

Милена Владић Јованов

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

milena.vladicjovanov@live.fr ; milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

ОДНОС ЛИРСКОГ И НАРАТИВНОГ У ДЕЛИМА
Л. Н. ТОЛСТОЈА АНА КАРЕЊИНА И В. ФОКНЕРА
БУКА И БЕС – ОД СТРУКТУРАЛИЗМА
ДО ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА

Апстракт: За разлику од 19. века у коме у реализму преовладава реалистички роман, у 20. веку ту улогу преузима у прозном наративу, између осталог, роман тока свести. Међутим, хипотетичке могућности значења структуралистичког типа нису више довољне за тумачење асоцијативно повезаних јединица у роману 20. века. Лирика, својим конститутивним елементом као што је рефрен који се понављањем може довести у везу са филозофском категоријом понављања јер понављање иако увек исто, као што је и структурално-семантичка релација у рефрену, никад заправо није иста. Рефрен повезује различите строфе, понављањем, које у постнаратологији, семиотици, деконструкцији, постмодернизму, постструктурализму уопште, повезује различите текстуалне јединице које су на први поглед неповезане. У роману 20. века нема каузалних односа нити аксијалне структуре романа 19. века, већ владају сложени односи између јединица и њихове околине, тј. контекста, пратећи сложену мрежу у којој нема почетка и краја, целине, већ поливалентног и многоструког повезивања структурално-семантичких нивоа. У Буци и бесу влада димензија време-простора која не подржава каузалитет у временским обрасцима, нити су просторни односи сведени на границе од којих их ослобађа Делезова детериторијализација. Међутим, одређене реченице, чак и графички истакнуте, понављају се у оквиру различитих текстуалних делова, без обзира на дати сегмент приповедања и у њиховој мрежи понављања нуде смисао асоцијативно повезаних јединица. Читалац стиче увид у интерпретацији о структурирању дела коју му нуди позајмљени лирски рефрен, који сређује наизглед погођен текст земљотресом и пружа текстуално ткање са правилима и додавањем нових читаоцевих нити. Од увида до слепила, како наводи Пол де Ман, читалац пише ново дело у интерпретацијама. Толстој је успео да у Ани Карениној предочи сложени однос структуралистичке и постструктуралистичке мисли, те да детаље повеже методом понављања наговештавајући касније разрађени начин повезивања и структурирање у роману 20. века.

Кључне речи: структурализам, постструктурализам, аксијална структура, сложена мрежа, семантичка редуција, смисао, поливалентност, лирика, наратив, рефрен, Л. Н. Толстој, В. Фокнер.

Abstract: *In contrast to the 19th century, where realism predominates through the realist novel, the 20th century witnesses the emergence of the stream-of-consciousness novel as the primary mode of narrative expression. However, the interpretive frameworks offered by structuralism prove insufficient for elucidating the associative connections between narrative units in the 20th-century novel. Lyricism, through its constitutive element of the refrain, which, by virtue of repetition, can be associated with the philosophical category of repetition, embodies a structural-semantic relationship that, while ostensibly identical, is never truly the same. The refrain, through its repetition, links disparate stanzas, a process that, within post-narratology, semiotics, deconstruction, postmodernism, and poststructuralism, connects seemingly unrelated textual units. In the 20th-century novel, the causal relationships and axial structures characteristic of the 19th-century novel give way to intricate interrelations between narrative units and their contexts, forming a complex network devoid of a definitive beginning or end, of a unified totality, but rather characterized by polyvalent and multifaceted structural-semantic connections. In Faulkner's *The Sound and the Fury*, the space-time continuum disrupts traditional notions of causality in temporal patterns, while spatial boundaries are transgressed through Deleuze's notion of deterritorialization. Nevertheless, certain sentences, often graphically emphasized, are repeated across various textual segments, regardless of the narrative sequence, and through this network of repetition, they offer a sense of coherence to the associative connections between narrative units. The reader is thus invited to engage in an interpretive process that reveals the structuring of the work, facilitated by the borrowed lyrical refrain, which imposes order upon a seemingly disjointed text and provides a framework for textual coherence, augmented by the reader's interpretive contributions. As Paul de Man suggests, the movement from insight to blindness underscores the reader's active role in generating new meanings through interpretation. Tolstoy's *Anna Karenina* prefigures this complex interplay between structuralist and poststructuralist thought, employing repetition to link narrative details and anticipating the connective and structuring methods that would be further developed in the 20th-century novel.*

Keywords: *structuralism, poststructuralism, axial structure, complex network, semantic reduction, meaning, polyvalence, lyricism, narrative, refrain, L. N. Tolstoy, W. Faulkner.*

Однос лирског и наративног у књижевним делима 20. века у великој мери је одредио кључни књижевни род, што је лирика. Лирика је структурално и семантички утицала на наративе 20. века. Приповедни жанрови наратива, као што је роман преовлађују у 19-вековном реалистичком роману. У реализму нема поетских дела нити лирске песме. Реалистички роман према наводима Ј. Мукаржовског одређује идентитет личности према стварности. Додали бисмо да сложене релације време-простора одређују и појединачно, уз однос *ја* и стварности, идентитет личности којим се понајвише бавио управо 20. век у уметничким делима, што од авангарде до модернизма у књижевности, те до сликарских и архитектонских здања у другим уметностима. На који начин је доминантан наратив у 19. веку и на који начин то место у 20. веку заузима лирика, иако у 20. веку поред лирике постоје и значајни романи и есејистичка проза одговарамо у овом раду.

У 19. веку према тврђењу Мукаржовског, познатог чешког структуралисте, долази до специфичног односа између стварности и личности. Стварност одређује идентитет личности, јер сама личност није способна за обликовање објективне стварности, те на њено формирање утиче стварност. То бисмо могли приказати и графичким путем.

Ја < од стварности.

„Индивидуа у функцији ослонца ноетске извесности била је у реалистичко-импресионистичком раздобљу *потиснута*¹: једина улога, која јој је у познатој изјави « la nature vue à travers un tempérament »² приписао Зола, била је улога сасвим секундарног бојења приказиване стварности.”³ Дакле, главни задатак писца натуралисте је да предочи *научни документ*,⁴ док је сликару импресионисти важно да представи голе утиске, без интерпретације. Искључено је вредновање, посебно субјективно, које је важно у романтизму, али и објективно, већ је наглашена социјална конвенција која заузима прво место у обликовању личности.

