

## ГРАНИЧНА УОКВИРАВАЊА У МАЈЧИНОЈ СУЛТАНИЈИ СВЕТОЗАРА ЂОРОВИЋА

Полазећи од Женетовог појма перитекста тумаченог из угла когнитивне наратологије у раду се приступа анализи Ђоровићевог романа *Мајчина султанија* (1906). Везе између граничних и интратекстуалних уоквиравања отварају широк простор ка још неистраженим аспектима ове у књижевној критици иначе слабо проучаване прозе. Као полазиште у истраживању послужили су релевантни закључци когнитивних наратолога попут Вернера Волфа, Монике Флудерник, Дејвида Хермана.

*Кључне речи:* когнитивна наратологија, когнитивни оквир, перитекст, модерна, Светозар Ђоровић, *Мајчина султанија*

### Ка когнитивном схватању оквира и уоквиравања

Занимљива је чињеница да је појму оквира у књижевнотеоријској литератури посвећено несразмерно мало простора у односу на значај и функцију коју он носи у приступу књижевном тексту. Оно што је проучаваоце одвлачило од овог итекако важног питања јесте, с једне стране, његова функција „подлоге“ – што оквир и у морфолошком, и у семиотичком, и у когнитивном значењу јесте за сваки наратив, због чега постаје „невидљив“. Са друге стране, разлог недовољног интересовања је вероватно и велика терминолошка неуједначеност. У књижевнотеоријској литератури наилази се на велику шароликост у дефиницији оквира. Под њим се може подразумевати обиље често сасвим различитих релација. Питање оквира и у српским теоријским истраживањима сасвим је маргинализовано, те су ретке студије које му посвећују посебну пажњу, иако се он имплицитно јавља као база свих приступа књижевном тексту.

<sup>1</sup> jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

Новица Петковић бавећи се природом књижевног текста и његовим односом према околном тексту, говори (ослањајући се на Лотмана) о појави канонизованих оквира „који књижевни текст издвајају из првобитне флукуалности и затварају га у засебну текстовну целину.“ (2006: 26) Помињући безименог и немог младића с почетка и краја Андрићеве *Проклете авлије*, он објашњава појам пребацивача као засебног сигнала који најављује „кад из обичнога прелазимо на допунски уређен текст“, али – стојећи на другом крају текста – такође упозорава кад се треба вратити „на обичну раван описивања“. Овај поступак Петковић објашњава преко аналогije са сликарством: „[...] Андрић отвара и затвара текст, као што сликар танком линијом уоквирава и према спољној белини затвара своју слику“. (2006: 27) На још једном месту проговара Петковић о важности и функцији оквира: „Наслов, почетак и крај чине композиционо јака места, имају допунска својства метатекста; међу осталим, одатле се по правилу и програмира читање романа.“ (2009: 138)

У *Речнику књижевних термина* Драгише Живковића овај појам налази се у склопу одреднице *прича с оквиром*. „Прича или низ прича које су постављене у неки заједнички оквир одређене ситуације, више или мање развијене и тек назначене.“ (1992: 646) Међутим, Вернер Волф упућује примедбу овом доста суженом схватању оквира: „Уоквиравања у оквирним причама (и у сличним *mise-en-abyme* сруктурама које се јављају у комаду унутар комада, филму унутар филма и сл.) представљају заиста учестала и привилегована места за интерпретативно кодирање, али, [...] свакако нису једина.“ (2006: 8)

Обимна студија Снежане Милосављевић Милић *Оквирни облици у српском реалистичком роману* оквир посматра „као морфолошки сегмент приповедног текста“.<sup>2</sup> Ауторка даје и кратак преглед теорије оквира од стране семиотичара, руских формалиста, француских структуралиста, који су као критеријум за схватање оквира узимали „текстуално устројство и граничност“: Ј. М. Лотман, М. Р. Мајенова, Б. А. Успенски, В. Шкловски, Ж. Женет, Р. Барт, Ф. Амон.<sup>3</sup> Њима прикључује и оне ауторе који укључују друге критеријуме за издвајање оквира, те тако износи тезу Волфганга Кајзера да је најлакше уоквирити лик, или схватање жан-

<sup>2</sup> Поменућемо још рад Милице Винавер-Ковић *Наративни поступци у Дидроовим романима*, у коме је тежиште интересовања на инципиту и експлициту, као и студију Мила Ломпара *О завршетку романа*, која се бави смислом завршетка у роману *Друга књига Сеоба*. Својим стваралаштвом (*Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*, *Унутрашња страна ветра*, *Последња љубав у Цариграду* итд), али и теоријским излагањем („Почетак и крај романа“) Милорад Павић доводи у питање морфолошко схватање почетка и завршетка романа.

<sup>3</sup> Богат материјал за проучавање историјата схватања оквира налази се и у Аристотеловој *Поетици*, а трагови теоријске мисли могу се наћи и у традицији античке реторике.

ра који функционише као „мерило или очекивање које води читаоца у његовом суочавању са текстом“ (КАЛЕР, 1990: 204)<sup>4</sup>.

