

## ОКВИР КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА: ОД МОРФОЛОШКОГ ПРИСТУПА ДО КОГНИТИВНОГ МЕТАКОНЦЕПТА

Феномен оквира, уоквиравања и граница књижевног дела, иако није био у тежишту интересовања књижевних теоретичара, ипак је од самог почетка развоја модерне науке о књижевности заокупљао њихову пажњу. Већ код руских формалиста поступак уоквиравања добија значајну улогу у историјској поетици романа, жанра који, према Виктору Шкловском, настаје у процесу циклизације новела. Притом ће управо оквирна прича имати важну композициону улогу у погледу повезивања или заокруживања краћих и често неповезаних наративних делова. Из дијахроније Шкловски ће исти принцип оквира пренети на план типолошких уопштавања издвајајући, поред паралелне и степенасте, и прстенасти тип романа. Након тога, оквир ће бити разматран унутар семиотичког приступа књижевном делу. Сагледавајући књижевност као „другостепени моделативни систем“ (ЛОТМАН 1976: 277–287), Јуриј Лотман оквирним границама текста (почетак и завршетак), приписује структурно јаки положај будући да управо границе раздвајају текст од нетекста. Притом се моделативна улога оквира сагледава унутар општих и у одређеном периоду доминантних културних модела. На сличан начин и Борис Успенски наглашава већи степен семиотичке условности и кодираности оквирних сегмената текста, а Марија Рената Мајенова (Јакобсонова ученица), појмове почетка, средине и завршетка смешта у „општу теорију текста“ (МАЈЕНОВА 2009: 16) С обзиром на то да тексту приступа као одређеној целини, Мајенова овим појмовима приписује кључну метакомуникативну функцију. У наратологији је велики утицај имало истраживање Жерара Женета о граничним сегментима текста, објављено у књизи *Паратекст* (1997).

У српској науци о књижевности о овом феномену постоји само једна обимнија студија, потписника ових редова, која представља прилог историјскопоетичком разматрању оквира као морфолошког сегмента приповедног текста.<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> В. Снежана Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*,

Скоро истовремено са морфолошким, у употреби је и схватање оквира као општег или интерпретативног контекста дела. У тако широком смислу најчешће се говори о жанру или различитим вантекстовним (спољашњим) контекстима. Из сициолошких теорија најснажнији утицај је извршила књига Ирвина Гофмана, *Анализа оквира: есеј о организацији искуства* (1974). Надовезујући се на појмове кода и кодирања у лингвистици и семиотици, Гофман уводи синтагму „примарни оквир“ („primary framework“, ГОФМАН 1974: 45) који предодређује облике друштвене интеракције и искуствених схема релевантних у интерпретацији стварности.

Са развојем когнитивне оријентације у посткласичној наратологији оквир постаје једна од примарних истраживачких тема, како у метатеоријском, тако и у интерпретативном погледу. Као резултат ових интересовања Вернер Волф, професор енглеске књижевности на Универзитету у Грацу и један од водећих савремених наратолога, као уредник потписује (уз Валтера Бернхарта) зборник радова *Гранична уоквиравања у књижевности и другим медијима* (2006). Волфово полазиште за расправу је став Меклахлана и Рида, изнет у књизи *Уоквиравање и интерпретација* (1994), да је кључна функција оквира омогућавање или усмеравање интерпретације. С обзиром на то да „интерпретација увек укључује концепте“, Волф закључује да су оквири „метаконцепти“ јер регулишу примену осталих концепата.

Генеза таквог приступа потиче из лингвистике, тачније, из семантике оквира Чарлса Филмора који се надовезао на раније познату теорију скрипти Шанка и Ејбелсона. Према Филморовом схватању, „речи су резултат категоризације искуства, а у основи сваке од тих категорија јесте мотивишућа ситуација, која се јавља на позадини неког знања и искуства“ (ФИЛМОП 2014: 74). Волф, такође, понавља да као културолошки конструкти, оквири поседују одређену историјску и културну флексибилност. Иако као стечени појмови имају релативну стабилност и тенденцију ка стереотипном представљању, оквири су непрестано подлож-

---

Београд, Чигоја, 2001. У новије време у оквиру тзв. Нишке наратолошке школе једна група аутора своје радове посвећује когнитивним аспектима оквира. В. Д. Милутиновић, „Когнитивне основе посткласичне наратологије“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 63, св. 2, 2015, „Оквири у когнитивној наратологији“, *Књижевна историја*, XLVII 2016. бр. 156; Ј. Јовановић / Вуловић, „Нове Јелене Димитријевић – један почетак и три краја (примена наратолошке теорије оквира), у овој публикацији; „Гранична уоквиравања у роману *Мајчина султанија* Светозара Ђоровића“, *Philologia Mediana*, Ниш, 2015; „Na granici književnog teksta (primena teorije parateksta Žerara Ženeta), *Riječki filološki dani*, Rijeka, 2014; И. Стојиљковић, „Когнитивни преокрети у читању“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 63, св. 2, 2015. В. такође, Д. Вукићевић, „Смешан крај или Крај смешног краја у Нушићевим комедијама“, *Књижевна историја*, XLVII 2015. бр. 155.

ни модификацијама. Волф стога истиче да „не постоји ниједна активност уоквиравања без претходно датих оквира који се употребљавају, модификују, одбацују или допуњују са другим или чак потпуно новим оквири-ма“ (ВОЛФ 2006: 4). Инсистирајући на чињеници да је у фокусу његовог приступа „уоквиравање“, схваћено као процес кодирања когнитивних оквира, Волф жели да се огради од старијег, морфолошког призива, који носи овај појам, и да притом потцрта његову динамичну природу.<sup>3</sup> Отуд можда делује неочекивано да се у даљој теоријској елаборацији овог феномена (у уводној студији, чији превод овде доносимо), као и у студији о оквирним причама и дефамилијаризованим оквирима Волф у великој мери ослања на досадашња достигнућа из структуралистичког наслеђа. То потврђује, између осталог, разликовање „уметничког дела“, „жанра“ и „фикционалности“ као дистинктивних оквира артефаката,<sup>4</sup> или семиотичка путања приликом даљих типолошких уопштавања. Уз то треба поменути и утицај који долази из постструктурализма, нарочито у погледу инсистирања на лиминалном и амбивалентном карактеру оквира.

Привилегован статус овог теоријског појма Волф назначује и тезом о оквиру као трансмедијалном феномену. Илустративан је сам избор текстова у зборнику; иако се већина односи на књижевна дела различитих периода и жанрова, налазимо вредне прилоге промишљању оквира у визуелним уметностима (сликарство, илустрације у вербалним медијима), архитектури, примењеној уметности, филму, музици.

Док је разликовање између физичког кодирања оквира и апстрактног когнитивног концепта уоквиравања основни метод којим аутори обрађују динамичну природу оквира, стиче се утисак да упркос бројним новим увидима, као истраживачки изазов и даље остаје оквир *фикционалност* (ако је фикционалност оквир по себи, шта би припадало њеном уоквиравању?), као и проблем метаоквирне концептуализације (како уоквирити оквир а притом избећи бездан когнитивног уланчавања?).

## Цитирана литература

ВОЛФ 2006: Wolf, Werner. *Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi: Amsterdam – New York, 2006.

<sup>3</sup> Овај правац померања методолошког и интерпретативног тежишта опште је место које раздваја когнитивнаратолошке од структуралистичких приступа.

<sup>4</sup> Ову поделу раније срећемо код Донатана Калера приликом разликовања контекста који руководе процесом натурализације. В. Калер: 1990: 197.

- ГОФМАН 1974: Goffman, Erving . *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974.
- КАЛЕР 1990: Калер, Џонатан. *Структуралистичка поетика*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- ЛОТМАН 1976: Лотман, Јуриј. М. *Структура уметничког текста*. Београд: Нолит, 1976.
- МАЈЕНОВА 2009: Мајенова. Марија Р. *Теоријска поетика*. Београд: Службени гласник, 2009.
- ФИЛМОП 2014: Филмор, Чарлс. „Семантика оквира“, у: К. Расулић, Д. Кликовац (ур), *Језик и сазнање*, Београд, Филолошки факултет, 2014, стр. 73–105.

Werner Wolf

## Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti i drugim medijima<sup>5</sup>

(*Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi: Amsterdam – New York, 2006)

### Uvod<sup>6</sup>

Tokom poslednjih nekoliko decenija prihvaćeno je shvatanje da ne postoji nijedan značajan ljudski čin, nijedna smisaona percepcija, kognicija i komunikacija, bez „okvira“ i da se okviri praktično svuda nalaze. Zaista, nakon sredine sedamdesetih godina prošlog veka, kada je objavljena uticajna studija Ervina Gofmana *Analiza okvira*, koncept kognitivnog „okvira“, koji je Goffman preuzeo od Gregorija Bejtsona (1955/1972; Goffman 1974: 7) postao je opšte prihvaćen u lingvistici i srodnim disciplinama: posebno u kognitivnoj teoriji, psihologiji i psihoterapiji, istraživanju veštačke inteligencije, sociolingvistici i naročito u analizi diskursa.<sup>7</sup> Ovaj rad posvećen je primeni analiza

<sup>5</sup> Odlomci iz „Uvoda“, koji nisu prezentovani na konferenciji „Okvir u književnosti i drugim medijima“ zapravo su revidirane verzije prva dva poglavlja iz Volfa 1999a.

<sup>6</sup> Odlomak iz: Snežana Milosavljević Milić, Dejan Milutinović (prir), *Postklasična naratologija*, zbornik radova, Filozofski fakultet, Niš, 2016. (u štampi)

<sup>7</sup> Radi pregleda vidi: Miler 1984, naročito poglavlje 3, Dru/Vuton, ured, 1987; Tanen, ured. 1993, kao i odličnu retrospektivu gotovo svih prethodnih istraživanja u ovoj oblasti: MekLahlan /Rid, 1994.

okvira na oblast kojoj do sada nije ukazivano dovoljno pažnje, oblast književnosti i drugih medija, pri čemu je fokus istraživanja usmeren na kodiranje okvira u „okvirnim granicama“ (u vremenskim medijima prepoznatljivim po inicijalnim okvirima). Cilj rada prevashodno jeste da razjasni sve teorijske osnove takve analize. To se posebno odnosi na objašnjavanje koncepta okvira, uokviravanja i okvirnih granica, kao i na pregled njihovih najvažnijih funkcija u interpretaciji književnih dela i drugih medija.

## 1. Okvir, uokviravanje i interpretacija

Usled široko rasprostranjene i interdisciplinarne upotrebe termin „okvir“ je stekao mnoštvo raznovrsnih i, povremeno, suprotstavljenih značenja. „Okvir“ se nekad koristi radi razlikovanja od srodnih termina, posebno „schema“ i „skripti“ (vidi MekLahlan, Rid 1994: 2, Semino 1997: 128), a ponekad i kao sinonim prethodno pomenutim terminima (MekLahlan, Rid 1994).<sup>8</sup> Pošto većina proučavalaca ukazuje na sheme i skripte kao stereotipne svakodnevne situacije, što nije u fokusu ovog rada, nema potrebe da se bavimo distinkcijom ovih pojmova i „okvira“. Umesto toga, u tekstu koji sledi, okvir se koristi kao opšti pojam koji se odnosi na diskursne razmene u produkciji i recepciji književnosti i ostalih medija (iako je u potpunosti primenljiv i u drugim situacijama, ali one prevazilaze oblast našeg istraživanja). Dakle, ono što nas zanima jeste opšta neodređenost termina „okvir“. Čak i iz odlične studije MekLahlana i Rida (1994) ostaje nejasno da li su „okviri“ pojedinačni ili „grupni“ koncepti (72), da li predstavljaju „metakomunikativne fenomene“ (ili „metaporuke“ 94), ili pak uključuju „iskustvene“ elemente i „strukture očekivanja“ (65), te se na njih termin „metakoncept“ ne može primeniti. Osim toga, naše istraživanje razmatra i pitanje da li teorija okvira treba da se bavi okvirima kao statičkim, kognitivnim „skladištenim sistemima“ (nekada povezanim sa stereotipima)<sup>9</sup> ili okvirima kao „dinamičnim aktivnostima“ (75).

S obzirom na ove različite definicije, neophodno je zauzeti stav kako bi se sprečilo da ovaj termin izgubi svoj heruistički potencijal. To se nesumnjivo može učiniti na osnovu funkcionalnog shvatanja termina, po kome njegove

<sup>8</sup> Rumelhart (1980) u odličnom uvodu za teoriju shema (ili okvira) upozorava na nasumičnu upotrebu ovih i povezanih termina kao sinonima, ali ih ipak definiše kao „dovoljno povezane da diskusija o jednom od njih može da posluži kao uvod u diskusiju o drugima“ (33).

