

## ВИРТУЕЛНА ПРЕТПРИПОВЕСТ И ФЕНОМЕН УРАЊАЊА<sup>2</sup>

У раду се разматрају облици и функције претприповести и уводних наративних оквира у приповеткама Лазе Лазаревића. Методолошко полазиште у тумачењу претприповести преузето је из когнитивне наратологије, пре свега, из теорије урањања (просторног, темпоралног и емоционалног), као модела читања, који постулира Мари-Лор Рајан, и из модела когнитивних прототипских предложака – жанровских скрипта и фрејмова, Дејвида Хермана. Овај истраживачки аспект је омогућио да се у шест анализираних Лазаревићевих приповедака (*Швабица*, *Први њућ с оцем на јуџрење*, *Све ће њо народ њозлајшићи*, *Вейар*, *Стара девојка*, *Секција*), укаже на оне наративне делове који су, не само имплицитно присутни у хипотетичком ланцу причања, већ су и од суштинског значаја за Лазаревићеву поетику приповедања и њене високе естетске учинке. Анализа виртуелних претприповести је осветлила досад занемарени моменат наративних почетака код Лазаревића као оних места која својом амблематичношћу сведоче о дубини наративног света и интертекстуалној сложености његових приповедака.

*Кључне речи:* уоквиравање, виртуелна претприповест, урањање, когнитивни модели, приповедни потенцијал, жанровске скрипте

Критичка читања Лазаревићевог дела, које истовремено представља врхунац српског реализма и најављује књижевност модернизма, обележава, уз све методолошке разлике, онај вид интерпретативне сагласности у којем су посведочени његови високи уметнички домети. Рецепцијски изазов Лазаревићевих приповедака је једнако примамљив и за савремена читања која из новог угла откривају неистражене или, само

<sup>1</sup> snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> Рад је настао у оквиру пројекта „Поетика српског реализма“, бр. 178025, који се финансира средствима Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

на први поглед, невидљиве и непостојеће пределе његових текстова. У овом раду трагамо за речитим и вишезначним елипсама, за скривеним наговештајима која нас већ при првом сусрету са текстом одводе „изван“ њега, у предворје приче, као на (и)реално и једино могуће, природно место уласка у свет приче. Легитимност оваквог *иприсџуи* налазимо, с једне стране, у најбољим књижевноисторијским синтезама о Лазаревићу, а са друге стране, у методолошким смерницама посткласичне и когнитивне наратологије. Пишући о „слојевитим“ и „готово алогичним сликама“ у Лазаревићевом језику, Душан Иванић каже: „Те приповијетке одвијају се између опажања, констатовања спољашње-видљивог свијета, очекивања догађаја (као слутње, наде, бојазни) и непредвидљивог, изненађујућег обрта.“ (Иванић 2002: 250) О учинцима које такви приповедни поступци остављају на читаоца, сазнајемо следеће: „Читалац заправо такву слику схвата као потврду деформације: одсуство онога што је видљиво (именовано у видокругу јунака) назначавало одсуство, невидљиво (неименовано), а опсесивно за јединку.“ (Иванић 2002: 253) Игру одсуства и присутности, изреченог и избрисаног (прецртаног), можемо пратити на различитим нивоима и у различитим сегментима текста, како у Лазаревићевим недовршеним приповеткама, тако и у различитим верзијама довршених приповедака. Посебно је у поетичком и естетском погледу сврховит почетак приповедака за који је карактеристичан феномен *нејо-сџојеће ирејџријовесџи*, одсутног или сасвим експлицитно изостављеног сегмента текста. Овакав почетак се јавља у приповеткама: *Швабица*, *Први џуџ с оцем на јуџрење*, *Све ће џо народ џозлаџиџи*, *Веџар*, *Сџара девојка*, *Секција*. Инспирирани теоријским радовима Мари-Лор Рајан и Дејвида Хермана, овај део текста/приче назваћемо „виртуелном преприповешћу“.

## 2.1.

*At its best, immersion can be an adventurous and invigorating experience comparable to taking a swim in a cool ocean with powerful surf. The environment appears at first hostile, you enter it reluctantly, but once you get wet and entrust your body to the waves, you never want to leave.*

М-Л. Рајан

Као савремена дисциплина која представља даљи развој класичне фазе наратологије, па тиме и њене лингвистичке основе, когнитивна наратологија почива на преплитању анализе дискурса, когнитивне психологије и књижевне теорије. Неки од њених представника, попут Јана

Албера и Монике Флудерник, већ издвајају две фазе у когнитивној наратологији – прву фазу обележава њено развијање и гранање, са интересом за феномене мултипликације, интердисциплинарности и трансмедијалности, као и мноштво приступа и модела, често јасно разграничених. У садашњој, другој фази, долази до консолидације ових приступа и њиховог преклапања, уз њихово даље усложњавање и развијање. (Флудерник, Албер 2010: 5-15)

Један од кључних искорака у анализи наративних жанрова је у премештању фокуса са текста и његових стратегија на читаоца и на процес његовог менталног мапирања (као когнитивног аспекта рецепције), не више приповедног текста, већ „света приче“. Истовремено, наратив превазилази оквире литерарних међа и постаје сам когнитивни стил. (Херман 2004:300) „Начин на који мислимо“, како гласи наслов једне од наутицајнијих когнитивистичких студија данашњице, Г. Фуконијера и М. Тарнера, јесте начин на који читамо, тумачимо, пишемо, или, једноставно, живимо. Различити облици концептуалних спајања, којима смо, као хумана бића, обдарени, јесу наше прескриптивне мапе, које, као меморијски обрасци омогућавају тумачење сложених семантичких аспеката приче или света у коме живимо. (Херман 2004: 97) На сличан начин још је Џонатан Калер писао о процесу „натурализације“ путем кога текст постаје читљив и кохерентан. „Како год звали овај процес, он је једна од основних активности нашег ума“, истиче Калер издвајајући пет типова натурализације: стварност, моделе културе, жанр, конвенционално природно, пародију и иронију.<sup>3</sup> (Калер 1990: 197-227) Развијајући даље когнитивне основе рецепције, М-Л. Рајан уводи базичну прескриптивну, *default* позицију читљивости коју зове „принцип минималног одступања“ (Рајан 1991: 51), а која кореспондира са Калеровом категоријом „стварности“, јер се односи на степен подударана „реалног света“ (или нефикционалних исказа), са „универзумом текста“ (фикционални исказ). Фикционални могући светови рекреирају се у уму читаоца према различитим степенима подударана<sup>4</sup> са стварним, или актуелним светом. Друго прескриптивно поље које игра важну улогу у феноменологији читања

<sup>3</sup> Иако је полазио од рецепције, односно, когниције, приликом издвајања типова натурализације, Калер није овај феномен посматрао као динамичку и променљиву категорију, већ као неку врсту стабилног оквира референце, односно, читљивости и кохеренције текста. У том смислу, Калер је више представник класичног структурализма, него што је био претеча когнитивног наратолошког приступа.

