

НОВЕ ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ – ЈЕДАН ПОЧЕТАК И ТРИ КРАЈА (ПРИМЕНА НАРАТОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ ОКВИРА)

Рад полази од појма оквира чија основа се може пронаћи у теоријама паратекста, инципита и експлицита, а које су посебно допуњене истраживањима о граничним уоквиравањима заснованим на когнитивним студијама Вернера Волфа, Монике Флудерник, Дејвида Хермана. Путем ових граничних сигнала показано је како се идеолошка матрица текста иронизује и показује своје слабости и недостатке одразом на појединачне судбине. Кључна места текста о којима се расправља јесу наслов (у облику епонима), инципит и роструки експлицит (песма у прози и два дневничка записа). Овом приликом нисмо изнели теорију оквира на коју се ослањамо, јер је она већ дата у нашим раније објављеним радовима.²

Кључне речи: оквир, уоквиравање, другост, идентитет, модерна

Својим насловом роман *Нове*³ Јелене Димитријевић пре свега подвлачи род, односећи се на младотуркиње – жене које су почетком двадесетог века водиле тиху борбу за укидање/ослобађање харема и приближавање европским друштвеним и културним стандардима. Оне су себе називале *нове* преузимајући улогу иницијатора борбе за праведнији живот турских жена. Њихова побуна састојала се у буђењу свести оних које „сањају чаробни сан Истока“ (ДИМИТРИЈЕВИЋ 1912: 64)⁴, у пропагирању западних цивилизацијских токова и критици потчињавања жена у својој домовини. Због врло често наглашаване тезе у роману, он повремено прераста у памф-

¹ jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

² (ЈОВАНОВИЋ 2014), (ВУЛОВИЋ 2015); Трећи рад под насловом „О инципиту и експлициту као граничном уоквиравању (преглед теорија)“ приложен је за штампу бањалучком *Филологу*.

³ Роман је први пут објавила *Српска књижевна задруга* 1912. године. Јелена Димитријевић добија и њихову награду за најбољи роман године.

⁴ Како бисмо растеретили текст, сви наредни цитати преузети из романа *Нове* биће праћени само бројем странице са које су преузети, а према овде наведеном издању.

лет, проглас, манифест, удаљавајући се од књижевноуметничког, које пре-теже у тренуцима када се показују унутрашњи ломови ликова уплетених у „побуну“ и сви парадокси које та стихија са собом повлачи. Иако, како примећује Снежана Милосављевић Милић, идеолошка матрица дела лежи у „критици обесправљеног положаја жена у турској исламској заједници и афирмацији идеје о њиховом ослобађању“ (2015: 487), она у току текста делимично губи на интензитету, путем разоткривања свих заблуда и обмана које се под њом крију. Идеолошки слој потиснут је снагом појединачних судбина које деконструишу схватање слободе и борбе за њу онако како се развијају у свести прозападно оријентисаних Туркиња. Обухватајући насловом све жене које су себе називале *нове*, роман добија и иронијски призивок, јер у највећој мери управо те јунакиње показују раскорак између онога што пропагирају и онога што заиста јесу. Оне говоре као Европљанке, а у свим кључним моментима поступају и мисле као Туркиње. Током романа, таложећи све што се крије у идентитетском означитељу *нове*, овај назив преобраћа се у неким моментима у своју потпуну супротност (можда је најбољи пример за то Нурије-ханума). На крају, као једини прави борац који уме да схвати комплексност борбе и комплексност проблема нераскидиво везан за културноисторијске околности, представљена је жена која себе никада није назвала именом *нове* – Шехназе-ханума. У наслову читамо гласове и перспективу турских сифражеткиња, али истовремено и (донекле ироничан) коментар нараторке.