<sup>9</sup> Kristal (1987, 1997: 417) definiše okvir iz lingvističke perspektive kao „strukturu znanja koja predstavlja situaciju koja je predvidiva ili stereotipna“. Okvir kao konfiguracija očekivanja, skladištena na shematski način i prepoznatljiva u „stereotipnim situacijama“ u datom kontekstu (Miler 1984: 42; Fludernik 1993: 446–449) takođe je prisutna i u Prinsovoj definiciji, koju je preuzeo od Minskog 1975: „Skup povezanih mentalnih podataka koji predstavlja različite aspekte stvarnosti i omogućava ljudsku percepciju i razumevanje ovih aspekata.“ (Prins 1987: 33).

raznovrsne karakteristike zapravo predstavljaju obeležja identične sveukupne funkcije u različitim podoblastima. Kao što se može videti iz naslova MeLahlanove i Ridove studije (1994), *Uokviravanje i interpretacija*, svi različiti pristupi terminu „okvira“ sadržani su u jednoj funkciji, a to je da vode i, čak, omogućavaju interpretaciju – bilo u slučajevima svakodnevnog iskustva i komunikacije, ili u medijalnim predstavama, artefaktima, itd. Upravo ova interpretativna funkcija opravdava opis okvira kao metafenomena.<sup>10</sup> Njeno prisustvo može, na primer, transformisati čak i pojam poput „priče“ u okvir ili metakoncept, u zavisnosti od toga kako se pojam „priče“ koristi: takva transformacija se dešava kada se „priča“ ne upotrebljava kao jednostavan pojam lociran na istom nivou sa ostalim pojmovima u okviru iskaza (poput primera: „Žena mi je već ispričala tu priču dva puta tog dana“), već kao „ključ“ za razumevanje teksta kao narativa (što se dešava kada je tekst u podnaslovu određen kao „priča“).

Što se tiče različitih svojstava koja se pripisuju pojmu „okvir“, u obzir treba uzeti sledeće: odgovor na pitanje da li su okviri „**metakomunikativni** koncepti“ ili ne, zavisi od toga koji su fenomeni uključeni u ovaj termin; ukoliko se on odnosi i na svakodnevno iskustvo, koje, očigledno, nije ograničeno komunikacijom, ova definicija je isuviše uska. Međutim, pošto interpretacija uvek uključuje koncepte, može se reći da su „okviri“, kao „ključevi“ interpretacije, u najmanju ruku „**metakoncepti**“: koncepti koji regulišu primenu ostalih koncepata. U svakom slučaju, budući da je u ovom radu reč o artefaktima koji se mogu smatrati oblicima kulturnog označavanja i komunikacije koja koristi koncepte, ideja okvira kao metakoncepta je svakako opravdana u našem kontekstu.

Dodatni problem, tj. pitanje da li je okvir pojedinačni (meta)koncept ili konfiguracija koncepata, može se rešiti tvrdnjom da je okvir, po pravilu, označen kao pojedinačni pojam i da odgovara jednom metakonceptu, ali da obično upravlja mnoštvom podkoncepata i očekivanja.

Suprotnost – „statičan, stereotipan i dinamičan koncept okvira“ može se razrešiti tako što će se reći da, s jedne strane, okviri predstavljaju kognitivne vodiče interpretacije, koji su kulturološki konstrukti, te poseduju određenu istorijsku i kulturnu fleksibilnost, u zavisnosti od različitih kultura i perioda. Oni naročito zavise od *episteme* određenog perioda, normi, konvencija i sveukupnosti „referentnog okvira“ koji Hrušovski opisuje kao „osnovnu jedinicu semantičke integracije“ (1984: 12). Ovaj dinamičan model je, takođe, primenljiv i na modifikaciju okvira posredstvom ličnih iskustava ili kulturnih artefakata koji otvaraju nove perspektive i doprinose pojavljivanju novih okvira. S druge strane, kao stečeni pojmovi, okviri poseduju i relativnu stabilnost i

<sup>10</sup> Ovaj zaključak proizilazi iz npr. Rumelhartovog opisa „shema“ (ili okvira) kao „neartikulisanih teorija“ ili „kompjuterskih programa“ (1980: 37, 39).

imaju tendenciju ka stereotipnom predstavljanju, naročito u svakodnevnim situacijama (jer inače ne bi mogli funkcionisati kao interpretativni vodiči niti izazvati očekivanja). Stoga, kao u slučaju shvatanja okvira kao pojedinačnih metakoncepata ili konfiguracije koncepata, oba gledišta – dinamično, kao i statično – poseduju određeni značaj i moraju se istovremeno uzeti u obzir.

Naposletku, na pitanje da li okviri treba da se istražuju kao kognitivne datosti ili je, pak, poželjno da u fokusu budu kognitivne aktivnosti uokviravanja (što su Rid 1992, i MekLahlan, Rid, 1994. naročito favorizovali<sup>11</sup>), može se odgovoriti na sličan suptilan način: ne postoji nijedna aktivnost uokviravanja bez prethodno datih okvira koji se upotrebljavaju, modifikuju, odbacuju ili dopunjuju sa drugim ili čak potpuno novim okvirima. Tako su oba aspekta ponovo potvrđena – a ovo je naročito važno kada se radi o artefaktima. S jedne strane, artefakti se, poput ostalih označavajućih praksi, zasnivaju na datim okvirima, ali, s druge strane, artefakti takođe mogu da predstavljaju rezultate ili barem da utiču na aktivnosti koje vode ka stvaranju novih okvira (npr. novih književnih žanrova). Uprkos ovoj ambivalenciji, praktična razmatranja mogu ograničiti analizu funkcije uokviravanja u određenoj meri, kao u pogledu činjenice da se, iako su kulturni okviri kao datost raspoloživi za istraživanje, ne može lako uočiti kada se kognitivno uokviravanje dešava u umovima recipijenata (da ne govorimo o recipijentima iz prethodnih epoha).

Tako, „okviri“ u smislu „kognitivnih okvira“ mogu, generalno, biti opisani kao kulturno formirani metakoncepti, od kojih većina poseduje određenu stabilnost, čak iako se modifikovani ili novi okviri mogu pojaviti u određenim okolnostima; ovi metakoncepti nam omogućavaju da interpretiramo i stvarnost i artefakte, ali i druge koncepte koji se mogu primeniti u percepciji, iskustvu i komunikaciji. Okviri su, stoga, osnovni orijentiri<sup>12</sup> koji nam omogućavaju navigaciju našim iskustvenim univerzumom, informišu naše kognitivne aktivnosti i, generalno, funkcionišu kao preduslovi interpretacije. Kao takvi, okviri takođe kontrolišu uokvirano. Slično fizičkim okvirima koji uokviravaju slike, ovi okviri pomažu da se izaberu (ili konstruišu) fenomeni poput formiranja smisaonih celina i zato stvaraju koherentne oblasti na našim mentalnim mapama. Stoga su okviri ključni u domenu apstraktnog znanja, komunikaciji i pragmatičnim situacijama, ali i u onome što nam je u trenutnom kontekstu najzanimljivije, u razumevanju književnosti i ostalih medija.

U visokostereotipnim situacijama odgovarajući okviri će biti više ili manje uzeti zdravo za gotovo, jer takve situacije izgleda da automatski uvode određene okvire kao podrazumevane okolnosti (iako u većini slučajeva postoje i određeni prikriveni, implicitni markeri). Ako, na primer, neko u radu

<sup>11</sup> Za neslaganja po ovom pitanju videti: Tanen 1993b: 18f.

<sup>12</sup> Uporedi sa Milerom (1984: 44) koji sledi Vinogradova (1977: 4) u definisanju „okvira“ kao „uputstva za strukturisanje procesa produkcije i razumevanja“.



sa kolegom postavi pitanje u uskoj vezi sa trenutnim radnim procesom, okvir se implicira samom situacijom (koja za uzvrat može imati kancelariju kao prikriveni marker), te se uokviravanje podrazumeva „bez reči“ i svako dalje markiranje čini nepotrebnim. Ipak, postoje i neobičnije situacije, koje odstupaju od standardnih ili svakodnevnih očekivanja i obrazaca, za koje treba da se utvrde i budu signalizirani dodatni sporazumi između pošiljaoca i recipijenta. To je, na primer, slučaj kada određeni iskazi, kao oni koji su ostvareni u dečijim igrama ili pozorišnoj predstavi, treba da se shvate u „kao-da” smislu, kao nerealni, fiktivni iskazi. Takvi slučajevi se ne podrazumevaju bez reči, već moraju da budu markirani kroz interpretativne „metakomunikativne okvirne poruke“ (Bejtsen 1955, 1972: 190). Ove „poruke“ se odnose na prethodno enkodirane okvire – ili stvaraju nove – i zahtevaju adekvatno dekodiranje da bi situacija bila tačno procenjena. Interpretativna kodiranja ove vrste ću u ovom tekstu nazivati „uokviravanja“.<sup>13</sup> Iako ne postoje diskursi i nema razumevanja bez okvira, postoje, kako ovi primeri ukazuju, diskursne i ostale situacije bez (očitih ili eksplicitnih) uokviravanja. Uokviravanje, prema tome, može da se definiše kao kodiranje apstraktnih kognitivnih okvira koji postoje ili se formiraju unutar, ili na marginama i u trenutnom kontekstu okvirnih situacija ili fenomena – te poput odgovarajućih okvira – imaju interpretativnu, upućivačku i kontrolnu funkciju u odnosu na njih. Takvo kodiranje moguće je prilikom aktivnosti enkodiranja – po terminologiji teorije komunikacije – „pošiljaoca“, prilikom dekodiranja „recipijenta“, ili može biti deo „poruke“ i njenog konteksta; to jest, može da se javi u obliku „metaporuke“ (Tanen 1993a, MekLahlan, Rajnd 1994: 93)<sup>14</sup>, konkretnog, fizičkog markera ili ključa za specifični okvir kao interpretativni metakoncept. „Uokviravanja“ kao delovi „poruke“ ili „artefakta“ stoga označavaju ne samo **okvirno-kodirajuće pojedinačne** tekstualne ili kontekstualne **elemente** (npr. fraza „događaji u ovom romanu su čista fikcija“ kao deo predgovora), već i **konkretna mesta ili delove** artefakta ili njegovo blisko okruženje u kome se kodiranje okvira (opcionally zajedno sa ostalim porukama) dešava (npr. predgovor u celosti<sup>15</sup>). U svim ovim slučajevima, (bilo da je fokusirano na pošiljaoca, recipijenta, tekst ili kontekst) uokviravanje (slično onome što enkodira, naime okvirima), locirano

<sup>13</sup> Gofman (1974) je opširno komentarisao posebne okvire koji odstupaju od normalnih, nemarkiranih „primarnih okvira“ (21) – npr. u igrama ili fikciji – kao i nužnost njihovog „usklađivanja“ (40). Za dodatnu lingvističku razliku između „okvira“ i markiranja okvira u procesu „uokviravanja“ videti Milerovu diskusiju o Filmorovoj okvirnoj semantici (1976) gde je „uokviravanje“ objašnjeno kao „značenje kojim se okviri stvaraju tokom interakcije“.

<sup>14</sup> Međutim, ni Taner, ni MekLahlan i Rid ne prave razliku između apstraktnih kognitivnih okvira i njihovog kodiranja u „uokviravanju“, te stoga ne ograničavaju „metaporuku“ na ono što ćemo dalje specifikovati kao „(kon)tekstualno uokviravanje“.

<sup>15</sup> Kao što ćemo dalje pojasniti, paratekstovi (poput predgovora) zaista predstavljaju značajan primer uokviravanja (pre svega u govornim medijima).



je na drugom logičkom i/ili fizičkom nivou u odnosu na uokvirano. U nekim situacijama, ova terminološka distinkcija između „okvira“, kao apstraktnog kognitivnog metakoncepta i „uokviravanja“, kao aktivnosti, a posebno konkretno kodiranje okvira, biće teško održiva. To se pre svega odnosi na okvire iz „okvirnih priča“, kao i na „okvire“ slika: oba primera predstavljaju tipično „uokviravanje“, ali uvreženi termin „okvir“ će i dalje biti u upotrebi. Ipak, treba imati na umu da u pogledu okvirno-teorijskih uslova, okvir slike, kao i onaj okvirne priče, predstavljaju privilegovano mesto za **kodiranje** kognitivnih okvira, mesto gde se takvo kodiranje može desiti s posebnom doslednošću ili naglašenošću.

## 2. Okviri i uokviravanja u teoriji književnosti i drugim medijima: položaj umetnosti i osnovni ciljevi istraživanja

U lingvistici su koncepti „okvira“ i „uokviravanja“ davno uvedeni, u širokoj su upotrebi, a u poslednje vreme o njima se dosta raspravljalo. Međutim, u istraživanjima koja se bave književnošću i drugim medijima, teorijska razmatranja okvira nisu toliko uobičajena. Može se reći da je terminologija delimično odgovorna za ovakvo stanje stvari, barem za istraživanja na engleskom jeziku, jer „okvir“ ima različita značenja; u zavisnosti od medija na koji se odnosi, termin „okvir“ je mnogoznačan kako u odnosu na artefakte, tako i u opštem kognitivnom smislu, o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju. Ukoliko se termin pojavi u „okviru“ istorije umetnosti, on se odnosi na fizičke ramove za slike (koji su pobuđivali izvesno interesovanje u ne tako davnoj prošlosti<sup>16</sup>). U studijama filma, „okvir“ označava jednu sliku kao minimalnu vizuelnu jedinicu filma. U proučavanju književnosti, u relativno malom broju slučajeva gde se ovaj termin sistematično upotrebljava, „okvir“ se koristio u nekoliko značenja, najčešće označavajući okvirni deo „okvirnih priča“ (poput Bokačevog *Dekameron*).<sup>17</sup> Štaviše, „okvir“ u Lotmanovoj *Strukturi umetničkog teksta* (1970, 1977, poglavlje 8.1) označava početak i kraj svakog narati-

<sup>16</sup> Uporedi: Mendgen, ur. 1995. i izložba *U savršenoj harmoniji: slike i ramovi 1850-1920* u Beču i Amsterdamu ili izložba iz 1987. godine u Dižonu i Parizu *Le Cadre et le socle dans l'art du 20e siècle*.