<sup>4</sup> Према Рајановој, сваки текст може се супротставити ауторитету минималног одступања на два начина: фрустрирањем или подривањем овог принципа. (Рајан 1991: 57)

је шири интертекстуални контекст („generic landscape“), који би одговарао Калеровим категоријама културних и жанровских модела. Ова два принципа нису инкомпатибилна, већ комплементарна и често узајамно испреплетена.<sup>5</sup> (Рајан 1991: 54) „Као део реалности, текстови такође егзистирају као потенцијални облици знања релевантних за конструисање текстуалног универзума.“ (Рајан 1991: 54) Рајанова истиче да и текстуални универзуми могу представљати оквир референце за стварни свет, а не само обрнуто. Разумевање реалности преко света фикције, не указује само на тенденцију обрнутог функционисања поменутог принципа, већ је добро познато и преко примера славних књижевних јунака-читалаца, Дон Кихота или Еме Бовари. (Рајан 1991: 54)

Надовезујући се на овакво схватање релације текста, читања и стварности, Дејвид Херман истиче да је основни циљ његове наративне анализе, изложене у књизи *Логика приче* (2004), процес путем кога читаоци реконструирају светове приче енкодиране у наративима.<sup>6</sup> Он зато постулира предност и неопходност успостављања когнитивне теорије жанрова. Кроз анализу конкретних прича (књижевних текстова), Херман доказује да разумевање наратива почива на узајамном садејству базичних људских искустава (прототипских сцена или скрипти које прича активира) и наративних макро-правила задужених за представљање и разумевање наративних догађаја путем активирања више или мање канонизованих улога учесника (јунака) у конкретној наративној ситуацији. Ови канонизовани облици нису, дакле, активни само на „интранаративном нивоу“, у конкретној причи, већ и у „интернаративном“ или генеричком контексту којим се може објаснити функционисање жанрова. Жанр се на овај начин дефинише као чвршће или лабавије повезан скуп „scene-building“ стратегија, а степен активирања стратегија у конкретном случају повезан је са релацијом коју прича успоставља према одређеном жанру. (Херман 2004: 165) Херман закључује да су „приче као такве читљиве (interpretable) због њихове припадности једној или више наративних врста, док разлике међу њима произилазе из оних образаца (‘инвентара потенцијалних улога’), које предодређују конкретне улоге учесника.“ (Херман 2004: 169)

Основни предуслов који омогућава тумачење наратива, за когнитивне наратологе представља феномен „урањања“. Свако читање је повеза-

<sup>5</sup> „As complementary sources of information, minimal departure and generic landscapes both contribute to the reader's reconstruction of the textual universe.“ (Рајан 1991: 56)

<sup>6</sup> У складу са таквом намером је и Херманов став да би наратолози требало да проучавају на који начин су интерпретатори приче способни да активирају одређене врсте знања са, или без помоћи експлицитних текстуалних смерница.

но са искуством урањања, *насељавања* света приче. Највећи допринос поетици урањања дала је такође Мари-Лор Рајан.<sup>7</sup> Полазећи од когнитивне психологије, аналитичке филозофије, феноменологије и психологије, Рајанова издваја четири кључне парадигме и спаја их унутар новог интерпретативног приступа: метафору о одласку и губљењу у свету књиге, могуће светове, играње улога („као да“) и менталну симулацију. (Рајан 2001:200) Снага урањања изражена је кроз четири степена апсорпције света приче у процесу читања: концентрација, имагинарно учешће, занос и зависност (синдром Дон Кихота). (Рајан 2001: 98)

Приступ наративном свету као *могућем свету* показао се посебно хеуристичким за поетику урањања. Модусом просторног пребацивања („space-travel mode“), свест читаоца се преноси у један други свет и преко индексне дефиниције актуелног света,<sup>8</sup> реорганизује цео универзум око једне виртуелне реалности. Означивши овај пренос термином „recentering“, Рајанова га сматра конститутивним за фикционални модел читања. „У мери у којој су фикционални светови, објективно говорећи, неактуелни могући светови, рецентрирање омогућава да се они доживе као актуелни. Управо је такав доживљај основни предуслов читања као урањања.“ (Рајан 2001: 103) У тој активности значај менталне симулације је непроцењив, будући да она представља модус читаоачевог откривања наративних скрипти. Ментална симулација је, како истиче Рајанова, више од придавања мисли карактерима. Она креира богато чулно поље, осећај за место, пејзаж у нашем уму. У процесу читања она претвара недовршене скрипте текста у онтолошки довршене. Као термин који значајно доприноси феноменологији читања, ментална симулација се може применити на посебне врсте имагинације: за ситуирање у конкретне имагинарне ситуације, за постепени доживљај њиховог мењања, за покушаје предвиђања могућих развоја и доживљај ишчезавања могућности који настаје са протоком времена, а да при том стално остајемо фокусирани на скице будућих збивања. (Рајан 2001: 113)

У типологији урањања Рајанова издваја три врсте, које су у процесу читања међусобно испреплетене: просторно, временско и емоционално

<sup>7</sup> Данас се сматра да је теорија урањања М-Л. Рајан успоставила мост између когнитивних студија и нарације. (Албер, Флудерник 2010: 12)

<sup>8</sup> Дејвид Луис, представник модалног реализма, постулира индексни тип актуелизма према коме су могући светови схваћени као алтернативе стварности. Светови су актуелни или неактуелни с обзиром на тачку гледишта коју према њима заузима ентитет који их настањује – када је унутар или изван тог света. „Збиљност – сва збиљност, без обзира на то колико је има – могла је бити друкчија, и то је оно о чему се ради у модалности. Више збиљности није замјена за неозбиљну могућност.“ (Луис 2011: 116)

урањање. При том је имагинарни пренос виртуелног тела читаоца у сцену или догађаје омогућен, или олакшан, различитим наративним стратегијама које су често виђене као супротност другим наративним поступцима. На пример: сцена насупрот сажетом прегледу, унутрашња и променљива насупрот спољашњој фокализацији, дијалог и доживљени говор насупрот стилски неутралном индиректном говору, проспективно приповедање у првом лицу (из перспективе јунака или наратора), насупрот нараторовом ретроспективном приповедању, потпуно обликовани и видљиви приповедачи насупрот „бледоликим“ приповедачима, приказивање насупрот казивању. Међу овим стратегијама најважније су оне које позивају читаоца да се премести у само средиште збивања. Сигнали тог позива су различите језичке деиктике који функционишу као пребацивачи: глаголи, глаголска времена, заменице, које указују непосредно на перспективу учесника унутар сцене (Рајан 2001: 133). Рајанова подробније анализира прилошке пребациваче, употребу садашњег времена и друго лице приповедања.