Брајан Ричардсон говорећи о значају наративних почетака наводи низ примера из светске књижевности који су остали урезани у свести чак и повремених читалаца. (РИЧАРДСОН, 2008: 1) Онај значај који има морфолошки схваћен почетак једног наратива, за истрајне читаоце, али чак и оне друге – несталне и нестрпљиве – има и његов крај.<sup>5</sup> Када узмемо у руке неко дело, сам процес читања (који обнавља питање шта ће бити даље) је оно што нас, у ствари, вуче крају. Да не поседујемо свест о завршетку, многа би велика дела остала у полицама. Међутим, ту су ствари мало другачије у односу на почетак. Чешће се дословце сећамо почетка него краја. За многе читаоце он представља неки финални догађај – у стању су да га парафразирају, да га препричају, али се неће сетити последње реченице дискурса. То, међутим, никако не умањује значај онога што у дословном значењу стоји на крају текста, а што ће се трудити да покаже и даља анализа.

*Ротлицова енциклопедија* у језичким наративима као полазиште такође препознаје морфолошки оквир којим се увек дефинишу границе наратива. Те границе могу бити језичке (наслови, епиграфи, инципити, експлицити) или нејезичке (нпр. корице, омот). Међутим, *Ротлиц* се не задржава само на женетовском – (пара)текстуалном схватању оквира. Зато бележи да је значење оквира у конверзацији (а књижевни текст данас не можемо посматрати изван тог појма) проучавано у оквиру различитих приступа обједињених називом „анализа оквира“. „Термин *frame analysis* припада Ирвингу Гофману, за кога је анализа оквира приче специфичан пример наше способности да се направи разлика између □ садржаја текуће перцепције и реалног статуса који им дајемо тиме што их издвајамо у причу или уоквиравамо у процесу перцепције□. [...]“ (ХЕРМАН, 2008: 185) Он је посебно заинтересован за анализу апстрактних оквира (издвојених од догађаја) на основу којих, по његовом мишљењу, „посматрачи“ састављају приказане или преузете догађаје као јединствену појаву. (ХЕРМАН, 2006: 185) Дакле, формални оквир – почетак и крај – у себи садржи појам који је много шири и комплекснији.

Списак дефиниција допунићемо и прегледом који даје Вернер Волф у студији *Оквири, уоквиравања и гранична уоквиравања у књижевности*

<sup>4</sup> Како би образложио своје схватање Калер наводи следећи цитат: „Управо је та реч (роман, песма) стављена на корице књиге оно што (по конвенцији) генетски производи, програмира или „рађа“ наше читање. Овде имамо (са жанровима ‘роман’, ‘песма’) кључну реч која од почетка умањује сложеност, умањује судар с текстом, чинећи га функцијом типа читања које је унапред имплицитно у закону те речи.“ (Pleynet, „La poesie doit avoir un but...“, стр. 95 – 6, према: КАЛЕР, 1990: 204) У овом запажању откривају се трагови когнитивног схватања оквира.

<sup>5</sup> У случају тзв. ергодичке књижевности (nonlinear narratives, interactive fiction, hypertext) мислимо на *одабрани* почетак и завршетак.

и другим медијима. Оквир се понекад односи и на традицију и конвенцију наратива<sup>6</sup>, а у неким случајевима на средства којима се постиже ефекат „олакшања“ у значајним одломцима наратива. За Умберта Ека интертекстуални оквири су „књижевни топоси или наративне схеме“. Филип Амон употребљава термин „cadre“ у значењу „демаркационих апарата“ којима је текст окружен. „Конечно, постоји и употреба која је релативно блиска идеји ‘когнитивних оквира’ у којој овај термин означава ‘опште претпоставке знања као менталне концепте у процесима продукције и разумевања’.“ (2006: 9)

„Током последњих неколико деценија опште је прихваћена идеја да ниједан значајан људски чин, смисаона перцепција, когниција и комуникација не постоје без ‘оквира’ и да се оквири практично свуда налазе.“ (ВОЛФ, 2006: 1)

Следећи ову Волфову констатацију јасно је да је за обухватније схватање оквира у књижевности неопходно укључити достигнућа когнитивне наратологије, која своје полазиште има у когнитивној лингвистици.<sup>7</sup> Поћи ћемо од „семантике оквира“ Чарлса Филмора (Charles Fillmore). Он сматра да семантичка истраживања при анализи морају обавезно укључити човеково схватање света. „Под појмом ‘оквир’ мислим на било који систем концепата повезан на такав начин да, ако бисте хтели да разумете било који део оквира морате разумети целу структуру у коју се он уклапа; када се један део такве структуре помене у тексту или разговору, сви остали делови постају доступни.“ (ФИЛМОР, 2006: 373) Под овај појам он подводи скуп концепата познатих као схема, скрипт/сценарио, когнитивни модел.

