

Александра В. Чебашек¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ТИПОВИ УОКВИРАВАЊА У РОМАНУ ЗОНА ЗАМФИРОВА СТЕВАНА СРЕМЦА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ²

Предмет истраживања јесу типови уоквиравања у роману *Зона Замфирова* Стевана Сремца. Најпре настојимо да детерминисемо посткласични приступ наративу и наратив као термин успостављањем односа према методолошким смерницама посткласичне и когнитивне наратологије. Бавити се оквирима неминовно значи покренути питање граница наратива, те је полазиште нашег истраживања конципирано на закључцима Вернера Волфа и Жерара Женета. Кроз аналитичка рашчитавања поменутих аутора настојали смо да тумачимо Сремчев роман, бавећи се паратекстуалним оквирима, поднасловима као (кон)текстуалним оквирима, иницијалним и финалним оквирима и уоквиравањима. Динамика процеса уоквиравања захтева и примену теорије уравања и виртуелних наратива, захваљујући којима менталном симулацијом реципијент кроз наратив формира сопствени, кохерентни свет приче.

Кључне речи: когнитивна наратологија, наратив, оквир, уоквиравање, паратекст, реализам, *Зона Замфирова*

УВОД

Сремчево дело представља погодно тло за критичка читања, будући да високи уметнички домети његових дела омогућавају широк спектар интерпретативних приступа, односно савремених читања. Основу рада представља трагање за типовима оквира и уоквиравања у роману *Зона Замфирова*. Истраживање најпре подразумева детерминисање посткласичног приступа наративу и терминолошко одређивање наратива у односу на методолошке смернице посткласичне и когнитивне наратологије. Бавити се оквирима и уоквиравањима значи покренути питање граница наратива, те базично полазиште истраживања представљају закључци Вернера Волфа и Жерара Женета. Кроз аналитичка рашчитавања поменутих аутора у *Зони Замфировој* биће разматрани паратекстуални и (кон)текстуални оквири, као и иницијални и финални оквири и

¹ aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

уоквиравања. Динамика процеса уоквиравања захтева и примену теорије урањања и виртуелних наратива, захваљујући којима менталном симулацијом реципијент наратива формира сопствени, кохерентни свет приче.

1. *Когнитивна наратологија и наратив*

Наратив као термин променио је интерпретативне оквире преласком са „класичног” на „посткласични” приступ. Класична традиција допуњена је концептима и методама који нису били доступни аналитичарима као што су Барт, Женет, Грејмас и Тодоров током цветања структурализма. (Н)ове идеје потичу из подручја родне теорије и филозофске етике до постсосировске лингвистике, филозофије језика и когнитивне науке, до упоредних студија медија и критичке теорије. Укратко, „посткласична наратологија, коју не треба мешати са постструктуралистичким теоријама наратије, садржи класичну наратологију као један од својих ’тренутака’, али укључује и новије перспективе о облицима и функцијама наратије” (Herman 2009: 26).

Велика новина посткласичне наратологије³ тиче се одношења према наративу као таквом. Говорећи о профилима наратива („profiles of narrative”) у студији *Basic elements of narrative* (2009), Дејвид Херман (2009: 7) истиче да се наратив може посматрати у неколико профила: као когнитивна структура или као начин осмишљавања искуства; као врста текста који производе и тумаче они који генеришу или се крећу кроз приче у било ком семиотичком медију; и као ресурс за комуникативну интеракцију који истовремено обликује и обликован је праксама приповедања⁴. Истовремено, важно је указати да се „[п]роучавања” когнитивне наратологије „баве [...] сагледавањем конструкција и интерпретацијама наратива као фундаменталних когнитивних активности” (Milutinović 2015a: 522). Наратолошки заокрет остварен је разматрањем наратива као дискурзивног жанра и когнитивног стила (уп. Herman 2004: 300). Наративи схваћени као текстуални универзуми захтевају релациону повезаност текста, читања и стварности коју читаоци процесом наративне анализе реконструишу, трагајући за световима приче енкодираним у наративима. Посматрано кроз посткласичну наратологију, текст не постоји као коначна и завршена целина, већ представља динамичку структуру у којој је читалац као агенс и реципијент од неминовне важности.

3 Когнитивна наратологија као дисциплина изведена је из тзв. когнитивних наука у циљу систематског описивања и објашњења дела когниције који се назива наративним (уп. Milutinović 2015a: 522).

4 Текст цитата дат је у нашем преводу. Оригинал текста: „Part of the challenge of analyzing stories into their basic elements is that narrative can be viewed under several profiles: as a cognitive structure or way of making sense of experience; as a type of text, produced and interpreted as such by those who generate or navigate stories in any number of semiotic media (written or spoken language, comics and graphic novels, film, television, computer-mediated communication such as instant messaging, etc.); and as a resource for communicative interaction, which both shapes and is shaped by storytelling practices.”

Како је конципиран „свет приче” и како функционише? У односу на читаоца и у интеракцији са њим, јер процес читаоачевог менталног мапирања (као когнитивног аспекта рецепције) отвара „свет приче”, захваљујући прескриптивним мапама које омогућавају тумачење сложених семантичких аспеката приче или света у коме живимо (Herman 2004: 97). Предуслов, који тумачење наратива омогућава, за когнитивне наратологе представља феномен „урањања”, будући да је „[с]вако читање [...] повезано са искуством урањања⁵, насељавања приче” (Milosavljević Milić 2014: 20–21). Захваљујући менталној симулацији, при сусрету са наративом – фикционалним, неактуелним могућим светом – читалац „актуализује” наратив откривањем наративних скрипти и симулацијом различитих врста имагинације (уп. Rajan 2001: 113). Приступ било ком наративу – и самом књижевном тексту као когнитивном стилу – „заснован [је] на концептима оквира или схема (фрејмова и скрипти, одн. сценарија) чиме се једним делом потврђује контекстуална методолошка оријентација посткласичне наратологије” (Milosavljević Milić 2016: 409–410). Наш приступ наративу, односно, тзв. актуализација наратива, подразумеваће истраживање и трагање за типовима оквира и уоквиравања. Што се тиче типологије граничних оквира и уоквиравања, које ћемо применити на роман *Зона Замфирова* С. Сремца, нужно је изложити главне окоснице студије *Paratexts* (2001) Жерара Женета као и основне претпоставке текста Вернера Волфа *Оквири, уоквиравања и оквирне границе у књижевности и другим медијима*⁶ у преводу Милене Каличанин (2016).

