoje ime*. Beograd, Geopoetika, 2019.
- Ju, Hua. *Kina u deset reči*. Beograd: Geopoetika, 2018.
- Leung, Laifeng. *Contemporary Chinese fiction writers: biography, bibliography, and critical assessment*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- Li, Hua. *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*. Leiden; Boston: Brill, 2011.
- Pavlović, Mirjana; Skrobanović, Zoran. „Zlatno doba moderne kineske proze”. Predgovor za *Antologija moderne kineske priče*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- Skrobanović, Zoran. „Ime mu je Ju Hua”. Pogovor za Ju, Hua. *Ja nemam svoje ime*. Beograd, Geopoetika, 2019.
- Skrobanović, Zoran; Pavlović Mirjana. „Posle Maoa: kineska proza osamdesetih i devedesetih godina 20. veka”. Predgovor za

- U prvom licu. Antologija savremene kineske priče.* Beograd: Geopoetika, 2015.
- Wedell-Wedellsborg, Anne. „Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural”. *International Fiction Review* 32 (2005)
- Yu, Hua. *Wǒ néng fǒu xiāngxìn zìjǐ: Yúhuá suǐbǐ xuǎn.* Běijīng: Rénmín rìbào chūbǎn shè, 1998.
- Zhao, Yiheng, „Yu Hua: Fiction as Subversion,” *World Literature Today* 65, no. 3 (Summer 1991): 415–420.
- Zhou, Zuoren. *Zhōu Zuòrén dàibǐāozuò.* Běijīng: Huáxià chūbǎn shè, 1997. [周作人, 周作人代表作, 华夏出版社, 北京, 1997.]

Zoran Skrobanović

## PAST AND PUNISHMENT: YU HUA'S SHORT STORIES Summary

Although he is primarily known to readers around the world, as well as in Serbia, as an extraordinary novel writer, Yu Hua (born in 1960) had gained fame in China in the mid-eighties as the author of short stories published in various literary magazines. He continued to use the literary form through the 90s, therefore the short stories represent an important segment in his literary opus. Given the fact that, until the beginning of the 1990s, Yu Hua's literary work is primarily focused on short stories as a form, this paper attempts to prove that his short stories are an important indicator in the analysis of the thematic shift and literary style that define his later work. The genre, style and content of Yu Hua's short stories differ considerably, and this paper aims to show that these differences are a consequence of personal, poetic, as well as historical reasons.



Мирјана Павловић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
mirjanapav@beotel.net

801+821.581

Оригинални научни рад

## ПОВРАТАК КОРЕНИМА: А ЧЕНГОВ „КРАЉ ДРВЕЋА”

Као један од најистакнутијих гласова књижевности тражења корена, А Ченг (р. 1949) се недвосмислено залагао за поновно оживљавање кинеских традиционалних културних и филозофских вредности. У новели „Краљ дрвећа” (1985), описујући урбану образовану омладину која је за време Културне револуције (1966–1976) послата у руралне крајеве Кине, А Ченг критикује њихову наивност, политичку задојеност и равнодушност према вредностима предака, епитомизованим у симболици огромног, прастарог дрвета. Сем тога, прича представља и модерну алегорију човекове претеране експлоатације природе. У овом раду, покушаћемо да испитамо пишчев поглед на могућност индивидуалног/колективног спаса у времену обележеном безумним револуционарним идеализмом, као и на потребу да човек делује у сагласју с природом.

**Кључне речи:** књижевност тражења корена, Културна револуција, образована омладина, природа.

После готово потпуне тишине која је владала на кинеској књижевној и уметничкој сцени за време Културне револуције (文化大革命, 1966–1976) и са отварањем НР Кине под вођством Денг Сијаопинга (邓小平, 1904–

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије бр. 178019.

1997), кинески писци су покушали да деконструишу мрачне револуционарне дане и трауме које је за собом оставила Мао Цедунгова (毛泽东, 1893–1976) вишедеценијска владавина. Један од најинспиративнијих писаца у књижевности тог периода био је *џокреџи њиражења корена* (寻根文学). Настао је средином осамдесетих година прошлог века, као покушај да се оствари својеврсна револуција у прозном стваралаштву тако што ће се направити раскид са сувопарним соцреалистичким литерарним конвенцијама маоистичке епохе. Поборници тог покрета сматрали су да кинеска књижевност треба да се врати својим „коренима”, тј. изворно кинеском културном наслеђу „како би Кина заузела равноправно место у дијалогу с другим културама” (Скробановић 2015: 173). Трагајући за новим видовима књижевног израза и под снажним утицајем Западних модернистичких стремљења, писци су надахнуће тражили у кинеским митовима, древној филозофији и, неретко, у културама националних мањина не би ли „указали на модерну свест која се управо обликовала” (Chen 2019: 277). Један од родоначелника и најутицајнијих гласова те поетике био је А Ченг (阿城, р. 1949), који се недвосмислено залагао за поновно откривање и тумачење кинеских традиционалних културних и филозофских вредности.

Попут већине писаца књижевности тражења корена, А Ченг је у својој раној прози писао о сопственим искуствима за време Културне револуције док је као школовани омладинац (知青) боравио у руралним, забаченим крајевима Кине где је послат да се „додатно образује учећи од сељака”<sup>1</sup>. Реч је о масовној кампањи

---

1 А Ченг 1968. године први пут одлази на село и то у провинцију Шанси (山西), затим у Унутрашњу Монголију и на крају у Сичуангбану (西双版纳), Аутономну Префектуру Народа Даи (西

„Горе у планине и доле у села” (上山下乡运动) која је, иако започета још средином педесетих година минулог века, узела маха 1968. године. За разлику од првих школараца који су се из патриотских разлога добровољно одазивали на позив власти у њеном покушају да реши проблем незапослености у градским срединама, у овом таласу на пут у непознате пределе омладинци су се отискивали милом или силом, и то по директној Мао Цедунговој наредби. Наиме, две године од почетка Културне револуције, циљ слања образоване градске омладине на село био је да се обуздају припадници Црвене гарде (红卫兵), који су се, занесени револуционарним идеалима, у својој радикалној борби против „феудалног и буржујског наслеђа” разуларено обрачунавали с „класним непријатељима” на улицама, у фабрикама, школама. Око шеснаест милиона младих Кинеза тако је изгнано у најсиромашније, најчешће пограничне делове Кине.<sup>2</sup> Управо ти догађаји чине тематску окосницу три А Ченгове новеле, „Краљ шаха” („棋王”, 1984), „Краљ дрвећа” („树王”, 1985) и „Краљ деце” („孩子王”, 1985), које се често штампају под заједничким називом *Три краља*. Очај, несигурност, метеж и политичка превирања током Културне револуције, међутим, писцу служе само као позадина приповестима у којима је нагласак стављен на одрастање младих и њихов пут ка самоспознаји и спознаји друштва у којем живе.<sup>3</sup>

---

双版纳傣族自治州) у провинцији Јуннан (云南) на граници са Лаосом и Мјанмаром. У Пекинг се вратио тек 1979. године. Више о А Ченговом животу на српском језику в. Павловић 2019.

2 О кампањи слања младих на село детаљније в. Bernstein 1977.

3 Све три новеле у А Ченговој трилогији *Три краља* могу се читати као иницијацијске приче. О томе смо говорили у излагању „Growing Up During the Cultural Revolution: Ah Cheng’s *Three Kings*” на међународној конференцији „A Review of Changes. 70 years of the People’s Republic of China in an Interdisciplinary

У новели „Краљ дрвећа” А Ченг критикује наивност једног дела школоване омладине, њихову политичку задојеност и равнодушност према вредностима предака, епитомизованим у симболици огромног, прастарог дрвета. Истовремено, прича представља и модерну алегорију човекове претеране експлоатације природе. У овом раду, покушаћемо да испитамо А Ченгов поглед на могућност индивидуалног/колективног спаса у времену обележеном безумним револуционарним идеализмом, али и да укажемо на његово упозорење да човек мора да делује у сагласју с природом, што је, уосталом, и једна од најважнијих порука традиционалне кинеске филозофије. У том контексту, ова прича представља двоструку иницијацију: из света младих у свет одраслих и из идеала Културне револуције у свет грубе реалности.

На самом почетку новеле „Краљ дрвећа” А Ченг описује улазак трактора пуног веселих и узбуђених школараца у планинско село окружено дивљим пределима и бујним растињем. Ентузијазам омладинаца стоји у снажном контрасту са збуњеношћу и готово стидљивошћу мештана, који их љубопитљиво посматрају. Постављајући те две, у културолошком смислу сасвим другачије, групе људи у бинарну опозицију, писац истиче њихове разлике како у погледу образовања, обичаја, али и, видећемо касније у причи, начину размишљања, пре свега оличеном у њиховом односу према природи.

Младићи и девојке дошли су у село с јасним задатком да посеку „дрвеће од којег више нема користи”, а посаде „оно које ће бити од користи” (стр. 84). Иако у новели нигде није експлицитно наведено зашто је једно дрво корисно, а друго није, с обзиром на то да се радња

приче одвија у Сишуангбани, реч је о крчењу прашума и ширењу плантажа природног каучука за потребе индустрије,<sup>4</sup> као делу Мао Цедунговог националног пројекта за модернизацију који се спроводио под звучним слоганом „човек осваја природу” (人定胜天). Па ипак, чини се да је прави разлог доласка школараца на село, према нараторовом објашњењу, тај да уче „од сиромашних сељака и сељака нижег средњег сталежа како бисмо изградили и одбранили домовину и извукли је из сиромаштва” (стр. 84). Том задатку омладинци, понесени револуционарним идеалима и родољубљем, приступају крајње ентузијастично, ревносно и амбициозно. Да су наивност и некритички став према идеологији заједнички за све њих, наглашено је честом употребом личне заменице у трећем лицу множине, било да је реч о опису радње или геста, покрета па чак и онога што школарци виде или осећају.<sup>5</sup> У том погледу, њихово понашање је готово униформно.

С развојем заплета, међутим, из две групе ликова врло брзо се издваја антагонистички пар. С једне стране, ту је Ли Ли, који је, судећи по маоистичком жаргону који прожима готово сваку његову реченицу, највероватније бивши црвеногардејац, а с друге стране, стоји Квргави Сијао, повучен, ћутљив али тврдоглав сељанин средњих година. Контраст између њих двојице истакнут је описом њихове физичке снаге. Иако није

---

4 Тај подухват, међутим, у многим подручјима се показао погубним, јер су уништене читаве прашуме са богатим биодиверзитетом, а каучук, као биљка увезена из Бразила, није могла успешно да се гаји на том земљишту. Више о томе в. Shapiro 2001, стр. 139-193.

5 То је нарочито уочљиво у оригиналу, јер се у кинеском језику у односу на српски заменице много ређе изостављају. Сем тога, у овој новели често се користи синтама вомен дађија (我们大家) у значењу „сви ми”.

