

Млађана Р. Пајовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

<https://orcid.org/0009-0006-8712-0399>

ОКВИРИ И УОКВИРАВАЊА У РОМАНУ „ЧЕШЉУГАР” ДОНЕ ТАРТ²

Предмет проучавања овог рада јесу оквири и уоквиравања у роману „Чешљугар” Доне Тарт. У уводном делу рада изложене су основне информације о роману и концепту оквира и уоквиравања. Након тога анализиране су различите врсте оквира у роману, са нагласком на жанровским, морфолошким и когнитивним оквирима. Морфолошки оквир романа обухвата ликове, тематско-мотивски оквир, хронотоп, уводне и завршне оквири. Когнитивни оквир романа обухвата паратекстуални и контекстуални оквир. На крају рада предочен је њихов значај у тумачењу романа. Циљ истраживања јесте примена концепта оквира и уоквиравања у тумачењу књижевног дела, односно анализирање значаја различитих врста оквира у тумачењу романа „Чешљугар” Доне Тарт. Концепт оквира усмерава читање, доживљај и интерпретацију романа и отвара увид у идеје аутора и контекст у ком је дело настало.

Кључне речи: Чешљугар, оквири, уоквиравања, жанровски оквир, морфолошки оквир, уводни оквир, завршни оквир, когнитивни оквир, паратекстуални оквир, контекстуални оквир

Роман „Чешљугар” – импликације оквира

„Чешљугар” Доне Тарт³ објављен је 2013. године, а затим награђен Пулицеровом наградом за књижевност 2014. године. Реч је о савременом роману који је предмет претежно страних књижевнокритичких и публицистичких анализа. Досадашњи проучаваоци бавили су се поетиком романа и ликовима, тематско-мотивским и психолошким аспектом романа (посттрауматским стресом, опчињеношћу антиквитетима), као и значајем и улогом уметности у животу појединца

1 m.zivadinovic-20378@filfak.ni.ac.rs

2 Рад је настао на основу завршног рада на Мастер академским студијама србистике Филозофског факултета Универзитета у Нишу под менторством доц. др Мирјане Бојанић Ђирковић.

3 Дона Тарт је америчка књижевница, рођена 1963. године у Гринвуду (Мисисипи). Рано је показала љубав према књижевности и већ у петој години написала прву песму. Године 1981. започела је студије на Универзитету Мисисипи. Професор Вили Морис запазио је и похвалио њено писање, након чега је похађала курс писања кратке приче код професора Берија Хане. На другој години студија преместила се на колеџ Бенингтон у Вермонт. Тада је започела писање првог романа „Тајна историја”, што су критичари оценили као почетак велике каријере. Десет година касније објавила је други роман „Мали пријатељ”, који су и читаоци и критичари дочекали са одушевљењем. (https://laguna.rs/a85_autor_dona_tart_laguna.html) Након наведених романа (1992, 2002) објавила је роман „Чешљугар” 2013. године и за њега добила Пулицерову награду, након чега се нашла на листи сто најутицајнијих особа коју је саставио часопис „Тајм”.

и друштва. Примена концепта оквира и уоквиравања у тумачењу регистрована је као поступак, али без осврта посвећених само овом проблему. Епонимом у наслову уоквирава се значај уметности у савременом друштву, жанром се уоквирава тема одрастања, док се ликовима као оквирима истиче значај породице и пријатељства.

Тематско језгро „Чешљугар” чини судбина Теодора Декера. Тринаестогодишњи Тео Декер остаје без мајке након терористичког напада у музеју и том приликом присваја баснословно вредну слику коју је његова мајка волела. Клањајући се предметима и успоменама, окреће се прошлости и пропушта лепоту садашњег тренутка. Временом тоне у измењени систем вредности декадентног америчког друштва, где новац и моћ поништавају све квалитете.

Роман „Чешљугар” интригантан је савременој читалачкој публици због проблема модерног доба које обрађује, као што су: посттрауматски стрес, усамљеност, вршњачко насиље, сложеност међуљудских односа, значај уметности у друштву, али и одрастање, сазревање и трагање за смислом. Већина јунака суочава се са очајем и пороцима, док постојаност налазе у претераној везаности за предмете. Кроз њихове судбине и одлуке провлаче се универзалне теме уметности, пријатељства и љубави. Печат тематско-мотивском плану даје уметност која има моћ да промени човеков живот и повеже генерације. Такође, реч је о роману о одрастању (билдунгсроману) са елементима мистерије и трилера. „Чешљугар” представља критику друштва са акционим заплетом и филозофским расплетом. Аутентичним приповедањем читаоцу се открива због чега вреди живети упркос нихилизму и апсурдности живота.

Популарност Доне Тарт траје још од претходно објављених романа – „Тајна историја” (1992) и „Мали пријатељ” (2002), а ескалирала је доделом Пулицерове награде (2014) за роман „Чешљугар” (2013). Њена стваралачка каријера пропраћена је позитивним критикама обичних читалаца и стручне јавности, које се претежно односе на први и трећи роман.

До читалачке публике на нашим просторима роман је доспео захваљујући издавачкој кући „Дерета”, али и преко стручних текстова – рецензија, књижевно-критичких текстова, кратких рефлексива на блоговима, форумима, друштвеним мрежама. У расправама савремених читалаца преовлађују афирмативни коментари, мада су мишљења подељена.

Оквир – термиолошко одређење

Когнитивна наратологија представља дисциплину изведену из когнитивних наука, која у фокус интересовања ставља: ментална оруђа, процесе и активности значајне за конструисање и разумевање наратива. Она пружа сазнања о начину на који наратив даје смисао човековом искуству, основама његове тежње за приповедањем и рецепцијом прича и обрасцима који учествују у њиховом процесуирању и интерпретацији. Три кључне концептуалне парадигме које описује су: оквири и сценарија, скаларни приступ и укидање бинарних опозиција, те свет приче. (MILOSAVLJEVIĆ MILOŠIĆ 2016: 10, 11) Оквир (*frame*) у науку о књижевности улази из когнитивне лингвистике, конкретније, из дела лингвисте Чарлса Филмора. Најуже посматрано, оквир књижевног дела састоји се од два елемента – почетка и краја. Према Лотману (2021: 333): „Početak ima odredbenu modelativnu funkciju

- on nije samo svedočanstvo o postojanju, nego i zamena kasnije kategorije uzročnosti. Objasniti pojavu - znači ukazati na njeno poreklo”.