За Џорџа Лејкофа „оквири су менталне структуре које обликују начин на који видимо свет.[...] Оквири су оно што когнитивни лингвисти зову ‘когнитивно несвесним’ структурама у нашем мозгу којима не можемо свесно приступити, али знамо њихове последице: начин на који размишљамо и шта се рачуна као здрав разум. [...] Све речи су дефинисане у односу на концептуалне оквири. Када чујете реч, њен оквир (или систем оквира) активиран је у вашем мозгу.“ (ЛЕЈКОФ, 2004: XV)

Моника Флудерник теорију наратива заснива на укрштању три типа когнитивних оквира: „(1) оних које користимо за разумевање конверзационих наратива, укључујући и наше разматрање њиховог исказног потенцијала и сврхе, (2) оних који следе из нашег искуства о отелотворењу-

<sup>6</sup> Ово значење присутно је у дискусији „руптуре/пробијања оквира“ које је у датом контексту синоним за металепсу. О металепси погледати студију Жерара Женета која је 2006. године преведена на хрватски језик.

<sup>7</sup> Никако не треба занемарити чињеницу да трагове когнитивно схваћених оквира можемо пронаћи и у феноменолошком приступу.

ма у природном свету – оно што она назива искуственим потенцијалом; и (3) оних које користимо да “натурализујемо” унутар ширих експланаторних шема које у почетку уносе забуну у текстуалне податке.“ (Phelan, 2006: 5) Како би објаснила на који начин читаоци натурализују текстове коришћењем наративних модела, Флудерникова уводи термине *наративизовати* и *наративизација*, а као последица таквог приступа проистиче концепт наративности (који од текста ствара наратију). Његова основа не налази се у постојању приповедача, нити у постојању догађаја, већ у читаочевом отелотвореном доживљају света, ономе што Флудерникова назива искуственим потенцијалом. У складу са таквим схватањем, Флудерникова као најважније делове наратива издваја људске ликове који делују и размишљају, при чему „оквир наративизације омогућава да применимо наративне моделе чак и на приказивање свести које не води ка било каквој промени унутар те свести, нити ка било ком другом обележју наративности“. (ФЕЛАН, 2006: 5)

Дејвид Херман, полазећи од већ представљених достигнућа когнитивних истраживања у схватању оквира, детаљно објашњава принципе онога што назива *микро* и *макропланом* светова приче<sup>8</sup>. Фелан у најкраћим цртама објашњава поменуте концепте којима се бави књига *Story Logic*: „*Микропланови* подразумевају нашу способност да разврстамо текстуалне податке у стања, догађаје и акције, нашу способност да применимо сценарија на низове догађаја, нашу способност да препознамо различите улоге које ликови играју у тим низовима и нашу способност да обрадимо дијалоге. *Макропланови* подразумевају нашу способност да концептуализујемо наративну темпоралност, простор и перспективу, као и да сместимо свет приче у одређени контекст.“ (2006: 6)

Вернер Волф појам оквира третира као „општи појам који се односи на дискурзивне размене у продукцији и рецепцији књижевности и других медија“. (2006: 2) Скреће пажњу и на општу неодређеност овог појма: нејасно је да ли су то појединачни или групни концепти, да ли представљају „метакомуникативне феномене“ или укључују „искуствене“ елементе и „структуре очекивања“; такође је нејасно да ли им треба приступити као статичним когнитивним системима или динамичним активностима. Како би се избегла опасност флуидности у одређењу појма, Волф прилази функционалном дефинисању оквира, те разнородне карактеристике везује за интерпретативну функцију (оквири воде и чак побољшавају комуникацију). Потом разјашњава представљене дилеме објашњавајући његову природу „метаконцепта“ (јер је концепт који ре-

---

<sup>8</sup> Под светом приче (storyworld) Херман подразумева „менталне моделе ко је коме шта учинио и са ким, када, где и на који начин у свету у који се публика увлачи [...] док се труди да разуме наратив“. (ХЕРМАН, 2002: 9)

гулише примену осталих концепата), која мора узети у обзир и статички и динамички пол.

„Оквири су, стога, основна оријентациона помоћна средства која нам омогућавају да управљамо нашим искуственим универзумом, ин-формишу наше когнитивне активности и генерално функционишу као предуслови интерпретације. Као такви, оквири такође контролишу уоквирене појмове. [...] Стога, оквири представљају кључ у апстрактном домену знања, комуникацији и прагматичним ситуацијама, али и у [...] разумевању књижевности.“ (ВОЛФ, 2006: 5)

Поред појма оквира Волф објашњава и појам уоквиравања „као кодирање апстрактних когнитивних оквира који постоје или се формирају унутар, или на маргинама, и у тренутном контексту оквирних ситуација или феномена те – попут одговарајућих оквира – имају интерпретативну, водећу или контролну функцију у односу на њих“. (2006: 6) Процесом уоквиравања практично се врши изградња или промена оквира, то је „начин на који се стварају оквири током интерпретације“.

Окрећући се проблему оквира и уоквиравања у контексту књижевности, за нас су од значаја типови уоквиравања који се односе и воде ка интерпретацији књижевних текстова. Обављање специфичне дискурзивне размене у књижевности условљено је природом неколико оквира које ова размена подразумева: *оквир „књижевно дело“* (он подстиче естетски приступ који води искључивању чисто прагматичне перспективе); *генерички оквири* (подстичу очекивања која су сасвим другачија од оних у свакодневном животу); *оквир „фикционалност“* (подразумева специфичну комуникацију попут „игре“ и ствара несигурност или неодређеност која није карактеристична за прагматичну комуникацију). (ВОЛФ, 2006: 13, 14) Како је рецепција књижевних текстова уметнута у „секундарне оквири“ (уп. „примарни оквири“), они захтевају више уоквиравања у односу на свакодневну комуникацију. Друга ствар која утиче на важност уоквиравања у књижевности јесте „пластичност“ оквира – уметничка дела не наводе само постојеће оквири, него имају способност да формирају и нове.

