

Дејан Д. МИЛУТИНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ОКВИРИ *ОСАМЕ*

У раду се применом теорије концептуалног стапања и коришћењем оквира (и сценарија) као аналитичких инструмената указује на (поједине) интерпретативне оквире романа Владимира Кецмановића *Осама*, нарочито у погледу односа према роману *Топ је био врео*. Оба романа посматрају се узимајући у обзир иницијалне, медијалне и финалне оквире који их одређују и истичу се њихове сличности и разлике у том смислу. Спроведена анализа показује да је *Осама* уоквирена фројдовским/психоаналитичким, а *Топ* антидиповским метаконцептом.

Кључне речи: интерпретација, когниција, иницијални, медијални, финални оквири, концептуално стапање, дискурс, свет приче, домени.

Увод

Владимир Кецмановић представља предводника млађе генерације писаца у српској књижевности. Његови романи наилазе на позитиван одзив код публике, док их критика прихвата у екстремно супротстављеним оквирима – или их велича као изузетне, или их доводи у питање узимајући у обзир неке ванлитерарне критеријуме. Чувена је полемика која се водила поводом Кецмановићевог романа *Топ је био врео*. Све је почело у локалном листу *Панчевац* и на крају резултовало округлим столом „Књижевност и рат”, на коме су писци са простора бивше Југославије изнели своје ставове о наведеном проблему. Транскрипт са овог окупљања објављен је у културном додатку *Политике* (2009).

Они који су оспоравали Кецмановићев роман *Топ је био врео* (нпр. Златоје Мартинов, уредник *Републике*, Предраг Петровић, критичар *Политике* и Владимир Арсенијевић) наступали су са позиције политички коректног приступа истичући „многе” мањкавости *Тона*, посебно у национално-идео-

* dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

лошком домену. Али, 2015. године Владимир Кеџмановић је објавио роман *Осама*, за који је добио и Андрићеву награду, и којим је анулирао све замерке везане за своју, наводну, шовинистичку оријентацију.

У овом раду ћемо, применом теорије концептуалног стапања, тј. коришћењем оквира (и сценарија) као аналитичких инструмената, указати на (поједине) интерпретативне оквире *Осаме*. Циљ нам је да истакнемо концепте преко којих овај роман (може да) се разуме, посебно у односу према *Топу*.

Како смо о теорији концептуалног стапања и оквирима (тј. сценаријима) у когнитивној наратологији већ више пута писали (в. Милутиновић 2015: 63–68), навешћемо само оне ставове који су битни за нашу анализу. Дакле, оквири (и сценарија) представљају елементарне концепте посредством којих когнитивна наратологија и, уопште, когнитивне науке системски проучавају, описују и објашњавају део когниције који се назива наративним.

Оквири представљају спознајне представе на основу којих се разумевају сценарија, односно догађајни низови света приче. Другим речима, оквири су изразито контекстуални феномени који се тичу како универзума дискурса илокутора тако и самог света приче (јер се изграђују на основу „одвијања” приче). Насупрот њима, сценарији су изразито текстуалне категорије, догађајне конкретизације датих оквира (спознајних представа) у свету приче (Милутиновић 2015: 66).

Пошто се оквири везују за постојеће спознајне представе које предређују рецепцију, али се истовремено и активирају током и у зависности од рецепције сегмената приче, тј. проверавају и коначно успостављају након окончања приче, о њима се може говорити као о иницијалним, медијалним и финалним.

Когнитивна „обрада” наведених оквира реализује се у процесу концептуалног (појмовног) стапања. То, заправо, значи да се информације из два или више менталних простора спајају, градећи нови ментални простор. Јако је битно истаћи да тај нови ментални простор не представља само унију елемената два улазна простора, већ садржи и нове структуре које у претходним просторима нису постојале.¹¹

Иницијални оквири

Иницијални оквири јесу предубеђења са којима креће рецепција. С обзиром на то да је Кеџмановићев роман *Топ је био врео* изазвао пуно полемика у јавности, почетно разумевање *Осаме* уоквирено је овим контекстом.²²

¹ “The blended space would become not a fantastic combination but rather a new and wider category. It would ultimately subsume the original input spaces” (Тарнер 1996: 93–94).