Вернер Волф описао је когнитивне оквире као културно формиране метаконцепте који омогућавају интерпретирање стварности, уметности, али и других концепата који се могу применити у перцепцији, искуству и комуникацији:

„Okviri su, stoga, osnovni orijentiri koji nam omogućavaju navigaciju našim iskustvenim univerzumom, informišu naše kognitivne aktivnosti i, generalno, funkcionišu kao preduslovi interpretacije. Kao takvi, okviri takođe kontrolišu uokvireno. 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” (WOLF 2016: 711).

Волф је представио и уоквиравање као концепт, а потом га и класификовао: „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” (WOLF 2016: 712). Уоквиравања помажу реципијенту да одабере оквире интерпретације и Волф (2016: 718–723) их разврстава на: контекстуална и текстуална; свеукупна и делимична; хомомедијална и хетеромедијална; интракомпозициона или ауторизована и екстракомпозициона или неауторизована; ненаглашена или прикривена или имплицитна и наглашена или отворена или експлицитна; паратекстуална (контекстуална и текстуална) и инратекстуална; иницијална, интерна и завршна у области темпоралних медија. Како оквири представљају алате интерпретације, уоквиравања имају есенцијалну интерпретативну и контролну функцију. Оквирне границе истичу артефакт, његову повезаност са ствараоцем, одређеним контекстом и сопственим аспектима пријема. Волф (2016: 726–730) на основу преовлађујуће везе оквирног елемента према једном од пет конституената дискурсне размене описује пет функција уоквиравања: текстоцентричну, контекстоцентричну, засновану на пошљаоцу, засновану на примаоцу и самореференцијалну.

Није увек једноставно разграничити наратив и реални свет. Наратив обично садржи: наслове поглавља, предговор, поговор, садржај књиге, илустрације, објашњења, повез књиге; интервјуе или преписке аутора итд. Овакав материјал може утицати на доживљај наратива. Жерар Женет термином *йарайекст* означава материјал који се налази на граници наратива, али му не припада. Информације из области паратекста, односно ван наратива, могу да трансформишу тај наратив, тако да не промене ниједну његову реч. Место на ком наратив заправо настаје јесте наша свест. (АВОТ 2009: 62–64) Допринос науци о књижевности Женет је дао студијом о теорији паратекста: „Paratekst podrazumijeva u Genetteovoj razradi poјma granicu i rub, odnosno prag (*threshold*) teksta, [...] bez jasne granice između teksta i konteksta, pripadajućeg diskursa svijeta toga teksta” (BULJUBAŠIĆ 2017: 20). Постављањем питања где се паратекст налази у односу на књигу или њен део – Женет

разликује перитекст и епитекст. Перитекст је смештен уз текст у књизи и обухвата наслове дела, наслове поглавља, предговоре, белешке, док се епитекст налази најчешће ван дела и представља интервјуе, дневнике, разговоре, писма. (BULJUBAŠIĆ 2017: 24, 25). Буљубашић (2017: 30) затим наводи врсте паратекста којима је Женет посветио више пажње: издавачев перитекст, име аутора, наслов, посвета, инскрипција, епиграф, предговор, наслов поглавља, белешка, јавни и приватни епитекст. Везе између граничних и интратекстуалних уоквиравања отварају простор ка још неистраженим аспектима романа. Границе могу бити језичке (наслови, епиграфи, инципити, експлицити) или нејезичке (корице, омот). Оне модификују рецепцију текста креирајући и мењајући читаочево очекивање.

Термин *оквир* (*frame*) заступљен је и у речницима класичне наратологије (нпр. У „Наратолошком речнику” Џералда Принса):

„Skup međusobno povezanih mentalnih podataka kojim su predstavljeni različiti aspekti stvarnosti i koji omogućava ljudsko opažanje i shvatanje tih aspekata (Minski). Okvir 'restorana', na primer, jeste mreža podataka što pripadaju delovima, funkciji itd., koje restorani obično poseduju. U opštijem vidu, **приповедање** може бити shvaćeno kao okvir koji dopušta određene vidove organizacije i shvatanja stvarnosti. Okvir se često izjednačava sa **shemom**, **planom** i **scenariom**, no morale bi se imati u vidu izvesne sugestivne distinkcije: uređen po načelu niza, temporalno sapet okvir je shema; shema usmerena na cilj jeste plan; stereotipan plan je scenario. Beaugrande 1980; Goffman 1974; Jahn 1997; Minsky 1975; Schank & Abelson 1977; Winograd 1975” (PRINS 2011: 131).

У наставку је наведен и објашњен термин *оквирна приповесца* (*frame narrative*) под којим се подразумева прича у причи, односно прича у коју је уметнута друга прича.

Термин оквира и оквирне приче објашњен је и у појмовницима посткласичних истраживања – Ротлицов речник (HERMAN 2010) обухвата термине попут *теорије оквира* (*frame theory*) и *уоквиреној нарацији* (*framed narrative*).