Волф затим издваја седам критеријума на основу којих је могуће издвојити различите типове уоквиравања. Први се односи на извршиоце у које спадају пошљалац, прималац, порука/дело и контекст. Ту се најпре могу издвојити две веће групе уоквиравања у зависности од тога да ли припадају пошљалоцима и примаоцима (у том случају реч је о интерпретативним активностима кодирања и декодирања); или припадају поруци, тексту, контексту (што их истовремено сврстава у интерпретативне сигнале и „датости“). За наше истраживање од посебне важности су „текстуална уоквиравања“ која, с обзиром на своју природу, имају

привилеговано место у типологији. Наиме, активности пошилаоца и реципијента зависе од кон-текстуалних уоквиравања; „пошилаочева активност уоквиравања биће заснована на потенцијалним реципијентима и манифестоваће се кроз маркере уоквиравања, док процес уоквиравања од стране реципијента није аутономан, већ је у великој мери одређен текстуалним уоквиравањем, које реципијент треба да дешифрује.“ (ВОЛФ, 2006: 17) Други критеријум односи се на питање опсега/екстензије уоквиравања на основу чега се издваја свеукупно и делимично уоквиравање. С обзиром на то да ли оквири и уоквиравања припадају истим или различитим медијима издвајају се хомо- или хетеромедијални<sup>9</sup>. Ако оквир и уоквиравање творе оригинално и ауторизовано композиционо јединство онда су уоквиравања „интракомпозициона“ или ауторизована, а уколико су модификована и накнадно додата оригиналу реч је о „екстракомпозиционим“ или неауторизованим уоквиравањима. С обзиром на наглашеност уоквиравања као датости разликују се ненаглашена – прикривена или имплицитна и наглашена одн. отворена или експлицитна уоквиравања. Седми критеријум најближи је теорији паратекста Жерара Женета на коју се овај рад превасходно ослања. За разлику од Женета, Волф под овим појмом подразумева само текстуална уоквиравања – оно што ће Женет назвати перитекстом: наслове, поднасловe, епиграфе, фусноте и сл. То је саставни део одређеног дела „позициониран на његовим границама, уочљив не само по лиминалној позицији, већ, пре свега, по уводној функцији материјала који чини основу главног текста. [...] Као лиминални феномен, паратекст поседује карактеристичну двозначност: позициониран је између текста и контекста и припада делу, али не правом тексту (тј. презентацији могућег света)“ (ВОЛФ, 2006: 20) За разлику од паратекстуалних, интратекстуална уоквиравања чине сви они елементи из главног текста који представљају сигнал активирања когнитивних оквира, утичући на рецепцију датог дела. Од интратекстуалних уоквиравања посебан значај у смислу интерпретативних инструкција имају уводне и завршне реченице (инципит и експлицит), што директно води до наредне типологије. Као последњи критеријум Волф наводи локације уоквиравања у процесу рецепције на основу којих се разликује иницијално, интерно и коначно уоквиравање. Ова подела превазилази дистинкцију на паратекстуално и интратекстуално уоквиравање (која постоји у односу на текст/поруку), што аутор показује на примеру завршнице која може припадати једном или другом типу (паратекстуални додаци или интратекстуалне напомене попут „живели су срећно до краја живота“). Локација уоквиравања свој пуни значај има током прве перцепције, јер поновљено читање може укинути установљену разлику.

<sup>9</sup> Нпр. вербално објашњење које иде уз слику.

## Гранична и интратекстуална уоквиравања у *Мајчиној султанији*

Наслов Ћоровићевог романа *Мајчина султанија* потпуно је у складу са његовом ставаралачком праксом, што запажа и Радован Вучковић, бавећи се пре свега његовим приповеткама (ВУЧКОВИЋ, 1990: 243). Практику ће писац продужити и у романима, с том разликом што се у неким од њих испод епонима откривају и немиметичке компоненте. Главна јунакиња *Мајчине султаније* већ насловом добија више верзија свог идентитета. Она је нечија својина, и егзистира кроз „објектив“ другог. Епоним „мајчина султанија“, у коме се преплиће коментар приповедача са фокусом средине која тако именује девојку Милку Радетићеву, промишљена је стратегија аутора, којом се открива сукоб колективног и појединачног идентитета. Крај текста подвлачи јако изражену иронију дату насловом.

Повезивањем синтагме којом је насловљен приповедни текст са инципитом и експлицитом може се сагледати цела путања која иде од општег, полифокалног/интерменталног до индивидуалног. Од „Мајчине султаније“, преко „Швабуше“ до „Милке“ и „Маме“. Круг је затворен призивањем изгубљеног и поново пронађеног „ма... ма...“. Иако осликан са изразито сентименталном нотом, овакав крај, у спречи са иницијалним елементима текста, доноси обиље варијанти за креирање различитих наратива како колективног тако и интраменталних могућих светова, нарочито Милке, Сава и Николе.