Зашто Мукаржовски то тврди? Наиме у 19. веку, у реализму преовлађује роман. Потреба да се роман оправда пред стварношћу повлачи за собом стару тему одбране књижевности. Роман не служи више, као у 18. веку да деморалише и негативно утиче на васпитање енглеских госпођица, већ напротив тежи да објективно прикаже стварност. Тиме се књижевници бране од напада да лоше утичу на публику. Они, према сопственим тврђењима, не раде ништа друго до што приказују стварност каква јесте. Чувен је Стендалов метапоетички исказ у роману *Црвено и црно* у коме се аутор директно обраћа читаоцу говорећи да није он, писац крив уколико је пут блатњав, већ за то треба окривити онога што одржава путеве, а писац ће их описати онаквим какви јесу, дакле каљавим. У томе реалистички писци желе да се приближе објективном начину који постоји у науци. Оно што је научно, ма како било „ружно” је валидно јер је научно доказано. Балзак и Зола у француском реализму своје романе називају студијама, желећи да слично науци проучавају друштво и личност у њему.

Структурализам као теорија, са друге стране, жели да баци мапу „хипотетичких могућности” тумачења која ће, без обзира какав је роман, понудити јединствено тумачење. Структурализам преузима научни метод од лингвистике у којој су дефинисана правила синтагматског и парадигматског односа међу јединицама. Тиме свака јединица има своје место у систему у коме се њено значење одређује у односу на релације према другим местима јединица у датој хијерархији. Значење зависи од пертинентних односа јединица једних са другима. Уколико промене место у хијерархији односа утолико ће и значење бити другачије. У библијском есеју за структурализам Р. Барта „Увод у структуралну анализу прича”, аутор наводи да су у формирању приче главни односи између „језгра” и „катализе”. Уколико су наративне

¹ Истакла Милена Владић Јованов.

² У преводу – природа виђена кроз темперамент. Примедба Милене Владић Јованов.

³ Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност. Огледи из естетике и поетике*, Београд, Нолит, 1987, стр. 356.

⁴ Истакла Милена Владић Јованов.

јединице језгра, оне ће водити причу напред, док ће катализе служити томе да се појача неизвесност у причи и одуговлачи радња, а поред тога да се у њима предоче и многе дескриптивне особине ликова или образложи радња.

Радњу чине догађаји и они су ти који „вуку” причу напред. Описи и свако заустављање гради причу у односу на читаочеу рецепцију и служи да читаоца што више држи у неизвесности какав ће бити крај романа. На извештајан начин катализе служе и уметничком доживљају дела или уметничкој оцени публике. Оно што је важно у односу на језгра и катализе је да они у хијерархијској структури могу променити места и од језгра могу постати катализе. Својствено Барту који је из структурализма прешао у постструктуралистичку мисао је измена места у хијерархији наративних јединица. Барт наводи једноставан пример у горе поменутом есеју. У низу филмова о Џејмсу Бонду, Барт наводи сцену у којој чувени агент седи на аеродрому и пије кафу. Са становишта односа језгра и катализа, то би била обична катализа. Пијење кафе не уводи никакав помак у причи. Међутим, Барт наводи да је којим случајем Бонд притиснуо дугме испод стола и изазвао експлозију, то би у причи од катализе створило језгро. Другим речима, језгра и катализе могу мењати места а самим тим то би утицало на значење.

Прелаз у теоријској мисли од структурализма до постструктурализма у Бартовој теоријској мисли прати М. Кари.⁵ Наиме, Кари тврди да је реч о самом тексту у коме се преплићу различити видови и стилови језика те су постструктуралисти почели да се баве песничким језиком изражавајући своју теоријску мисао и обрнуто.

Барт уочава да је немогуће ставити структуралистичку хипотетичку мрежу значења на дело и тиме доћи до јединственог значења. Стога у студији *C/Z* тумачећи реалистичко дело, Балзакову новелу *Саразин*, преузима интертекстуалне моделе. Дело види као производ кодова и прелази са структуралистичког теоријског становишта на семиотички, користећи се различитим интертекстуалним моделима и постструктуралистичким ставовима у тумачењу текста и схватања текстуалности. Текст је потребно „разломити”, раставити како Барт наводи у делу *C/Z* односно „текст треба да доживи земљострес”.⁶ Тако разорен текст потребно је средити или „залемити” лексијама, блоковима значења, да би текст имао „природност наративне линије у језику и приповедању. „Лексија ће понекад укључити неколико речи, некад неколико реченица. Довољно је рећи да је лексија најбољи могући простор у коме можемо да проучавамо значење.”⁷ Другим речима, лексије су јединице читања али и текстуални означитељи. Оно што Барт наглашава у тексту “Textual analysis: Poe’s ‘Valdemar’” представља наговештај који упућује на постмодернизам и деконструкцију на ширем постструктуралистичком

⁵ Видети: Марк Currie, *Postmodern Narrative Theory*, London, Palgrave, 1988.

⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002, p. 13.

⁷ Исто, p. 13.

плану. Текст је фрагментиран у лексије које су „арбитарни производ”⁸ који је сегмент за дистрибуцију значења, те је довољно да има два до три значења која ће бити проучавана и посматрана. Наведен цитат упућује на промењен статус читаоца који је у семиотичко-интертекстуалном периоду развоја Бартове теоријске мисли, налик пост/модерном читаоцу. У делу *С/З* Барт наводи да је читалац онај који ствара значење јер је „циљ књижевности да створи читаоца који више неће бити конзумент већ онај који производи значење.”⁹ Читалац добија пост/модернистичку улогу у стварању значења дела. Али ипак није му на вољу како ће „склопити” дело нити како ће извести интерпретацију. Постоје кодови које Барт наводи као водиле у тумачењу. Одбија читаоца који не учествује у делу јер наводи да лексије сам читалац може спојити на основу дела које му наговештава трагове. Тиме се на пост-структуралистички начин приближава деконструкцијској мисли Ж. Дерида.