„снажан младић”, Ли Ли је „поседовао неку врсту жилавости у којој нико није могао да му парира” (93). Насупрот њему, Квргави је низак, али снажан човек с гвозденим стиском руке, у стању да с лакоћом понесе Ли Лијев сандук, који су четворица школараца „једва успевали да подигну” (78). Дакле, с једне стране, имамо упорност и снагу која извире из идеолошке заслепљености и некритичког усвајања политичких догми и директива, а с друге стране, упорност и снагу које се темеље на разумном и постојаном животном ставу, који се формирао током дугог низа година на основу искуства. То што је Квргави наочиглед запањених школараца сâм успео да подигне гломазни и тешки сандук има важно симболичко значење. Наиме, на поклопцу се налази „златно зракасто сунце изнад ког је у полу кругу писало: У СЕЛИМА ШИРОМ ЗЕМЉЕ ВЕЛИКА ДЕЛА ЧЕКАЈУ НА ТЕБЕ<sup>6</sup>” (79), што директно упућује на Мао Цедунга, кога су за време Културне револуције поредили са сунцем<sup>7</sup>. Истовремено, сандук је пун марксистичких класика, па лакоћа с којом га Квргави носи указује на метафоричку испразност његовог садржаја. С друге стране, школацима који су индоктринисани испразним револуционарним идеалима сандук је тежак и у извесном смислу можемо га протумачити као бреме којег ће једног дана морати да се ослободе, иако још нису тога свесни. С друге стране, нежност с којом га Квргави, сасвим несвестан његовог садржаја, спушта

6 Реч је о типичној крилатици која се користила у обраћању школованој омладини за време кампање „Горе у планине и доле у села”.

7 Јуе Ганг врло проницљиво анализира однос сунца и сенке, то јест центра и периферије, не само кроз призму „инвазије” политичког сунца у залеђе, већ као „ширење моћи на природни свет „дивљака”” (Yue 1998: 78), што илуструје упечатљивим тумачењем сцене око логорске ватре (1998: 78–79).

на земљу (78), открива нам брижну и хуману природу сељанина који се с поштовањем опходи према младим гостима.

Сукоб у причи настаје када се Ли Ли и Квргави Сијао посвађају око тога да ли се сме посећи огромно, самотно дрво, за које школарци мисле да је Краљ дрвећа, а мештани сматрају светим дрветом, па ће она га посеће „задесити зло” (88). Као епитом ограниченог и надменог младог револуционара, који не мари за народна веровања, Ли Ли је уверен да се свако сујеверје мора „искоренити”, те да ће сечом „некорисног” великог дрвета школарци обезбедити не само економску, већ и добит у идеолошком смислу, јер ће „образовати сељаке” и „уништити све старо” (119). „Празан лист папира, то нам треба да бисмо насликали нову и лепу слику” (123), изричит је Ли Ли. Чини се пак да још један разлог стоји иза упорности идеолошки задојеног младића: пошто огромно дрво „заузима доста места” и заклања „сунце”, па је питање да ли ће новозасађено дрво „моћи да порасте” (92), оно, симболички, представља препреку прогресу на којем инсистирају Мао и његова идеологија. Иронично, иако се Ли Ли позива на науку у свом резоновању (119), управо је нестручност и недовољна упућеност у науку Маових „архитеката” кинеске привреде довела до глади и уништавања природе! Насупрот Ли Лију, као представник оних који живе у хармонији с природом и старим вредностима, Квргави Сијао је непоколебљив у својој намери да заштити величанствено дрво, за које сматра да је корисно јер му није било „лако да порасте тол’ко велико. Да је то неко дете, они који су га одгајили не би могли да га посеку” (123). Ли Лијева и Сијаова расправа о „корисном” и „бескорисном” дрвету упућује на чувену Џуангцеову (莊子, око 369. г. пре н. е. – ?) параболу о планинском

дрвету које није било посечено управо зато што од њега није било неке користи, док је гуска која не гаче ипак заклана зато што је бескорисна. У том контексту, древни филозоф сматра да човек треба да следи дао (道) и поступа у складу са оним што приличи датом тренутку (*Zhuangzi* 2017: 299–315).<sup>8</sup> Стога, у тренутку када схвати да ће безумно крчење шума уништити и последњег „сведока ономе што је Небо<sup>9</sup> створило” (123), Квргови Сијао ће се отворено побунити и покушати да спаси самотно дрво. Огромно стабло отелотворује древне филозофске вредности, али и здраворазумско размишљање које захтева очување природе од које зависи живот појединца и заједнице. Не могавши, међутим, да спречи школарце да га посеку, Квргови Сијао ће се од туге разболети и на крају умрети.

Ипак, иако је конфликт између њихових светоназора и карактера важан и симболички бремени сегмент ове приповести, главни протагонисти приче нису ни Квргови Сијао ни Ли Ли, јер А Ченг првенствено поклања пажњу постепеном освешћивању и духовном развоју наратора који ненаметљиво и прилично објективно сведочи о сукобу простодушног горштакa и младог револуционара. За разлику од Ли Лија који је свим срцем посвећен револуционарном деловању и „величанственом задатку” трансформације домовине (87), приповедач је много мање склон колективном размишљању и износи низ личних опсервација. Схвативши да је забачена средина у којој се обрео сасвим другачије искуство од радних акција у којима је учествовао током школовања,

8 Педантни истраживачи су у „Краљу дрвећа” уочили више алузија на Џуангцеово дело, које је А Ченг изучавао још као младић. В. Lan и Su 1986, Louie 1987, Yue 1998, Chen 2002, Wang 2011 итд.

9 Реч тијен (天) у кинеском језику има значење и Неба и природе.



он се суочава с недоумицама и страховима наглашеним визуелним доживљајима планинске забити у којој се осетио као да ће га „прогутати мрачна шума, која је на месечини деловала сабласно” (83).

Упркос склоности ка индивидуалном размишљању, наратор се, у складу са околностима, ипак понаша као део заједнице и заједно са осталим школарцима, без говора обавља све задатке. Но, с временом, његов став о мештанима и природи се мења. Поштени и једноставни Квргави Сијао полако задобија његово поверење и наклоност. Симпатије наратора према горштаку и његовој породици буде сумњу у Ли Лијева убеђења, али тек након избијања отвореног сукоба између сељанина и индоктринираног младића, наратор се у потпуности ставља на страну Квргавог Сијаоа.

Упоредо с наклоношћу која расте према ћутљивом горштаку, у приповедачу се развија све веће поштовање и према природи. Како је природа описана у овој причи и на који начин омладинци улазе у дијалог с њом?

О природи, дакле, сазнајемо преко утисака и размишљања првенствено наратора, али је јасно да сличан доживљај о њој дели и већина осталих омладинаца. Још на путу у забачено село, они се диве дивљим пределима кроз које пролазе, али према околини углавном имају готово амбивалентан став – природа је оно Друго, сасвим другачије, тајанствено и недокучиво. Представљена је као живи организам коме су често приписане антропоморфне особине. Првог јутра, у сусрету с велелепним непрегледним планинама, школарци су занемели, а приповедачу је одједном „пало на памет како ове планине *лице на људски мозак*, једино што нисам могао да докучим о чему ли размишља” (87, наш курзив). Када су дошли до огромног дрвета, поново су занемели и погладивши његову кору „под нашим нокти-

ма на њој су се појавила светлозелена улегнућа, а како се на додир чинило као да нежно подрхтава, запитали смо се *да ли ѿо дрво има ѿулс*” (90, наш курзив). Дрво каткад и „говори”! У тренутку кад су школарци кренули назад у село, осврнули су се још једном да погледају „Краља дрвећа”, док је „он мирно стајао на врху планине, а лишће му је шуморило *као да мрмља нешто себи у браду или задиркује гечурлију*” (92, наш курзив).

Но, упркос „комуникацији” коју с временом успостављају с природом, омладинци, укључујући и наратора, и даље не преиспитујући директиву коју су добили, настављају са сечом дрвећа. До прекретнице долази тек када је оборено и самотно дрво, које „пада као рањени див” (Ље 1998: 80):

Огромно дрво је изгледало као да је подигло једну ногу, али је и даље немо стајало, никако да падне. У помрчини, грање и лишће претворило се у мрку мрљу и, онако тупо и непомично, деловало је као да се запрепастило. Тај призор ме је збунио. Потом сам чуо два праска, али је дрво и даље мировало. Затим су се чула још три праска, па још један, а дрво је и даље стајало мирно, само му је лишће благо задрхтало.

[...] Дрво је све време било непомично, једино што је она огромна рупа на њему личила на некакву беоњачу, попут ока загледаног у нешто у мраку. [...] Одједном се чуо звук пуцања налик кашљању планине. Крошња се полако померила. Имао сам утисак да се само небо нахерило, па сам несвесно раширио ноге. Како се крошња нагињала, тако су лишће и гранчице полетали на све стране а дрво је закрљало, као да се гуши. Небо је изненада постало светлије. (105)

Када је природа „закрљала”, у уобичајеним околностима ћутљив, Квргави Сијао је подигао свој глас у њену одбрану. Као што природа у описима попут ових које смо навели поприма људско обличје, тако се и њен верни заштитник стапа с природом у тренутку када наредног дана после сече дрвета школарци затичу његову „мајушну прилику како седи између огромног корења” (121). Тај призор не само што указује на његову одлучност да заштити огромно дрво, већ симболички упућује на „јединство Неба и човека” (天人合一), што је даље наглашено сазнањем до којег школарци тек тад долазе да је управо Квргави Сијао у ствари Краљ дрвећа. Човек је, дакле, поникао из природе и он је њен неодвојив део!

Конечно, наратор и остали школарци су тек пред крај новеле увидели праву величину деструкције када је цела планина „кључала” (129) и „као да се опекала, нестварно вриштала” (130) након што је старешина јединице дао наређење да се спали оно што је остало од посечене шуме. Тај упечатљиво жив призор планине која гори, као и сцена у којој малени мунтјак покушава да се избави из ватрене стихије нагнали су приповедача да схвати да „никада раније нисам видео пожар, а камоли разарање, тако да нисам могао ни да знам шта је то обнова” (129). Дакле, пошто се до Ли Лијевог „празног листа папира” дошло крајњом деструкцијом, наратор не може ни да замисли ту будућу „нову и лепу слику” која би могла настати после таквог чина.

Дакле, док су беспоговорно слушали наређења, не преиспитујући њихово значење и последице које могу произвести, школарци су деловали истоветно и једнодушно. Ипак, у сурету с другачијим начином размишљања, у њима су се пробудили сумња и критички дух, па ће се после свађе између Ли Лија и Квргавог

Сијаоа наратор запитати да ли су у праву што секу то дрво (126). Њему ће се придружити и други школарци, те ће, осим Ли Лија и његове групе, сви остали прекинути са сечом дрвета, додуше „ћутке и одвраћајући поглед” (126). Па ипак, када постане јасно да је прекаљени горштак озбиљно болестан, и Ли Лијев смех ће се променити, јер се и ту „видело да нешто није у реду” (131). На сахрани Квргавог Сијаоа појавили су се и око-рели млади револуционари, али се „више нису смејали и ћутке су отишли” (133). Иако су у почетку ликовали због освојене „победџ”, управо та нелагода у њиховом смеху али и тужно сучељавање са последицама сопственог деловања наговештавају промену кроз коју ће, бар у извесној мери, проћи. Захваљујући том искуству, и научивши да идеолошки ригидан поглед на свет може довести до погубног исхода, сви школарци ће искорачити из „доба невиности” на свом путу ка зрелости.