<sup>17</sup> Vidi poglavlje u ovom zborniku „Okvirne granice u okvirnim pričama“. Ovo je jedino značenje koje se može naći u nemačkim rečnicima književne terminologije, kao što su Vilpert (1969), Treger (1986), ili Švajkle (1990). U mom odeljku u: Nining (2004: 97-100), bio sam primoran da „okvir“ koristim u tom smislu; za sličnu ograničenu upotrebu ovog termina vidi Siger 1991. Uokviravanja u okvirnim pričama (kao i u sličnim *mise en abyme* strukturama koje se javljaju u komadu unutar komada, filmu unutar filma i sl.) predstavlja zaista učestala i privilegovana mesta za interpretativno kodiranje, ali, kao što će biti pokazano, ona zasigurno nisu jedina relevantna.

va, a ne samo okvirnih priča. Ovaj termin ima potpuno drugačije značenje u diskusiji o „narušavanju granica“, naročito onih postmodernističkih, u kojima okvir, po pravilu, određuje tradicionalni poredak i konvencije narativa: takvo narušavanje granica ovde se koristi kao sinonim za „metalepsu“ i predstavlja posebno interesantnu podoblast proučavanja u analitičkim studijama „okvira“. Takođe, „okvir“ se u nekim slučajevima odnosi na postupke kojima se smanjuje „tenzija“ naročito istaknutih i značajnih delova u narativu.<sup>18</sup> Štaviše, Filip Amon, delimično anticipirajući Ženetovu teoriju parateksta, upotrebljava termin „cadre“ (u mom značenju „uokviravanja“) u diskusiji o metalingvističkim sredstvima koja se koriste kao deo „demarkacionih aparata“ koji okružuju tekst (“l’appareil démarcatif” de l’énoncé littéraire” [1977: 266]). Konačno, postoji i upotreba koja je relativno bliska ideji „kognitivnih okvira“, na koju ukazujemo u ovom kontekstu, kada se ovaj termin koristi u smislu „opštih pretpostavki“ o znanju kao mentalnim konceptima u procesima stvaranja i razumevanja (“alltagsweltlich[e] [...] Wissensvoraussetzungen [...] alsmentale Konzepte [...] [und] Strukturierungsleitlinien von Produktions- und Verstehensprozessen” [Müske 1992: 8, 31]).<sup>19</sup> Terminološka konfuzija<sup>20</sup> i sveprisutna nezainteresovanost<sup>21</sup> za teoriju okvira pogotovo je neočekivana u proučavanju književnosti, budući da je Gofman, kao jedan od pionira u ovoj oblasti, u više navrata raspravljao o književnosti i, zapravo, celo jedno poglavlje svoje *Analyze okvira* posvetio drami (1974, poglavlje 5).<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Za ovu posebnu upotrebu „okvira“ vidi Caws (1985); to se takođe implicira i u nekim oblicima uokviravanja koje pominje Rid (1992: 49).

<sup>19</sup> Videti: Pirs 1975. i Hrušovski 1984, teorija referentnih okvira.

<sup>20</sup> Nekonzistentna upotreba termina „okvir“ u savremenoj književnoj teoriji je dobro ilustrovana u *Kratkom rečniku savremene književne teorije* Džeremi Hotorna (1994: 74–76) u kome se, za razliku od sličnih rečnika (a naročito nemačkih), ovaj termin pojavljuje u članku od nekoliko strana. U tom članku, Hotorn ne samo da pominje tradicionalnu upotrebu ovog termina u „okvirnim pričama“, već se i osvrće na, između ostalih, Gofmanovu teoriju, Kozovu monografiju, upotrebu ovog koncepta kod M. Bal (1980, 1985) kao „mesta u kome je LIK situiran“ (74) i Ekovu (1977, 1981) definiciju po kojoj su „intertekstualni okviri književni *toposi* ili narativne sheme“ (75).

<sup>21</sup> Pored retkih publikacija, kao što je Froova (1982, odlična studija), Kozova (1985) ili Samerfildova (1986), književnoj teoriji okvira se zapravo do danas nije posvetilo dosta pažnje. Froova studija (1982) predstavlja prvi značajni pokušaj prezentovanja različitih oblika i funkcija književnih okvira, dok Kozova (1985) predstavlja samo marginalni doprinos ovoj oblasti, jer se prevashodno bavi „tehnikama koje omogućavaju koncentraciju određenih odlomaka u proznom delu“ (21), a Samerfildova (1986) čak i više razočarava zbog nekonzistentne i idiosinkratske upotrebe termina „uokviravanje“. Fludernik (1993) se fokusira na probleme „nedopuštenih transfera okvira, od narativa, iz svakodnevnih životnih situacija, na književne likove i konstruisane identitete“ (448). Sigerova (1991) i Švanicova studija (1990: 99–110), kao i delovi studije MekLahlana i Rida (1994) mogu da se ubroje u nekoliko retkih pokušaja da se lingvistički koncepti okvir/uokviravanje uvrste u književnu teoriju i interpretaciju.

<sup>22</sup> Videti i Bejtsona, koji pominje književne žanrove, kao „fantaziju ili mit“, naročito sklone

Situacija postaje još problematičnija kada se uzme u obzir osnovno težište ove knjige, naime „uokviravanje“ kao kodiranje kognitivnih okvira. Zaista, čini se da je „brisanje“ okvira slike, koje pominje Derida u *La Vérité en peinture* (1978/1987: 73; MacLachlan/Reid 1994: 6), privuklo pažnju stručnjaka. Ovo se naročito odnosi na pojedine medije poput književnosti, gde postoji samo nekoliko izuzetaka (uključujući Gofmana 1974, Amona 1977, Lansera 1981, i pre svega Ženetovu studiju o paratekstu 1987), koji se bave pitanjem obeležavanja okvira;<sup>23</sup> ali, zapostavljajući se takođe odnosi i na činjenicu da su uokviravanja – kao i okviri – transmedijalni fenomeni, fenomeni koji postoje u više od jednog medija (zapravo u **svim**) i kao takvi zaslužuju pažnju u interdisciplinarnom kontekstu.

Cilj ovog zbornika je da se prevaziđe zaobilaženje teorijskih i praktičnih promišljanja okvira unutar transmedijalnog konteksta koji uključuje, ne samo književnost, već i druge medije. Zahvaljujući ovako široko postavljenoj perspektivi može se reći da ova problematika pripada oblasti koja je u poslednjih par godina privukla dosta pažnje: polju **intermedijalnih studija** (Barricelli/Gibaldi 1982; Zima 1995; Lagerroth 1997; Helbig 1998; Wolf 1999b i 2002; Rajewsky 2002). Ta povezanost ukazuje na činjenicu da je ovaj zbornik prvi u seriji istraživanja posvećenim proučavanju intermedijalnosti. On zapravo nije samo intermedijalan iz opšte transmedijalne perspektive uokviravanja u različitim pojedinačnim medijima, već se, kako pokazuju i prilozi u knjizi, kao fenomen koji se uočava u praksi uokviravanja, često odnosi na više od jednog medija te konstituše različite varijante intermedijalnih referenci, ili čak i plurimedijaliteta.

Budući da je uokviravanje iz ovakve intermedijalne tačke gledišta isuviše obimna oblast za istraživanje u jednoj knjizi, određena ograničenja se moraju postaviti: ona se, s jedne strane, odnose na poseban fokus ovog istraživanja, koje je na trans i pluralmedijalnim formama i funkcijama koje će, u onome što sledi, biti objašnjene kao okvirne granice. Stoga, među osamnaest studija slučaja u ovoj publikaciji (šesnaest studija predstavljaju revidirane priloge sa konferencije „Uokviravanje u književnosti i ostalim medijima“, održane u Gracu, juna 2004.), ne postoji nijedan članak posvećen uokviravanju u lirskoj poeziji ili drami (gde bi prolozi i epilozi bili naročito značajni za proučavanje

---

uokviravanju (1955/1972: 190).

<sup>23</sup> Lanserova u trećem poglavlju svoje studije *Narativni akt* (1981) govori o različitim manifestacijama i funkcijama „tekstualnog glasa“ koje se danas često naziva „paratekst“. Ipak, ni ona, ni Ženet, koji je izumeo ovaj termin, eksplicitno ne koriste termin „uokviravanje“. Još jedna značajna knjiga u kojoj se koristi koncept „uokviravanja“ je Ridova (1992). Međutim, za razliku od Ženeta i diskusije koja sledi ovde, Rid ne uzima u obzir „uokviravanje“ kao „tekstualni“ (zasnovan na autoru) fenomen, već kao aktivnost čitaoca: „uokviravanje predstavlja doprinos čitaoca tekstu, to je zapravo primena procedure interpretacije“ (13, navedeno po: MekLahlan Rid, 1994: 6).

u ovom kontekstu<sup>24</sup>); takođe, nema ni priloga koji se bave radio dramom, a nijedan se ne bavi „kontekstualnim uokviravanjem“ koje se formira u operama, pozorištima, koncertnim halama i muzejima.<sup>25</sup> Ipak, dijapazon medija koji je pokriven (narativna književnost, film, vizuelne umetnosti, arhitektura i muzika), dovoljno je širok da istakne transmedijalnu prirodu uokviravanja. U istraživanju uokviravanja u različitim medijima, kako na nivou celog projekta, tako i u individualnim doprinosima, postavljena su sledeća pitanja: koji smisao pojedinačni mediji dobijaju pod uticajem procesa recepcije? Kako pojedinačni mediji saraduju u oblasti pluramedijalnog uokviravanja ili u slučajevima gde uokviravanje i okviri pripadaju različitim medijima? Koje funkcije ispunjavaju uokviravanja i kako su se one, kao i različiti oblici uokviravanja, razvijale tokom vekova?

### 3. Okviri i uokviravanja u književnosti i drugim medijima: značenje termina i oblici uokviravanja

Pošto osnovu ove knjige predstavlja prenošenje pojmova „okvir“ i „uokviravanje“ iz lingvistike i drugih disciplina na proučavanje književnosti i ostalih medija kao specifičnih oblika označavajuće prakse, razumljivo je da će se „uokviravanje“ ovde koristiti u posebnom smislu, te da je mnoštvo prethodno pomenutih postojećih značenja redukovano u relativno jasnim i podesnim granicama. Zato treba dati odgovore na sledeća pitanja: šta, zapravo, „okvir“ i „uokviravanje“ znače za analitičku studiju okvira koja se bavi književnim predstavljanjima, vizuelnim umetnostima, filmom ili muzikom<sup>26</sup> i koji su fenomeni „uokviravanja“ u centru pažnje u ovoj knizi.

Najpre treba naznačiti da naša diskusija o „uokviravanjima u književnosti i drugim medijima“ ne može ravnomerno da obuhvati sve vrste uokviravanja do kojih dolazi u kontekstu književnih i drugih medija, već će se skoncentrisati isključivo na ona najvažnija. Kako književnost i drugi mediji kao artefakti podrazumevaju specifične okvire, poželjno je da se usredsredimo na ona uokviravanja koja kodiraju okvire koji uzimaju u obzir ovu njihovu specifičnu prirodu. Drugim rečima, ono što treba da bude u centru pažnje u razmatranju uokviravanja „u“ književnim delima i drugim medijima jesu uokviravanja koja se odnose i rukovode interpretacijom umetničkih dela (ili njihovih segmenata), **kao artefakata**. To, pre svega, znači da su okviri i uokviravanja u

---

<sup>24</sup> Neki aspekti dramskih prologa kao primera književnog uokviravanja obrađeni su u Volfovoj studiji koja će uskoro biti objavljena.

<sup>25</sup> Vidi zaključne napomene Ričarda Felana o muzejima.

