

ПОЕЗИЯТА КАТО СЕМИОТИЧЕН ОБЕКТ

Майкъл Рифатер (р. 1924 г.) е професор в университета в Торонто, Канада. Автор е на няколко книги и множество публикации, сред които „Le Poème comme representation“ (1970), „Essais de Stylistique structurale“ (1971), „The Stylistic Approach to Literary History“ (1970), „Sémantique du poème“ (1971), „Système d'un genre descriptif“ (1972), „Interpretation and Descriptive Poetry“ (1973), „The Self-sufficient Text“ (1973), „Paragram and Significance“ (1973), „Semantic Incompatibilities in Automatic Writing“ (1974).

Книгата „Семиотика на поезията“ е ключова в концептуалното развитие на автора. До 1971 г. той се занимава предимно с „повърхнинните структури“ на поетическия дискурс. В статията си „L'Explication des faits littéraires“ набелязва основните моменти от една семиотика на поезията, която цялостно разработва в настоящата книга. Изходен момент в теорията му е схващането, че смисловата единица, присъща на поезията, трябва да се търси не в стилистичен план, а в затвореното пространство на завършения текст; така чисто лингвистичният подход към поетическия дискурс бива изместен от семиотичния.

Теоретическите постановки почти винаги боравят с материал от френската литература. Рифатер е специализирал френска поезия от XIX—XX в. Той смята, че никоя теория не заслужава внимание, ако не е вкоренена и не произтича от самите феномени, които се опитва да обясни.

Основната цел е да се изследва механизъмът на смислораждане, специфичен за поезията, и оттам да се изгради теория на четенето. Препоставя се тезата, че литературният феномен е диалектика на текст и читател. Като взема под внимание само фактите, достъпни за читателя и наблюдаеми в стихотворението, което е особен вид завършен контекст, Рифатер изследва три възможни начина за възникване на т. нар. семантично отклонение, присъщо на поезията: *разместване* (знакът пренасочва един смисъл към друг — метафора, метонимия), *деформация* (двусмислие, противоречие, безсмислица), *смислораждане* (текстовото пространство като принцип за превръщане на иначе лишени от собствен смисъл елементи — симетрия, ритъм и пр. — в знаци). Характерно и за трите е, че застрашават мимезиса. Рифатер въвежда термина *неграматичност* за случаите, когато изобразяването е деформирано поради нарушаване на граматичните и речниковите правила (то може и да е напълно разрушено, както е при безсмислицата).

Формалното и семантично единство според Рифатер е основна характеристика на стихотворението: то изяснява обема и същността на понятията значение и смисъл. Всеки компонент на стихотворението, който насочва към „нещо друго“, трябва да има характер на константа и да е различен от мимезиса. Формалното и семантично единство, което включва всички показатели за отклоняване от прекия референт, той нарича *значение*. То се схваща едва при ретроактивното четене, когато разбираме, че изобразяването (т. е. мимезисът) насочва към съдържание, което говоримият, нехудожествен език би изобразил по друг начин. Под *смисъл* Рифатер разбира информацията, която текстът носи на миметично ниво. Така от гледна точка на смисъла текстът е верига от последователни информационни единици. От гледна точка на значението текстът е една семантична единица.

Семиозисът (знакопораждането) възниква в резултат на метаморфозата на знак и знакови комплекси. (По отношение на концепцията за знак Рифатер е последовател на Пърс и Сибюк; той отхвърля дефиницията на Еко като твърде едностранчива.) Неграматичностите на миметично ниво се интегрират и стават значещи на друго, по-високо ниво. Това функционално преместване на даден значещ комплекс от миметично ниво в значеща единица от по-високо организирана система се схваща като манифестация на семиозиса.

Тъй като семиотичният процес се извършва винаги при повторно четене, при което читателят стига до значението, след като е успял да „прегради пътя“ на мимезиса, Рифатер разграничават *две нива* или *два етапа на четене*. Първият етап, *евристичното четене*, следва синтагматичното развитие на текста.

На това ниво се извършва начална интерпретация, възприема се смисълът. Благодарение на езиковата си компетентност читателят осъзнава несъвместимостта на дадени думи, т. е. идентифицира тропи, фигури и пр.; осъзнава, че дадена дума или фраза придобиват смисъл само ако се извърши семантично преместване (ако думата или фразата бъдат прочетени като метафора или метонимия). Това е възможно благодарение на неграматичността на текста. Освен езикова компетентност този етап изисква и литературна компетентност — познания за видове описателни системи, теми, митове и най-вече — други текстове. Първият етап на четене разкрива изцяло мимезиса и го блокира. Вторият етап, *ретроактивното четене*, е истинското херменевтично четене. На това ниво се извършва структурално декодиране. Читателят осъзнава, че неграматичностите се всъщност варианти на една структурна матрица и срещата на неговата компетентност с тази вариативност гради значението. Кулминационната точка на ретроактивното четене винаги съвпада със самия край на стихотворението. Затова думите, фразите или изреченията са смислови единици, докато самият текст е единица значение. Ретроактивното четене е своеобразна победа на семиозиса над мимезиса.

Рифатер обосновава няколко фундаментални принципа на семиотичната система на поезията:

1. Поетическият дискурс се гради като равнозначност между дума и текст или между текст и текстове.

2. Стихотворението е резултат от трансформация на *матрицата*. Матрицата е хипотетична: тя се актуализира в последователни варианти, чиято форма се определя от *модела*. Така че матрица, модел и текст са според Рифатер варианти на една и съща структура.

3. Значението на стихотворението се базира на постоянното отклоняване на текста от мимезиса, при което се изчерпва парадигмата на възможните варианти на матрицата.

По-нататък Рифатер уточнява два вида поетични знаци: идиолектон (който функционира като поетичен само в дадено стихотворение) и знак-класема (чиято поетичност се разпознава в каквото и да е поетичен контекст). И двата се образуват чрез *хипограматична деривация*. *Хипограмата* е система от знаци, чийто обхват може да варира от проста предикация до цял текст. Тя може да е потенциална (т. е. наблюдаема в говоримия език) или актуализирана (т. е. оформена в предхождащ текст).

Принципите, които управляват изграждането на поетичния текст, са *превръщане* (конверсия) и *нарастване* (експанзия). Нарастването трансформира един знак в няколко, т. е. произвежда от една дума цяла словесна поредица, определена от характеристиките на тази дума. Превръщането трансформира няколко знака в един, „колективен“ знак. То може да засегне и цели описателни системи, като ги трансформира в кодове чрез „пермутация“ на маркерите. Нарастването трансформира съставните части на матричното изречение в по-сложни форми. Освен повторение то включва и изменения в граматичната структура на изречението-модел (местоименията се превръщат в съществителни, съществителните — във фрази, прилагателните — в подчинени изречения и т. н.).

По отношение на концепцията за *интерпретат* Рифатер отново се придържа към тази на Пърс, като я редуцира до спецификата на поетичния знак, който направлява читателя в „сравнителното“, структурално четене. Интерпретатът превежда повърхнинните знаци и изяснява внушението на текста. Това е знак-посредник, тъй като по самата си форма представя съответствието между две означаващи системи и принадлежи на два кода — на смисъла и на значението. Авторът разграничава *лексематични* и *текстуални* интерпретанти. За да изясни първите, той въвежда понятието *двойствен знак*: двусмислена дума, която служи за пресечна точка на две поредици от семантични или формални асоциации и е в състояние да поразда текстове и хипограми.

Текстът, който предлагаме, е част от последната глава „Текстуална семиотика“, в която се изследват по-подробно проблемите на интертекстуалността. Последните две части на главата визират безсмислицата като текстуалност, като знак сама на себе си и знак за литературност; и неяснотата като резултат от сблъскване на жанрови структури и описателни системи. Целият текст на главата предстои да излезе в сборника „Семиотика и литература“; подготвен от издателство „Наука и изкуство“.

Кристина Симеонова

ТЕКСТУАЛНА СЕМИОТИКА

Целта на тази последна глава е да изследва механизма на различните видове читателско възприемане на поезията. Общото за всички тях е, че читателят изживява текстуалността, т. е. нещото, което задържа вниманието му, събужда изобретателността, възбужда удоволствие или раздразнение, възприемани като естетическо изживяване. Читателят разпознава това като завършен, определен текст, а особеностите осмисля като типични за поезията. При всички случаи възприемането на непрекъснатата звукообразуваща деформация на мимезиса го принуждава да открие значението в тържеството на формата над съдържанието.

Анализът ми ще се съсредоточи върху:

1. Възприемането на текста като член на клас, т. е. на жанр. Избрах стихотворението в проза, тъй като това е жанр, при който не традиционно определената форма настройва читателя за възприемане, а единствено играта на смисъла обяснява парадоксалното откъждествяване на ладен прозаичен откъс със стихотворение;

2. Хуморът като текстообразуващ и като знак на игровия аспект на езика или на поетичността като артефакт;

3. Безсмислицата като друг вид артефакт, като максимално отклонение или катахреза;

4. Жанрово-индуцирана неяснота: когато интерпретантът е жанр, неяснотата — обикновено считана за едно от най-типичните и чести отклонения на поетичния език от ежедневния — се превръща в текстообразуваща, също както хумора. В тези случаи думите набавят смисъл си посредством референция не към описателни системи, а към семиотичната система на литературния жанр.

Ще открием, че при всички тези категории семиопродуктивните неграматични константи са продукт на интертекстуалност¹: текстът или се гради на базата на противоречиви хипограми, или съдържа противоречиви разширявания.

СЕМИОТИКА НА ЖАНРА: СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗА

Обикновено казваме, че даден текст е стихотворение в проза само защото авторът или критиците вече са го определили така. Пристъпваме към съответен анализ и дори сме в състояние да докажем състоятелността му, но ни е доста по-трудно да покажем по какво се различава това стихотворение от литературния дискурс изобщо и сме напълно безпомощни, ако се опитаме да определим терминологично стихотворението в проза. Сравнете го с мерната реч и разликата веднага изпъква. Затрудненията идват, когато се опитате да го съпоставите с проза, да не говорим за поетическа проза — но последната едва ли представлява интерес за XX век. Унищожителната забележка на Арагон, че няма правила, които позволяват да се отграничи един отделен пасаж проза от едно стихотворение в проза², е вярна само за един особен случай — когато сам писателят отдели произволно даден фрагмент и го нарече, или озаглави, стихотворение. Отделянето на текста с полета като самостоятелен обект за размисъл не е независимо от смисъла му го прави стихотворение: поради това, че е отделен от предшестващия го откъс, който го е породил, и от следващия, който той поражда. По същия начин даден цитат, изваден от контекста, се превръща в максимия, или един предмет, поставен в рамка или качен на поставка, се възприема като завършен и самостоятелен.

Но тъй като читателите са тези, които определят литературните явления, и тъй като те вярват, че съществува такава нещо като стихотворение в проза, ние трябва поне да се опитаме да открием по-

¹ Върху интертекстуалност вж. J. Kristeva. *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. 1969 (Paris, Seuil), pp. 191, 195, 255; Philippe Sollers. *Théorie d'ensemble*. 1968 (Paris, Seuil), pp. 75, 324; L. J e n n y. *La stratégie de la forme*. —In: *Poétique*, issue 27. 1976.