На почетку романа, у тренутку када рођаке угледају Милку, једногласно узвикују: „Ево наше султаније!“ (ЋОРОВИЋ, 1982: 8)<sup>10</sup>. Са њима ће се сложити и сам приповедач који каже: „Милка је, међу њима, одиста изгледала као каква султанија...“ (8) Таква представа о њеној изузетној лепоти (виђеној као моћ) грађена је годинама („Барем све тетке и ујне њезине, још откако се задовојчила, пуниле су јој уши тиме како је она лепша од свих других, како је ‘права султанија’“ (стр.11)). Стога и не чуди што је и сама девојка себе почела сагледавати из таквог угла: „...онда се старала да у свему изгледа друкчија него оне [друге девојке, прим. Ј. В.], да и међу њима изгледа као *права султанија*.“ (12) Први део романа показује једнодушну оцену девојчине лепоте као изузетне реткости коју треба чувати и поштовати. Али управо овакво одређење њена је зла коб, која ће је довести до потпуног слома. Чаршија је измислила мостарску Милку,начинила од ње султанију и натерала је да поверује у своју

<sup>10</sup> Цитати из изворне литературе нису обележавани потпуним парентезама, већ су само у оквиру прве парентезе дати потпуни подаци који садрже име аутора и годину издања из кога се текст цитира. Остале парентезе упућују само на одговарајући број странице.



изузетност и илузију да је заиста могуће задовољити је у маловарошкој босанској касаби. Иста та средина потом јој је одузела наметнуту улогу и пустила је да пати и пропада, не прихватајући удео у њеном греху. „Шћела сам се дигнут мимо друге, а он [Бог, прим. Ј. В.] ме осудио да патим мимо друге...” (145)

Њен бол сакривен је у чињеници да јој је ускраћено право на дуго обећавани рајски живот који је толико истицана лепота заслуживала. Иако у преломним тренуцима романа, онда када се „огрешила“ о нека неписана правила, нестаје у свести средине виђење *султаније*, то име њу прогања готово до смрти, јер постаје неодвојив део њеног бића. Милка прихвата улогу коју јој намеће именовање, временом почињући потпуно да живи у њему.<sup>11</sup> На питање да ли јој је Швабо био драг она одговара:

„Није ту говор о драгости [...] него је говор о том: колико би ми он више дао него други!... Да сам се за њ удала била би госпоја, којој би се друге клањале... [...] тад бих се ја дигла изнад њих, изнад њихова друштва, и била бих виша...” (133)

Временом јунакиња открива механизме по којима функционише злурада средина и одлучује да јој се не покори, макар животом платила. Она брани право на личност, покушавајући да помогне и невољеном мужу – заблуделом Сави, који се због слабе природе, захваљујући средини, преображава у махнитог злочинца обузетог патолошком љубомором. Сукоб са паланком жеља је да се прекине ланац сурове игре малограђанске средине, која себи даје за право да кроји судбину појединцима. Њена борба открива да потпуно невина страда. Решење се могло наћи само у смрти и коначном губитку онога што је потпуно унизило и уништило. Смисао се зато открива повезивањем почетног, лажног идентитета и коначног, откривеног кроз прве речи њеног сина („Д... да... ма... ма...” (266)). Суморна слика налази се у питању колико је уопште могућ опстанак субјективног, самосвојног у оквиру заједнице, уколико за собом не повуче отуђеност као неминовну последицу. Због тога је крај оно што боји наслов јаком иронијом.

Заједница својим утицајем формира део личности појединца тежећи да га интегрише, како би јој служио и омогућио даљи опстанак. Колико год безазлено изгледало подилажење младој *султанији*, оно је сурово регрутовање појединаца за заузимање позиција у оквиру стриктно одређених норми.

Милка бива изманипулисана од стране света који ју је, узвисивши је, оставио потпуно усамљену, а потом је натерао да се тако одвојена прилагођава различитим нормама пратећи моделе прихватљивог понашања. Не схватајући шта се од ње захтева и чему да се прилагоди, она у својој

<sup>11</sup> Овде има додирних тачака са Станковићевим *газда-Младеном*.

свести гради живот *султаније*. Упорност којом тежи да се оствари кроз визуру коју су јој други наметнули (и много година после рушења такве представе од стране оних који су је сачинили), открива позитивну страну Милкине личности, поред с правом наглашавање и оне негативне која је, чини се, на површини, много уочљивија.