Студијом *Paratexts* (2001) Женет покреће питање о границама текста. Уводећи појам *парајтекста*, Женет посматра (ван)текстуалне кодове који окружују књижевни приповедни текст. Термин перитекст подразумева јединице унутар текста, док се под термином епитекст подразумевају јединице ван текста. Подела на перитекст и епитекст, била би основна Женетова подела. Унутар перитекста, врсте паратекста су наслови, поднаслови, име аутора, предговори, посвете, епиграфи, белешке, епизоди, итд. Унутар епитекста, подела је извршена на јавни и приватни епитекст. Паратекст би био „оно што омогућује тексту да постане књига и што се нуди као такво читаоцима, и генерално публици” (Ženet 1997: 1). Дакле, паратекст је праг, предворје, одн. „недефинисана зона” која нуди свету могућност уласка унутра или враћања назад (Ženet 1997:

5 Говорећи о урањању као интерпретативном приступу, Рајанова (2001: 200) издваја четири парадигме: метафору о одласку и губљењу у свету књиге, могуће светове, играње улога („као да”) и менталну симулацију. Снага урањања, према Рајановој (2001: 98), изражена је кроз четири степена апсорпције света приче у процесу читања: реч је о концентрацији, имагинарном учешћу, заносу и зависности (тзв. синдрому Дон Кихота).

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

7 Текст цитата дат је у нашем преводу. Оригинал текста: „For us, accordingly, the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public.”

2). Према Женету (1997: 12), текст нема повлашћен статус, те се интерпретација као процес усредсређује на контекст.

Искорак ка когнитивним аспектима граница текста и приче начинио је Вернер Волф, истичући универзалну функцију оквира: омогућавање и усмеравање тумачења. Према Волфу, *когнитивни фрејмови/оквири*⁸ представљају когнитивне метаконцепте, когнитивне структуре знања на основу којих се изграђују концептуалне представе о свету. Разрађујући теорију оквира, Волф указује на општу неодређеност појма, држећи се тезе према којој су различити приступи термину „оквира” садржани у једној функцији – оквири воде и чак омогућавају интерпретацију (Volf 2016: 710). У приступу књижевном делу, оквири су „основни оријентир”, окидачи који омогућавају навигацију искуственим универзумом, они информишу когнитивне активности и генерално функционишу као предуслови интерпретације: дакле, контролишу уоквирено (уп. Volf 2016: 711).

Поред динамичне улоге оквира као когнитивне категорије, важна је и динамична *улога скрипти/сценарија*⁹. Оквири су изразито контекстуални феномени који се тичу света приче (јер се изграђују на основу „одвијања приче”), док су скрипти изразито текстуалне категорије, догађајне конкретизације датих фрејмова/оквира/спознајних представа у свету приче (уп. Milutinović 2015b: 66). Проистиче да су оквири контекстуалне категорије које се везују не само за „постојеће спознаје представе које предодређују рецепцију, већ уједно и изграђују контекст, тј. оквир света приче на основу њених скриптова” (Milutinović 2015b: 68). Отуд принцип оквира наликује принципу херменеутичког круга¹⁰ у ком су иницијални оквири предубеђења којима почиње рецепција, медијални би били они који се успостављају током догађаја у причи, док финални оквири наступају након завршетка приче када се успоставља „коначна” спознаја представе о рецепцираном (уп. Milutinović 2015b: 69).

Волф (2016: 712) одређује *појам уоквиравања* „као кодирање апстрактних когнитивних оквира који постоје или се формирају унутар, или на маргинама, и у тренутном контексту оквирних ситуација или феномена – те попут одговарајућих оквира – имају интерпретативну, упућивачку или контролну функцију у односу на њих¹¹”. Уоквиравања

8 Идеја о оквирима постоји код Бејсона (Bateson 1954), Гофмана (Goffman 1974), Фикеса и Келера (Fikes, Kehler 1985), Џефри Нанберг (Nunberg 1978), Кетрин Емот (Emott 1997), док је тзв. фрејм теорију разрадио Вернер Волф обједињавајући увиде Жерара Женета и Кетрин Емот (уп. Milutinović 2015b: 63–65). О историјату појма фрејм/оквир, в. Milutinović 2015b.

9 Скрипти приказују низове догађаја у одређеној временској секвенци, оквири служе за представљања одређених временских тачака. Оквири су статички, а скрипти (пошто почивају на догађајима) јесу динамички типови искуственог репертоара. Оквири представљају спознајне представе на основу којих се разумеју скрипти/сценарија, односно догађајни низови света приче (в. Milutinović 2015b: 66).

10 „[P]азумети текст као целину значи разумети његове делове, а разумевање делова утиче и на разумевање целине.” (Milutinović 2015b: 69)

11 Превод Волфовог текста у потпуности је наведен према Милени Каличанин (в. Volf 2016).

означавају не само оквирно-кодирајуће појединачне (кон)текстуалне елементе већ и конкретна места у којима се кодирање оквира дешава, док је уоквиравање лоцирано на другом логичком и(ли) физичком нивоу у односу на уоквирено¹² (Volf 2016: 712–713).

Постојање специфичне дискурзивне размене у књижевности почива на неколико специфичних оквира које размена подразумева: *оквир „уметничко дело“* (активирање специфичног естетског приступа; уметничко је дело смисаона целина; искључивање чисто прагматичне перспективе); *жанровски оквири* (жанровске конвенције стварају оквири који подстичу очекивања другачија од свакодневних); *оквир „фикционалности“* (конструисање могућих светова у медијима, тј. уметностима; ствара несигурност и неодређеност која није својствена прагматичној комуникацији) (уп. Volf 2016: 717). Рецепција књижевних текстова уметнута је у „секундарне оквири“ наспрам „примарних“, те они захтевају више уоквиравања у односу на свакодневну комуникацију. На важност уоквиравања у књижевности утиче и тзв. „пластичност“ оквири: уметничка дела не упућују само на постојеће оквири већ могу да их модификују и стварају нове.