Повезавши смрт Квргавог Сијаоа са худом судбином огромног дрвета, А Ченгова порука је недвосмислена: човекова безумна и бесомучна експлоатација природе може га одвести само у сопствену пропаст. Древна идеја да је човек неодвојиви део природе, те да у интеракцији са њом мора увек чувати равнотежу, упечатљиво је наглашена на самом крају новеле где се описује последње почивалиште простодушног горостаса:

На том месту су с временом порасли трава и бело цвеће. Људи који су се разумели у биљке рекли су нам да је та трава лековита и нарочито добра за лечење посекотина. Кад смо радили на планини, често бисмо у тренуцима предаха погледали огроман пањ, на коме су се видели ожиљци који су личили на ране човека који је пао. Видели бисмо и бело цвеће, налик белим костима исечених удова. (135)

Бела боја се у Кини традиционално користи као израз жалости, па се ожалашћени чланови породице на сахранама одевају у „белину”, за разлику од црнине у нашој култури. Бели цветни покров стога указује на трагичан губитак, али он нас, истовремено, симболички подсећа да ће се природа обновити и зацелити ране које јој је човек непромишљено нанео. С друге стране, А Ченг нам представља природу као готово равноправног протагонисту приче који „белим цвећем, налик белим костима исечених удова” упућује упозорење свима онима који су се о њу огрешили да не смеју да нарушавају равнотежу и склад између човека и света у којем живи.

\*

Уколико бисмо А Ченгово дело анализирали с књижевно-историјског аспекта, оно јасно сведочи о прекупацијама првог таласа постмаоистичких стваралаца који су у „потрази за кореном” видели одговор на догматске видове књижевног изражавања претходних деценија. Повратак коренима често је подразумевао глорификовање сеоских средина које су успеле да очувају традиционалне вредности и које су начином живота биле много ближе древним мисаоним концептима о месту које човек заузима у свету који га окружује. Ако се усредсредимо на аутобиографске и историјске елементе у А Ченговим приповестима, јасно је да он у њима износи своја револуционарна искуства, па их можемо читати и као белешке духовних стремљења и опсервација младог градског школарца који је, годинама измештен у сасвим ново животно окружење, стицао нова сазнања, али и испитивао идеолошке доктрине којима је био изложен. Ипак, будући да је реч о врхунском писцу, А Ченгова дела упућују нас на важне универзалне

вредности које с временом добијају на значају. Улога појединца у заједници којој припада, а посебно човеков однос према природи у међувремену су постала питања која не одређују само савремена друштва, већ и будућа поколења. У том контексту, А Ченгово дело представља пионирски подухват и својеврсно исходиште књижевних дела која сведоче о буђењу еколошке свести у НР Кини. Лепотом писане речи допринети очувању природних лепота представља племенит подухват у којем надарен писац попут А Ченга, на трагу древних кинеских филозофа, преузима улогу посредника и тумача у сложеном односу између човека и Неба.

### Извори и литература

- A Ćeng. *Tri kralja*. Prev. s kineskog Mirjana Pavlović. Beograd: Geopoetika, 2019.
- Bernstein, Thomas P. *Up to the Mountains and Down to the Villages: The Transfer of Youth from Urban to Rural China*. Yale University Press, 1977.
- Chen, Sihe. *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng*. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1999. [陈思和. 中国当代文学史教程. 上海: 复旦大学出版社, 1999年]
- Chen, Zhonggeng. „A Cheng: Dui dao xue jing shen de wan zheng tiren”. *Journal of Lingling Teachers College*, 23/1 (2002): 38–44. [陈仲庚. “阿城: 对道学精神的完整体认”. 零陵师范高等专科学校学报. 2002年第23卷第1期: 38 - 44]
- Lan, Tian i Su Ding. „Qianxi Shu Wang de shenceng jiegou”. *Dangdai wentan*, 4 (1986): 44–47. [蓝天, 苏丁. “浅析《树王》的深层结构”. 当代文坛. 1986年第4期: 44 - 47]
- Li, Tian. „Shu yi you ling, ren ying wenqing –A Cheng Shu wang zhong shengtai yinzi tanxi”. *Nanfang lunkan*, 1 (2019): 84–86. [李天. “树已有灵, 人应温情 阿城《树王》中生态因子探析”. 南方论刊. 2019年第4期: 84 - 86]
- Lonergan, Ross Edmond. *Tradition and Modernity in the Novellas*

- of *Ah Cheng*. Master of Arts Thesis. The University of British Columbia 1989. Veb: 28. 02. 2019. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0097867>
- Louie, Kam. “The Short Stories of Ah Cheng: Daoism, Confucianism and Life”. *Australian Journal of Chinese Affairs*, 18 (1987): 1–14.
- Pavlović, Mirjana. „U kraljevstvu A Čengovih sećanja”. A Čeng, *Tri kralja*. Beograd: Geopoetika, 2019. 199–205.
- Shapiro, Judith. *Mao's War against Nature: Politics and the Environment in Revolutionary China*. Cambridge University Press, 2001.
- Skrobanović, Zoran. „Šuma puna snoviđenja”. Džang Vej. *Sedam vrsta pečuraka*. Beograd: Geopoetika, 2015. 173–176.
- Su, Ding i Zhong Chengxiang. „Lun A Cheng de meixue zhuiqiu”. *Wenxue pinglun*, 6 (1985): 53-60. [苏丁, 仲呈祥. 论阿城的美学追求. 文学评论. 1985年第6期: 53 - 60]
- Wang, Yanjie. *The „Sent-Down” Vision: Poetics and Politics of Zhiqing Literature in Post-Mao China*. PhD dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign 2011. Veb: 28. 02. 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/4837404.pdf>.
- Yue, Gang. „The Strange Landscape of the Ancient: Environmental Consciousness in “The King of Trees””. *American Journal of Chinese Studies*, 5/1 (1998): 68–88.
- Zhuangzi*. Jiangxi renmin chubanshe. 2017. [庄子. 江西人民出版社, 2017年]

Mirjana Pavlović

RETURN TO THE ROOTS:  
A CHENG'S “THE KING OF TREES”

Summary

As one of the most prominent voices of the root-seeking literature, A Cheng (b. 1949) unequivocally calls for revival of Chinese traditional cultural and philosophical values. In his

---

novella “The King of Trees” (1985), by portraying the educated urban youth who were sent down to rural parts of China during the Cultural Revolution (1966-1976), A Cheng criticizes the young men and women’s naiveté, political fervor and insensitivity to ancestral values represented through the symbolism of a giant primeval tree. Conversely, the story is also a modern day allegory of the man’s aggravated exploitation of nature. This presentation attempts at examining the author’s overall view on the possibilities of individual/collective salvation in an epoch marked by the mindless revolutionary idealism, as well as on the necessity of the man to act in harmony with nature.



Нада Џиваши  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за оријенталистику  
nada.jivashi@fil.bg.ac.rs

821.411.21

Оригинални научни рад

## СПИСАТЕЉИЦА ХЕДИЈА ХУСЕЈИН У ТО ЈЕ ВЕЋ НЕШТО ДРУГО

Тема рада јесте збирка кратких прича Хедије Хусејин под насловом *То је већ нешто друго*, за коју је 1999. године у Шарџи освојила прву награду за арапску женску књижевност. Хедија Хусејин се сматра једном од најславнијих списатељица у арапском свету. Објавила је низ романа и збирки прича који описују положај ирачке жене и који такође описују њену домовину – Ирак. Њене главне теме јесу домовина коју је напустила и њен главни град Багдад.

**Кључне речи:** Хедија Хусејин, кратке приче, Ирак, женска књижевност.

### Увод

Хедија Хусејин (ар. Надіуаа Нусеун), рођена у Ираку 1956. године, ирачка је списатељица која је објавила низ кратких прича и романа. Прво је радила као спикерка багдадске телевизије, а затим дуго у области новинарства као уредник за културу у дневном листу Џумхурија (ар. Ğumhurīуа). Хусејин је добила отказ у истом листу 1995. године када је објавила причу ирач-

ког писца Адила Камила *Град ћуиње*, да би наставила са уређивањем културне рубрике у познатој ревији *Елиф-Ба* све до 1999. године (Leštarić 2018: 157).

Х. Хусејин је 1999. године у Уједињеним Арапским Емиратима освојила прву награду на свеарапском конкурсy за најбољу збирку кратких проза жена писаца, а након тога је исте године емигрирала из Ирака са својим мужем, писцем Абдулсетаром Насиром (ар. 'Abd al Satār Nāṣir), прво у Јордан, да би од 2011. године добили азил у Канади због претњи екстремних исламиста и једног покушаја њеног убиства (Leštarić 2018: 158). Поред горепоменутог, Х. Хусејин је након емиграња објавила више збирки кратких прича као што су *Сирелац*, *Све је у реду*, и такође романе *Ријам и кефа*, *Хилдина сџена*, *Кћи хана* и други у којима описује положај ирачке жене и њену домовину (Leštarić 2018: 159).

У овом раду ћемо се фокусирати на збирку кратких прича Хедије Хусејин *То је већ нешџо друџо*, (ар. كلتو ڤيضاق ڤرخا , Wa tilka qaḍiyya uḥra) која представља низ кратких прича преузетих из укупно три збирке *То је већ нешџо друџо*, *Све је у реду* и *Тик уз мене*. Збирка је штампана 2002. године, а на српски језик ју је превела Милунка Стојановска 2014. године. За ову збирку је Хусејин 1999. године у Шарџи освојила прву награду за арапску женску књижевност. Збирка обухвата двадесет прича: *Изван времена*, *Слободно месџо за двоје*, *То је већ нешџо друџо*, *Чекање у реду*, *Селва нишџа није крива*, *Руадаија бола*, *Сирелац*, *Прашина усамљеностџи*, *Херој*, *Највреднија жена*, *Све је у реду*, *Кофери*, *Заљубљеник у виолину*, *Пси десетџој саџа*, *Поџиуно нове улице*, *Понешџо је и осџало*, *У неком уџу*, *Црвено свейло*, *Без наслова* и *Девојка с крајњеј јуја*.

Све приче су веома кратке али занимљиве, јер садрже описе разних дешавања у Ираку и говоре о томе

каква све осећања човек може да доживи, почевши од радости, туге, страха, снаге, беса, наде, носталгије, самопрезира и остало, при чему ауторка оставља читаоцу слободу схватања краја сваке приче.

Не можемо да се у овом раду бавимо писањем Хегије Хусејин на примеру збирке *То је већ нешџо друјо*, а да укратко не споменемо почетак појаве књижевног жанра модерних кратких прича у арапском свету. Када је реч збиркама кратких прича у арапским државама, литература нам наводи да потичу од шездесетих година двадесетог века, осим што се појављује изузетак код Ирака и Либана јер је у Ираку прва кратка прича објављена 1930. године, а у Либану 1944. године (Burda 2016: 25–26). Други аутори, попут Далије Мор у *Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories* (Арајске сјисаиџељице: анџолоџија крајњих џрича) из 2005. године, тврде да су кратке приче и романи били нови жанрови који су усвојени са Запада крајем деветнаестог и почетком двадесетог века и да су уведени током процеса културне ренесансе (ар. al nahḍa), на почетку као експерименти а након тога су достигли своју зрелост (Cohen-Mor 2005: 3).

С друге стране, Мухамед Бадави у *Modern Arabic Literature* (Модерна арајска књижевност) наводи да улогу арапске жене у писању кратких прича можемо уочити и затећи чак и у деветнаестом веку, као и да су жене које су писале кратке приче биле образоване и претежно долазиле из урбане више и средње класе. Али, упркос финансијској привилегији коју су имале, оне су знале да нису привилеговане у односу на мушкарце, те су због таквог угњетавања њихова дела одражавала искуства других жен. На такав начин су успеле да подигну свест о неправди коју жене трпе (Badawi 2006: 443).

Рашида Бинмасуд у својој књизи *al-Mar'a wa al-kitāba: sū'al al-ḥuṣūṣīya balāġa al-iḥtilāf* (Жена и њисање, њишпање њривајности и реџорика разлике) из 2002. године истиче да су женско писмо и објављивање женског књижевног стваралаштва умногоне успели да привуку пажњу критичара, не толико због вредности тих остварења, већ због чињенице да припадају другом полу, пошто су жене успеле да уђу у поље које је њима било донекле ограничено. Ширење новог појма под називом 'женска књижевност' почело је од тог времена, тј. од десетих година прошлог века (Binmas'ūd 2002: 75).