Реченица истакнута на првим странама наратива, која актуализује наслов, истиче сличност/истост *нових* са женама западне Европе. „Ми смо *нове* а оне су Европљанке, Францускиње. Шта ми имамо азијатско? Ни говор, ни хаљине, чак ни ход, чак ни покрете.“ (1912: 4) Француске васпитанице (Емир-Фатму и Мерсију) на почетку затичемо у европски намештеној соби испуњеној европским књигама, клавиром и европским гласовима. Разговор намерно започињу и воде на француском прекидајући га повременим енглеским упадицама. Често се у њему осврћу на лектуру коју чине Томас Кемпион, Шатобријан, Ламартин, Ги де Мопасан, Прево, Флобер, како би доказале колико су *нове* и колико је истине у тврдњи да су готово идентичне „слободним“ Европљанкама. Постојаност заблуде у преображај идентитета, који води у обману да спас лежи у забораву *свог* и прихватању *другог* показује нам нараторка током читавог текста. Сужавајући фокус и преображавајући мисли Емир-Фатме у језик трећег лица открива нам, кроз доживљени говор, да обмана доминира до пред сам крај наратива: „Њој (Емир-Фатми, прим. Ј. Ј.) је лако: она зна француски, она је као Францускиња, по свему, и по осећању, по срцу и по души; њена права отаџбина је Француска...“ (273)⁵

⁵ Читати: „Мени је лако: ја знам...“

Са друге стране, већ на почетку постоје индиције да нешто омета пролаз до „слободе“ – уз све препреке на које јунакиње наилазе у заостаљој средини Оријента, то је, што је много важније, део бића укореван у њиховом пореклу. Инципит најављује конфликт проузрокован хибридизацијом идентитета (БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ 2011). Одмах након констатације о својој сродности са Францускињама, Емир-Фатма и Мерсије започињу песму на матерњем језику: „[З]аврши гошћа па опет седе у наслоњачу, загрли се са сестром од стрица и удесише, врло тихо, једну сентименталну и монотону турску песмицу, па се засмејаше што певају турски [...]“ (4) Сан о слободи је леп док га не уруши стварност, која не уме да игнорише препреке усађене пре свега у самим сневачима. То је крајња порука текста антиципирана на првим странама, а потврђена троструким крајем.

Рачвање наратива омогућено је допунским хомодијегетичким унутрашњим аналепсама (ЖЕНЕТ, према: ПРИНС 2011: 19). Оне сасвим улазе у темпорални оквир романа попуњавајући празнине и смисаоно засићујући места на која се на нивоу приче темпорално надовезују. Последња глава романа, која долази након сужејног затварања смрћу главне јунакиње, доноси три исповести као поентирање: једну песму у прози и два дневника. У сва три текста садржан је биланс живота три Туркиње целим бићем одане идеалу ослобађања од затвореног понижавајућег харемског живота. Текстови представљају коначно разоткривање сложености пута који води од идеала до циља, који уме да се, и онда кад је достигнут, покаже као потпуно погрешан. Сlike су поређане градацијски.

У првој – песми у прози коју пише Ариф-тејзе – лирски субјекат жали за изгубљеном звездом водиљом. Најгласнија, најенергичнија и најобразованија побуњеница очајава, јер више нема подстрек за борбу. Изгубила је оне за чијом слободом је жудела (Мерсију и Емир-Фатму) и ону коју је због слободе волела (мадам Аристид). Њен циљ је обемишљен. И морао је бити, јер у својој лудој опијености победом није успела да види да се до ње може само преко жртава и да она не може бити лака и моментална. У појединим тренуцима се пита: „А да ли је добро, да није грех да их пробудимо? *Оне још сањају чаробни сан Истока*. Како ће им бити када се из тог дубоког сна тргну: да се не осете несрећне? да не проклињу онога ко их је пробудио?...“ (64) Али та питања, која су је на тренутак упозоравала да је буђење и освешћивање процес, брзо су ишчезавала у њеној осетљивој природи напрегнутих живаца. Ритам испеване песме пресликава дубоки душевни немир у коме се непрекидно понавља „Ја“. Оно се губи и нестаје заједно са спознајом о бесмислу побуне у коју је било преточено цело биће. „[Ј]а нисам више апостолица и мисионарка; ја нисам више добра кћи Турске. Ја сам сад само жена чије је срце претр-

пело катастрофу. Мога куражног и енергичног Ја више нема.“ (286) Роман се завршава смрћу Ариф-тејзе. Она је спречава да до краја изговори обновљени позив на наставак борбе: „Заставу понова узимам и идем да вичем, да будим наше жене, да траже право...’ Хтеде рећи ’право сунца’, па не могаде, клону на узглавље и склопи очи...“ (295). Из последњих речи снажно избија иронија.