Волф (в. 2016: 718–723) издваја седам критеријума на основу којих је могуће издвојити различите типове уоквиравања:

1. **извршилац уоквиравања** → пошилац, прималац, порука (дело) и контекст. Када су засновани на пошилаоцима и примаоцима, реч је о интерпретативним активностима енкодирања и декодирања; ако припадају поруци, тексту, контекстима, сврставају се у интерпретативне сигнале и „датости“. Када су уоквиравања „дата“ унутра, као сегменти дела или текста, реч је о текстуалним уоквиравањима¹³. Што се (кон)текстуалних уоквиравања тиче, активности пошилаоца и реципијента зависе од (кон)текстуалних уоквиравања: „пошилаочева активност уоквиравања биће усмерена ка потенцијалним реципијентима и манифестоваће се кроз оквирне маркере, док процес уоквиравања који припада реципијенту [...] није аутономан, већ је у великој мери одређен текстуалним уоквиравањем, које реципијент треба да декодира“ (Volf 2016: 719–720).
2. **распон екстензије уоквиравања или оквирне активности** → **свеукупно** (цело дело) и **делимично** (одређени део) уоквиравање;
3. **ограничен искључиво на (кон)текстуално уоквиравање: фокус на припадност истим или различитим медијима** → **хомо-** и **хетеромедијални**;

¹² Волф (2016: 713) напомиње да је термилошка дистинкција између оквири као апстрактног когнитивног метаконцепта и уоквиравања као активности (кодирање оквири) тешко одржива.

¹³ Поред текстуалних, и контекстуална уоквиравања значајна су за оквирне активности примаоца. Она могу бити нпр. у облику ауторовог коментара о свом делу у интервјуу или трејлер који рекламира нови филм у ком је примењен одређени оквир (уп. Volf 2016: 719).

4. **ауторизација уоквиравања** → „**интракомпозициона**” или ауторизована уоквиравања: оквир и уоквиравање творе оригиналну и ауторизовану композициону јединицу; „**екстракомпозициона**” или неауторизована уоквиравања: оквири су модификовани или након додатно додати оригиналу;
5. уоквиравања (као датости супротно од активности) могу се разликовати на основу **наглашености** → **ненаглашена, прикривена** или **имплицитна** (пренаглашена шаљива сцена у филму – оквир пародије); **наглашена, отворена** или **експлицитна** уоквиравања (нпр. плакат који рекламира филм);
6. **позиција уоквиравања у односу на актуелну поруку/текст**: ослањајући се на Женетову теорију паратекста, Волф (2016: 721) за разлику од њега под овим појмом подразумева само текстуална уоквиравања (оно шта је за Женета перитекст – наслови, поднаслови, епиграфи, фусноте). Волfoва подела → **паратекстуална**¹⁴ **уоквиравања** ограничена су на варијанте текстуалних уоквиравања, „односно на паратекстове као сегменте одређених дела који су позиционирани на њиховим границама, уочљиви не само по лиминалној позицији, већ, пре свега по функцији увода, објашњења, итд.” (Volf 2016: 722). Паратекстове као лиминалне феномене одликује карактеристична двозначност: „позиционирани су између текста и контекста и припадају „делу”, али не као део текста (тј. презентације могућег света)” (Volf 2016: 722), нпр. наслови, епиграфи, фусноте, постскриптуми. **Инtrateкстуална уоквиравања** (обично ауторизована) сачињавају елементи главног текста који су сигнали посебних когнитивних оквира релевантних за рецепцију датог дела. Она доприносе кодирању књижевних и других дела као артефаката (нпр. уметнуте приче, експлицитни метафикционални коментари наратора, уводне и завршне формуле (инципит и експлицит));
7. **локација уоквиравања у процесу рецепције** → **иницијално, интерно** и **завршно уоквиравање** (превазилажење дистинкције између пара- и инtrateкстуалних уоквиравања у односу на текст/поруку).

Постоји мноштво могућих облика уоквиравања, али није свака врста уоквиравања иновативна и занимљива у интерпретацији. Постављање когнитивних оквира и успостављање оквирних функција највећи је значај оквирних граница (Volf 2016: 724). Појам (кон)текстуалних оквирних граница подразумева изразиту разуђеност: делови оквирних наратива, комади унутар комада, илустрације на насловници, драмски пролози, рамови за слике, итд. Што се типичних функција оваквих оквирних граница тиче, „све оне – попут апстрактних оквира које кодирају – имају једну заједничку карактеристику: као уоквиравања [...] оне

¹⁴ Код Женета, паратекст обухвата и контекстуална и текстуална уоквиравања. Волф (2016: 721) паратекстуална уоквиравања ограничава на варијанте текстуалних уоквиравања.

помажу рецепијенту да одабере оквире интерпретације или барем оне релевантне за дато дело” (Volf 2016: 726). То би значило да „уоквиравања – а ово се такође односи и на посебне облике оквирних граница – имају есенцијалну, интерпретативну, али и контролну функцију” (Volf 2016: 726). Функција оквирних граница може подразумевати и повезивање дела са ствараоцем и контекстом, али оне могу имати и саморефлексивну или самоцентричну функцију (оквир усмерава на себе). Важна и најочигледнија функција уоквиравања јесте његова порука или текстоцентрична функција (порука оквира омогућава непосредну интерпретативну помоћ или контролу рецепције преко коментара о тексту и преко стварања одређених очекивања о њему (уп. Volf 2016: 727)). Напоменућемо још једну функцију – контекстоцентричну где оквир спаја унутрашњи и спољашњи контекст.

Трагање за оквирима и уоквиравањима својеврсно је урањање у приповест, будући да актуелизацијом новог (књижевног) света отварамо нове оквире, нове прозоре (Rajan 2001: 100) кроз које успостављамо могуће (виртуелне) светове. У приступу наративу, од значаја су типови уоквиравања који воде интерпретацији књижевних текстова као и разликовање иницијалних, медијалних и финалних оквира (Milutinović 2015b: 68). Њихово активирање извршава се у односу на рецепцију приче, док се коначно успостављање догађа након завршетка приче. Иницијални су оквири првобитна очекивања са којима започиње рецепција. Медијални су везани за оквире кроз које се прихватају и приказују делови света приче, док финални оквири подразумевају сажимање (мета)концепата на основу којих се роман интерпретира с обзиром на то какви су сужејно заокруживање и завршетак романа.

1. Параџекстуални оквири у роману Зона Замфирова

Већ насловом, *Зона Замфирова*, активиран је иницијални оквир тематске претпоставке. Према Женету (1997: 81), овакав наслов условно представља тематски наслов. Наслов романа спочитава предмет даљег текста, уоквирава га, даје назнаке о кључној личности текста – његова функција јесте означавајућа функција препознатљивости. Епонимом у наслову активиран је когнитивни оквир „којим се хоризонт очекивања отвара ка наративима који прате судбину главног јунака – најављеног насловом” (Matić 2016: 400). Насловљавање пуним именом лика покреће оквир за роман личности, међутим, таква је врста означавања неодржива, будући да Зона Замфирова није једини предмет романа, већ је прича о њој само један од елемената. Упркос томе, насловом је директно постављена граница између бесконачног света и коначног артефакта као модела света, те читалац и пре почетка рецепције дела бива оптерећен контекстуалним оквиром на који упућује сам наслов.