² Овај наш став имплицира позицију идеалног читаоца, из које се врши прихватање конкретног романа. Међутим, питање је – како би то чинио читалац који није упознат са наведеним контекстом? Одговор је да теорија о когнитивним оквирима истиче неминовну повезаност разумевања и контекста, схваћеног као вантекстуални културално-ментални простор, који условљава

Оба романа баве се ратом у бившој Југославији. Али, начин на који то чине, другим речима, позиција коју рат заузима у *Топу* и *Осами*, различита је, што условљава и другачије разумевање ових текстова.

У *Топу* рат представља примарни оквир посредством кога се врши не само рецепција романа већ и његова конструкција. Свет приче овог текста и његово предочавање (сценарија) одређени су наведеним оквиром, с обзиром на то да је *Топ* реализован као извештај (о) свести (*mind report*) једанаестогодишњег српског дечака који приказује страдање себе и своје породице, али и јунака и њихових породица других националности, током једне године гранатирања Сарајева.

Осама потпуно другачије „третира” рат. Пре свега, није више реч о примарном когнитивном оквиру рецепције и конструкције. То је најучљивије у чињеници да је тек једна трећина романа везана за непосредне приказе ратних дешавања. Преостале две трећине тичу се оквира тзв. стварносне,³ односно исељеничке прозе,⁴ о чему ће више бити речи у одељку посвећеном медијалним оквирима. Тачније, ратни сценарији уоквирени су овим двама „трећинама” што је приметно и у чињеници да је *Осама* реализована посредством прстенасте композиције.⁵

Овакво померање у односу према рату учљиво је већ у мотоу који отвара *Осаму*: „Како ли даљина свему дадне љепоту” (Скендер Куленовић). Њиме су алудирани две битне карактеристике романа. Једна се тиче оквира већ поменуте исељеничке прозе, пре свега носталгије и идеализације: *даљина–лепота*.⁶ Друга је везана за дискурс, тј. бошњачки дијалект којим је роман испричан: *дадне*.

и у коме се одвија процес разумевања. У том смислу, сваки читалац који поседује компетенције схватања уметничког текста, тачније дискурса, јесте идеални читалац, дакле илокутор.

³ Појављивање стварносне прозе у српској књижевности везује се за шездесете године 20. века и збирку прича *Ђаволи долазе* (1955) Миодрага Булатовића (Јеремић 1972), односно за приповетку „Гост” (1961) Драгослава Михајловића (Милановић 2008). Јован Деретић (1990) наводи и стваралаштво Антонија Исаковића као оно које је утицало на уобличавање „прозе новог стила” или „обновљеног реализма”. Основна обележја стварносне прозе јесу интересовање за регионалну (провинцијску) тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско.

⁴ Исељеничка проза настаје на траговима *jeans-прозе*, која се јавља седамдесетих и осамдесетих година прошлог века као супротност провинцијским темама и реалистичком приповедању стварносне прозе. До посебног изражаја долази деведесетих година услед емиграција проузрокованих ратом. Препознатљиве одлике исељеничке прозе јесу: урбана тематика, приказ живота „наших” људи у иностранству (светским метрополама), тежња ка сажимању, фрагментизација, отвореност за утицаје свих медија, од филма до рокенрола.

⁵ Подсећамо да *Топ* има темпорално-асоцијативну композицију. Значајно је да и сам тип композиције може да активира одређене домене рецепције. То је нарочито битно за *Осаму* која се, како по својој прстенастој композицији, тако и по приповедачу, припаднику муслиманског света и културе, може повезати са чувеним древним арапским зборником прича *Хиљаду и једна ноћ*. Јер, Кеџмановићев роман предочен је као низ приповедачевих (тачније Пишчевих, како је именован приповедач у роману) прича испричаних аутору током његовог боравка у Америци, што, макар оквирно, алудира и на Шехерезаду.

