



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Катарина З. Ћировић

**НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА
МЕТАФОРЕ И ЊЕН НОВОРЕТОРИЧКИ
СТАТУС У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА
СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА
ТАРДИЈЕА**

докторска дисертација

Крагујевац, 2022.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Katarina Z. Ćirović

**THE SURREALIST TRANSFORMATION OF
METAPHOR AND ITS NEO-RHETORICAL
STATUS IN THE POETRY OF JULES
SUPERVIEILLE, JEAN COCTEAU AND
JEAN TARDIEU**

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2022

Аутор
Име и презиме: Катарина З. Пировић
Датум и место рођења: 18.05.1990. Крагујевац
Садашње запослење: Асистент за ужу научну област <i>Француска књижевност и култура</i> , Катедра за романистику, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: Надреалистичка трансформација метафоре и њен новореторички статус у поезији Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Гардијеа
Број страница: 241
Број слика: 2
Број библиографских података: 178
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Научна област (УДК): 821.133.1-1"19"(043.3) Supervielle J. 821.133.1-1"19"(043.3) Cocteau J. 821.133.1-1"19"(043.3) Tardieu J. 81'373.612.2:821.133.1-1"19"(043.3)
Ментор: проф. др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 06.12.2017.
Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: Одлука број IV-02-249/7, 11.04.2018.
Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата:
1. др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Француска књижевност и култура</i> 2. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> 3. др Павле Секеруш, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, ужа научна област: <i>Романистика</i>
Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације:
1. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Српска књижевност</i> 2. др Павле Секеруш, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, ужа научна област: <i>Романистика</i> 3. др Биљана Тешановић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: <i>Француска књижевност и култура</i>
Датум одбране дисертације:

НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И ЊЕН НОВОРЕТОРИЧКИ СТАТУС У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА

Апстракт

Метафора, као појам који у оквиру читавог развоја реторике, од Аристотела па до савремених новореторичких тумачења, заузима значајно место као предмет различитих естетичких, лингвистичких, филозофских и психолошких промишљања. Иако се тумачење метафоре најчешће везује за подручје лингвистичких наука и стилистике, а затим за когнитивне науке у којима се испитују њена концептуална својства, пажња овог истраживања усмерена је на реторичку праксу својствену поетском језику. Теоријско дефинисање и испитивање у овом раду базирају се на приступу руског формализма, структуралистичким, семиотичким и постструктуралистичким принципима, док интерпретација текстова следи начела херменеутике и компаративне методе.

Еволуција појма метафоре и њеног статуса у историји научних, уметничких и филозофских употреба и тумачења, као и обновљен интерес за њу почев од првих деценија 20. века у виду теоријског и естетичког преиспитивања појма и његове употребе у уметничкој пракси, наводе нас на поновно дефинисање метафоре и њено другачије теоријско представљање. Актуелно стање у друштвено-хуманистичким наукама сведочи о стално присутној потреби да се традиционални обрасци непрестано преиспитују, најпре кроз њихову деконтекстуализацију и извођење из теоријско-практичног континуитета (историје) и кроз проматрање применљивости њихових основних структура у садашњим научним прекупацијама и потребама. Епистемолошка вредност метафоре посебно се истиче у савременом приступу метафори, посебно у оквирима когнитивних наука, где се указује на њену моћ у процесу спознаје, али и продубљивања значења. Наведена чињеница указује на дијахронијски континуитет става да је метафорички процес у основи генерички, те се метафора поставља у центар интердисциплинарног интересовања које потврђује да је она резултат, али и услов, спознајне и семиотичке активности.

Предмет ове дисертације поставља се у контекст поезије 20. века, моменат рехабилитације реторичког наслеђа и метафоре која, притом, постаје најзначајнији израз и симптом литерарности. Надреализам, као покрет који је у датом тренутку књижевне историје најдоследније (ре)афирмисао метафору, и то у оквиру своје поетике као нужан поступак остварења синтезе стварног и надстварног, дакле, целовитог искуства света кроз поетско искуство, представља незаобилазно место обнављања интереса за питање метафоричког израза. Поље истраживања ове дисертације образује се око поезије тројице песника 20. века, Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардије чије су се поетике развијале у додиру са надреализмом и надреалистичком естетиком. Њена литерарна употреба се, стога, може (и мора) представити као један део широког интересовања за метафоричке процесе, па се тумачење метафоре у чисто литерарном контексту поезије 20. века може сматрати доприносом бољој теоретизацији овог појма. Анализа метафоре у поезији тројице наведених песника осветљава позни моменат њене еволуције, који је из угла теорија 20. века виђен као коренита промена и преврат у традиционалној уметничкој пракси, а опус који обухвата хетерогени књижевноисторијски период, као и компаративно

читање трију поетика, указује на динамику тог процеса, особине модерне метафоре и њен креативни потенцијал, као и нов притуп тумачењу поезије изабраних песника. Стога се у раду спроводи упоредба метафоричких образаца и то на два плана – у односу на надреалистичку метафору, при чему се показује како је она превазиђена, након што је, мање или више, инкорпорирана у све три поетике; а затим се поређење фокусира тражење међусобних веза и разилажења у формирању метафора.

Посебан допринос одабраних песника у теоријској и практичној употреби метафоре огледа се у превазилажењу граница поезије као дискурзивног система, пренос значења из једног аутономног система у други, при чему се не нарушава само логика на којој је он заснован, већ се поништава и граница међу њима – било да су то два различита језика, или пак два система означавања која функционишу са различитим означитељима, као што су то поезија и сликарство, поезија и наука, итд. Модерна метафора у анализираним песмама, наиме, саопштава чињеницу да аутономних система заправо и нема: она им не пориче специфичност, али омогућава њихово спајање. Циљ истраживања је, дакле, да се утврде поетички утицаји надреалистичког покрета на метафоричност у поезији Жана Коктоа, Жила Сипервјела и Жана Тардијеа, као и да се укаже на новореторички статус модерне метафоре коју одабрани песници користе. Дефинисани приступ омогућава и сагледавање филозофске, естетичке и књижевне импликације историјског момента у коме је настајала поезија изабраних аутора. То је циљани хоризонт овог истраживања, а његов основни академски циљ је теоријски, историјски и критички одређен.