У *Бележници Стивана Сремца из 1895. године* истакнуто је да је првобитну причу о Зони (Јефки) Замфировој Сремац чуо од Бранислава Нушића, који је као српски краљевски конзул у Приштини (1895) био

сведок стварног догађаја лажне отмице кћери приштинског чорбације Замфира Кијаметовића (уп. Sremac 2005: 166). Да је за стварни догађај, који је послужио као оквирни мотив за роман, Сремац дознао од Нушића, потврдиће и сам Нушић (2005: 145) у тексту *Порекло Сремчевих прича*. Дакле, избор наслова романа потиче од претекста – од стварног лика – Замфирове кћерке Јефросиме, из милоште зване Зона (уп. Novaković 1977: 479). Поред тога, роман одликује интракомпозиционо уоквиравање. Реч је о приватном епитексту у форми Сремчеве скице¹⁵, а потом и о јавном епитексту, будући да је Сремац скицу првобитно објавио у *Гледишћима* (Ниш, 1953, 2, стр. 52–59), а коју у целости преноси Бошко Новаковић (в. 1977: 480–497). Осим тога, приређивач Новаковић указује на генезу „приповетке”, упућујући на комплетну литерарну предисторију, тј. да је *Зона Замфирова* након Сремчеве скице објављивана у *Српском књижевном гласнику* 1903. године. Отуд је изражена епизодичност *Зоне Замфирове* узрокована објавама у часописним одломцима да би касније, 1907. године, била обједињена у књигу. То је допринело проблематици жанровског одређења овог дела, које је услед развијања комичних епизода у поступку амплификације, доспело до метаморфозе коју Ј. Деретић одређује као прерастање приповетке у роман (уп. Maksimović 1998: 42).

Када је реч о жанровском уоквиравању романа, проблем се јавља зато што и сам Сремац (в. Novaković 1977: 497), али и приповедач у метатекстуалним коментарима користе одредницу приповетка. Називање *Зоне Замфирове* приповетком указује на терминолошку неиздеференцираност (Milosavljević Milić 2001: 21), премда је приповетка у овом случају синоним за приповедну прозу. Тешкоћа идентификовања жанра и одсуство паратекстуалног жанровског одређења пружа читаоцу разнолике могућности уоквиравања на основу других елемената текста и контекстуалних оквира. Текстуалне стратегије инкорпорирања хетерогених елемената и оквира у текст читаоцу омогућава ураћање у свет приче на актуелном и на виртуелном плану.

2. Поднаслови као (кон)текстуални оквири

Сваки наратив претпоставља одређени хоризонт очекивања, међутим, битни (кон)текстуални оквири који томе доприносе јесу поднаслови као „важни традиционално обележени референтни оквири”, који „доведе до стварања очекивања” (Volf 2016: 723). Поднаслови као уводни оквири могу се поистоветити са функцијом експозиције (приказ средине, услови и основа радње) (уп. Milosavljević Milić 2001: 27). Сремчеви дескриптивно-садржајни поднаслови неретко указују на правац очекивања и кретања радње, али често не испуњавају очекивања, рачунајући на фактор изненађења. Уместо да буду метатекстуални сигнали са функцијом уводног коментара, Сремчеви поднаслови поглавља неретко се иронично односе према својој функцији, утичући на ментални напор реципијента.

15 Скица за *Зону* објављена је и у часопису *Градина*, в. Sremac 2005.

Приповедача иронично-комични став према наративу видљив је већ у првом делу првог поднаслова: „У којој је описана једна *дирљива* [подвукла А. Ч.] сцена између калфе Коте и шегрта Пота” (Sremac 1977: 229). Сцена ни најмање није *дирљива*, већ шегрт Пота добија шамар, будући да је у кујунџиници певао песму о Зони. Уводни оквир романа није ограничен искључиво на прво поглавље. Реципијенту је најављено да ће у првој глави добити слику јунакиње, а у другој слику јунака, Манета. Приповедач се индиректно обраћа читаоцу, сугеришући да „иако ова приповетка не носи његово име као наслов”, Манча је „ипак некако главни јунак ове приповетке” (Sremac 1977: 241). Драгана Вукићевић (2005: 39) сматра како је Сремац овим чином дестабилизовао књижевни код главног јунака упркос томе што је насловом романа директно истакнута само главна јунакиња – Зона Замфирове. Поднасловом друге главе наговештен је оквир кретања радња – љубавна прича са препрекама. Како одмичу поднаслови, границе између саме приче и уводног оквира остају флуидне, будући да је уводни оквир прве две доспео до треће главе која је „помало и наставак главе друге” (Sremac 1977: 246), те се чини да је реални уводни оквир смештен тек у поднаслову шесте главе што истиче приповедач: „У њој читатељ, после узалудног и бескорисног читања дојакошњих пет глава, напослетку долази и натрапава на саму ствар, због које је ова приповетка и постала, а то је: да се у њој једва једаред нађоше заједно Мане кујунџија и Зоне Замфирове” (Sremac 1977: 273).

Унутар поднаслова пете главе појављује се интертекстуални оквир: жанровски оквир дидактичког романа истиче приповедач: „Она је управо као нека епизода. [...] јер она и није управо ништа друго него један сензациони – али за родитеље врло поучителан – роман, у коме су јунаци: млади Митанче Петракијев и нека Швабица Хермина... Све ово морало се испричати да виде читаоци пред каквим је амбисом врло лако могао бити и наш јунак Мане кујунџија.” (Sremac 1977: 261). Дакле, ова се глава може читати и као део романа и самостално, као роман у роману, потпуно издвојено од осталих (мимо приче о Зони и Манету). Новом љубавном причом успостављен је интертекстуални оквир као пример могуће судбине на основу ког реципијент сада посматра Манета и Зону. Но, примећујемо могући виртуелни наратив до чије реализације не долази: Мане је могао проћи као Митанче, али није. Интертекстуални оквири, који се односе на жанровско-дискурсне фрејмове романа, јављају се и као одређени говорни жанрови у виду гласина, трачева, извештаја, описа. Тиме се у поднаслову као (кон)текстуалне оквиру уноси новинарски дискурс и дискурс свакодневне комуникације међу којима предњачи жанр извештаја, који се коси са трачевима/гласинама о Зони: „извештај из уста Васке измећарке” (Sremac 1977: 297); „како је тетка Таска донела у Замфирову кућу први глас и опширан извештај скоро о свему ономе што се у вароши говорило” (Sremac 1977: 358).