## 2.2.

*The virtual images of art are not primarily images of bodies, flowers, animals, characters, and events, or the abstract expression of feelings, but what we might call today dynamic simulations of abstract objects of thought, such as space, time, memory, and action.*

М-Л. Рајан

Теорија урањања омогућава да се о наративном свету говори као о једном типу *виртуелне реалности*. Виртуелност приче је суштински повезана са њеним приповедним потенцијалом. Следећи теоријске претпоставке Цералда Принса, Умберга Ека, Мари-Лор. Рајан, Дејвида Хермана, можемо издвојити два типа виртуелности: наратив, који представља супротност актуелизованим видовима приче (Милосављевић Милић б, 2013: 87) и наратив који настаје као учинак урањања, активности читаоца. Елипсе, неисприповедани сегменти приче или итерације, примери су овог другог типа виртуелности. Иако нису непосредно присутни на нивоу дискурса, такви рукавци приче могу се имплицитно ре-конструисати на основу непосредних сигнала у тексту. Ако се ови сигнали јаве на самом почетку наративног текста, они су индикација изостављеног сегмента приче па се такав почетак текста може разумети и тумачити као *видљиви* наставак, продужетак ове виртуелне претприповести. Такви су почеци већ поменутих Лазаревићевих приповедака.

Снази урањања, којом се активира претприча, посебно доприноси њен иницијални положај. Будући да рубне позиције текста функционишу

као семиотички пребаживачи (Лотман 1976: 227), које имају „привилеговану улогу у кодирању когнитивног оквиравања“ (Волф 2006: 5), њихов когнитивни потенцијал је вишеструк. Густа мрежа потенцијалних скрипти у класичном ретроспективном наративу ће се у већој или мањој мери актуелизовати како се прича буде развијала. Али, редослед је нешто другачији у случају претприповести. Читалац се мора вратити на место које је *стварни* почетак приче и, парадоксално, уронити у свет приче да би изашао из текста, и *vice versa*.

Други интензификатор виртуелне претприповести у Лазаревићевим приповеткама тиче се концепције оквирних приповедача и мотива „јунаковог причања/казивања о догађајима из сопственог живота“, односно, „хронотопа причања“ као, у контексту српске књижевности XIX века, „препознатљивог говорног жанра“. (Иванић 2002: 64) Замена једног приповедача другим (најчешће хетеродијегетичког хомодијегетичким), утиче на промену „илокуторних граница“ које функционишу као „капије за пролаз“ из једне наративне стварности у неку другу. (Рајан 2001: 175) Ова промена је, поред онтолошког прелаза (из једног типа фикције у неки други), од круцијалног значаја за идентификацију оквирних прича. (Волф 2006: 186)

### 3.1.

Приповетка *Вешар* садржи највећи интерпретативни потенцијал када је реч о овом облику виртуелне претприче. Она почиње реченицама: „Био је ред на њега, на Јанка. Он је овако причао:“ Већ у следећој реченици се сусрећемо непосредно са оним што Јанко „прича“. Овај прелаз указује на промену приповедача која се може пратити на више равни: 1) неутрални и безлични, у првом тренутку могли бисмо помислити, и објективни приповедач, уступа место субјективном приповедачу, наратору, који је одмах „стриктно идентитетски означен – именом“ (Марголин 1997:99), а који ће, као јунак, бити праћен различитим поступцима карактеризације; 2) док први, оквирни приповедач није учесник догађаја из унутрашње приче, други приповедач је, према Женетовој терминологији, аутодијегетички јер је главни јунак у сопственој причи; 3) хронотоп оквирне приче, премда „неисприповедан“, различит је од хронотопа унутрашње приче који је изразито богат; 4) док са првим приповедачем читалац не може успоставити емоционалну везу (недостатак података који онемогућава емоционални пренос), други приповедач, Јанко, осим што приповеда у првом лицу, и експлицитно активира овај тип урањања.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Даље у раду указаћемо на Јанково апострофирање слушалаца.

Па ипак, да ли ова *разлика* сугерише да је *први* приповедач маргиналан само зато што је на маргини приче? И да ли је он тек глас, приповедна конвенција, или тајанствени казивач чији би се идентитет могао наслутити? Путања до одговора води преко кључних речи које служе као окидачи за активирање подтекстуалне жанровске скрипте, пресудне за контекстуално уоквиравање: „ред“, „причао“ и дектичких ознака: „њега“, „овако“. Ову жанровску основу чини „мимеза говора свакодневнице“, односно, чин причања као говорни жанр, који се од 60-их година XIX века учестало јавља у српској уметничкој прози. „Смјештен у сразмерно устаљене, умјетнички функционализоване просторно-временске односе, чин причања стиче обиљежја хронотопа: то значи да се конструише комуникативна ситуација, а она претпоставља улоге причаоца (причалаца) и слушаоца (слушалаца), те мјесто и вријеме најчешћих укрштања таквих претпоставки. Текстуализација оваквих чинилаца постаје оквир сижејно-фабуларне конструкције.“ (Иванић 2002: 61) У првој фази реализма хронотоп причања је „моделован цјеловито, заступљеношћу свих основних чинилаца комуникативне ситуације“, као у приповеткама М. Поповића, Шапчанина, М. Глишића. (Иванић 2002: 64)

Уводни оквири Глишићевих приповедака карактеристични су по томе што садрже двоструко интериоризоване приповедаче са хронотопским обележјима. „За увођење ‘јунака са причом’ Глишић је користио два поступка: низање и уоквиравање. У првом случају монолошки говори – приче различитих јунака, надовезују се једна на другу, док се код уоквиравања унутар приче једног казивача јављају као ‘испричане’ приче других јунака којих је казивач био сведок. Парадигматичан пример приповетке са прстенастом композицијом је Глишићева прва штампана приповетка, *Ноћ на мосту*.“ (Милосављевић Милић 2009:195)

„Повечерасмо па онда једну по једну за срећна пута, онако уз разговор. Баш се бесмо рашћеретали исто као ово сад. Покојни Митар – један од оне двојице комшија, наприча нам сила прича; не знаш која је од које гора и страшнија. А знао их је пусник много – три дана да прича и да не прекине.“ (*Ноћ на мосту*)

„Поступком уланчавања прича Глишић је, поред карактеризације и типизације јунака, насликао и психологију масе, дух народа коме није било страно митско мишљење или различити видови празноверја.“ (Милосављевић Милић 2009: 193) Та међузависност приче и народног веровања указује на усмени жанровски предложак који је могао имати различите, често повезане матрице приповедања: демонолошка и културно-историјска предања и меморате. Лазаревић је, очито, напустио овај тип оквира путем „дехронотопизације причаоца“, односно, „разградњом



и повлачењем оквирног типа причања“ унутар приповетке. (Иванић 2002:66,69) То потврђују апелативне наративне форме, када се Јанко обраћа потенцијалним слушаоцима, међу којима је и оквирни приповедач.

