

Мајкл Рифајер

СЕМАНТИКА ПЕСМЕ

Једна песма не означава на исти начин као текст који није поетски. Разлика је још већа када се комуникација у поезији упореди са комуникацијом у свакодневном животу, односно са практичном употребом језика. Сви су сагласни када је у питању ова емпиријска констатација. Но, не и када треба објаснити или само описати семантичке механизме песме. Говорило би се о метафори или метонимији, односно преносу значења, супституцији једног означитеља другим за исти означени; или би се, пак, сматрало да се својственост поетског означавања може пронаћи у двосмислености, односно у продирању једног означеног ка другом код истог означитеља. Или би се, пак, закључило да долази до нејасноћа када означени делује неуобичајено у контексту у којем се јавља његов означитељ. Ово утврђивање чињеничног стања брзо се претвара у вредносне судове: пада се у занос над комплексношћу или обогаћивањем значења, над способношћу песме да наведе на маштање, на истраживање могућег, и тако даље.

А сви ови поступци у тумачењу имају једну заједничку тачку: сви почивају на истом критеријуму – речи се процењују у зависности од ствари, а текст у поређењу са стварношћу. Односно, тумачење је оријентисано према вертикалној оси која дефинише односе између знака и онога што је представљено, осе која повезује означитеља са означеним и референтом. Како је ова вертикална оса¹ она која функционише код нормалног означавања, јавља се, дакле, парадокс интерпретације која констатује да песма означава на неуобичајен (*anormal*) начин, али која ништа мање не тражи објашњење те аномалије у правцу норме.

Из тога проистиче да критика има избор између две утабане стазе. Уколико је значење речи „нормално” (било да је реч о

буквалном или метафоричком значењу), уколико има сличности или веродостојности, критичар подвлачи својственост речи и хвали песника што је умео да „прикаже”. Уколико пак сличности нема, критичар, тумачећи то као деформацију (пошто опет полази од критеријума стварности), покушава да то оправда тиме што ће хипотетички реконструисати ауторове намере,² па му се или диви или, у зависности од актуелне естетике, осуђује „смелост поступка, слике, итд”. У оба случаја, стварност служи било да потврди текст и чак да га допуни, било као мера одступања.

Нажалост, прибегавање стварности као критеријуму – у првом случају – не омогућава да се одреди по чему се семантика песме разликује од оне у исказу који није поетски. У другом случају, премеравање постојећег одступања не објашњава како долази до тога да га читалац прихвати, да толерише прелаз са арбитрарности знака у језику ка другачијој арбитрарности, оној која је ствојствена песми. На крају, окретање ка стварности у оба случаја изолује означавања једна од других, пошто се свако посматра као однос између једне текстуалне компоненте и нечега ван текста, уместо да буду разматрана у својим интратекстуалним комбинацијама.

Овај приступ је тим опаснији што текст више „личи” на стварност. Очигледност уобичајене семантичке релације тада заправо одвраћа пажњу од чињенице да је она подређена интратекстуалним релацијама. Управо тако долази до замене датости песме неким значењем које јој је страни и које засењује њену структуру. Као пример су ми довољни коментари које је изазвала ова Бодлерова строфа:

Кад у влажан ђумез преобрати се земља,
По ком, као миш слепи, Нада плашљиво вије,
И лупа крилом о зид из кога струји мемла
И о натруле греде таванске главом бије.³

Један уџбеник намењен кандидатима за полагање агрегације позива их да се диве прецизности слике, нарочито тачности једног описа: „наизглед несигурног, цик-цак лета слепог миша”.⁴ Нећу се задржавати на напомени да би мало текстова преживело када би било потребно да њихови читаоци имају исто искуство стварности као и њихов аутор – слепог миша сви су видели. Ова примедба би, у сваком случају, вредела за ређе искуствене чињенице. Али, коначно, ако постоји критеријум стварности, читалац би морао да зажали због, напротив, нетачности ове слике, пошто слепи миш поседује радар који га штити од таквих неприлика.⁵ Аутор овог уџбеника то јесте осетио пошто оправдава Бодлера: „наизглед несигурног

лета”. И Роман Јакобсон чита *слепог миша* оријентишући се у односу на стварност. Он сматра да се у шумним и стридентним консонантима (*changée, cachot, espérance, chauve-souris*) чује шуштање „хироптера”⁶ – иста звучача у којима је Жан Прево видео својеврсну фонетску замку којој је намена да задише читаоца, да се његовим плућима нанесе сама тескоба сплина.⁷

Рискантне, или пак излишне хипотезе. Најпре, зато што уводе Бодлерове намере; потом – и нарочито – зато што се односе на животињу, а релевантна појава је *реч* која означава животињу и симболика те речи.