⁶ *Даљина* у овом контексту не мора да се схвати једино као просторна одредница, већ и као она која истовремено означава и временску дистанцу, с обзиром на то да је Писац старац који се сећа догађаја из свог пређашњег живота. Нама је посебно ефектна могућност схватања ове просторне одреднице и као временске. Оквирни простор и време романа везани су за САД и садашњи тренутак, те се временско-просторни смисао *даљине* може повезати са енглеским *there*,

Наведене разлике између иницијалних оквира два романа још више су истакнуте и њиховим насловима. *Топ је био врео* указује на рат као доминантну тему (феномен), док је у случају *Осама* ствар нешто сложенија. Наиме, насловна одредница представља хомоним, јер се може схватити и као ознака усамљености, али и име, односно надимак јунака романа Бајазита (Баје), који је он добио по злогласном терористи Осами бин Ладену. Иако је „отварање” романа у вези са првим смислом,⁷ повезивање са Бин Ладеном постаје значајно за сценарија света приче, тј. идентификацију Баје и Бин Ладена. Али, оно што је битно и веома ефектно јесте то да се смисао усамљености не губи у том случају, напротив, он се појачава приказивањем судбине поменутог јунака.

За хомониме је карактеристично то да се њихов конкретан смисао, уколико није обележен у дискурсу (нпр. акцентом), добија у контексту (исказа) и да не долази до спајања са другим смисловима које тај облик конотира. Али, Кеџмановић је својом насловном одредницом успео нешто потпуно другачије, пошто су два смисла непрестано присутна и не могу се искључити из разумевања.

У теорији концептуалног стапања ово представља изузетно занимљив случај, јер се поставља питање – да ли насловну одредницу, осаму, треба схватити као метонимију (везу са Осаминим – Бајиним и Бин Ладеновим – последњим годинама живота), или је пак Баја/Осама бин Ладен метафора усамљености? Нама је ова апорија заправо показатељ оног неухватљивог у уметности речи – естетског.

Наведена двосмисленост присутна у наслову романа пренесена је и на сам свет приче, нарочито у погледу његових актера. У смислу покретача, носиоца или онога ко трпи радњу, Баја/Осама није главни јунак романа, чак није ни један од активнијих споредних јунака (какви су, нпр. Мехо и Амир, или Хасан). А ипак, роман је именован по њему.⁸ Тиме Кеџмановић јасно истиче да је приказ Бајине судбине значајан не толико за сценарија саме приче, колико за семантику романа у целини (медијалне и финалне оквира). Штавише, Баја је окидач који уводи један од врло битних контекста за разумевање романа, онај везан за *Проклету авлију* Иве Андрића.

које, такође, може означавати обе димензије. Индикативно је и то да, у литерарном дискурсу, *there* временски смисао добија у формули *there once* којом започињу бајке.

⁷ „Hoću pričať o nečem za ša, garant, čuo nisi.

O malom Bajazdu.

Baji.

Baji Osami” (Кеџмановић 2015: 21).

⁸ Сличан поступак насловљавања приметан је и у чувеном Балзаковом роману који је своје име добио не по главном јунаку, Ежену де Растињаку, већ по чича Горију. Навођење овог текста није нимало случајно, јер је, као што ћемо видети, реалистички дискурс битан оквир за разумевање *Осама*.

Медијални оквири – свет приче⁹

Медијални су они оквири који се успостављају „одмотавањем” догађаја у причи. *Осама* је реализована преко прстенасте композиције. Оквирну причу представља приказ говорне ситуације у којој се конструише (приповеда) свет приче, а унутрашња прича јесте акционо језгро романа. Очекивано, оквирна и унутрашња прича представљају два засебна света, односно одређене су различитим контекстима, дистанциране у погледу хронотопа и другачије по питању динамике, тј. одсуства/присуства догађајних низова. Оно што их, ипак, повезује, јесте Писац, приповедач оквирне и јунак-сведок унутрашњих прича. Међутим, без обзира на то што се ради о једном лику, он је другачије одређен у оквиру, тј. у унутрашњим причама. Оквир Писца представља као старију особу чија је примарна функција приповедање, за разлику од Писца из унутрашњих прича, који је приказан као млад и средовечан, са основном улогом сведока догађаја који прате судбину Мурата и његове породице, односно житеља провинцијалне касабе у којој се све одиграва, у распону од скоро педесет година.

Композициони оквир *Осаме* у потпуности је другачији од оног у *Тону*, који се базирао на извештају о свести једанаестогодишњег дечака и приказивао годину дана гранатирања Сарајева. Још значајнија разлика тиче се емотивног и идејно-идеолошког фокуса који уоквирује представљене светове прича два романа. У *Тону* фокус је на трауми, док је у *Осами* он повезан са носталгијом и идеализацијом (што је и самим мотоом назначено). То се непосредно одражава и на дискурс, те је приповедање у *Осами* обележено „ведријим” патосом, дакле значајним присуством духовитих сегмената, у односу на *Тон*. Исто је могуће уочити и на „микроплану” дискурса: пошто је *Осама* предочена као прича Писца, заправо редуковани дијалог са аутором, и како је Писац одређен својим мангупским карактером, говором и понашањем, његов дијалекатски осенчен дискурс обилује досеткама, сленгом и хумором. Дискурс *Тона* дочарава трауматизовану свест једанаестогодишњег дечака, те роман карактеришу реченице које ту и такву свест приказују и дочаравају.