Многи фактори су утицали на популарност тог жанра, а међу њима је свакако једноставност објављивања прича било путем новина или часописа, као и то што приче захтевају много мање времена за писање. Све наведено кратке приче чини једним од најомиљенијих жанрова међу женама (Cohen-Mor 2005: 2). Такође међу факторима популарности кратке приче је и чињеница да су арапске земље после Другог светског рата постепено успеле да добијају своју независност од енглеске, француске и италијанске колонизације, те су временом почеле постављати нове политичке, економске и социјалне реформе, као и рад на ширењу бесплатног и обавезног образовања жена које је, без сумње, отворило многе нове могућности које су женама у то време биле ограничене (Cohen-Mor 2005: 2–3). Образовање жена је сигурно резултирало појавом списатељица које су стварале кратке приче, а опште теме које су разрађиване у њима генерално су се бавиле културним, друштвеним, политичким и другим питањима.

Када је реч о савременој ирачкој краткој причи, не можемо избећи чињеницу да су ратови, који су избили у тој земљи од осамдесетих и током деведесетих година прошлог века, много утицали на садржај објављених

дела. Многа дела, посебно читаоцу на арапском поднебљу који веома добро познаје културне нормe тог света, указују да су се структура и стуб ирачког друштва донекле пољуљали након ратова који су се тамо водили оставивши за собом велики губитак у скоро свакој ирачкој породици. Највећи фокус је претежно на рушевинама Ирака, на одсуству мушкарца у породици, сирочад, удовице, особе са посебним потребама, на миграцији Ирачана и другим мотивима, а општа оријентација је усмерена ка друштвеним проблемима са којима се суочава велики број Ирачана. Ирачки професор Мухамед абд ал Рахман Јунис (ар. Muḥammad ‘Abd al-Raḥman Yūnis) који ради на Универзитету Авероес у Холандији у свом истраживачком раду „*Ṣimfūnīyyat al-ḥanīn wa al-šawq wa al-’untā wa al-aḥzān fī al-qīṣa al-’irāqīyya al-mu-’āṣira*” („Симфонија носталгије, чежње, жене и туге у савременој ирачкој причи”), објављеном у новинама *al-’āṣima* „Ал Асима” 2017. године, истиче да су међу најважнијим садржајима наративног дискурса у савременој ирачкој причи коју ирачки писци користе, било да бораве у Ираку или ван њега: путовања, дијаспора, чежња, туга и осећај трагедије губитка домовине, Ирака, који је растргнут ратовима. Такође, међу главним темама кратких прича јесу губитак слободе и достојанства због политичких режима који су били на власти (Yūnis 2017: 10).

Када је реч о темама којима се списатељица Хедија Хусејин бавила у *То је већ нешџио друџо*, оне се тичу проблема ирачке жене у деценијама ратова који су избили у Ираку, осамдесетих и деведесетих година прошлог века, почев од приватних породичних проблема, па све до јавних проблема друштвеног, политичког и економског карактера. Ауторка саосећа са женама и пристрасна је према њима што се види из начина на који

их приказује: у тим причама жене су у већини случајева губитнице, а тиме Х. Хусејин успешно ствара наклоњеност читалаца према женама. Х. Хусејин не представља само један тип жене нити се бави само њим, већ широким кругом жена с трагичним животним причама. У раду ћемо приказати неколико примера из прича у збирци, у покушају да разумемо кроз шта све пролазе ирачке жене с тачке гледишта Ирачанке Хедије Хусејин.

#### Прича „Изван времена”

На почетку збирке, код прве приче под насловом „Изван времена” која је преузета из збирке *Тик уз мене*, Х. Хусејин даје једну живописну слику трагова рата на женама. Прича почиње приказом новинарке у службеној посети болници за психијатријске болести где се лече жене са разним психичким поремећајима. У причи се детаљно описује лоше стање те болнице са хигијенске стране, лошег медицинског кадра, надзорнике и службенике мушког пола који, према речима тих истих пацијенткиња, врше насиље, терор и сексуално злостављање. Приповедачица нам описује болест, па чак и глад пацијенткиња које се лече у тој болници у којој владају грозоморни услови у сваком погледу (Husejin 2014: 5–12).

Животне приче пацијенткиња за нас представљају слику психичких трагова које су ратови оставили за собом. На пример, једна жена у тој причи се ментално разболела након што је изгубила свог јединог сина (касније ћемо се вратити истој тој јунакињи), док је другачији случај код друге жене које се њен рођени брат решио тако што ју је стрпао у ту установу, како би себи омогућио да кућа у којој су он и сестра живели постане тајно место, нека врста „гнезда” за љубавнице припадника његове војне јединице. Надзорница која је све време била уз новинарку покушавала је да уђутка

пацијенткињу и врати је у собу али је новинарка инсистирала да је разлог њене посете да их саслуша, те да пацијенткиња исприча своју причу и да објасни разлог њеног боравка у тој установи. Тако је пацијенткиња испричала следеће:

- Zovem se Harbija i nemojte me pitati kao oni zašto se tako zovem. Poštedecu vas truda oko postavljanja pitanja. Rođena sam one noći kad je objavljen rat.
- Koji rat?  
Izgleda kao da pokušava da se priseti, ali odustade i reče:
- Odaberi rat koji hoćeš. Mnogo je ratova.
- Dobro.
- Spavala sam kad me je brat probudio da bi mi rekao da treba isprazniti grad jer je izložen zračenju pošto je bombardovan nuklearnim raketama. Tada nisam znala da on želi da me se otarasi da bi od kuće napravio gnezdo za svoje ljubavnice. (Husejin 2014: 9)

Како би скратила Харбијину причу, надзорница ју је замолила да напише писмо новинарки где јој може описати своју трагедију. Харбија је послушала и упитала новинарку да ли ће доставити писмо надлежнима. Новинарка јој је обећала да хоће јер није имала другог избора који би смирио Харбију, иако се на крају приче наводи како новинарка баца Харбијино писмо у канту зато што је наједном престала да верује њеној причи (Husejin 2014: 9–11).

У горенаведеном цитату речи пацијенткиње Харбије, сваки читалац може тумачити расплет догађаја њене приче на свој начин, може поверовати њеним речима како јој је брат надметнуо одлазак на лечење због психичких проблема или не, може помислити да је она

заиста болесна. Ауторка тај избор препушта самом читаоцу али оно што нам засигурно остаје од приче јесте добар опис трагедије која се десила бројним женама као последица избијања ратова.

Упркос тужним и трагичним причама, у њима се повремено може осетити и присуство оптимизма и наде. Управо се то може уочити у причи једне пацијенткиње која је изгубила свој јединог сина и који је погинуо у рату. Упркос несрећи која је изазвала психичку болест код те жене, она се нада да ће је син извући из болнице иако то није реално, премда је схватљиво јер она не може разликовати стварност од уобразиље, говорећи новинарки:

- Kažite mu da ga majka od danas ne krivi ni za šta. Neka me izvuče odavde. Otiđite do njega. Tamo je on. Još uvek tamo, pored grobnice proroka Junisa. Službenica mi šapuće na uvo:
- Imala je samo jednog sina i on je poginuo u ratu. Inače je iz Bagdada. (Husejin 2014: 8)

На крају приче, надзорница упита новинарку да ли жели да види другу пацијенткињу која ће сутрадан бити послата у затвор јер је код ње случај сасвим другачији. Жена је грешком приведена у болницу због тога што је глумила да је болесна након што су је ухапсили јер је учествовала у пљачки банке ал Рашида у багдадском кварту Казимија. Када се у болници сазнало да је лажирала болест, убрзо је решено да је врате у затвор. Новинарка је одбила да је види и одлучила да заврши своју службену посету (Husejin 2014: 11). У овој причи се читаоцима до танчина открива урушеност морала, суровост, лаж и распрострањеност криминала унутар друштва. Такви случајеви нису страни свету али доне-



кле јесу страни арапском читаоцу који, због културних норми, није навикнут на појаву да и жене могу опљачкати банку. Гласови пацијенткиња су дуго прогањали новинарку док је покушавала да напише свој извештај и на крају приче наводи следеће:

Osećam besmisao i nered svuda oko sebe. Sklupčavam se poput беспомоћног инсекта у своју лјуштuru. Postoji ли у глави нека друга прича која плете своје нити сата? (Husejin 2014: 12)

Прича „Селва ништа није крива”

„Селва ништа није крива” јесте пета прича у збирци *То је већ нешто друго*, а преузета је такође из збирке *Тик уз мене*. У њој се ради о женама са којима се судбина поиграла на тужан начин због тешких и лоших животних услова. Вредно је поменути да је Хедија Хусејин у тој причи успела да нам прикаже осетљиве теме о којима већина арапских писаца избегавају писати због културних норми и традиције арапског, то јест арапско-исламског света.

Међу женама у причи постоје оне које су схватиле какав је живот, да за све постоји нека цена, па су настојале да испуне неке снове, док су друге допустиле да им случајност зацрта судбину. У причи „Селва ништа није крива” ради се о девојци по имену Селва, из сиромашне породице коју је издржавала тако што се проституисала. Селвина мајка је била болесна, а млађа браћа су напустила школу како би могли да се запосле. Селва је након неког извесног времена имала саобраћајну несрећу због које је морала да престане да ради. Саобраћајна несрећа која се догодила Селви

и смрт њене мајке натерали су њену млађу сестру да почне да се бави истим послом којим се Селва бавила. Приповедач у том делу приче описује процес изласка до сука<sup>1</sup> са циљем да „улови” неког мушкарца. Такође, у причи се детаљно описује мушкарац од око педесетак година, којем је млада девојка успела да привуче пажњу у једној луксузној радњи где јој он купује скупу одећу и нуди скупе парфеме (Husejin 2014: 27–31).

Хедија Хусејин је постигла да код читаоца изазове саосећање с младом девојком током ситуације у луксузној радњи, с горком борбом коју води између самопоштовања и моралног суноврата који су јој живот и старија сестра одредили. У тој причи се може открити шта се заправо дешава код жене у таквим тренуцима, а приповедач нам то описује на следећи начин:

Da li to sanjam ili sam potpuno budna? Kupujem ili prodajem? Da li živim ili idem prema provaliji? Prodavačica se vraća. On joj naređuje da stavi po dva para od svake boje, po bočicu parfema od svake vrste. Na metalnom držaču za odeću stoji kožna jakna. On daje znak prodavačici da je donese. Prilazi mi otpozadi i stavlja jaknu na moja ramena. Iznenadena sam raspuklim odrazom svoga lica u kitnjastom ogledalu. Smetenim pokretima bezuspešno pokušavam da ga sastavim. Izgleda mi ružno ovako raspuklo. On izvlači uvojke moje kose koji su se bili savili ispod kragne na jakni.