У спајању текстуалних јединица читалац није постмодернистички, хипертекстуални читалац који по вољи свог знања може раздвојити и склопити дело у интерпретацији. Водиле су, иако не суштински структуралистичке, ипак делом такве, јер кодови помажу читаоцу као наговештаји, деконструкционистички трагови у тумачењу дела. Другим речима, налазимо се на прелазу између структурализма и постструктурализма. Семиотички кодови воде читаоца у правцу у коме су дефинисани у Бартовој теоријској мисли. Они могу бити симболички, културолошки, референцијални, друштвени, проаиретички итд. Кодова може бити много јер Барт наводи да реч „код” не треба схватити у строгом значењу термина и појма код. „Кодови су просто асоцијативна поља над/текстуалне организације појмова који упућују на извесну идеју структуре.”¹⁰ Дакле и поред разбијања текста и новог схватања текстуалности постоји структура. Исто се може уочити и у деконструкционистичкој мисли Жака Дерида. Читалац је онај који препознаје законе текста, али који истовремено додаје нешто своје. Уколико не препозна законе текста неће моћи да дода нешто своје и остаће ускраћен у интерпретацији дела. Уколико само додаје своје делове створиће импресионистичко тумачење које сам текст неће подржавати.¹¹ Стога Дерида тврди да се мора покидати копула „је” између читања и писања. „Требало би у појединачном, али дво-струком гесту, читати и писати. Такав читалац мора схватити *игру* која му омогућава да чита и пише.”¹² Другим речима, читалац може да додаје своје „нити” али исто тако мора да прати текстуалне принципе објективности написаног текста. Читање и писање морају као деконструкционистички

⁸ Roland Barthes, *The Narrative Reader*, ed. By Martin Mcquillan, “Textual analysis: Poe’s ‘Valdemar’”, London and New York, Routledge, 2000, p. 131.

⁹ Roland Barthes, *S/Z*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002, p. 4.

¹⁰ Roland Barthes, *The Narrative Reader*, ed. By Martin Mcquillan, “Textual analysis: Poe’s ‘Valdemar’”, London and New York, Routledge, 2000, p. 134.

¹¹ Видети: Jacques Derrida, *Dissemination*, Chicago, The University of Chicago Press, 19781.

¹² Исто, p. 64.

суплемент, односно на-допуна бити строго одређени, али исто тако логиком *игре* морају бити усклађени са свим текстуалним елементима.

Уочавамо да је у питању „проблем” између текстуалних означитеља, бартовски и деридијански речено и утицаја читаоца који према свом знању може допуњавати лексије, односно „писати” дело. Дефинисати сам проблем одводи нас до Деридине студије “*Aporias*” у којој Дериди прати етимолошко значење термина и појма проблема. „*Problème* може означавати пројекцију или протекцију, тј. оно што стављамо испред себе, било као замисао пројекта или задатка који морамо испунити или као заштиту која је креирана као замена, протеза коју стављамо испред себе у циљу да нас репрезентује и замени, заштити или прикрије или да нас отворено не покаже или да се отворено не морамо приказати – као што је штит (*problème* такође означава одећу која нас као баријеру штити) испод кога се кријемо у *тајни* или заштитимо од опасности од других. Свака граница је *проблематична* у ова два смисла.”¹³ Замена и заштита које овде мењају своје значење а да остају у нијансама централног значења упућују нас на основни *проблем* да је тешко одредити границу између „затвореног”¹⁴ и „отвореног” структурализма при чему се други приближава постструктурализму.

Проблемска ситуација између структурализма и постструктурализма јавља се у дефинисању структуре. Структуру у реалистичком роману 19. века одређују теоријски у природним наукама каузални односи. Таква структура је аксијална и подсећа на дрво. Од узрока до последице, од корена до крошње. У модернистичком роману 20. века преовлађује сложена структура у којој не владају каузални односи у повезивању јединица. Наиме свака јединица се може повезати са другом, пратећи не само њихове унутрашње већ и спољашње односе. Барт наглашава овај начин повезивања јединица када прави разлику између *writerly* и *readerly* наративних текстова. Први би били текстови који нису одређени текстуалним означитељима, дакле који се уз ауторске коментаре могу само читати. Други би одговарали деконструкционистичкој мисли у којој се додају и схватања читаоца да би се у интерпретацији „написао” текст. Жил Делез¹⁵ у овој мисли одлази још даље сматрајући да постоје димензије у тексту које воде читаоца ка ризомским и сложеним системима у којима ће се свака јединица повезивати са било којом другом уколико у датом књижевном облику постоји наговештај таквог повезивања. Остаје проблематично како ћемо ову нову структуру, нови систем проучити уколико нема центар или бартовски речено кодове. Који код је

¹³ Jacques Derrida, *Aporias*, Stanford, California, Stanford University Press, 1993, pp. 11–12.

¹⁴ Затворени структурализам сматрам оним који тежи јединству књижевног система како је Ж. Женет објаснио прелазећи са структуралистичких „хипотетичких мапа” на интертекстуалне моделе. У том смислу валидно је видети Gérard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁵ Видети: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

главни да бисмо пред собом као читаоци „имали” структурално-текстуално јединство. Барт истиче да је то *код* догађаја или како га назива *код акције*. Ако се присетимо основа наратологије, онда бисмо причу нужно повезали са догађајем. Нема приче без акције, без догађаја.

Х. Портер Абот¹⁶ наводи да се прича не може развијати без догађаја. У том смислу истиче да свако од нас има животну причу. Ако било кога питамо која је његова животна прича, одговориће нам са причом у којој су ту причу обликовали догађаји из његовог живота. Сигурно неће навести кад се радио и детаље који су пратили рано детињство, већ оне који су обликовали причу његове личности каквом се представља. Сви догађаји такве приче, ма какви били временски размаци између њих, биће повезани каузалним односима. У сложеном систему каузалне релације не постоје. Да ли је то тако показује дело Л. Н. Толстоја као репрезента руске прозе 19. века и В. Фокнера као репрезента западног романа тока свести 20. века.