Јер, оно што карактерише ову строфу управо је то што *слепи миш* овде не представља хироптера, већ птицу, или пре анти-птицу, негатив *йишице*. Реч *йишица*, у ствари, одговара позитивним семама: њен дескриптивни систем – појам на који ћу се вратити – обухвата општа места која су асоцијација на дневну светлост и радост, која, приметимо, нема никакве везе са орнитолошком реалношћу, већ је само рационализација птичјег *йевања*. Наспрам *йишице*, *слепи миш* одговара негативним семама, а његов дескриптивни систем га повезује са тамом и тугом. У оди коју је посветио овом крилатом симболу, Иго *слепог миша* квалификује као *кобну йишицу*, говори о његовом *мрачном лепћу* и описује га као што би се описивала нека ноћна птица; уосталом, он га назива *брајом гладног којца и злослужне сове*.⁸ Очигледно би било илузорно прихватити тачку гледишта једног природњака који би овде видео само солецизме: солецизам постоји само у односу на референт. Но, у границама текста, ове „грешке” довољно показују да значење проистиче из односа између означитеља, или, још прецизније, из опозиције. Једино значење које има Игоов *слепи миш* јесте антитеза *йишице*. Као и код сваке опозиције, долази до поларизације: антитеза слепог миша не може да буде птица уопште узев, или било која птица, већ птица на врху моралне скале у књижевној или митолошкој традицији, од Нојеве барке до Светог Духа – а то је голубица. Када Иго супротставља „Канализацију Рима” ономе узвишеном свету, значајно је то што нам показује у овоземаљском свету

(...) слепе мишеве који лете одасвуд
Попут голубица што на цвеће прхну.⁹

Значење Бодлерове строфе се, дакле, не проналази зависно од референта „хироптера”, нити чак изолованог означитеља, већ зависно од једне стереотипне антитезе, а која је само метафора једне књижевне антитезе која је исто толико стереотип. Супротно значење од *силлина*, који је једнак *очајању*,¹⁰ била је нада, а како је

птица наде голубица, поетско значење слике, њена ефектност, дугују се инверзији стереотипа: нада је представљена очајањем, а слепи миш је заменио своју супротност. Сходно томе, небески свод, који је место *par excellence* узлетања, постао је најпре *йокло-йац*, а сада и *йруле йаванице* једне тамничке хелије. Препрека узлетању могла је исто тако да се представи *окном* спрам *мушице*, или *кавезом* спрам *ййице*, сходно асоцијативности означитеља.¹¹ Но, *мушица* није део пара опозитивних означитеља, а *кавез*, који је компатибилан са *ййицом*, није и са *слейим мишем*. Семантичка структура је, дакле, трансформација бинарне опозиције *ййица йо-лејтања / ййица не-йолејтања* у једначини. Не може се поверовати да референца на стварност превлађује посредством аналогije између небеског свода и свода тамничке хелије: Бодлер је ту аналогiju искључио изабравши *йруле йаванице* – што доказује да је реч *хелија* генерисана посредством *слейог миша*, а не сличношћу са појмом *небо*. *Слеји миш*, који је већ ефикасан као „анти-голубица”, довршава своје наметање машти захваљујући подршци речи које је окружују у литерарним клишеима. Јер, ако речи попут *влажни ћумез*, *найруле гредe йаванске* и, мало даље, *йамничке шийке*, *йауци*, изгледају као да потвђују, мотивишу, објашњавају ово представљање, то није зато што показују очигледну истину, већ зато што припадају стереотипном декору готског романа.¹²

Претпоставимо сада да је значење речи песме очигледно неуобичајено (*anormal*). Права природа ове појаве ће ми измаћи уколико се задовољим да је објасним само променом референцијалне функције. Јер, промена коју примећујем није узрок означавања у песми: она је само његов резултат.

Управо то Жан Коен није умео да препозна када је покушао да анализира семантичку аномалију синтагме *ангелус йлави* у Малармеовој „Плавети”. Ова аномалија му је с правом изгледала карактеристична за поетско означавање. Али, он у томе види само супституцију денотативне представе стварности једним „конотативним” значењем: „ту нема никакве слике, коју је у ствари немогуће замислити, већ само поступак стимулације једног емотивног одговора”, јер се према њему „кôд песничког језика заснива... на унутрашњем искуству” песника, афективном и субјективном. То искуство превазилази границе могућих реченица у обичном језику, које одговарају „просторно-временским надовезивањима која се откривају перцепцијом” спољног света.¹³ Нажалост, и то унутрашње искуство представља једну стварност која је спољашња у односу на песму. И још, афективност варира од појединца до појединца. Дакле, као и сва психолошка критика, и овај приступ тежи да замени текст, који је увек приступачан, тешко проверљивим хипотезама о поступцима духа. Коен ипак верује да је бојама

могуће доделити „конотације” које би вределе свој читалачкој публици. У складу с тим јединством, које он постулира у нашем искуству стварности, он тврди да је „ангелус плав зато што се квалитативни утисак који одговара тој боји – рецимо: мир, смирење – слаже са оним који изазивају звона која звоне за ангелус”.¹⁴ То је очигледно супротни смисао: цела Малармеова песма је посвећена томе да повеже реч *плаво* и све синониме са значењима (прогањање, иронија, јаловост, и тако даље) које њену уобичајену вредност трансформишу у негативну. Ово преокретање вредности спроводи сам текст песме. Исто тако, синестезија *плави ангелус* (коју Коен пориче под изговором да звук звона не чини да видимо плаво) *речена* је текстом:

(...) Плавет влада, чујем пева срећна
Кроз звона. Мој душе, она глас се прави
Злом победом својом да нас плаши већма
Кроз жив метал слазећ у ангелус плави!¹⁵

Коенова грешка је у томе што је читао *плави ангелус* у оном значењу које би ове речи имале у језику ван контекста, док је у песми контекстуални комплекс довољан да слаткасту синтагму *плави ангелус* замени антифразом у односу на уобичајено значење.¹⁶ Семантичка релација потпуно је садржана у тексту.