„(...) па – не удем вам друкчије описати (...) Сад се морамо вратити натраг. Натраг са мном за читавих мојих двадесет година! (...) Не бригајте!“ (...) „Ја не знам како то да вам кажем, како да опишем, али је сличност необично јака.“

Цитирани делови указују на амбивалентну позицију оквирног приповедача, који је истовремено и унутрашњи наратор, а будући на почетку деперсонализован, и својеврсна метонимија колективног наратора, слушалаца Јанкове приче.<sup>10</sup> Постепена трансформација оквирног приповедача, од активног посредника Јанкове приче до пасивног слушаоца (и имплицитног читаоца), одговара оном типу наративне трансформације који М-Л. Рајан назива „морфингом“ (Рајан 1999: 131).

Такође, ови наводи ретроактивно доприносе обликовању редуковане претприповести, олакшавајући, захваљујући менталној симулацији, просторно-темпорални пренос читаоца у њу. Имплицитна претприповест зато има јаку мотивацијску улогу за наративне стратегије којима се Јанко служи. Повремено обраћање нараторима – слушаоцима, који „постају један од генератора наративне имагинације“ (Иванић 2002: 67),<sup>11</sup> сигнализира пребацивање читаоца из основне приче на рубну позицију па се ови сегменти приче сада јављају као расути делови виртуелне претприповести.<sup>12</sup> Не треба, међутим, пренебрегнути ни да овај колективни наратор може бити и спољашњи, као метонимија читалаца. Реторичко вођење, без апострофирања именом, један је од индикатора овог типа наратора као традиционалне апелативне форме. (Милосављевић Милић 2011а: 303) У овом случају уоквиравање је виђено као диманички процес, „оријентисан ка реципијенту“ (Волф 2006: 192), коме је олакшано учешће у хипотетичкој комуникативној ситуацији.

<sup>10</sup> На овакав закључак наводи нас и „принцип минималног одступања“, као оквир реалног из којег улазимо у свет виртуелне претприповести. Зато би оквирни приповедач био онај ко говори у име колектива, сличан усменом неперсонализованом и неиндивидуализованом приповедачу.

<sup>11</sup> На сличан начин М-Л. Рајан говори о позитивном ефекту урањања које омогућава друго лице наратије. Читање романа у другом лицу она упоређује са одласком психоаналитичару уз запитаност шта би он могао да нам каже о нама самима што већ не знамо.

<sup>12</sup> Овај тип претприповести одговарао би ономе што Мелба Кади-Кан назива „почецима са поцепаном ивицом“, који садрже бројне референце на раније догађаје који неће бити објашњени. Цитирано према: (Ричардсон 2012: 76)

Док је ову новију линију традиције, која долази из протореалистичке<sup>13</sup> и фолкорнореалистичке оквирне приче, могуће лако препознати код Лазаревића као прескриптивни модел читања, њој претходећи (и често присутан у њеној подлози), модел усмене приче *о нечакћивим силама* посредно је активиран као антиципација збивања. Мотивисане код Глишића ситуацијским контекстом радно-забавног или обредно-обичајног карактера, у *Ветру* се „гатке о оживљавању умрлих и о сахрањивању живих“, најпре, у виртуелној претприповести имплицитно наговештавају, потом у Јанковој причи експлицитно поништавају рационализацијом („сто којекаких будалаштина“), да би се у заплету приче опет имплицитно реактивирале преко Јанковог судбоносног и кобног сусрета са девојком. Интензитет емоционалног урањања у овако сложени свет текста може донекле олакшати сусрет читаоца са Јанковом причом као са модерном, интимном, психолошком „гатком“.

Лазаревићево иновирање или реинтерпретација жанровског предлошка оквирне приповетке односи се и на феномен уланчавања прича. Док је илокуторна граница јаки маркер прелаза са неименованог приповедача на одређеног наратора, друга, имплицитна и индиректна трансформација захвата хипотетички низ унутрашњих наратора, мултипликоване Јанкове двојнике. Причати „по реду“, сугерише *понављање* у ланцу сећања: оживљавати сабласт прошлости као стално изнова сусретање са траумом, потврђивати траг њеног присуства као итеративни ехо увек исте приче. Логика репетитивног, која почива на меморијским обрасцима, и која је круцијална за естетске учинке ове приповетке,<sup>14</sup> наводи нас на закључак да се *Ветар* може читати, не као пример понављања форме, већ смисла<sup>15</sup> – (заједничког) искуства трауме. Зато је на питање: ко је оквирни приповедач? – могуће одговорити: један од њих (слушалаца и претходних/будућих причалаца), један од нас, који смо се „придру-

<sup>13</sup> У књизи о типовима српске приповетке између романтизма и реализма, Д. Иванић указује на прилично чест оквирни модел приповедања који се јавља у њој. (Иванић 1976)

<sup>14</sup> О примерима понављања и њиховој естетској сврховитости у *Ветру* писали смо у раду: „Болест, слепило, потискивање“, (Милосављевић Милић, 2013а: 77) Овде нам се чини да би инспиративно било довести у везу прескриптивност читања са делезовско-лакановском категоријом „интерсубјективно несвесног које се не своди ни на индивидуално несвесно ни на колективно несвесно и у односу на које се неки низ више не може утврдити као изворан, а други као изведен.“ (Делез 2009: 178)

<sup>15</sup> Зато не додајемо причу Јанкове мајке овом хипотетичком ланцу причања. У овом случају, заправо, и нема илокуторне границе, јер се прича само парафразира, а урањање у њу непрестано осујећује уопштавајућим Јанковим коментарима.

жили“ слушаоцима у виртуелној реалности, из које ћемо понети (над) лично искуство трауме да би њоме изнова обележили тумачење (облик меморије),<sup>16</sup> као сопствену исповест.