Међутим, у погледу дискурса постоји и сличност између ова два романа, која, заправо, представља препознатљиву одлику Кеџмановићевог писма. У питању су елиптични искази поетске сугестивности:

Jedne noći borac Salkan je izbacio knjige.
Majčine. I očeve. I moje.
Iz stana koji je nekada bio naš.
Ostavio ih ispred vrata.
Na stepeništu (Кеџмановић 2011: 133).

Noću pričat o nečem za ša, garant, čuo nisi.
O malom Bajazitu.

⁹ “Storyworlds are mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fasion in the world to which recipients relocate – or make a deictic shift – as they work to comprehend a narrative” (Херман 2002: 5).

Baji.
 Baji Osami.
 Jest, Osama, ko Bin Laden.
 Vaš tako (Кецмановић 2015: 21).

Као што се примећује, план израза (синтакса) оба романа је сличан, али су зато њихови планови садржаја (семантика) потпуно другачији. Другим речима, дискурсни окидачи *Тона* и *Осаме* активирају различите поетске домене на основу којих се искази разумевају. У *Тону* су ти домени сугерисани („прикривени“) и везани за поетику авангарде (видети Милутиновић 2015). У *Осами* су они наглашени како дискурсом, тј. дијалектом, тако и експлицитним упућивањем:

Jes ti čito ovu knjigu?
 Uzmem, pogledam:
 Prokleta avlija (Кецмановић 2015: 202).

Čitaj, kontaj, čitaj, kontaj – na kraju nešo i uspjedo ugajgulit.
 Ona turska hapsana o kojoj se priča – tob ti, kako kaza onaj jedan u knjizi – mogo bit vas dunjaluk.
 A moga bi, jope – bit i naša kasaba.
 Onaj Hajim, šo vazda nešto blebeče – taj bi mogo bit ja...
 A svi oni hajvani, ugursuzi i nesrećnici u toj avliji – tos ti ostale kasablje.
 Svet je to tako da more i bit i ne bit.
 Neg – najzajebaniji je oni Čamil. Šo je umisljo da je Ćem sultan.
 Ko šo je Bajo, kazuju, a svem se čini da ne pričaju uprazno – umisljo da je Bin Laden (Кецмановић 2015: 207–208).

Дакле, *Проклета авлија* Иве Андрића представља веома битан оквир и за конструкцију света приче и за његово разумевање. Чак би се могло тврдити да је *Осама* „превод“ *Проклете авлије* остварена реконтекстуализацијом и „реуоквиривањем“ чувеног Андрићевог текста.¹⁰ По нашем мишљењу, Кецмановић је то (веома успешно) остварио не само актуелизовањем (осавремењивањем) сижеа *Авлије* већ и коришћењем поетичких начела (оквира) тзв. стварносне и исељеничке прозе.

Оквирни свет приче остварен је посредством сценарија исељеничке прозе. То је видљиво и на самом тематском плану, јер је реч о експлицитном навођењу хронотопа приповедања, Америке, Њујорка. Пошто је реч о приповедном времену и простору (у којима се одвија нарација, а не о којима се приповеда) препознатљиви поступци исељеничке прозе у оквирној причи сведени су на редуковани дијалог Писца и аутора романа – приказане су само реплике Писца, док се ауторове у њима наслућују. Сценарија исељеничке прозе појављују се и као делови унутрашње приче, у сегментима, при крају романа, када се описује Пишчев долазак и живот(арење) у Америци.

У унутрашњим или причама о Бајином идентитету доминирају сценарија стварносне прозе. У питању су низови наративних сегмента („мангуп-

¹⁰ Пошто смо ограничени у погледу обима овог рада, анализу ових односа остављамо за неку другу прилику.