Наративи се из свог окружења издвајају оквирима који имају различите функције. Корице чине оквир књиге, док су у изговореном наративу и оквир и наратив део говора. Уоквиривање прича у говору проучавали су научници заинтересовани за анализу разговора, социolingвистику, наратологију и теорију интеракције у малим групама. Различити приступи окупљени су под појмом *анализе оквира*. Термин *анализа оквира* потиче од Ервинга Гофмана, за ког је оквирна анализа говора специфичан пример наше способности да разликујемо садржај тренутне перцепције и статус стварности који дајемо ономе што је затворено или у заградама унутар перцепције. Гофман експлицитно узима појам стављања у заграде или уоквиравања из феноменологије. (HERMAN 2010: 185)

Уоквирени наративи јављају се у наративним ситуацијама таквим да догађаје приповеда лик који није примарни наратор или таквим да лик прича причу која, иако није повезана са главном причом, садржи моралну поруку за наратера. Оквир као метафора упоређује свој приповедни ефекат са естетским ефектом оквира који окружује слику, а сложени примери се пореде са *кинеским кућијама* (прича унутар приче унутар приче). Обично се уоквиривање дешава једноставним

уграђивањем или *интеркалацијом* једне приче у другу. Уграђивање се односи на приповедну ситуацију у којој је померен део главног наратива или значајан детаљ радње атемпорално другом месту у наративи. Иако интеркалирани наративи треба да буду значајни за главни наратив, ове дигресије одлажу главни ток заплета. Посебан случај представља прича коју је јунак испричао да би протагонисти обезбедио моралну подршку и успоставио контекст за промену понашања. У романима уоквирени наратив се јавља када се записује усмено приповедање, али оставља простор за јаз између усменог приповедања и његове транскрипције. Уредник или лик који преноси уоквирени текст утиче на промену контекста. Како сваки наративни чин садржи други чин приповедања, дијегетички ниво се помера са почетног екстрадијегетичког на интрадијегетички ниво наративе, до метадијегетичког нивоа наративе. Романи уоквирени на овај начин захтевају потпуно окарактерисаног екстрадијегетичког приповедача. (HERMAN 2010: 186–188)

Читаочевим когнитивним оквирима нарочито су се бавили теоретичари читања, конкретно Волфганг Изер, путем менталних операција сажимања и повезивања, до корелирања са читаачевом искуственошћу. (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2020: 443–459)

Жанровски оквир

Прича о Теовом турбулентном одрастању, уметности и љубави представља драму и мистерију са елементима трилера. Писање је приповедачу послужило као врста терапије. Роман је написан, како приповедач објашњава, на основу његових бележака насталих након трауматичног губитка:

„Sve sam ovo, začudo, napisao sa idejom da će Pipa to jednog dana videti – što, naravno, neće. Neće niko, iz očiglednih razloga. Nisam to napisao iz sećanja: ona prazna sveska koju mi je nastavnik engleskog dao pre toliko godina bila je prva u nizu i začetak navike koja se, mada neredovno, nastavila kroz ceo život od trinaeste godine, počev od niza zvaničnih, mada neobično intimnih, pisama mojoj majci: dugih, opseivnih, nostalgičnih pisama koja kao da su pisana majci koja je živa i nestrpljivo čeka vesti o meni [...] te poslanice (potpisane i sa datumom, pažljivim rukopisom, spremne da svakog časa budu iscepane iz sveske i poslate poštom) [...]” (TART 2020: 769).

Кроз *зайисане* фрагменте прошлости откривају се колебања и превирања у ликовима. Приповедачевим белешкама обезбеђује се кредибилитет исприповеданом.

Типолошки посматрано роман „Чешљугар” представља роман о одрастању. Тема билдунгсромана (романа о одрастању и образовању) раније је била прилагођавање и уклапање младе јединке у постојећи свет, док је данас пажња усмерена на обликовање јунаковог критичког духа тако да одрасте и допринесе промени света и устаљених ставова. Реч је о жанру који прати развој и одрастање главног јунака од детињства, преко потраге за идентитетом до одраслог доба. Учење је представљено као основа спознаје истинске слике света, одрастања, прихватања одговорности и усвајања знања и вештина потребних за проналажење места у свету. Јунак открива своје способности и мења социјалну позицију. Грешке се јављају као део процеса сазревања. Познати примери романа о одрастању су „Велика очекивања” и „Дејвид Коперфилд” Чарлса Дикенса, Стендалово „Црвено

и црно”, Твенон „Хаклбери Фин”. Овим жанром излажу се педагошки проблеми и разматрају одређени облици васпитања. У средишту романа смештена је животна прича младог протагонисте који кроз низ заблуда и разочарања стиже до помирења са светом, често описаног с пуно резерве и ироније. Представе јунака о циљу његовог животног пута најпре су прожете заблудама и погрешним проценама, а исправљају се тек у наставку његовог развоја. Типични за јунака су: сукоб са родитељима, деловање ментора и васпитних институција, сусрет са сфером уметности, еротске душевне пустоловине, самоокушавање у неком позиву и повремено контакт са јавно-политичким животом. Протагонисти се морају снаћи у свету који не излази непосредно у сусрет њиховим спонтаним жељама и жудњи за смислом. Негативна искуства, заблуде и порази показују се као врло корисне фазе индивидуалног развоја.

Тео је морао брзо да одрасте и превазиђе бројне потешкоће како би пронашао своје место у друштву. Такође, био је принуђен да се одрекне вредног уметничког дела и тиме омогући проналажење других изгубљених дела. Лична борба постаје борба за опште добро. Од њега се очекује да критички преиспита наслеђе, што он и чини, али не успева у потпуности и да се отргне од порока. Импулсивни избор довео га је у ситуацију да се бори за своју слободу, достојанство и читаво друштво. Пријатељство је у Теовом животу важније од крви јер је припадност групи дефинисана начином мишљења и понашањем, као и целокупним животом појединца. Тео представља модерног јунака билдунгсромана, али и морално негативног књижевног јунака. Детињство му је обележио површан и уздржан однос са оцем насупрот присном и нежном односу са мајком. Његово одрастање пропратили су старатељи и надлежне институције. Како је највише времена провео у радњи међу антиквитетима заволео је уметност и опробао се у трговини. Живот му је постао испуњен послом, пороцима и љубавним пустоловинама.