У *Ани Карењиној* сусрећемо се са три детаља који остају између структуралистичке и постструктуралистичке теоријске мисли. Наиме, главна јунакиња сања сан који ће се обистинити тек на крају, кад је реч о њеном самоубиству. Постоје два структуралистичка детаља која ћемо навести, а која нису повезана структуралистичким већ постструктуралистичким везама. Ана, која верује у аутентичну љубав коју је очекивала од Вронског као љубавника због кога је напустила своје аристократско порекло и љубав према сину који остаје код супруга Карењина, сања следећи сан. „Изјутра је опет притисну она страшна мора која се у њеним сновима понављала још пре везе са Вронским и разбуди је. *Старац* са разбарушеном брадом ради *нешто нагнут над звожђем*, и уз то говори бесмислене француске речи, а она, као увек за време те море (што је чинило *ужас*), осећа да тај сељак не обраћа на њу пажњу, него ради неки страшан *посао над њом*”¹⁷. Пробудила се у хладном зноју.”¹⁸ Иза наведеног цитата о сну и доле наведеног следи, бартовски речено, катализа о Аниним посетама Доли и њеним утисцима крајње авангардним стилем описаним док путује кочијама. Структуралистички детаљ који је уметнут у катализи Аниног путовања понавља речи које Ана има пре него што ће себи одузети живот. „*Свећа, при којој је читала књигу пуну узбуђења, обмана, јада и зла, плану јаснијом но игда дотле светлошћу, осветли јој све што је пре било у мраку, затрепери, поче пуцкети и гасити се, и заувек се угаси.*”¹⁹ Да не би никога гледала, брзо устаде, и седе крај супротног прозора у празном вагону. Прљави, наказни *сељак* у качкету, испод којег је стрчала *замршена коса*, прође поред тога прозора, нагињући се над точковима вагона. – Нешто ми је *познато*

¹⁶ Видети: Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд, Службени гласник, 2009.

¹⁷ Истакла Милена Владић Јованов.

¹⁸ Л. Н. Толстој, *Ана Карењина*, Београд, Просвета, 1989, стр. 355.

¹⁹ Истакла Милена Владић Јованов.

у овом ружном *сељаку* – помисли Ана. И сетивши се свога сна, дршћући од страха измаче се од прозора ка супротним вратима. Кондуктер отвори врата, пуштајући мужа и жену. – Ви желите да изиђете? Ана не одговори. Кондуктер и они што уђоше, не приметише, испод вела, *ужас*²⁰ на њеном лицу.”²¹ Сад смо пред последњим структуралистичким детаљем у коме Ана понавља исте речи, *сељак, гвожђе, ужас*.²² Дате лексије семиотичког Ековог²³ читаоца упућују да ће Ана извршити самоубиство. Али да ли је то тако и да ли читалац преко било ког Бартовог кода долази до закључка шта ће се Ани десити? Одговор је на средини пута. Кључан детаљ проаиретичког кода се јавља у самом чину самоубиства. Она се више не обраћа у унутрашњем монологу неком „претпостављеном” лику већ самој себи. Ауторски коментар је искључен али ако пажљиво погледамо само на трен. Томе нам служи следећи структуралистички детаљ унутрашњег монолога у коме се лик Ане Карењине обраћа и себи али и читаоцу. „Тамо! – говорила је у себи гледајући у сенку вагона,²⁴ у песак помешан са угљем којим беху засути железнички прагови – тамо, у саму средину да њега казним, и да се избавим од свију и од себе.”²⁵ Између овог детаља унутрашњег монолога који се приближава току свести у модернистичком роману В. Фокнера ипак се јавља ауторски глас који даје коментар „Хтеде да се баци под средину првог вагона који се поравна са њом; али *црвена торбица*, коју поче скидати са руке, задржа је, те већ беше доцкан – средина прође.”²⁶ Исти ауторски глас који прекида постструктуралистички ток мисли се наставља. „У тренутку кад се средина вагона поравна са њом, она одбаци *црвену торбицу*,²⁷ увуче главу у рамена, паде под вагон на руке, и лаким покретом, као спремајући се да одмах устане, спусти се на колена.”²⁸

Између два структуралистичка детаља „црвене торбице” јавља се постструктуралистички унутрашњи монолог. Читалац је разапет између онога што су структуралистички детаљи као што је „црвена тобица” који указују на њену смрт одбацивањем торбице, те тако збуњен остаје у постструктуралистичким детаљима у којима је дат њен унутрашњи свет. Кога пратити? И једно и друго, јер ово није роман тока свести већ само наговештај у руском реалистичком роману онога што ће постати роман тока свести у западном

²⁰ Истакла Милена Владић Јованов.

²¹ *Исто*, стр. 369.

²² Истакла Милена Владић Јованов.

²³ Видети: Umberto Eco, *The Role of the Reader; Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana Univeristy Press, 1984. Такође видети: Umberto Eco, *On Literature*, New York, Harcourt, Inc., 2002.

²⁴ Истакла Милена Владић Јованов.

²⁵ Л. Н. Толстој, *Ана Карењина*, Београд, Просвета, 1989, стр. 372.

²⁶ *Исто*, стр. 372.

²⁷ Истакла Милена Владић Јованов.

²⁸ *Исто*, стр. 372.

виду у 20. веку. Уверава нас у то схватање сам текст и текстуалност јер „нестаје” ауторски глас у самом чину смрти Ане Карењине. „Мали *селяк* је нешто говорио и радио око *гвожђа*.²⁹ *Свећа, при којој је читала књигу пуну узбуђења, обмана, јада и зла, плану јаснијом но изда дотле светлошћу, осветли јој све што је пре било у мраку, затрепери, поче пуцкати и гасити се, и заувек се угаси.*”³⁰ Преплели су се структуралистички и постструктуралистички детаљи.