Осим што поднаслови служе за мотивацију збивања, њима се приповедач често обраћа читаоцу, износећи поуке, савете и препоруке у вези

са будућим читањем. Честа појава у поднасловима јесу изреке и пословице: „Пошљи лудо на војску, па седи те плачи”; „и курјаци сити и овце на броју”; „ни лук јео, ни на лук мирисао”. Њихово смештање у оквир текста, према Мајеновој (2009: 272), подразумева потврду и доказивање истинитости у самом тексту онога што се пословицом тврди. Њима је успостављена фолклорна нит између садржине поглавља и традиције, али је извршено и проширивање анегдотског предлошка језиком свакодневице. Исто тако, као интертекстуални оквир јавља се и жанр песме у поднаслову: „ГЛАВА ДВАДЕСЕТА: У њој се приповеда како се догодило, ама сасвим од речи до речи, по оној бачванској песми, која гласи: 'Ја сам цуру молио и лепо говорио, а сада је дошло време – цура моли мене!'" (Sremac 1977: 398). Управо део песме из поднасловова јесте (кон)текстуални оквир унутар којег рецепијент активира садржај, самостално креирајући могући даљи исход миметичким аспектима интерпретације и урањањем. У начелу, поднасловима, мини-дискурсима метатекстуалне природе, приповедач карактерише догађаје и ликове, али и даје назнаке тока радње, утичући непосредно на очекивања рецепијента.

Чини се да је приповедачева позиција у односу на поднасловова позудана и свезнајућа. Приповедач зна више и од читаоца и од ликова у причи, а премда не учествује у радњи, већ посматра неутрално, понуђен је другачији поглед на дешавања: „аукторијални приповедач открива своју позицију господара приче” (Milosavljević Milić 2001: 248), имајући потпуни увид на временско-просторном плану, препознајући јунаке и њихове међусобне односе. Приповедач и његова прерађена, одабрана стварност читаоце води кроз својеврсно путовање наративом, али се иронијско-комичним односом тежи ка уклањању свезнајуће тачке гледишта (уп. Ivanić 2005: 22) услед суженије перспективе полузнања и претпоставки. Ако приповедачеве коментаре посматрамо као интра-текстуална уоквиравања, Сремчев приповедач пре је „метапоетички приповедач” који „својим комично-ироничним и интертекстуалним поигравањима маркира и формално издваја, како уводне, тако и завршне оквири” (Milosavljević Milić 2001: 204) о којима ће надаље бити речи.

3. Иницијални оквири и уоквиравања

Рубне позиције текста – почетак и крај – функционишу као семиотички пребацивачи (Lotman 1976: 227) и имају „привилеговану улогу у кодирању когнитивног уоквиравања” (Volf 2016: 710). Почетак је врста наративног окидача будућих кодова из чијих начела читалац изводи узроке и последице тока романа. Захваљујући уводним информацијама о жанру, стилу, уметничким кодовима, које читалац покреће у својој свести, он разумева текст (уп. Lotman 1976: 278). Са друге стране, завршетак подразумева сажимање свих (мета)концепата и креирање кохерентне слике света.

Иницијални оквири или „предубеђења са којима почиње рецепција” (Milutinović 2015b: 69) утичу на формирање убеђења рецепијента,

јер од њих зависи предвиђање завршетка коме се читаоци препуштају од првих редова романа. Менталном симулацијом и урањањем у причу, реципијент креира садржину која није ни дата у тексту. Оно шта утиче на правац рецепције реципијента јесте одабир оквира ком се препушта: реципијент не чека крај да би разумео текст, већ га константно семантички интегрише, мењајући обликоване почетне представе под утиском нових оквира (уп. Матић 2016: 405). Главни интертекстуални оквир *Зоне Замфирове* посредством ког се изводе главна уоквиравања јесте љубавна прича. Међутим, како Вукићевићева (в. 2005: 40) запажа, књижевни код жанра бива дестабилизован јер нема придржавања конвенција сентименталних романтичарских повести – љубавна је прича¹⁶, „одсутна, а произвољност приповедања мотивисана [је, прим. аут] патријархалним нормама које се јављају у функцији цензора текста”.

Сремац у *Зони Замфировој* не поштује основне конвенције реализма које би подразумевале да роман почне просторним, временским и топографским подацима: изостаје прецизно именовање места радње као конвенције реалистичког романа. Да је реч о старом Нишу дознајемо успутно: „у Нишаву ћу, ете, да рипим!...” (263), „Много ли ће још воде Нишавом протећи” (370), „вера туј на нишавску ћуприју...” (392). Упркос томе, контекстуализација радње, традиције, обичаја, односа, подлеже просторном оквиру – Нишу¹⁷. Нијансирањима и детаљисањем у вези са оријенталном средином старог Ниша, „Сремац је просторну одредницу иначе комплексног уводног оквира романа подредио темпоралној компоненти која је имплицирана у слици опредмећеног света хаџи-Замфировог имања” (Milosavljević Milić 2001: 77). Уводне реченице концентрисане су на просторни оквир Манетове кујунџинице којим се формира слика о његовом статусу у друштву. Што се текстуалних оквира тиче, првобитни интертекстуални оквир тиче се жанра: роман почиње анегдотом о калфи и шегрту што је вид успоравања, али и вид својерсног комичног изневеравања метакоцепта о почетку романа техником „комичног успоравања” (уп. Матић 2016: 406). Истовремено је присутно (кон)текстуално уоквиравање миметичким аспектима интерпретације и урањањем у виду песме, где реципијент претпоставља да је реч о јунакињи, о Зони. Тиме су наговештена Манетова осећања према Зони, будући да у првом делу прве главе дознајемо да је пре Поте¹⁸, Мане сам певао песму о Зони Замфировој. Песма као оквир није усамљени случај међу иницијалним оквирима романа (в. Sremac 1977: 238, 247), њена је

16 „Уместо заљубљених јунака, 'дијалог' воде песме или пословице, а литерарни облици постају моћне реторске залихе писца применљиве на 'аутентичан свет јунака’” (Vukićević 2005: 40).

17 Примарни оквир Сремчевог дела јесте Ниш (уп. Ivanić 2005: 16).