² Арагон, цит. в: D. D e l a s and J. F i l l i o l e t. *Linguistique et poétique*. 1973. (Paris) p. 167; Cf. M. J a c o b. *Le Cornet à Dés*. 1916 (Paris), p. 16: „Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles“ („Една страница проза не е стихотворение в проза, дори и да съдържа няколко сполучливи образа“).

тическите компоненти, които създават усещането за „цялост, т. е. единството на въздействие и впечатление“³. Тази формална цялост не е нищо друго освен самото значение, възприемането на непроменливи характерни особености, докато постепенно се открият равнозначности. Свърхдетерминираността на ниво изречение или фраза не може от само себе си да произведе свързан, единен текст — това е характерно за цялата поезия, прозаическа или стихотворна, а също и за някои романи, като тези на Клод Симон или Рикарду. Тук свърхдетерминираността трябва да е в максимална степен учленена, тъй като само тогава е възможно да се чете херменевтично, да се сравняват варианти.

Ще се опитам да пристъпя към решаването на този проблем, като потърся какво у стихотворението в проза — емпирично определено като кратка, свърхдетерминирана и ясно разграничена значима единица — замества стиха или играе тъждествена роля. Не съм първият, който се е досетил за това, но всички усилия досега са се насочвали към това да се открият в прозата поетични ритми или фонетични особености, характерни за поезията, докато в много от стихотворенията в проза тези неща напълно липсват. И все пак, независимо от метриката, ритъм и т. н. съществува някаква поетическа форма — частично независима от съдържанието и относително непроницаема за него — която сама по себе си е показател за различност, за артефакт, а може би и за изкуственост. Струва ми се, че решаването на проблема се крие в откриването на подобен формален континуитет в стихотворението в проза. Тази константа трябва да е морфологична (а не просто семиотична, както е обикновеното значение), шом ще показва (както това върши мерената реч), че разнородните компоненти на текста не са просто подредени в някаква последователност, а представляват отклонение или катехреза така, както поезията е отклонение от прозаическата си версия. Ако има такава константа, тя трябва да е определена (както и всичко останало) от матрицата, която произвежда значения — матрица, спрямо която всички изречения в текста се явяват варианти. Тази матрица може да е имплицитна или частично актуализирана, т. е. изразена с дума (ако е напълно актуализирана, матрицата ще произведе изречения, съставени от семи или предположения на тази дума)⁴.

Смятам, че това, което характеризира стихотворението в проза, е матрица не с една, а с две функции: тя произвежда значения, както навсякъде в поезията, като заедно с това произвежда и особена формална константа, съвпадаща по продължителност с текста и неотделима от значението. Не съществуват никакви полета или неутрални области „преди“ и „след“. Две поредици произтичат едновременно от матрицата; тяхното взаимодействие е факторът, който различава стихотворението в проза от прозата тъй, както стихосложението: така че текстът не е просто свърхдетерминиран, той е очевиден свърхдетерминиран.

Ще се опитам да разгранича 3 типа двойна деривация. При първия тип само една от двете производни поредици присъства в текста. Другата е имплицитна. Експлицитната деривация представлява обръщане на имплицитната (обръщане чрез пермутация на маркерите). Примерът, който ще дам, е „Toilette“ на Елюар. Матрицата е представена от заглавието. Това е всъщност заглавие на две неща — на стихотворението и на тема от живописца.

Elle entra dans sa chambrette pour se changer, tandis que sa bouilloire chantait. Le courant d'air venant de la fenêtre claqua la porte derrière elle. Un court instant, elle polît sa nudité étrange, blanche et droite. Puis elle se glissa dans une robe de veuve⁵ (Тя влезе в стаячката, за да се преоблече, докато чайникът ѝ пееше. Течението, идващо от прозореца, хлопна вратата зад гърба ѝ. За кратък миг тя поглади странната си бяла и изправена голота. После нахлузи една вдовишка рокля.). В стихотворението почти липсват очевидни стилистични похвати: има известна алитерация — *chambrette* (стаячка), *chantait* (пееше) и една метафора *elle polît sa nudité* (Поглади голотата си). Не това са обаче особеностите, които определят

³ E. A. Poe. *The Poetic Principle*. Ed. H. Allen. *The Complete Tales and Poems*, 1939 (New York), p. 889.

⁴ За да може такава дума — представляваща матрицата — да стане пораждател, трябва да има някаква причина, поради която читателят да я възприеме като изключителна или „заредена“: например да е използвана в заглавието или да се откроява посредством семантична несъвместимост с контекста, в който се явява, като *splendeur* в *splendeur de la lune*, на което ще се спра по-късно.

⁵ В сравнение с множеството стихотворения в проза, при които необичайното отклонение от обикновения език узурпира функцията на стихосложение, това стихотворение е толкова семпло, дори плоско, че някои не биха го сметнали изобщо за поезия. Подобно отношение е съмнително, след като според самия Елюар то е достатъчно значимо, за да го преработи и включи в последната си стихосбирка: *Oeuvres complètes*, ed. Dumas and Scheler, vol. I, pp. 962 (на с. 1551 се намира версията от 1939 г.). Аз използвам по-късната версия, преработена от Елюар през 1951 г. — една година преди смъртта му (*Choix de poèmes*, NRF, p. 213). Съпроводено е от обемист коментар на френския лингвист Мулен: G. M o u n i n. *La Communication poétique*. 1969 (Paris) — още едно доказателство за значимостта му. Вж. също кратките бележки на J. V r e t o n. *Europe*, 525. 1973, pp. 120—125.

спецификата на стихотворението като стихотворение в проза, тъй като няма забележима връзка между похватите като форма и цялото като смисъл.

Това, което носи значението, връзката, произтича от заглавието и съвпада с продължителността на текста — не просто защото свършва с текста, а защото не може да продължи отвъд него. Постоянна характерна особеност е повтаряща се актуализация на самата „простота“ или „непретенциозна интимност“: Малка спалня, пещ чайник, невинна обстановка, врата, затръшната от течението, след това *gobe de veuve* (вдовишка рокля) — в контекста това е по-скоро семпла черна рокля, отколкото вдовишки траур: обикновена, доста извехтяла ежедневна дреха на жена с беден гардероб. В света на думите, всъщност единственият уместен свят, това е клиширан символ за пестелива или затънала в бедност жена. Изниква картина, нарисувана с нежен реализъм, не много по-различна от поезията на обикновените неща, поезия, спечелила си лоша слава в края на миналия век поради сантименталността на Франсоа Копе. Всички неща съществуват в езика: затръшващата се врата е познато литературно клише, което изразява, че в къщата има живот — невидим, но дочут. Потопът едва е свършил в *Après le déluge* („След потопът“) на Рембо, когато затваряща се врата символично провъзгласява завръщането на света към *status quo ante*⁶. *Bouilloire* (чайник) е друг подобен шаблон за домащени уют и удобство.

Всичко, което изброих, без съмнение произтича от *toilette*, доколкото наред с други неща тази дума означава и непретенциозни интимни предмети като *table de toilette* (тоалетна масичка), словосъчетание, което няма конотации за елегантност като *пудриера* или за прибраност като *faire sa toilette* (правя си сутрешния тоалет). Всъщност: по-точно е да се каже, че всичко това е производно от умалителните импликации на *toilette*, тъй като етимологическото и вече забравено значение на суфикса (малка) *toile* (кърпа) изниква при производното *chambrette* (стаичка). Не бих могъл да бъда заподозрян, че превеличавам, след като сам Елюар заменя *petite chambre* (малка стая) с *chambrette* (стаичка) с цената на една псевдорима⁷. И накрая деривацията наистина внася някакъв ред в цялото стихотворение, тъй като *gobe de veuve* е последният вариант от поредицата. Наистина не е достатъчно да кажем, че стихотворението свършва, защото жената е приключила с тоалета си. Въпреки че обличането на роклята е крайният момент от *se changer* модела, или началният вариант, произтичащ от матрицата, той е също така и нейн еквивалент, подобие, ако говорим за маркираност, тъй като износената дреха е от същата равнина във вербалната парадигма, както *se changer* — по-семпъл или утилитарен синоним на *s'habiller*, което би могло да бъде или по-неутралното „обличам се“, или да внушава по-изисканото, официално „глася се“.

Всичко това би могло да се третира като не особено физиономичен реализъм, ако не вземем предвид факта, че в ролята си на заглавие *toilette* произвежда два паралелни текста. Като заглавие то има определено място в една вече установена скала на естетически стойности. Това заглавие се отнася към определен жанр или набор от познати изображения. *Toilette* е шаблонен етикет на една от най-богато разработените от холандските художници тема: *La Toilette* на Ван Миерис в Лувъра — например или многобройните „Жени пред огледалото“. Тези картини винаги изобилстват с луксозни подробности от интериора на будоара, ако изобразяват голо тяло, или пък от прекрасни, многоцветни, сложни модели дрехи, ако жената е облечена. Огледалата играят едно с друго, когато красивата съблазнителка се оглежда в това, поднесено ѝ от прислужницата или любовника. В нашето стихотворение всички тези клишета са отгечени едно по едно.

Така че текстът на Елюар не е един безразборно нахвърлян реалистичен фрагмент — пряк мимезис на сцена и обстановка с подробно описание на нюанси от действителността⁸, а е по-скоро добре организи-

⁶ E. g. R. D e s n o s. *Les espaces du sommeil* (Domaine public, p. 96): В нощта минават влакове и лодки и миражи на страни, където е светло. Последното издихание на мрака и първият трепет на зората. Има те. Звук от пиано, нечий глас. Затръшва се врата. Часовник. И не само човешки същества и предмети и шумове от предмети — но и мен също. . . Други примери: J. T a r d i e u. *Le Fleuve caché*, p. 41; J. G r a c q. *Liberté grande*, pp. 52, 77 (cf. p. 107); H. C i x o n s. *Tombe*, p. 15.

⁷ Генеративната функция на умалителното може да бъде илюстрирана със следния безсмислен откъс от трикратно автоматично писания текст на Елюар („*Anguille de praline*“, *Pléiade*, vol. I, p. 207, cf. p. 1387): „Иронията е едно нещо, бръмбарът-славейче — друго. Предпочитам малката риболовна мрежа за ловене на кръвожадни животни. . .“ Елюар напълно осъзнава конотациите на умалителните, особено по-сладникавите: „Някои от думите, които ми бяха тайнствено забранени досега.“

⁸ Сравнете романичната версия на подобна сцена — мотивиран, обвързан с контекста разказ (прилпката в детайлите и функцията им показва по недвусмислен начин как описателната система може да оформи по един я същия начин различни текстове: „Майра се прибра незабелязано в стаята си. . . Ако ангелите, за

рана морфологична система, обхващаща краен брой клишета. Формата на тази система се определя от първата дума в нея, а реализъмът ѝ произтича от интертекстуалния конфликт между експлицитната деривация и имплицитната, традиционна деривация — обикновено символ на фанатизми, свързани с луке и доволствие. Значението ѝ се състои в единството на смисъл и форма, както и във факта, че референцията ѝ е по-скоро насочена към дискурса на изобразителното изкуство, отколкото към проблема за бедността.

Що се отнася до останалите два типа двойна деривация, и двете производни поредици са актуализирани в стихотворението. Характерно за втория тип е, че подлогът на матричното изречение се представя от една деривация, а предикатът от друга. Те са противопоставени чрез семантичната си несъвместимост.

