

Јована Д. Дишић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 14. 09. 2018.
Прихваћен: 15. 10. 2018.

НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП ПРОУЧАВАЊУ СРПСКИХ НАРОДНИХ ШАЉИВИХ ПРИЧА (НАРАТОЛОШКИ ОГЛЕД)

Рад ће се бавити применом нараторолошког приступа у анализи шаљивих народних прича. Иако је усмена проза релативно једноставна по питању композиције и структуре, биће показано да се у појединим варијантама може извршити нараторолошка анализа начина на који се текст конструише и да, иако усмена књижевност нема широку употребу функције фокализације, она њој ипак није непозната. Такође ће бити наведена поједина запажања о хумору који је у шаљивим причама заступљен, његовој универзалности и примени у савременој уметности и животу.

Кључне речи: шаљива прича, шаљива приповетка, новела, хумор, смех, нараторологија, фокализација (тачка гледишта), приповедање.

Шаљива народна прича у нараторолошком кључу

Шаљиве приче¹ су одувек веома распрострањене и испољавају највећу еластичност у жанровском смислу. Оне се динамично преплићу

*jovanajovicfsk@gmail.com

¹ Када је у питању читава усмена књижевност, па тако и прозна, треба имати на уму да однос аутор–приповедач не постоји у класичном смислу. Ситуација је знатно сложенија, али и занимљивија, јер аутор није појединац, већ колектив, а приповедач (у изворној и аутентичној ситуацији) не само да *говори* уместо што пише, већ *изводи* причу. Категорија приповедања је у усменој књижевности знатно богатија, јер увек постоји посебна приповедна ситуација, која се, нажалост, губи записивањем, а често је записивачи нису ни бележили (Самарџија 1997: 213). Да јесу, нараторолошка анализа би свакако била другачија, јер би се у обзир узимао и приповедачки оквир који уводи у приповедање. Ово је посебно важно за шаљиве народне приче,

и са сложенијим врстама, али и са кратким говорним формама, свакидашњим причањима и вицевама, а елементи хумора продиру у структуру свих усмених приповедних врста. (Самарџија 2011: 221, Самарџија 1997: 207). Обраде интернационалних мотива постоје у традицији напоредо са сижеима који су уже везани за друштвену стварност и свакодневницу поднебља (Самарџија 2011: 206). Управо та везаност за свакодневно допринела је томе да интересовање првих и најзначајнијих записивача буде знатно веће за бајке и епику као старије усмене облике (Самарџија 2011: 203). Ипак, већ их је 1818. Вук Караџић уносио у *Рјечник*, као илустрацију и објашњење, док им је Вук Врчевић посветио посебну пажњу².

Основна особеност шаљиве приповетке је њена усредсређеност на један догађај, на једну ситуацију узету из живота. То је кратка прича, заснована на комици речи или ситуације. Описује један догађај, једну особину, даје један одговор. Често је заснована на неспоразуму (Милошевић-Ђорђевић 1996: 273). Једноставна по структури, представљајући нам сажето околности, она најкраћим путем иде ка ефектном крају (Самарџија 1986: 7). Збијеност казивања и одсечност завршетка особина је скоро свих шаљивих прича (Латковић 1975: 125).

Шаљиве приче су углавном једноепизодичне, али могу бити и вишеепизодичне, када имају тенденцију прерастања у новелу. Углавном, на композиционом плану шаљиве приче су једноставне, а та једноставност и чврста повезаност структурних сегмената, као и присутност облика у свакодневној комуникацији, погодивале су сталном ширењу тематског фонда шаљиве приче (Самарџија 1997: 212).

Одсуство описа у шаљивој причи надокнађује развијање дијалога, ређе монолога јунака (о употреби монолога биће речи ниже), а занимљивост приповедања усмерена је ка неочекиваности обрта и ефикасној

јер су се оне приповедале у специфичним околностима, у слободнијој атмосфери, и често су биле међусобно повезане (прича и одговор на причу у Врчевићевим збиркама). Када бисмо имали прецизно записан оквир – време, место, околности приповедања, повод за приповедање и слично (што и имамо уопштено забележено), збирке усмене књижевности би много више подсећале на Бокачов *Декамерон*. Записивач би био оквирни приповедач, налик на хетеродијегетичког приповедача са спољашњом фокализацијом, али ипак аутодијегетички приповедач, са сопственом тачком гледишта. Оваква поставка ствари је само на нивоу теорије, те ће у раду бити анализирани само поједине редиговане варијанте шаљивих народних прича.