Тако се значење текста и те како може окарактерисати „смелостима” и „апсурдностима” а да ипак не можемо да се задовољимо да у томе видимо деформације стварности. Такво објашњење не узима у обзир семантику песме као целине, и остаје ван литерарности. У ћорсокаку смо чак и ако имамо посла са оном „деформацијом” коју је реторика класирала и ауторизовала, као што је случај код метафора са чулним транспозицијама, или онима које тако изгледају.¹⁷ Узмимо ову метафору коју Иго користи да би жигосао скептике и атеисте:

Њихова душа, дрмајући дубоки бескрај,
Ту ни не осећа биће, и у прапорцу свету
Не чује Бога како звони!¹⁸

Збуњујућа слика. Ипак, начин на који овај исказ означава је нормалан ако се изолује раван метафоричног покретача (присуство куглице у прапорцу, због које он одзвања). Она је нормална и у равни метафоричког садржаја (присуство Бога у универзуму). Аномалија је очигледно у томе што су, у уобичајеној употреби, мале шансе да се представа Бога у космосу и мимезис прапорца сретну у истој реченици. Било је покушаја да се ова слика спасе тиме што би се сврстала управо међу аномалије које за собом имају

естетску традицију: било је жеље да се ту види звучна слика, смела транспозиција једног појма у аудитивне сензације.¹⁹

Није у питању ништа од тога. Овде немамо метафору чији би садржај био метафизички а покретач чулни – текст нам не каже да Бог прави буку у свету. Ова слика је једноставно настала трансформацијом претходне реченице: *Ту ни не осећа биће*. Прилог *иу* постаје у *свеиу*, и, пошто је *свеи* једнак *иурајорцу*, глагол *осећа* постаје *чује како звони*, и коначно *биће* постаје *Бог*. Према томе, знаци не представљају звукове, већ однос интериорности, од онога што је садржано до онога што садржи – *Бог* је у свету као што је *куглица у иурајорцу*.

Треба ли закључити да је у питању апсурд? Од свих могућих односа интериорности који би могли да илуструју „присуство Бога у универзуму” *куглица у прапорцу* нам изгледа неопростиво неоправдана. Да ли ћемо се томе унапред дивити? Да ли ћемо говорити о необузданој машти? Такво решење би било олакшица, и не би нам рекло да ли је ова слика неопходна, форма обавезујућа, а песма успела. Јер, коначно, ако поставимо да поезија не личи ни на шта друго, треба другде тражити извор њене моћи над духом, показати да она има сопствену логику, своје формалне императиве. Зашто не би, у томе *свеиу-звону*, Бог био ударање тога звона?

У ствари, апсурдност постоји само о односу означитеља и означеног. Напустимо критеријум сагласности значења и стварности; заменимо га критеријумом сагласности са речима. Тако пронађемо да постоји неопходна релација *иурајорца* и скептичке филозофије. Метафора је, управо, ригорозно дедукована из хиперболе која се налази у претходној реченици, хиперболе која појмовима лудила дефинише хаотичну представу космоса без Провиђења: *Универзум је за њих* (скептике) *само ипросирана махнийоси*. Реч *махнийоси* покреће алегорију лудила филозофије, убедљивију тим пре што ова дедукција следи неминовност *coincidentia oppositorum*: у бунаре падају астролози, мудраци су луди. Алегорија лудила повлачи и атрибут *иалице дворске луде*, која је перифрастички представљена помоћу речи *иокреиати* и *иурајорац*. Управо кад је симбол пежоративан, он такорећи удваја значење речи *махнийоси*. Још један Игоов одломак потврђује да је наша слика дедукована из речи; у *Dieu l’Ocean d’en Haut* (Бог, надземаљски Океан), слепи миш који симболизује сумњу узвикује:

Ништа нема смисла...

Све је *ван себе*, празно и лажно, чак и смрт;

Тамни бескрај у дну гроба *бунца*;

Сандук је иурајорац у ком звони леш.²⁰

И овде је однос који је приказан однос ствари која садржава и ствари која је садржана. И овде је једна прецизна реч (као и у „Pleurs

dans la nuit” – Сузама у ноћи) покренула одвијање слике: прва верзија овога одломка заиста почиње реченицом *Све је махнийосіі*.

Тако нас интерпретација песничког значења према вертикалној оси наводи на криви пут. Насупрот томе, вербални низ пружа ваљано објашњење. Зар не би требало да значи да текст самоме себи представља референцијални систем?

То се управо потврђује у следећој песми, чији је аутор Мишел Лерис:

*Au vij*²¹

A cors et B cris.
A toutes brides.
A ras bord.
A tire d'ailes.

A bouche que veux-tu.
A poings fermés.
A pierre fendre.
A chaudes larmes.
A pleines voiles.²²