Стихотворението на Пол Клодел „*Splendeur de la lune*“ е за лунната светлина. Матрицата е представена от заглавието, или по-скоро от неговата неграматичност. Неграматичността тук е лексикална — *Splendeur* (блясък) обикновено се употребява само за слънце. За луна се употребява или словосъчетанието *clair de lune* (луна светлина), или по-слабо *lumière* (светлина), често допълнително отслабено от прилагателни като *pâ le* (бледа), *faible* (слаба) или *vargueuse* (мъглива). *Splendeur* трансформира опозицията луна/слънце в равностепенност. Матрицата може да бъде изписана така: луната е (обратно) слънце. По-добре би било на английски да се напише „луната трее“, ако в езика имаше глагол, употребяван само за слънчева светлина.

От една страна, матрицата произвежда една променлива — поредица от детайли на пейзаж, огрян от луна светлина. От друга страна, тя поражда една формална константа — всеки детайл е модифициран от предикат, отнасящ се към лексикона на „дневна светлина“. Този текст бихме определили като стихотворение, принадлежащо към означения от нас първи тип деривация, ако традиционната представа за луна светлина оставаше имплицитна. Но тук отнасящите се до нощта и деня думи се съпощиват взаимно независимо от своята несъвместимост. Текстът дължи характерната си цялост на факта, че лунната светлина е описана чрез кода на слънчевата светлина:

... je vois toute la capacité de l'espace empli de ta lumière. Soleil des songes! . . . tel qu'un prêtre éveillé pour les mystères, je suis sorti de ma couche pour envisager ce miroir occulte. La lumière du soleil est un agent de vie et de création, et notre vision participe à Son énergie. Mais la splendeur de la lune est pareille à la considération de la pensée⁹

(... виждам цялата възможност на пространството, изпълнена с твоята светлина, слънце на сънищата! . . . също като жрец, разбуден за тайнства станах от леглото си, за да погледна това загадъчно огледало. Слънчевата светлина е двигател на живота и сътворението, и нашето виждане е част от неговата енергия. Но блясъкът на луната е като съзерцанието на мисълта).

Всяко уместно изречение или фраза са варианти на матрицата — за подлог служи думата „луна“ или нейна метонимия, а за предикат — думата *слънце* или нейна метонимия. По този начин фразата е синтаксически правилна, но семантически изкривена: *soleil des songes* (слънце на сънищата); *soleil de l'après-midi* (следобедно слънце); *splendeur* (блясък) пренесено от луната върху слънцето. В изречение като „*Et déjà ce grand arbre a fleuri: droit et seul, pareil à un immense lilas blanc, épouse nocturne, il frissonne, tout dégouttant de lumière*“ (Това голямо дърво е вече разцъфтяло: изправено и само, като огромен бял шюляк, невеста на нощта, тръпне, охкано от светлина). *Epouse nocturne* (невеста на нощта) парадоксално увенчава хиперболичното описание на луната. А в „*Là-haut l'étoile la plus lointaine et la plus écartée et perdue dans tant de lumière*“ (там горе, най-далечната звезда, най-усамотената, изгубена в толкова много светлина) мотивът за самотната звезда, почти невидима в тъмнината, е преобрънат в мотива за звездата почти невидима от яркост.

които някога се е вярвало, че наблюдават как жените се преобличат, биха влезли с нея в малката ѝ стаичка, щяха да видят, че тя само свади шапката си, седна и притисна с ръце слепоочията си, сякаш изведнъж е усетила, че я боли главо; после стана, за да напръска със студена вода очите, челото и косата си, и с къдрици, натезали от кристални капки, след като избърса челото си, тя отвори очи като току-що разцъфтяло, сред росните кичури на гората, цвете; после въздъхна с облекчение и като обу домашните си пантофи, пак седна за няколко минути, които ѝ се сториха толкова дълги, така изпълнени с очакване, но сетне се сети да стане и слезе на долния етаж да направи чай.“ Джордж Елиот „Даниел Деронда“ (1876), гл. 61. Cf. *Agathon, A nicet* (Gallimard, 1921), p. 104. Относно чайника като метонимия на „семейно огнище“: R. Desnos, „*Identité des images*“ (Domaine public, p. 138).

⁹ *Claude L. Connaissance de L'Est* (1900), публикувано за първи път в 1898 г. (Oeuvre poétique, ed. St. Fumet, Pléiade, p. 65). Тези, които обичат очевидните паралели, могат да видят „*Luna perfecta*“, *Poésies diverses* (Pléiade, p. 865) на Клодел, където луната е описана с обичайните за луна светлина клишета.

Мисля, че Рембо пръв използва подобни опозиции. Той е и най-краен в употребата им. Ето например *Enfance II*, второто от стихотворенията с това заглавие от *Illuminations C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'oeillettes. — Les vieux qu'on a enterres tout droits dans le rempart aux giroflées.* (Това е то, малкото мъртво момиче, зад розовите храсти. — Младата мъртва майка слиза по стълбището. — Каляската на братовчедата пиши на пясъка. — Малкото братче (то е в Индия!) там, срещу залеза, сред полето от карамфили. — Старите, които са погребани, изправени в градската стена, обрасла в шибой).

Трудността при дешифрирането на този текст е, че членовете на семейството извършват ежедневните си дейности (майката слиза по стълбите, братът е излязъл сред цветята), но съществителните, с които са означени тези дейности, са определени от прилагателни, свързани със смърт и отсъствие, като по този начин ги правят невъзможни. Разрушава се мимезисът, или ако предпочитате, два мимезиса се състезават помежду си в едно и също изречение. Действително въпреки полярната си противоположност тези несъвместими изображения винаги се съвместяват в едно изречение. Чрез опозициите, представени от граматически съвместими поредици, се създават антиномии, които унищожават зрителната представа и правдоподобното — освен ако не приемем, че става въпрос за нещо свързествено или халюцинаторно. Не че някои критици не са приемали подобна гледна точка, но това само показва до каква задънена улица ги е довеждал текстът. А именно тази задънена улица е всъщност ключът към значението на текста като цяло. За да се разбере значението, трябва предварително да се приеме, че изображението е нацелено към смисъл, при който реалността, веднъж унищожена като референциална, може да бъде използвана като текстуален знак, отнасящ се до понятие — биди те мотивът или темата, или предметът, или поетичната идея на текста.

Животът, който Рембо описва, е животът от детството. Думите, с които са назовани роднините, са думи, които би използвало едно дете като обръщение към тях: или този, който говори е дете, *jeune maman* (младата майка), *vieux* (старите) или пък просто говори като дете — *petite morte* (малкото мъртво момиче), *petit frère* (малкото братче). Необяснената обстановка в градината, която така настойчиво опровергава смъртта, е повторение на детския език. Градината от ранното детство е мотив, използван за изразяване на мили спомени: реални, както е в градината на Сладкишите на Юго, или метафорични, както е в зеления рай на детската любов на Бодлер. Появява се и град (в следващия параграф), напуснат от всички като града в „Гръцката урна“ на Кийтс. Градът също може да бъде видян като част от детския свят, като предсказан от Камбре, с неговия свещеник, къщата на генерала, замъка, къщичките на пазачите. Накратко, всички подробности от обстановката се възприемат като пряка деривация от заглавието *Enfance*. Значението на граматически правилното съчетаване на несъвместимости е, че това минало (минало, защото е мъртво и го няма, пространствено изображение на отминало време) още присъства — така значението е спомен или спомени, друга версия на *enfance* или патетичния му еквивалент. Изречението — матрица може да бъде представено като разширяване на думата спомен от детство, което е живо, макар и мъртво — вариант на темата Живот в Смъртта, толкова скъпа на поетите романтици.

При третия тип двойна деривация и двете поредици присъстват в текста и са противопоставени една на друга на стилистично ниво, чрез наличието на тропи в едната и отсъствието им в другата. Едната деривация е буквална и ясна, другата е фигуративна и описателна (перифрастична). „L'Ardoise“ („Аспид“) на Понж¹⁰, прилича на игриво описание на аспида като минерал, като цвят, като училищно пособие и т. н. — т. е. изчерпани са всичките му речникови значения, и то така акуратно, че едва ли някой минералог или лексикограф би възразил. Ето един случай подобен на „Toilette“ — експлицираната матрица, заглавието и буквалната деривация почти напълно изчерпват описателната система на думата. В същото време обаче стихотворението изобилства от деформирани образи: аспида като съсухрена учителка — стара мома, или като вестникарска статия. Вярно е, че още в началото стихотворението придобива хумористично звучене чрез употребата на един каламбур /, ако се помисли добре, т. е. малко, тъй като аспидът има много ограничена гама отражения“/ и така се представя за повърхностен размисъл върху предмета, т. е. буквално — аспид. Но дори ако това начало оправдава игривостта и по този начин оформя някаква цялост на настроението, то не обосновава образите. И все пак те са последователно изведени от матрицата чрез метонимична деривация. Всяка очевидно немотивирана метафора на аспид е породена като правило от някаква метонимия на същата дума. Например *s'il y a un livre en elle (dans l'ardoise) il n'est que de prose: . . . une pile de quo-*

¹⁰ F. P o n j e. Nouveau Recueil, pp. 141—42.

тидиен ... илюстриран с образи на най-старите известни ископаеми). Единственото референциално оправдание (и то доста необезопасно) за повята на този образ е, че аспидът се състои от тънки пластове слабо наподобяващи вестникарска хартия. Възможно доказателство за референциалната функция на езика е, че и други автори използват този образ. Клодел сравнява аспид с „*l'assise de feuilles noires arrachées aux archives de la nature*“¹¹ (връзка черни листа, изтръгнати от архивите на природата).

Аз по-скоро дозимирам, че Клодел, както и Понж използват образи, които са вече клиширани. Разликата тук е в обусловеността, защото истинската мотивация е формална (отнася се само до формата) и ретроактивна — ние разбираме или признаваме за уместен даден образ чак след повята на следващия. Измежду другите възможни обекти със слоеста структура вестникът е избран като хипербола на прозачността, а аспидът е проза в сравнение с мрамора. Ако мраморът е поезия — тъй като два реда по-надолу се твърди, че аспидът е мътен, докато мраморът е с брилянтни отблясъци, това на свой ред е причудливо обяснено: „*les filles de Carrare*“ дъщерите на Карара, т. е. мраморът, били „*touchée(s) à l'épaule par le doigt du feu*“ (докоснати по рамото от пръста на огъня) — геологически факт, предаден на език, осенен от поетическата муза. Ако се чудите защо е нужно да се обяснява вулканичният произход на минералите поетично и защо от всички камъни се сравняват точно аспидът и мрамора, ще откриете отговора на интертекста — цитатът: „*Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine*“¹² („Повече от твърдия мрамор ми харесва финия аспид“) от Дю Веле, който всяко дете във Франция е учило наизуст.