² Вук Врчевић је објавио неколико збирки шаљивих приповедака, од којих је најзначајнија прва, *Српске народне приповијетке, понајвише кратке и шаљиве* (1868), у чијем је предговору направио поделу шаљивих народних приповедака на: *опће народне, књижевне, варалице, подбодачице, басне, гатке и питалице* (в. Милошевић-Ђорђевић 1996: 273–274; В. Ђоровић, *О Врчевићевој подели српских шаљивих народних прича*, Српски књижевни гласник, 1905, 14, 5).

формулацији поенте. Често се уочава паралелизам сегмената, при чему други члан не покреће нови ток нарације, већ представља обрт односа наговештених у уводу (окотио се – крепао котао, ШНП, 25³). Сложенија структура се никада не остварује рачвањем радње, него кумулацијом исказа (Самарција 2011: 207). У статичној оквирној сцени дијалошко-монологички низ завршава апсурдна констатација или гест. Нешто ређе се композиција гради као трочлано варирање исте ситуације, односно као комбинација одређеног броја елемената. Нагомилавање већег броја различитих „догађаја” или увођење споредних јунака у засебно скициране обрте (*Еро с онога свијета*) указује на удео шаљиве приче у структури шаљиве новеле (Самарција 2011: 208).

По питању хронотопа, шаљива прича смештена је у шире одреднице, а простор се не описује, већ реалистички именује. Сукоби јунака постављени су у реалистичан оквир, који подразумева целокупан систем вредности, навике, схватања, кодекс понашања (Самарција 2011: 209), друштвене оквира и моралне норме једне средине, док се природне реалије подразумевају, а архаичне слојеве је тешко издвајати (Самарција 1997: 202).

Фиктивни свет максимално је приближен свакодневици и искуству колектива. По једна општељудска особина (мудрост, глупост, грамзивост, злоба, лукавост) везује се за одређене личности. Постајући прави типови, ове личности добијају извесну национално-социјалну обојеност. Тако је код Срба најпознатији довитљивац Ера, на подручју Црне Горе Вук Дојчевић, међу Хрватима Петрица Керемпих (понародњени Тил Ојленшпигел), код Македонаца Итер Пејо, у муслиманско-турској средини Насрадин Хоџа, код Словенаца Петер Кленец (Пешић 1994: 83). На овај начин жанр игра улогу у предвидљивости ликова (Бал 2000: 101), а висок степен типизације подразумева скуп психофизичких својстава већ при именовању учесника шаљиве згоде (Самарција 2011: 210).

У шаљивим окршајима учествују највише по два јунака, који су носиоци тежишног конфликта (Самарција 2011: 212). Инверзијом делокруга потенцијална жртва на крају тријумфује (Самарција 2011: 215). Једноставан склоп шаљиве приче показује и потенцирање само једног делокруга. Главни лик својим поступком или речима потврђује сопствену типску црту. Други јунак укључен у приповедање је пасиван, у функцији медијатора који може пружити повод за демаскирање или коментарисати истакнуту ману (Самарција 2011: 216). Само збивање је временски веза-

³ Све варијанте ће бити наведене према збирци *Шаљиве народне приче*, избор: Снежана Самарција, Београд: Рад, 1986.

но за прошлост, прати понашање ликова у само једном тренутку, једној ситуацији, која се може на различите начине актуализовати и уопштавати (Самарџија 1997: 72).

Посебно је важна опозиција своје–туђе, ми–други. Вук Врчевић је међу шаљивим причама издвојио подврсту *подругачица*, у којима се исмева казивање или делање једне групе људи од стране друге групе. Конфликт се заснива често на разлици у подручјима знања и интересовања. Сељаке најчешће исмевају варошани (сељак који купио наочаре мислећи да ће тако научити да чита), а ређе сељаци исмевају варошане (Милошевић–Ђорђевић 1996: 191; Латковић 1975: 124).

Међутим, хумор који потиче од сукоба на национално-друштвеној основи има горчину сатире. Тако је у већини прича о кадијама, агама, беговима и њиховим поступцима према раји, где нам се даје увид у општу ситуацију (Милошевић–Ђорђевић 1996: 273–274).