### 3.2.

Сличан модел дехронотопизованог оквира причања са још више редукованом претприповешћу, налазимо у приповеци *Први њуј с оцем на јуџрење*. Приповетка почиње следећим речима: „Било ми је, вели, ‘онда тек девет година. Ни сам се не сећам свега баш натанко. Причаћу вам колико сам запамтио.“ Сада је илокуторна граница сигнализирана речју неуправног говора („вели“), а окидач за урањање у свет претприповести је, осим дистинкције приповедача, и апелативна форма, односно, непосредно обраћање приповедача (Мише) *некоме*. Претходно анализирани жанровски предтекст који доприноси виртуелизацији *неисцрпљеног* сегмента, и у овом случају може подразумевати хипотетичку комуникативну ситуацију. Међутим, приликом тумачења ове приче, јавља се још један тип скрипте, који се односи на њене раније *верзије*. Наиме, када је први пут објављена, у часопису „Српска зора“ у Бечу (1879), приповетка је носила наслов: „Звона с цркве у Н.“ и почињала је следећом реченицом: „Седели смо једне зимње вечери за столом, па сећајући се својих на далеком југу, поче мој друг причати мени и осталим друговима овако.“ Ову реченицу је писац изоставио из издања збирке „Шест приповедака“ (1886). Шта се овом интервенцијом променило у претприповести?

Формални бинарни оквир је сачуван, али је у коначној верзији изостао хронотоп причања и карактеризација оквирног приповедача а ланац казивача је деактивиран. Прва верзија је, дакле, садржала велики број података на основу којих је било релативно лако реконструисати свет те спољашње приче: локација радње (причања), уз просторну опозицију („за столом“ – „на далеком југу“), временско одређење (вече, зима, садашњост, прошлост - сећање), ликови (оквирни приповедач – лик, унутрашњи наратор – лик, остали ликови, који су повремено казивачи, када се „сећају“, а повремено слушаоци, ликови–колектив-„своји“, ликови хипотетичких унутрашњих прича, као садржаја сећања), релације између ликова (другови, рођачки однос наратора према ликовима из сећања). Захваљујући оваквој претпричи, означена је путања ка унутрашњој при-

<sup>16</sup> „Но, бивша садашњост није представљена у оном актуелном, а да актуелно није и само представљено у тој представи. Представи суштински припада да представља не само нешто, већ и сопствену представљивост.“ (Делез 2009: 140)

чи, олакшан је прелаз.<sup>17</sup> Међутим, лакоћа преноса није пропорционална његовом интензитету, односно, задовољству које урањање изазива. Напротив. Према Рајановој, квалитет просторног урањања не зависи од квантитета информација и бројних описа, већ пре од неког истакнутог детаља који ће омогућити да дескриптивни пасаж постане пројекција мапе читавог пејзажа. „У опису који акумулира детаље, представљени објекти пролазиће кроз свест читаоца као зрна песка кроз прсте, изазивајући осећај изгубљености у гомили података.“ (Рајан 2001: 124)

Изостављени оквирни опис, није само знак могуће аутобиографске цензуре, која је елиминисала једну путању читања,<sup>18</sup> већ и Лазаревићеве аутопоетичке самосвести јер је елидирани део управо својим одсуством покренуо прескриптивно читање у правцу вишеструких и потенцијалних интерпретативних путања.<sup>19</sup> Како истичу представници теорије концептуалног спајања, наш ум је способан да одсутне или изостављене појаве и ствари учини когнитивно приступачним захваљујући њиховом повезивању, односно, спајању са супротним – стварима које постоје, догађајима који се јесу десили. (Фуконијер,Тарнер 2002: 245) Наилазећи на елипсу, као *препреку* у процесу имагинације у поменутој приповеци, читаочева ментална симулација је за тренутак инхибирана, али и само два поменута окидача могу помоћи да редуковани пејзаж оживи. Још једном треба истаћи да сам процес оживљавања није алтернатива, већ услов читљивости текста. Виртуелна сцена неће бити идентична свом прототипу (чак и када нам је протосцена позната), већ ће пре бити подложна отвореним конкретизацијама на начин како о тој читалачкој активности пише

<sup>17</sup> Иако је граница између оквирне и унутрашње приче оштра, јер нема поклапања ни на нивоу хронотопа (локализовања главног заплета), ни на нивоу ликова, ни збивања, оно што омогућава когнитивни континуитет два сегмента наратива, је идентитет унутрашњег наратора као лика и наратора, а потом и као једног од учесника збивања у главној причи. Други, нешто слабији чинилац континуитета и смисаоне кохеренције ове приповетке чини идентитетска ознака оквирног казивача који постаје део колективног унутрашњег наратера, као што је случај у анализираној приповеци *Вешар*.

<sup>18</sup> Развијенија протозерзија претприповести имплицитно је садржала аутобиографске елементе. Лазаревић је у време објављивања ове приповетке и сам живео у иностранству и, сасвим могуће, на сличан начин као јунаци из приче, сећањем на родни крај, у друштву сународника, српских студената, ублажавао носталгију. Захваљујем се Драгани Вукићевић што ми је скренула пажњу на овај вероватни модел биографског читања приповетке.

<sup>19</sup> Управо је вишесмерност читања навела Рајанову да о „виртуелној нарацији“ говори као о „алегорији урањања“.

Умберто Еко.<sup>20</sup> И овде је, као и у приповеци *Ветар*, могућа претприповест померена и расута унутар приче путем разних апелативних форми у којима се наратор обраћа „слушаоцима“/фигури читаоца.

„Ви мислите он то озбиљно мисли? (...) Па шта је радио сву ноћ по механицима? Питате ви. (...) Као што видите, нема ту среће ни живота! (...) А знате што га је отпустуо?“

У случају овако постојећих двеју верзија текста, прото-претприповест функционише као нека врста „доказа“ у комплементарној релацији са својим виртуелним двојником. Такође, захваљујући њеној миметичкој профилисаности, виртуелну претприповест могли бисмо назвати термином који је предложио Џералд Принс: „претконтраприповест“. Она означава делове догађаја, приповедне пасаже које је приповедач одлучио да избаци из званичне, финалне верзије наратива (Принс 1997: 299).

### 3.3.

Различите врсте претприповести, једну наративизовану и једну виртуелну, садрже и верзије двеју недовршених Лазаревићевих приповедака: *Секција* и *Сћара девојка*. Други део *Секције* почињао је уводним оквирним сегментом који је Лазаревић касније прецртао: „Чисто нећете веровати што ћу вам причати. Један пут сам се десио у селу, не знам каким послом, кад дотрча“.