<sup>26</sup> Kako ne bismo isuviše iskomplikovali istraživanje, u delu rada koji sledi termin „delo“ će obuhvatati i koncept „predstavljanja“.

književnosti i drugim medijima povezani sa pomenutim okolnostima u kojima je diskursna razmena koju izazivaju, za razliku od svakodnevne komunikacije, „neobična“. Ova neobičnost proističe iz činjenice da većina medijalnih razmena, uključujući i one koje se odnose na književnost i druge umetnosti, počiva na nekoliko specifičnih okvira:

1. okvir „**umetničko delo**“: u zapadnoj, nepragmatičnoj umetnosti, ovaj okvir aktivira specifičan estetski pristup i vodi ka očekivanju da je umetničko delo smisla celina, bez obzira na to koliko nejasno i fragmentarno može da izgleda, i da ne treba da bude prihvaćeno isključivo radi pragmatičnih ciljeva; ova relativna nezavisnost onoga što se smatra „umetnošću“ u odnosu na pragmatičke obzire često izaziva izvesnu neodređenost<sup>27</sup> u pogledu situacije u kojoj dolazi do recepcije (romani mogu da se čitaju u mnoštvu različitih konteksta, a već jedan vek ljudi su se navikli na „konzumiranje“, npr. radio muzike, u podjednako neodređenim okolnostima).

2. **žanrovski okviri**: žanrovske konvencije oblikuju okvire koji ne samo da doprinose razlikovanju umetničkih dela i drugih medijalnih proizvoda među sobom, već takođe mogu da aktiviraju očekivanja koja su u potpunosti drugačija od onih u svakodnevnom životu (tako, pojavljivanje duhova može važiti za nerealno u svakodnevnom životu, dok u horor filmovima, kao i u gotskim pričama i romanima, to nije slučaj);

3. okvir „**fikcionalnost**“: u prikazivanju i konstruisanju mogućih svetova u medijima, fikcionalnost je često korišćen okvir koji podrazumeva specifičnu, „neozbiljnu“ ili šaljivu komunikaciju<sup>28</sup> i stvara određenu dozu nesigurnosti ili neodređenosti koja nije svojstvena pragmatičnoj komunikaciji.

Neobičnost proistekla iz ovih i drugih okvira prilikom recepcije artefakata ima značajne posledice za ulogu uokviravanja: kako je recepcija fiktivnih artefakata ugrađena u ono što se može nazvati – suprotno Gofmanovim „primarnim okvirima“ (1974: 21 ff) – „sekundarnim okvirima“, književni tekstovi i drugi medijalni proizvodi obično iziskuju **više** uokviravanja u odnosu na stereotipne svakodnevne aktivnosti ili komunikativne situacije. Ova uokviravanja često kao svoj **sadržaj** imaju upravo **pomenute okvire**.

Još jedan fenomen je, takođe, odgovoran za posebnu važnost uokviravanja koje se odnosi na medije poput književnosti, filma, muzike ili slikar-

<sup>27</sup> U književnoj teoriji „nedostatak pragmatične komunikativne situacije u fikcionalnim tekstovima“ naglasio je Lzer (1975: 294). Međutim, teza o neodređenosti situacije je s pravom kritikovana (Worning 1983: 191) budući da (zapadna) književnost, kao i drugi medijski produkti, nisu tipični diskursi proizvedeni od anonimnih instanci bez intencija i bez odnosa prema istorijskom i kulturnom kontekstu, niti obično nastaju bez nagoveštaja o posebnim okvirima interpretacije koje treba pripisati pojedinačnim delima.

<sup>28</sup> Gofman (1974) je naročito naglašavao fikcionalnost (posebno drame) kao „igre“ koja zahteva „prepuštanje“, a slični „okviri igre“ se u poslednje vreme analiziraju u filmskoj umetnosti (Anderson 1996: 120).

stva, nasuprot svakodnevnom životu: u umetnosti i medijima se očekuje veća „plastičnost“ okvira. Ovo se naročito odnosi na pomenutu tendenciju estetskih dela (kao i na njihovu produkciju i recepciju), da ne **upućuju** samo na postojeće okvire, već i da **stvaraju** nove, ili da ih manje-više modifikuju.

Očigledno je da je uokviravanje preko potrebno, a to se može reći i za one vrste uokviravanja koja ovde razmatramo i koja doprinose tumačenju književnih i drugih medijalnih dela kao artefakata. Uokviravanja u književnosti i drugim medijima postoje u različitim oblicima. Ona se mogu tipološki razvrstati u zavisnosti od kriterijuma koji dozvoljavaju poređenje između raznih manifestacija uokviravanja među homo i heteromedijalnim delima (mono i plurimedijalnim artefaktima).<sup>29</sup> Treba naglasiti da se različite kategorije i oblici mogu kombinovati u jednom uokviravanju.

*Figura 1.*

Kriterijumi razlikovanja	Oblici uokviravanja
a) izvršilac uokviravanja	zasnovan na pošiljaocu zasnovan na primaocu zasnovan na poruci, tekstu <sup>30</sup> zasnovan na kontekstu
b) raspon uokviravanja	sveukupan: delimičan
c) okvirni medijum u odnosu na uokvireno	[samo za (kon)tekstualna uokviravanja]: homo: heteromedijalni
d) autorizacija uokviravanja	autorizovana (intrakompoziciona) nasuprot neautorizovanoj (ekstrakompozicionoj)
e) naglašenost uokviravanja	otvorena/eksplicitna: prikrivena/implicitna
f) pozicija uokviravanja u odnosu na aktuelnu poruku/tekst	(samo za tekstualna uokviravanja): para: intratekstualna
g) pozicija u procesu recepcije	(samo za tekstualna uokviravanja temporalnih medija): inicijalna – interna – završna.

<sup>29</sup> Rid je predstavio značajnu tipologiju uokviravanja (1992: 44–57), iako je prvenstveno naglasio okvirne aktivnosti pre negoli rezultate. On pravi razliku između „tekstualnih“, „ekstratekstualnih“, „cirkumtekstualnih“ i „intertekstualnih“ uokviravanja. Njegova tipologija, iako bitno drugačija od moje u oblasti izvan „tekstualnih uokviravanja“, ipak je manje razrađena, što je od naročitog značaja za ovu publikaciju.

<sup>30</sup> Za širi smisao u kome se „tekst“ ovde koristi vidi fusnotu 30.

a) Prvi kriterijum tipologije uokviravanja odnosi se na izvršioca uokviravanja. Kao što je već pomenuto, postoji nekoliko potencijalnih „izvršilaca“: **pošiljalac** (autor, slikar, režiser, kompozitor), **primalac**<sup>31</sup> (čitalac, gledalac, slušalac), **poruka** (delo) i **kontekst**. Okviri koji se pripisuju ovim izvršiocima razlikuju se po tome što oni koji su zasnovani na **pošiljaocima** i **primaocima** predstavljaju interpretativne aktivnosti enkodiranja ili dekodiranja, dok se oni koji se zasnivaju na **kontekstu**, **poruci** ili **tekstu** mogu opisati kao interpretativni signali i stoga shvatiti kao „**datosti**“.<sup>32</sup>

„**Kontekstualna uokviravanja**“ su „data“ uokviravanja koja nastaju u kulturnom prostoru koji ne predstavlja deo našeg istraživanja.<sup>33</sup> Ona mogu biti, na primer, u obliku autorovog komentara o svom delu u intervjuu, ili umetničke galerije koja ukazuje da je primenjen okvir „umetničkog dela“ za izložene objekte, ili trejlera koji reklamira novi film (vidi Hedlingov prilog ovde).<sup>34</sup> Ukoliko se uokviravanja kao „data“ pojavljuju „unutra“, tj. kao segmenti dela ili teksta, onda su to „tekstualna uokviravanja“. I kontekstualna i tekstualna uokviravanja su veoma značajna za okvirne aktivnosti primaoca.

Među četiri mogućnosti koje proizilaze iz „izvršioca uokviravanja“ kao kriterijuma, ovde ćemo se pre svega usredsrediti na „kontekst“ i „tekst“.<sup>35</sup> Ovo je sasvim opravdano jer se (kon)tekstualna uokviravanja lakše navode, ilustruju i interpretiraju, nego ona koja su zasnovana na pošiljaocu i primaocu. Štaviše, (kon)tekstualna uokviravanja su blisko povezana sa aktivnostima i pošiljaoca i primaoca, koje nisu slobodne, već su uslovljene kako kontekstom, tako i porukom: pošiljaočeva aktivnost uokviravanja biće usmerena ka potencijalnim recipijentima i manifestovaće se kroz okvirne markere, dok proces

<sup>31</sup> U Ridovoj terminologiji uokviravanja zasnovana na recipijentu odgovaraju „ekstratekstualnim uokviravanjima“ (1992: 46), dok se ona zasnovana na pošiljaocu ne dešavaju.

<sup>32</sup> U nastavku radi pojednostavljanja, koristiću termin „tekst“ u širem smislu, koji obuhvata sve vrste, kako verbalnih, tako i neverbalnih označavajućih sistema.

<sup>33</sup> U Ridovoj terminologiji, ovo bi se odnosilo i na „intertekstualna“ i na „cirkumtekstualna“ uokviravanja koja sadrže ono što ćemo dalje nazivati „paratekstualna“ uokviravanja. MekLahlan i Rid, nadovezujući se na Kalerovu ideju, insistiraju na činjenici da je takav kontekst takođe „proizveden“, ali, ipak, kada govore o „kontekstu“, imaju u vidu kontekstualne (kognitivne) **okvire**, a ne **kontekstualna uokviravanja** u onom smislu u kom ih ja koristim u ovom istraživanju.

<sup>34</sup> Ženet u svojoj tipologiji parateksta koja se odnosi samo na štampanu literaturu, naziva delove ovih eksternih uokviravanja *épitexte[s]* za razliku od *péritextes* koji se takođe razmatraju u ovoj publikaciji. Rid (1992: 40–58) pravi razliku između, s jedne strane, ekstratekstualnih i cirkumtekstualnih uokviravanja, a s druge, intratekstualnih i intertekstualnih uokviravanja.

<sup>35</sup> Kako se kontekstualna uokviravanja teško procenjuju i različito „čitaju“ od različitih recipijenata, u potpunosti je razumljivo što dolazi do privilegovanja tekstualnih uokviravanja, koja su lakše dostupna. Na primer, neće svi čitaoci Foulzove *Žene francuskog poručnika* (1969) pročitati autorove komentare o romanu, budući da nisu uključeni u najnovija izdanja, već na raspolaganju imaju samo tekst i njegove okvire.



uokviravanja koji pripada recipijentu<sup>36</sup> (koji je pobudio izvesno interesovanje u teoriji okvira) nije autonoman, već je u velikoj meri određen tekstualnim uokviravanjem, koje recipijent treba da dekodira. Štaviše, on je pod podjednakim uticajem, npr. kontekstualnih kulturnih uokviravanja, kao i pošiljaočeva aktivnost enkodiranja. Stoga, (kon)tekstualna uokviravanja predstavljaju legitimno jezgro istraživanja u oblasti medijalnih uokviravanja. Ovo je i razlog što su uokviravanja zasnovana na tekstu i kontekstu privilegovana u tipološkim definicijama kao i u priložima u ovoj publikaciji. Dalje ograničavanje kontekstualnih uokviravanja „u uskoj vezi sa okvirom“ preporučljivo je ukoliko se ne želimo izgubiti u potencijalno beskrajnoj oblasti kontekstualnih diskursa, dokumenata ili elemenata, koji mogu da se identifikuju kao markeri u konstrukciji okvira koji uslovljavaju recepciju datog dela.<sup>37</sup>

b) Drugi kriterijum koji, unutar transmedijalne tipologije uokviravanja, važi za sve okvirne izvršioce (budući da se odnosi i na kognitivne procese i fizičke rezultate), tiče se pitanja **ekstenzitet**a uokviravanja ili okvirne aktivnosti: ona može biti relevantna za celo delo, pa tada predstavlja **sveukupno uokviravanje**, ili samo za određeni deo, kada predstavlja **delimično uokviravanje**.

c) Treći kriterijum, poput svih onih koje slede, ograničen je isključivo na (kon)tekstualno uokviravanje, pošto se manifestuje samo u „produktima“: on je od naročitog značaja iz intermedijalne perspektive, jer se fokusira na broj medija uključenih u same okvire ili u njihovu kombinaciju sa uokvirenim delom. Okvir i uokvireno mogu biti **homomedijalni**, ili mogu da pripadaju različitim medijima, pa su onda **heteromedijalni** i stvaraju plurimedijalnu celinu (kao u banalnom primeru verbalnog pojašnjenja koje prati sliku). Isto se može primeniti i na same okvire, koji takođe mogu da se pojave u jednom ili više medija (poslednja varijanta dolazi do izražaja kada se npr. uvodni deo romana ne sastoji samo od parateksta, već i slike na prednjoj korici).

d) Četvrti kriterijum (izveden iz onoga što je Pirson (1990: 16) rekao o književnom uokviravanju), odnosi se na izvorno jedinstvo kompozicije između okvira i uokvirenog (koje se obično, ali ne nužno tiče autorstva, pošto alografska uokviravanja od drugog agensa (Ženet 1987: 14) može autorizovati

<sup>36</sup> Uokviravanje zasnovano na čitaocu i recipijentu predstavlja ogromnu oblast o kojoj je donekle govorio Rid (1992) za koga uokviravanje predstavlja aktivnost čitaoca (13); sem toga, tu je i Kalerov koncept „uokviravanja znaka“ kao „nešto što činimo“ (1988). Međutim, greška je (kao što pokazuje sam Ridov rad, budući da se on konstantno bavi tekstualnim i kontekstualnim uokviravanjima van domena odgovornosti čitaoca), što se zapostavlja njegov sastavni deo: uokviravanje koje je sadržano u tekstu i neposrednom kontekstu (uokviravanje zasnovano na tekstu i kontekstu).