Изостављање глагола у сваком од ових колокација ствара анафору која одговара обрнутој рими, у томе што од песме ствара целину окарактерисану понављањем, које сугерише међусобну сличност стихова. Без понављања, сакаћење сваког израза било би позив за поновним успостављањем онога што недостаје (*RECLAMER à cors et à cris* – *захішеваііи са много халабуке*, *GALOPER à toutes brides* – *јуріііи колико ноге носе* и тако даље). Но, контекст је сачињен од, да тако кажемо, одраза сваког израза у виду сличних. Они воде једино до себе самих. Глаголи који недостају (*réclamer, galoper, remplir, s'envoler* – *захішеваііи, јуріііи, доіуніііи, йолеііеііи*) не би имали никакав међусобни однос и имали би неко значење само у вертикалној релацији са ситуацијом којој би припадали, одвојени међу собом. Одредбе прилошког типа које их модификују, насупрот томе, имају за заједничку црту то што су хиперболичне. Акумулација функционално одговарајућих израза и изостављање онога што им је различито (изостављање онога што их чини колокацијама) елиминишу вертикалне семантичке структуре. Са глаголима, *à cors et à cris* и *à toutes brides* изражавају жестину или елан; без глагола, изоловане, ове синтагме евоцирају полет лова, што није компатибилно значење са *à ras bord*, које евоцира опрезно пуњење чаше, а не препуни пехар на некој баханалији. Ове разлике нестају, а остаје само хоризонтална семантичка структура: понављање које истиче изоморфност израза, које семантизира

предлог *à* и издиже га изнад улоге помоћне речи у означитеља. Томе означитељу одговара не комплексни означени, већ само једна сема, и то сема „највиши степен” (или „екстрем” – еквивалент маркера суперлатива). Понављање предлога *à* тако показује да је свака следећа формулација управо варијанта тога непроменљивог суперлатива. Као последица тога, речи које чине сваку варијанту су и саме ресемантизоване и постају симболи силовите радње. *A pierre fendre* ближе је Роланду који ломи стену него мразу: постаје симбол побеђене препреке (тврдоћа камена).²³ Исто тако, *à poings fermés* се удаљава од спавања да би означило агресивност у напону. Ова семантичка трансформација још више запањује када се „ослобођена” формулација поклапа са лексиком традиционалног лиризма: *chaudes larmes*, на пример. Али, овај повратак конвенционалном значењу могућ је једино зато што је песма заменила, понављањем и сакаћењем клишеа, арбитрарност уобичајеног језичког кода арбитрарношћу свога сопственог кода. Коначно, ретроактивно посматрано.²⁴ сам наслов, *Au vif*, губи свој однос са *toucher* – *дирнути* или *riquer* – *погодити*, и његове конотације увређене осетљивости надаље обједињују сему „живот” са семама „пунућа”, „жестина”, „осећајност” и тако даље.²⁵

Ове семантичке модификације су, дакле, повезане са чињеницом да вербални низ има наизменично кумулативни и елиминаторни ефекат. Он истиче упоредиве семе, елиминише оне које ни су, задржавајући од речи само оне семе које су им заједничке. Укратко, он обавља семантичко филтрирање. Ово филтрирање у потпуности проистиче из низања речи у синтагми: низање намеће поређење између њих.

Дозвољено је да се из тога закључи да је у семантици песме *оса значења хоризонтална*. Референцијална функција у поезији се обавља од означитеља до означитеља: та референца се састоји у томе што читалац запажа да поједини означитељи представљају варијанту исте структуре.

Та хоризонтална оса се материјално представља синтагмом. Организована је, дакле, слагањем структура једне на другу. Најпре, *лингвистичком сџруктуром*. Потом, *стилистичком сџруктуром*, низом контраста у односу на контекстуалне норме, које обезбеђују опажање поруке у виду форме. Треће, *шемајским сџруктурама*, односно структурама чије су варијанте теме. Четврто, а овде се дотичемо нечега што је искључиво до песме, *лексичком сџруктуром*. Односно, *формалним и позиционим* сличностима између појединих речи у тексту, сличностима које се рационализују, интерпретирају као значења. Ове речи заиста изгледају као да понављају исту поруку јер су морфолошки сличне или имају аналогне функције, и пошто су сличности међу њима истакнуте.

Прва категорија ових формалних и позиционих сличности је *йарайаксичког* реда. Сличности се издвајају, или стварају, простим процесом акумулације, као што сам показао у Лерисовој песми, и као што се још може видети у овом кратком Елијаровом терцету:

Слама

Слама помешана са житом
Дим помешан са ватром
Самилост помешана са злом²⁶

Акумулација три скоро идентичне реченице – пошто се све артикулишу по синтагми *X йомешано са Z* – трансформише све X у синониме, а све Z у други ланац синонима. Синтагма *йомешано са*, због понављања²⁷ и услед тога што организује све друге компоненте, оријентише смисао целог терцета у зависности од свога властитог значења. То није само неутрално значење које реч *йомешаџи* има у речнику. Прва варијанта синтагме – *paille mêlée au grain* – једина од ове три постоји таква у језику. Та формална коинциденција са клишеом даје, дакле, речима *йомешан са* пежоративну вредност какву има у том стереотипу: то је мешавина као нечистоћа (не мешавина као легура, на пример). Однос који изражава ова синтагма, стожер читаве семантике песме, има негативну валоризацију, која се уосталом потврђује ватром која се пуши из другог стиха. Сходно томе, *самилостџи йомешана са злом*, исказ који би био позитиван да је изолован („самилост ублажава зло”), постаје негативан („самилост чини зло још тежим за подношење, или подмуклијим”). Ретроактивно, наслов који на први поглед не изгледа нужно пежоративно,²⁸ преузима потпуну негативну вредност под утицајем низа *слама-дим-самилостџи* од којих сваки елемент понавља сему „нечистоћа”. Ресемантизација је довршена када се смисао почетка текста контаминира значењем последњег елемента акумулације.