Оно што је повезало струкуралистичке и постструктуралистичке детаље је рад читаоца. Читалац се налази на апоријском путу између структуралистичких поновљених детаља „црвене торбице” и постструктуралистичких детаља о ужасу, гвожђу, селяку, шинама и вагону. Израз „вагона” је оно што на дискурзивном нивоу повезује ове детаље. Међутим, без учешћа читаоца тога не би било. Читалац прво примећује понављање и на основу истог доноси закључак да је Ана извршила самоубиство али истовремено уплиће и своје нити у тумачењу зашто је то урадила. Читалац прелази у интерпретацију и један њен увид је да јој због изгубљеног осећања аутентичне љубави живот више није био вредан јер уколико такве љубави нема, нема ни живота. Наговештаји су дати у сну, ирационалном елементу који је стран реалистичком роману. Структуралистички и постструктуралистички елементи се на овом нивоу усаглашавају. Ова врста понављања није склона реалистичком роману као роману који прати социјалне конвенције и у коме друштво одређује идентитет личности. У роману *Ана Карењина* примећујемо дату релацију од самог почетка у коме се описује породица њеног брата и услови живота са мужем Карењином. Међутим, Толстој у складу са обележјима руског реалистичког романа одлази корак даље и упућује читаоца да већ у реалистичком роману постоји повезивање детаља које није само романескно.

Реч је о лирском повезивању јер се понављање овог типа јавља једино у лирици. Није реч о филозофској категорији сталног понављања у постмодернизму већ о класичној, конститутивној одлици лирике, о рефрену. Рефрен повезује наизглед неповезане строфе и даје им „недостајући” смисао. Понављање у наративу даје смисао читавом наративу и разлогу зашто је Ана Карењина извршила самоубиство. Читаоцу је јасније у плетиву наративног ткања да је она већ идеју самоубиства имала у подсвести. Другим речима, њене мисли су подсвесно, асоцијативно повезане и читаоца може да наслути на основу поновљених детаља да ће Ана извршити самоубиство. Бартовски речено, проаиретички код је повезан са симболичким. Међутим, снажнија је лирска повезаност путем структуралне организације као што је рефрен који нуди везу између наизглед неповезаних строфа и доводи читаоца до тумачења али га оставља и са бројним недоумицама. У песми „Љубавна песма Ц.

²⁹ Истакла Милена Владић Јованов.

³⁰ *Исто*, стр. 372.

Алфреда Пруфрока” рефрен „По соби жене тамо-амо ходе / О Микеланђелу разговоре воде”³¹ упућује и на неодређену љубав Пруфрока и истовремено на његов критички став према савременом друштву и чајанкама у којима жене изговарају реченице које и саме не разумеју следећи друштвене конвенције које владају у тадашњем друштву. Дакле, речено теоријским речима Пола де Мана,³² нуди се истовремено и увид у интерпретацију коју прати слепило, односно семантичка редукција значења која остају ненаведена јер свака интерпретација на крају мора бити целовита. Стога је интерпретација у својој основи нужно двострука, односно контрадикторно кохерентна. Теоријски приступи и методе структуралистичког усмерења, дакле они који полазе од одређене херменеутике, покушавају да на коначан начин предоче шта неки текст значи, тј. да понуде крајњу *истину* о тексту. У том смислу могуће је свести вишезначну структуру дела поступком семантичко-интерпретативне редукције значења, посебно уколико се укључи и ауторска интенција, на одређени смисао који се представља као водећа *истина* у делу. Таква врста истине више није могућа, посебно, у роману тока свести у 20. веку. Поступак свођења и истовременог ограничавања смисаоног идентитета значења који се проширује на цео текст и поставља као истину датог представља врсту изведене истине, којом је текст могуће класификовати у одређене жанрове, правце итд. и теоријски или историјски укалупити у одређени књижевни простор. Стога Толстојеви поступци у предочавању самоубиства Ане Карењине нису дело свемогућег аутора и сигурном приповедачевом руком вођени ауторским коментарима, већ дело писца који наговештава Фокнера и сложену мрежу асоцијација у тумачењу Бенџијевог лика и роману *Бука и бес*. Међутим, потребно је истаћи да поступке семантичке *редукције* и интерпретативне *тотализације* Пол де Ман не види као нужно погрешне, јер су неизбежни из више разлога. Иако су *слепи* у редукцијама и тотализацијама значења у интерпретативним свођењима семантичке *игре* значења која текст и чини *књижевним* типом текста, неопходни су јер интерпретација без ових не/увида не би била могућа, јер би изгубила сваки смисао целовитости и разумљивости. Стога су интерпретације *увиди* али истовремено и *слепила*. Дакле, у 20. веку прозна остварења сложене мрежне структуре смисаоност добијају путем текстуалних трагова, наговештаја који „сређују” текст према начелима лирике и посебно рефрена као елемента лирске песме.

Лирски елемент рефрена нуди смисао за који Поарје сматра да је у 20. веку изгубљен. Тумачећи песму Р. Фроста *For Once, Then Something* Р. Поарје истиче безначајност детаља који у Фростовој поезији представљају начин да се стекне нека врста „утехе” и наводи „као да се наглашава чињеница да

³¹ Т. С. Елиот, *Песме*, „Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 5.

³² Видети: Paul de Man, *Blindness and Insight – Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press.

се сада слави дар значења, *смисла*³³ као таквог, и неубедљиво обећање да оно уопште постоји.”³⁴

Детаљи и лирско понављање истих упућују на смисао у структуралистичко-постструктуралистичкој лексији „Самоубиство Ане Карењине” у Толстојевом роману, а проширени на мрежу структурално-семантичких релација у Фокнеровом роману тока свести *Буци и бесу*, упућују истовремено и на стварање целине и на тумачење Бенцијевог лика, који је предочен асоцијативним низом осећања и мисли које добијају свој смисао у роману лирским повезивањем сличним понављањем рефрена у песми.