<sup>37</sup> Na primer, među brojnim tekstovima Virdžinije Vulf, kao „kontekstualna uokviravanja“ njenog romana *Gospođa Dalovej* (1925) bili bi određeni samo oni koji se eksplicitno bave ovim romanom; drugi tekstovi, iako mogu da pruže značajne informacije o romanu i estetski Virdžinije Vulf, predstavljaju samo kontekst.

ili odobriti sam autor). Pošto se ovaj kriterijum odnosi samo na proizvode, ograničen je na tekstualna i kontekstualna uokviravanja: s jedne strane, okvir i uokvireno mogu da tvore originalnu i autorizovanu kompozicionu jedinicu, u kom slučaju se govori o „**intrakompozicionim**“ ili **autorizovanim** okvirima; s druge strane, okviri mogu biti modifikovani ili naknadno dodati, nezavisno od prvobitne zamisli: u tom slučaju predstavljaju „ekstrakompoziciona“ ili neautorizovana uokviravanja.<sup>38</sup>

e) Još jedna mogućnost razlikovanja tipova uokviravanja (koje se odnosi na uokviravanje kao datost, suprotno uokviravanju kao aktivnosti), zasnovana je na kriterijumu **naglašnosti**. To nam omogućuje da razlikujemo nenaglašena, **prikrivena ili implicitna** uokviravanja i ona naglašena, **otvorena ili eksplicitna**. Otvoreno ili eksplicitno uokviravanje predstavlja diskretnu<sup>39</sup> fizičku jedinicu koja obeležava okvir na lako uočljiv način u ili van (segmenta) uokvirenog dela. Otvorena uokviravanja su lako prepoznatljiva, obično zato što nisu samo funkcionalno i logički locirana na drugom nivou od uokvirenog (tj. metanivou), već se očigledno pojavljuju na tom različitom nivou. Suprotno tome, prikriveno ili implicitno uokviravanje je takođe diskretno, fizičko obeležavanje okvira; ono, međutim, nije lako prepoznatljivo jer se ne pojavljuje otvoreno na drugom nivou od uokvirenog. Stoga, plakati koji reklamiraju film van bioskopa predstavljaju otvoreno uokviravanje, jer se očito pojavljuju na drugom nivou od samog filma, dok je prenataglašena, stereotipna i moguća šaljiva scena u filmu, koja označava okvir parodije, primer prikrivenog uokviravanja.

f) Pozivajući se (u potpunosti ili delimično) na verbalne medije poput štampane literature, drame, vizuelnih umetnosti, filma, muzike i muzičkih pozorišta, tekstualna uokviravanja dalje možemo podeliti, da pozajmimo Ženetov termin (1987), na **paratekstualna** i **intratekstualna**.<sup>40</sup> Ali, za razliku od Ženeta, kod koga paratekst obuhvata i kontekstualna i tekstualna uokviravanja, moja ideja je da se paratekstualna uokviravanja, bilo da su autorizovana ili ne, ograniče na varijante tekstualnih uokviravanja, odnosno na paratekstove kao segmente određenih dela koji su pozicionirani na

<sup>38</sup> MekLahlan i Rid (1994) koriste na prvi pogled sličnu terminologiju u delimično drugačijem smislu: intrakompoziciona uokviravanja su i za njih „autorizovana, kontrolisana“, a ekstrakompoziciona „pripadaju svetu gledalaca/konzumenata“ (24). U slučajevima gde je teže proceniti autorizaciju, korisno je praviti razliku između **autorskih** i **alografskih** uokviravanja, po uzoru na Ženetove kategorije (1987: 14).

<sup>39</sup> Misli se na matematički smisao diskretnog – veličine koje ne dobijaju sve vrednosti u kontinuiranom nizu (prim. prir.).

<sup>40</sup> Za sličnu podelu u oblasti filma vidi Andersona (1996: 120–125). Tipologija oblika uokviravanja je kod MekLahlana i Rida (1994) drugačija. Delimično zbog nepostojanja razlike između termina okvir i uokviravanje o kojima govorimo u ovom uvodu, njihove kategorije, čak iako deluju slično, zapravo se ne podudaraju sa mojim kategorijama: tako, na primer, njihova kategorija „cirkumtekstualnog“ sadrži i „paratekstualno“ i „intratekstualno“.

njihovim granicama, uočljivi ne samo po liminalnoj poziciji, već, pre svega, po funkciji uvoda, objašnjenja itd, materijala koji čini „prag“ glavnog teksta dela (Ženet je veoma vešto nazvao istraživanje parateksta *Seuils* (pragovi – prim. prir.)). Kao liminalni fenomen, paratekstovi poseduju karakterističnu dvoznačnost: pozicionirani su između teksta i konteksta i pripadaju „delu“, ali ne kao deo teksta (tj. prezentacije mogućeg sveta). U štampanoj literaturi, takvi paratekstovi uključuju naslove, epigrafe, fusnote, postskriptume itd.<sup>41</sup>; u filmu su to uvodne i završne napomene („špice“) o režiji, producentima, glumcima, a u dramama prolozi i epilozi (Ženet 1987: 154; Bruster/Vajman 2004: 38).<sup>42</sup> U vizuelnim umetnostima, paratekst odgovara okviru slike ili napomeni, u suprotnosti sa naslikanim okvirom ili zapisom kao delom sveta predstavljenog na slici. U muzici, može se raspravljati, na primer, o tome da li se operaska uvertira može povezati sa uvodom u prozi ili prologom u drami, što bi je činilo analognom paratekstu.<sup>43</sup>

Intratekstualna uokviravanja (koja su obično autorizovana), sadrže sve elemente unutar glavnog „teksta“ i signaliziraju posebne kognitivne okvire relevantne za recepciju datog dela (ili njegovih delova). Uzimajući u obzir medije usmerene na stvarnost, kao što su proza, drama i film, koji samim tim mogu predstavljati razne vrste uokviravanja iz svakodnevnog života, treba imati u vidu da će fokus biti pre svega na onim intratekstualnim uokviravanjima koja doprinose kodiranju književnih i drugih dela kao artefakata. Tako, u fikciji, roditelji koji govore o proslavi dečijeg rođendana i time označavaju pogodan okvir za scenu koja sledi kao deo intratekstualnog mogućeg sveta, mogu da se zanemare, ali će uokviravanja u okvirnim pričama, naročito gde su date interpretativne instrukcije u obliku umetnutih priča, predstavljati glavni predmet razmatranja. Isto važi i za druge vrste intratekstualnih uokviravanja, kao što su eksplicitni metafikcionalni komentari naratora koji otvoreno govori o fikcionalnosti teksta, ili, pak, uvodne formule tipa „Nekada davno...“ koje ukazuju na žanr bajke i obavljaju implicitno metafikcionalnu funkciju. U filmu, pojava uokviravanja filma unutar filma još jedan je primer naročito važnog intratekstualnog uokviravanja, dok bi u slikarstvu to bio primer *mise en abyme*, fizičkog okvira za slike kao deo onoga što je predstavljeno na platnu.

g) Od posebnog interesa je poslednji kriterijum, primenljiv samo u oblasti temporalnih medija: on se zasniva na **lokaciji uokviravanja u procesu recepcije** pri čemu se pravi razlika između **inicijalnog, internog i završnog uokviravanja**. Treba, takođe, istaći da ovaj kriterijum prevazilazi distinkciju

<sup>41</sup> Za kratku listu takvih paratekstova vidi: Lanser 1981: 130.

<sup>42</sup> Drugde sam pokazao da prolozi imaju sličnosti sa „ekstradijegetičkim“, naratorovim komentarima u prozi (Volf, u štampi).

<sup>43</sup> Vidi prilog M. Voltera u ovoj publikaciji.

između para- i intratekstualnih uokviravanja: npr, paratekstualna mogu biti i završna uokviravanja u književnom delu, i pogovori ili intratekstualne završne formule, kao što je to ponekad slučaj u bajkama („živeli su srećno do kraja života“). Treba napomenuti u ovom kontekstu da usmerenje na kognitivne funkcije uokviravanja sadrži analizu ili rekonstrukciju uokviravanja tokom **prve** recepcije artefakta ili teksta, jer je u ovoj situaciji pozicija uokviravanja najvažnija (budući da ponovljene recepcije mogu na neki način da pomute razlike, te da prethodna uokviravanja ne uspeju da anticipiraju ona potonja).

#### 4. Okvirne granice u književnosti i drugim medijima i neke njihove funkcije

Kao što se može videti iz tipologije u prethodnom poglavlju, postoji mnoštvo mogućih oblika uokviravanja. Zapravo, ima ih toliko da bi unošenje svih postojećih oblika u jedan istraživački projekat rezultiralo velikim brojem heterogenih fenomena koje bi bilo nemoguće smisaono povezati. Intermedijalni fokus ove knjige bi samo produbio problem, i, čak bi, iako bismo se usredsredili samo na izučavanje jednog medija, iskrasao novi problem: činjenica da raznovrsne varijacije uokviravanja nisu podjednako zanimljive i korisne u interpretaciji datih dela. Na primer, autorizovana/intrakompoziciona uokviravanja će u većem broju konteksta biti relevantnija nego alografska, neautorizovana/ekstrakompoziciona. Budući da su uokviravanja značajnija ukoliko utiču na odziv primaoca i ukoliko su uočljivija i lakše se mogu navesti, preporučljivo je da se ne privileguju samo kontekstualna i nadasve tekstualna uokviravanja, već i ona koja su naglašena i otvorena (za razliku od prikriivenih), i ona koja se u vremenskim medijima pojavljuju u inicijalnoj poziciji. Jer, upravo su na početku planiranog procesa recepcije važni tradicionalno obeleženi referentni okviri pošto dovode do stvaranja očekivanja; a kada su okviri označeni, to je obično učinjeno tako da se ističu i odnose na delo u celini.

Usredsređenost na otvorena, sveukupna i tekstualna uokviravanja može da se primeni na sve medije. Međutim, dalje proučavanje naročito interesantne oblasti inicijalnih okvira, posebno unutar recepciono orijentisane kognitivne perspektive, očigledno bi bilo nemoguće primeniti na prostorne medije. Ovo ograničenje može da se izbegne ukoliko se upotrebi zajednički imenitelj transmedijalnog upoređivanja koji se učestalo koristi u teorijskim razmatranjima okvira (u skorije vreme Jang 2004): „pojam granice“. Zaista, usredsređenost na – pre svega autorizovane/intrakompozicione – okvirne granice, u prostornom ili vremenskom smislu, zajednička je ideja većine priloga iz ove publikacije, pošto je „granica“ privilegovano mesto za označavanje

relevantnih okvira. Treba napomenuti da kodiranje kognitivnih okvira, u smislu metakoncepata koji rukovode interpretacijom, ne predstavlja jedinu funkciju okvirnih granica. One, štaviše, mogu da sadrže „jednostavne“ koncepte koji takođe utiču na recepciju datog dela, ali ne predstavljaju metakoncepte, iz čega sledi da njihovo kodiranje ne bi bila instanca uokviravanja u našem smislu. Stoga, prolog koji prethodi izvedbi komada može da signalizira okvirnu „pozorišnu“ situaciju i da sadrži primer „uokviravanja“, jer je „pozorišna situacija“ kompleksan metakoncept; to je, na primer, slučaj sa Šekspirovim *Romeom i Julijom*, u kome lik iz prologa, koji govori u ime svojih kolega glumaca, metadramski najavljuje dvočasovnu igru: „Strašni tok ove ljubavi što gine, koju gnev njihovih roditelja prati, što se najzad gasi smrću dece njine, u dvočasovnoj igri ćemo dati“.<sup>44</sup> Međutim, isti prolog može takođe da obznani neke detalje iz sadržaja priče koja će biti izvedena na sceni, kao na primer imena glavnih likova ili, pak, činjenicu da je reč o „dve kuće istog ugleda [...] koje iz drevne mržnje počinju nov boj“ (*Ibid*). Ove informacije, iako predstavljaju deo granice komada, ne moraju nužno biti „okviri“ (te stoga ova informacija **ne** predstavlja slučaj uokviravanja).<sup>45</sup> Ipak, ne postoji skoro nijedna „okvirna granica“ koja sadrži **samo** takvu informaciju „nižeg nivoa“. Tačnije, najveći značaj okvirnih granica je u postavljanju kognitivnih okvira – stoga će one i njihove okvirne funkcije predstavljati osnovu istraživanja u ovoj publikaciji (bez isključivanja drugih povremenih oblika i funkcija uokviravanja).<sup>46</sup>

Koristeći termine iz prethodne tipologije uokviravanja (figura 1), težište ove publikacije možemo definisati na sledeći način: ono će biti vezano za otvorena (zbog njihove uočljivosti), pretežno potpuna i uglavnom „(para) tekstualna“ uokviravanja, kao i za neka „kontekstualna“, koja su ili vremenski locirana u inicijalnim (povremeno završnim) pozicijama, ili u prostornom smislu neposredno okružuju uokvireni fenomen. Takođe, treba naglasiti da pojam „okvirne granice“ u verbalnim artefaktima sadrži i paratekst i (inicijalne i završne) intratekstualne elemente<sup>47</sup> (što predstavlja prednost, naročito u

<sup>44</sup> Prev. Živojin Simić i Sima Pandurović, Laguna 2012, 37.