- Živećeš kao kraljica. Šta može da skloni krunu sa ove svilene kose? (Husejin 2014: 30)

Цела прича „Селва ништа није крива” у великој мери описује оно шта се десило моралном систему и

---

1 пијаца (ar. sūq – قوس)

структури ирачког друштва, посебно сиромашнима или средњој класи, друштвеним слојевима чија се финансијска ситуација нагло погоршала након рата. Такве околности су довеле до тога да много жена и девојака буде присиљено да се бави пословима који су раније били веома ретка појава у Ираку. Надија ал Али, ауторка књиге *Iraqi Women: Untold Stories From 1948 to the Present* (Ирачке жене, неисторичане приче од 1948. до данас), објављене 2007. године, истиче да извештаји које је добила од ирачких жена а која се односе на сећања на Заливски рат који је избио 1991. године и на санкције које су биле наметнуте Ираку од 1990. до 2003. године, откривају патње и невоље које су трпели Ирачани током тог периода. Раширило се огромно сиромаштво, а приче из уста жена нам могу показати друштвене и културне промене које су пратиле промене политичких и економских услова. Ова ауторка такође наводи да су жене, идеологије рода и односи међу половима били у центру друштвених и културних промена током периода економских тешкоћа (Al-Ali 2007: 174–175).

Хедија Хусејин и дијаспора  
„У неком углу”

Хедија Хусејин на дијалошком симпозијуму који је одржао Међународни институт за солидарност жена у Јордану 2011. године тврди да сваки писац тежи да у сваком креативном делу има нешто своје (Хусејин 2011)<sup>2</sup>, заправо то можемо видети када се ради о причама које

---

2 Вест преузета из електронске новине al-Gad, линк се налази у литератури.

се баве дијаспором. Ауторкина чежња за домовином и прошлошћу, али и унутрашњи расцеп који проистиче из питања да ли се прилагодити култури Запада где се она тренутно налази или се чврсто држати за своје корене, може се осетити кроз причу „У неком углу”.

Догађаји и заплет приче „У неком углу”, која је преузета из збирке *То је већ нешто друго*, тичу се саме Хедије Хусејин. Прича почиње тако што она шета улицама Мадрида и одједном чује да неко безброј пута дозива њено име. Сва зачуђена се упита „Kako li je znao moje ime kada sam ja strankinja u zemlji u kojoj niko ne zna moj jezik?” (Husejin 2014: 73). Приповедач наставља са описом улица и природе лепог града, описује и усамљеност коју осећа након што је њена пријатељица из Марока отпутовала назад у домовину. У једном тренутку док јунакиња приче шета улицом, угледа два заљубљена пара у страсном загрљају и описује како није више узбуђена таквим призорима као пре: „Telo mi sada više ne zadrhti jer kad se isti prizor vidi više puta, ne izaziva čuđenje kao prvi put” (Husejin 2014: 74). Ова сцена је занимљиво описана јер је списатељица успела да у краткој реченици опише културне шокове које особа из арапско-исламске средине може доживети али и прилагодити се њима упркос постојању великог јаза између једне и друге културе.

Прича се наставља тако што се јунакиња присећа једног изласка на кафу и 'безалкохолно пиво' с Мароканком пре него што се вратила назад у Рабат. Мароканка је Хедији причала о духовима и џиновима<sup>3</sup>, прецизније о причи која је била у жижи јавности пре десет година, о сахрањеној девојчици и о чудном плачу који се почео чути у близини њеног гроба. Претпо-

---

3 Натприродно биће, демон.

стављало се да су то само измишљене приче које имају циљ да одврате пажњу од неких политичких питања. Мароканка је рекла да се не слаже са мишљењем да је то политичка игра, већ да се ради о нечему другом. С временом је локација тог гробља постала хит и интересантно место које је привукло пажњу народа, да би се почеле продавати карте радозналим посетиоцима, а након тога су власти направиле комисију са стручњацима и парапсихолозима како би сазнали о чему се ради (Husejin 2014: 74–75). Причу није довршила јер је Мароканкин вереник дошао по њу како би сутрадан отпутовали за Рабат, а јунакиња, Хедија, и даље чује глас који је дозива чак и када се вратила у свој стан. Прича о духовима које се присећала натерала је да оде до пустог места где је девојчица сахрањена. Села је у такси и тражила од таксисте да је одведе до тог места удаљеног више од пола сата вожње од Мадрида. Када је стигла до одредишта, била је изненађена што је место било скроз пусто, без народа, без посетилаца или туриста, па је замолила таксисту да је сачека док изађе и разгледа гробље које се налазило унутар једне напуштене грађевине. У једном тренутку самоће упитала је себе:

*Žena koja ne dopušta sebi da uživa u raskošnoj lepoti kojom obiluje Madrid, osamljena do te mere da ne zna kako da nastavi dalje. Možda iz tog razloga чује да је неко дозива и осећа мирисе из оне прошлости с којом је у једном тренутку одлучила да прекине споне и крене put gradova na Zapadu. (Husejin 2014: 78)*

Ове јунакињине речи се могу на различите начине тумачити, а једно од тумачења јесте да одсликавају жену која се бори са носталгијом и која је још увек у вези са домовином коју је физички напустила, али ни-

како душом и срцем. Постоји још један део у истој причи када приповедач описује чежњу коју осећа када је осетила чудан мирис у свом стану, па га описује овим путем:

Tad me preplavi silna čežnja za grobovima čestih predaka u mojoj zemlji, skoro da sam mogla da vidim žene s koprenama tuge i neostvarenih želja na licu. (Husejin 2014: 77)

Прича се завршава тако што ју је таксиста питао да ли је чула плач и када је одговорила одрично, он јој је с подсмехом одговорио да је плач девојчице заправо била ујдурма професионалних лопова који су сакрили касетофон са снимком дечијег плача и на тај начин зарађивали новац на основу једног лажног догађаја. Ју-накиња га је питала зашто ју је довезао до овог места када зна за причу, а он јој је одговорио да је то учинио да би зарадио новац. Након извесног времена откада је сазнала целу причу, она би и даље повремено чула плач помешан с њеним именом (Husejin 2014: 77). На тај начин, ауторка је показала способност да прикаже дубока људска осећања и тренутке пуне чежње за прошлошћу, да прикаже људе који као да су у потрази за неким изгубљеним рајем. Оно што остаје нама, читаоцима, јесте слободан простор нашој машти и избор како да разумемо и тумачимо ову причу.

### Закључак

Арапска и ирачка списатељица, Хедија Хусејин, показује врхунску способност и креативност да прати главна питања њене домовине, као што вешто анали-

зира статус жена у земљи где су ратови често избијали и на тај начин успева да разбије окове који донекле ограничавају жене у писању о ситуацијама са којима се сусрећу. Занимљиво је да Хедија Хусејин упркос дугогодишњем животу у дијаспори ипак успева да јасно пренесе слику живота у Ираку. У оквиру једног свог интервјуа, Хусејин је изјавила да иако је напустила Ирак од 1999. године, она се није одвојила од њега у својим делима – карактери и места у њених седам романа су били ирачки. Хедија тврди да се „осећа ближе својој земљи када је далеко од ње”:

Indeed, I feel closer to my country when I'm away. It is like a work of art: It gets clearer the more we step away from it. Leaving Iraq granted me the freedom to express all I wanted to say while I was living inside, under constant suppression.<sup>4</sup>

На основу ових њених речи, у збирци *То је већ нешто групо*, може се заправо осетити да је ауторка имала слободу писања јер су јунаци сваке приче као људи од крви и меса с којима се упушта у разговоре. У првој причи „Изван времена”, Хедија Хусејин је без имало улепшавања показала окрутну страну света и живота жена у Ираку када нас је увела у свету „нездравих” у болници за психијатријске болести где су приказане жене протеране из „здравог” света, као и све кроз шта свака од њих пролази. Свака од њих је имала своју причу, али прича јунакиње Харбије која се потрудила да

---

4 „Осећам се ближе својој земљи када нисам у њој. То је попут уметничког дела: дело постаје јасније што се више удаљимо од њега. Одлазак из Ирака ми је дао слободу изражавања свега што сам желела да кажем док сам живела тамо под сталним потискивањем.” Линк за интервју се налази у литератури.

напише писмо свету у нади да ће јој решити проблем, да и она изађе у свет „здравих”, сажела је то све и пренела поруку коју је списатељица хтела да нам саопшти окончаваши причу следећим речима: „Najednom neki čudan, težak nemir u mojoj glavi natera me da sagledam kako je svet užasno izobličen” (Husejin 2014: 12), питајући се „Postoji li u glavi neka druga priča koja plete svoje niti sata?” (Husejin 2014: 12).

### Извори и литература

- Al-Ali Sadig, Nadje. *Iraqi Women: Untold Stories From 1948 to the Present*. London: Zed Books, 2007.
- Binmas'ūd, Rašīda. *al-Mar'a wa al-kitāba sū'al al-ḥuṣūṣiyya balāḡa al-iḥtilāf*. Al-Mağrib: Afrīqiya al-šarq, 2002.
- Burda Bahnām, Hayṭam. *al-Qiṣa al-qaṣīra ġidan al-rīyyāda al-irāqīyya*. 'Ammān: Dār ġaydā' li al-našr wa al-tawzī', 2016.
- Cohen-Mor, Dalya. *Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories*. New York: State University New York Press, 2005.
- Husejin, Hedija. *To je već nešto drugo*. Beograd: Dosije studio, 2014.
- Leštarić, Srpk. *Savremene Arapske Zabranjene Priče 12 Nemogućih*. Beograd: Laguna, 2018.
- M. M., Badawi. *Modern Arabic Literature*. New York: Cambridge University press, 1992.
- Yūnis 'Abd al-Raḥman, Muḥmmad. „Sīmfunīyyat al-ḥanīn wa al-šawq wa al-'unṭa wa al-aḥzān fī al-qiṣa al-irāqīyya al-mu'ašīra”. Maġala *al-'Ašima*, Vol. 9 (2017): 10-17. Веб. 9. 4. 2021.
- Интернет стране које су посећене, са последњим датумом посете 9. 4. 2021. године:
- <https://en.qantara.de/content/interview-with-iraqi-author-hadiya-hussein-i-feel-closer-to-my-country-when-im-away>
- <https://alghad.com/%D9%87%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86-%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%AA-%D8%B9%D9%86->



%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%AD-  
%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%-  
8A-%D8%AA%D8%B4%D8%B8%D9%91%D8%AA-  
%D8%A8%D9%81%D8%B9%D9%84/

Nada Dživaši

## HADIYA HUSSEIN'S *AND THAT'S ANOTHER MATTER*

### Summary

The subject of this research refers to a Collection of short stories written by Hadiya Hussein, *And That's Another Matter*, for which she had won the first prize of The Sharjah Award for Arab Women's Literature in 1999. Hadiya Hussein is considered as one of the most famous female writers in the Arab world, she has published a series of novels and short stories that describes the role and status of women in Iraq, which also describes the suffering of Iraq. Her writings come from Baghdad, the homeland that she left.



Павле Павловић  
Универзитет Сингидунум  
pavlepavlovic100@gmail.com

801+82.09

Оригинални научни рад

## УПОТРЕБА МОДАЛНИХ ИСКАЗА У САКИЈЕВОЈ ПРИЧИ „УЉЕЗИ”

Полазећи од Стернбергове идеје о наративној неизвесности и теорије о рефлексивној неизвесности, у раду покушавамо да објаснимо однос између модалних исказа које изричу и ликови и приповедач и промена у читаочевим антиципацијама могућих исхода. Наша хипотеза је да употреба модалних исказа представља иманентно својство фиктивног дела које руководи антиципацијама могућих исхода.

**Кључне речи:** Сакијева прича „Уљези”, модални искази, неизвесност, Стернберг, Леона Токер, антиципација исхода, наративна неизвесност, рефлексивна неизвесност.