Морал маловарошког колектива који је напушта истог тренутка кад увиди да се девојка не може прилагодити свим његовим захтевима, највидљивији је кроз именовање. Кључно место расцепа лежи у дистанцирању од имена које су јој сами наметнули: „Ми је никада нијесмо звале султанијом!“ (105) Једина особа која је морала признати кривицу за такозвани грех била је Милкина мајка. „Стака је шћела да јој се шћи зове султанија, па је стога ‘вако и прошла.“ (104) Због тога што осећа део Милкиног греха, мајка предузима све како би га ублажила. Ту се налази решење за атрибут „мајчина“, дат у наслову приповедног текста. Он отвара широко значење истовремено алудирајући на интерменталну свест чаршије, која жели да избегне одговорност за Милкин преступ. Нема у Стакиним поступцима претеране мајчинске љубави и саосећања, већ пре свега жеље за ослобађањем од чаршијских прича које породици могу укинути позицију заузету у заједници. Мајка, као и сви остали чланови интерменталних подгрупа, жели да се окористи Милкином лепотом – она ће њој и њеној породици учврстити и ојачати позицију повлашћених и супериорних. Стака непрекидно велича и негује кћер како би је што боље „продала“ – девојка има своју тржишну вредност. То се открива у рекурзијама (схваћеним у ширем смислу као низ малих у оквиру великог наратива) које, како сликовито објашњава Рајанова, увећавају детаљ са слике откривајући у њему исти образац на нижем нивоу. (РАЈАН, 1999: 122) Један од упечатљивих момената јесте клетва којом мајка врши симболичко насиље уводећи антимајчински дискурс.

„Е, почните, ђецо, ако се не бојите материне клетве [...] Из овијех сам вас њедара а пред овом иконом хранила и сад ћу, пред овом иконом, проклет храну што сте из њих посисали...“ (182)

Испитујући улогу клетве у друштвено-културолошком контексту краја XIX и почетка XX века, Лидија Радуловић закључује да су, за разлику од осталих, родитељске клетве прихватане као потпуно оправдане и легитимне. „У том смислу, клетва је с једне стране, васпитни механизам али с друге стране, механизам за успостављање реда у односима између родитеља и деце у којем се поштују нормирани односи и правила понашања по којем је родитељ неприкосновени ауторитет.[...] Родитељска клетва и ритуал ‘проклетија’ су легитимни социјални чинови којима се узвраћа ‘злом на зло’, кажњава преступник у ситуацијама када не постоје институционални механизми кажњавања; на тај начин, заједница или породица успостављају нарушени ред у социјалним односима а истовремене-

но упућују поруку којом се реafirмишу пожељни обрасци понашања и моралне вредности у заједници.“ (2007: 143, 145) Материнство није више везано за појединачни идентитет, оно постаје једно од најснажнијих конструкција патријархата преко кога он испољава своју моћ. Имајући често и већу снагу од закона, мајчинска клетва спадала је у најтеже изречене клетве. Божја моћ благосиљања и кажњавања преносила се посебно на мајку – „Она која даје живот и одгаја, има право да са њим располаже.“ (РАДУЛОВИЋ, 2007: 139)<sup>12</sup> Када Милка престане да буде султанија, мајка је страшном клетвом удаљава из дома, јер не жели под својим кровом жену друштвено неприхватљивог морала. Стака у оквиру заједнице нема права на лични избор – она је до краја морала да испуни задатак који јој је колектив наметнуо: да буде „узорна“ мајка и супруга. „Мајке одгајају ‘народе’ па се од XIX века све већа пажња усмерава ка едукацији жена и прихватању модела по којем би требало да свака жена постане ‘узорна домаћица, супруга и мати’“ (РАДУЛОВИЋ, 2007: 143) Стака за заједницу мора да жртвује све, па и сопствену децу. Овде се открива још један слој ироније која повезује биолошко, инстинктивно, природно „мама“ и друштвено креирано „мајчина султанија“. Милка је већ својим рођењем преко атрибута „мајчина“ постала својина заједнице.

Након наслова, реченица којом почиње наратив гласи: „ – Милко! Милко, јеси ли готова? – као **пријекорно** узвикну стара дуговрата тетка Анђелија [...]“ (7, подв. Ј.Ј.)

Веома је важно приметити да прва реченица почиње именом у коме читалац одмах препознаје султанију из наслова. То је когнитивно предзнање (тзв. прескриптивна мапа (ХЕРМАН, 2002: 97)) на које ствараоци увек рачунају код наративне публике, а које даје добре ефекте у вези са начином на који се гради наратив на основу текстуалних сигнала. С обзиром на то да инципит има „привилеговану улогу у кодирању когнитивног уоквиравања“ (ВОЛФ, 2006: 5), већ на овом месту могуће је допуњавање/довршавање недокрених текстуалних сигнала путем сценарија<sup>13</sup>. Читаоцу помаже ментална симулација која га преко феномена урањања пребацује у фикционални свет да га доживи као актуелни. (РАЈАН, 2001: 103) Уочавајући већ у првом тренутку везу између наслова, апелативне форме и приповедачевог коментара који открива симулацију, читалац на основу активираних когнитивних

<sup>12</sup> Питање (анти)мајчинства подстакнуто насловом и инципитом може отворити још низ тумачења посебно занимљивих с аспекта културолошких студија. За дубље истраживање упућујемо на студије Гордане Трипковић, Ане Столић, Маргарет Мид, Пјера Бурдијеа, Мери Даглас.

<sup>13</sup> Скрипт/сценарио је, да подсетимо, појам из области когнитивне теорије наратива којим се објашњава како функционише читаочево очекивање развоја догађаја, те представља својеврсни оквирни сценарио. (ХЕРМАН, 2004: 89)

оквира, као средства прекорачења прага стварност – фикција<sup>14</sup>, може наслутити могуће расцепе и неспоразуме који ће се градити око главне јунакиње.