Пре анализе наредна два експлицита, с обзиром на то да су дата у облику дневника, добро је подсетити на неке одлике ове форме, важне за тумачење у роман инкорпорираних записа. Жан Русе је износио теорију романа у писмима често указивао на места у којима се две форме подударају. Као и писму, и дневнику је својствено прво лице и садашње време. То даље често повлачи за собом „кратковидост, крајњу пажњу, чак увећавајућу, поклоњену неприметним догађајима, свему што нема значаја за даљински поглед ретроспективног виђења.“ (РУСЕ 1993: 110) Јунак нема привилегију да у тренутку док прича зна исход онога што ће се десити, он је ограничен стварним незнањем, несвојственим ретроспективном приповедању. Приповедач-лик извештава само о садашњој ситуацији и о свету који му је доступан. Дневнички записи посебно наглашавају излив спонтаности, различитих емоција и противречних схватања. Прелазећи са белешке на белешку, кроз дате фрагменте записане садашњости, открива се промена ликова. Хватање „малих ствари“ и „свакодневних осећаја“ омогућава представљање свих промена, колебања, превирања у ликовима, које се дешавају током времена. Виђење се мења у зависности од положаја и времена у коме се приповедач-јунак налази. Свака нова дневничка белешка подразумева новог, измењеног приповедача, што се разликује од наратора који у даху, из једне временске тачке прича о својој прошлости. Све се види према личној, искривљеној, субјективној оптици, која се из белешке у белешку помера/мења. „Постоји тако велика разлика између оног што сам данас и оног што сам била пре два дана“, цитираће проницљиво Русе (1993: 107).

Друга исповест је, дакле, дневник Мерсије, коме она сама даје наслов „Мој дневник“. Овако увучен у наративно ткиво међунаслов драстичније одваја запис који уоквирава од текстуалног окружења. Писан је с намером да никада не буде обелодањен. То је нечујни глас девојке, двоструко потиснут чињеницом да је исповест написана на француском. Чак и да би себи признала и артикулисала властите немире она мора да позајми туђи глас, јер свој нема – није се могао развити у мноштву других. Мерсије је „услед друштвених ограничења, норми породичних односа, рођачке увиђавности и самоцензуре сама себи наметнула немост“ (БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ 2011: 10). У дубоко чуваној тајни она ће сасвим сагорети као још једна жртва плуралног идентитета. Реченице у ње-

ном дневнику пуне су питања, загрцнуте, несигурне и недовршене. Прате њену мисао и покушавају да је уобличи. Директни унутрашњи монолог покушај је да јунакиња изрази своју унутрашњу трагедију. Наравно да до краја не успева и отуда „муцавост“ њених реченица. Кад хоће да себи објасни узрок свог страдања, она призива речи других. У првом дневничком запису, питајући се одакле јој навиру грешне мисли, она понавља шта је чула од Ариф: „Туђе људе не виђамо, па се заљубљујемо у оне који су нам своји.“ (287). Покушавајући да објасни своју патњу, она се присећа баналног примера када њена мајка не успева да од јаке зубобоље опише ту врсту бола. У сваком од пет записа наилазимо на комплексан унутрашњи живот јунакиње прикривен оним што је написано. Забележено највише открива оно што остаје неизречено. Грдећи себе због онога што осећа, а не проналазећи прави узрок, јер не може се све спознати и вербализовати, Мерсије умире изманипулисана једнако старом и новом струјом разумевања положаја жене у харему. Директни дискурс сасвим је немоћан да искаже њена субвербална стања, што читаоца управо нагони да у њеном дневнику пронађе незабележено и неизговориво.⁶

Мерсије живот окончава љута на себе због помањкања унутрашње снаге да достојно носи име *нове*. Она на самрти узвикује: „О, ја нова!“, остајући у потпуној заблуди о правим кривцима за свој несрећан живот. Дневник није директан, непосредан продор у свест; он је само допуна другим поступцима у грађењу Мерсијиног лика.