Хумор је доминантно обележје шаљиве приче, шаљиве новеле и једног дела анегдота, али он је присутан у целој нашој народној књижевности. Заступљен је у различитим видовима – од ведрог и безазленог смеха, преко ироније, пародије и сатире, до апсурда и гротеске (Самарџија 1986: 7). У разгранатој мрежи једноставних облика *пародија* се не би могла издвојити као засебна, монолитна форма. Она је, међутим, као стилска особеност присутна у свим усменим родовима – лирици, епској поезији, прози и кратким говорним творевинама. Дobar пример је пародирање формалних одлика предања у шаљивим причама (Самарџија 2011: 219). Пародија се не односи на индивидуални израз или литерарну врсту, већ припада комплексном феномену смеховне културе⁴ (Самарџија 2004: 7). Проблем се усложњава чињеницом да је смеховна култура изузетно широка област, а да су смешно и комично релативне категорије (Самарџија 1997: 207, Самарџија 2011: 206). Феномен смеха је неухватљив, а покушај да се он до краја дефинише, опише и класификује није далеко од утопистичког (Перишић 2012: 42). Разноликост појмова укључених у комплекс смеховне културе, различитост научних приступа, присуство овог феномена у токовима цивилизације и искључивање из естетских категорија само су неки од проблема који потврђују тешкоће при класификацији народне шаљиве приче (Самарџија 2011: 227).

Шаљиву причу одликују комплексност облика, разноликост тема и разноврсност хумора, као и различитост извора из којих се стварао приповедни фонд (Самарџија 1997: 208). За њу су истовремено карактеристична

⁴ Мисли се на Бахтинов појам смеховне културе, в. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, 1978, Beograd: Nolit.

регионална обележја, рационалност, али и универзалност. Шаљива приповетка, иако млађа од предања и бајке, има богату прошлост, а одржала се до данас, прилагођавајући се интересовањима и естетским захтевима средине (Самарџија 1986: 5). Зато је могуће издвојити и неке опште и неке посебне карактеристике приповедања у шаљивим народним причама.

Док је у писаној књижевности често нејасно ко је приповедач, једно усмено дело нема читаоца, већ *публику* и никада се не поставља дилема ко приповеда причу. У процесу настајања/прихватања усмене варијанте приповедач се налази непосредно пред слушаоцима, саопштавајући (у трећем лицу) догађаје који су се збили некада и некеме (другом). Глас приповедача се не меша са гласом јунака, они су раздвојени јасном и једноставном границом управног и неуправног говора (Самарџија 1997: 73). Треба, међутим, напоменути и да приповедање у првом лицу готово увек садржи нарацију у трећем лицу (Абот 2009: 123). Тако приповедање у првом лицу није страном ни усменом приповедачу, јер он и овај облик користи у структурирању текста и са сложеним уделом у значењу саме приче, а све у циљу дочаравања догађаја слушаоцу и грађења веродостојности исприповеданог. Често се наводи дијалог, а у неким варијантама налазимо и посебну врсту монолога.

На пример, приповедање у првом лицу у новелама појављује се као дугачак монолог једног од учесника у догађају. Тако је у две варијанте Вука Караџића, *Међедовић* и *Лаж за опкладу* (ШНП, 1 и 2). Монолозима претходи наративни увод у трећем лицу, у коме се представља амбијент, одређују учесници и саопштавају се околности њиховог сусрета. Читав увод је подређен монологу лика, који је доминантан у оваквом склопу. С преласком на приповедање у првом лицу гради се особита врста аутобиографског излагања, док читава конструкција приче у причи даје даје необичну перспективу тексту (Самарџија 1997: 76). Таквим обележјима (прво лице које треба да допринесе уверљивости) постиже се одговарајући циљ – саговорник ће поверовати у истинитост приче, док је једино значење исприповеданог сећања – надлагивање. У неким случајевима саговорници директно и јасно постављају један пред другог захтев за надлагивањем (*Лаж за опкладу*), што открива функцију употребе првог лица (Самарџија 1997: 77).

Заправо, свако прелажење приповедања из трећег у прво лице у шаљивим причама аутоматски даје сигнал слушаоцу да почиње надлагивање (Самарџија 1997: 81). Прво лице је посебно погодно за неку врсту збуњивања саговорника. У таквој форми може се постићи апсурдна брзина излагања, која спречава слушаоца да запази аномалије у догађајима

и описима и тако бива надлаган или обманут. *Лаж за опкладу* поставља уводну сцену: дете покушава да избегне ћосу, али не успева и приморано је да се надлагује са њим. Ћосино лагање се не износи директно („Онда ћосо почне којешта лагати”), оно је увод у дететов монолог:

Кад ја бијам у младо доба стари чоек, онда ми имадијасмо много кошница, па бих их ја свако јутро бројио, и све бих челе пребројио, а кошнице не могу. Кад једно јутро пребројим челе, а то нема најбољег челца; онда ја брже-боље оседлам пијевца, па узјашем на њега, и пођем тражити челца. Кад доћерам траг до мора, а то он отишао преко мора, а ја за њим трагом. Кад пријеђем преко мора, а то чоек ухватио мога челца у ралицу, па оре за просо.