Традиционната класическа персонафикация дъщерите на Карара изразява принадлежност или близост, както виното във *filles de la vigne* (снове на лозата) и т. н. А това от своя страна поражда асоциацията с учителката. „*Ces demoiselles sont de la fin du secondaire*“ („Тези госпожици са гимназистки“): мраморът се е образувал през мезозойската или средна ера, така че ако мраморът означава момичета, те трябва да са гимназистки (ученици от средния курс); А тъй като аспидът датира от палеозойската ера, ще го свържем с основно или начално училище: *elle appartient aux établissements du primaire, notre institutrice de vieille roche, montrant un visage triste, abattu; un teint évoquant moins la nuit que l'ennuyeuse pénombre des temps* (тя е в началното училище, нашата учителка от старото поколение, с тъжно и унило лице: тен, напониач не толкова нощта, колкото отегчителната мрачност на времето).

Може да звучи пресилено, но вербалната деривация е последователна, тъй като за учителка е използвано клишето застаряваща, а стареенето е изразено тук чрез не по-малко клиширания образ „от старото поколение“. В учителската йерархия *institutrice* обучава първокласниците. Аспидът следователно е нейна метонимия, и обратно.

Така че колкото повече текстът се отдалечава от пряко изобразяване — колкото по-глупав, смешен или изкуствен ни изглежда — толкова повече се доближава до сродните на аспид думи. Вещност хуморът е резултат единствено на неграматичността и поради това насочва към интертекста. Още повече, че неграматичността се постига чрез отклоняваща се употреба на метонимии вместо чрез подобие при избора на метафора: учителката като метафора означава аспид, не защото го наподобява, а защото той е нейн митологичен атрибут. В такъв случай за формална константа на стихотворението служи несъответствието, вербалното отклонение, доведено до крайност — *ardoise* (аспид) като не-аспид, така да се каже, *ardoise* описан като това, което не е. Но тази лексикална другост не е случайна, тъй като всяко неуместно изобразяване използва, наистина, една погрешна дума, но такава, че да предполага правилната. Едната деривация, буквалната, актуализира системата на *ardoise*, а другата, метафоричната, е като че ли образувана от погиснатото присъствие на тази система. Такова стихотворение демонстрира пълна кръговост, тъй като съдържанието на метафората (аспид) се носи от перифрастичния еквивалент на това съдържание — тържество на езиковата независимост, най-чист вид литературност като артефакт.

¹¹ C l a u d e l. *Accompagnements*. Paul Verlaine (L'Oeuvre en prose, ed. J. Petit and Ch. Galpérine, Pléiade, p. 491). Образът, използван от Клодел, не съпада по продължителност с текста; но той е изцяло породен — като форма — от темата. Верлен е роден в Ardennes, а Ardennes поражда *ardoise* (аспид); *ardoise*, от своя страна, активира темата за геологията като архив, хранилище на природата, а това превръща размислите за геологичните данни в поджанр на Книга за природата.

¹² *Les Regrets* (1558), sonnet XXXI. Поляризацията е така силна, че Клодел използва също *garprochem* (приближаване), когато штира този ред от Дю Веле.

В заключение особеното при стихотворението в проза е, че семената на терминологичното противоречие са налице в самото пораждање на значения. Текстът се развива или като разрешава това противоречие, както е при Понж, или като го повтаря, както е при Клодел, Рембо и Елюар. Така стихотворението в проза е пример за абсолютно, отвълено нарастване.

Ето защо значението на стихотворението в проза се намира изцяло в интертекстуалността, т. е. то напълно зависи от способността на читателя да възприеме (но непременно да опише) взаимодействието — свързаност и конфликт едновременно — между двете деривации. Стихотворението в проза следователно изисква в значителна степен участие от страна на читателя. (То се вметва в определеното на Барт за истинска, жива литература, която се нуждае по-скоро от „дописващ“, отколкото от пасивен читател.) В това се състои и основната разлика със стихотворната форма: тя не се нуждае от матрица, нито пък зависи от матрицата на стихотворението. Тя предшества текста наред с други конвенции, като жанра например. При стихотворението в проза матрицата замества специалната (ad hoc) идиолектна форма е предварително изработена. Породена от нея и заедно с нея, определящата константа на стихотворението в проза е напълно адекватна.

Накрая значението, произтичащо от интертекстуалността, е смисъл, но не непременно съдържание. Този смисъл клови към възприсмане на формата: актът на *donner à voir* (показване) при Елюар, кончето при Франсиз Понж. Ето защо стихотворението в проза в голяма степен се приближава до мимезис на литературния артефакт.

ХУМОРЪТ КАТО НЕПРЕКЪСНАТА КАТАХРЕЗА

В съвременната поезия особено френската хуморът¹³ е често срещано явление. Той се проявява или в рамките на лингвистичния код, или особено при сюрреалистите в неграматични форми, каквато е например поезията на безсмислицата. Забелязват се две тенденции: 1. Читателят възприема рационално хумора, като сатиричен метод, продукт на авторската нагласа или израз на отношението му към живота — както е например при Лафорг, Корбие и навярно при Шарл Крос; 2. Читателят не е в състояние да го интерпретира по този начин, както е при литературните форми, въведени от Маларме и Лотреамон. Във втория случай хуморът е в най-висша степен неоправдан, т. е. съвсем немотивиран от темата или правилата на жанра. Изучаването на хумористични текстове от втория вид би ни дало възможност по-добре да разберем природата на литературния език. Защото ако приемем, че литературата може да бъде определена като езиково явление, при което формата е по-важна от съдържанието и че същността на това явление се състои най-вече в играта с думи, тогава хуморът ще е най-крайната и лесна за наблюдение илюстрация на тези две характеристики. Най-показателен е хуморът, чиято характерна абсурдност произтича от наличието на семантично и формално несъвместими кодове в текста, т. е. там, където механизмът на хумора е само една от разновидностите на интертекстуалността. Тези несъвместимости, осъзнати от читателя като анекдотични, правят стихотворението. Това е така, защото всяко стихотворение е вербален комплекс със собствени правила, а правилата на този идиолект са реципрочно отрицание на кодове, произтичащи от несъвместимостите.

Ще проследя как точно се стига до този текстопораздащ конфликт и как неговото разчитане като хумор обезпечава дешифрирането на текста според правилата, как това ограничава свободата на читателя да интерпретира и как регулира декодирането. Вземам за пример едно описателно стихотворение в проза на Франсиз Понж¹⁴:

1 L'APPAREIL DU TELEPHONE

² D'un socle portatif à semelle de feutre, selon cinq mètres de fils de trois sortes qui s'entortillent sans nuire au son, une crustace se décroche, qui gaîment bourdonne. . . tandis qu'entre les seins de quelque sirène sous roche, une cerise de métal vibre. . .

¹³ Едно по-внимателно разграничаване между хумор и ирония едва ли би било излишно. И двете включват комичното; хуморът може да е остър, дори навярно, агресивен. Иронията обаче има две смислови нива, като при това едното противоречи на другото (например, ако кажете на човек, причинил злополука: „Сигурно си много доволен от себе си“). Хуморът няма такива нива. Хуморът е форма — причудлива и засукана — и в много отношения илюстрира в най-чист вид процеса на преобръщане (конверсия).

¹⁴ Le Grand Recueil, 3, Pièces (NFR, 1961), pp 62-3. Стихотворението е датирано 1939 г. Понж е един от авторите, който систематично използва хумор в произведенията си. Виж М. Riffaterre, Paragram and Significance. Sémiotexte 1: 72-87.

³ Toute grotte subit l'invasion d'un rire, ses accès argentins, impérieux et mornes, qui comporte cet appareil.

4 (AUTRE)

⁵ Lorsqu'un petit rocher, lourd et noir, portant son homard en anicroche, s'établit dans une maison, celle-ci doit subir l'invasion d'un rire aux accès argentins, impérieux et mornes.

⁶ Sans doute est-ce celui de la mignonne sirène dont les deux seins sont en même temps apparus dans un coin sombre du corridor, et qui produit son appel par la vibration entre les deux d'une petite cerise de nickel, y pendante.

⁷ Aussitôt, le homard frémit sur son socle⁸. Il faut qu'on le décroche⁹: il a quelque chose à dire, ou veut être rassuré par votre voix.

¹⁰ D'autres fois, la provocation vient de vous-même¹¹. Quand vois y tente le contraste sensuellement agréable entre la légèreté du combiné et la lourdeur du socle¹². Quel charme alors d'entendre, aussitôt la crustace détachée, le bourdonnement gai qui vous annonce prêtes au quelconque caprice de votre oreille les innombrables nervures électriques de toute les villes du monde!

¹³ Il faut agir le cadran mobile, puis attendre, après avoir pris acte de la sonnerie impérieuse qui perfore votre patient, le fameux dé clic qui vous délivre sa plainte, transformée aussitôt en cordiales ou cérémonieuses politesses. . .

¹⁴ Mais ici finit le prodige et commence une banale comédie.

1 АПАРАТЪТ НА ТЕЛЕФОНА

² От една поргатишна поставка от филцова подложка, свързана с пет метра жици от три различни вида, усукани, без да вредят на звука, се откача една раковина, която весело бръмчи. . . в същото време между гърдите на някаква сирена под скала вибрира една метална черешка. . .

³ Всяка пещера поема нахлуването на смях, сребристите му, властни и унили изблици, съдържащи се в този апарат.

4 (ДРУГО)

⁵ Когато една малка, черна и тежка скала, държаща своя омар в клопка, се установява в една къща, тя трябва да поема нахлуването на смях със сребристи, властни и унили изблици.

⁶ Несъмнено това е смехът на малката сирена, чийто две гърди са се появили едновременно в един тъмен ъгъл на коридора, и която изпраща своя повик чрез вибрацията между двете гърди на една малка, висяща, никелова черешка.

⁷ Внезапно омарът потръпва върху поставката си.

⁸ Трябва да бъде откачен: ⁹има нещо да каже или е нужно да бъде успокоен от гласа ви.

¹⁰ Друг път провокацията идва от вас самия. ¹¹Когато сте подмамен от приятния, чувствен контраст между лекотата на слушалката и тежестта на поставката. ¹²Колко очарователно е тогава, щом откачите раковината, да чуете веселото бръмчене, което ви уверява, че безбройните електрически импулси от всички градове по света са готови да удовлетворят всеки каприз на ухото ви.

¹³ Подвижният циферблат трябва да се задвижи, после след като сте чули властния звън, който пронизва жертвата ви, трябва да изчакате прословутото шракване, което ви предава неговия стон, превърнат незабавно в сърдечни или церемониални учтивости. . . ¹⁴ Но тук свършва чудото и започва една банална комедия.

Това, което кара читателят да се отнесе към този текст като към стихотворение, е унищожаването на традиционните за стихотворението особености. Защото не може да се унищожи нещо, което първо не е било утвърдено. Съответно, ако не нещо повече, поне етикетът и основната минимална дефиниция за стихотворението са постулирани. Това, което прави нещата, е общото заглавие на сборника: Pièces. Тази дума, макар и по-често използвана за театрална пиеса или музикална пиеса, е минималното означение на някакъв текст като предмет на изкуството¹⁵. Най-малкото темата на всеки откъс потвърждава тази за-

¹⁵ Първата от трите книги има по-агресивно традиционно заглавие: „Lyres“. Но в контекста на постоянните атаки срещу лиричността (още във втората книга с дразнещото техническо заглавие: „Méthodes“ lyre (лйра) едва ли е нещо повече от каламбур на lyre (чета).