Трећи, најобимнији рукавац троструког краја јесте дневнички запис Емир-Фатме, првобитно назван *Песма*, а касније – подстакнуто новим спознајама – допуњен атрибутивом *суза*. Овако дефинисан тзв. ауторски међунаслов сведочи о преокрету у свести главне јунакиње.⁷ Она је можда чак мање трагичан лик од своје сестре, јер је бар покушала и у том покушају успела да увиди обману којој је дуго и свим бићем служила. Најзад, ту је и њена кћер, мала Емир-Фатма, кроз коју јунакиња наставља

⁶ На овом месту до изражаја долази „заблуда директног дискурса“ у коју су упали многи теоретичари и писци. Овом приликом цитираћемо Русеа, како би била употпуњена скала оних који су, погрешно, сву привилегију залажења у скривене мисли давали директном дискурсу, сматрајући психонарацију прекидом, дисторзијом и удаљавањем од унутрашњих превирања. „’Могло би се, истина, писати служећи се трећим лицем, он учини, он рече. Да, али како положити рачуна о унутарњим кретањима душе?’ За Стендала као и за Балзака, прво лице је усавршена алатка унутрашње анализе. [...] Наравно, постоји ту добитак у истини, у непосредном сазнању о себи; да би се добро искусила унутарња кретања и да би се то најбоље пренело, нико није боље постављен од самог субјекта; онај који овде говори, то није некакво треће лице мање-више удаљено и одвојено, то је управо онај који живи и доживљава оно о чему говори.“ (РУСЕ 1993: 112, 113). О овоме је детаљније писано у нашем раду који се бави питањем психонарације/мисаоног извештаја (ВУЛОВИЋ 2016).

⁷ „Ја сам свој *Дневник* назвала *Песма*; а сад додајем *Суза*.“ (293)

да живи – сигурно срећније – јер отрежњена мајка шаље страшну опомену зараћеним странама. Призивајући наратере, она својим дневником подстиче дијалогичност: „Ова *Песма Суза* остаће, може бити, нечитана, нико неће дознати колико је патила у слободи једна ослобођена робинја, немајући коме да се потужи.“ (293). Изражавајући сумњу да ће њен глас остати без одјека, она негацијом подвлачи намеру да се он чује. Томе иде у прилог и чињеница да је писан на турском језику, што екстрадијегетичка наратерка посебно подвлачи. У целом роману страни језици означавају скривање, маскирање, превладавање *другог*. Ово је поред писма, које Емир-Фатма шаље оцу истовремено са настанком дневника, запис који треба да дође до *других*, пре свега *нових*, којима је упућен. Иако у почетку искључује наратере („Све што ми је мило и немило бележићу од данас, те да некад видим како ми је било“ (288)), Емир-Фатма временом мења став, прижељкујући да за њену патњу, којој је спознала узроке, сазна још неко, како би прича одјекнула и опомињала. У другом делу дневника она читаоце апострофира: „Где сте ви, нове“ (292).⁸

Дневник представља једну врсту *mise an abyme*, прелазећи још једном већ пређени пут страдања јунакиње – овог пута дат у целости из једног угла и с намером да оквирни приповедач поткрепи своју причу „документом“. „Пронађени дневник“ доспео до самог приповедача обезбеђује кредибилитет свему испричаном. Није реч о измишљеном већ „стварном“ догађају. Како би рекао Русе: „То је фикција нефиктивног; пронађен је свежањ писама, па се објављује оно што је пронађено“ (1993: 115). Оквирни приповедач губи своју пређашњу улогу, прерушавајући се у приређивача „привидно потчињеног чињеницама које представља“. Маскирајући и прикривајући *приповедачко ја* он постаје јачи, обезбеђујући себи поузданост истраживача који објављује пронађену документарну грађу. Утицај се концентрично шири ка имплицитном аутору (за Русеа то је романописац), што свакако остварује специфично дејство и на читаоца. „По себи се разуме, фиктивно се искључује фикцијом, а романописац се сакрива да би се боље показао; то је с његове стране једна вештина више: он се прави да се уздржава, да би што сигурније дејствовао, он себе брише пред стварношћу да би измислио нову стварност. А то читалац добро зна, сви то знају, али у читању постоји увек, у различитим видовима, пристанак на илузију.“ (РУСЕ 1993: 116)