Кључне речи: метафора, реторика, нова реторика, надреализам, песнички језик, песничка слика, Жил Сипервјел, Жан Кокто, Жан Тардије

THE SURREALIST TRANSFORMATION OF METAPHOR AND ITS NEO-RHETORICAL STATUS IN THE POETRY OF JULES SUPERVIEILLE, JEAN COCTEAU AND JEAN TARDIEU

Abstract

Metaphor, as a concept that within the entire development of rhetoric, from Aristotle to modern neo-rhetorical interpretations, occupies an important place as a subject of various aesthetic, linguistic, philosophical and psychological considerations. Although the interpretation of metaphor is most often related to the field of linguistics and stylistics, and then to cognitive sciences in which its conceptual properties are examined, the attention of this research is focused on rhetorical practice in poetic language. The theoretical definition and examination in this dissertation are based on the approach of Russian formalism, structuralist, semiotic and poststructuralist principles, while the interpretation of the texts follows the principles of hermeneutics and comparative methods.

The evolution of the concept of metaphor and its status in the history of scientific, artistic and philosophical uses and interpretations, as well as renewed interest in it since the first decades of the 20th century in the form of theoretical and aesthetic rethinking of the concept and its use in artistic practice, lead us to redefine metaphor and its different theoretical representations. The current situation in the social sciences and humanities testifies to the constant need to constantly re-examine traditional patterns, first through their decontextualization and derivation from theoretical-practical continuity (history) and through observing the applicability of their basic structures in current scientific preoccupations and needs. The epistemological value of metaphor is especially emphasized in the modern approach to metaphor, especially in the framework of cognitive sciences, where its power in the process of cognition is pointed out, but also the deepening of meaning as a phenomenon. This fact indicates the diachronic continuity that determines the metaphorical process as basically generic, and the metaphor is placed in the center of interdisciplinary interest, which confirms that it is the result, but also a condition of cognitive and semiotic activity.

The subject of this dissertation is placed in the context of 20th century poetry, a moment of rehabilitation of rhetorical heritage and theory of metaphor, which, at the same time, becomes the most significant expression and symptom of literature and its property. Surrealism, as a movement that, at a given moment in literary history most consistently (re)affirmed metaphor, and within its poetics as a necessary procedure for the synthesis of real and surreal, therefore, the complete experience of the world through poetic experience, is an unavoidable place to renew interest in metaphorical expression. The field of research of this dissertation is formed around the poetry of three poets of the 20th century, Jules Supervielle, Jean Cocteau and Jean Tardieu, whose poetics developed in contact with surrealism and surrealist aesthetics. The literary use of metaphor, therefore, can (and must) be presented as one part of a broad interest in metaphorical processes, so the interpretation of metaphor in the purely literary context of 20th century poetry can be considered a contribution to better theorizing of this concept. The analysis of metaphor in

the poetry of the three mentioned poets illuminates the late moment of its evolution, which from the point of view of 20th century theories is seen as a radical change and revolution in traditional artistic practice, and the opus that process the features of modern metaphor and its creative potential, as well as a new approach to the interpretation of the poetry of selected poets. Therefore, the dissertation compares their metaphorical patterns on two levels - in relation to the surrealist metaphor, showing how it has been overcome, after, more or less, been incorporated into all three poetics; and then the comparison focuses on looking for mutual connections and differences in the formation of poetic metaphors.

The special contribution of selected poets in the theoretical and practical use of metaphor is reflected in overcoming the boundaries of poetry as a discursive system, transferring meaning from one autonomous system to another, not only violating the logic they are based on, but also nullifying the boundaries between them - whether they are two different languages, or two systems of signification that work with different signifiers, such as poetry and painting, poetry and science, etc. The modern metaphor in the analyzed poems, in fact, communicates the fact that there are no autonomous systems: it does not deny their specificity, but enables their merging. The aim of the research is, therefore, to determine the poetic influences of the Surrealist movement on metaphoricality in the poetry of Jean Cocteau, Jules Supervielle and Jean Tardieu, as well as to point out the neo-rhetorical status of modern metaphor used by selected poets. The defined approach also enables the consideration of the philosophical, aesthetic and literary implications of the historical moment in which the poetry of selected authors was created. This is the target horizon of this research, and its basic academic goal is theoretically, historically and critically determined.

Keywords: metaphor, rhetoric, neo-rhetoric, surrealism, poetic language, poetic image, Jules Supervielle, Jean Cocteau, Jean Tardieu

САДРЖАЈ

1. УВОД	8
2. КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА СТВАРАЛАШТВА ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА	10
2.1. Живот и стваралаштво Жила Сипервјела	10
2.2. Живот и стваралаштво Жана Коктоа	12
2.3. Живот и стваралаштво Жана Тардијеа	14
3. ОД АРИСТОТЕЛА ДО НОВЕ РЕТОРИКЕ: О РАЗВОЈУ ТЕОРИЈЕ МЕТАФОРЕ. 17	
3.1. Метафора као троп и фигура сличности и замене (Аристотел, Цицерон и Квинтилијан)	18
3.2. Француски реторички дидактизам: Сезар Димаре и Пјер Фонтаније	24
3.3. Модерна лингвистика и семиологија: метафора као језички феномен	32
3.3.1. Ничеова критика објективизма и суштинска метафоричност језика	33
3.3.2. Руски формализам: метафора као својство поетског језика	36
3.3.3. Роман Јакобсон: поетска функција језика и метафоријски и метонимијски пол	41
3.3.4. Сигмунд Фројд и Жак Лакан: метафора и дубина несвесног	44
3.4. Семиотика, постструктурализам, деконструкција: према новореторичкој теорији метафоре	55
3.4.1. Метафора, фигура и текстуалност	56
3.4.2. Семиотички и симболички диспозитив: лиминалност метафоре	57
3.4.3. Метафора као преступ: насиље над језиком и у њему	60
3.4.4. Метафора и херменеутика: Пол Рикер и <i>Жива метафора</i>	62
3.5. Метафора и нова реторика	66
3.5.1. Семиотички обрт: метафора, семиоза и читање	67
3.5.2. Метафора и метафизика	69
3.5.3. Новореторичко тумачење метафоре	72

4. НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И УСПОСТАВЉАЊЕ МОДЕРНЕ ТРОПОЛОГИЈЕ77

- 4.1. Ревердијева дефиниција песничке слике и утицај на надреалистичку теорију метафоре 80
- 4.2. Надреалистичка дефиниција метафоре..... 83
 - 4.2.1. Бретоново поетичко, психоаналитичко и идеолошко вредновање метафоре..... 86
- 4.3. Рехабилитација несвесног: психологизам метафоре..... 93
 - 4.3.1. Метафора и метод аутоматског писања..... 93
 - 4.3.2. Салвадор Дали и концепт „критичке параноје”: метафора као деспотизам жеље 95
 - 4.3.3. Метафора и теорија објективног случаја..... 97
 - 4.3.4. Метафора и естетика шока..... 99
- 4.4. Кретање ка визуелним уметностима: метафора између поезије и сликарства 100
 - 4.4.1. Модерна естетика и дислоцирана перцепција 101
 - 4.4.2. Вербално и невербално, текст и слика..... 105
 - 4.4.3. Утицај кубизма и надреализма на модерну поетску метафорику 109
- 4.5. Значај надреалистичке трансформације метафоре и њен утицај на савремену филозофију језика 115

5. ПЕСНИЧКА СЛИКА КАО НАСЛЕЂЕ НАДРЕАЛИСТИЧКОГ ОДРЕЂЕЊА МЕТАФОРЕ У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КООКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА 118

- 5.1. Надреалистички одједи у песничким метафорама Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа 119
 - 5.1.1. Критички осврт на теорију метафоре – од уочавања сличности до начела контрадикције..... 119
 - 5.1.2. Дезинтеграција знака – метафора и фрагментација 130
 - 5.1.3. Рационално vs ирационално – ониризам и несвесно 133
 - 5.1.4. Метафора и ониризам: функција сна у стварању песничких метафора 143
 - 5.1.5. Метафоре хетерогености и дуалитета у служби конституисања песничког Ја 150

5.2. Од надреалистичке метафоре ка ревидираном традиционализму и модерној метафори	161
6. МОДЕРНА МЕТАФОРА У СТВАРАЛАШТВУ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА	166
6.1. Метафора, језик и метајезик	167
6.1.1. Метафора и језичка игра – семиоза и означавање	168
6.1.2. Метајезик и мета-метафора.....	176
6.2. Одсуство речи: метафоре празнине, тишине и апстракције	183
6.2.1. (Не)остварљивост метафоре у контексту отуђеног значења и празног знака ..	184
6.2.2. Песнички Субјект и метафоре празнине	191
6.2.3. Метафора као конкретизација тишине и одсутног значења	195
6.3. Материјализам и предмет: метафора и конкретизација.....	201
6.3.1. „Неорганске” метафоре – механизам и машина	202
6.3.2. „Органске” метафоре – тело, организам, орган, ткива.....	209
6.3.3. Метафора, перцепција и конкретизација.....	215
7. ЗАКЉУЧАК	224
8. БИБЛИОГРАФИЈА.....	232

1. УВОД

Метафора је појам који у оквиру читавог развоја реторике, од Аристотела па до савремених новореторичких тумачења, заузима значајно место као предмет различитих естетичких, лингвистичких, филозофских и психолошких промишљања. Иако се тумачење метафоре најчешће везује за подручје лингвистичких наука и стилистике, а затим за когнитивне науке у којима се испитују њена концептуална својства, као и механизми произвођења значења путем преношења смисла са једног референта на други (гр. *metapherein* – преносити, премештати), пажња овог рада усмерена је на реторичку праксу својствену поетском језику у коме се метафора представља као предуслов за семиозу у склопу поетске ситуације. Будући да је у Француској статус реторике деградиран током 17. и 18. века, узимајући у обзир и романтичарски пројекат „гашења” класичне реторике схваћене искључиво као *elocutio* (в. Радовић 2008), моменат рехабилитације реторичког наслеђа у књижевноуметничком контексту јавља се у виду надреалистичког покрета у чијој перспективи метафора постаје најзначајнији израз и симптом литерарности. Надреализам, као појава која је у датом тренутку књижевне историје најпоследније реафирмисала метафору, и то у оквиру своје поетике као нужан поступак остварења синтезе стварног и надстварног, а тиме и целовитог искуства света кроз поетско искуство, представља незаобилазно место обнављања интереса за питање метафоричког израза у модерној лирици. У класичној књижевнотеоријској традицији, наслеђеној од Аристотела, постојала је тежња да се метафора одреди искључиво као троп чија је употреба ограничена на песнички језик, док почев од 20. века домен метафоричког израза превазилази оквире фигуративности у песничком језику. Стога, нова позиција из које се приступа теорији метафоре, подстакнута је, на теоријском плану, све већом пажњом усмереном на процес означавања, кроз опште теорије о значењу (семиотика), теорије о језику (постструктурализам) и теорије о Субјекту (психоанализа).

Аналитичко поље истраживања образује се око поезије тројице песника 20. века, Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа, чије су се поетике развијале у додиру са надреализмом и надреалистичком естетиком, али и у опречности са одређеним местима надреалистичке поетике. У настојању да се поезија одабраних песника смести у постојеће књижевноисторијске оквире, треба нагласити да њихова прва песничка дела настају приближно у време када долази до историјске појаве надреализма, стварају упоредо са надреалистима, али су своје песничко дело продужили све до '60-их и '70-их година 20. века, што се у књижевноисторијском контексту поклапа са неоавангардом. У складу с тим, такав опус нужно је морао да буде хетероген и његова су генеза и еволуција истовремено показатељи формалних осцилација и промена у песничком језику које намеравамо да испитамо у оквиру херменеутичког „отварања” метафора које у својој поезији наведени песници користе.