У наведеном Фокнеровом роману сусрећемо се са ликом Бенција, који је на нивоу трогодишњег детета, а има 33. године. Структуралистички, „природно” наговештено нам је да он не може мислити другачије до асоцијативно. Међутим, Фокнер је читаоцу оставио наговештаје како може схватити афективну природу карактера Бенција. Сваки пут кад се осећа добро наилазимо на реченице „Кеди је мирисала на дрвеће”. Кеди је његова сестра која једино може да га смири кад се он узнемири због догађаја из његове околине. Међутим, иако у разрађеној техници тока свести у роману 20. века, ниједна структурација не постоји сем рефренског понављања да је „Кеди мирисала на дрвеће”. Читаоци схватају путем рефренског понављања лексије „Кеди је мирисала на дрвеће” да је Бенци не само миран у присуству сестре Кеди већ да се читав његов однос према свету ствара у односу на присуство/одсуство сестре. „Здраво Бенци”, казала је Кеди. Отворила је капију и ушла и сагнула се. *Кеди је мирисала на лииће*.³⁵ „Јеси ли дошао мени у сусрет, „казала је”.³⁶ Читалац сазнаје да је Бенци не само осећајно везан за Кеди већ разуме догађаје и односе међу својом браћом Квентином и Џејсоном управо путем свог осећања према Кеди. Следи догађај који би према Бартовој семиотичкој мисли био језгро, но према роману тока свести нема то место. Читалац између првог цитата који смо навели и овог другог који следи прати причу из „свог угла”. Кеди се поквасила у потоку а припремао се рођендан Бенцију. Ластер, лик који је присутан у њиховом одрастању, каже да не зна зашто се Бенци буну. „Бог би га знао. Зато што му је рођендан, мислим. [...] Тридесет и три [...] У сваком случају имаћемо тридесет и три свеће на малом колачу. Једва ће се држати на њему. „Умукни. Ходи овамо”. Приближио ми се и ухватио ме за мишицу. „Будало матора” – „хоћеш да те млатим.”³⁷ Када се Кеди поквасила, скинула је хаљину и рекла да ће побећи од куће. „Побећи ћу и више се никад нећу вратити – рекла је

³³ Истакла Милена Владић Јованов.

³⁴ Richard Poirier, *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, p. 145.

³⁵ Истакла Милена Владић Јованов.

³⁶ В. Фокнер, *Бука и бес*, Београд, Нолит, 1987, стр. 60.

³⁷ Исто, стр. 60.

Кеди. Ја сам почео да плачем. Кеди се окренула и казала „Ћути“. Тако сам ућутао. [...] *Кеди је мирисала као дрвеће кад пада киша.*”³⁸

Лексија „Кеди је мирисала на дрвеће” не само да читаоцу представља Бенцијев карактер већ омогућава структуру дела. Из теоријског угла деконструкције омогућава и структурирацију дела јер центар више не зависи од ауторског коменатра који пресеца унутрашњи монолог већ се налази у самој структури и како Дерида сматра у есеју “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” односи се и на структурирацију центра. Истовремено лексија „Кеди је мирисала на дрвеће” као и лексија „Самоубиство Ане Карењине” саме по себи у текстуалном редоследу нису *исте*, већ различите, те тиме можемо истаћи да није само околина, тј. контекст, важан у структурирацији дела и понављању „истог” које понављањем уз околину која окружује јединицу доводи од диферанције и стварања разлика како у самом делу тако и у интерпретацији читаоца. У горе поменутом Деридином есеју проналазимо став који управо повезује идеју структурализма и недостајуће структурирације и постструктурализма који центру структуре омогућава структурирацију. „Функција центра није само да оријентише, уравнотежи и организује структуру – јер нико не може замислити неорганизовану структуру – већ пре свега да осигура да организујући принцип структуре неће ограничити оно што бисмо могли назвати *игром* структуре. [...] Појам центриране структуре – иако само по себи представља кохеренцију, услов *episteme* као филозофије или науке – је контрадикторно кохерентан. Увек контрадикција у кохеренцији изражава снагу жеље.”³⁹ Жеља води као слободном повезивању текстуалних јединица, али не толико ослобођеном од било какве структурирације јер њу управо уводе лирске лексије. Зашто су центриране структуре неуверљиве? Не само зато што инсистирају на деривацији једне и крајње истине, коју намећу сематичком јединству текста, већ зато што центар такве структуре сам у себи не подржава структурирацију. Како веровати таквој структури и на основу ње изграђеној интерпретацији уколико начела која заступа центар структуре нису примењана на саму срж њене основе. Стога Дерида наводи „Центар затвара игру која омогућава супституцију садржаја, елемената или термина, који више нису могући. У самом центру пермутација или трансформација елемената је забрањена. На крају сама пермутација остаје *забрањена* (намерно користим ову реч). Зато је увек сматрано да центар који је по дефиницији јединствен и конституисан унутар структуре оно што док води структуру, а избегава структуралност. Управо је ово разлог што је класична мисао која се односи на структуру могла да тврди да је центар парадоксално *унутра* структуре и истовремено *ван ње*.”⁴⁰

³⁸ Исто, стр. 72. Реченицу исписану масним словима је истакла Милена Владић Јованов.

³⁹ Jacques Derrida, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, *Writing and Difference*, Chicago: The University of Chicago Press, 1978, pp. 278–279.

⁴⁰ Исто, р. 279.

Толстој је у реалистичком роману наговестио поступке модернистичког писца који више не упућује само ауторским коментарима на тумачење дела и не оставља читаоца лагодним. Динамична игра структуралистичких и постструктуралистичких детаља довела је до модернистичког аутора који стоји изван дела. Међутим, иако је такав он не заборавља своју улогу те кроз различите наговештаје упућује читаоца да формира, *пише* дело које ће утицати на његову интерпретацију. Формирање се врши путем наговештаја који су у прозном делу дати путем филозофске категорије понављања, другим речима кроз конститутивни елемент лирике, рефрен. Оваква врста понављања доводи до смисла, односно до структуре модернистичких дела у којима је сваки елемент структуриран, а средиште наративне линије није дато споља већ и оно само одговара структури.

Лирика сама по себи није кључни род у 20. веку, већ то постаје по структури која омогућава смисао модернистичком роману, посебно роману тока свести. Шта остаје сем лирских елемената који дају структуру и омогућавају смисао? Шта је са односом личности и стварности? Мукаржовски, чије смо ставове навели на почетку рада, сматра да распад личности обележава почетак модерне индивидуе. Да би то боље објаснио враћа се на прву половину 19. века, на романтизам који је претходио реализму и натурализму који су временски ближи модернизму, но романтизам према одређеним особинама лакше је прихваћен у компаративним анализама веза између модернизма и наведеног романтичарског „духа”. „На питање по чему се слажу романтизам и данашња уметност [модернизам], одговор није тежак: и у једном и у другом раздобљу дело се интензивно доживљава као пуки знак, између којег и стварности нема потпуне и нужне подударности. У раздобљу реализма се насупрот томе манифестује тенденција од самог почетка до краја раздобља све снажнија, да се потисну чиниоци који могу да се поставе између стварности и уметничког дела.”⁴¹ Мукаржовски даље наставља да је обележје романтичарске и модернистичке уметности усмереност ка дистанци између емпиријске стварности и њеног одраза у уметности. „Ова дистанца се постиже деформацијом личности”⁴² истиче Мукаржовски. Суштинска разлика је стога учешће личности у формирању емпиријске стварности. У романтизму личност дефинише стварност, деформисањем исте на сопствену одговорност. „То је побуна индивидуе против стварности прилагођене већ у тренутку примања социјалним конвенцијама.”⁴³ Није у питању разлика између титанизма или вертеризма у романтизму. Стога се може графички представити однос између личности и стварности у романтизму следећим приказом:

⁴¹ Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*, Београд, Нолит, 1987, стр. 356.