Акумулација као семантички трансформатор нема увек јасно видљиву форму реторичке акумулације. Она се ништа мање не појављује у низу расутих, али формално сличних елемената. То се дешава у Рембоовом „Кретању”:

*Le mouvement de lacet sur la berge des chutes
du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant
...
Les voyageurs entourés des trombes du val
Et du strom (...)*

Врѣчано мицање на обали слајова речних,
 Понор над сѣајѣвом,
 Хиѣрина ограда,
 Огромни ѣроѣоци сѣрује
 ...
 Пуѣнике окружене воденим ѣрубама дола
 И сѣромом (...) ²⁹

Све лексичке аномалије – германизам (*сѣром*), неуобичајености (*célérité, passade, trombes*), техницизам (*mouvement de lacet*, и, мало даље, уз игру речи, *route hydraulique motrice* – ѣогонске ѣесѣе хидрауличне) – односе се на означитеље којима је заједничка сема „покрет” или „елан”, и који су самим тим трансформација ³⁰ наслова.

Овако настале синонимије су позиционе природе, тако да нема никакве потребе познавати сва референцијална значења која су овим речима додељена како бисмо их схватили: довољно је да буде очигледна припадност ових речи паратаксичком низу. Ми више не знамо шта је *mouvement de lacet*, „клопарање воза на шинама” у железничкој терминологији XIX века. Но, наше незнање чак доприноси стилистичкој ефикасности речи: не можемо да је не приметимо управо услед очигледне некомпатибилности *mouvement* и *lacet*. Отуда истицање покрета по себи, пошто разумемо *mouvement* и пошто *de lacet* за нас функционише само као скретање пажње, као подвлачење речи на коју се односи. Поврх тога, ослабићемо то истицање и направимо поетски супротно значење ако вратимо технички смисао, смисао који се односи на ствари; подређујући ѣокреѣ стварности воза, шина, техничко значење смањује значај семе заједничке компонентама акумулације, а то је „кретање по себи”. ³¹

Како би описао оружарницу „осмоугаоне куле” у „Евирадну-су”, Иго акумулира техницизме који су заборављени заједно са умећем прављења оклопа: (...) *les arpillons d'airain Attachent l'épéron, serrent le gorgerin; (...) les genouillères ont leur boutoir meurtrier; (...) chaque haume est masqué de son crible; (...) la rigidité des pâles morions.* ³² [(...) *коѣче од мједи Причврѣћују мамузу, и горжеѣу сѣежу; (...) колени ѣулен има шиљак убисѣвен; (...) на калѣаку сваком маска од визира; (...) круѣосѣ челенки бледих.*] Савремени читалац (било данас, било у епохи романтизма) не разуме их или их разуме слабо, а ипак верује да види фантомске витезове: довољне су и непознате речи, само ако су смештене у одговарајуће рубрике енумеративне синтагме чији је почетак, јасним језиком, дао временско-просторне координате сцени. Овај оружарнички жаргон још боље ресемантизује речи које су чешће у употреби: *Les chatons des cuissards sont barrés de leurs clés.* ³³ Илузија стварности је потпуна, а уопште не зависи од представљене стварности. ³⁴

Поновимо укратко. У свим текстовима који проистичу из ове категорије акумулација филтрира семе речи које је чине, наддетерминишући јављање најбоље приказане семе, поништавајући мање значајне семе. Компоненте акумулације постају синоними и поред свог првобитног значења на нивоу језика.

Друга категорија формалних и позиционих сличности између означитеља је *хойоџаксичког* реда. Сличности између речи се издвајају, или стварају, њиховим заједничким појављивањем у асоцијативним мрежама: речи које чине те мреже образују *дескриптивни систем* речи-језгра; функција нуклеуса коју та реч има проистиче из тога што њен означени обухвата и организује означене речи-сателите.³⁵ Пежоративно узета, реч *краљ* стоји у центру система чији су сателити речи попут *дворанин* и *луда*, стереотипи самоће, досаде, немоћи свемоћног краља. Асоцијативни низови варирају у зависности од семе или сема *краља* које одабира контекст у коме се јавља реч-језгро. Њихово одвијање нуди читаоцима релације које су им познате, и код њих стварају утисак да одговарају једној очигледној истини, пошто одговарају њиховом очекивању. Отуда убедљиви описи, пошто сугеришу да је њихов предмет примеран, да је то један тип, почетна материја литературе. На пример, читав Бодлеров трећи „Сплин” састављен је искључиво од актуелизације овог система *краља*. Означени-језгро је идеални модел који диктира расподелу и функције компонената система (док њихова функција диктира њихову симболику). Ипак, ове компоненте у духу саговорника постоје само у облику означитеља уређених у клишее, што проистиче из чињенице да се дескриптивни системи уопште не поклапају са стварностима коју треба да представе. Систем *прозора* је ограничен на *окно* (или синониме као што је *сџакло*) и на *оквир прозора*. У поезији он је лишен шарки на којима се у стварности окреће и које су, тим речима, резервисане за врата.³⁶ Но, он чува *оквир* као место блиског сусрета у књижевности, мада оквири сада више нису толико дубоки. Попут *окна*, он је скоро увек место за суморно размишљање:

Са челом уз окно као код оних што бде у болу³⁷
рекао је Елијар.³⁸ Речи и клишеи су, дакле, валоризовани у систему.³⁹
Тако систем служи као код, варијанта, тематским структурама.

Означитељи једног система нису синоними као они код акумулације. Како су једни другима подређени, они су *меџоними*. Отуда две последице семантичке природе.