родишна класификация: всеки от тях описва някакъв обект във и да е контекст, изолиран в белите полета на неизречени предположения, съсредоточавайки се върху сетивния опит със или без „съзерпателно“ продължение. По този начин всеки откъс се възприема като писмен еквивалент на натюрморт в изобразителното изкуство. Това е достатъчно да ни предпази от прочитане на стихотворението в проза като обикновена проза, макар и то да прилича досущ на такава. След като се направи това първоначално допускане, текстът може да осъществи поетическия модел или в съгласие, или в противоречие с породените очаквания. Тези очаквания са осъзнаване на наличие на интертекст. Читателят възприема „Апарат“ като знак от някакъв клас, в този клас му е познат от сравняване на текстове и разпознаване на общото между тях. Отсъствието на традиционни поетични белези не може да се приеме като индикатор за проза, защото заглавието на сборника опровергава подобна трактовка; отсъствието трябва да е отрицание на всичко, което традиционно характеризира поезията чрез формални белези като метрика, ритъм, рима, инверсии в словоредата. Така стихотворението се определя в противовес на традиционните стихотворения, не защото е в проза, а защото е не-стихотворно, не-ритмично, не-римувано.

Стихотворението поставя отрицателен знак на тази интертекстуална дефиниция за стихотворение по още един начин: предполага се, че като всяко произведение на изкуството, дори и стихотворението в проза трябва да е изпипано докрай, и завършено, т. е. да е шедьовър, да е краен продукт. Докато това стихотворение е направено така, че да изглежда като предварителна наброска (посредством точките в 2, 4, пасажът 2—3 започва да изглежда като чернова на 5—13). Тук обаче имаме нещо повече от заличаване на типографски инструкции и отклоняване от смисъла им, т. е., че наброската не е истинска, а по-скоро знак, че стихотворението се самоопределя а *contra* като незавършен продукт. Прибавя се и нов елемент с намигване към читателя, за да се уточни заличаването: чудновати вариации, тук и там, върху общоприетия език на записки, нахвърляни по белите полета вместо ясното (но в скоби и с курсив) обозначаване на варианта като *variante* или дори като *ou bien* (или), или *ou encore* (или още), се натъкваме на неочакваното, макиерно прикачено прилагателно *autre*. Ефектът е пародия; функцията му — почти излишна — е да ни убеди, че тази наброска е мимезис на наброската, сякаш е „Портрет на триножника“. И това не е единствен случай — някои от текстовете на Понж са изцяло изградени от параграфи, последователно именувани *Variants* и *Autre*¹⁶. В подобни случаи хуморът — все още трудно доловим в нашето *autre* — става неизбежен поради повторението. Всъщност тези мними маркери на незавършеност на текста започват да изпълняват същата функция както подзаглавия при завършен текст. Игривите, пародийни *variante* и *autre* заместват формалните и „директни“ похвати като редуването на *strophe* и *antistrophe* на *ode* и *épo*de (малка сатирична поема).

Тази функция на хумора — като заместител на формите, които отрича — може на този етап да бъде третирана като стилистичен похват за определяне на точното място на интертекстуалния конфликт, но външна спрямо него. В текста като цяло обаче се наблюдава една константа на хумора, неотделима от интертекстуалността — постоянно несъответствие между очакванията, събудени от заглавието и това, което на практика намираме в текста. На пръв поглед заглавието като че ли подготвя за дидактично или описателно стихотворение¹⁷. Но очевидната анекдотичност на някои от фразите¹⁸, прекомерната разгърнатост на

¹⁶ „Formation d'un abcès poétique.“ („Образуване на поетичен абсцес“). Излишно е да се споменава, че шегата в заглавието отново изтъква смисъла на заместването в *Tome premier* (NRF, 1965), с. 343 особено с. 348-69 (срв. с. 359—идеострация за това, как едно стихотворение се гради, като разрушава условностите.) Мимезисът на незавършеното е обаче иконичен знак на артефакта като резултат на старателни поправки (срв. описанието, което дава Понж на скиците на Брак: „Поредца от опити, спокойно компенсирани, коригирани грешки — *Grand Recueil*, I, p. 87 и играта с *dessin* (рисуника), *dessein* (намерение) *design* (дизайн).

¹⁷ Ако не разпознавахме с нищо друго освен с *Le téléphone* бихме могли да очакваме евентуално една лирична версия на къса пиеса, инспирирана от още непохабено въображение, от предлаганата се възможност за конфликт, независимо от физическата отдалеченост на говорещите, но и заради нея — разделяне на пътищата им, заплахи за самоубийство по телефона, патосът на безпомощния свидетел и т. н. Само девет години преди написването на това стихотворение Кокто все още експлоатирал този вид напрежение в „Човешкият глас“. Тези възможности са анулирани от *appareil*, който ограничавал *téléphone* до значението му на механически уред, поне докато осъзнаем ретроактивно, че това значение също е било раззурено от *du*.

¹⁸ Т. е. хумористични ефекти на лексикално ниво като *5* и *pendante* (висяща там), немотивиран архаизъм, съчетан с алюзия за юридически фрази. Или мнимата хипербола¹³ *perfore* (пробивам). Преувеличението не намалява уместността: *perfore* (пробивам) е свръхдетерминирана, тъй като е еднакво свързана чрез

метафорите, пресилената персонификация на сирената (2, 6), одушевяването на рака — всичко това допринася за изграждането на един весел, шеговит план, несъвместим със сериозния и обективен стил на натюр-морта, да не говорим за хвалебствения тон на истинската дидактична поезия. Непосредственият ефект е безпричинна чудота, но той продължава само докато привлече вниманието. Така читателят, вече напред, с изострени сетива към формата започва слепешком да търси някакво основание и ретроактивно да осъзнава един друг смисъл на заглавието, различен от първоначалния. Сега той открива, че очевидното отклонение от описанието на простата реалност — телефон, е необходимо, оправдано, неоспоримо логично, макар и вербално, следствие от заглавието, видимо в тази нова светлина. Неоправдаността на мимезиса се превръща в знак за друг вид логичност, защото по този начин стихотворението се явява производно на неправилния синтаксис на заглавието. Накстина — под заглавието, което сякаш функционира като съдържание, т. е. обозначава темата, се крие друго заглавие, което функционира като формална матрица. Неговата неграматичност осигурява идиолектното правило или модела, който произвежда интертекстуални несъвместимости. Заглавието е каламбур. Говорим за L'appareil téléphonique или l'appareil de téléphone. Appareil du téléphone трансформира матрицата (апарат) в синоним на *apparat* (блясък). Следователно читателят не може да е телефонирац, който търси или чете инструкции, а телефонът не може да се възприема като обект на мимезис — той се превръща в претекст за вид ритуална игра с думите, вербално празненство.

И така заглавието поражда цялото стихотворение, и то по такъв начин, че един до друг се развиват два текста. Единият е описателен дискурс, произтичащ от *appareil* като метонимия на *téléphone* със значението, което има във фразата *appareil de téléphone*. Другият произтича от *appareil du téléphone*, т. е. тук Ода за телефона, или Епос за телефона¹⁹. Може би той е по-близко до бароковия жанр *blason*, тъй като *blason* се пише за възхваля или поругание на предмет, който обикновено е незначителен сам по себе си, а цел да му се придаде значение чрез несъразмерна вербална конструкция.

Описателният текст включва както мимезис, така и литературни теми, отнасящи се до телефона. Той е фактологичен, дори специализиран, технически — описва се портативната основа на апарата, избирателният диск, жиците (2), звънецът (6, 11), сигналът за свободна линия, а също и как да изберете желания номер (13). Тук тонът е морализаторски и клоунски към една по-философска нагласа — разработват се положителните и отрицателните мотиви на темата за изобретателството. Положителните: възможностите на подобни изобретения да обуздаят природните сили и да превъзмогнат ограничените физически възможности на човека (12) — използването на електрическата енергия, укротяването на светкавицата, преодоляването на разстояния, превръщането на отсъствието в близост; в 13, досегът с другите, което новото изобретение ви осигурява. Отрицателните; отнемане на възможността за уединение — мотив, който в днешно време вече свързваме не с телефона, а с телевизията или поне с рекламните по телевизията (3, 5, 8, 13). Отрицателният мотив е противоположният вариант на положителния: създателят, поробен от собственото си творение.

Blason е метафоричен. Духът на жанра — тук се изразява посредством морски образи (морска пещера, скала, раковина, рак, сирена), но работата е там, че тези образи, колкото и орнаментални да са, стават комични, когато се употребяват за телефон или за неговата митология, защото семантичните полета и описателните системи на преносимото съдържание и преносителят са крайно отдалечени и не съществуват никаква прилика или аналогия, оправдаваща сближаването им.

клишета със звуци (*son percant*) (произнителен звук), с ухото / *perforer le tympan* (спускване на тъпанчето) и с рани / *perforer l'abdomen* (перфорация на коремната кухина, абсцес). Това е характерно за un *abcès* / и с рани / *perforer l'abdomen, un abcès* / (перфорация на коремната кухина, абсцес). Това е характерно за творческия похват на Понж — описателната му поезия се базира не на пряк мимезис, а на натрупване на словесни клишета. Читателят получава усещането, че описанието е коректно, не защото може да го сравни с действителността, а защото е предадено на добре познат, издържал проверката на времето език, с осветени от традицията банални изрази.

¹⁹ Друг пример, при който хуморът определя структурата на текста, е следващото му стихотворение (също датирано 1939 г.), „La Pompe lyrique“. Близостта не е случайна, тъй като речника „Литре“ дава *pompe* като второ значение на *appareil*. В това отношение едното стихотворение е рещипрочен интертекст на другото. Първо, тази взаимовръзка е един от знаците, насочващи към факта, че в нито едно от заглавията значимото съществително не изразява това, което на пръв поглед сякаш иска да каже. Второ, обвързването на двата текста, въпреки различните теми е още един показател, че те имат повече характер на формални упражнения. *Lyrique* в заглавието заставя читателя да избере от двата омонима *pompe* — този, който означава *pompe* (пшницност), а не помпа; „лицрическа пшницност“ звучи като по-вероятен вариант, тъй като се намира в контекста на заглавия като метафоричното „La Robe des Choses“ („Роклята на нещата“) или алюзивното

Тези две производни поредици непрекъснато се съотнасят, като при това единият текст анулира другия. Техническият аспект на описателния текст, като всеки инженерен код е по принцип несъвместим с каквато и да било образност. Моралната епичност на темите е застрашена от комичността на образите. Обратно, вътрешната логика и последователност на метафорите от *blason* се разрушава, защото техният синтаксис е различен от този на описателната система.

Третото изречение е пример за противоречието между техническия дискурс и поетическата фразеология, която запълва лексическите му празнини. Въпреки безсмислието на *l'invasion d'un gîte* (нахлуване на смях), изречението постига звучене на теорема, благодарение на константата *tout* + съществително + глагол, която забелязваме, когато (и само когато) е изпълнено определено условие; *qui comporte* + съществително, като подчиненото изречение се ввежда накрая — нещо типично за учебнически стил: *tout (A) (x, y, z) qui comporte un (B)*. Но ако *A* е *grotte* (пещера), едва ли ще очакваме *appareil* (апарат) да е *B*, и обратното. Те не си подхождат, въпреки че несъответствието им не е толкова очебийно или поне е приемливо, отколкото при *gîte* (смях). Важното е, че тази несъвместимост е резултат не толкова на непривичната поява на *gîte* в този микроконтекст, колкото от крешищата конвенционалност на описващия го литературен език²⁰: хиперболичният образ *invasion* (нахлуване) и перифразата на *accès* (достъп) с други образи *argentins* (сребрист), *imprégnés* (властен).