Стога се у поглављима „Песничка слика као наслеђе надреалистичког одређења метафоре у поезији Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа” и „Модерна метафора у стваралаштву Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа” спроводи упоредба метафоричких образаца и то на два плана – у односу на надреалистичку метафору, при чему се показује како је она превазиђена, након што је, мање или више,

инкорпорирана у све три поетике, а затим се поређење фокусира на тражење међусобних веза и разилажења у формирању „модерних” метафора. Песме обухваћене анализом фигурирају у збиркама песама: Сипервјелове збирке *Пристаништа* (*Débarcadères*, 1922.), *Гравитације* (*Gravitations*, 1925.), *Недужни осуђеник* (*Le forçat innocent*, 1930.), *Непознати пријатељи* (*Les amis inconnus*, 1934.), *Прича о свету* (*La fable du monde*, 1938.), *Заборавно памћење* (*Oublieuse mémoire*, 1949.) и *Трагично тело* (*Le corps tragique*, 1959.); Коктоове збирке *Пм Добре Наде* (*Cap de Bonne-Espérance*, 1919.), *Говор великог сна* (*Discours du grand sommeil*, 1919.), *Речник* (*Vocabulaire*, 1922.), *Опера* (*Opéra*, 1927.), *Алегорије* (*Allégories*, 1941.) и *Светло-тама* (*Clair-obscur*, 1954.); Тардијеове збирке *Скривена река* (*Le fleuve caché*, 1933.), *Акценти* (*Accents*, 1939.), *Невидљиви сведок* (*Le témoin invisible*, 1943.), *Скамењени дани* (*Jours pétrifiés*, 1948.), *Господине, Господине* (*Monsieur, Monsieur*, 1951.), *Безлични глас* (*Une voix sans personne*, 1954.), *Мрачне приче* (*Histoires obscures*, 1961.) и *Песме за гледање* (*Poèmes à voir*, 1986.)¹.

У раду ће бити приказано да је код сва три песника присутан елемент зачудности који је у основи надреалистичког писања и упућује на исто повезивање стварног и оностраног, искуственог и имагинарног, конкретног и апстрактног, промишљање које притом открива и парадоксе и тензије у језику, осцилације оличене и згуснуте у метафоричкој слици. На тај начин, анализа песничке метафоре у поезији тројице песника осветлила би позни моменат њене еволуције, који је из угла теорија 20. века виђен као коренита промена и преврат у традиционалној уметничкој пракси, а опус који обухвата хетерогени књижевноисторијски период, као и компаративно читање Сипервјелове, Коктоове и Тардијеове поезије, указао би на динамику тог процеса, особине модерне метафоре и њен креативни потенцијал, као и нов приступ тумачењу поезије тројице песника.

Поредећи метафоричност песничког језика тројице аутора, посебно ће се указати на заједничку тенденцију поништавања дијалектичности која је у основи разумевања људског искуства, а потом и стабилизације тиме добијеног резултата. Реч је, наиме, о укидању следећих дихотомија: сан/јава (метафора као производ сна, фантазије, мистичног, несвесног, измиренних са свесним, будним и рационалним), одсутно/присутно (тишина, медитација, празнина, спрам брујања, смеха, згуснутости значења), органско/неорганско (продор неорганског, механичког у органске, телесне метафоре, и обратно) итд. Осим тога, значај одабраних песника и њиховог песничког језика представља чињеница да сасвим успешно остварују зачудност метафоре и кршење језичких забрана унутар самог језика, што потврђује тумачење метафоре као језичке девијантности (в. Јакобсон 1963, Лиотар 1971). Посебан значај огледа се у превазилажењу граница једног дискурзивног система, преносу значења из једног аутономног система у други, при чему се не нарушава само логика на којој је он заснован, већ се поништава и граница међу њима – било да су то два различита језика, или пак два система означавања која функционишу са различитим означитељима, као што су то поезија и сликарство, поезија и наука, итд. Модерна метафора, наиме, саопштава чињеницу да аутономних система заправо и нема: она им не пориче специфичност, али омогућава њихово спајање. Дефинисани приступ, дакле, омогућава и сагледавање филозофске, естетичке и књижевне импликације историјског момента у коме је настајала поезија изабраних аутора.

¹ Одређени број анализираних песама тројице песника објављен је постхумно или као додатак каснијим издањима поменутих збирки песама.

2. КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА СТВАРАЛАШТВА ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА

2.1. Живот и стваралаштво Жила Сипервјела

Жил Сипервјел (Jules Supervielle) рођен је 16. јануара 1884. године у Уругвају, а умро је 17. маја 1960. године у Француској. Један је од најзначајнијих песника 20. века који је обележио раздобље између два светска рата, али и период после Другог светског рата, уписујући се у европске авангардне токове². Рођен је у Монтевидеу у француској породици, али је родитеље изгубио веома рано приликом породичног пута у Француску, са свега 8 месеци живота. Одрастајући код блиских рођака у Француској, школовао се у Паризу и посећивао је француске авангардне кругове још од самог почетка 20. века. Не губећи контакт са Уругвајем и проводећи летње распусте у Монтевидеу, осећао је место рођења као значајан део свог француско-уругвајског идентитета (Феки 2017: 47). Године 1910. одбранио је дипломску тезу под насловом „Осећање природе у хиспаноамеричкој поезији” (« Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine ») и до самог почетка Првог светског рата много времена проводио је у Уругвају, где је упознао своју супругу Пилар Сааведру (Pilar Saavedra) са којом је имао шесторо деце. За време Првог светског рата био је мобилисан као тумач захваљујући својим истакнутим језичким компетенцијама (Ким-Шмит, Коло 1996: 679), да би већ 1919. године дошао у контакт са Андре Жидом и Полом Валеријем, који су га после читања његове збирке *Песме тужног хумора* (*Poèmes de l'humour triste*) повезали са часописом *La Nouvelle Revue française*³.