Сачувани одломак за недовршену приповетку *Сћара девојка* указује на једну врсту „рекурзивног уоквиравања“ (Рајан 1999: 122) са мултипликованим причама – једном виртуелном (која би, с обзиром на сценични почетак, могла бити врста инверзивне претприповести) и њеном поновљеном верзијом, која је требало да буде актуализована да је Лазаревић завршио приповетку.

- „ - Ха! Пазите, пазите ту девојку!
- Коју?
- Та ту пред вама, ето што сад намешта шамију.
- Ову?
- Ту.
- Па како девојку?

<sup>20</sup> „У стварности, измаштани светови јесу паразити стварног света, али су у суштини ‘мали светови’ који повезују највећи део наше ефикасности у стварном свету и омогућују нам да се усредсредимо на ограничени, затворени свет, врло сличан нашем, али онтолошки сиромашнији. Будући да не можемо да се крећемо ван његових граница, морамо да истражујемо дубински.“ (Еко 2003: 100)

- Та, девојку, да! Ето то је она.

- Она!

- Да!

- Што си неки дан причао?

- Да. (...)

- Дакле збиља?

- Збиља.

- Она о којој си причао.

- Да. (...)

Друштво ућута и размишљаше о некадашњој приповеци које ево:“

На чињеницу да је Лазаревић и у овој приповеци такође конципирао комуникативну ситуацију са хомодијегетичким приповедачем и унутрашњом причом, указује нам ова најава, од које је касније одустајао. „А знате шта је причао Р?“

У обе недовршене приповетке хронотоп причања чува рудиментарне назнаке старијег модела који је подразумевао спољашњег наратера у фигури читаоца. Пошто се не јављају на рубним почецима, ове најаве су сигнал другог типа инверзивне или расуте претприповести. По правилу, уколико није било експлицитних граничних пребацивача на почетку приповетке, могућа претприповест је остајала нефункционална у погледу три типа урањања, односно, једнозначна као конвенционални жанровски предложак. Ипак, и ови примери су значајни за генезу, континуитет и динамику овог сегмента приче код Лазаревића.

### 3.4.

Питање реконструисања виртуелне претприповести у приповеткама *Швабица* и *Све ће њо народ њозлајшии* није више повезано са оквирном комуникативном ситуацијом и говорним жанровима. Ове приповетке је занимљиво, међутим, упоредити по потенцијалном контрасту, с обзиром на то да *Швабица*, као типична прича са оквиром, садржи сасвим експлицитну пролошку претприповест, док се за приповетку *Све ће њо народ њозлајшии* може рећи да почиње директно, *in medias res*.

Почетак *Швабице* садржи трагове, за Лазаревићево доба веома популарног жанра путничке приповетке и то оног типа, који се у српској књижевности јавља од 1865. године. Према Иванићевом истраживању, битна „жанровска диференцијација“ ове приповетке јесте комбинација путописног и фабулативног дела, при чему први део остаје на документарном материјалу, док се у другом делу путовањем мотивише целовита приповетка. При том је форма писма, поред осталих облика казивања,

сасвим уобичајена. (Иванић 1976: 268) Очигледно је да Лазаревић из такве форме задржава само тематску евокацију путовања помињући његов завршетак, односно, повратак из Италије. У периоду када су настале прве верзије *Швабице*, путовање по Италији, а нарочито у Напуљ и Помпеје, је било честа појава, за шта потврду налазимо, како у нашој путописној књижевности, тако и у европској новелистичкој прози. Паул Хајзе, који је у време Лазаревићевог боравка у Берлину, популаран писац, има читав низ новела са италијанском тематиком. Како је истакао Драгиша Живковић, (1994: 33), вероватно је да је Лазаревић за време боравка у Берлину читао Хајзеа, као што је, по свему судећи, читао и друге приповедаче у том периоду златног доба европске новелистике.<sup>21</sup> Напуљ и Италија помињу се и у Тургењевљевом *Фаусту*, љубавној приповеци састављеној од девет писама, за коју се сматра да је могла утицати на настаanak *Швабице*. Какав је статус овог литерарног оквирног предлошка, о чијем се богатству интертекстуалног потенцијала може само слутити?<sup>22</sup>

Наиме, пролошки део у *Швабици* је и нека врста водича, итинерера за оно путовање које чека читаоце пронађеног рукописа. У њему оквирни приповедач у првом лицу сугерише могући модел читања „писама“, говорећи о сопственом утиску који је „крњав рукопис“ оставио на њега.<sup>23</sup> Тај утисак није непосредан или невин, већ готово диригован. Рукопис се чита кроз контекстуални когнитивни оквир једног претходног, јаког утиска/трага који су на приповедача оставили Помпеји. Резиме те путничке импресије садржан је у рефлексiji – стиховима – коментару о смрти која надвладава људску сујету. Исти стихови јављају се и као коментар након читања писама. На том месту започето поистовећивање рукописа са затрпаним и несталим градом поновиће се још двапут, изазивајући тако градацијски ефекат. Други пут ће се рукопис заменити за албум Помпеја, а трећи пут ће паралелизам бити још очигледнији – вулканска лава, која је усмртила град, пореди се са мољцима који су

<sup>21</sup> По моделу оквирних прича у то време пишу новеле Готфрид Келер и Теодор Шторм, који су, такође, могли бити познати Лазаревићу.

<sup>22</sup> Зоран Константиновић је показао значај литерарних цитата за интертекстуалну генезу Лазаревићеве приповетке *Вертер*, (2002: 54), али је очигледно да би оваква проучавања дала резултате и када је реч о другим Лазаревићевим приповеткама.

<sup>23</sup> Пишући о *Вертеру*, Константиновић указује на један посебан облик интертекстуалних релација који се манифестује у препричаном садржају једног текста у целини унутар неког другог. (Константиновић 2002: 59) Могли бисмо рећи да се у прологу *Швабице* јавља једна варијанта те текстуалне интерференције, с тим што, уместо препричавања, приповедач резимира, односно коментарише текст-рукопис.

на појединим местима уништили рукопис. Оваквим троструким паралелизмом активира се веза између, на први поглед, потпуно одвојене, документаристичке увертире и садржаја писама – оно што је и просторно-временски и по учесницима, и по догађајима сасвим удаљено, бива приближено, и на смисаоном и на формалном плану. Не само да се првобитни утисак о дисконтинуитету или дефамилијаризацији оквира и главног дела приче мења у доживљај извесног наративног стапања, већ се и захваљујући метафоричном преносу (понављању, замени, размени), оквирна претприча отвара ка некој врсти дупликата (замене, двојника), која сажима и резимира унутрашњу причу.