Или вземете нелогичния извод, който два пъти свързва *crustace* (раковидни), *bourdonner* (бръмча) и *gaiement* (весело) (2, 12), въпреки че съществително, отнасящо се до раковидно животно (независимо от точния смисъл на това съществително) не би могло да вземе за предикат бръмча или мъркам; тези звуци не подхождат много и на наречие, което по-скоро се свързва с жужене, представено тук метафорично: обикновено метафората предлага „по-добро“ и с положителност по-удивляващо представяне на своето преносимо; а в нашия случай преносимото спъва и пречи на метафоричния си преносител като по този начин го превръща в безсмислица.

Тези интертекстуални несъвместимости, въпреки че са странни и абсурдни, или по-точно заради това, че изглеждат такива, създават хумора, който дава облика на текста, а също така и органическото единство между форма и съдържание, което очакваме от всяко стихотворение. Първо, тези странности никога не отклоняват текста от вече обявения предмет. Вместо да подлага на риск представянето на реал-

„Symphonie pastorale“ („Пасторална симфония“) или „Ode inachevée à la Boe“ („Незавършена ода за калта“). Чрез него се съобщава за един вид церемониален празник на а-а, нещо подобно на „Задушеви литургии“ на Верлен. Ала читателят скоро открива, че текстът се отнася за помпи. И още по-лошо — това е вакуумна помпа на колела, употребявана до неотдавна във френските градове за чистене на помийни ями. Този отблъскващ предмет е описан перифрастично в приповдигнат стил, с множество възклицания и емотивни прилагателни, към които в критическите си текстове, Понж се отнася като към романтични безсмислици. Ако се четат референциално, заглавието е напълно подвеждащо или изглежда като безвкусна шега, но е напълно коректно като показател за значението на стихотворението, тъй като целият текст произлиза от него. Прилагателното *lyrique* поражда лиричен текст. Съществителното *rompre* поражда перифрастичен текст-гатанка, намекаващ за неспоменаваната тема, която е несъвместима с първата и поради това сатирична спрямо нея (алюзията е трансформация на описание, недопустимо за добрия вкус; в разговор например трансформацията ще се състои само от едно съществително или показателно местоимение: *опази помпа*; в литературата обаче графичното описание, забранено от правилата на добро възпитание, може да превърне тези правила в особеност на поджанр, като например френския натуралистичен роман). По този начин стихотворението е резултат от взаимоделиствието на два текста: единият моделиран като лирическа поезия, другият — като порнограма; при това първият доминира над втория, макар и да е отслабен от него. Ефектът от този неразрешен конфликт е комичен. Понеже единствената му видима мотивация е заглавието — едновременно калямбур и оксиморон — естествено на тази комичност трябва да е вербално: това е хумор. Функцията му е да придаде комичен ефект на съдържанието, което в друг стил би било сериозно. Вторият текст се гради като предизвикателство или преднамерен антиефект спрямо първия. Лиричният стил е само разширяване на къса, уклонлива перифраза като „знаеш ли какво“ до размерите за цял текст, чиято функция е да блокира порнограмата. Калямбурът е *rompre*, както се изяснява в тъканта на стихотворението, внушава идеята, че поезията на а-а не е нищо друго освен сублимация на ексcrementни комплекси. Всичко това се получава в резултат на конфронтацията — насочена напред и назад — между двете значения на *rompre*, като всяко се превъздържа в матрица на другото. Това, което е релевантно за текста, не е референциалният смисъл на заглавието, а формата му — скритата несъвместимост между *rompre* и *lyrique* — един неискрен и прикриващ се зад шаблонния език, чийто ходове ние разпознаваме и демаскираме. Значението на стихотворението се съдържа не в това, което се описва, а в разрушаването на един литературен жанр — металитературна практика.

²⁰ Ефектът наподобява това, което един съвременен читател би изпитал, ако се изправи (без да е предупреден) пред *écorchés* онези старинни анатомични гравюри, при които местата от скелета или отворения за дисекция труп, смятани тогава за неприлични, се покриват от парче плат или дреха и дават на фигурата по-приличен вид — така че да наподобява статуя.

ността привидно свободно движещата се фантазия фокусира още по-точно картината на телефона, благодарение на неочакваното разместване. Абсурдността на мнимото одухотворяване (псевдопсихологическата мотивация на функционирането на телефона) например достига кулминационната си точка при описанието на телефонния звънец като митологична морска сирена (2, 6). Все пак по някакъв начин образът е подходящ — на телефонния звън трябва да се отговори, тъй както и на песента на морската сирена не може да се устои. Всъщност телефонът е единственият уред, чийто звън действа магично като гласа на морската сирена. Същото се отнася и за гърдите на сирената, въпреки че тук сходството не е така натрапчиво за американския читател, тъй като звънецът на неговия телефон е вътре в апарата и не се вижда. Но този текст е предназначен за френския читател, а при неговия телефон звънецът е отделен от апарата — закачен на стената, прикрит ⁸ dans un coin sombre du corridor (в един тъмен ъгъл на коридора). Той се състои от две никелови куполи и чукче между тях, като всяка купола е хваната с болт в средата — те наистина доста наподобяват гърди, или по-скоро познатото на всички ни грубо стилизиране при графитите, карикатурите, момчешките драканини: два кръга и две точки. Така че референцията тук е не само към действителността, а и към установена семиотика на хумористични зрителини изображения.

Но има и още нещо освен описателната точност и завършеност, което допринася за целостта на стихотворението и адекватността на елементите му. Хумористичният ефект е резултат от постоянното противопоставяне една дума на друга, което актуализира и двата компонента на интертекста. Самото противопоставяне обаче е изцяло определено от семантиката, дадена в заглавието, и това заставя читателя постоянно да чувства, че текстът не е нито повече, нито по-малко от едно зигзагообразно нарастване на вече зададеното. Различните варианти, като ² une crustace se décroche (едно раковина се откача) и ⁷ le homard frémît sur son socle (омарът, който потръпва върху поставката си)⁸, il faut qu'on le décroche (трябва да го вдигнем) постигат ефекта си като заместват с глагол съществителното телефон. Двата основни глагола в описателната система на това съществително са décrocher и raccrocher. Те никога не се използват във всекидневния език освен да означават някакви дребни, незначителни, практични действия, например окачване на домакински съд на кука: сравнете accrocher и разговорното décrochez-moi-ça. Изведнъж тези незначителни лексеми се превръщат в агенти на човешко присъствие и контакт. Защото в акта на телефонирането и в неговия мимезис те са дословно алфата и омегата на всичко, което две човешки същества имат да си кажат един другиму. Именно очовечаването на една механична измишлятина поражда мнимото одушевление в изречения 8—9, представяйки металическата вибрация като глуповата, трепетлива емоционалност, която трябва да бъде успокоена. Общоприетото одушевление не може да се приеме сериозно, както би било в една ода — преци ни фактът, че остава твърде близо до племейската си конотация. Дори една от най-шутовските безсмислици⁹ petit rocher ... portant son homard en apicroche (малка скалчица, държаща омара си в клопка) е всъщност неологическа хипербола на décrocher²¹, която потвърждава словесната последователност на текста чрез удивителната неграматичност, породена от интертекста. Защото apicroche (клопка) е доста рядка и поради това много картинна, доникъде комична, очевидно разговорна дума, обезсмислена след portant son homard en. Реакцията на смутения читател е да я осмисли като каламбур на en accroche-coeur (къдрав перчем) и en croc (на кука). Това също не допринася за изясняване на смисъла, но насочва вниманието към позиционната връзка en (като, под формата на): тогава се изяснява, че apicroche (клопка) е трансформация на en écharpe (наклонено) или en bandoulière (през рамо), или още по-точно на en sautoir (като медальон), което вече има смъсъл. Но този начин обаче трансформацията се възприема като превод на думите „прашка“ или „каиш“ на езика на téléphone, защото е пряко свързана с основните му глаголи. Само седем думи на френски започват с api-. И сред тях само при apicroche последната сричка се възприема като самостоятелна дума: croche със значение на тремоло в музиката. Схващаме croche като описателна и иконична, тъй като тя напомня за формата на музикалния символ, с който се бележи тремоло; думата е двойно графична, защото звучи и като женски род на croc (кука).

Apicroche (клопка) се възприема като дума с корен или псевдокорен, чрез който тя се включва в парадигмата raccrocher-décrocher / закачам — откачам; вдигам — затварям (за телефон).

По този начин текстът е самостоятелен и когато се отклонява от езиковия код, тъй като дори отклоненията са трансформации на заглавието: нарушаването на граматичността на езиково ниво е всъщност следване на граматиката на идиолекта и това изпълнява ролята на така наречената хармония в традицион-

²¹ То е също превръщане и на ² une crustace se décroche в недействителен залог. Паралелизъм между двете безсмислени съчетания има същата функция, както типичния за поетическия дискурс паралелизъм,

ната поезия. Тази самостоятелност може да бъде потвърдена и от начина, по който деривацията определя формата (очертанията) на стихотворението и границите на текстовото му пространство. Отграничаването на това пространство не е просто начало в типографски смисъл или край поради намаляване на словесния дебит. В тези граници има словесна логика; началото и краят се определят не просто от позициите си, а от едно формално, семантично и семиотично отношение между началните и последните думи. Тъй като текстовото пространство е изпълнено от разиграването на една сложна игра, редно е текстът да започне с правилата на играта, т. е. с каламбура в заглавието, и да завърши с твърдението, че думите спират, когато играта свърши и отново настъпи действителността: ¹⁴ici... commence une banale comédie (тук... започва една банална комедия). Фактът, че на тази действителност се дава име на друг вид игра (banale comédie, банална вместо изключителна, вместо игра на словесия фойерверки) сочи още едно различие между обикновен край и текстуална клаузула: финалът типографически би бил празно пространство, което остава читателя да се завърне към познатото му ежедневие; клаузулата представя действителността като нелитература. И по някакъв начин comédie е естетическата антитеза на appareil.

Но това не е всичко:¹⁴ prodige (чудо) оправдава in fine словесната помпозност на appareil в началото — сякаш това е химн, който започва с възхвала и завършва с прослава. Накрая ендотричаният характер на стихотворението, самостоятелността му като затворена система от думи се подчертава чрез употребата на абсолютни словесни равенства, които заместват истината като референция към предметите. Името на жанра е приложено или пренесено чрез обозначаването на предмета: употребата на appareil в смисъл на blason или ode е като превеждане на тези литературни термини на езика на телефона.