Прво, свака компонента система може да стоји уместо њега и да га у целости представља, у комплексности његових асоцијација и, посебно, његове симболике. Наслов попут „*Le cadreau*” (Окно)

Ренеа Шара довољан је да контаминира значење интимистичких ознака у песми („срећа”) значењем које проистиче из система *прозора* („чекање среће, залудно или не”).⁴⁰

Друго, означитељи система имају једни у односу на друге улогу коју референти и означени имају у односу на означитеље у обичној комуникацији, зато што поетски текст, услед хоризонталности своје семантичке осе, не може да буде подређен тесту сличности са стварним; он није неоправдан само зато што дескриптивни систем одржава око датог означитеља контекст општих места, који је у складу са *consensus omnium*, и самим тим је вероватан. Реч генерише реченицу која јој следи тиме што развија део дескриптивног система коме припада: епитет природе, на пример, или релативна реченица која црно на бело изражава једну од имплицитних сема полазне речи. Тако је малопре *слама* генерисала *зрно*, затим *вајру*, метониме два дескриптивна система на које се надовезује (у комбинацији са семантичким односима паратаксичког типа). Иго је, на пример, сањајући једну природу у којој „све живи, све је пуно душа” написао: *Les fleurs au cou de cygne ont les lacs pour miroir*⁴¹ – *Цвећови са лабудовим врајом за огледало имају језеро*. Слика, и поред семе „флексибилности” заједничка *сјабљици* и *лабудовом врају* би била мало превише бирана, да није било тога да *сои* отклања од израза конвенционалност која би му остала са *сои*,⁴² да *језеро* „потврђује” *лабуда*, и да *огледало* „потврђује” *језеро*. А огледало претпоставља поглед, кокетерију, и као да је „разоткривен” анимизам цвећа: ако цвеће, у оквиру општих места која се одnose на биље, има душу, она мора бити женствена.

Исказ потврђује асоцијативне вероватноће система, да тако кажемо: то се изједначава са сличношћу са стварним или, у граничном случају, конституише убедљиву екстраполацију. Када Рембо говори о *sang rose des arbres verts dans les veines de Pan*⁴³ – *ружичастој крви зелених сјабала у Пановим жилама*, та слика привлачи нашу пажњу, али не зато што смо пантеисти, и упркос томе што сок дрвета није ружичаст. То је стога што је ружичасто комплементарно са *зеленим*, и то не у стварности (то би било *црвено*), већ по једном потврђеном клишеу који је блажа варијанта клишеа *црвено* и *зелено*. А употреба блаже варијанте одговара мелиоративној представи стабала у контексту космичке идиле. Отуда семантичка наддетерминација која истискује значење „природно” без икакве апсурдности.

Али, ако висока вероватноћа појаве компонената наддетерминише речи у систему и чини их уверљивим зато што су очекиване, и истинитим зато што су уобичајене, најмање одступање исто тако носи значење, и оно указује на присуство неког другог значења, и то

метафоричког, када систем служи као код некој тематској структури. Интерференција структура је, дакле, агенс семантичке промене.⁴⁴

Ово што претходи показује, чини ми се, да је семантика песме окарактерисана бриколажом о којем говори Леви-Строс: она потпуно почива на речима које су унапред распоређене, на унапред произведеним синтагмама, чије значење не проистиче из ствари, већ из улоге коју имају у једном систему означитеља. Њихова двосмисленост и њихова сугестивна моћ не само што није превише активирана полисемија, како приказује уобичајена интерпретација, већ је филтрирање помоћу структуралних интерференција. Комбинације речи се мењају, а њихово значења се модификује како одмиче читање. Свако тумачење које тежи да имобилизује овај механизам враћајући текст на стварност као критеријум и на статички атомизам речника, може само да превиди функцију поезије као искуства отуђења.

Са француског превела Марија Панић

(Изворник: Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.)

¹Вертикалност ове осе је једна конвенција, али не без основа. Она речито показује да знак „покрива” ствар, да постоји однос симултаности између означитеља и означеног, док је, са друге стране, природно да, пошто су означитељи међусобно повезани односом надовезивања који материјализује синтагма, она буде приказана хоризонталном осом.

²Које немају, у сваком случају, никакву релевантност у анализи ефикасности комуникације, односно дејства песме.

³Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l’Espérance, comme une chauve-souris,
S’en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris.

Les Fleurs du mal, „Spleen”, IV, стихови 5-8. Превод Б. Живојиновића, у Шарл Бодлер: *Цвеће зла*, Удружење издавача и књижара Југославије, Београд, 1997, стр. 51. Уколико није другачије назначено преводи песама су наши (*јрим. јрев.*).

⁴M. Galliot (М. Галио), *Commentaires de textes français modernes* (Коментари модерних француских текстова), 1965, стр. 248.

⁵Радар за који се добро знало и пре Бодлеровог времена: Сент-Бев, на пример, пише 1830. године да су „људи којима је дата видовитост веома слични слепом мишу, код кога је учени анатомист Спаланцани (Spallanzani) открио шесто чуло, само себи потпуније него сва друга”. (*Premiers Lundis*, „Hoffmann”, Pléiade, т. I, стр. 382).

⁶Р. Јакобсон, *Question de poétique* (Питања поетике), Paris, Ed. de Seuil, 1973, стр. 426. Приметимо инсистирање на прецизности, које се огледа у коришћењу научне терминологије.

⁷Prévost (Ж. Прево), *Baudelaire*, 1953, стр. 296.