18 У вези са анегдотом, запажамо виртуелни наратив приликом шамарања Поте – губи се у својим мислима: „прекрсти се и поче вечерати, размишљајући и хесапећи у себи колико још има да прође док га закалфе; а чим постане калфа, искијаће први шегрт – мишљаше фаталиста Поте – за све досад добивене шамаре. Боже здравља! Запамтиће први нови шегрт ко је калфа Поте! Тако мисли Поте и једе печену бундеву, и теши се и ужива већ сад.” (Sremac 1977: 231)

функција често референцијална, будући да садржином говори о јунацима романа. У иницијалном делу *Зоне*, потенцијал песме адекватно је искоришћен као оквир приповедачевим поређењем: песме нису спеване само о Зони, већ и о чорбаци-Замфиру и „некој лепој Цвети”. Читаоцу помаже ментална симулација, која га преко феномена урањања пребацује у фикционални свет да га доживи као актуелни (Рајан 2001: 103), те се може рећи да су последице, које је жанр песме унео у роман, кључни окидач за емоционално урањање у свет приче, а томе доприносе и приповедачеви коментари:

Укратко рећи, та се песма најрадије певала у оно доба кад се и ова наша приповетка почиње. [...] Па и ви, поштовани читаатељи, без разлике пола и старости, звања и занимања, извесно да знате ту песму о лепој Зони. Али има што не знате, а што ћете тек из ове приповетке сазнати, а то што не знате, то је то: на кога се односила та песма. (Sremac 1977: 231–232)

Покрећући радозналост и очекивања, из позиције приповедачеве наративне негације, урања се у актуелни свет приче чиме директно реципијент бива позиван да се укључи, да се премести у центар збивања.

Као што је речено, роман је започет у виду интертекстуалног жанровског оквира – анегдоте прожете песмом. Следећи приповедачев поступак јесте контрастно уоквиравање почетне анегдоте озбиљношћу чорбаци-Замфира и истицањем величине богатства. Овај поступак преко је потребан да би приповедач начинио наративно поређење у ком је истакнут Манетов самостални рад и тежак живот у одрастању без оца. Када на почетним страницама романа приповедач опширним описима и карактеризацијама истиче „слике” Зоне и Манета, служи се такозваним породичним фрејмом. Разлагањем породичних односа приповедач настоји да истакне посебност која их као јунаке реалистичког романа издваја. Првобитно долази до ретардације у процесу уоквиравања јер текст најпре обилује информацијама о чорбаци Замфиру – о прошлости, богатству, јунаштву, виноградима, чифлуцима, авлијама, кући. Опсежан део о чорбаци-Замфиру био је нужан пре проговора о Зони и Манету како би се истакла богаташка позиција чорбацијске нишке породице наспрам Манетовог кујунцијског сиромашног порекла, дакле однос типског према индивидуалном.

Насупрот величине чорбаци-Замфира и вредности коју Зона има за њега, истакнут је „чапкун Мане” (Sremac 1977: 245), ловац, бињечија и весељак, „добар мајстор, али сиромах” (Sremac 1977: 241). Контрасту доприноси и сазнање да је Мане нападнут у новинама (активиран новинарски дискурс прожет дискурсом свакодневице) у виду пакосне белешке кујунције-дошљака против мајсторства Манета. Осим што ово контекстуално уоквиравање Манета као недостојног, проблематичног сиромаша „мајстора” контрастира високим очекивањима у односу на сталез породице хаџи Замфира, овим поступком указано је на привидну неспојивост како два сталеза тако и Зоне и Манета. Иако реципијент на основу текста очекује један смер радње, на основу предубеђења

и покренутих оквира (песме), долази до актуализације супротног смера радње који води њиховом спајању. Немир који је новински чланак унео у Манетов живот разлог је за велики преокрет – за женидбу чија најава представља прелаз ка медијалном делу романа.

Свој врхунац контрастирање у уоквиравању досеже када се приповедач послужи поступком наративне негације, који подразумева да се одређена претпоставка жустро одбацује, док се тим поступком управо чини супротно – правац те претпоставке интензификује се и актуелизује, да би се указало, водећи се друштвеним правилима, на њихову немогућу „спојивост“:

Зато, хтео не хтео, мора да се жени јер га све гони – и комшилук и чаршија, и кућа и родбина. Родбина тек само поведе реч пред њим о њему: „Море, ’оће, ете да га женимо!” А он обори главу, гледа у страну, стиди се, али не пориче, нити се брани. Уопште, код те средње класе са женидбом иде много брже и лакше него код оних виших, богатијих и ученијих. Али зато и нема ту оних силних маторих момака који се туже на влажно време и на рђаву кујну, нити оних силних зловољних маторих девојака што миришу на камфор и носе памук у ушима. *Не, овде никад дошле не сме, и не може, да дође!* [подвукла А. Ч.]... (Sremac 1977: 252–253)

Дакле, негирањем да не сме доћи до мешања сталежа, до мешања богатих са сиромашнима, пажња се додатно усмерава управо на то – на преиначење наративне негације у афирмацију. Тиме је разоткривен однос међу сталежима који ће се ипак актуализовати супротно од приповедачевих речи. Свакако, јасно је да је овим наметнут оквир у коме је сталежна разлика један од носилаца заплета. Превладавањем те разлике за коју је приповедач сугерисао да „не може да дође”, иницијални део романа подлеже интертекстуалном оквиру љубавне приче са препрекама.

Приликом разумевања текста/дискурса долази до стапања/сажимања ранијег знања са оним што се „нуди у самом тексту/дискурсу те су жанровски фрејмови битнији јер се преко њих успоставља веза са претходно прихваћеним текстовима/дискурсима чиме се обликује свет приче (уп. Milutinović 2015b: 71–72). Премда се бавимо и петом главом у проучавању иницијалних оквира, важно је истаћи да су овде најевидентнија међужанровска прожимања. Најпре, у поднаслову, приповедач предстојећу главу карактерише као епизоду и као сензациони роман о Митанчету и Швабици Хермини како би извршио наративно поређење са Манетом кујунџијом. Међутим, у самој глави долази до диспозиције жанра – „епизода”, „роман” у самом се тексту трансформише у „причу у причи”: „Причање¹⁹ несрећног оца Петракија о свом несрећном сину Митанчи” (Sremac 1977: 266) – све до параболе. Поменућа „епизода”,

19 „Примарном говорном жанру даје се наслов који је одлика секундарних (писаних) говорних жанрова.” (Vukićević 2005: 41) Исти поступак сецирања приче јавља се и у осмој глави: „Прича о добром детету Манулаћу, која је прича права супротност оној ранијој причи о Митки чорбаџи-Петракијевом.” (Sremac 1977: 303) Прича о причи, одн. прича у причи – прича о Манулаћу стоји као параболола према широкој сфери живота (уп. Ivanić 2005: 16).

„роман”, „прича у причи”, „парабола” јесте алтернативни наратив која поприма смисао помоћу оствареног контраста. У поређењу са Манетом, прича о Митанчи остаје нереализовани виртуелни наратив, неостварена прича, будући да Мане не доживљава исту судбину.