За ову врсту оквира могли бисмо рећи да припада феномену „mise en cadre“, који је у нараторолошки вокабулар недавно увео Вернер Волф. Као термиолошки парњак „mise en abyme“, овај би се феномен односио на динамички однос центра и периферије наратива и на скаларну, а не бинарно опозитну функцију, коју иницијални, оквирни или виши нивои текста, имају за унутрашње или ниже нивое. У „mise en cadre“, понављање или сличност, функционише на релацији: од споља ка унутра, од вишег ка нижем нивоу, док је код „mise en abyme“ обрнуто. У неким случајевима, као, на пример, у прологу, он може функционисати као мињатурни наративни резиме целокупног заплета. (Волф 2010: 67)

Јасан и два пута поновљен приповедачев коментар има амбивалентни карактер јер се тиче двоструког и двосмерног читања. На метанивоу, овај се коментар јавља и као когнитивни, оквирни метаконцепт читања приповетке, што и јесте једна од функција „mise en cadre“. (Волф 2010:65) Кључна реч, Помпеји, нема, отуд, само метафорично значење заувек умрле прошлости; након Фројдовога читање Јенсенове *Градиве (Помпејанске фанџазје)*, написане две деценије након *Швабице*, чује се ехо јунаковог потискивања, јер је „засипање Помпеја нестајање прошлог које је ипак сачувано“. (Фројд 1970: 52) Оквирни приповедач се *ошворено* одриче рукописа, да би Лазаревићева (не)свесна игра мимикрија и оквирних огледала била довршена – јер, остаје *албум Помпеја*, замена, траг истог, подвостручено читање.

Зато ни читаоцу неће бити одмах допуштено да се приближи интимној исповести. Уместо директног ситуирања у свет приче, овакав пролог је, на реверзибилан начин, понудио њену интерпретацију. Као што смо истакли на другом месту (Милосављевић Милић 2013: 175), *Швабицу* обележава управо то стално јунаково (нараторово) одлагање непосредног контакта са *реалношћу* приче. И пролог има ту улогу – да привидно незаинтересованим, ироничним коментаром *првог читача* инхибира или чак обезвреди потенцијално уживљавање у причу стварног читаоца. Други читалац, или, боље рећи, *слушалац*, (сапутник у Ита-



лији, пријатељ и редактор оквирног приповедача), чини сасвим обрнуто: не знамо његов утисак, али рукопис задржава, дајући у замену албум Помпеја. Најзад, трећи јунак, *сџварни ауџор* рукописа, у форми писама пријатељу исповеда своју животну драму.

Очито да је ова, за Лазаревићевог живота необјављена приповетка, садржала варијацију на онај тип могућих претприповести на које смо у претходном делу рада указали. Уместо казивача, јавља се читач, уместо уланчаних приповедача, ланац читалаца, уместо имплицитног хронотопа, експлицитна рефлексија. Граница, која раздваја пролог од писама, јунаке приче од њених тумача, има још једну специфичну улогу: додати овом низу читалаца још и оног реалног, учинити га једнако дистанцираним, онемогућити му непосредно емоционално партиципирање, једноставно, поставити *џексџ* (писмо) између читаоца и наративног света.<sup>24</sup> Отуд и Лазаревићево одустајање од оне верзије *Швабице* која је садржала једну реченицу између пролога и писама, а која је касније прецртана: „Ево па се сами уверите:“ Жанр пронађеног рукописа (псеудорукописа), осим што је на овај начин прича додао развијенији виртуелни епилог<sup>25</sup> (судбина писама), и сам је динамизован као модел читања захваљујући повезивању са опозитним или реверзибилним типом учесталије, виртуелне претприче.

Почетак приповетке *Све ће џо народ џозлаџиџиџи*: „И сумрак се поче хватати, а лађе још нема.“, носи снажан потенцијал за читаочево уживљавање у наративни свет. Кључна је прва реч, везник „и“, који служи као окидач прелаза, или, боље рећи, наглог урањања. Захваљујући менталној симулацији, читалац се лако идентификује са главним јунацима (пре свега, са Благојем), који несртпљиво на пристаништу целог дана ишчекују долазак лађе. Тај знак нестрпљења, дугог времена које се тешко подноси, носи семантика овог везника, отварајући приповетку ка свом виртуелном пре-почетку. Оно што разликује ову могућу претприповест од претходних, није опсег унутрашњег света, већ непостојање границе (више нисмо у предворју, или изван унутароквирне приче), између једне виртуелне и једне актуелизоване приче. Због тога је за почетак ове приповетке пресудан динамички процес вишеструког контекстуалног когнитивног кодирања.<sup>26</sup> Такав почетак, као да се улива у своју будућност,

<sup>24</sup> Једна од улога иницијалних оквира и уоквиравања је да створи дистанцу између читаоца и унутрашњег, уоквиреног текста. (Волф 2006: 192)

<sup>25</sup> За технику „пронађеног рукописа“ није неуобичајено да се епилог онога што је на нивоу приче, јавља као пролошки, уводни или оквирни део на нивоу текста.

<sup>26</sup> Као метаконцепти читања и чиниоци интерпретативног кодирања, когнитивни оквирни метаконцепти су одређени естетским, генеричким и фикционалним статусом наративног текста. (Волф 2006: 18)

да би постигао ефекат који изазива класични наратив о завршеним догађајима.<sup>27</sup> Осећај који има читалац, да са првом речју, заправо, наставља причу, резултат је управо овог поласка из познате жанровске скрипте. Читалац, зато, није само *учесник* збивања која ће уследити, нити сведок у једној могућој констелацији догађаја који су претходили оним *у приказаним*, већ може да дели и емоционални и просторно-временски суживот са јунацима. Таква хипнотичка моћ наративног потенцијала нарочито је важна за етички аспект тумачења ове приповетке. Њен драматични и трагични финале интензивно доживљавамо, као *соисшћену* трагедију,<sup>28</sup> али, истовремено, са оним укусом естетске насладе коју, како је још Аристотел рекао, изазива уметничко дело.