ске авантуре”) у којима су анегдотски предочени догађаји везани за Мурата, Писца, Мунира, Бају, њихове породице и житеље њихове касабе. У почетку је реч о хуморно интонираним наративима. Описивање ратних дешавања уноси трагику, али не потискује хуморно, те се за рат у *Осами* може навести да је трагикомично предочен.

Једини сегмент романа у коме трагика доминира тиче се приказа Бајине судбине. Чак можемо рећи да је појам трагичног у Бајином случају не само повезан са дескрипцијом „преласка из среће у несрећу” већ и са концептом јунака античке трагедије, јер он страда због својих узвишених, божанских идеала. Због тога Бајино лудило (поистовећивање са Бин Ладеном) није комично, иако је помало донкихотовско.

Уколико се послужимо чувеном Монтењевом изреком – „Ја не сликам биће, ја сликам прелаз бића” – можемо констатовати да је Кеџмановић у причи о Бајазиту дао приказ прелаза бића од профаног и људског, ка сакралном и етеричном. То је посебно наглашено на крају Бајиног живота, када се он у потпуности своди на онострану појаву:

Elem – tot se ćudo, sa dugačkom bijelom bradom, još dužom bijelom kosom, u od kose dužoj bijeloj haljini, sa brda stalo u kasabu spuštati.

Po jednim – hodalo normalno, ko svaki insan.

A po drugima – jes hodalo normalno, nako, na prvi pogled. Al kad se malo bolje zagledaš, kazuju, mogo si skontati kako, ijako se to od one haljine ne vidim, nogama zemlju ne dodiruje (Кеџмановић 2015: 339–340).

Значајно је поменути да уношење оваквог „оностраног, сновиђенског” наратива излази ван оквира стварносне прозе, али и да он није једини у роману. Наиме, у последњем поглављу налази се опис Пишчевог сна који је инкорпориран у наратив о његовој љубави према Бланки:

„Ак је уопште могуће описати иједну жену.

Jal iјedan san” (Кеџмановић 2015: 356).

У сну се појављују сви Пишчеви пријатељи из касабе, а Баја је предочен попут анђеоске фигуре:

Vjela mu haljina. Vjela mu kosa. I bijela brada... (Кеџмановић 2015: 357)

Pa se takav, sav bijel – ko da lebdi – u ćaršiju spušta (Кеџмановић 2015: 358).

Овај сан је веома битан јер њиме се окончава приказани прелаз већине ликова:¹¹ „И мада никад нисам бијо вјерник, нешто контам: Ак и том сну, ма колико покушавао окренут главу, не мереш угледати ни једног угурсуза, нег ви-

¹¹ Симптоматично је да само два лика у роману нису приказана у прелазу. То су Писац и Мехо и Амир, који, иако је реч о двома персонама, представљају једну свест, један лик. Њих повезује јединствени оквир који се може схватити као разлог неприказивања прелаза – изражена вербална активност. Они су творци дискурса света романа, и то Писац, који својим речима (ре)конструише тај свет, и Мехо/Амир који уобличавају доксу тог света. На тај начин имплицирана је теза да једино што је стално у променљивом и несигурном свету јесте – прича. Зато ни Писца не доживљавам у прелазу, јер он, без обзира на то што физички пролази кроз различита времена и просторе, задржава своју доминантну особину непромењеном – склоност ка причању прича.

диш сам најбоље људе – нејма друге нег дај то они ђенет” (Кецмановић 2015: 359). Тачније, Пишчевим сном заокружују се сви претходни оквири и сценарија, односно, његова позиција условљава активирање потпуно другачијих финалних оквира од оних које су се успостављали на крају *Tona*.

Финални оквири

Финални оквири јесу метаконцепти на основу којих се текст разуме, домени који ступају у концептуалну интеграцију са текстуалним доменом (изграђеним од (иницијалних и медијалних) оквира који се јављају у процесу разумевања). У овоме смислу, разлике између два Кецмановићева романа су најизраженије.

Топ се завршава приказом дечака који успева да побегне из Сарајева на околна брда одакле и сам почиње да гранатира град: „I писао сам. Писао...” (Кецмановић 2011: 252).

Тиме се дечакова трансформација завршава, он прихвата Закон (хаоса и деструкције), постаје убица сопствених родитеља, потпуно поражен од Рата. Зато је и Кецмановићев роман *Топ је био врео* универзална прича о страхотама ове пошести, о томе да су сви жртве (чак и злочинци) (Милутиновић 2015: 76).