На почетку дневника јунакиња живи своју илузију: далеко, у слободном свету са особом коју воли, узвикује: „Боже, како сам срећна!“ (288). Али и у моментима највеће среће њени дамари трепере неком нелагодом и несигурношћу. То се чита из непрекидног апострофирања

⁸ У Дневнику има још места која призивају наратере, али их овде нисмо издвојили, јер их у раду спорадично цитирамо.

мајке, оца, нене, Ариф, Мерсије, свих људи које је оставила; из жеље да се оживи сваки део домаћег простора: кроз одећу, обичаје, језик. Иако прве белешке оспољавају срећу, она није једино што јунакиња у тим моментима осећа, само што још није у стању да освести да је нешто мучи и притиска. Поред жеље за присуством ближњих, Емир-Фатма губитак упоришта у првом делу дневничких бележака показује и путем виртуелног наратива.⁹ Она тежи да оствари комуникацију са неприсутним ближњима, те наслућује њихова питања, усклике, осећаје, мисли. Наративна алтернатива отвара се и кроз хипотетичку фокализацију и негације; првог дана Рамазана Емир-Фатма бележи: „Па ипак, кад бих чула мујезина с минара и топ с града, било би ми теже. Овако, ја ништа не чујем, ништа не видим, ни лупу звекира на капијама, ни жене у чаршафима с фењерима преко дворишта... ни жагор, ни кикот...“ (289) Због положаја фокализатора неостварена могућност (Емир-Фатма је у Паризу), активирајући недоступно, креира повољнију верзију од реалности (*upward*).¹⁰ Прерастајући у негацију, виртуелност све снажније дестабилизује актуелни свет. „[С]амо указивање на аспекте наративног света који се нису 'остварили', импликује увођење управо тих истих светова који остају у домену виртуелног. Оно што је 'одбачено', није нестало, штавише, може имати итекако важну улогу за 'ауентизовани' свет приче.“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013: 93) Негирајући доступност далеког дома Емир-Фатма га подсвесно оживљава; што га више оспорава, он јој постаје све ближи, и то јој ствара nelaгоду и дубоко сакривени, али велики бол. На то указује и убрзан ритам постигнут асиндетским и полисиндетским набрајањем, повремено прекинутим ретиценцијом која указује на лутање свести кроз простор напуштеног завичаја. „[Ш]то је

⁹ Појам користимо у значењу које му приписује Снежана Милосављевић Милић, полазећи од дефиниције Мари-Лор Рајан: „било који вид предочене приповести која настаје у уму јунака и бива репродукована у свести читалаца тако да унутар наративног света остаје нереализована“ (према: МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014). Ипак, С. М. Милић не остаје на овом, доста уско дефинисаном схватању виртуелног наратива, већ га значајно проширује, обухватајући све варијанте засноване на опозицији „актуелног и нереализованог унутар фикционалног наратива“, без разлике да ли припадају нивоу приче или дискурса. Изузетно функционална је и типологија коју ауторка нуди: „Уколико пођемо од критеријума актуелизације, виртуелном наративу који обухвата неактуализоване светове припададе би следеће подврсте: 1) периферна могућа прича која одговара Принсовом термину 'контраприповест' и чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи.“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013: 90).

¹⁰ Подврсте контрачињеница које издавају Макмален, Маркман и Гавански. „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)

више повезаних негација, у низу, то је виртуелна или алтернативна димензија наративног света израженија, односно, сликовитија и конкретнија.“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013: 94)

Дневничко садашње време интензивира доживљај јунака, јер се стварност хвата „док је врела“, па „омогућује животу да себе осети и да се изрази у свим својим лелујањима.“ (РУСЕ 1993: 106) Зато важну улогу има презент, аорист, као и изрази „ето га“, „сад“, „ово“, „данас“. Наратер је сасвим близу јунакињи код које може осетити тренутну промену, и те контрадикторности (изречене на свега неколико страна) уверљивије осликавају промену од ретроспективног приповедача који на лицу места исправља све заблуде и обмане *доживљајног ја*. Нараторка дневника то није у стању да учини због близине догађаја за који су везани утисци као и због нарастања догађаја паралелно са писањем дневника.