5. Финални оквири и уоквиравања

Поред тога што финални оквири подразумевају сажимање (мета) концепата на основу којих се роман разуме и интерпретира (у односу на сижејно заокруживање и завршетак романа), формулативност која нужно обавезује на крај романа покреће есенцијално питање о смислу краја. Очекивана испуњена конвенција реалистичког романа обавезује на разрешење сукоба, на окончавање љубавног заплета и окрету ка срећном крају Зоне и Манета. Ана Живковић (2012: 196) сматра како *Зону Замфирову* карактерише затворена романескна структура у којој су, што се поетике завршетака тиче, испуњена сва три услова: логички, временски и приповедачки завршетак остварени су у роману и међусобно се преклапају.

Насупрот поменутом синхроничитету и формулативној заокружености реалистичког романа, отварање читања ка теоријама когнитивних оквира и уоквиравања, навешће на нешто другачије закључке. Према речима Милосављевић Милић (2001: 190), роман *Зона Замфирова* карактерише завршавање двоструким финалним оквиром специфичне структуре: сваком оквиру припада по једна временска детерминација, при чему је она друга конкретнија, прецизније дата са подацима. Дуплирани финални рам (уп. Milosavljević Milić 2001: 221) завршног дела романа раздвојен је: први обухвата временску дистанцу и мотив свадбе, док је други оквир ново сижејно отварање (дијалог између Замфира и зета Мана).

Осим поменутог, финални део романа карактеришу и интертекстуалне метапоетичке интерполације у виду песама, гласина, трачева, уз приповедачево сугестивно метајезичко уплитање. Од значајне је важности анегдота поводом Зонине отмице јер представља темељ медијалног, али и расплет завршног дела. Међутим, структура финалног дела романа најпре је уоквирена гласинама и трачевима који, преточени у песму (Зона и Манулаћ), најављују расплет романа. Први оквир обухвата временску дистанцу од годину дана, непромењен однос околине према Зони и увођење мотива свадбе. Начињеном темпоралном дистанцом реципијент само на основу контекста може да реконструише дешавања која су остала на виртуелном нивоу.

Незавидни Зонин положај у друштву и унутрашња несрећа најодекватније су представљени кроз наративизацију Ташаниног сна. Немоћ наводи хаџи Замфира да након годину дана посети Манета: том приликом, приповедач дискретно додаје: „Мане му се јави, а он га отпоздрави онако у ходу. Прође дућан за неколико корака, а после застаде, као да се сетио нечега [подвукла А. Ч.], и врати се и уђе у дућан на

велико запрепашћење Манино” (Sremac 1977: 391). Чег се то чорбаџи-Замфир могао сетити? Можда разлога због ког би уопште могао да уђе у кујунџиницу – због поправке муштikle. Иако то није експлицитно наведено, тим поступком реципијенту је оправдан долазак чорбаџи-Замфира иако се разговор преокреће на другу страну. Разговор о женидби и Манетовом оцу Ђорђију утиче на хаџи Замфирово очекивање „да ће колико сутра или прекосутра ствар свршена бити” (Sremac 1977: 396). Међутим, привремено долази до одступања од очекивања – „Прође недељу дана, а од Мане ни трага ни гласа” (Sremac 1977: 397). Тематизација настала услед протока времена, већ у двадесетој глави доводи до финалног типског убрзавања у ком Зона разговара са Јевдом, а Мане са Васком која му доноси повољне вести од Зоне. Овај поступак привремено је успоравање и одлагање краја романа. Финале романа и срећан завршетак већ су алузивно најављени крајем двадесете главе: „Поздравија ви све Мане да га чекате, рекни, у прву недељу.” (Sremac 1977: 405) и поднасловом двадесет и прве главе „У њој је описано последње момачко весеље Манино” (Sremac 1977: 406).

Напослетку, као оквир, дата је експлицитна поетичка назнака последњег поглавља: „ГЛАВА ДВАДЕСЕТ ДРУГА, И ПОСЛЕДЊА: Она је сасвим обична као што су обично све последње главе у приповеткама и романима.” (Sremac 2001: 205) Овим приповедачевим подухватом начињена је иронична алузија на нужан схематизам романескних завршетка (уп. Milosavljević Milić 2001: 205) ком доприноси увођење финалног формулативног бајковитог мотива свадбе и срећног краја. Тиме је Сремац дестабилизовао књижевни код очекиваног расплета (уп. Vukićević 2005: 40) зато што приповедач директно открива и метапоетички карактер последње главе, сугеришући како је она „сасвим обична као што су обично све последње главе у приповеткама и романима” (Sremac 1977: 205) – дакле, реч је о очекиваном срећном крају који је евоциран током читавог приповедања, како је и приметила Ана Живковић (уп. 2012: 196). Са друге стране, реципијент очекивањем да ће бити „као што и увек бива” формира оквир, не знајући да је могуће његово изневеравање последњом реченицом романа.

Финални оквир романа градационог је типа, те га углавном карактеришу финитивни мотиви који указују на сижејни крај. Упркос Зонином негодовању, Мане бира Манулаћа за девера, али на Зонину срећу, девер је Митанче, чорбаџи-Петраркијев син, чиме приповедач доприноси контрастирању на основу претходних глава из којих је реципијенту Митанче познат. Испоставиће се да је Митанче „остао момак и да оног брака са Швабицом Хермином као да није ни било” (Sremac 1977: 413). Лично чорбаџи-Замфир мири оца са сином и прима га изнова у чорбаџијски ред. Овим је поступком и алтернативни наратив приведен срећном крају. На тај начин посматрано, завршетак романа резултира двоструким срећним крајем. Међутим, поред ових, појављују се „динамички мотиви чиме се добија илузија наративног отварања, новог почетка” (Milosavljević Milić 2001: 217). Тиме постаје оправдана