Не припајајући га ниједној књижевноуметничкој групацији, књижевна критика ипак Сипервјела често смешта на саму маргину надреализма (Ремон 1963: 317), будући да се песник никада није придружио Бретоновој групи, премда је са надреалистима делио неке поетичке елементе и идеје, али се и отворено супротстављао покушајима да га сврстају међу надреалистичке песнике. Сипервјел је тако остао запамћен као песник чији су многи текстови надреалистички, али и у опречности са програмом надреалистичке „школе” (Грин 1958: 224), угледајући се на Лафорга, Рембоа, Рилкеа и Клодела (Ремон 1963: 327). У Сипервјеловом дистанцирању од надреалиста, како сам песник наводи, једну од кључних улога у уметничком и личном самообликовању одиграо је управо страх од ирационалног, од лудила и унутрашњих демона који су га целог живота пратили:

² О томе сведочи и чињеница да је поезија Жила Сипервјела имала велики утицај на српске неосимболисте, посебно на Бранка Миљковића и његову поезику, тако да је Миљковић са Сипервјелом делио идеју о контролисаном испливу несвесног као неопходног услова песничког стварања (в. Ивановић 2010).

³ Реч је о чувеном француском књижевнокритичком часопису основаном 1908. године под иницијативом француског писца и критичара Жан Луј Филипа. Одигравши значајну улогу у промовисању писаца и поставши референтни часопис у коме су се одиграле најзначајније полемике о савременим књижевноуметничким тенденцијама, 2008. године часопис постаје секција у оквиру познате француске издавачке куће Галимар (Gallimard), да би од 2015. године поново почео да буде објављиван као часопис, добивши и дигиталну верзију и то под управом Мишела Крепија (Michel Crépu).

Када се присетим својих првих песничких покушаја, верујем да сам се бојао свега што је оригинално у мени и одбијао сам га како бих се умирио у баналности и свакодневници. Страх од лудила који сам осећао пола свог живота нагонио ме је да бежим од чудних утисака настањених у мени и то што моји демони нису тако застрашујући, то је зато што сам могао да их подносим само ако су припитомљени, зауздани. Али, упркос изгледу, већ сам са 15 година био песник [...] плашио сам се да будем оригиналан! Плашио сам се и желео сам да живим у миру са својим нервима.⁴ (Сипервјел-Етјембл 1969: 141)

Године 1922. Сипервјел објављује прву значајнију збирку песама под насловом *Пристаншта (Débarcadères)* у којој посебно долази до изражаја његово двоструко осећање припадности, песничког Ја подељеног између Француске и Уругваја, из чије подвојености песник црпи инспирацију и открива сву комплексност и неодређеност самог појма идентитета. Збирка песама *Гравитације (Gravitations)* коју критика често одређује као најзначајније Сипервјелово дело и саму суштину његове поетике, објављена је 1925. године, само годину дана после Бретоновог *Првог манифеста надреализма*. Сипервјел у овој збирци представља метафизичко и трагично осећање света и песничке елементе који гравитирају око фигуре мајке, коју истовремено одређује кроз њено латентно, поетичко присуство и, са друге стране, одсуство и губитак који је дубоко обележио његову личност и стваралаштво. Са друге стране, космолошко устројство у Сипервјеловом песничком имагинаријуму дестабилизовано је и децентрирано, тако да се формира идеја о хаотичном космосу, у коме нема центра гравитације и где се планете крећу произвољно и унакрсно, упућујући на онтолошку нестабилност егзистенције и непрестано стање анксиозности које је прати (Коло 1992: 97). Због елемената које садржи поезија у овој збирци, а који су слични надреалистичким идејама, као и због веома великог значаја које песник приписује несвесном, иако га ставља под извесну контролу свести (Коло 1992: 98-99), књижевна критика је Сипервјела одмах чврсто повезала са надреалистичким покретом, чему се песник отворено противио иако је, исто тако отворено, прихватио неке фундаменталне идеје надреализма, посебно у вези са надреалистичком теоријом песничке слике и рехабилитацијом човековог несвесног, одбацујући, притом, поступак аутоматског писања, утемељујући своју поезију у аполонском и посве класичном духу. Стога се значај Сипервјелове поезије огледа пре свега у пројекту којим се песник води, а то је да од нереди направи ред и пронађе стабилни, хармонични свет (Коло 1992: 99), док се истовремено позиционира на самој граници између стварног и нестварног, свесног и несвесног (Муњос Ромеро 1985: 94). Сипервјел, наиме, у својој поезији начелно меша домене стварног и ониричног, трансформишући стварност полазећи од субјективног искуства стварности, како би поетско искуство утемељио у недељивости живота и смрти, оностраног и ононостраног (Симонен 2013: 118). Како у Сипервјеловој поезији непоузданост чула и непрестано оклевање између стварног и нестварног додатно подстиче стваралачки капацитет песничке имагинације, тако се остварује и специфични потенцијал његове поезије да „прекорачи границе видљивог и конкретног” (Переира 2015: 38).

⁴ « Pour en revenir à mes premières tentatives de poète je crois que j'avais peur de tout ce qui était original en moi et je le refusais pour me rassurer dans le banal et le quotidien. La peur de la folie que j'ai connue pendant la moitié de ma vie me faisait fuir les impressions étranges qui m'habitaient et si mes monstres ne sont pas terrifiants c'est parce que je ne pouvais les tolérer qu'appivoisés, domptés. Mais, malgré les apparences, j'étais déjà poète à 15 ans [...] j'avais peur d'être original ! Je m'effrayais et voulais vivre en paix avec mes nerfs. » (Сипервјел-Етјембл 1969: 141)

Зрели период Сипервјеловог стваралаштва обележиле су збирке *Недужни осуђеник* (*Le forçat innocent*, 1930.) и *Непознати пријатељи* (*Les amis inconnus*, 1934.), у којима песник показује већ сасвим приметно измештање ка аполонском и класичном духу, не напуштајући, ипак, модернизам и чврсто оформљену личну митологију и симболику везану за онтолошке преокупације, мистичност инспирације, интроспективност и присуство тематике смрти (Кис 2007: 85). Уз још неколико збирки песама, међу којима су најзначајније *Прича о свету* (*La fable du monde*, 1938.), *Заборавно памћење* (*Oublieuse mémoire*, 1949.) *Трагично тело* (*Le corps tragique*, 1959.), Сипервјел је писао поезију све до 1959. године са паузама од неколико година у којима је објавио неколико романа (*L'homme de la pampa*, 1923.; *Le voleur d'enfants*, 1926.; *Le survivant*, 1928.). Међутим, Сипервјелови романи нису толико познати спрам његових песничких дела и то посебно широј публици и академској критици која је, ипак, препознала јасну лирску црту у његовим наративним тектовима, као и хибридноста када је у питању жанровско одређење (Феки 2017: 37). Треба напоменути и да је Сипервјел објавио и збирку новела (*L'enfant de la haute mer*, 1931.), аутобиографски текст (*Boire à la source*, 1933.) и неколико успешних позоришних комада (*La belle au bois*, 1932.; *Bolivar*, 1936.; *Robinson*, 1948.; *Shéhérezade*, 1949.).