#### 4.1.

У историји рецепције Лазаревићевог уметничког стваралаштва критичари су често истицали функцију епилога у приповеткама. Ми смо покушали да читамо Лазаревића у супротном смеру, размишљајући о могућим претприповестима које у тексту не постоје, али се активирају, захваљујући различитим прескриптивним матрицама, у самом процесу читања, као део *свешта приче*. Овај процес при том нисмо схватили статично, нити само као текстом усмерен, већ као базичну људску активност која почива на уживљавању у виртуелне светове уметничког дела. Такође, ни феномену оквира нисмо приступили као статичном, просторном сегменту текста, већ као динамичком процесу когнитивног кодирања који је темпорално одређен.<sup>29</sup> Такав приступ указује и на ре-

<sup>27</sup> Брајан Ричардсон указује на то да типови почетка „in medias res“ представљају пример разилажења приче и дискурса – прича тада претходи свом казивању. Ричардсон се осврће и на дугу критичко-теоријску традицију која се бави феноменом наративних почетака, почев још од Аристотелових и Хорацијевићевих етичких текстова. (Ричардсон 2008: 6)

<sup>28</sup> Принцип минималног одступања, свакако, указује на правце тумачења и „лакоће“ уживљавања које су повезане са актуелним збивањима у српској историји.

<sup>29</sup> Као потврду оваквог динамичког приступа можемо навести схватање наративне прогресије Џејмса Фелана и Питера Рабиновича, иначе представника реторичке оријентације у посткласичној наратологији. Развој приче ови аутори виде као синтезу текстуалне и динамике читања. Симптоматична је њихова употреба метафоре путовања како би се објаснио наративни почетак („Launch“), његов средишњи део („Voyage“) и његов крај („Arrival“). Почетак такође обелажавају још три динамичка аспекта: експозиција („Exposition“), иницијација („Initia-

визионистичку улогу коју посткласична наратологија има у односу на њену структуралистичку фазу. Структурализам је прихватио Аристотелову дефиницију завршене и целе радње, при чему је „цело оно што има почетак, средину и свршетак, а почетак је оно што се само не појављује нужно после нечега другога, него се, напротив, после тога нешто друго појавило или се појављује“. (Аристотел 1982: 45) Виртуелна претприповест релативизује и проблематизује овако дефинисан почетак наратива, иако не одбацује холистички приступ, макар као стратегију рационализације когнитивних уоквиравања. Надамо се да такво тумачење, с оне стране структурализма и Аристотеловог одређења почетка приче, може указати на дубину наративног света, или на још неоткривене уметничке домете Лазаревићевог дела.

## Цитирана литература

- ALBER, Jan, Fludernik, Monika. *Postclassical narratology, approaches and analyses*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.
- АРИСТОТЕЛ, *О ђесничкој уметности*, Рад, Београд, 1982.
- ДЕЛЕЗ, Жил. *Разлика и ђонављање*, Београд, Академска књига, 2009.
- ЕКО, Умберто. *Шест ђеињи кроз наративну шуму*, Народна књига, Београд, 2003.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности V*, Београд, Просвета, 1994.
- ИВАНИЋ, Душан. *Српска ђриповијејка између романђике и реализма (1865-1875)*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1976.
- ИВАНИЋ, Душан. *Свијеј и ђрича*, Београд, Народна књига, 2002.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Инђерђекђуална комђаративђика*, Народна књига, Београд, 2002.
- ЛОТМАН, Јуриј. *Стђрукђура уметничког ђекђа*, Београд, Нолит, 1976.
- LEWIS, David. *U mnoštvi svjetova*, Zagreb, Kruzak, 2011.
- МАРГОЛИН, Јури. „Јединке у наративним световима“, Реч, 30, 1991.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Прича, ђени казивачи и слушаоци у ђриповијејкама Милована Глиђића*, „Глиђић и Домановић 1908-2008“, Зборник радова, САНУ, Научни скупови, Књига СХХИИИ, Одељење језика и књижевности, Књига 19, Београд, 2009.

---

tion“) и улазак („Entrance“). Овај последњи се, заправо, односи на улажење актуелног читаоца у свет приче, као и на наративну публику чије апострофирање може усмеравати конфигурацију наратива у процесу читања. (Phelan, Rabinowitz, 2012:60)

- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Айелативне форме приповедања у приповећкама Боре Сјанковића*, Годишњак за српски језик и књижевност, Год. XXIV, бр.11, Филозофски факултет, Ниш, 2011.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Фигуре читања*, Београд, Службени гласник, 2013а
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Виртуелни нараџив - парадигма немогућих прича*, зборник радова са VII међународног научног скупа «Српски језик, књижевност, уметност», одржаног у Крагујевцу, 26-27.10. 2012, књига II, Немогуће: Завет човека и књижевности, Крагујевац, 2013б
- PHELAN, James, Rabinowitz, Peter. „Beginnings, Middles, Endings“, u: D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, 2012.
- PRINCE, Gerald. *Disnarrated*, “Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, ed. Mieke Bal, Vol. 1, London and New York, Routledge, 2007.
- RICHARDSON, Brian. „Introduction“, *Narrative Beginnings, Theories and Practices*, Edited by Brian Richardson, University of Nebraska Press, 2008.
- RICHARDSON, Brian. „Beginnings“, u: D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*, 2012.
- RYAN, Maria-Laura. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- RYAN, Maria-Laura. „Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press, 1999.
- RYAN, Maria-Laura. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.
- FAUCONNIER, Gilles, Turner Mark. *The way we think, Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, 2002.
- HERMAN, David. *Story Logic*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004.
- WOLF, Werner. „Framing Borders in Frame Stories“, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- WOLF, Werner. „*Mise en Cadre – A Neglected Counterpart to Mise en Abyme: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology*“, u: Alber, Jan, Fludernik, Monika. *Postclassical narratology, approaches and analyses*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.

## Извори

ЛАЗА К. Лазаревић, Целокупна дела, св. 1, Београд, Српска академија наука и уметности, 1986.

МИЛОВАН Ђ. Глишић, Целокупна дела, књига друга, Београд.

Snežana M. Milosavljević Milić

### VIRTUAL PRENARRATIVE AND IMMERSION PHENOMENON

#### Summary

The paper is focused on the diverse forms and functions of prenarratives and introductory narrative frames in the stories of Laza Lazarević. The methodological starting point was taken from cognitive narratology, particularly from the immersion theory (spatial, temporal and emotional) as a model of reading, introduced by Maria-Laura Ryan, and the models of cognitive prototypical propositions – genre's scripts and frames by David Herman. This research aspect indicates the narrative parts, that are not only implicitly present in the hypothetical chain of communication, but also are of vital importance for Lazarević's esthetics of narration in six stories analyzed in the paper (*Švabica, Prvi put s ocem na jutrenje, Sve će to narod pozlatiti, Vetar, Stara devojka, Sekcija*). The analysis of virtual prenarratives reveals the moment of Lazarević's narrative beginnings, so far neglected, which with its ambiguity testify to his stories' narrative depth and intertextual complexity.

*Key words:* virtual prenarrative, immersion, cognitive models, narrative potential, genre's scripts