Оно што је у овој реченици занимљиво, а што ће се врло често понављати у тексту јесте симулирани наратив овде дат кроз облик поређења. Тетка Анђелија зове своју рођаку *као прекорно*, али овде стварне љутње и прекора уопште нема. Виртуелност је умножена и непрекидно одлаже оно што је стварност и истина на нивоу приче (*као љутећи се, такорсе изненађен, превијајући се као у највећим мукама, као не верујући...*). „Виртуелна природа [симулираних, прим. Ј.Ј.] наратива повезана је са стварањем фалсификата, илузије или грешке у односу на аутентичност актуелне приче. За разлику од других подврста, они јесу реализовани као сегмент света приче, али су њене лажне верзије. Услед тога у симулираном наративу више до изражаја долазе мултипликације јунака у облику копија и двојника него што је то случај у осталим подврстама.“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, 2013б: 91) Улоге у *Мајчиној султанији* (повремено или стално) преузимају, без изузетка сви ликови, јер само тако могу испунити оно што надмоћна средина од њих захтева. Многи од њих остају до краја прикривени иза виртуелног света.

Симулација припаднике интерменталних умова наводи да око себе стварају амбијент и простор за одређене улоге. Они живе у алтернативним световима стварајући га истовремено и другима. Због тога су способни да у недоглед измишљају приче како о својим, тако и о туђим животима. Кад год им се укаже прилика, како би улепшали сопствени актуелни свет, они ће креирати *upward* или *downward* виртуелну верзију.<sup>15</sup>

Занимљиво је то да у јавном животу сви желе да се њихова прича прихвати као истина, као оно што једино постоји. Увек су спремни да се закуну да не говоре лаж, док, с друге стране, осећају велико неповерење од онога што долази споља. Припадници колективног лика Мостара одлично се сналазе на двоструком егзистенцијалном подручју увек заштићени и везани силом когнитивног центра. Иако свесни да једни друге непрекидно обманују, никада јавно неће признати да учествују у тој игри међусобног фалсификовања („Не лажем ја ни сад, нит сам кад лагала...“ (120)). Неистине прихватају као део друштвених конвенција – они чак уживају док их изговарају и слушају. Понекад и сами констатују „лаже свијет“, али најчешће да би једну лаж заменили другом. То је поступак којим приповедач гради двоструко виртуализовани негативни колектив-

<sup>14</sup> Мисли се на когнитивне прототипске предлошке (жанровски скрипти/сценарија и оквири/фрејмови).

<sup>15</sup> Подврсте контрачињеница које издавају McMullen, Markman и Gavanski. „Назвали смо контрачињенице које побољшавају реалност *upward* контрачињенице (‘... могло је бити боље’), а оне које погоршавају реалност (‘...могло је бити горе’) *downward* контрачињенице.“ (према: ДАНЕНБЕРГ, 2008: 112)

ни лик<sup>16</sup>, довољно моћан да појединца креира према својој злој нарави. „Коме свијет рекне да је паметан, паметан је макар никад не био, а коме рекне да је махнит, махнит је...“ (237) Зато се и наслов *Мајчина султанија* више односи на дупли когнитивни наратив (А. Палмер) којим Милка постаје „нечија“, увек припадајући више другом него себи.

Иако на почетку изгледа да је цела чаршија омамљена њеном султанијском лепотом, временом се откривају мрачни пориви те опијености. Из туђе лепоте – искључиво физичке – сви желе да извуку само личну корист; она постаје роба око које се отимају сви који могу на различите начине да профитирају (од родитеља, рођака, познаника и удварача). Чак и Саво, преиспитујући свој положај, склон је да примети: „Он има што други нема, има чудо од љепоте у кући, пред којим се свак мора поклонити...“ (201) Право на постојање личног света, личног мишљења и личних избора Милки је сасвим одузето.

На измишљање прича и стварање лажних идентитета огорчено реагују појединци изван интерменталне свести мостарске чаршије – Милка, Саво и Никола: „Лаж, лаж, лаж је све“, понавља непрекидно Саво. Како се осећају у таквој средини опет најбоље илуструје он: „Хљеба не дај, а вјере дај!... Можеш ли ми силом улити?... улити силом, само да вјерујем... Куку ономе ко не вјерује, куку мени, куку и теби и томе ђетету, чим сам ја међ вама неверник!...“ (246) Издвојени појединци свесни су праве тежине последица које обмањивање доноси. Непосредно пред смрт, у последњем разговору са мужем, а како би дете ослободила своје судбине, Милка узвикује: „Оно није твоје!“ Након изговорених речи додаје: „Фала богу кад избавих дијете, макар се и огрешила, макар још једну лаж понела на души...“ (264) Схватајући да против лажљивог и лажног света мора да се бори њиховим средствима, она не постаје исто што и непријатељска средина.<sup>17</sup>

У експлициту остају само ликови код којих нема прорачуна и који су способни да воле и буду вољени: то су Милкин брат Никола и њено дете. Никола дечака учи да изговара реч мама. Чувајући сећање на своју сестру (чију је праву лепоту једини био способан да спозна), он гради нову стварност; стварност без *султаније*. Роман се завршава реченицом захваљујући којој, кроз виртуелни наратив, „урањамо“ у лепши и хуманији свет: „И Николи се чинило тада као да га Милкина рука глади и милује, и, стискајући зубе а грлећи малог, он је плакао све јаче... све јаче...“ (267)

<sup>16</sup> Они истовремено фалсификују властита и туђи живот.