Слике које се даље набрајају постају све невероватније и апсурдније, док не кулминирају у привидном доказу истинитости (тефтер који испадне из лисице) и тријумфом детета над ћосом. Слично је и у приповеци *Међедовић*, када сејач приповеда о томе како је покварио зуб, само што је уводни део овде знатно дужи и заправо је пародија бајке (Самарџија 2004: 77). Пародира се рађање јунака, његов одлазак у свет, оружје, мегдан (затим бежање), да би четири трочлане епизоде кулминирале у монологу сејача. Елементи фантастике су укључени у хиперболисање предмета, флоре и фауне, или су чиниоци убрзаног низања апсурдних ситуација – искључиво се уклапају у монолог/дијалог ликова који су склони лагању (Самарџија 2011: 210). Свет је постављен наглавачке (Самарџија 1997: 78), као и у монологу детета у надлагивању са ћосом. Пародијска просторна равна и гротескно поигравање јунацима и пропорцијама људи и простора типични су за народну смеховну културу (Бахтин 1978). Карневалска слобода геста и израза, невероватна брзина смењивања апсурдних слика, изразита динамика казивања, активирање елемената фантастике, као и нагло демаскирање приповедача (Самарџија 2004: 85): „И на част вам лаж!”, карактеристике су приповедања у првом лицу у шаљивим новелама.

Иако народни приповедач најчешће користи нулту фокализацију, а занимљивост и динамику приповедања постиже променом гласа, а не тачке гледишта, у извесном броју варијанти веома успешно се користи и ова функција, што ће бити показано на два примера. Први пример наводимо у целости.

Пустио бих ја њега, али неће он мене

Некакав Турчин сврне с пута у поток да се напије воде, па га ухвати хајдук, а он онда, дозавши свога друга који је остао на путу, каже му:

– Ходи, ухватио сам хајдука!

Друг му одговори:

– Кад си га ухватио, а ти га поведи амо.

Онда му он каже:

– Али неће да иде.

Кад му друг на то рече: „Ако неће да иде, а ти га пусти”, а он му одговори:

– Пустио бих ја њега, али неће он мене! (ШНП, 20)

Згода о ухваћеном хватачу исприповедана је на врло занимљив начин, кроз две супротне тачке гледишта, које се у дијалогу смењују. Прва припада приповедачу и ухваћеном Турчину. Турчин погрешно употребљава лексему „ухватити”, како би покушао да дозове друга упомоћ. Међутим, тако га наводи на погрешан траг. Други Турчин буквално схвата његове речи и одговара у складу са њима или потпуно неочекивано („Ако неће да иде, а ти га пусти”), према томе, заузима другачију позицију. Из његове перспективе, хајдук је ухваћен, док је, заправо, супротно. Ова разлика перспектива, које се у дијалогу испољавају и смењују, услов је за хумор садржан у вербалном неспоразуму (Цветковић 1988: 38).

Слично је у причи *Ко ће љепше запеват на магарећу* (ШНП, 41), у којој се поп и кнез опкладе ко ће више звучати као магарац. Поп „зареве” баш налик на магарца, али не онако гласно, а кнез гласно, али не тако слично. Сељани су у улози судије, а цела ситуација се одиграва после литургије, дакле, у већем друштву. До самог краја фокализација је нулта, то јест, приповедач објективно приказује догађаје. Онда реч даје дечаку, који, попут детета у *Царевом новом оделу*, упита чија су то магарад, а мајка га ућутка и открива му да су то поп и кнез. Хумор се заснива на сукобу става колектива, који допушта шараду, и дечаковог незнања, односно једноставне дечје перспективе, у којој ако неко звучи као магарац, онда и јесте магарац. Дечакова тачка гледишта је била потребна приповедачу да истакне комичност читаве ситуације и да несметано назове попа и кнеза магарцима.