Заблуда се градацијски, све експлицитније, открива из записа у запис. Првог дана рамазана Емир-Фатма бележи: „Кад би ме неко питао где ми је отаџбина, ја бих одговорила: тамо где је он.“ (289). Након свега десет дана ту исту отаџбину она назива туђином, брзо се гласно исправљајући: „[Т]ако ми је слатко говорити матерњим језиком у туђини. Али не, где је он, ту ми је отаџбина.“ (289). То делује као огроман напор да свесно одагна мисли које је прогађају. Што више долази у контакт са непознатим светом, она све више открива колико јој је стран – колебање и конфузију у којима је час Францускиња, час Туркиња, час у отаџбини, час у туђини, замењује потпуно уклањање самообмане у новембарском дневничком запису („и шта сам видела? – да сам била у заблуди!“ (290)). Од тог момента урушава се све изграђено француским васпитањем, страном литературом и ослободилачком прокламацијом *нових*. Разлика је све очигледнија: ту су увек „они“ и „ми“. Јунакиња физички пропада под притиском душевног терета који све интензивније осећа. Наредни записи представљају бележење све веће патње коју јој је донело отржењење. У њима има много ироније која драстично мења наслов и смисао инципита:

„Где сте ви *нове* што тражите да смо с људима... Ако бисте волеле своје мужеве, гледајући ово што ја гледам, ви бисте умрле. Па и ја полако умирем.“ (292), „Ми нове луде, мислимо да су само у Турској људи људи.“¹¹

На самом крају, непосредно пред Емир-Фатмину смрт, као последње записане речи, иронија достиже врхунац у очајничком прекору: „Очи ми се засењују, а ја као кроз маглу видим гробље с отвореним гробовима за *нове* [...] Зар вам је остварење сна гробље? Зар нисте могле...“ (295).

¹¹ Ради бољег разумевања ироније потребно је овај исказ повезати са песмом коју пише Ариф-тејзе турским књижевницима. Први стих гласи: „Дивљаци! жена још је вама *жена*“ (254). О томе погледати више у тексту Биљане Дојчиновић (2012: 271–273) и Магдалене Кох (2012: 195, 196).

Трећи рукавац завршнице подвлачи снагу различитости коју осећа освешћена новотуркиња у туђем свету: „Ја ни по чему не личим на Францускињу...Ја сам њима туђа, и оне мени...“ (290, 291). Осећајући се најпре Францускињом жељном да одбаци све турско, а онда чистом Туркињом којој западни свет постаје сасвим туђ, стран, чак непријатељски, Емир-Фатма мора да страда. Дакле, нема решења у издвајању полова, већ у прихватању *другости* као одраза у коме се огледа наше *ја*; према томе, свако *друго* је делом *наше*, те се спознаја може остварити тек мирењем различитих *другости*.

То је, уосталом, одлично осетила списатељица, и зато успела да оваквим преокретом опише и сам Оријент другачији од имагинарне представе тог света виђеног готово искључиво кроз еротизовану представу харема.¹² У слику таквог света уткана је свест о хетерогености културе, али и о изразитој индивидуалности израженој кроз тежње, маштања, борбу, наду јунака који чине свет романа *Нове*. Ауторка одбацује интерпретацију културе као есенцијалистичког скупа традиције и обичаја, и пласира концепцију културе као богатог извора пуног инхерентних противречности.