Морфолошки оквир

Ликови као оквир

Тема Теовог одрастања и сазревања отвара питања сложености међуљудских односа, усамљености, трагања за смислом и чини оквир романа о одрастању. Тео као приповедач хронолошки ниже догађаје из свог живота почев од дана несреће у којој је изгубио мајку, односно од своје тринаесте до двадесет седме године. Приповедањем у првом лицу и унутрашњом фокализацијом главни јунак покушава да изрази своју унутрашњу трагедију. Теов лик може се пратити кроз оквир породице, пријатељства и уметности. На почетку романа он се као одрастао човек присећа мајке, чију смрт доживљава као линију разграничења, те живот дели на *Пре* и *После* ње. Његово детињство завршено је на крају првог поглавља романа, оног тренутка када је сам напустио разрушени музеј. Поред посттрауматског стресног поремећаја, изједа га неосновани осећај кривице због смрти оба родитеља, али и страх од казне због слике коју је украо. Кривица у Теовој глави временом постаје лавина која ће га променити и заробити у сопственој рањивости и нетрпељивости према целокупном људском роду. Напорно ради и студира како се не би осећао окаљано, безвредно и погрешно. Док се труди да пред другима покаже смиреност и издр-

жљивост, у њему се отвара процеп између правог и симулираног идентитета. Попут многих других јунака романа он осећа велику бол због губитка драге особе, али не успева са њом и да се избори. Процес изградње идентитета јунака може се пратити кроз поступак именовања, који га у различитим фазама различито одређује. Док му се већина јунака обраћа као *Теу*, мајка га је ословљавала хипокористиком *Куцо*, а пријатељ Борис за њега је осмислио надимак *Појшер*. Нарочиту блискост развио је са мајком и Борисом, те му је први надимак обележио детињство, а други проблематично одрастање. Утеху налази у пороцима и малверзацијама, те постаје прави антијунак⁴ модерне прозе. Читаоцу се пружа прилика да саосећа са Теом тако што добија увид у његов унутрашњи свет у време када се формира као личност, и то захваљујући приповедању у првом лицу са дозом субјективности. Насупрот њему – Пипа, коју је платонски волео од првог сусрета, нашла је начин да побегне од тешких и трауматичних успомена, али и да потисне оно што осећа према Теу. Била је његова *лизалица с морфијумом* (TART 2020: 768) коју није могао да задржи. Иако га је волела плашила се да би због сличних мана и слабости могли једно друго да повуку на дно. Тео се није плашио могућности да се нађе на дну зато што је веровао да може да се промени и оснажи и себе и њу. Није било једноставно наћи одговарајућег саговорника када су последице несреће у питању. Послушао је један од савета психолога и с времена на време бележио успомене, на основу чега је и *написао роман* који је предмет овог рада.

Мајка је оставила неизбрисив траг у Теовом животу. Као јунак присутна је на почетку романа, а након несреће појављује се кроз сећања људи који су је познавали и волели, и то као Одри Декер. Тео често издваја њену пожртвованост, снагу и упорност, али и нежност и љубав какве је осетио само поред ње. Радила је у маркетиншкој агенцији и рано почела да зарађује. На дан експлозије подсећала је „na raščupanu morsku pticu koju je vetar skrenuo s puta” (TART 2020: 18), а затим „na dugonogog ibisa, kao da će svakog časa raširiti krila i odleteti preko parka” (TART 2020: 20). Она ће у Теовом сећању наставити да живи паралелно са *ййи-цом* коју је украо из музеја: „Bilo je to iskreno, stvarno stvorenjce, nije budilo nikakve emocije; a nešto u tome kako se skupio i šćućurio – njegova jasnoća, budan, oprezan izraz – podsetilo me je na majčine fotografije kad je bila mala koje sam video: zeba tamne glave, nepokolebljivog pogleda” (TART 2020: 30). Након мајчине смрти Тео одлази са оцем и његовом девојком у Лас Вегас где нико неће бринути о њему. Као зависник од алкохола и коцке и вешт манипулатор, отац је често био у дуговима и покушао да присвоји новац са Теовог рачуна предвиђен за плаћање школарине. Настрадао је у саобраћајној несрећи, те је Тео био принуђен да се врати у Њујорк и пронађе новог старатеља. Сместио се код Џејмса Хобарта, кога доживљава као очинску фигуру коју није имао, уметничку душу и светлу тачку у животу.

Тео се у Лас Вегасу веома зближио са новим пријатељем Борисом Павликовским украјинског порекла. Спојиле су их сличне судбине – изгубили су мајке и живе са очевима алкохоличарима. Међу њима се развила специфична врста

4 Антијунак представља јунака чије моралне карактеристике друштво не одобрава, али који може имати одређена позитивна интелектуална и психичка обележја. Писац налази морално оправдање и осветљава људску, хуману страну негативног јунака. Привлачност литерарног преступника састоји се од механизма померања читаочево пажње.

интимности због усамљености, неснађености и очаја. Борис је био ведријег духа у односу на Теа, научио је да сакрије осећања, зграби прилику и избори се за опстанак. Као зависник од алкохола и дроге, уводи Теа у свет порока. Показује се као неморалан и користољубив пријатељ, али када одрасте постаје Теова подршка и саветник. Њихови различити карактери још више истичу Теову склоност ка депресији и повлачењу у себе.

Тематско-мотивски оквир

Слика „Чешљугар” представља централни мотив и *визуелни* оквир романа, који повезује различите елементе приче и ликове и у ком се огледа значај уметности у друштву. Реч је о уметничком делу холандског сликара Карела Фабрицијуса из седамнаестог века, које се данас чува у музеју „Mauritshuis” у Хагу у Холандији. Историјат слике⁵ послужио је као инспирација Дони Тарт да напише модеран класик и тиме уоквири, односно истакне трајност и моћ уметности. Ликови у роману доживљавају слику на себи својствен начин, те се уз опис њене историје у роману могу наћи и различита тумачења исте. Слика представља спој супротности: емотивне/уметничке (Тео, Хоби) и материјалне (Борис) вредности дела, света живих (Тео, Пипа, Хоби) и мртвих (Одри, Велти), као и бесмртности уметности и губитка блиских и драгих људи. Не вреднују сви уметност на исти начин – за кустосе она представља културно добро, за колекционаре питање престижа, за антикваре вредну робу, а за криминалце гаранцију у трговини. Она може да трансформише човеков живот. Слика је за Теа представљала последњу спону са мајком и Велтијем, те одговорност и страх, док је за Бориса представљала залог у трговини и велики добитак. Како је Тео био емотивно везан за слику, није било потребно ни да је погледа, чињеница да је поседује била му је довољна: „[...] *maďa ĉak i kad nisam mogao da je vidim, voleo sam da znam da je tu zbog dubine i punoće koju je davala stvarima, ojaĉavajući infrastrukturu, poput nekakve nevidljive, temeljne ispravnosti koja me je umirivala [...]*” (TART 2020: 311). За Теа усамљеног у Лас Вегасу проучавање слике представљало је врсту ескапизма: „[...] а u nekom ĉudnom trenutku, kad bih je dugo gledao, oĉiju suvih od rashlaďenog pustinjskog vazduha, kao da bi sav prostor između mene i nje išĉezao tako da je, kad bih podigao pogled, stvarna bila slika, a ne ja” (TART 2020: 311). Читајући о Фабрицијусу, запажао је елементе случајности у њиховим животима:

„Godine 1622–1654. Sin učitelja. Manje od dvanaestak dela provereno pripisanih njemu. Po pisanju Van Blejsvajka, istoričara grada Delfta, Fabricijus je bio u svom ateljeu i slikao crkvenjaka delftskog Oude Kerk kad je, u pola jedanaest ujutro, došlo do eksplozije magacina za barut. Telo slikara Fabricijusa izvukli su iz ruševina njegovog ateljea susedi, ‘sa velikom tugom’, kaže knjiga i ‘uz veliki napor’. Ono što mi je u tim kratkim prikazima u knjizi iz biblioteke prikovalo pažnju bio je element slučajnosti: nasumične nesreće, moja i njegova, koje se spajaju u istoj nevidljivoj tački, *velikom prasku* kako je to moj otac zvao [...] Mogao bi godinama da proučavaš veze i da nikad ne prokljuviš – sve se svodilo na spajanje, na raspadanje, *vremensko iskrivljenje*, moju majku koja stoji ispred muzeja kad je vreme zatreperilo a svetlo zgasnulo, neizvesno-

5 Историјат слике предочен је у роману, а потврђен на званичној веб-страници Музеја у ком се слика данас налази (<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/605-the-goldfinch/>).

sti koje se kolebaju na ivici ogromnog bleštavila. Zalutala šansa koja bi mogla, ili ne, da promeni sve” (TART 2020: 311).

Начин на који се слика доживљава и тумачи рефлектује душевно стање посматрача, односно јунака у роману, па Тео у наставку објашњава: „Kad bih pogledao sliku, osetio bih isto slivanje u jednu tačku: treperavi, suncem obasjan tren koji je postojao sada i zauvek. Samo bih povremeno primetio lanac na češljugarovom članku, ili pomislio kako je to tužan život za jedno malo živo biće – da nakratko zaleprša, prisiljeno da uvek sleti na isto beznadežno mesto” (TART 2020: 312). Осећа спутаност и бесмисао у тужној судбини уметника и његовог модела.

Тео примећује нелогичности у композицији слике. Усамљена кућна птица уместо мртве природе и зид без сценских украса нису били својствени времену у ком је Фабрицијус стварао. Још више га је зачудило то што су се име уметника и година настанка слике (1654) нашли на истакнутом месту баш на слици која ће надживети Фабрицијуса и обележити последњу годину његовог живота. Сам покушава да докучи уметникову намеру:

„Ali šta slika govori o samom Fabricijusu? Ništa o njegovoj posvećenosti veri, ljubavi ili porodici; ništa o građanskom strahopoštovanju ili umetničkim ambicijama ili uvažavanju bogatstva i moći. Tu su samo slabašan otkucaj srca i samoća, vedri osunčani zid i osećaj da nema spasa. Vreme se ne pomera, vreme koje se ne može nazvati vremenom. A zarobljen u središtu svetla: mali zatočenik, neustrašiv. Sećam se nečeg što sam pročitao o Sardžentu: kako je kod portreta, uvek u modelu tražio životinju [...] A u ovom odlučnom malom portretu, teško je ne videti čoveka u češljugaru. Dostojanstvenog, ranjivog. Jednog zatvorenika koji gleda u drugog” (TART 2020: 771, 772).

Поређење птице са затвореником отвара простор за поређење уметника са врхунским креатором. Слика постаје оквир и огледало спутаности човечанства.

Значај слике за Теа открива се у тренутку када схвати да ју је изгубио: „Zbog slike sam se osećao manje smrtno, manje obično. Bila mi je podrška i opravdanje; bila mi je potpora i bit. [...] I bilo je užasno shvatiti, pošto mi je tako iznenada izmaknuta pod nogama, da me je celog odraslog života potajno držala ta velika, skrivena, divlja radost: ubeđenje da mi ceo život balansira na tajni koja bi svakog časa mogla da ga razori” (TART 2020: 565, 566). Међутим, временом је почео да доживљава слику на другачији начин: „Jer: ako nas naše tajne određuju, za razliku od lica koje pokazujemo svetu: onda je slika bila tajna koja me je izdigla iznad površine života i omogućila mi da spoznam ko sam. I ona je tu: u mojim sveskama, na svakoj stranici, iako nije. San i čarolija, čarolija i bunilo. Jedinstvena teorija polja. Tajna o tajni” (TART 2020: 770). Слика је постала приповедачева највећа тајна, док је и сама по себи, као уметничко дело, представљала тајну. Из предочене перспективе може се схватити као оквир у оквиру – *тајна о тајни*. Тео као лик и слика као мотив на овај начин постају два нераскидиво повезана оквира романа по угледу на концепт *mise en abyme*. Тумачења слике наведена у роману могу се сматрати микроелементом (*mise en cadre*) радње романа, односно судбине многих јунака, нарочито Теове судбине зато што истичу спутаност, усамљеност и скривање појединца.