У причи *Насрадин-хоџа и Француз* (ШНП, 47) приповедач прави дужи увод у централну ситуацију. Француз се обавезује цару да ће се потурчити ако неко може погодити мисао. За тај подвиг траже Насрадин-хоџу⁵ по читавом Стамболу. Приповедач надугачко и нашироко објашњава зашто нису могли да га пронађу, о чему Насрадин размишља и како га наговоре да се сретне са Французом, не заборављајући да спомене Насрадинову глад. Затим се Насрадин и Француз срећу у соби, где „никога

⁵ Насрадин-хоџа један је од типских ликова из шаљивих народних прича. У нашу усмену традицију је дошао из турских извора (Пешић 1994: 170). Више о њему: С. Сремац, *Насрадин хоџа*, Београд 1952; *Насрудин хоџа*, анегодоте, прир. А. Исаковић, Сарајево 1987; Ф. Бајрактаревић, *Насредин-Хоџин проблем*, Прилози за КЈИФ, 14, 1934; И. Шоп, *Насрединове метаморфозе*, Београд 1973.

више нема” и почиње њихов необични дијалог, приказан кроз троструку фокализацију.

Француз погледа Насрадина па заокружи руком испред себе попут круга, а Насрадин опет руком као да пресијеца круг на пола. Опет Француз руком из испред онога круга, уздигнутим прстом горе, миче руком неколико пута, а Насрадин опет руком озгор као да шта просипа по оном кругу. Чуди се Француз, па потеже јаје из цепа, а Насрадин комадић сира, па према њему. Скочи Француз па управо цару.

– Погоди – вели – све што гођ сам мислио, и сад турчи ме како гођ хоћеш!

– Како то би? – упита цар.

– Ето како: ја заокружим испред себе, ко велим: земља је округла. А он располови, бива: половина је вода. Ја опет оздо руком покажем како из земље расте свакојако биље, а он опет руком озгор, показује како киша пада и да без кише не може расти. Ја потегнем из цепа јаје мислећи: ево оваква је земља, а он комад сира: бива таква је кад снијег пада.

Изиђе Француз и цар зовну Насрадина, па га похвали и упита га како погоди Французу мисли.

– Хм, врло ласно – вели Насрадин. – Он заокружи испред себе, ко вели: имам добру погачу, а ја, како сам гладан, једва дочекам и преполовим испред себе, мислећи: пола мени, пола теби. Он опет учини руком оздо, ко кад кврца пилав, и вели: имам добар пилав, а ја покажем руком озго, велећи: замасти, добро замасти! Он пружи јаје, ко вели: ево, па ћемо и чимбур испеци, а ја покажем комад сира – ево, велим; па ћемо начинити и омак.

Насмија се цар Насрадиновој мудрости, лијепо га обдари и отпусти. И отада оста ријеч: разумјели се ко Француз и Насрадин.

„Разговор” Насрадин-хоце и Француза најпре нам је приказан уз помоћ спољашње фокализације, тако што су описани покрети које њих двојица праве. Када приповедач износи објашњења, бира тачку гледишта прво једног, а затим другог учесника. Колико су те две тачке различите постаје јасно тек када почне Насрадиново објашњење, и у томе је садржан комички потенцијал. Перспектива Француза је општија, он је у „разговор” унео своја знања и размишљања, он има потребу за неким вишим нивоом комуникације, па је Насрадинове покрете тумачио у складу са том својом перспективом. Насрадин-хоца је у „разговор” ушао гладан, па га све што Француз показује асоцира на храну, на приземне и основне људске потребе. Комика произлази из неспоразума, ког ни једна ни друга страна нису свесне. Неспоразума је свестан једино цар, који слуша и једну и другу страну и тако се он изједначава са публиком, чак се и „насмија Насрадиновој мудрости”⁶. Читава композиција подсећа на бајковит сиже у коме се јунаци надмудрују, у овом случају доведен до апсурда, јер Насрадин праве одговоре даје несвесно, из своје телесне потребе, а не из

⁶ На овом месту се запажа иронични коментар приповедача, кад Насрадинове несвесне поступке назива „мудрошћу”, тако да се запажа и смањење приповедачке дистанце.

мудрости. Тако је вишеструка фокализација врло успешно употребљена у функцији динамике приповедања, али и комичног обрта, што доказује да шаљива прича, иако углавном једноставна у наратолошком смислу, ипак није незанимљива за ову врсту анализе.