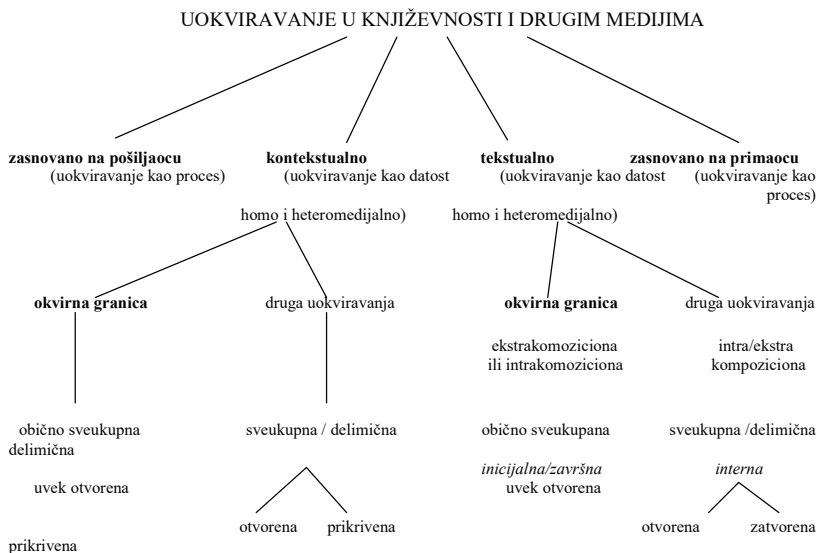
<sup>45</sup> Kao što se često dešava, u praksi razlika između običnih informacija sadržanih u „granicama“ i kodiranja metakoncepta može biti nejasna. Ovo je, na primer, slučaj kada se ime junaka pominje u prologu klasične tragedije, što može da izazove dobro poznat scenario priče (na primer, reference na neki mit) i tako postavi komad u specifičan kontekst. Nasuprot primeru iz Šekspira, u ovom slučaju na prvi pogled jednostavna informacija o imenu može istovremeno da podstakne kodiranje okvira (mit u kome se ime lika pominje, uz sve njegove detalje i konotacije).

<sup>46</sup> Primer uokviravanja drugačijeg od okvirne granice u fikciji bio bi interni metafikcionalni komentar naratora koji razotkriva fikcionalnost teksta negde na polovini romana.

<sup>47</sup> Paratekst, prema Ženetu (1987), predstavlja osnovu glavnog teksta lociranog na marginama (inicijalno kao predgovor, interno kao naslov poglavlja ili fusnota, i finalno kao pogovor). Međutim, za status okvirne granice funkcionalni kriterijum kodiranja uokviravanja u

dramaturgiji, gde je status prologa kao parateksta ili narativnog elementa glavnog teksta teško utvrditi<sup>48</sup>), kao i da ništa nije određeno u pogledu razlike između „homo i heteromedijalnih“ uokviravanja (o obe vrste će biti reči dalje u tekstu). Za pregled položaja takvih kontekstualnih i tekstualnih „okvirnih granica“ unutar mogućih oblika uokviravanja u književnosti i drugim medijima vidi figuru 2.

Figura 2. Pozicija okvirnih granica u tipologiji uokviravanja.



*Kurziv:* uokviravanje primenljivo samo na vremenske medije.

**Boldovano:** oblici uokviravanja koji se razmatraju u ovoj publikaciji.

Primere okvirnih granica u književnosti uopšte predstavljaju delovi okvirnih narativa (vidi moj prilog u ovoj publikaciji „Okvirne granice u okvirnim pričama“) ili komadi unutar komada, a u pisanoj literaturi – ukoliko se fokusiramo na pojedinačne knjige kao jedinice – ilustracije na naslovnoj strani i uvodni paratekst (vidi priloge Dembeka, Kvendlera, Rubiak i moj „Defamiljarizovana inicijalna uokviravanja“ ovde), ali i inicijalne intermedijalne (ekfrastične) reference, npr. na slike (Vandhofov članak) i završne elemente (vidi Bunijin prilog<sup>49</sup>). Ukoliko se fokusiramo na pojedinačne stranice, okvirne granice takođe uključuju i naslikane margine ilustracija u

---

inicijalnoj (ili finalnoj) poziciji važniji je od Ženetovog vizuelnog, i stoga su inicijalni (i finalni) intratekstualni elementi u principu prihvatljivi u našem kontekstu.

<sup>48</sup> Za dvoznačan status dramskog prologa vidi: Volf, u štampi.

<sup>49</sup> Videti i Larroux (1994), koji eksplicitno koristi metaforu „okvira“ (*cadre* – kadra).

knjizi (vidi prilog Anje Greb). U književnosti namenjenoj izvođenju, dramski prolozi predstavljaju najpoznatije (uvodne) okvirne granice. U slikarstvu i srodnim umetnostima, okvirne granice su svakako ramovi za slike ili njihove zamene (vidi Patricia Allmer, Vera Beyer, Daniel Herrmann i Richard Phelan); u arhitekturi, okvirne granice se mogu pojaviti kao konstrukcije i raspored elemenata koji naglašavaju određene delove unutar zgrade (videti esej Götza Pochata) ili čitave zgrade. Na filmu, okvirne granice su kontekstualni trejleri (vidi Hedlingov prilog), kao i paratekstualna uokviravanja koja se obično manifestuju u vidu uvodnih ili završnih špica (videti članak Roya Sommera); u muzici, okvirne granice mogu biti „paratekstualne“ uvertire (videti članak Michael Walter), kao i intratekstualni delovi koji uvode uokvirenu kompoziciju (Bernhartov esej).

Što se tiče tipičnih **funkcija** takvih okvirnih granica, sve one – poput apstraktnih okvira koje kodiraju – imaju jednu zajedničku karakteristiku: kao uokviravanja, ili da upotrebimo Gofmanov termin (1974: 49), „usklađivanja“, one pomažu recipijentu da odabere okvire interpretacije ili barem one relevantne za dato delo. Ako se apstraktni okviri mogu definisati kao alati interpretacije, njihova kodiranja u uokviravanjima (vidljiva ili imaginarna) predstavljaju oznake na kutiji alata koje navode recipijenta da izabere odgovarajući alat. Ukoliko su okviri alati ili vodiči interpretacije, onda uokviravanja – a ovo se takođe odnosi i na posebne oblike okvirnih granica – imaju esencijalnu interpretativnu, ali i kontrolnu funkciju. Najvažnije je da uokviravanja obeležavaju artefakte kao takve čineći da se razlikuju od okoline time što ukazuju na posebna pravila (okvire) koja se primenjuju prilikom njihove recepcije. Lotman ima na umu upravo ovu funkciju kada govori o početku i kraju vremenskog artefakta kao „okviru“ koji označava granicu između beskonačnog sveta i konačnog artefakta kao modela sveta.<sup>50</sup> Štaviše, okvirne granice često doprinose prevazilaženju onoga što je postalo tipično za Zapad, de pragmatizovane umetnosti ili, kao što je prethodno pomenuto, naizgled situacione neodređenosti: u književnosti, na primer, okvirne granice često pomažu stvaranju ili stabilizovanju realne ili imaginarne recepcione situacije u kojoj pojedinačni artefakt dobija smisao. Pritom, one ne ističu samo artefakt kao takav, već i njegove veze sa stvaraoцем, određenim kontekstom i sopstvenim aspektima prijema.

Ove opšte funkcije mogu se klasifikovati na sledeći način na osnovu preovlađujuće veze okvirnog elementa prema jednom od pet konstituenata diskursne razmene (treba napomenuti da jedan element može obavljati više funkcija istovremeno): najočiglednija funkcija uokviravanja je njegova poruka ili **tekstocentrična funkcija**. Ona može da se primeni na sve elemente

<sup>50</sup> Vidi Lotman 1970/1977, poglavlje 8, i Larroux 1994, interesantan esej o završnim markerima književnog teksta.



omogućavajući neposrednu interpretativnu pomoć ili kontrolu recepcije preko komentara o tekstu ili artefaktu i preko stvaranja određenih očekivanja o njemu (Frou 1982: 26, 27).<sup>51</sup> Takva tekstocentrična uokviravanja su, na primer, generički markeri ili indikatori pozicije datog dela unutar opozicije „fikcija : realnost“ (prema Gofmanu, ovo je čak i učestaliji zadatak od „usklađivanja“ 1974: 47).<sup>52</sup> Ova funkcija zasnovana na tekstu može se uočiti u liminalnim okvirnim granicama koje ograničavaju artefakt razdvajajući ga od okoline ili drugih artefakata, i tako stvaraju kompoziciono jedinstvo.<sup>53</sup> Na isti način to je uočljivo i u označavanju početka ili kraja u artefaktima vremenskih medija („Kraj“). Tekstocentrična funkcija je, štaviše, prisutna u svim elementima koji pružaju informacije o nastanku artefakta, temama ili relevantnim pojedinačnim okvirima interpretacije (Ženet 1987: 15). Ona se manifestuje tamo gde su određeni elementi dela naglašeni kao naročito značajni ili gde je izbor koji treba načiniti tokom recepcije prethodno strukturiran.<sup>54</sup> Ova funkcija je prisutna i u pojedinim elementima koji služe poput tropa (kao što se može zapaziti u književnim epigrafima, mnogim slikarskim ramovima, posebno pozlaćenim, gde je upotreba zlata tradicionalno marker vrednosti).<sup>55</sup> Naročito interesantna tekstocentrična funkcija može da se nađe i u nečemu što sam definisao kao „*mise en cadre*“ (Volf 1999a: 104 i 2001: 63–65): ovo se (po pravilu) odnosi na ilustraciju elemenata uokvirenih artefakata u uokviravanjima<sup>56</sup> tako da je

<sup>51</sup> U tekstualnim uokviravanjima, tekstocentrična funkcija izaziva samoreferentnost (ili samorefleksivnost) u dotičnom delu i može da se poveže sa Jakobsonovom (1960) fatičkom i metatekstualnom funkcijom jezika.

<sup>52</sup> Indikacija fikcionalnosti ili barem artificalnosti u ili od okvirnih sredstava kao razlika u odnosu na realne ili prirodne fenomene predstavlja bitan faktor u stvaranju estetske distance i osigurava recepciju umetničkog dela kao takvog. Ovo naglašavaju, kako istoričari umetnosti (npr. Zalosker 1974: 190), tako i naratolozi i kritičari teksta, (npr. Lotman, 1970/1977: 209), koji ističu jedinstvo umetničkog dela ostvareno okvirnim sredstvima (vidi i Vajnrih 1971: 9).

<sup>53</sup> O referenci na slikovna uokviravanja, vidi: Simel, 1990/1992: 46.

<sup>54</sup> Ova selektivna funkcija uokviravanja je naročito značajna ukoliko se artefakti ne smatraju samo znakovima koji su „datosti tokom recepcije“ i od kojih su svi podjednako relevantni, već kao kompleksni pojmovi u kojima „uočiti uopšte označitelje znači osloniti se na jedne obrasce, a ne na druge, što predstavlja osnovno pravilo smislenog izražavanja“ (Kaler 1988: 224).

<sup>55</sup> Za ovu manje bitnu funkciju, koja je ograničena na neke oblike parateksta, videti: Ženet (1987: 374), „*faire joli*“ (izgledati lepo).

<sup>56</sup> Za razliku od Larrouxa (1994) kome *mise en cadre* jednostavno predstavlja dodavanje uokvirenog teksta drugom, važnijem tekstu (247), ja definišem *mise en cadre* kao jednu od formi tipično književnih „tekstualnih sličnosti“ (Rikardo 1978: 75), preciznije, kao suprotno od *mise en abyme*: oba oblika predstavljaju varijante samoreferentnosti koja je uočljiva u jednom tekstu ili artefaktu; međutim, dok ovaj potonji pojam označava element nižeg nivoa ili odlomka koga karakteriše sličnost sa strukturom ili elementom iz višeg nivoa, *mise en cadre* se odnosi na „viši“, okvirni nivo u meri u kojoj on ima sličnosti sa uokvirenim nižim nivoom (vidi moj prilog „Okvirne granice u okvirnim pričama“ ovde).

uočljiva sličnost uspostavljena između dva nivoa.<sup>57</sup> Navedeno sredstvo se, na primer, koristi i u melanholičnim operkim uvertirama kojima se „uspostavlja okvir“ za atmosferu tragične opere koja sledi. Naravno, detalji sličnosti (tj. određeni motivi opere koji mogu biti anticipirani u uvertiri), mogu samo da se retrospektivno percipiraju i tako stvaraju *mise en cadre* elemente, što prevazilazi okvire ove publikacije, naime, prvih recepcija. Ipak, kulturne konvencije dozvoljavaju slušaocima s predznanjem o ovakvim uvertirama da dešifruju znake „atmosfera“ koji se nalaze u njima, čak i pri prvom slušanju poput, npr. žanrovske pripreme za ono što sledi, a koja će izazvati odgovarajuća očekivanja. Iako se neke vrste tekstocentričnih funkcija nalaze u bukvalno svim uokviravanjima, pošto su, po definiciji, vezane za okvir, ipak postoje razlike u stepenu njihove naglašenosti. Otud je tekstocentrična funkcija okvirnih granica najprirodnija, ali ne i jedina moguća.