⁸*Odes* (Оде), V, v, Pléiade, т. I, стр. 456-457, 1269. Lefèvre-Deumier, *Vespres de l’Abbaye du Val* (Вечерња опатије у долу), стр. 94-95, издавач Г.Брунет, назива своје *лажним ијицицама*; прев. Н. Бертолина, у Виктор Иго: *Црна сунца (избор из његовог дела)*, избор, превод и предговор Никола Бертолино, Рад, Београд, 2000, стр. 145. („Слепи миш”).

- ⁹(...) les chauves-souris vol(ant) de tous côtés
Comme au milieu des fleurs s'ébattent les colombes.
Les Châtiments (Казне), VII, IV, Pléiade, стр. 190. Видети и *La fin de Satan* (Сатанин крај), Pléiade, стр. 900: „les hiboux se changent en colombes” – „сове се преображавају у голубице” (грешнима је опроштено).
- ¹⁰Видети у *Le Grand Dictionnaire du dix-neuvième siècle* (Великом речнику деветнаестог века) Пјера Ларуса, т. XIV, 1875, одредницу *spleen*, где су наведени Мисе, Нервал и Бодлер: „У Француској имамо једну варијанту сплина, а то је очајање. Енглески сплин је мање свестан, мање болан него француско очајање”, итд.
- ¹¹На пример, код Игоа: „frappant... du front l'infini, / Ainsi qu'un moucheron heurte une vitre sombre” („ударајући ...челом о бескрај, / Попут мушице што се с окном тамним судара”), *Сајанин крај*, стр. 912; „Nous sentons, dans la nuit mortelle, / La cage en même temps qu'aile” (“Осећамо, у смртној ноћи, / Кавез у исто време кад и крило”), *Конијемџације*, VI, XXIII, стр. 335-336; наспрам томе, у *Сајаниним крају*, стр. 828: „La mouche humaine allant heurter aux cieux son aile” („Људска мушица која о небеса хтеде ударати крилом”).
- ¹²Сви детаљи овога декора имају негативан индекс. Ова инверзија знакова показује зашто је лет, у обичним околностима брз и лаган, постао оно што ће Ередија звати *le vol tou des vampires* – „меким летом вампира” (*Les Trophées*, „Les Conquérants de l'Or” II – *Трофеји*, Освајачи злата II). Ударање о таваницу је клише осујећене жеље за бекством: код Игоа, пали Сатана, *Cette chauve-souris du cachot éternel* – „Тај грдни шишмиш ове тамнице непрегледне” (*La Fin de Satan*, стр. 771) – стих показује међузависност *слейог миша* и *тамнице* – својим крилима удара о свод (*ибид.*, стр. 807, 829-830; видети стр. 916, итд.).
- ¹³J. Cohen (Ж. Коен), *Structure du langage poétique* (Структура песничког језика), Paris, Flammarion, 1966, стр. 210-216.
- ¹⁴J. Cohen, *op. cit.*, стр. 212.
- ¹⁵(...) l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante
Et du métal vivant sort en bleus angélus!
Превод К. Мићевића, у Стефан Маларме: *Песме*, превод, уводни запис и предговор Коља Мићевић, Рад, Београд, 2001, стр. 48-51. („Плавет”) – *прим. прев.*
- ¹⁶О значењима *плавог* код Малармеа, зависности од контекста, погледати код Р. Giraud, *Essais de stylistique* (Огледи из стилистике), Paris, Klincksieck, 1969, стр. 109-120.
- ¹⁷Односно визуелним, аудитивним, олфакторним, тактилним метафорама, када оне представљају појмовима (кодом) вида невидљиве предмете, звуцима безвучне или нечујне предмете, и тако даље.
- ¹⁸Leur âme, en agitant l'immensité profonde,
N'y sent même pas l'être, et dans le grelot monde
N'entend pas sonner Dieu!
(*Les Contemplations* (Контемплације), VI, VI, стихови 130-132.)
- ¹⁹L. Cellier, критичко издање *Contemplations* (Контемплације), Paris, Classiques Garnier, 1969, стр. 708, фуснота 17.
- ²⁰Rien n'a de sens...
Tout est *insensé*, vide et faux, meme la mort;
L'infini sombre au fond du tombeau *déraisonne*;
La bière est un grelot où le cadavre sonne
(*Dieu l'Océan d'en Haut*, Ed. Jounet-Robert, стр. 133-136.)
- ²¹Ради разумевања Рифатеровог тумачења, преводилац текста је принуђен да Лери-сову песму преведе дословно, ослањајући се на изразе који се користе у српском

језику, али и да прикаже буквално значење ових колокација (уколико је потребно, биће наведено у загради). Прави песнички превод био би знатно слободнији. Ове напомене односе се и на превод варијанте ове песме, као и Елијаровог терцета, што ће се појавити ниже у тексту. (прим. прев.)

У живац (Живо)

Са много халабуке (колокација на француском језику односи се и на лов са коњима и псима)

Колико ноге носе (пуним галопом)
До врха
Као стрела (пуним замахом крила)

До миле воље
Као заклан (стегнутих песница)
Цича зима (док не попуца камен)
Горке сузе
Оберучке (пуним једрима)

²²*Vivantes cendres, innommées* (Живи пепео, неименовани) (1957-1958), у *Haut Mal*, Paris, Gallimard, едиција „Poésie”, стр. 219.