Шаљива народна прича у ширем културном контексту

На самим почецима културног човековог развоја јавља се народни хумор. Древна и разноврсна, народна хумористичка култура обухвата и шаљиву причу (Самарџија 1986: 5), при чему већина мотива има интернационалну распрострањеност, као и код приповедака уопште. Са друге стране, шаљива прича је непосредније везана за свакодневни живот и непосредније одражава тај живот него прича о животињама, бајка, легенда, па чак и новела (Латковић 1975: 126). Две наизглед опречне особине, универзалност и висок степен локализације, учиниле су да се шаљива народна прича не само одржи до дана данашњег већ и да увелико продре у писану књижевност, од најраније, до савремене. Универзалност и интернационалност врхунских уметничких дела ауторске књижевности делом је увек повезана и са фолклорним фондом (Самарџија 2011: 202). Заплети, каламбури, карикатуре, неспоразуми и нарави на којима писци изграђују своје јунаке и светове сродни су типовима и поступцима оформљеним у широком комплексу народне смеховне културе. Ако занемаримо чињеницу да се Међедовић могао сакрити и у Пантагруеловим устима и пажљивије погледамо у дела искључиво српске књижевности, шаљива прича непрестано извире из њих. Јован Стерија Поповић и *Превара за превару*, Стефан Митров Љубиша и *Причања Вука Дојчевића*, Милован Глишић и његове сатиричне приповетке, Симо Матавуљ и *Бакоња фра Брне*, Стеван Сремац и *Поп Ђура и поп Спира*, сатирична приповетка Радоја Домановића, Нушићев комедиографски опус, све то и много више од наведеног почива на ликовима, заплетима, поступцима и хумору потеклом из шаљиве народне приче.

Од аутора ближих савременом сензибилитету и познатих широкој публици поменућемо само Душана Ковачевића и његово ремек-дело *Маратонци трче почасни круг*, где дуговечна лоза Топаловића као да је потекла из шаљиве приче о Адамовом колелу (*Цар и Адамово колело*, ШНП, 7). Приповедање, обрти и тип хумора из шаљиве приче и данас обитавају у књижевном, филмском, али и модерном интернет инстант-хумору⁷, и

⁷ Добар пример је *мим*, последњих неколико година широко распрострањен. Овај комични визуелно-вербални облик комбинација је слике и речи. Слика као подлога *мима* може

даље везани за свакодневно, али опет универзални и дубоко укоревени у традиционалној европској и народној смеховној култури.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Н. Р. Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga, „Alfa”.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd: Nolit.
- Латковић 1975: В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд: Научна књига.
- Милошевић-Ђорђевић 1994²: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Требник, 191, 273–274.
- Пешић 1994²: Р. Пешић, *Народна књижевност*, Београд: Требник, 83, 170.
- Поповић 2007: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Римон-Кенан 2005: Sh. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, Taylor and Francis e-Library.
- Самарција 1986: С. Самарција, предговор и избор у: *Шаљиве народне приче*, Београд: Рад.
- Самарција 1997: С. Самарција, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига, „Алфа”.
- Самарција 2004: С. Самарција, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига, „Алфа”.
- Самарција 2011: С. Самарција, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.
- Цветковић 1988: Т. Цветковић, *Шаљива народна приповетка Вука Караџића и Вука Врчевића*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

бити из класичног сликарства, али је обично из популарне културе и са собом носи одређено значење или емоцију, мада се често користе фотографије сасвим непознатих људи чији је израз лица, на пример, погодан за жељени комични ефекат. На овај начин једна личност и једна њена фотографија може послужити за више *мимова*. Један од познатијих примера које можемо повезати са нашом темом јесте интернет база *Дневна доза просечног Србeнде*, која представља читав скуп *мимова* насталих од фотографије личности која није јавна, али је због своје популарности у интернет хумору то заправо постала. Вербални део *мимова* заправо представљају кратке, али читаве шаљиве приче, чији комични ефекат појачава специфичан изглед човека који је узет са прототип *просечног Србeнде*. Притом, налик на народну причу, не зна се ко је аутор *мима*.

Jovana D. Dišić

A NARRATOLOGICAL APPROACH TO THE STUDY OF SERBIAN HUMOROUS
FOLK TALES (AN ESSAY IN NARRATOLOGY)

Summary

The paper discusses the application of the narratological approach to the analysis of humorous folk tales. Although oral fiction is relatively simple in composition and structure, it will be demonstrated that in certain variants it is possible to perform a narratological analysis of the manners in which the text is constructed and that, although oral literature does not employ the focalisation function widely, it is not unknown in the field. Some remarks will also be given on the humour represented in the humorous tales, to its universality and application in contemporary art and life.

Keywords: humorous tale, novella, humour, laughter, narratology, focalisation (point of view), storytelling.