2.2. Живот и стваралаштво Жана Коктоа

Жан Кокто (Jean Cocteau) француски је песник, писац, драматург, сликар, аутор многих филмских сценарија, један од најсвестранијих уметника 20. века који је за собом, поред свега наведеног, оставио и цртеже, дуборезе, таписерије и грнчаријске радове, а био је и члан Француске академије (Académie française) од 1955. године. Рођен је 5. јула 1889. године у Француској, и преминуо је 11. октобра 1963. године у 74. години. Као најмлађи од троје деце из познате породице високе буржоазије у Паризу, од најраније младости био је у контакту са разноврсним уметничким делима, класичним уметностима али и оним, у то време новијим, филмом и фотографијом. Међутим, догађај који је суштински обележио и променио његов живот било је самоубиство његовог оца када је Кокто имао само 9 година, након чега је проживљавао велике кризе идентитета (Вилијамс 2008: 23).

Због осетљивог здравља и изразито нервозног темперамента, био је веома брижно неговано дете, али је свој бунтовнички карактер показивао већ у току школовања, када се показао као недисциплинован ђак, због чега је 1904. године искључен из гимназије Кондорсе (Condorcet) коју је похађао (Вилијамс 2008: 27). Определивши се за пут уметности као основни вид егзистенције и превазилажења сопствених егзистенцијалних криза, из којих је његова уметничка активност црпела посебну снагу (Вилијамс 2008: 11), нехотице је градио идентитет младог дандија, и већ 1908. године ушао је у свет париског уметничког друштва представљен као „чудо од детета”, али и као један од најсвестранијих уметника свог времена (Дрејк 1927: 21). Кокто већ од тог тренутка почиње да објављује поезију, цртеже и пуним замахом улази у кругове најзначајнијих уметничких збивања. Већ 1909. године Кокто објављује прву збирку поезије под називом *Аладинова лампа* (*La lampe d'Aladin*), инспирисану причама из *Хиљаду и једне ноћи* (Жидел 1997: 34), али и под

јасним утицајем симболистичке поетике и фигуре *уклетог песника* са којом је Кокто осећао извесну идентитеску блискост (Херинг 2015: 47-48). Овом збирком Кокто званично отпочиње свој пут уметника који је своје стваралаштво засновао ван свих књижевноуметничких и авангардних покрета, али са којима је непрестано одржавао контакт.

После објављивања своје прве збирке песама, у уметничкој јавности је постао познат под надимком „неозбиљни принц” (« prince frivole ») због „претераног експериментисања у различитим уметностима” (Вилијамс 2008: 9), што постаје уједно и назив његове наредне збирке објављене већ 1910. године. Кокто већ тада отворено говори о својој хомосексуалности као саставном делу идентитета младог побуњеника против друштвених конвенција и буржоаске идеологије. У пуном замаху инспирације Кокто упознаје и прослављене руске уметнике: Сергеја Дјагљијева (Сергей Павлович Дягилев) оснивача *Руског балета (Ballets Russes)*, сликара Лава Бакста (Лев Самойлович Бакст) и плесача Вацлава Нижинског (Вацлав Фомич Нижинский), са којима ће доживети и свој први уметнички неуспех (Вилијамс 2008: 49), али ће такође и учествовати у стварању значајних балета (*Плави Бог, Парада* и други) (Ди Шамбон 2002: 231). Кокто је такође био близак дадаистичким и надреалистичким уметницима, према са којима је имао амбивалентан, чак и конфликтан однос (Херинг 2015: 50), али се утицај надреализма на његову поетику не може оспорити, посебно у вези са фундаменталним открићем надреалиста када је у питању улога несвесног, као и место које су приписали сну и случају у стваралачком процесу, али и трагају за песничким изразом невидљивог и надреалног (Адинолфи 2015: 115). У основи Коктоове мисли о поезији и песничкој инспирацији налази се управо идеја о несвесном стварању као једној врсти психичког аутоматизма, те се кроз непрекидни сукоб између рационалног и ирационалног догађа и ослобођени налет писања који је за Коктоа најаутентичнији (Јосимовић 1973: 14). Кокто је био близак и са кубистима и футуристима, црпећи инспирацију од Пабла Пикаса, Игора Стравинског и Ерика Сатија (Дрејк 1927: 26). Из познанства са француским авијатичарем Роланом Гаросом написао је читаву збирку песама под насловом *Пт Добре Наде (Cap de Bonne-Espérance)*, која је објављена 1919. године, а која је инспирисана авијатичарским акробацијама и футуристичким заносом спрам моћи машина.

Једно од кључних Коктоових познанстава догодило се 1918. године, када је упознао тада младог песника Ремона Радигеа (Raymond Radiguet), са којим је 1920. године основао и часопис *Le Coq* (Адинолфи 2015: 116). Међутим, Радигеова изненадна смрт 1923. године дубоко га је погодила, након чега је почео интензивно да конзумира опијум, тако да га слика скандалозног и декадентног уметника никада није напустила (Вилијамс 2008: 9). Кокто, међутим, никада не престаје да ствара, непрестано ширећи домен свог уметничког израза ка новим врстама уметности, израђујући чак и таписерије, мозаике и фреске, али увек истичући да је у свакој уметности искључиво *песник* (Вилијамс 2008: 14). Иако је током Другог светског рата био оптужен за приближавање окупаторској страни (Вилијамс 2008: 179), Кокто је био резервисан када је у питању политички ангажман, премда је у неким својим делима изразио јасан антиидеолошки став (збирка *Говор великог сна/Discours du grand sommeil*, роман *Тома варалица/Thomas l'imposteur* итд.), а често је и тврдио да нема неангажоване уметности (Јосимовић 1973: 10).