⁴² *Исто*, стр. 356.

⁴³ *Исто*, стр. 356.

Ја > стварности.

У модернизму однос између *ја* и стварности је изједначен јер не постоји нити субјективно осећање нити социјалне конвенције које би утицале на формирање виђења стварности. Мукаржовски истиче да је у модернизму главно уметничко дело, односно оно „иступа пред поглед примаоца као објективна уметничка конструкција а са њом и многе дијалектичке противречности којима је проткана. [...] Структура се јавља ослобођена зависности од индивидуе и материјалне стварности, али је тиме нарушена и њена равнотежа; антиномије, које увек у уметности скривено делују, иступају видљиво на површину. Уметничко дело се јавља као скуп противречности. Свака његова компонента у исто време је теза и антитеза: на сличан начин, читаво дело налази се у односу супротности према ономе што је ван њега.”⁴⁴ Другим речима, форма која даје делу оквир истовремено је наглашена колико и тема која га уједињује. Сетимо се надреалистичких слика у којима „садржај” дат у облику материјала, превазилази сам оквир и материјал се једним својим делом ставља изнад или изван оквира. Другим речима, у односу на наше тумачење форме и садржаја, они су у антиномији и може их помирити само ново начело, а то је у овом случају лирско начело понављања које текстуално и формално „смирује” дијалектични непомирени јединице. Стога однос између личности и стварности у модернизму може се графички представити следећом формулом:

Ја = стварност.

Да ли је у том смислу Бенцијева личност „распаднута” и да ли може утицати на стварност. Наравно да није, јер читаоцу лирско начело понављања „скупља” Бенцијеву личност, која није у оваквом динамичном схватању односа структурализма који прати 19. век и прозу истог, и постструктурализма који прати 20. век, недијалектички однос антиномија, већ нова структурација центра и структуре у којој центар према структурацији која се одвија у самом њему „води” и структуру. Постоје деридијански речено, децентрализоване структуре у модернизму, али де/централизоване само у односу на класично схватање структуралистичког модела који се у уметности примењује у тумачењу на само дело.

Постоји још једно правило у лирској структури дела које преузима Фокнер у структурацији *Буке и беса*. Реч је о распореду песама у лирској збирци. Ш. Бодлер у *Цвећу зла*⁴⁵ прати начин и појаву песама у збирци, чиме читаоцу даје наговештај како их треба читати. Другим речима, распоред песама у

⁴⁴ Исто, стр. 360.

⁴⁵ Видети: Шарл Бодлер, *Цвеће зла у Поезија-проза, Вештачки рајеви*, Нови Сад, ИП Светови, 1991.

збирци је веома важан за интерпретацију. Фокнер нам у роману *Бука и бес* представља четири поглавља у којима су временски обрасци поремећени. Прво поглавље носи уместо назива датум „7. април 1928”, друго проглавље такође „2. јун 1910”, треће „6. април 1928.” и четврто „8. април 1928.”⁴⁶ Последње поглавље је посвећено приповедачу, дадиљи Дилси чије виђење обједињује прва три о породици Компсон и судбини Бенција која показује пропаст породице Компсон и распад односа између браће и сестре Кеди, као и њене ћерке, који се осликавају у „крају” белачке породице Компсон, јер о Бенцију сада једино води бригу дадиља Дилси афро-америчког порекла. Таквим распоредом поглавља Фокнер је наговестио читаоцу оно што је Џ. Калер⁴⁷ навео као моделе натурализације текста, односно приближавања текста читаоцу. Другим речима, идентитет Бенција није у „распадању” већ га спајају не само лирски елемент рефрена, као понављања већ и лирска структурација песама спојених у збирку овде примењена на прозу. Тиме се омогућава деконструкционистичка *игра* међу елементима, а писац више није једини „извор” значења већ је *аранжер*⁴⁸ који иако стоји изван свог дела и за разлику од писца реалистичког романа 19. века, ипак остаје у самој структури присутан у наговештајима које нуди читаоцу као путоказ у интерпретацији, као увид у једно од могућих смисаоних значења романа као целине.

Смисао успоставља сам читалац али не може да пренебрегне наговештаје, које му у ауторским коментарима свезнајућег приповедача или приповедању *Der Er-/Sie- Erzähler* у *Er/Sie Form* приповедању нуди приповедач. Појам аранжера као аутора који стоји из/ван дела али је ипак присутан и у самом делу у структурацији и структури дела, разликује писца приповедне прозе 19. века од модернистичког писца-аранжера у 20. веку. Таквог писца, који аранжира своје дело и коментаре ставља у само дело, било лирским повезивањем, рефреном или распоредом поглавља сличним збирки песама, које нуде читаоцу путоказ у тумачењу, или као Џ. Џојс у *Уликсу*⁴⁹ насловима поглавља које читацу остају скривене, јер их је Џојс у перо издиктирао С. Гилберту, показују да је прелаз између структурализма и постструктурализма динамичан и да се граница у тумачењу дела путем ових теоријских указа мора пажљиво пратити. Из свега наведеног може се закључити да је лирика кључни жанр у структурацији смисла у одређеној структури модернистичког романа.

⁴⁶ Видети: В. Фокнер, *Бука и бес*, Београд, Нолит, 1987.

⁴⁷ Видети: Џ. Калер, *Структуралистичка поетика, структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*, Београд, Нолит, 1990.

⁴⁸ Истакла Милена Владић Јованов.