Сега вече можем да потърсим ново обяснение за необосноваността на хумора. То е двойствено. Необосноваността, която ни кара да осъзнаем наличието на интертекстуален конфликт, е всъщност част от свръхдетерминираната система. Но какво да кажем за първоначалното решение да се говори хумористично за телефона? Това изглежда най-малкото безцелно или пък неподправена художествена измислица. И в двата случая хуморът е доста под нивото на творческото възбуждане — последното, както може да се предположи, произтича от действителността, докато хуморът е просто произволен. Или без да взимаме страна, можем да кажем, че свръхдетерминираността оправдава избора, но само ретроактивно, тъй като читателят трябва да познава целия текст, за да открие аномалията на du* и да забележи каламбура. Това обаче не е така. Свръхдетерминираността предхожда началния избор, понеже тя присъства латентно в самия принцип на стихотворението. Тук имаме пълна аналогия между семантичните структури на téléphone (като дума и като тема) и основното правило на жанра. Като разграничаваш първоначалното, плоското, обективното представяне на предмета от панегерика, blason замества баналната гледна точка, според която този предмет е безинтересен, с друга, която разкрива истинската му стойност. И тук най-близкият и обичан синоним на телефон, appareil²² е — на езиково ниво, преди да се роди текста — едновременно дума за „механическо приспособление“ — клиширан израз за нещо незначително, и синоним на панегерик. Каламбурият в заглавието просто актуализира двете потенциални възможности едновременно. Опозицията в края ¹⁴finit vs. commence, като разказ, т. е. трансформиране на заглавието в поредица от последователности, ги разделя отново, в обратен ред на движението да capo (от начало, ит.), сякаш текстът, след изкачването си от appareil (апарат) до apparat (блясък), свършва със слизане от apparat до appareil. Целият този механизъм — това трябва да се подчертае — остава в света на думите: посредством хумор или други форми на словотворчество стихотворението просто преоткрива първото, основното значение²³ на думата appareil (апарат) като apparat (блясък), rompre (разкош) или fête (празник) с още по-силно въздействие, тъй като това значение е в процес на изчезване на говоримия език.

Ще отбележим, че всичко предхождащо се основава на факти, наблюдаеми вътре в текста. Споменатите интертекстуални несъвместимости се актуализират in toto (изцяло, ит.) в писмото на стихотворението. Можем да говорим на това място от експлицитен или идиолектичен интертекст, към който правилата на свръхдетерминираност се отнасят точно така, както и към началната даденост. Дори ако вече бяхме изясни-

²² Това е всъщност негов синоним в често употребявани изрази като prendre l'appareil (вдигам телефона) или клишето: X à l'appareil (X е на телефона).

²³ Както е според „Литре“, толкова често цитиран от Понж като помагало, с което изследва семантичната пълнота на думите (Proèmes, Tome premier, p. 200), e. g., Tome premier, pp. 278-83; Entretien de F. Ponge avec Philippe Sollers (Gallimard-Seuil, 1970), pp. 46-47. На appareil четем: 1^o Предразположение на това, което има величие или пищност. Военна церемония, празнична церемония... 2^o Пищност, великопищност... 4^o съединяване на части... години за действие.

* Сливане на предлога „на“ и определятелния член във френския език (Бел, прев.).

ли основанията за поява на хумор, пак бихме се затруднили да обясним защо се натъкваме точно на този код — морския. Съдържанието на метафоричния текст, оправданието за хумора, изглежда все още най-неоправдана фактор.

Нека приемем, че метафората *sirène* (сирена) напълно се обяснява с властното изтъняване на телефона и че целият морски код произтича от тази персонификация. Уместността на разгърнатата метафора, която превръща телефонната слушалка в рак, основата ѝ в скала, а къщата в пещера, не може да бъде обяснена с тази деривация. Разбира се, не е възможно да се открият достатъчно общи за къща и скала семи, които да оправдаят употребата на последната. Маларме например нарича дома *grotte de notre intimité*²⁴ (пещера на нашата интимност). Скалата може да бъде оправдана от тежестта на телефона²⁵, а подвижността ѝ (5) е обяснена с оксиморон — така би изглеждал механизъмът на хумора на този етап. При което сирената ще направи от пещерата и скалата морски атрибути. Но защо вилката на телефона да е рачешка черупка, когато второстепенен литературен мотив успява да превърне друга черупка в предавател на морски звуци (почти толкова добър, колкото електрическите звукови вълни, за които всъщност е стихотворението)? Трябва да заключим, че никаква интратекстуална деривация не ще може да обясни разгърнатата метафора като последователна. Нито пък избора на първичната метафора, която отключва цялата поредица, ако това наистина е сирената; нито какво определя хумористичните деформации във всеки един от компонентите ѝ. В основата на проблема е фактът, че нелепостта на морската образност достига своя връх в три случая — и тези три места от стихотворението са върховите точки и на безсмислицата, и на хумора.

Всичко това се случва на лексикално ниво: ⁶*mignonne* (малка), ⁵*anicroche* (клопка) и ¹²*crustace* (раковина). Освен стилистичните контрасти, които те създават в контекста, и трите насилват самата тъкна на езика, не само на идиолекта. Но не и трите са еднакво обезпокояващи: *mignonne* е просто чужда за конотациите на *sirène* и променя само системата на словоредя, който така или иначе е хлабав. Що се отнася до *anicroche* (клопка), аз вече показах морфологичното родство между *anicroche* и телефонния код; озадачавашо остава все още семантичното разместване, особено като се има предвид метафоричният контекст. *Crustace* е най-силна от трите думи, защото е новозиквана и силно ни озадачавя в контекста на телефонни и морски метафори: в последния случай, поради това че самото *homard* (омар) е достатъчно несъвместимо с телефон, при положение, че се включи експлицитният интертекст.

За да открием по-дълбоките корени на неоправданата употреба на тези думи, трябва да вземем под внимание имплицитния интертекст²⁶. Имплицитен, защото стихотворението го актуализира под формата на алузии. Те приличат на девиантни компоненти от речника на текста. Аномалията изчезва, когато читателят осъзнае, че те се отнасят към текстове извън стихотворението. Независимо от това дали тези текстове ще бъдат идентифицирани, или не, аномалните думи допринасят за свръхдетерминирането на метафоричния код.

Идентификацията настъпва поради това, че девиантният им характер има деиктична функция. Това отключва паметта на читателя, позволявайки му да си припомни друг текст, който съдържа същия формален компонент, или текст, чийто компонент може би са мотивирали девиантната форма и биха могли да бъдат обобщени или символизирани чрез нея²⁷.

Mignonne например не може да се обясни с факта, че телефонът е преведен на морски език. Ореолът на *femme fatale*, който митологическата сирена притежава, прави това блудливо прилагателно непримливо. Точно тази непримливост кара читателя инстинктивно да търси в паметта си подобна употреба на

²⁴ *Quelques médallions et portraits en pied*, Bibl. de la Pléiade, p. 499.

²⁵ Споменава се открито в 5 и 11. Тази тежест се отнася също към седмевното — когато набираме номер, без да придържаме телефона, който, ако е твърде лек, би паднал. Понж леко изопачава това чувство за удобство в 11: той се преструва на уверен, че това е практическо удобство и достатъчна причина за употребата на телефона — друг вид хумор, по-скоро игра на съдържание, отколкото на думи.

²⁶ Имплицитен, а не външен интертекст или хипограма. Имплицитният описва това явление идеално, тъй като терминът включва както идентифициран интертекст, така и този, който (само намекият в текста) не бихме могли да открием нигде освен в недостъпното за нас съзнание и психика на автора.

²⁷ Имплицитният интертекст трябва следователно внимателно да се разграничи от концепцията на Барт (Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, 1973, pp. 58—59), според която читателят е свободен да асоциира различни текстове наесуки, в зависимост от културата и личните си особености, т. е. една изначално лична реакция, която може да съвпадне с реакциите на други читатели само по случайност. Това едва ли е дисциплинираният прочит, който текстът, като структурно единство, налага на читателя, а и едва ли определя физиономията на текста, която читателите трябва да приемат.

думите и така евентуално да свърже необичайната сирена на Понж с тези на Маларме. В „Un Coup de Dés“ („Хвърляне на зарове“) има не само сирена, която е *mignonne*, а също и мрак, който я скрива:

Au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse debout
en sa torsion de sirène²⁸.

(С невидимо чело блести, после притъмнява една малка мрачна статуя права, извита като сирена). Текстът на Маларме функционира като хипограмата на Понж, а *siène sous roche* (сирена под скалата) трябва да третираме като иконичен знак на хипограмата, тъй като алюзията с френското клише *anguille sous roche* (змиорка под скалата) е неизбежна.

Обезпокоителната неприемливост на *en anicroche* (клопка), заместител на *en sautoir* (като медальон) в разговорния език или двупосочната (позиционна и морфологична) неприемливост на *homard en anicroche* (омар в клопка), припомня притчата на Алфред Жари „Le homard et la boîte de corned-beef“²⁹ (Омарът и кутията солено месо). Напомня се недвусмислено, защото Фострол носи съответствието на рака — консерва осоло месо, *en sautoir* (като медальон). Притчата впрочем е изградена, както и това стихотворение в проза, на базата на интертекстуалност, която произвежда лексикални замени в права и обратна посока: консервата е описана като окован във вериги, неподвижен рак, ракът — като живо, самодвижеща се консерва: *la petite boîte automobile de conserves vivante* (малка жива самодвижеща се консерва кутия). Животното е преведено на негативизиран неодоушен код, неодоушеното — на негативизиран, животински код.

Crustacé бележи най-крайното отклонение от езика, понеже е неологизъм и заради това привлича най-силно вниманието на читателя. Освен че е комично само по себе си, като напълно излишна новоизкована дума, то се и съотнася към напълно неоправданата употреба на рак. Комично само по себе си, защото извивка в съзнанието, както никоя друга дума не би могла, думите, с които се римува, т. е. не само тези със суфикс — *ase*, но и тези, които окончат на пренебрежителния суфикс — *asse*. Комично също, защото е неочаквано — формата му подсказва, че е образувано по модела на *glacé* (леден) и *glace* (лед), *menacé* (заплашен) и *menace* (заплаха): двойки думи, от които едната е прилагателно, другата — съществително³⁰. Съответно *crustacé* (раковидно) произвежда *crustace* (черупка) като обозначение за твърдата външна обвивка, характерна за този клас безгръбначни. Но в езика има дума с такова значение: *sagaracé*. Ролята на тази игра на форми е да наблегне върху идеята за раковина. По този начин морфологично се подчертава метонимичната връзка с животното, което наистина на френски език, е най-типичният представител на раковинните. *Crustace* като каламбур на *crustacé* напомня по-силно този виден представител на раковинните, отколкото *sagaracé*. Това ударение засилва абсурдността на ситуацията да се представя рака³¹ за телефонна слушалка, понеже подчертава реалността му и го разграничава от механичния уред. Това се запомня и спечелва доверието ни към текста. А щом веднъж се свърже имплицитният интертекст с нашето стихотворение, безсмислицата се превръща в смислопритегателен център.

²⁸ Mallarmé. *Oeuvres complètes*. Ed. H. Mondor & Jean-Aubry (Bibl. de la Pléiade, 1951), pp. 470—71.

²⁹ Jarry. *Jestes et opinions du docteur Faustroll. Pataphysicien*, XXVI. *Oeuvres complètes*. Ed. M. Arrivé, vol. I, pp. 699—700 (Pléiade). Като потвърждава равностепенността между *homard-crustacé*, текстът ни убеждава, че *homard* автоматично произвежда тавтологични изображения на твърда черупка: „Il se cuirassait d'une sagaracé dure“ („слагаше бронята си от твърда черупка“).