<sup>17</sup> На присуство симулиране стварности којом се гради Милкин свет скренуће пажњу Јован Деретић: „Све је то наравно само привид, глума, извођење улоге која је унапред прописана, коју су обликовали чаршијски језици, а у ствари она до краја остаје недужна, патријархално непорочна.“ (ДЕРЕТИЋ, 1981: 199)

## Цитирана литература

- ВОЛФ, 2006: Wolf, Werner. „Frams, Framings, and Framing Borders in Literature and Other Media“, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 2006, str. 1 – 40.
- ДАНЕНБЕРГ, 2008: Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.
- ДЕРЕТИЋ, 1981: Деретић, Јован. *Српски роман 1800 – 1950*. Београд: Нолит, 1981.
- ЖЕНЕТ, 1980: Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Oxford University Press, 1980. <https://archive.org/details/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod> [12. 8. 2013]
- ЖЕНЕТ, 2001 (1997): Genette, Gerard. *Paratexts, thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997.
- ЖЕНЕТ, 2006: Genette, Gerard. *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Zagreb: Disput, 2006.
- ЖИВКОВИЋ, 1992: Živković, Dragiša. *Rečnik književnih termina*. Београд: Нолит, 1992.
- ЈОВАНОВИЋ, 2014: Jovanović, Jelena. 2014. Na granici književnog teksta (Primena teorije parateksta Žerara Ženeta). Zbornik radova sa Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani, Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, 2014, str. 271 – 281.
- КАЛЕР, 1990: Калер, Џонатан. *Структуралистичка поетика*. Београд: СКЗ, 1990.
- ЛЕЈКОФ, 2004: Lakoff, George. Reframing Is Social Change. *Don't Think of an Elephant – Know Your Values and Form the Debate*. Canada: Chelsea Green Publishing Company, 2004, стр. XV, XVI
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, 2001: Милосављевић Милић, Снежана. *Оквирни облици у српском реалистичком роману*. Београд: Чигоја штампа, 2001.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, 2013: Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича. *Зборник радова са VII међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књ. II, *Немогуће: Завет човека и књижевности*, Крагујевац, 2013б, стр. 87 – 99.
- ПЕТКОВИЋ, 2006: Петковић, Новица. Огледи из српске поетике. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- ПЕТКОВИЋ, 2009: Петковић, Новица. *Софкин силазак (Нечиста крв Борисава Станковића)*. Београд, Лесковац: КИЗ Алтера, Задужбина Николај Тимченко, 2009.

- РАДУЛОВИЋ, 2007: Radulović, Lidija. Roditeljska kletva kao nevidljivo nasilje: diskurs antimaterinstva u tradicijskoj kulturi. *Етноантрополошки проблеми*, Београд, год.2, св.2, 2007, 137 – 146.
- РАЈАН, 1999: Ryan, Maria-Laura. „Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press, 1999, str. 113 – 141.
- РАЈАН, 2001: Ryan, Maria-Laura. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.
- РИЧАРДСОН, 2008: Richardson, Brian. Narrative Beginnings. *Narrative Beginnings Theories and Practices* Edited by Brian Richardson. University of Nebraska Press, 2008.
- ФЕЛАН, 2006: Phelan, James. Narrative Theory, 1966–2006: *A Narrative. The Nature of Narrative: Revised and Expanded*. Ed. Scholes, Phelan, Kellogg. Oxford University Press, 2006. [доступно као издвојени чланак ENN, стр. 1- 33]
- ФИЈМОП, 2006: Fillmore, Charles J. Frame semantics. *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Edited by Dirk Geeraerts. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2006, str. 373 – 400.
- ХЕРМАН, 2008: Herman, David. Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008.

## Извори

- ЂОРОВИЋ, 1982: Ђоровић, Светозар. *Мајчина султанија*. Београд: Нолит, 1982.

Jelena V. Vulović

### FRAMMING BORDERS IN *MAJČINA SULTANIJA* BY SVETOZAR ĐOROVIĆ

#### Summary

The first part of the paper is dedicated to the theory of frames and its different notions in the structural, post-structural and semiotic approaches. After this, a survey of the latest studies that enriched the morphological and semiotic understanding of frame as a cognitive phenomenon is offered. The basis is

provided by cognitive linguistics and “frame analysis”, whereas the studies of Werner Wolf, Monika Fludernik and David Herman are most significant for the theory of literature. Special attention is paid to border framings, so that Genette’s peritextual elements, as well as incipit and explicit, are taken as the marginal signals of frame activation. The second part of the paper is based on the research of the function of border framings in the example of a Serbian modernist novel *Majčina sultanija*. We were interested in the narrative strategies that can be discovered via them, as well as the relation of narrative instances. The connection with intratextual framings was mostly established.

*Key words:* cognitive narratology, cognitive frame, peritext, modernist literature, Svetozar Ćorović, *Majčina sultanija*