⁴⁹ Џојсово дело *Уликс* у почетку није имало никакве наслове поглавља. У каснијим преводима уз помоћ онога што је сам Џојс диктирао С. Гилберту настају и преводи какав код нас у српском преводу прати Зоран Пауновић у делу Џејмс Џојс, *Уликс*, Подгорица, ЦИД, 2001. Истакла Милена Владић Јованов.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот, Х. Портер, *Увод у теорију прозе*, Београд, Службени гласник, 2009.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002.
- Barthes, Roland, *The Narrative Reader*, ed. By Martin Mcquillan, "Textual analysis: Poe's 'Valdemar'", London and New York, Routledge, 2000.
- Бодлер, Шарл, *Поезија-Проза, Вештачки рајеви*, Нови Сад, ИП Светови, 1991.
- Umberto Eco, *On Literature*, New York, Harcourt, Inc., 2002.
- Gennete, Gérard, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Derrida, Jacques, *Dissemination*, Chicago, The University of Chicago Press, 19781.
- Derrida, Jacques, *Aporias*, Stanford, California, Stanford Univeristy Press, 1993.
- Derrida, Jacques, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", *Writing and Difference*, Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- Елиот, Т. С., *Песме*, „Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока", Београд, СКЗ, 1998.
- Eco, Umberto, *The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana Univeristy Press, 1984.
- Eco, Umberto, *On Literature*, New York, Harcourt, Inc., 2002.
- Калер, Џ., *Структуралистичка поетика, структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*, Београд, Нолит, 1990.
- Мукаржовски, Јан, *Структура, функција, знак, вредност. Огледи из естетике и поетике*, Београд, Нолит, 1987.
- Man, Paul de, *Blindness and Insight – Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- Poirier, Richard, *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.
- Толстој, Л. Н., *Ана Карењина*, Београд, Просвета, 1989.
- Фокнер, В., *Бука и бес*, Београд, Нолит, 1987.
- Currie, Марк, *Postmodern Narrative Theory*, London, Palgrave, 1988.
- Џојс, Џејмс, *Уликс*, Подгорица, ЦИД, 2000.

DAS VERHÄLTNIS VON LYRIK UND NARRATIV IN DEN WERKEN VON LEW N. TOLSTOI *ANNA KARENINA* UND W. FAULKNER'S *THE SOUND AND THE FURY* – VOM STRUKTURALISMUS ZUM POSTSTRUKTURALISMUS
(Zusammenfassung)

Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, in dem der Realismus vom realistischen Roman dominiert wurde, wurde diese Rolle im 20. Jahrhundert vom Bewusstseinsstrom-Roman in Prosa übernommen. Für die Interpretation assoziativ verknüpfter Einheiten im Roman des 20. Jahrhunderts reichen hypothetische Bedeutungsmöglichkeiten strukturalistischer Art jedoch nicht mehr aus. Lyrik mit ihrem konstitutiven Element wie dem Refrain, der durch Wiederholung mit der philosophischen Kategorie der Wiederholung verknüpft werden kann, weil die Wiederholung, obwohl sie immer gleich ist, ebenso wie die strukturell-semantische Beziehung im Refrain, nie wirklich dieselbe ist. Der Refrain verbindet verschiedene Strophen durch Wiederholungen, die in der Post-Narratologie, Semiotik, Dekonstruktion, Postmoderne, Poststrukturalismus im Allgemeinen verschiedene Texteinheiten verbinden, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Im Roman des 20. Jahrhunderts gibt es weder kausale Zusammenhänge noch die axiale Struktur des Romans des 19. Jahrhunderts, sondern es herrschen komplexe Beziehungen zwischen Einheiten und ihrer Umgebung vor, d. h. Kontexte, die einem komplexen Netzwerk folgen, in dem es keinen Anfang und kein Ende, kein Ganzes, sondern eine polyvalente und vielfache Verbindung strukturell-semantischer Ebenen gibt. In *The Sound and the Fury* gibt es eine Zeit-Raum-Dimension, die keine Kausalität in zeitlichen Mustern unterstützt, noch werden räumliche Beziehungen auf die Grenzen reduziert, von denen Deleuzes Deterritorialisierung sie befreit. Bestimmte Sätze werden jedoch, grafisch hervorgehoben, unabhängig vom gegebenen Erzählabschnitt, innerhalb verschiedener Textteile wiederholt und bieten in ihrem Wiederholungsnetzwerk die Bedeutung assoziativ verbundener Einheiten. Der Leser erhält einen Einblick in die Interpretation der Strukturierung des Werks durch den entlehnten lyrischen Refrain, der den scheinbar durch Erdbeben geschüttelten Text ordnet und dem Leser eine Textverflechtung mit Regeln und die Hinzufügung neuer Fäden ermöglicht. Von der Einsicht zur Blindheit, wie Paul de Man es ausdrückte, schreibt der Leser ein neues Werk in Interpretationen. Lew Tolstoi gelang es im Werk *Anna Karenina*, die komplexe Beziehung zwischen strukturalistischem und poststrukturalistischem Denken so darzustellen, dass er Details mithilfe der Methode der Wiederholung verbindet und damit auf die später ausgearbeitete Art der Verbindung und Strukturierung im Roman des 20. Jahrhunderts hinweist. Dies bewies, dass die Verbindung zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus dynamisch ist. Tolstoi hielt sich in der Lektion „Selbstmord der Anna Karenina“ in Narrativ nicht an die Poetik des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts, sondern bestand auf den Elementen des westlichen Narrativs im modernistischen Bewusstseinsstrom-Roman. In der Literatur ist das der Beweis dafür, dass russische Schriftsteller westliche Tendenzen spürten und diese auf ihre eigene Weise zum Ausdruck brachten, denn das „westliche“ Modell diente ihnen dazu, ihre eigene russische Kultur- und Zivilisationswelt zum Ausdruck zu bringen.

Schlüsselwörter: Strukturalismus, Poststrukturalismus, axiale Struktur, komplexes Netzwerk, semantische Reduktion, Bedeutung, Polyvalenz, Lyrik, Narrativ, Refrain, L. N. Tolstoi, W. Faulkner, russische Welt.

Примљено 5. октобра 2024, прихваћено за објављивање 7. октобра 2024. године.