Концепт неизвесности и модалних исказа у последње време заокупља пажњу истраживача из различитих области. Парадоксом неизвесности бавили су се подједнако и когнитивни психолози, наратолози и филозофи језика. Већина истраживача слаже се у томе да је ефекат неизвесности условљен интеракцијом између текста приче и читаоца (Ортони, Клоре и Колинс), али не и у томе у којој мери поменута интеракција представља иманентно својство текста. Без сумње, читаочеве реакције у виду страха и напетости представљају један од кључних елемената неизвесности.

Њихов карактер зависи од разних субјективних фактора, као што је читаочево претходно знање о свету приказаном у књижевном делу и претходне емоционалне реакције. Међутим, поједини теоретичари, попут Керола, о доживљају неизвесности говоре као о „вођеној имагинацији” (Керол 2001). Ако неизвесност и није у целини иманентно својство књижевног текста, онда, према томе схватању, једно од својстава саме неизвесности јесте иманентно – а то су текстуални сигнали који „воде имагинацију”.

Критичари се до сад нису бавили питањем на који начин карактерисати тврђења која „воде имагинацију”. По правилу, филозофи и наратолози овај проблем су анализирали одвојено, без међусобне комуникације и покушаја да разумеју или употребе појмовни апарат из друге области.

У анализи Сакијеве приче „Уљези” у овом раду комбинујемо неколико идеја.

А) Стернбергову идеју о неизвесности као антиципацији будућих догађаја.

Б) Идеју Леоне Токер о рефлексивној неизвесности.

Наративна неизвесност темељи се на претпоставкама о могућем исходу – конкретно, исходу сукоба између двојице каубоја која се сусрећу на почетку приче: Улриха Вон Градвица и Георга Знаима. Насупрот томе, рефлексивна неизвесност темељи се на идеји о карактеру сукоба: конфликта између човека и човека, и конфликта између човека и природе (Toker 1989: 65).

Полазећи од становишта когнитивне наратологије (1978), Меир Стернберг доживљај неизвесности одређује као антиципацију исхода приче. Конкретно, према његовом мишљењу, неизвесност настаје као резултат недостатка информација о могућем исходу конфликта који ће се „десити у наративној будућности,

недостатак који доводи до конфликта између наде и страха (65)” („that is to take place in the narrative future, a lack that involves a clash of hope and fear” (65)).

Надовезујући се на Стернберга, Тулан (2001: 100) наводи два услова за формирање доживљаја неизвесности:

а) да развој радње дође до оне тачке када се јасно издвајају два или више могућих исхода

б) да се разрешење напетости, односно обелодањивање коначног исхода одлаже.

Јумико Ивата, Туланов ученик, додаје и трећи услов за формирање доживљаја неизвесности, а то је *јасноћа* бифуркације. Према његовом мишљењу, отварање превеликог број алтернативних могућности умањује ефекат неизвесности. Због тога писац јасно назначавача могуће линије за развој заплета, а према Ивати оптималан број алтернативних исхода је два (Iwata 2009: 87).

Конфликт и разрешење конфликта представљају конститутивни елемент наративне динамике и неизвесности. Као што запажа Јумико Ивата, неизвесност се јавља онда када су најмање два могућа исхода у конфликту један са другим – жељени и нежељени – и када је вероватноћа да се жељени исход оствари мања него вероватноћа нежељеног. С друге стране, повећавање броја алтернативних исхода само умањује ефекат неизвесности. Жељени исходи су они у којима главни јунак остварује, а нежељени исход је онај у којем главни јунак не остварује и не решава проблем са којим се суочава (Ibid 67).

У најосновнијем облику, неизвесност се гради не само на представи о могућим исходима, већ и на идеји о јунаковим диспозицијама, и жељеним или нежељеним исходима. У тренутку када се измешта из стања еквилибријума, главном јунаку, због његових диспо-

зиција, читалац је склон да припише нижу вредност вероватноће за решавање конфликта. Главног јунака одређени проблем изводи из стања еквилибријума. На пример, на почетку приче о Давиду и Голијату из *Књије судија* даје се мања вероватноћа него нежељеном исходу у којем Голијат побеђује Давида. Проблем који треба решити јесте физичка надмоћ противника. Међутим, током приче се вредности вероватноће за остваривање појединачних исхода мењају. Преокрет настаје када Давид, помоћу праћке, савлада физички надмоћног противника.

Током читања приче, након *n*-броја прочитаних реченица читалац поставља и мења хипотезе о могућим завршецима и исходима приче. Та врста промене темељи се на интеракцији између протагонисте и антагонисте, јунаковим диспозицима и методама, радњама помоћу којих настоји да реши проблем са којим се суочава. У модерној прози конфликти и гранање могућих исхода су много сложенији. Оне имају по неколико преокрета и неколико епизода у којима се мења вредност вероватноће.

С друге стране, модерног читаоца не занима само заплет и решавање физичких проблема, него и смицао као тип тих промена. Конкретно, Сакијева прича „Уљези” даје два типа конфликта: човек против човека и човек против природе. Прича почиње алузијом на конфликт између човека и човека. Као заклето непријатељи, који настављају генерацијски спор око земљишта, Георг Знаим и Улрих Вон Градвиц долазе у конфликт око одбране својих имовинских права.

The neighbour feud had grown into a personal one since Ulrich had come to be head of his family; if there was a man in the world whom he detested and wished ill to

it was Georg Znaeym, the inheritor of the quarrel and the tireless game-snatcher and raider of the disputed border-forest. The *feud might*, perhaps, *have died down* or been compromised if the personal ill-will of the two men **had not stood in the way**; as boys they had thirsted for one another's blood, as men each prayed that misfortune *might fall* on the other, and this wind-scourged winter night Ulrich had banded together his foresters to watch the dark forest, not in quest of four-footed quarry, but to keep a look-out for the prowling thieves whom he suspected of being afoot from across the land boundary. (Munro 2000: 67)

Употребом модалног глагола *might fall* алудира се на могућност да читалац конзистентно допуни остатак приче антиципацијом исхода у којем ће Улриха или Георга Знаима задесити несрећа – не помиње која врста – људска несрећа или несрећа изазвана природном непогодом. С друге стране, употребом трећег кондиционала: „The *feud might*, perhaps, *have died down* or been compromised if the personal ill-will of the two men” алудира се имплицитно на другу врсту исхода. Дакле, почетак приче наводи читаоца да предвиђа могући исход њиховога конфликта – односно, оружаног обрачуна. Он приписује вредности вероватноће не само исходама, већ и начинима на који Улрих Вон Градвиц и Георг Знаим могу умрети.

На почетку приче, читалац може приписати одређену вредност вероватноће да ће Георг Знаим и Улрих Вон Градвиц убити један другога. У другом параграфу, читалац сазнаје да наилази олуја. Уколико олуја даје одређену предност Улриху Вон Градвицу, читалац може приписати већу вредност вероватноће исходу у којем он излази као победник. На сличан начин, читалац

приписује одређену вероватноћу исходу у којем ће једна од зараћених страна бити жртва природних непогода. Према томе, вредности вероватноће се током приче мењају у светлу нових информација које пристижу.

Ради веће јасноће, поделимо реченице из приче на N реченице и H реченице. N реченице су тврђења о природним појавама и њиховом дејству на људе, H реченице су информације о људским активностима, конкретно, тврђења о активностима Георга Знаима и Улриха Вон Градвица. Ознаке H реченице и N реченице увели смо према следећој аналогiji – H је скраћеница од HUMAN, а N од NATURE. Тип активности (предикате) идентификујемо на основу класа објеката којој припада носилац радње – конкретно у причи се јављају само два таква H ентитета – Георг Знаим и Улрих Вон Градвиц.

Приповедач читаоцу скреће пажњу на дугогодишњу земљишну расправу која сеже још од периода њихових предака. Наведени ентитети – агенти – припадају релацијама које се уз њих користе (*strayed away, placed an ambush, wandered, come across*).

He strayed away by himself from the watchers whom he had placed in ambush on the crest of the hill, and wandered far down the steep slopes amid the wild tangle of undergrowth, peering through the tree trunks and listening through the whistling and skirling of the wind and the restless beating of the branches for sight and sound of the marauders. If only on this wild night, in this dark, lone spot, he might come across Georg Znaeym, man to man, with none to witness – that was the wish that was uppermost in his thoughts. (Ibid 70)

У дну пасуса, приповедач користи кондиционал постављајући могуће услове под којима би Улрих Вон



Градвиц могао да савлада, односно убије Георга Знаима. У другом параграфу, појачана природна активност апо-строфирана је већом употребом Н тврђења и Н предиката.

„A fierce shriek of the storm had been answered by a splitting crash over their heads, and ere they could leap aside a mass of falling beech tree had thundered down on them”. (Ibid)

У наведеном цитату *crash split, beech tree felled* и *beech thundered under them*, као Н предикати, означавају различите облике деловања природе. Насупрот претходним параграфима, они наводе читаоца да као исход приче замисли смрт обојице јунака, или бар једног од њих, од природних непогода. Снажан удар олујног ветра срушио је брезово дрвеће које се, са расутиим грањем, обрушило и на Георга и на Улриха. Тек пуким чудом, Знаим је остао жив. Он и његов непријатељ једва могу да покрећу своје удове.

Пети параграф доноси нови преокрет у читаочевом антиципирању могућег исхода. Појачана природна активност и блискост смрти обнавља идеју о Н исходу, али овог пута, као резултат *йриродних* активности. У кратком дијалогу који следи, обојица ликују над невољом у којој су се затекли: позивајући се на своје „људе”, и Улрих и Георг антиципирају Н тип исхода, у којем један од њих излази као победник.

„So you’re not killed, as you ought to be, but you’re caught, anyway,” he cried; „caught fast. Ho, what a jest, Ulrich von Gradwitz snared in his stolen forest. There’s real justice for you!” And he laughed again, mockingly and savagely. „I’m caught in my own forest-land,” retorted Ulrich.

„When my men come to WORDCRAFT release us you will wish, perhaps, that you were in a better plight than caught poaching on a neighbour's land, shame on you.”  
 „Are you sure that your men will find much to release? I have men, too, in the forest to-night, close behind me, and THEY will be here first and do the releasing. When they drag me out from under these damned branches it won't need much clumsiness on their part to roll this mass of trunk right over on the top of you. Your men will find you dead under a fallen beech tree. For form's sake I shall send my condolences to your family.” „It is a useful hint,” said Ulrich fiercely. „My men had orders to follow in ten minutes time, seven of which must have gone by already, and when they get me out – I will remember the hint. Only as you will have met your death poaching on my lands I don't think I can decently send any message of condolence to your family.” (Ibid 71)

Дакле, главно питање које се поставља: Чији ће људи доћи први и помоћи једној од сукобљених страна – Георгу или Улриху – да савлада другу? Приповедач и сам каже да је питање *случаја* („It was a bare *matter of chance* which party would arrive first on the scene”) (Ibid 72). Ожеднели и клонули од умора, обојица долазе до закључка да је свака даља борба узалудна и одлучују да помогну један другоме. Тиме се најављују други Н исход – помирење, које је антиципирано већ у првом параграфу, употребом трећег кондиционала.

„The feud might, perhaps, have died down or been compromised if the personal ill-will of the two men had not stood in the way”. (Ibid)

Већ смо напоменули да у контексту важних Н исхода, измирење представља алтернативу у односу на исход

у којем један од учесника (било који) изазива смрт другог учесника (било којег). У наредним пасусима (осмом, деветом и десетом), у којима нема ниједног N тврђења, само се појачава утисак да ће се прича завршити измирењем. Новина у поређењу са претходним параграфима јесте у томе што и Георг Знаим и Улрих Вон Градвиц антиципирају долазак пријатеља као агената који ће допринети измирењу, а не као помагача у убијању. Употребом кондиционала Улрих конкретизује идеју о могућем N исходу у којем пријатељи долазе и помажу обојици.