²³Аналогни ефекат се јавља у наслову једне збирке песама белгијског надреалисте Ашила Шавеа (Achille Chavée): *A pierre fendre* (Mons, 1952). Ова формулација не само што није изолована (у хемијском смислу) анафором, већ је нултим микроконтекстом изолована у привилегованој позицији.

²⁴Чин читања је оријентисан од почетка према крају текста, али овоме читању се придружује и обрнути смер: значење и вредност већ дешифрованих елемената текста ретроспективно се мења ониме што читалац открива како напредује читање. Погледати моје *Essais de stylistique structurale* (Огледи из структуралне стилистике), Paris, Flammarion, 1971, стр. 58-59.

²⁵Једна целовита анализа додала би и секундарни паралелизам последњег стиха у првој и последњег стиха у другој строфи: *à tire d'ailes – њуним замахом крила и à pleines voiles – њуним једрима* подређују семе животног елана симболу одласка или бодлеровског путовања. Моје тумачење се потврђује насловом (*Très - Врло*) и варијантама у другој верзији ове песме: *A tire d'ailes / A coeur battant / A bride abattue / A bouche que veux-tu / A corps et à cris / A en veux-tu en voilà / A boire et à manger.* (Попут стреле (пуним замахом крила) / Са срцем које туче као лудо / Пуним трком / У изобиљу / Са халабуком (Телом и крицима) / Колико ти воља / За јело и пиће.)

²⁶*Paille*
Paille mêlée au grain
Fumée mêlée au feu
Pitié mêlée au mal.

(*Le Livre ouvert* (Отворена књига) I, Pléiade, т. I, стр. 1025.)

²⁷Понављање је посебан случај акумулације: оно акумулира идентичне компоненте. У односу на просту акумулацију, оно, дакле, чини хиперболички облик фигуре. Овај формализам ће се можда чинити непотребним; ипак је неопходан уколико се желе јасно разграничити категорије и очувати потребне једноставност и свеобухватност правила која их дефинишу.

²⁸У односу на *paille – сламу* у опозицији са *жишом* и *paille „недостатак у металу”*, у употреби је *слама* као симбол лакоће, рањивости (видети *сламка, играчка вејра* итд.), која је само пасивно пежоративна.

²⁹Превод Н. Бертолина, у Артур Рембо: *Сабрана дела*, превод, предговор и белешке Никола Бертолино, Нолит, Београд, Јединство, Приштина, 1991, стр. 182-3. („Кретање”) – *прим. прев.*

- ³⁰Употребљавам *трансформацију* и *генерирање* у лингвистичком смислу.
- ³¹Грешка која остаје на нивоу речи наводи на криви пут мање него када се мисли да се аутором могу објаснити речи: С. Бернар, на пример (Ed de Rimbaud, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1960, стр.532), веровао је да је реч о меандрима Ескоа, којим су ка Лондону путовали Верлен и Рембо.
- ³²*La Légende des siècles* (Легенда векова), Ed. Truchet, Pléiade, стр. 243-246.
- ³³*Везнице на куисама су зашворене својим копчама*. Треба скренути пажњу да *chaton* има значење и: маче, цветни клас, око на прстену, прстен на камену; *barrer* – поништити, прецртати; *clé* – кључ (*иприм. ипрев.*)
- ³⁴Одатле до стварања непостојеће стварности постоји само један корак: видети у поезији Анрија Мишоа поглавља измишљеног природописа (у којима, уосталом, чим се илузија створи, стилистички маркери пародије показују да је реч о имажинарној представи).
- ³⁵О актуализацији дескриптивног система, видети поглавље III, стр. 53 sq.
- ³⁶Неке речи које су карактеристичне за прозор у књижевности припадају другим системима. У прози, *кука* (*ручка*) фигурира у систему *самоубиства* (вешањем), што је тематска варијанта (тема очаја) једне драмске (наративне) структуре приближене клишеу *faire flèche de tout bois* – *служиће се свим средствима*. Тако, на тему сиромашног живота, у систему *јушарње ѿоалеше* – детаљ који ствара осећај веродостојности (огледало за бријање које је окачено о ...) и тако даље.
- ³⁷Са челом уз окно као код оних што бде у болу
- ³⁸*L'Amour, la poésie* (Љубав, поезија), I, XXII, Pléiade, т. I, стр. 238. Ове функције су оријентисане ка равни означеног: кроз прозор се гледа напоље, или од напоље ка унутра. Пренета на раван означитеља, оријентација такође постаје знак, евентуално и симбол: прозор на који се гледа са спољашње стране је књижевно место жеље или самоће, издвајања. О *оквиру*, видети поглавље VI, стр. 104-105.
- ³⁹Целина система може да има глобалну валоризацију: систем *куће* има позитивну (мелиоративну) валоризацију.
- ⁴⁰Видети Ж. Мунен (G. Mounin): *La Communication poétique* (Поетска комуникација), 1969, стр. 246-254.
- ⁴¹*Voix intérieures* (Унутарњи гласови), „А Albreht Durer“ (Албрехту Диреру), Pléiade, т. I, стр. 964.
- ⁴²*Col de cygne i cou de cygne* – лабудов врат; прва од наведених лексема је чешће у песничкој употреби, а и техницизам који означава савијени облик цеви. (*иприм. ипрев.*)
- ⁴³*Poésies* (Песме), „*Soleil et chair* (Сунце и пут)“, стихови 15-16.
- ⁴⁴О интерференцији структура видети поглавље XI у целости, стр. 177.