Са *Осамом* је ствар потпуно другачија у погледу активирања финалних оквира: крај романа затвара како унутрашње приче, тако и ону оквирну.¹² Последња авантура коју Писац приповеда тиче се његове велике љубави, Бланке, и сна којим се „разрешавају” судбине (њему драгих) ликова. То је учињено у складу са мотоом романа, с обзиром на то да је наративовање наведених сегмента базирано на *лепоти* и *даљини*. Треба истаћи и то да у овој финалној позицији *даљина* не упућује само на оно што се десило у прошлости на удаљеном месту, већ, пре свега, на идеализацију, на оно што Писац жели/је желео да се догоди/ло.

И оквирна прича завршава се на сличан начин. Њоме се окончава приповедна ситуација, односно дружење Писца и аутора у ресторанима Њујорка: „Aj, ba, Englez, donesi tu pivu, složim ti ga u šupak piğavi!” (Кецмановић 2015: 363). Као и унутрашња (која се окончава „емотивном авантуром” и сном), и оквирна прича се завршава у „ведријем тону” што је нарочито истакнуто духовитом псовком којом се текст романа затвара. Али, ова псовка, на плану дискурса, представља окидач који уводи или експлицира посебан метаконцепт, преко којег се роман може разуме(ва)ти – фројдовски. На основу њега можемо рећи да Писац своју „оралну фазу” (приповедање) завршава „аналном псовком” којом изражава „агресију,” тачније незадовољство својим животом у Америци, што је и на више места у роману експлицитно наведено. То је посебно значајно уколико се упореди са финалним оквиром *Tona* који је везан за антиедиповски (антифројдовски) домен.

¹² У *Tony* је реч о отвореном крају јер он представља заправо почетак нове „трагедије”.

Подсећамо, Фројд је у *Уводу у психоанализу* (1970) као основне карактеристике оралне фазе или фиксације навео: зависност, пасивност, оптимизам, лаковерност, претерана склоност ка јелу, пићу, пушењу и брбљивост.¹³ Све то су особине које одређују и Писца и његов дискурс, те се присуство наратива тзв. стварносне и исељеничке прозе, односно сам концепт лика приповедача може посматрати и кроз овакав психоаналитички оквир. Али, пошто би таква анализа превазишла прописани обим рада, остављамо је за неку другу прилику.

Можемо закључити да је Владимир Кеџмановић у својим романима *Топ је био врео* и *Осама* описао рат у Босни и његове последице из сасвим другачијих перспектива и оквира, на начин који га сврстава у сам врх савремене српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 1990: Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.
- Јеремић 1972: Љ. Јеремић, *Нова српска приповетка*, Београд: Књижевна омладина Србије.
- Кеџмановић 2011: В. Кеџмановић, *Топ је био врео*, Београд: Mono i Manjana.
- Кеџмановић 2015: В. Кеџмановић, *Осама*, Београд: Laguna.
- Милановић 2008: М. Милановић, *Пола века ћутања: Један поглед на српску прозу друге половине двадесетог века*, Пожаревац: Едиција Браничево.
- Милутиновић 2015: Д. Милутиновић, *Оквири у когнитивној наратологији*, Београд: *Књижевна историја*, XLVII, 156, 63–79.
- Тарнер 1996: М. Turner, *The Literary Mind*, London: Oxford University Press.
- Фројд 1970: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matice srpske.
- Херман 2002: D. Herman, *Story Logic – Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

¹³ Насупрот оралне фазе/фиксације, која је пасивна, налази се анална фаза, усмерена према спољашњем свету, која је одређена нападима, потчињавањем и осећањем моћи, али и успостављањем симболичког значење давања и задржавања (Фројд 1970).

Dejan D. Milutinović

THE FRAMES OF *OSAMA*

(Summary)

The paper applies conceptual blending theory and uses frames (and scripts) as analytical instruments to point to (particular) interpretive contexts of Vladimir Kecmanović's novel *Osama*, especially in its relation to the novel *The Cannon Was Hot*. Both novels are viewed with regard to their initial, medial and final frames that determine them, emphasising their similarities and differences in that sense. The performed analysis indicates that *Osama* is framed within a Freudian/psychoanalytical, and the *Cannon* within an anti-Oedipal metaconcept.