Уметност је у роману приказана као врста ескапизма. Мотив уметности преплиће се са мотивом слике и уоквирава радњу: „Neku sliku možeš da gledaš

nedelju dana i da više nikad ne pomisliš na nju. A možeš da je ugledaš i samo na sekund i razmišljaš o njoj do kraja života” (TART 2020: 713). Претерана везаност за предмете, која је заједничка многим ликовима у роману, показала се као опасна: „Idolopoklonstvo! Prevelika briga za objekte može da te uništi. Samo – ako dovoljno mariš za nešto, to poprima sopstveni život, zar ne? A zar nije smisao stvari – lepих stvari – da te povežu sa nekom većom lepotom? Ti prvi prizori koji ti rascepe srce, pa ostatak života provedeš jureći ili pokušavajući da ih, na ovaj ili onaj način, ponovo uhvatiš?” (TART 2020: 763). Теов пословни партнер Хоби истиче *јојединачни јојџрес срца* (TART 2020: 764) као разлог због ког се воли неко уметничко дело: „[...] nikad ni na koga neće ostaviti isti uticaj, a na većinu ljudi neće ni ostaviti neki dublji utisak, ali – zaista velika slika je dovoljno fluidna da se u um i srce uvuče kroz najrazličitije uglove, na jedinstvene i vrlo osobene načine” (TART 2020: 764). Тео у завршном делу романа закључује:

„Jer, između 'stvarnosti' i tačke u kojoj um udara u stvarnost, nalazi se središnja zona, rub duge gde se rađa lepota, gde se dve vrlo različite površine mešaju i stapaju kako bi pružile ono što život ne može: a to je prostor gde obitava sva umetnost i sva čarolija. [...] I zato sam odlučio da ove stranice ispišem ovako kako sam ih ispisao. Jer tek mi je kad stupim u središnju zonu, višebojnu ivicu između istine i neistine, podnošljivo da uopšte budem ovde i ovo pišem” (TART 2020: 776).

Оквир се у роману јавља у улози споредног, али не и мање значајног мотива, који асоцира приповедача на преминуле драге људе. Најпре га помиње када описује сан о мајци: „Bio je tu pokret i mirovanje, mirovanje i preoblikovanje, i sav naboј i magija izuzetne slike. [...] Mogao si to da pojmiš u trenutku, mogao si zauvek da živiš u njemu: postojala je samo u ogledalu, u prostoru unutar okvira i iako nije bila živa, ne zaista, nije bila ni mrtva, jer još uvek nije bila rođena, a ipak nikad ni nerođena [...]” (TART 2020: 731). Касније ће живот Хобијевог покојног пријатеља Велтија посматрати кроз оквир: „Zanimljivo je bilo to što je krhki dečaćić krivih nogu na fotografiji [...] bio i onaj starac koji mi je stiskao ruku na samrti: dva odvojena okvira iste duše, postavljena jedan preko drugog. A slika, iznad njegove glave, bila je utvrđena tačka u kojoj se sve spajalo: snovi i znakovi, prošlost i budućnost, sreća i sudbina” (TART 2020: 761). Оквир у овом контексту може упућивати на цикличност и трајање живота, али и уметности.

Хронотоп, уводни и завршни оквири

Хронотоп уоквирава радњу и сазревање главног јунака. Тео је безбрижнији део живота провео у Њујорку, пре свега са мајком. Након мајчине смрти о њему се старала породица Барбор све док га отац није одвео у Лас Вегас. Барборови су представљени као гламурозна њујоршка породица са Апер Ист Сајда – отмени свет оптерећен *фасадом*, док је бoемски Гринич Вилиџ карактеристичан по мрачним радионицама за рестаурацију антикварног намештаја и антикварницама. Лас Вегас упечатљив је по бљештавилу иза ког су скривени најнижи људски пориви: зависност од коцке, дроге, мафијашки и зеленашки обрачуни у пустињи Неваде. Две године које је провео у Лас Вегасу обележене су раскалашним животом и дружењем са Борисом. Њујорк је памтио по хладноћи и киши, а Лас Вегас по песку и

врелини. Након очеве смрти Тео се вратио у Њујорк и тамо наставио школовање, сместивши се код Хобија, пријатеља антиквара. Заједно су развили посао и зарадили много пара, све до дана када се поново појавио Борис и увео га у свет криминала. Коначно разрешење одвија се у Амстердаму, где Борис и Тео налазе изгубљену слику, а Тео окреће нови лист у животу.

Поједини облици приповедања карактеристични за почетке и завршетке поглавља и романа у целини, као и тематско-мотивски параметри, чине уводне и завршне оквири романа. Наслов, уводни и завршни оквири представљају кључна места испитивања, односно композиционо јака места којима се усмерава интерпретација романа. Поред приповедања у првом лицу (*ја*-форми), унутрашње фокализације и хронолошког приповедања, у уводном делу романа јавља се и ретроспективно приповедање, а у завршном приповедање у другом лицу (*ми*-форми).

Дона Тарт отвара и затвара текст романа Теовим промишљањем о животу и уметности. Инкоативном (почетном) реченицом романа уведе се хронотоп из завршног дела романа и мајка као најзначајнија фигура у животу главног јунака: „Dok sam još bio u Amsterdamu, prvi put posle mnogo godina sanjao sam svoju majku” (TART 2020: 9). У инципиту се затим ретроспективно објашњава како је јунак изгубио мајку и приказују догађаји који су уследили. Финитивна (завршна) реченица романа садржи охрабрење и поруку свим љубитељима уметности: „А ја pridodajem svoju ljubav istoriji ljudi koji su voleli lepe stvari, pazili ih, izvlačili ih iz vatre, tražili ih kad bi se izgubile i trudili se da ih očuvaju i sačuvaju, bukvalno ih prenoseći iz ruke u ruku, obraćajući se blistavo iz ruševina vremena sledećoj generaciji ljubitelja, pa sledećoj” (TART 2020: 776, 777). Експлицитом се потврђује преображај јунака и износе његови важни ставови и поруке.