Imajući u vidu tendenciju (kod Ženeta kao i u tradicionalnim vrednovanjima slikovnih okvira), da se pre naglase funkcije okvirnih elemenata zasnovanih na tekstu, koji se obično smatraju podređenim glavnom tekstu i bez ikakve samostalne vrednosti,<sup>58</sup> treba istaći mogućnost samo-usmeravajuće funkcije okvirnih postupaka.<sup>59</sup> Ova funkcija se često prenosi kroz oneobičena uokviravanja (vidi moj prilog „Defamilijarizovana inicijalna uokviravanja u fikciji“), i stoga je naročito učestala u eksperimentalnim ili metateksualnim umetničkim delima ili tekstovima. U tom smislu može se razmatrati da li (elementi) uokviravanja manje ili više doprinose samostalnosti i naglašenosti sveukupnog značenja dela (i tako sami po sebi dobijaju veliki značaj), ili se više tiču sopstvene funkcije uokviravanja (te tako postaju samorefleksivni). Poslednji slučaj se javlja kada se uokviravanja koriste kako bi postavila u prvi plan konvencije parateksta ili stvorila mesta za eksperimentalne „igre“, kao u

<sup>57</sup> Stvaranje sličnosti kroz „ilustracije“ je ono što razlikuje *mise en cadre* od uobičajenih uokviravanja kao kodiranja kognitivnih okvira. U verbalnim artefaktima, to znači da elementi uokvirenog teksta nisu samo tematizovani okvirnim granicama u maniru „pričanja“, već su ilustrovani u maniru „pokazivanja“. Tako, kodiranje okvira „avanturističke priče“ u naslovu romana Danijela Defoa *Robinzon Kruso, život i čudnovate avanture Robinzona Krusoa*, jeste „uokviravanje“ u smislu u kome ga ovde pominjemo, ali ne kao *mise en cadre*; nasuprot tome, naslov drame Oskara Vajdla, *Važno je zvati se Ernest*, može se smatrati mikroelementom *mise en cadre* zato što ostvaruje sličnost sa elementima iz komada, ne samo „pričanjem“, već „pokazivanjem“ domišljate igre reči (iskren/Ernest) i neispunjavanjem očekivanja (neozbiljnost kao „bitna“ tema komedije!) što upadljivo određuje Vajldovu komediju.

<sup>58</sup> Za podređene pozicije okvira za slike videti Simera (1902/1922: 51) i Ženeta, koji u skladu sa aspektom *fonctionnel*, paratekst emfatično naziva „un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte“ (1987: 16).

<sup>59</sup> Zander (1996) u interpretaciji parateksta u *Tristramu Šendiju* s pravom dovodi u pitanje Ženetovu tezu o gotovo apsolutnoj podređenosti uokviravanja u odnosu na okvirni tekst; sličan stav je pogodan i u diskusiji o metaestetskoj funkciji okvira koja se često sreće u avangardnom slikarstvu XX veka (videti: Briderlin 1995 i Traber 1995).

postmodernističkim metaleptičkim „slomljenim okvirima“ i „kratkim spojevima“ među narativnim nivoima. Obe varijante autocentrične funkcije uokviravanja su dobro ilustrovane u Gidžzbrehtovom delu *Naličje slike* (1670–1675), koje je reprodukovano na naslovnoj strani ove publikacije. Ovaj naslikani okvir za slike istovremeno predstavlja razigranu metareferentnu meditaciju o konvencijama (i očekivanjima) uokviravanja slika i najvažniji je deo *trompe-l'oeil*<sup>60</sup> same slike, koja je bila izložena bez drvenog okvira (vidi Stoihita 1993/1998: 308). Još jedna funkcija koja zaslužuje pažnju je ona **kontekstocentrična**. Uokviravanja često ne obeležavaju samo granicu unutra/spolja između artefakta i konteksta (što naročito dolazi do izražaja u ramovima za slike i u inicijalnoj i finalnoj fazi vremenskih artefakta), već često pomažu pri interpretaciji artefakta stvarajući „most“ između njegovog unutrašnjeg i spoljašnjeg konteksta.<sup>61</sup> Ovo se može postići određivanjem referentnog objekta satire u predgovoru ili davanjem informacija o intertekstualnim okvirima referenta, npr. „signaliziranjem veze između teksta i književne tradicije“ u epigrafu (Lanser 1981: 125). Sledeća funkcija je ona **zasnovana na pošiljaocu**: interpretativna veza, uspostavljena uokviravanjem između artefakta i njegovog pošiljaoca (autora, slikara, itd.) i/ili nagoveštaj njenog/njegovog prisustva u diskursnoj razmeni sa recipijentom. U nekim slučajevima ova funkcija može da se identifikuje u naznakama pošiljaočevih namera.<sup>62</sup> Generalno, funkcija zasnovana na pošiljaocu je prisutna u svim „okvirnim materijalima kroz koje [primalac] može početi da konstruiše sliku identiteta, verovanja i stavova, namera i ciljeva [pošiljaoca]“ (Lanser 1981: 124).<sup>63</sup>

Konačno, tu je i **funkcija zasnovana na primaocu**: ona predstavlja naročito uočljivu interpretativnu pomoć i kontrolu i može se naći u uokviravanjima u kojima je sadržan poziv za (potencijalnim) recipijentima (uključujući pritom recipijente artefakta unutar artefakta), npr. u reklamama za romane, koncerte, izložbe, itd., ili, takođe, u mimetičkim artefaktima, u strategijama građenja ili podrivanja estetske iluzije.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> „Obmanuti oko“: tehnika slikanja pomoću koje se stvara iluzija da su naslikani objekti stvarni, prim. prir.

<sup>61</sup> Vidi literaturu, Frou (1982: 28): „kontekstualna funkcija teksta označava da okvir ne samo što razdvaja unutrašnji od spoljašnjeg dela, već ih istovremeno i povezuje“.

<sup>62</sup> Međutim, imajući u vidu poznati problem autorske intencije, ja lično ne bih naglašavao značaj ove funkcije na način na koji to čini Ženet, za koga glavna funkcija parateksta (“[le] principal enjeu”) predstavlja “assurer [autexte] un sort conforme au dessein de l’auteur” [tekst postoji u skladu sa namerom autora] (1987: 374).

<sup>63</sup> Pripisivanje takvih stavova o pogledu na svet pošiljaocima van teksta je, ipak, podložno diskusiji. Alternativno, može se primeniti (takođe diskutabilan) pojam o „implicitnom autoru“ kao odgovornom za „implicitan pogled na svet“, što bi onda činilo ove funkcije vezane za pošiljioca tekstocentričnim.

<sup>64</sup> Čuveni primer uokviravajućeg književnog parateksta namenjenog pojačavanju čitaočeve

Treba napomenuti da sve ove funkcije mogu da se kombinuju ili da implikuju **samoreferencijalnu** ili čak **metareferencijalnu** funkciju: ovo je možda najlakše uočiti kod autocentrične funkcije (naročito u varijanti gde uokviravanja sama sebe naznačuju kao takva), a prilično je jasno i kod tekstocentrične funkcije jer, uokviravanja po definiciji podrazumevaju metaizjave o okviru; ali i kontekstocentrična funkcija može biti samoreferencijalna (npr. ukoliko je „kontekst“ književni tekst), a isto važi i za funkcije zasnovane na pošiljaocu i primaocu (autori, na primer, mogu da daju estetske komentare u paratekstu, a postupci uokviravanja koja se poigravaju sa estetskim „iluzijama“ primalaca očigledno imaju metafunkciju).

## 5. Perspektive za dalja istraživanja

Uprkos postojanju brojnih aspekata uokviravanja kao transmedijalnih fenomena istaknutih u ovoj publikaciji, želim da ponovim da ovde mogu biti pokriveni samo neki od mogućih, ili barem poželjnih aspekata. Očigledno, ostaje još mnogo prostora za buduća istraživanja. Sledeći zadaci mogu biti od posebnog značaja za pomenutu oblast istraživanja:

1) nastavak interdisciplinarnog pristupa uključivanjem onih oblasti koje još uvek nisu obrađene, naročito izvodačkih umetnosti, uključujući pozorište,<sup>65</sup> i pre svega institucionalna, kontekstualna uokviravanja, poput arhitekture, galerija, koncertnih dvorana, opera, pozorišta itd.<sup>66</sup>; s tim u vezi bilo bi interesantno proširiti istraživanje *mise-en-abyme* struktura sa pojedinačnih, dobro istraženih oblasti (poput priča unutar priče ili komada unutar komada<sup>67</sup>) na oblasti van književnosti, filmove unutar filmova, opere unutar opera itd., jer u svim ovim slučajevima „uokviravajući“ delovi, koji neposredno prethode uokvirenim, po pravilu pokazuju visoki nivo kompleksnosti „okvira“, u smislu na koji smo ovde ukazivali.

2) kao sastavni deo trenutne usredsređenosti na inicijalna uokviravanja u vremenskim medijima, bilo bi poželjno fokusirati se na završna uokviravanja iz intermedijalne perspektive;

---

estetske iluzije predstavlja fingiranje autentičnosti u predgovoru *Robinzona Krusoa* (1719); podjednako poznat je suprotan primer podiranja estetske iluzije u odlomku „Pre zavese“ u kome se uvodi glavna metafora marionete u Takerijevom *Vašaru taštine* (1848). Međutim, kao i u slučaju funkcija zasnovanih na pošiljaocu (vidi prethodnu fusnotu), i aspekti onih zasnovanih na primaocu mogu, uz primenu pojma „podrazumevanog/impliciranog čitaoca“, biti klasifikovani kao tekstualne funkcije.

<sup>65</sup> U ovom kontekstu takođe se može govoriti i o lirskoj poeziji, naročito o njenim dužim oblicima i njihovim uokviravanjima.

<sup>66</sup> Za kratko istraživanje „umetničkih galerija kao uokviravanja“ vidi MekLahlan, Rid 1994: 31.

<sup>67</sup> Za komade unutar komada vidi Voigt 1954, Šmeling 1977, 1982, Hornbi 1986, Viveg, Marks 1989, Makerlot 1992; za okvirne priče vidi Frou 1982, Siger 1991, Šriok 1993, Nelz 1997, Vilijams 1998, Stratman 2000 i Volf 2005.

3) sistematičnija razmatranja istorijskog razvoja uokviravanja i u pojedinačnim medijima i iz intermedijalne perspektive; čak i u ograničenoj oblasti medija kao što je književnost (za koju je Ženet u svojoj monografiji o paratekstu ponudio istorijsku perspektivu), mnoga istraživanja su još uvek neophodna. Sam pogled na neke od tema poput „nestajanja posvete“ (Lanser 1981: 129) ili razvoja naslova, otkrivaju značajne promene koje čekaju na buduća proučavanja: originalni naslovi komada u elizabetinskom periodu ili u romanima iz XVIII veka bili su znatno duži nego moderni naslovi, a modernistički romani pokazuju upadljivu tendenciju ka „potiskivanju okvira“ redukcijom okvirnih elemenata,<sup>68</sup> dok su postmodernistički narativi skloni da ističu uokvirenost kao svojstvo diskursa i istovremeno dovode u pitanje razliku između tekstova i okvirnih granica, umnožavajući uokviravanja ili se poigravajući sa njima. Uopšteno govoreći, pitanja dijahronije, poput ovih koja slede, treba da budu postavljena – i da zahtevaju odgovor, kako bi se prevazišla dominantna studija slučaja ili tipološki pristup, uobičajeno privilegovan tokom prve faze istraživanja: U kojim periodima su (određena) uokviravanja bila zastupljena? Koja je njihova veza sa uokvirenim artefaktima? Koje su se promene unutar okvirnih konvencija dešavale u raznim istorijskim periodima? Šta je motivisalo takve promene koje mogu biti značajne za određeni period, književni žanr ili estetsku tradiciju?

Kao preduslov za istraživanje ovih aspekata, bilo bi poželjno redigovati i reprodukovati kulturu u kojoj uokviravanja, uključujući i ona izvorna, nisu tako često bila izostavljana, kao što je slučaj sa mnogim izdanjima književnih tekstova danas (čak i u onim koja se koriste u naučne svrhe; ne važi, npr., pravilo da se reprodukuju svi originalni paratekstovi, uključujući naslovne stranice i originalnu ilustraciju na početku knjige). Isto važi i za reprodukcije slika u tomovima istorija umetnosti: ovde se (ukoliko nije reč o monografijama koje se posebno bave okvirima kao što je Mendgenova, 1995), reprodukcija okvira slike često izostavlja i zamenjuje belinom stranice knjige. Takođe, postoji potreba, u nekim slučajevima, za detaljnijim informacijama o uokviravanjima u arhitektonskim delima od njihovog neposrednog okruženja (baštama, javnim mestima, stepeništima, itd.), u publikacijama iz oblasti arhitekture.