Из широког стваралачког опуса могу се издвојити и следеће збирке песама: *Речник (Vocabulaire)* из 1922. године у којој се може уочити надреалистички манир грађења песничких слика, али и уочљиви Радигеов утицај који се огледа у Коктоовом опредељењу

за искорак ка класичном, аполонском песничком изразу, и формирању поетике коју Кокто дефинише као „антиакадемски класицизам” или „модерни класицизам” (Адинолфи 2015: 117), поезије која обједињује разбацане, мутне мисли и тежњу ка јасноћи (Јосимовић 1973: 6); *Опера (Opéra)* из 1927. године у којој су окоснице фигуре спавача и анђела, као материјализације унутрашњег песничког бића и домена несвесног манифестованог кроз поетику ониризма; збирка *Алегорије (Allégories)* из 1941. године кроз коју песник и даље развија поетику несвесног евоцирајући онирична стања уз свеprisутни егзистенцијални немир пред надлазећим светским ратом; збирка *Светло-тама (Clair-obscur)* објављена 1954. године изнова представља кључне елементе Коктоове поетике: митолошки подтекст, фигуре Орфеја и анђела као знаке песничког Ја, али и суштинско схватање поезије као мистерије и непознанице, као и свеprisутну тематику смрти (Херинг 2015: 49). Осим тога, значајну карактеристику многих Коктоових дела и њихову заједничку тематику чини релативизација искуства времена и простора, што је посебно уочљиво у његовим кинематографским остварењима (Ел Гарби 2015: 230).

Осим поезије, коју је сматрао примарном уметничком активношћу говорећи да је свака уметност у својој суштини песничка делећи своје стваралаштво на поезију романа, поезију позоришта, критичку поезију, графичку поезију и кинематографску поезију (Линарес 2001: 315), Кокто је објавио многа друга књижевна дела, међу којима: збирку цртежа и кратких текстова *Потомак (Le Potomak)* или „величанствени пачворк” са призвучима Жида, Флобера, Рембоа и других (Вилијамс 2008: 54), романе *Страшна деца (Les enfants terribles)*, *Страшни родитељи (Les parents terribles)*, *Потомков крај (La fin du Potomak)*, драме *Младенци Ајфелове куле (Les mariés de la tour Eiffel)*, *Антигона (Antigone)*, *Орфеј (Orphée)*, *Краљ Едип (Œdipe roi)*, *Људски глас (La voix humaine)*, *Паклена машина (La machine infernale)*⁵, збирке есеја *Повратак реду (Le rappel à l'ordre)*, *Тешкоћа постојања (La difficulté d'être)* аутобиографије *Бела књига (Le livre blanc)*, *Опијум (Opium)*, и многе друге текстове. Почев од 1940. године, Кокто је сарађивао на снимању преко 15 филмова, појављујући се и сâм у неколико њих (Вилијамс 2008: 218), показујући до самог краја живота неисцрпну потребу за разнолоким стварањем, присвајајући од ране младости мит модерног Орфеја кога су савременици радо називали „прави *touche-à-tout*”.

2.3. Живот и стваралаштво Жана Тардијеа

Жан Тардије (Jean Tardieu) француски песник, писац и драматург, рођен је 1. новембра 1903. године у Француској, а преминуо је 27. јануара 1995. године у 92. години. Рођен је у сиромашној породици као једино дете познатог француског сликара Виктора Тардијеа (Victor Tardieu) и Каролине Луигини (Caroline Luigini) која је била професор харфе, те је утицај сликарства и музике одиграо веома битну улогу у Тардијеовом стваралаштву (Онимус 1985: 8; Мартен-Шерер 1994: 245-246). Био је студент права, али је се, откривши поезију Пола Валерија и Фридриха Хелдерлина и преведећи Хелдерлинове и Гетеове текстове (Парис 2008: 64), окренуо уметности и поезији и већ 1927. године своје

⁵ У драми *Паклена машина* посебно је уочљив утицај надреализма и надреалистичка интерпретација надреалног (Адинолфи 2015: 115).

прве текстове почео да објављује у часопису *La Nouvelle Revue française*. Тардијеова уметничка активност обухватала је различите видове уметности, од поезије, позоришта, сликарства и музике, до веома запажене улоге у радијским емисијама (Масе 2003: 16).

Осећајући дубоку подвојеност сопственог бића, одрастајући у младића који себи поставља метафизичка питања, са константним осећањем егзистенцијалне анксиозности која се у једном тренутку његовог живота манифестовала кроз епизоду депресије (Онимус 1985: 12), постао је изразито комтемплативан уметник детерминисан митолошком фигуром Протеја (Мартен-Шерер 1994: 228), загледан у свакодневне појаве и уочавајући у баналним догађајима и стварима поетички потенцијал и њихов зачудни карактер називајући га „необичном случајношћу” (*le hasard étrange*) (Парис 2008: 91). Појмом „необичне случајности”, Тардије се надовезује на надреалистичку идеју „објективног случаја” (*le hasard objectif*), који је материјализовао у виду бројних, синкретичних уметничких дела, формирајући се као оригинални, неоавангарни стваралац који је непрестано експериментисао са формом и језиком, крећући се непрестано између поезије и сликарства, што према Мартен-Шереру (1994) постаје једна од главних одредница његове поетике. Врхунац синкретизма у Тардијеовом опусу представља чувено дело под насловом *Професор Френел (Le Professeur Fræppel)*, у ком Тардије образује читаву књижевноуметничку „лабораторију”, пачворк направљен од песничких, драмских, есејистичких, илустративних и прозних фрагмената, у којима обједињује дидактичку, теоријску и практичну страну сопствене визије уметности, крећући се по ивицама језичке саопштљивости (Кап 2011: 159), градећи на тај начин једну нову онтологију уметности потенцијално остварљиву у свеопштим мутацијама хуманистичких идеја у 20. веку.