констатација да финална позиција завршетка више није нужна као што није нужна ни његова семантичка доминација (уп. Živković 2012: 187, 188). Имплицирана ретардација радње након типског финалног убрзавања, отвара се новим информацијама које одлажу, успоравају завршетак романа. Тим допунским оквиром остварен је вишак значења: приповедач чини експлицитно семантичко заокруживање (уп. Milosavljević Milić 2001: 217). Оно је начињено оквирним дијалогом чорбаци-Замфира и Мана и потоњим хронотопом пута на који се упућује чорбаци-Замфир. Међутим, да ли је заиста реч о семантичком заокруживању романа? У складу са реалистичком поетиком, структура романа формулативно се завршава свадбом, но приповедач оставља у последњој реченици романа рецепијенту сумњичави простор за преиспитивање схематичног краја и уопште смисла о крају романа. Последњом реченицом романа: „[...] ено благочестиви тутори и одборници турековачке већ трећи дан како се вуку све средином сокака [...] тражећи Ману Кујунцију да му исплате и дигну поручена кандила, кадионицу и петохљебницу, па никако да га нађу: *нема га, као да је у земљу пройао* [подв. А. Ч.]...” (Sremac 1977: 414) рецепијент изненада открива нови потенцијални наратив. Крај романа неочекивано (п)остаје интерпретативно отворен имплицитним покретањем питања: где је – након испуњеног формулативног оквира бајке, срећног краја и благостања – ишчезао кујунција Мане. Управо то је показатељ да испуњена финална позиција завршетка са формулативним оквиром бајке не одговара и семантичком крају романа. Очекивања верног и темељног читаоца, рецепијента, који има потребу за уоквиравањем и семантичким заокруживањем приче, остаје отворено и неодговорено питање: где је и зашто нестало Мане?

Закључак

Бављење оквирима и уоквиравањима као когнитивним водичима интерпретације у роману *Зона Замфирова* Стевана Сремца пружило је могућност једног новог (могућег) читања наратива. Кумулацији значења и читалачкој рецепцији знатно доприносе гранични оквири међу којима се истичу интертекстуални метапоетички оквири са важним доприносом које има и метајезичко уплитање приповедача. Неретким наративним поређењима и контрастирањима, приповедач сугестивно делује на менталну симулацију рецепијента утичући на конципирање смисла текста. Могући интерпретативни кодови, односно уочени оквири, који су послужили у рашчитавању реалистичког романа, утицали су на формирање „света приче” коју финализација романа отвара ка једном новом – могућем – виртуелном наративу.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Извори:

Sremac 1977: S. Sremac, *Zona Zamfirova*, u: *Sabrana dela Stevana Sremca u 6 knjiga*. Knj. 2: *Ivkova slava; Zona Zamfirova; Pripovetke* / ur.: Momčilo Milankov, Milorad Pavić; prir. Boško Novaković, Beograd: Prosveta.

Литература:

- Herman 2004: D. Herman, *Story Logic, Lincoln and London*, University of Nebraska Press.
- Herman 2009: D. Herman, *Basic elements of Narrative*, Wiley-Blackwell; A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.
- Ivanić 2005: D. Ivanić, *Trač/čaršija ili niški Teatrum mundi u prozi Stevana Sremca*, u: *Stevan Sremac: staro vreme – novo čitanje*, Niš: Gradina, br. 9, Niš, 16–26.
- Lotman 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Majenova 2009: M. R. Majenova, *Teorijska poetika*, Beograd: Službeni glasnik.
- Maksimović 1998: G. Maksimović, *Magija Sremčevog smijeha*, Niš: Prosveta.
- Matić 2016: A. Matić, *Granični okiri i uokviravanja u romanu Pop Ćira i pop Spira Stevana Sremca*, *Filolog*, br. 14, Banja Luka, 396–411.
- Milosavljević Milić 2001: S. Milosavljević-Milić, *Okvirni oblici u srpskom realističkom romanu*, Beograd: Čigoja štampa.
- Milosavljević Milić 2014: S. Milosavljević-Milić, *Virtuelna prepriповest i fenomen uranjanja*, Niš: Philologia Mediana, God. 6, br. 6, Niš, 17–37.
- Milosavljević Milić 2016: S. Milosavljević-Milić, *Srpska realistička književnost iz perspektive postklasične naratologije – mogućnosti novog čitanja*, u: *Književna tradicija i srpska književnost 20. veka*, Beograd: Međunarodni slavistički centar, 409–418.
- Milutinović 2015a: D. Milutinović, *Kognitivne osnove postklasične naratologije*, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 63, sv. 2, Novi Sad, 521–532.
- Milutinović 2015b: D. Milutinović, *Okviri u kognitivnoj naratologiji*, *Književna istorija*, XLVII, br. 156, Cetinje, 63–79.
- Novaković 1977: B. Novaković, *Napomene*, u: *Stevan Sremac, Zona Zamfirova*, u: *Sabrana dela Stevana Sremca u 6 knjiga*. Knj. 2, Beograd: Prosveta.
- Nušić 2005: B. Nušić, *Poreklo Sremčevih priča*, u: *Stevan Sremac: staro vreme – novo čitanje: Gradina*, br. 9, Niš, 145–147.
- Rajan 2001: M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore–London: Johns Hopkins University Press.
- Sremac 2005: S. Sremac, *Skica za Zonu*, u: *Stevan Sremac: staro vreme – novo čitanje: Gradina*, br. 9, Niš, 161–166.
- Stojiljković 2015: I. Stojiljković, *Kognitivni preokreti u čitanju*, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 63, sv. 2, Novi Sad, 553–562.
- Volf 2016: W. Wolf, *Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti i drugim medijima*, prevela Milena Kaličanin, *Philologia Mediana*, god. 8, br. 8, Niš, 705–737.

- Vukićević 2005: D. Vukićević, Citatnost nasuprot mimetizmu u delu Stevana Sremca, *Gradina*, br. 8, Niš, 26–42.
- Ženet 2001: G. Genette, *Paratexts, Thresholds of interpretation*, University of Cambridge.
- Živković 2012: A. Živković, Poetika završetka u romanima Stevana Sremca, *Nasleđe*, god. 9, br. 22, Kragujevac, 187–201.

Aleksandra V. Čebašek

**FRAMING TYPES IN THE NOVEL ZONA ZAMFIROVA
BY STEVAN SREMAC IN THE LIGHT OF COGNITIVE
NARRATOLOGY**

The paper focuses on the framing types in the novel *Zona Zamfirova* by Stevan Sremac. We aim to determine a postclassical approach to narrative and the term narrative itself by establishing its relation to methodological guidelines of postclassical and cognitive narratology. Analyzing frames inevitably opens the question of narrative boundaries, which is why our research is based on the conclusions made by Werner Wolf and Gerard Genette. Through analytical reading of the aforementioned authors, we endeavored to interpret Sremac's novel by dealing with paratextual frames, subtitles as (con)textual frames, initial and final frames and framing. The dynamics of the process of framing requires the application of the theory of immersion and virtual narratives thanks to whose mental simulation the recipient forms his own coherent world through the narrative.

Keywords: cognitive narratology, narrative, frame, immersion, paratext, realism, *Zona Zamfirova*

*Примљен: 15. новембар 2021. године
Прихваћен: 24. октобар 2022. године*