Когнитивни оквир

Паратекстуални оквир

Поред тога што представља централни мотив романа, слика „Чешљугар” чини и *визуелни* (хетеромедијални) оквир романа, те и дословно повезује и *уоквирава* различите делове књиге. Реч је о трансмедијалној техници *mise en abyme*, која се може разумети као прича у слици и слика у причи. Наиме, на предњој страни меког повеза књиге *вири* фрагмент оригиналне слике *исход белој поцејаној пайира*, чиме се ствара илузија запаковане и скривене слике. На истој страни смештени су назив романа, име и презиме ауторке, као и ознака да је књига награђена. Роман је у целости писан латиничним писмом. На задњој корици налазе се кратке позитивне критике познатих књижевника и критичара, уз текст са основним информацијама о роману. На унутрашњим странама корица смештена је ауторкина биографија у неколико реченица и краћи цитат о Теовом трауматичном сећању на несрећу која му је неповратно променила живот. Дона Тарт је роман посветила мајци и професору класичне књижевности са Бенингтон колеџа који је похађала: „За мајку / За Kloda⁶”. Након текста романа следе делови: *Захвалница*, *О аутјорки* и *Садржај*. Све напомене у тексту су редакцијске (25 фуснота) и представљају екстракомпози-

6 Клод Фредерикс био је професор класичне књижевности на Бенингтон колеџу који је похађала Дона Тарт (<https://lithub.com/this-confusion-is-both-tragic-and-unfair-donna-tart-thinks-youre-reading-too-much-into-it/>).

ционо или неауторизовано уоквиравање.

Симболичан наслов, карактеристични поднаслови и епиграфи у облику цитата на почетку сваког дела романа наглашавају и приближавају читаоцу теме, идеје и атмосферу књижевног текста. Наслов романа представља *иницијални оквир* који омогућава сусрет читаоца са делом, али и *кључ за тумачење* дела. Омогућава идентификацију и промовисање дела, указујући на његов главни предмет обраде. Епонимом „Чешљугар” означени су оквири – наслов и централни мотив романа тј. слика, па чешљугар постаје метафора представљена као *оквир у оквиру*. У наведеном случају слика као мотив (морфолошки оквир) постаје наслов (когнитивни оквир). Роман се састоји од пет прозних целина, дванаест поглавља и бројних потпоглавља. Прозне целине означене су римским бројевима и епиграфима, поглавља арапским бројевима и називима, а потпоглавља само римским бројевима.

Епиграфи као гранична места испред сваког дела књиге представљају идејни и поетски оквир романа. Њима се остварује ефекат преобраћања општег ка појединачном, функција наговештаја или антиципације и усмерава читалац ка тумачењу и разумевању радње. Загонетни су и најчешће се откривају након читања књиге, односно њених делова. Епиграф на почетку првог дела романа чини Камијев цитат „*Apsurd ne oslobađa, on obavezuje*” (TART 2020: 5) и односи се на апсурдност несреће и крађе главног јунака. На почетку другог дела романа у виду епиграфа налазе се Рембоови стихови „*Kada smo vrlo jaki - ko da ustukne? / Vrlo veseli - ko od smeha da pukne? / Kada smo vrlo zli - šta da se čini s nama?*” (TART 2020: 211) који најљују Теове и Борисове авантуре на граници храбрости и лудости. Трећи део романа започет је Ларошфукоовим цитатом: „*Tako smo naviknuti skrivati se od drugih, da se naposljetku ročinjemo skrivati i od samih sebe*” (TART 2020: 377). Тео се у овом делу труди да се уклопи у друштво и покаже у бољем светлу. Епиграф на почетку четвртог дела романа чини Шилеров цитат: „*Ne krv i meso, srce nas čini očevima i sinovima*” (TART 2020: 435), што је осликано у чињеници да је Тео изгубио праву породицу али пронашао људе који су му пружили подршку и љубав. На почетку петог дела романа у виду епиграфа налази се Ничеов цитат: „*Umetnost imamo da ne bismo propali od istine*” (TART 2020: 645). Како је истина заликове у роману често неиздржива, уметност за њих представља врсту ескапизма.

Поглавља носе називе по мотивима (*Дечак са лобањом; Час анатомије; Лизалица с морфијумом; Бадр ел Дин; Вејар, њесак и звезде; Мојћност у свему; Идиот*) и хронотопу (*Парк авенија; Радња иза радње; Радња иза радње, наставак; Господски канал; Зборно место*) значајним за развој радње. На хомомедијални оквир романа упућују називи других романа у насловима поглавља „Ветар, песак и звезде” и „Идиот”, док на хетеромедијални оквир упућују називи дела познатих сликара „Дечак са лобањом” и „Час анатомије” у насловима поглавља, уз слику „Чешљугар” из наслова романа приказану на предњој корици и екранизацију романа.

Контекстуални оквир

Контекстуални оквир романа обухвата ауторкин коментар о делу у интервјуу. Могу се наћи и преслушати интервјуи у којима Дона Тарт говори о роману „Чешљугар” и инспирацији за писање истог. У једном од интервјуа⁷ истакла је своју

⁷ Линк до првог интервјуа (<https://www.youtube.com/watch?v=RPgPixshbXo>)

љубав према уметности и забринутост због уништавања уметничких дела. Осудила је рушење статуа Буде у Бамијану у Индији и пожелела да пише о уметности која није заштићена на адекватан начин, те да скрене пажњу на тему тероризма. Као основу за тумачење слике користила је књигу „Dutch painting 1600–1800” историчара уметности Сејмура Слајва. Њујорк за њу представља непресушни извор инспирације, па је у њему написала део романа. Опис Теовог путовања од Лас Вегаса до Њујорка описала је након што је истражила распоред станица на интернету. Каже да је „Чешљугара” написала под утицајем Дикенса, али помиње и утицај Стивенсоновог романа „Доктор Џекил и господин Хајд”. Нарочито су је занимали мотиви кривице, неснађености и дволичности. Три Дикенсова романа утицала су на њу још у детињству: „Оливер Твист”, „Дејвид Коперфилд” и „Велика очекивања”.