Uprkos svim pitanjima kojima se tek treba posvetiti, a s obzirom na ograničenja ove publikacije, nadamo se da će čitaoci pronaći dovoljno razloga da cene doprinos koji detaljna analiza uokviravanja ima za bolje razumevanje dela književnosti i drugih medija. Iako su, kao što je već rečeno na početku, sve diskursne razmene uokvirene, uokvirenost artefakata predstavlja poseban

---

<sup>68</sup> Furbanka (1970), citiranog kod Hotorna (1994: 75), Pirs (1975) dopunjuje „ukidanjem okvira“ (48) i kod tradicionalnih romana uopšte. Ova generalizacija je svakako uopštena, ali može da posluži kao početna tačka za buduća istraživanja.

slučaj koji zahteva posebna, uglavnom otvorena uokviravanja, kao i njihovu čestu upotrebu. Ispitivanje takvih uokviravanja otkriva mnogo više o samim artefaktima nego što se o njima može suditi na prvi pogled, naročito ukoliko se ta uokviravanja prevede. Nadamo se da će ova publikacija doprineti jačanju svesti o uokviravanjima i umanjiti stepen njihove zapostavljenosti u budućnosti.

Prevela Milena Kaličanin

## Literatura

- Anderson, Joseph D. (1996). *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press.
- Bal, Mieke (1980/1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Transl. Christine van Boheemen. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Barricelli, Jean-Pierre, Joseph Gibaldi, eds. (1982). *Interrelations of Literature*. New York, NY: MLA.
- Bateson, Gregory (1955/1972). "A Theory of Play and Fantasy". Gregory Bateson. *Steps to an Ecology of Mind*. New York, NY: Ballantine. 177–193.
- Brüderlin, Markus (1995). "Der Rahmen will Bild werden: Das Rah-men (Kunst)Werk des 20. Jahrhunderts". Mendgen, ed.: *supple-ment* 17–29.
- Bruster, Douglas, Robert Weimann (2004). *Prologues to Shake-speare's Theatre: Performance and Liminality in Early Modern Drama*. London: Routledge.
- Caws, Mary Ann (1985). *Reading Frames in Modern Fiction*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Crystal, David (1987/1997). *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: CUP. Second ed.
- Culler, Jonathan (1988). *Framing the Sign: Criticism and its Institu-tions*. Norman, OK/London: Univ. of Oklahoma Press.
- Derrida, Jacques (1978/1987). *La Vérité en peinture*. Paris: Flam-marion. *Truth in Painting*. Transl. Geoff Bennington. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Drew, Paul, Anthony Wootton, eds. (1987). *Erving Goffman: Explor-ing the Interactional Order*. Oxford: Polity Press.
- Eco, Umberto (1977/1981). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson.
- Fillmore, Charles J. (1976). "Frame Semantics and the Nature of Language". Stevan R. Harnad, Horst Dieter Steklis, J. Lancaster, eds. *Origins and Evolution of Language and Speech*. *Annals of the New York Association of Sciences* 280. New York, NY: New York Academy of Sciences. 20–32.

- Fishman Summerfield, Judith (1986). "Framing Narratives". Thomas Newkirk, ed. *Only Connect: Uniting Reading and Writing*. Upper Montclair, NJ: Boynton. 227–240.
- Fludernik, Monika (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- Frow, John (1982). "The Literary Frame". *Journal of Aesthetic Education* 18/2: 25–30.
- Furbank, Philip Nicholas (1970). *Reflections on the Word 'Image'*. London: Secker and Warburg.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Collection 'Poétique'. Paris: Seuil.
- Gibson, Andrew (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. *Postmodern Theory*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press.
- Hamon, Philippe (1977). "Texte littéraire et métalangage". *Poétique* 8/31: 261–284.
- Hawthorn, Jeremy (1994). *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Edward Arnold. Second ed.
- Helbig, Jörg, ed. (1998). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Associated Univ. Presses.
- Hrushovsky, Benjamin (1984). "Poetic Metaphor and Frames of Reference". *Poetics Today* 5: 5–43.
- Iser, Wolfgang (1975). "Die Wirklichkeit der Fiktion: Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells". Rainer Warning, ed. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Munich: Fink. 277–324.
- Jakobson, Roman (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Thomas A. Sebeok, ed. *Style in Language*. Cambridge, MA: M.I.T. Press. 350–377.
- Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund, Erik Hedling, eds. (1997). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 24. Amsterdam: Rodopi.
- Lanser, Susan Sniader (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Larroux, Guy (1994). "Mise en cadre et clausularité". *Poétique* 25: 247–253.
- Lotman, Jurij (1970/1977). *The Structure of the Artistic Text*. *Michigan Slavic Contributions*. Transl. Gail Lenhoff, Ronald Vroon. Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press.



- MacLachlan, Gale, Ian Reid (1994). *Framing and Interpretation. Interpretations.* Melbourne: Melbourne Univ. Press.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction.* London: Routledge.
- Maquerlot, Jean-Pierre (1992). "Playing Within the Play: Towards a Semiotics of Metadrama and Metatheatre". François Laroque, ed. *The Show Within: Dramatic and Other Insets: English Renaissance Drama (1550-1642).* Proceedings of the International Conference Held in Montpellier, 22-25 November, 1990. Montpellier: Univ. Paul-Valéry-Montpellier III. 39–49.
- Mendgen, Eva, ed. (1995). *In Perfect Harmony: Bild und Rahmen 1850-1920.* Amsterdam: Van Gogh Museum/Vienna: Kunstforum Wien.
- Minsky, Marvin (1975). "A Framework for Representing Knowledge". Patrick H. Winston, ed. *The Psychology of Computer Vision.* New York, NY: McGraw Hill. 211–277.
- Müller, Klaus (1984). *Rahmenanalyse des Dialogs: Aspekte des Sprachverstehens in Alltagssituationen.* Tübinger Beiträge zur Linguistik 232. Tübingen: Narr.
- Müske, Eberhard (1992). *Diskurssemiotik: Zur funktionellen Integration des Frame-Konzepts in ein dynamisches Modell literarisch-künstlerischer Texte.* Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 264. Stuttgart: Heinz Nelles, William (1997). *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative.* American University Studies 19: General Literature 33. New York, NY: Lang.
- Nünning, Ansgar, ed. (1997/2004). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Third ed. Stuttgart: Metzler.
- Pearce, Richard (1975). "Enter the Frame". Raymond Federman, ed. *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow.* Chicago, IL: Swallow Press. 47–57.
- Pearse, James A. (1980). "Beyond the Narrational Frame: Interpretation and Metafiction". *The Quarterly Journal of Speech* 66: 73–84.
- Pearson, John H. (1990). "The Politics of Framing in the Late Nineteenth Century". *Mosaic* 23: 15–30.
- Prince, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology.* Aldershot: Scolar Press.
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität.* UTB 2261. Tübingen: Francke.
- Reid, Ian (1992). *Narrative Exchanges.* London: Routledge.
- Ricardou, Jean (1978). *Le Nouveau roman. Ecrivains de toujours.* Paris: Seuil.
- Rumelhart, David E. (1980). "Schemata: The Building Blocks of Cognition". Rand J. Spiro, Bertram C. Bruce, William F. Brewer, eds. *Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education.* Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Schmeling, Manfred (1977). *Das Spiel im Spiel: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik.* Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 3.

- Rheinfelden: Schäuble. — (1982). *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*. Archives de lettres modernes 204. Paris: Lettres Modernes.
- Schwanitz, Dietrich (1990). *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma*. WV Studium 157. Opladen: Westdeutscher Verlag. Schweikle, Günther, Irmgard Schweikle, eds. (1990). *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler. Second ed.
- Seager, Dennis L. (1991). *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*. New York, NY: Lang.
- Semino, Elena (1997). *Language and World Creation in Poems and Other Texts. Textual Explorations*. London: Longman.
- Shakespeare, William (1997). *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt. New York, NY: Norton.
- Shryock, Richard (1993). *Tales of Storytelling: Embedded Narrative in Modern French Fiction*. American University Studies 2: Romance Languages and Literatures 206. New York, NY: Lang.
- Simmel, Georg (1902/1922). "Der Bildrahmen". Georg Simmel. *Zur Philosophie der Kunst: Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*. Ed. Gertrud Simmel. Potsdam: Kiepenhauer. 46–54.
- Stoichita, Victor I. (1993/1998). *L'Instauration du tableau*. Paris: Klincksieck. *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Meta-malerei*. Bild und Text. Transl. Heinz Jatho. Munich: Finck.
- Stratmann, Gerrit (2000). *Rahmenerzählungen der Moderne: Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1893 und 1928*. Marburg: Tectum.
- Tannen, Deborah, ed. (1993). *Framing in Discourse*. New York: OUP.
- (1993a). "Introduction". Tannen, ed.: 3–13.
- (1993b). "What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectation". Tannen, ed.: 14–56.
- Traber, Christine (1995). "In Perfect Harmony? Entgrenzungen in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts". Mendgen, ed.: 221–248.
- Träger, Claus, ed. (1986). *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Vieweg-Marks, Karin (1989). *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Literarische Studien 1. Frankfurt am Main: Lang.
- Voigt, Joachim (1954). *Das Spiel im Spiel: Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*. PhD Dissertation, Univ. of Göttingen.
- Warning, Rainer (1983). "Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion". Dieter Henrich, Wolfgang Iser, eds. *Funktionen des Fiktiven*. Poetik und Hermeneutik 10. Munich: Fink. 83–206.

- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New Accents. London: Methuen.
- Weinrich, Harald (1971). "Kommunikative Literaturwissenschaft". Harald Weinrich. *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer. 1-7.
- Williams, Jeffrey (1998). *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge: CUP.
- Wilpert, Gero von (1969). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner. Fifth ed.
- Winograd, Terry (1974). "A Framework for Understanding Dis-course". Marcel Adam Just, Patricia A. Carpenter, eds. *Cognitive Processes in Comprehension*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum. 63–88.
- Wolf, Werner (1999a). "Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example: Bradbury, *Mensonge*". Walter Grünzweig, Andreas Solbach, eds. *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr. 97–124.
- (1999b). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. *Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft* 35. Amsterdam: Rodopi.
- (2001). "Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur 'mise en cadre' und 'mise en reflet/série'". Jörg Helbig, ed. *Erzählen und Erzähltheorie im zwanzigsten Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Winter. 49–84.
- (2002). "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, eds. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. *Word and Music Studies* 4. Amsterdam: Rodopi. 13–34.
- (2005). "Rahmenerzählung". Gert Ueding, ed. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 7. Tübingen: Niemeyer. 560–566.
- (forthcoming). "Der Prolog als traditionelle Form dramatischer Anfangsrahmung: Probleme der Definition und der Funktionsgeschichte im englischen Drama des 19. Jahrhunderts". Doris 40 Werner Wolfmader, Maria Löschnigg, Hugo Keiper, eds. *Metamorphosen: Englische Literatur und die Tradition*. *Anglistische Forschungen*. Heidelberg: Winter. Young, Katharine (2004). "Frame and Boundary in the Phenomenology of Narrative". Marie-Laure Ryan, ed. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press. 76–107.
- Zaloscer, Hilde (1974). "Versuch einer Phänomenologie des Rahmens". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19: 189–224.

- Zander, Horst (1996). “‘Non enim adjectio haec ejus, sed opus ipsum est’: Überlegungen zum Paratext in *Tristram Shandy*”. *Poetica*28: 132–153.
- Zima, Peter V., ed. (1995). *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Snežana M. Milosavljević Milić

## LITERARY FRAMES: FROM THE MORPHOLOGICAL APPROACH TO THE COGNITIVE META-CONCEPT

The phenomenon of framing and borders of a literary work has from the very beginning of the development of modern literary theory captured the attention of theoreticians. In structuralism, frames are considered as a privileged morphological segment of the text considering that it appears on its outer edges. Jurij Lotman speaks about the structurally strong position of frames, and in classical narratology the study on paratext by Gerard Genette will be greatly influential. With the development of cognitive orientation in post-classical narratology, the frame becomes one of the primary research topics, both in meta-theoretical and interpretative terms. In the introduction section of the journal *Framing Borders in Literature and Other Media* (2006), Werner Wolf starts from the linguistic insight of Charles Fillmore, and defines the frame of artifacts as a cognitive meta-concept, or more precisely, a cultural construct that possesses certain historical and cultural flexibility. The focus of his approach is “framing” as the process of coding of cognitive frames. The privileged status of this theoretical term, Wolf puts forward along with the thesis of the frame as a transmedial phenomenon, whereas the confirmation of his thesis is found in the interdisciplinary nature of the journal. Despite a number of new insight, the frame of *fictionality* still stands as a challenge, as well as the problem of meta-framed conceptualization.

*Key words:* frame, framing, cognitive meta-concept, transmediality