In the pain and languor that Ulrich himself was feeling the old fierce hatred seemed to be dying down. „Neighbour,” he said presently, „do as you please if your men come first. It was a fair compact. But as for me, I’ve changed my mind. **If my men are the first to come you shall be the first to be helped, as though you were my guest.** We have quarrelled like devils all our lives over this stupid strip of forest, where the trees can’t even stand upright in a breath of wind. Lying here tonight thinking I’ve come to think we’ve been rather fools; there are better things in life than getting the better of a boundary dispute. Neighbour, if you will help me to bury the old quarrel I – I will ask you to be my friend. (Ibid: 74)

Урлихова антиципација исхода поклапа се са читаочевом антиципацијом. Поставља се питање: чији ће пријатељи доћи први и допринети победи једне од зараћених страна? Уместо питања: чији ће пријатељи *доћи њрви* да помогну било Улриху било Георгу, и једном од њих укажу част гостопримства. Употребом хипотетичких модала (may, will), обојица изричу претпоставке о могућем доласку њихових пријатеља. Док Улрих претпоставља да ће ветар помоћи да пријатељи

чују њихове гласове, дотле Георг закључује да они неће моћи да се пробију кроз шибље и кроз дрвеће.

Presently, as the wind dropped for a moment, Ulrich broke silence. „Let’s shout for help,” he said; „in this lull our voices may carry a little way.” „They won’t carry far through the trees and undergrowth,” said Georg, „but we can try.” (Ibid)

У наредном пасусу, помињу се фигуре које су зацрнеле у даљини. Ни Улрих ни Георг не могу да их препознају. На основу претпоставке да им се примиче деветоро или десеторо људи, употребом првог кондиционала Георг закључује да би то *могли би* Улрихови људи.

„I can’t see distinctly,” said Ulrich; „nine or ten,” „Then they are yours,” said Georg; „I had only seven out with me.” (Ibid)

Претпоставка се показује као погрешна. Прича се завршава тиме што Улрих у даљини препознаје звукове, а не људе. Крај приче најављује, као вероватнији, исход у којем и Улрих и Георг страдају од природних узрока. Управо је њихова бука пробудила животиње, што је током приче најављивано алудирањем на звукове у природи, непогоде, и присуство дивљих звери. На тај начин се антиципира тријумф природе над човеком – дакле, *И* исход.

### Закључак

У раду смо показали да модални искази у причи служе томе да читаоца наводе да приписује различите вероватноће могућим исходима. Додатно, показали смо да прича не подстиче читаоца само на то да прет-

поставља вероватноћу реализације одређеног исхода, већ, такође, и смисао и врсту тога исхода. Модални искази наводе читаоца да формулише претпоставке о различитим типовима исхода: природним или хуманим. Показали смо да прича „Уљези” тежи ка томе да изневери његова очекивања да ће људски фактор утицати на разрешење неизвесности.

### Извори и литература

- Ingarden, Roman. „The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature, trans.” *Geroge G. Grabowicz (Evanston, IL: Northwestern UP, 1973)* (1973).
- Iwata, Yumiko. *Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: A stylistic and narratological approach*. Diss. University of Birmingham, 2009.
- Ortony, Andrew M., Gerald L. Clore, and Allan Collins, *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Munro, H (2000). *Collective works*. Classic books, 2001.
- Meyer, Priscilla. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 18.1 (2020): 182–185.
- Sternberg, M. „How narrativity makes a difference”. *Narrative*, 9(2), (2001): 115–122.
- Toker, Leona. „Nabokov and Indeterminacy: The Case of The Real Life of Sebastian Knight by
- Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Second edition. London: Routledge, 2001.

Pavle Pavlović

THE USE OF MODAL EXPRESSIONS  
IN SAKI'S STORY 'INTERLOPERS'

Summary

In this paper, we have shown that the modal statements in the story serve to lead the reader to attribute different probabilities to possible outcomes. We have also shown that the story encourages the reader not only to assume the probability of the realization of a certain outcome, but also the meaning and type of that outcome. We have shown that the story of the 'Interlopers' tends to betray his expectations that the human factor will influence the resolution of the story's uncertainty.

## ИНДЕКС ИМЕНА

### А

- Абрамовић, Милица 67  
Ал-Али Садиг, Надија (Nadje Al-Ali Sadig) 235, 240  
Албахари, Давид 51  
Ален, Роџер (Roger Allen) 28, 47  
Алстер, Бендт (Bendt Alster) 148, 153  
Андрић, Иво 99, 131, 146, 153  
Апдајк, Линда Хојер (Linda Hoyer Updike) 64, 65  
Апдајк, Џон Хојер (John Hoyer Updike) 63–71, 73–79  
Аристотел 140, 147, 153  
Ашур, Радва (Radwa Ashour) 94

### Б

- Бадави, Мухамед Мустафа (Muḥammad Muṣṭafá Badawi) 227, 240  
Бадри, Росвита (Roswitha Badry) 82, 86, 89, 92, 94  
Байрамова, Лујза (Lujza Bairamova) 140, 153  
Бакотић, Лујо 116  
Бакр, Селва (Salwā Bakr) 81–95  
Балзак, Оноре де 29  
Бегић, Мидхат 61  
Бејли, Анатол (Anatole Bailly) 112, 131  
Бејли, Питер (Peter Baily) 68  
Белозерова, Фајна (Faina Belozerova) 140, 153  
Бергсон, Анри 53, 56

- Берли, Ниџел (Nigel Barley) 140, 153  
Бернстин, Д. К. (D. K. Bernstein) 163, 175, 211, 222  
Бинички, Станислав 8  
Бинмасуд, Рашида (Rašida Binmas'ūd) 228, 240  
Бласим, Хасан 25, 43–49  
Богатирјев, Петар (Petar Baogatirev) 138, 154  
Болдик, Крис (Chris Baldick) 97, 102, 131  
Болсинк Криг, Дејна (Dana Balsink Krieg) 175  
Бонапарта, Наполеон 28  
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 198, 202  
Бриџс, Б. (B. Briggs) 65  
Брумфит, Кристофер (Christopher Brumfit) 181  
Бурда Бахнам, Хайтам (Haytām Burda Bahnām) 240

### В

- Вакунинг, Соња 184  
Валасопулос, Анастасија (Anastassia Valassopulous) 94  
Васић, Биљана 170, 176  
Ведел-Веделсборг, Ана (Anne Wedell-Wedellsborg) 208  
Веј, Џанг 223  
Велс, Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 60, 69  
Венг, Јанџи (Yanjie Wang) 216, 223

- Венсбороу, Хенри (Henry Wansborough) 132  
 Вестерман, Клаус (Claus Westermann) 134  
 Винавер, Станислав 51–62  
 Винеј, Жан-Пол (Jean-Paul Vinay) 120, 123, 134  
 Воук, Ерика 188  
 Вуга, Гита 184, 190  
 Вучић, Александар 172, 175
- Г  
 Габријели, Франческо (Francesco Gabrieli) 26, 27, 30, 48  
 Газвода, Н. 186  
 Газол, Ферил Ј. (Ferial J. Ghazoul) 94  
 Гал Штромап, Маја 188  
 Герхардсон, Биргер (Birger Gerhardsson) 112, 114, 132  
 Глинтић, Немања 67  
 Годар. Жан-Лик 193  
 Голоб, Берта 186  
 Греј, Луис (Louis H. Gray) 133  
 Гросман, Мета 190
- Д  
 Д'Ана, Кетрин А. (Catherine A. D'Anna) 175  
 Даглас, Фредерик 171  
 Даљ, Владимир (Владимир Даль) 140, 154  
 Даничић, Ђуро 116  
 Дарбелнет, Жан (Jean Darbelnet) 120, 123, 134  
 Дачић, Ивица 172  
 Дегани, М. (M. Degani) 171, 175  
 Дејвис, Кристијан (Christian Davis) 131  
 Декерс, Џефри Луис (Jeffrey Louis Deckers) 164, 175  
 Димић, Михајло 9  
 Доброволски, Дмитриј Олегович (Dmitrij Olegovitch Dobrovolsk'ij) 108, 132
- Дод, Чарлс Херолд (Charles Harold Dodd) 112, 132  
 Дојчиновић, Биљана 65, 66, 73, 79  
 Дурчо, Петер (Peter Đurčo) 154
- Ђ  
 Ђинђић, Зоран 169, 170, 172, 173, 175, 176  
 Ђукановић, Маја 182, 186, 187, 190, 192
- Е  
 Ејткен, К. Т. (Kenneth T. Aitken) 110, 131  
 Ел Сада, Хода (Hoda Elsadda) 83–86, 88, 94  
 Ел-Инани, Рашид (Rasheed El-Epany) 82, 85, 93, 94  
 Ел-Шама, Калдун 32, 48  
 Етвуд, Маргарет (Margaret Atwood) 66
- Ж  
 Живковић, Драгиша 134  
 Жупанчич, Отон 183
- З  
 Зола, Емил 29  
 Зорић, Павле 61  
 Зупан Сосич, Алојзија 191
- И  
 Иванић, Душан 149, 154  
 Ивата, Јумико (Yumiko Iwata) 245, 253  
 Илин, Дарко 192  
 Илић, Вера 79  
 Ингарден, Роман 253  
 Ихан, Алојз 184
- Ј  
 Јакобсон, Роман 138, 154  
 Јерков, Александар 61  
 Јеротић, Владета 162, 165–167, 174, 176



- Јовановић Костић, Јелена 165, 176  
 Јовановић Симић, Јелена 136,  
 138, 143, 144, 147, 148, 154,  
 162, 163, 176  
 Јовановић, Јелена в. Јовановић  
 Симић, Јелена  
 Ју, Хуа 193–208  
 Југ-Крањец, Хермина 183, 190  
 Јуе, Ганг (Gang Yue) 214, 218, 223  
 Јунис, Мухамед абд ал Рахман  
 (Muḥammad ‘Abd alRaḥman  
 Yūnis) 229, 240
- К**  
 Кавабата, Јасунари 198  
 Кајани, Фабио (Fabio Caiani)  
 91, 94  
 Калеша, Хасан 31, 48  
 Камера Д’Африто, Изабела  
 28–30, 32, 48  
 Караџић, Вук Стефановић 108,  
 109, 116, 132, 134, 141, 142,  
 146, 153, 157, 165, 176, 177  
 Карлстон, Чарлс Е. (Charles E.  
 Carlston) 113  
 Картер, Роналд (Ronald Carter)  
 181  
 Кафка, Франц 198, 202  
 Кашић, Зорка 162, 176  
 Керол 244  
 Кимчи, Дејвид (David Kimchi)  
 132  
 Кинг, Мартин Лутер 171  
 Кисић, Изабела 171, 175  
 Кјеркегор, Сорен (Søren  
 Kierkegaard) 113, 132  
 Клоре, Џералд Л. (Gerald L.  
 Clore) 243, 253  
 Книрим, Р. (R. Knierim) 133  
 Кович, Кајетан 184  
 Коен-Мор, Далиа (Dalya Cohen-  
 Mor) 227, 228, 240  
 Колинс, Алан (Allan Collins) 243  
 Косановић, Богдан 21
- Крањц, Симона 190  
 Крачковси, Игњациј Јулијано-  
 вич (Игнатий Юлианович  
 Крачковсий) 31, 48  
 Крачковски, Агафангел Јефи-  
 мович (Агафангел Ефимо-  
 вич Крачковский) 48  
 Кредок, Фред Б. (Fred B.  
 Craddock) 113  
 Крижај-Ортар, Мартина 184, 191  
 Крилов, Иван А. 99  
 Кримски (Крымский) 28, 31  
 Кркетрик, Стивен (Steven  
 Curkpatrick) 101, 131  
 Кујпер, Кејтлин (Kathleen  
 Kuiper) 114, 119, 132
- Л**  
 Лазар, Џилиан (Gillian Lazar)  
 181, 185, 191  
 Лазовић, Ксенија 171, 175  
 Лајтфут, Нил Р. (Neil R.  
 Lightfoot) 113, 114, 132  
 Лан, Тиан (Tian Lan) 216, 222  
 Латковић, Наташа 173, 175  
 Ле Фур, Доминик (Dominique  
 Le Fur) 132  
 Леви-Строс, Клод (Clod Lévi-  
 Strauss) 138, 154  
 Лемб-Шапиро, Џесика (Jessica  
 Lamb-Shapiro) 164, 175  
 Летнар, Томаж 188  
 Леунг, Лаифонг (Laifeng Leung)  
 205, 207  
 Лешић, Јосип 9, 13, 21  
 Лештарић, Српко 35, 38, 45–49,  
 81, 83, 94, 95, 226, 240  
 Ли, Тиан (Tian Li) 222  
 Ли, Хуа (Hua Li) 204, 207  
 Линколн, Абрахам 171  
 Лонг, Мајкл (Michael Long) 181  
 Лонерган, Рос Едмонд (Ross  
 Edmond Lonergan) 222  
 Луи, Кам (Kam Louie) 216, 222