У другом интервјуу⁸ говори о утицају Дикенса и других писаца на њено стваралаштво. Дикенса највише цени као уметника и учитеља. У сржи стваралаштва многих аутора запажа неизбежност смрти. Поверовала је у успех свог романа када је путовала у Лас Вегас и видела различите судбине, пороке и прљави новац наспрам уметности. Процес писања књиге је, по њеном мишљењу, за ниво дубљи од процеса читања књиге, док је најлепши део тог процеса сањарење. У трећем интервјуу⁹ још једном говори о утицају Дикенса, али овом приликом издваја његов роман „Bleak House” као омиљени.

Контекстуални оквир данас обухвата и филм (2019) снимљен по роману, који носи исти назив „Чешљугар” („The Goldfinch”). Екранизација обухвата најважније ликове и догађаје из романа, посложене делимично измењеним редоследом. Филм је режирао Џон Краули, а улогу Теа Декера као дечака и момка тумачили редом Оукс Фегли и Ансел Елгорт.

Закључак

Роман „Чешљугар” америчке ауторке Доне Тарт представља роман о одрастању (билдунгсроман) са елементима мистерије и трилера. Већина јунака суочава се са усамљеношћу, очајем и пороцима, док постојаност налази у претераној везаности за предмете. Кроз њихове судбине и одлуке провлаче се теме уметности, пријатељства и љубави. Печат тематско-мотивском плану даје уметност која има моћ да промени човеков живот и повеже генерације. Роман обилује оквирима који су међусобно преплетени. Наведени и анализирани оквири и уоквиравања подређени су тексту, ближе га одређују и усмеравају тумачење романа. Морфолошки оквир романа обухвата ликове, тематско-мотивски оквир, хронотоп, уводне и завршне оквири. Главни јунак Тео представља модерног јунака билдунгсромана, али и морално негативног књижевног јунака. Слика „Чешљугар” представља централни мотив и *визуелни* оквир романа. Поједини облици приповедања, као и тематско-мотивски параметри, чине уводне и завршне оквири романа. Когнитивни оквир романа обухвата паратекстуални и контекстуални оквир. Симболичан наслов, поднаслови и епиграфи у облику цитата на почетку сваког дела романа наглашавају и приближавају читаоцу теме, идеје и атмосферу књижевног текста, антиципирају радњу и чине идејни и поетски оквир романа. Како књига споља

8 Линк до другог интервјуа (<https://www.youtube.com/watch?v=VtcrfZcgpRI>)

9 Линк до трећег интервјуа (<https://www.youtube.com/watch?v=xLHcRv0gbhk>)

подсећа на запаковану слику, може се посматрати као *йрича у слици* (трансмедијална техника *mise en abyme*), док заправо представља *йричу о слици*. Слика је била Теова највећа тајна, мада је и сама вековима носила тајанствену поруку, што се може перципирати као оквир у оквиру – *йајна о йајни*. Тео као лик и слика као мотив представљају два нераскидиво повезана оквира романа по угледу на концепт *mise en abyme*. Тумачења слике наведена у роману могу се сматрати микроелементом (*mise en cadre*) радње романа, односно судбине многих јунака, нарочито Теове судбине зато што истичу спутаност, усамљеност и скривање појединца. Роман „Чешљугар” може се тумачити и као *умейносѝ о умейносѝи*.

Циѝирана лиѝератѝура

- БОЈАНИЋ ЂИРКОВИЋ 2020: БОЈАНИЋ ЂИРКОВИЋ, Мирјана. „Концепт имплицитног читаоца Волфганга Изера” у *Philologia Mediana* (год. XII, бр. 12). Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2020: 443–459.
- АВОТ 2009: АВОТ, Н. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- BULJUBAŠIĆ 2017: BULJUBAŠIĆ, Ivana. „Pojam parateksta G  rarda Genettea u okviru suvremene naratologije” у *Anafora* (год. IV, бр. 1). Osijek: Filozofski fakultet Sveu  ilista Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2017: 15–35.
- HERMAN 2010: HERMAN, David, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2010.
- LOTMAN 2021: LOTMAN, Jurij M. *Struktura umetni  kog teksta*. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2021.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ 2016: MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, Sne  ana. *Virtuelni narativ*. Ni  : Filozofski fakultet Univerziteta u Ni  u, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdava  ka knji  arnica Zorana Stojanovi  a, 2016.
- PRINS 2011: PRINS, D  erald. *Naratolo  ki re  nik*. Beograd: Slu  beni glasnik, 2011.
- WOLF 2016: WOLF, Werner. „Okviri, uokviravanja i okvirne granice u knji  evnosti i drugim medijima” у *Philologia Mediana* (год. VIII, бр. 8). Prevela Milena Kali  anin. Ni  : Filozofski fakultet Univerziteta u Ni  u, 2016: 708–737.
- https://laguna.rs/a85_autor_dona_tart_laguna.html
- <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/605-the-goldfinch/>
- <https://lithub.com/this-confusion-is-both-tragic-and-unfair-donna-tartt-thinks-youre-reading-too-much-into-it/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=RPgPixshbXo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=VtcrfZcgpRI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=xLHcRv0gbhk>

Извор

TART 2020: TART, Dona. *     ugar*. Beograd: Dereta, 2020.

Mla  ana R. Pajovi  

FRAMES AND FRAMINGS IN THE NOVEL “THE GOLDFINCH” BY DONNA TARTT

Summary

The subject of study of this paper is frames and framings in the novel “Goldfinch” by Donna Tartt. In the introduction of the paper, basic information about the novel and the concept of frame and framing are presented. After that, different types of frames in the novel were analyzed, with an emphasis on genre, morphological and cognitive frames. The morphological

frame of the novel includes characters, thematic-motive frame, chronotope, opening and closing frames. The cognitive frame of the novel includes a paratextual and contextual frame. At the end of the paper, their importance in the interpretation of the novel is presented. The goal of the research is to apply the concept of frame and framing in the interpretation of a literary work, that is, to analyze the importance of different types of frames in the interpretation of the novel "The Goldfinch" by Donna Tartt. The concept of frame guides the reading, the experience and the interpretation of the novel and opens an insight into the author's ideas and the context in which the work was created.

Keywords: *The Goldfinch*, frames, framings, genre frame, morphological frame, opening frame, closing frame, cognitive frame, paratextual frame, contextual frame