³⁰ Образуването на съществително от прилагателно чрез отпадане на наставката не е нещо ново, но винаги ни изглежда така, сякаш се е сменил естествения ред на държавията — да се образува прилагателно от съществително. Срв. модела *espace/spacieux*, *grace/gracieux* (пространство, пространствен, изящество, изящен) и образуваната от Мишел Деги дума от *fallacieux* (коварен) за абстрактно понятие, което се изразява от прилагателното само в конкретни случаи: „nous pouvons dissocier, pris au fallace de la chronologie, ... deux moments...“ *Tombeau de Du Bellay* (NRF, 1973), p. 70 (ние можем да разграничим, хванати в капана на хронологията).

³¹ Никой от идлексите показват, че думата *homard* има и комични конотации. Привлекателната в края на миналия век и началото на нашия фраза *En voulez-vous, des-z-homards* (Искате ли омари?) е остроумна и става толкова популярна, че бързо се превръща в автоматичен безсмислен отговор, приложим към всякакъв контекст при устните хумористични форми. Срв. също избора на *homard* в пародията на Алфред Жари: „Une boîte de cornedbeef, enchaînée comme une lorgnette. Vit passer un homard qui lui ressemblait fraternellement.“ („Една кутия солено месо, привързана като бинокъл, видя да минава един омар, който ѝ приличаше по братски...“).

Тук интертекстът е друго произведение на Понж (което се намира в следващия том) и разкрива homard (омар) като истинската матрица за кода на метафорите в нашето стихотворение — онзи елемент, който пробужда връзките с Жари и Маларме и на който тези интертекстове са функционално подчинени. В това произведение Понж разкрива особения си възглед за цивилизацията и описва всички механични измишлоти на човека чрез кода на раковидните. Ключът към crustace е шеговитото обяснение, което Понж дава за превъзходството на човека над животните: много животни имат вградени приспособления, оръжия и защитни средства, като най-ярък пример са животните с черупка — раци, омари и т. н.; техните шипки, чешоци и черупки се поддават на геометрично, машинообразно представяне. Превъзходството на човека е в това, че е успял да се освободи от приспособленията си, от черупката си. Той може да си отидне, да остави всички тези пречести му неща в пещерата, забележете, пещерата е естествено неговата къща (пещерата е добре мотивирана в контекста, тъй като Понж, като говори за ранните стадии на човешката еволюция, за първите стъпки от животно към човек, използва конвенционалното описание на пещерния човек)³². Ако нашето стихотворение се прочете в светлината на този интертекст, където човекът е определен в противоположност на раковидните и като превъзхождащ ги, то ракът ще изглежда като по-низш, по-невъзвръшен, човек. В речника на раковидните homard изглежда точно така благодарение на една псевдо-etimология; пренебрежителният френски суфикс — ard представя рака като по-низша разновидност на човека, като че ли homard следва латентния модел homme-ard³³.

Имплицитната интертекстуалност е в голяма степен зависима от времето и промените в културната ситуация, от познаването на онзи елитен литературен корпус, който е създал дадено поетично поколение. Но дори когато интертекстът е ясен, това не намалява интереса към текста³⁴. Фактът, че читателят не е в състояние незабавно да дешифрира хипограмата от референции наистина влияе върху съдържанието на реакциите му, но не пречи да осъзнае мрежата от неграматични и безсмислени фрази. Те служат като шамандури, които показват местата на потъналия смисъл. Ако пътищата за възстановяването му са блокирани, читателят не приема пасивно този отказ по отношение на правото му да използва езика за комуникация. Той търси смисъла другаде, както и причината, поради която текстът си прави шегги с езика — т. е. опитва се да открие вътре в системата от референции на един думи към други онова, което не може да намери в семантичната система на езика, там, където смисълът се базира на референт.

Дори и да не разбира връзката с Маларме, той най-малкото схваща mignonne като първата стъпка на отдалечаване от сирена в посока на домашен уред; персонализацията намира своята обосновка в човешкото интерпретиране на познати къщни звуци — символи на домашен уют (по този начин се постига

³² „Texte sur l'électricité“ (1945) (Grand Recueil, I, pp. 176—77; cf. p. 179): „и когато казвам, че той (човекът) успя да усъвършенствува инструментите си, най-просто е да го сравним с тези членестоги. Да вземем например омарите и скаридите. Не е ли прекрасно да се възхищаваме на техните черупки и снаряжения, на приспособленията им за улов и изследване, за бой и разкъсване? И все пак! Навярно не е много удобно да не можем никога да налуспем черупката си, нито някое от оръжията или снаряженията си, и да трябва да живееш винаги с този товар на гърба си. Какво говоря. Не само на гърба си, но и неразделен от плътта ти и следователно от психиката ти — което те превръща изцяло в друг, в бронирано нещо, в перископ. . . Това е превъзпълнение, по чудо спестено на човека. Какво е човекът! Това е омар, който би могъл да остави черупката си на гардероб. . . Във всеки миг аз въвеждам понятието гардероб, барака, ателие, скрип. Това е така, защото с инструменти, които можеш да оставиш, трябва да има и място, където да ги прибереш. А когато останеш гол, трябва да имаш някаква къща, пещера или гранд хотел за убежище, когато се нуждеш. Така човекът от древни времена е трябвало да се подслони не само за да изгради гнездо за жена си и децата, но и за да прибира своите откачащи се органи“.

³³ Това не е по-пресилено от homelette, използвано в жаргона на 90-те години на миналия век за дребосък (Ch. Virgaitte. Dictionnaire d'Argot fin-de-siècle, Paris: Charles, 1894). Текстът на Понж, цитиран в бележка 32, реализира модела чрез каламбур: „На птицата ѝ е удобно да бъде с пера. Тя е като човек, който не би се разделил със своята пухена завивка и със своите пухени възглавници.“ Друг текст на Жари — „Le Homard du capitaine“ („Spéculations“ в La Chandelle verte, ed. M. Saillel, Paris, 1969, pp. 57—58), който се намира в сборник с гротескови приказки, писан за La Revue blanche в 1911 г., описва различните неприлични жестове и намерения на рака и го представя като сластолюбив копитеносец на господаря си. В началото ракът е описан като механична желязна ръка — това подсказва, че описателната система на homard улеснява подобни премествания от мимезиса на раковидното към мимезиса на механичен уред (срв. бел. 29 и Grand Recueil, II, 193). След това текстът променя посоката си, за да представи homard като homme (човек). Една перифраза, свързваща фалус с кастрация, показва как ракът разгравя сексуалните символи на човек с отрязана дясна ръка: „Омарът извърши престъплението, движен единствено от природната си чувстваност, като влачеше след себе си невинния член на стария воин“ (отново каламбур, по-късно membre в единствено число може да означава крайник, но първото му значение навярно е membrum virile).

³⁴ Вж. с. 45 относно интертекстуално разбъркване.

и хумористичен ефект, понеже песента на сирената обръща наопаки символизма и нарушава представата за домашен уют). Тази първа стъпка е изразена от въздействието на прилагателното, което превръща сирената в жена-дребосък, на равна нога с всеки *genius loci* (домашен дух, лат.), който е винаги малък — бил той таласм, който или шурец в огнището. Ако връзката с *homard en sautoir* (омар като медальон) е неясна за този, който не познава Жаря, то думата *anicoche* навърно все още се схваща като еквивалент на *sautoir* (или на някой от синонимите му) и читателят ще осъзнае поне, че това е вариация заради самата вариация. Той ще схване текста като троп, което е вид литературно преживяване. Всъщност въпросът, дали читателят ще може да разреши загадката, свързана с неграматичността, или не, е толкова второстепенен, че е имало време, когато нашето стихотворение не е имало никаква семантична сърцевина, тъй като неговият интертекст още не е бил написан — текстът на Понж за превъзходството на човека над рака е написан 15 години след *L'appareil du téléphone*³⁴. Дори и в такъв краен случай усещането за вербално отклонение около сагарасе е достатъчно, за да наложи на читателя естетическо възприемане на текста, макар и по пародиен начин: *crustace* изглежда като идеалната *mot juste* (точна дума), идеал, който толкова често търсим напразно. Написването е някак си твърде очевидно — да кажеш, че раковидното носи черупка, е същото, като да кажеш *Kleider machen Leute* (дрехите правят хората). Прекалено хубаво е, за да е вярно, намиришва на словесно жонгльорство, преобръщане на случайността, регресивно словообразуване, сякаш наричаме страха страх, защото е страшен.

Ако откривае то на интертекста експлицира интертекстуалната връзка, основното семантично отношение на означаващо към референт се замества от отношение на текст към текстове. Деиктичната функция на хумора следователно е от кардинално значение. Но трябва да си дадем сметка, че тя може да насочва също и към невидимото — нереализирани в стихотворението елементи или такива, които един или друг читател не може да открие. Тя маркира предпологаемата територия на неидентифицирания интертекст, макар той да остава имплицитен. Необосноваността, която звучи хумористично, е следователно иконичен знак за педантизъм — в качеството си на следа, оставена от един нереализиран в стихотворението интертекст, тя прави видими очертанията, геометрията на някаква структура, без да се налага ние да я извеждаме от някакъв вариант. Деиктичната функция на хумора следователно има две страни: хуморът е немотивиран на нивото на текста и по тази причина — мотивиран на нивото на интертекста.

Двата възможни прочита са съвместими: всъщност читателят обикновено започва опитом и открива имплицитния интертекст по-късно. Ето защо трябва да включим в дефиницията на литературните явления понятието забавяне (фазова разлика): текстът на едно стихотворение се чете не само постъпателно и ретроактивно; стихотворението е система, чиито комплексни компоненти са в състояние да осъществяват протяжни (но винаги словесни и управляеми) референции. По-точно абсурдността, неуместността на хумора е отсрочена уместност.

Като посочва интертекстуалните връзки, деиктичната функция на хумора оформя стихотворението и постулира структурните му полюси. В някои случаи хуморът може да замести такива конвенционални характеристики на поезията като метрика или дори тропи. Той разрушава смисъла (в обичайната употреба на тази дума) на текста — не можем да кажем, че нашето стихотворение е за някакъв действителен телефон и неговата митология. Хуморът замества референциалния смисъл с референции на думи към текстове и на текстове към текстове, замества буквалността с литературност. Така от читателя се изисква да осъзнае, че текстът винаги се отнася към нещо, казано другояче и другаде — едно непрекъснато преживяване на словесно отклонение.

Катахрезата може да е характерна за всички видове поетичен дискурс. Но в повечето случаи тя като че ли е мотивирана от предмета (хипербола например или литота): тъй като хуморът се възприема като абсурден или немотивиран, въпреки че е детерминиран така, като всяка друга поетична форма трябва да го разглеждаме като крайна форма на катахреза и оттам, като символ пар екселанс на словесната игра — точно това, което е литературата. И накрая, както беше случаят със заглавието (възкресяването на *discours d'aparat* чрез *appareil*), посредством катахрезата се преоткриват възможностите на езика, изпробват се нови семантични и семиотични отношения. Това показва, че хуморът е особен случай на поетичен език, а поетичният език е особен случай на метаезик.

Превод от английски: Кристина Симеонова

³⁴ Cf. *Proèmes*, I, „Un rocher“: „Това, което още не съм казал... хвърля сянка върху значението за другите на най-малкото слово, което се опитвам да кажа. Защото, за да изразя някакво ново впечатление... аз се опирам... на всичко, което не съм бил в състояние да изразя дори и в най-малка степен.“