- Љ  
Љубеновић, Бојан 175  
Љуштановић, Јован 13, 21
- М  
Мајер, Присила (Priscilla Meyer) 253  
Максимовић, Горан 10, 21  
Максимовић, Слађана 175  
Маркович, Андреја 184, 191  
Марфи, Роланд (Roland E. Murphy) 109, 110, 133  
Менарт, Јанез 184  
Менгчу, Линг 195  
Месерко, Бојан 186, 187  
Меџри, Сала (Salah Mejri) 99, 108, 132, 133  
Мидер, Волфганг (Wolfgang Mieder) 99, 107, 133, 160, 171, 175  
Милер, Џон (John W. Miller) 121, 133  
Милић, Дејан 169, 170, 175  
Милошевић 98  
Милошевић-Ђорђевић, Нада 107, 133, 145, 154  
Милчински, Фран Жежек 184  
Митровић, Љубиша 165, 176  
Михелич, Марјанца 184, 190  
Мо, Јен 198, 202  
Мопасан, Ги де 29  
Мор, Далија 227  
Мршевић-Радовић, Драгана 147, 154  
Мунро, Хектор Хју (Hector Hugh Munro) 243, 244, 246, 247, 253, 254  
Мур Еффинг, Мерс (Mercè Mur Effing) 159, 160, 162, 175
- Н  
Насер, Гамал Абдел 84  
Насир, Абдусетар 25, 37–43, 46, 48, 49, 226
- Ниче, Фридрих 56  
Новак, Борис А. 184, 186  
Новак-Попов, Ирена 182, 183, 186, 191  
Норс, Едвард Е. (Edward E. Nourse) 114, 133  
Нушић, Бранислав 7–14, 16–18, 20–23
- О  
О'Конел, Мери (Mary O'Connell) 66  
Обама, Барак 172  
Обрадовић, Надежда 89, 94  
Оден, Томас (Thomas C. Oden) 113  
Ор, Џејмс (James Orr) 132  
Ортони, Ендрју М. (Andrew M. Ortony) 243, 253  
Осојник, Исток 188  
Оцепек, Павел 190  
Ошлак, Винко 188
- П  
Павловић, Мирјана 196, 198, 207, 211, 222, 223  
Пантић, Мирослав 134  
Парајнен, Елизабет (Elisabeth Piraainen) 108, 132  
Пездирц-Баргол, Матеја 181, 182, 185, 191  
Пејчић, Александар 11, 15, 21  
Пек, Скот (Scott Peck) 162  
Перду, Лео Г. (Leo G. Perdue) 133  
Пермјаков, Григориј (Григорий Пермяков) 140, 154  
Перовић, Латинка 175, 176  
Петровић, Растко 56  
Пил, Норман Винсент (Norman Vincent Peale) 161  
Пирих, Наташа 184, 191  
Платон 69, 114  
По, Едгар Алан 60

- Покровски, Кирил (Кирилл Покровский) 61  
 Половина, Весна 162, 176  
 Потепња, Александар А. (Александр Потепня) 141, 155  
 Поточњак, Драгица 188  
 Прешерн, Франц 184  
 Проп, Владимир Јаковљевич 15, 21, 138, 155  
 Протагора 148
- Р
- Радић, Ања 67  
 Рашид, Харун 33  
 Рашић, Мирјана 175  
 Реда-Мекдаши, Хасна (Hasna Reda-Mekdashy) 94  
 Рикор, Пол (Paul Ricoeur) 133  
 Ристић, Биљана 166, 176  
 Роб-Грије, Алан (Alain Robbe-Grillet) 198
- С
- Саки в. Мунро, Хектор Хју  
 Сејмур-Џорн, Керолајн (Caroline Seymour-Jorn) 91, 94  
 Секулић, Исидора 54  
 Семеркењи, Агнес (Ágnes Szemerkenyi) 136, 155  
 Серл, Џон 138, 155  
 Сијаопинг, Денг 209  
 Симић, Радоје 136, 142, 144, 147, 148, 154, 155  
 Скерлић, Јован 55, 61  
 Скробановић, Зоран 196, 198, 200, 207, 210, 223  
 Слејтер, Стивен (Stephen Slater) 181  
 Снодграс, Клин Р. (Klyne R. Snodgrass) 112–114, 133  
 Сократ 148  
 Сретеновић, Михаило 9  
 Станишић, Радоман 153
- Станковић, Бора 54  
 Станковић, Драгана 165, 176  
 Старди, Џон (John Sturdy) 107, 133  
 Стернберг, Меир (Meir Sternberg) 243–245, 253  
 Стефановић, Светислав 54  
 Стојадиновић, Александар 165, 176  
 Стојановска, Милунка 226  
 Стојиљковић, Милица П. 16, 22  
 Стокин, Милорад С. 9, 22  
 Стрниша, Грегор 184  
 Су, Динг (Ding Su) 216, 222, 223  
 Су, Тунг 198, 207  
 Судар, Сања 67  
 Сунглинг, Пу 195
- Т
- Тајмур, Ахмед-паша 29  
 Тајмур, Махмуд (Maǵmūd Taumūr) 25, 28–31, 48, 49  
 Тајмур, Мухамед (Muǵammad Taumūr) 28, 29  
 Такер, Џин М. (Gene M. Tucker) 133  
 Тамир, Зекерија 25, 32–37, 46, 48, 49  
 Тарланов, Забир Курбанович 141, 155  
 Твен, Марк 168, 170  
 Тејлор, Арчер (Archer Taylor) 140, 155  
 Тешић, Гојко 61  
 Токер, Леона 243, 244, 253  
 Топоришич, Јоже 184, 191  
 Трејси, Брајан (Tracy) 167, 168, 176  
 Трифковић, Коста 17, 21  
 Тулан, Мајкл (Michael Toolan) 245, 253  
 Тургењев, Иван Сергејевич 29
- У
- Урошевић, Милан 159, 176  
 Ускоковић, Милутин 54

- Ф  
 Фојт, Вилмос 136, 155  
 Френклин, Бенцамин 160
- Х  
 Хајмз, Дел 138, 155  
 Хан, Шаогунг 202  
 Хејвуд, Џон (John Haywood) 28, 31, 49  
 Хестингс, Џејмс (James Hastings) 133  
 Хонг, Една Х. (Edna H. Hong) 132  
 Хонг, Хауард В. (Howard V. Hong) 132  
 Хосе, Пол Е. (Paul E. Jose) 163, 164, 175  
 Хук, С. Х. (S. H. Hooke) 132  
 Хунг, Џиганг (Zhìgāng Hóng) 202, 207  
 Хусеин, Садам 39  
 Хусејин, Хедија (Hādīyūa Huseyn) 225–227, 229–241
- Ц  
 Цан, Сјуе 202  
 Цанкар, Иван 188–190  
 Цедунг, Мао 199, 207, 210, 211, 213, 214  
 Цестник, Маре 188  
 Цун, Бен 202
- Ч  
 Чавошки, Коста 170  
 Чајкановић, Веселин 139, 141, 155  
 Чарнић, Емилијан 116  
 Чен, Сихе (Sihe Chen) 210, 222  
 Чен, Сјаоминг (Xiaoming Chen) 205, 207  
 Чен, Џунгенг (Zhonggeng Chen) 216, 222
- Ченг, А (Ah Cheng) 209–212, 216, 220–224  
 Ченгсјанг, Џунг (Zhong Chengxiang) 223  
 Черкаски, Алексеј (Алексей Черкасский) 139, 155  
 Чехов, Антон Павлович 29  
 Чрнивец, Љубица 191  
 Чук, Метка 184, 190  
 Чураки, Андре (André Chouraqui) 123–125, 127  
 Чурљонис, Микалојус Константинас 61
- Џ  
 Џао, Јихенг (Yiheng Zhao) 208  
 Џенанг, Џон Френклин (John Franklin Genung) 132  
 Џеремаја, Јоаким (Joachim Jeremias) 101, 132  
 Џојс, Џејмс (James Joyce) 65, 78  
 Џоу, Џуорен (Zuoren Zhou) 196, 208  
 Џоунз, Ендрју (Andrew Jones) 201, 206, 207  
 Џуангце (Zhuangzi) 216, 223
- Ш  
 Шајиб, Фуад ел 32  
 Шапиро, Јудит (Judith Shapiro) 213, 223  
 Шедад, Антара Ибн 33  
 Шелби, Џон А. (John A. Selbie) 133  
 Шишкович, Нидорфер 190  
 Шкроб, Зденко 134  
 Шламбергер Брезар, Мојца 184, 191

Библиотека  
НАУЧНИ СКУПОВИ  
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло  
Зборници радова  
Књ. 20

КРАТКЕ КЊИЖЕВНЕ ФОРМЕ

главни и одговорни уредник  
Емир Кустурица

уредник  
проф. др Александра Вранеш

\* \* \*

издавач  
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ  
Трг Николе Тесле, Андрићград  
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача  
Емир Кустурица, директор

лектура и коректура  
др Гордана Станчић  
Желидраг Никчевић

индекс имена  
др Гордана Станчић

прелом текста  
Жељка Башић Станков

штампа  
Белпак, Београд

ISBN  
978-99976-21-83-2

тираж  
100



ISBN 978-99976-21-83-2



CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

82-32.09(082)

НАУЧНИ скуп "Кратке књижевне форме" (2020 ; Андрићград)

Кратке књижевне форме : зборник радова са научног скупа одржаног 24. и 25. јула 2020. у Андрићевом институту / [главни и одговорни уредник Емир Кустурица ; уредник Александра Вранеш]. - 1. изд. - Андрићград - Вишеград : Андрићев институт, 2021 (Београд : Белпак). - 260 стр. : табела ; 20 см. - (Библиотека Научни скупови Одјељења за књижевност. Коло, Зборници радова ; књ. 20)

Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 100. - Библиографија уз радове. - Резимеи на енгл. и срп. језику. - Регистар.

ISBN 978-99976-21-83-2

COBISS.RS-ID 134390017