Цитирана литература

- БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ 2011: Бечановић Николић, Зорица. „Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове* Јелене Димитријевић“. *Књижевство*, бр.1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/print.php?text=14> [10. 5. 2013]
- ВУЛОВИЋ 2015: Вуловић, Јелена. 2015. „Гранична уоквиравања у роману *Мајчина Султанија* Светозара Ђоровића“. *Philologia Mediana*, Часопис за филолошке науке Филозофског факултета Универзитета у Нишу, 2015, стр. 193–208.
- ДАНЕНБЕРГ 2008: Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

¹² „У ње [Јелене Димитријевић, прим. Ј. Ј.] нема потребе, као код српске културне елите окупљене око *Српског књижевног гласника*, да се направи оштар отклон од турског и оријенталног наслеђа које је схватано као ретроградно и супротно западноевропском, нити сматра да је пој булбула мање заносан од поја славуја. Балканском оријенталном наслеђу Јелена Димитријевић је прилазила као постојећој реалности која живи, насупротив настојањима да се зарад стварања српске националне свести турско, оријентално прогласи мртвим наслеђем (које се само као цензурисана жалост за прошлим временима као у Боре Станковића или никад постојећи свет Јована Илића прихватао у српској култури).“ (ПЕКОВИЋ 2008: 127)

„Са друге стране, премда зна да је у српској култури подношљив симболички, а не онтолошки статус турске културе, Јелена Димитријевић остаје при своме напору да потврди тај онтолошки статус.“ (СЛАПШАК 1998: 141)

- ДОЈЧИНОВИЋ 2012: Дојчиновић, Биљана. „Чаробни сан Истока“ – Стварност у роману *Нове* Јелене Димитријевић, поговор у: Димитријевић, Јелена. *Нове*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 271–280.
- ЈОВАНОВИЋ 2012: Јовановић, Јелена. 2012. „Они и ми у свету других Јелене Димитријевић“. Зборник радова *Срби о другима – други о Србима*, Филозофски факултет Ниш: стр. 263–272.
- 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.
- КОХ 2012: Кох, Магдалена. ...*када сазремо као култура... Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон – жанр – род)*. Београд: Службени гласник, 2012.
- 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, 2013, стр. 87–99.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014: Милосављевић Милић, Снежана. „Виртуелна претприповест и феномен урањања“. *Philologia Mediana*, бр. 6, Филозофски факултет у Нишу, 2014, стр. 17–37.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2015: Милосављевић Милић, Снежана. „Јелена Димитријевић – биобиблиографска одредница“. *Philologia Mediana*, бр. 7, Филозофски факултет у Нишу, 2015, стр. 17–37.
- ПЕКОВИЋ 2008: Пековић, Слободанка. „Путописи Јелене Димитријевић као могућност виђења Другог“. *Књижевна историја*, година XL, бр.134/135, 2008, стр. 117–135.
- ПРИНС 2001: Prince, Gerald. A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY, 2001, pp. 43–50.
- РУСЕ 1993: Русе, Жан. *Облик и значење*, прев. Иван Димић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- СЛАПШАК 1998: Slapšak, Svetlana. „Naremi, nomadi: Jelena Dimitrijević“. *ProFemina*, 1998, 15/16, str. 137–149.

Извори

- ДИМИТРИЈЕВИЋ 1912: Димитријевић, Јелена. *Нове*. Београд: Српска књижевна задруга, 1912.

Jelena V. Vulović

NOVE BY JELENA DIMITRIJEVIĆ – ONE BEGINNING
AND THREE ENDINGS
(THE APPLICATION OF THE NARRATOLOGICAL FRAME THEORY)

Applying the theory of paratext and frames to the novel “Nove” by Jelena Dimitrijević, this paper attempts to show the semantic complexity of the novel often talked about as a novel with a thesis. By emphasizing on the title and the implicit, on the one hand, and the explicit, on the other, we attempt to show (through the split of the general and individual, the public and the private), the extent to which an understanding of society as a homogenous entity placed against the Other is deviant; by doing so, we take turn in the direction of highlighting the identity split under the pressure of such a narrow outlook. The semantic layers that underlie the heterogeneity of culture, but also individuality achieved through striving, dreaming, struggle and the hope of the protagonist, which all make the story world of “Nove,” are accentuated. The author rejects the interpretation of culture as a fundamental set of tradition and rituals, and puts forward the concept of culture as a rich source, full of inherent contradictions.

Key words: frame, framing, otherness, identity, modernism