Како је на Тардијеово стваралаштво у великој мери утицао немачки романтизам (Масе 2003: 18), али и надреалистички покрет, и то пре свега поступак аутоматског писања као спонтаног ослобађања подсвесног садржаја и аутентичних, предсвесних слика и идеја, песник је у већ поменутом духу синкретичног уметничког стварања непрестано истицао сликовну природу тих несвесних искустава и закључака, па је и у свом песничком подухвату покушавао да дође до слика и речи које их прате на самој граници између јаве и сна (Парис 2008: 89). Дефинишући уметничко стварање као један вид принуде и трагања за „нечим другим” (Парис 2008: 97), изједначавајући писање са понашањем „месечара у сред бела дана” (Масе 2003: 13), Тардије је своју поетику дубоко укоренио у епистемологији 20. века, проблематизујућем односу према датостима у стварности, али и константним трагањима за новом формом, новим изразом и семиотичким истраживањима језика и његове немоћи да означава. Стога је свој песнички израз, како је и сам тврдио, непрестано померао ка „сажетој, чврстој, утегнутој, ’експлозивној’, изразито ритмичној, али *чистој* поезији” (Ското 2010: 125). Модерност и оригиналност Тардијеовог песничког израза препознао је и Жил Сипервјел, који му је 1933. године упутио доле наведено писмо:

Драги Песниче,

Срдечно Вам захваљујем на *Скривеној реци* која овде стоји са својим нејасним мрмљањем. У Вама су настајене драгоцене даљине и Ви извирете из дубина које потресају. Дуго ме једна тако ‚млада’ књига није тако јако ганула. Како умете да покажете све што нам измиче, како му само познајете вредност. ‚Тежак под бременим бесконачне близине...’ То је један од израза који Вас дефинишу. Оно што Вас окружује обликује хоризонт око Вас.

Још једном хвала и уз срдачне поздраве,

Жил Сипервјел⁶
(према Тардије 2003: 81)

Најзначајнија Тардијеова дела представљају збирке поезије *Скривена река* (*Le fleuve caché*) из 1933. године која суштински приказује несталност песничког стварања смештајући песника на границу између присуства и одсуства, како је сам Тардије то тврдио (Масе 2003: 14); *Акценти* (*Accents*) из 1939. године у којој се по први пут кристализује метајезичка страна Тардијеове поетике, представљена кроз призму музикологије као потраге за новим, хибридном језиком са оне стране значења (Дебон 2010: 21); *Невидљиви сведок* (*Le témoin invisible*) из 1943. и *Скамењени дани* (*Jours pétrifiés*) из 1948. године које на сличан начин обрађују идеју о мистериозној, хтонској природи човековог бића; *Господине, Господине* (*Monsieur, Monsieur*) из 1951. којом Тардије искорачује из трагичног лиризма којим је обележен први период његовог стваралаштва ка „пародијском и театралном лиризму” који ставља на сцену сву перформативност и игривост језика и значења (Ското 2010: 126); хетерогена збирка *Безлични глас* (*Une voix sans personne*) из 1954. године која обједињује песме, прозу и кратки драмски текст под насловом „Песма која се игра и која се не игра” (« Poème à jouer et à ne pas jouer »), истовремено разрађује теме песничког „безличног” идентитета који се непрестано пројављује кроз тишину и одсуство (Глез 2010: 106), чиме је, заправо, одређено читаво Тардијеово стваралаштво (Ле Блан 2010: 53, 61); *Мрачне приче* (*Histoires obscures*) из 1961.; збирка *Песме за гледање* (*Poèmes à voir*) из 1986. године, и многе друге.

Истичући неоспорни песнички карактер свог стваралаштва, независно од жанровске хибридности којом се оно одликује (Мартен-Шерер 1994: 226, 306), Тардије је објављивао и песме у прози, као и кратке збирке прозних текстова превасходно есејистичког карактера, од којих су најзначајније *Прво лице једнине* (*La première personne du singulier*), *Тражимо господина Жана* (*On vient chercher Monsieur Jean*), *Љубитељ позоришта* (*L'amateur de théâtre*), и друге. Као запажени позоришни писац, Тардије је иза себе оставио значајне драме које би се, најпре због експериментисања са језиком и метајезичке преокупације, могле сместити у оквире позоришта апсурда, раме уз раме са Самјуелом Бекетом (Парис 2008: 3-4), као и због њиховог антидрамског и антиконвенционалног карактера и поигравања са естетским и миметичким начелима драме као књижевне врсте која је, у овом случају, заснована пре свега на извесној поетици случаја, али и учљивим надреалистичким елементима. Међу најзначајнијим драмама могу се поменути: *Једна реч уместо друге* (*Un mot pour un autre*) која представља једну од најзначајнијих Тардијеових драма која дестабилизује метафизичку заснованост језика и приказује га одцепљеног од свог онтичког порекла (Парис 2008: 108), *Песме за играње* (*Poèmes à jouer*), *Комедија језика* (*La comédie du langage*), *Комедија комедије* (*La comédie de la comédie*), *Комедија драме* (*La comédie du drame*), *Завршите своје реченице* (*Finissez vos phrases*) и друге.

⁶ « Cher Poète, / Soyez très vivement remercié de votre “Fleuve caché” mais si présent avec son murmure sombre. Il est place en vous pour de rares lointains et votre source vient des profondeurs qui émeuvent. Il y avait longtemps qu’un livre si “jeune” ne me produisait une si forte impression. Comme vous savez désigner tout ce qui nous échappe, comme vous en connaissez le prix. “Lourd d’un voisinage infini...” C’est une de ces expressions qui vous définissent. Votre propre voisinage forme l’horizon autour de vous. / Encore merci et très cordialement, / Jules Supervielle » (Тардије 2003: 81)

3. ОД АРИСТОТЕЛА ДО НОВЕ РЕТОРИКЕ: О РАЗВОЈУ ТЕОРИЈЕ МЕТАФОРЕ

Расветљивање концепата који одређују генезу појма метафоре још у античко доба, као и методолошки апарат коришћен за његово конституисање, неопходни су за схватање генетског прелома унутар самог појма метафоре који се догодио почетком 20. века и уобличио се касније у оквиру такозваних новореторичких схватања. Наведени генетички и генеалошки приступ утолико је више оправдан имајући у виду чињеницу да се најзначајнији теоретичари филозофије језика прошлог века осврћу управо на античка (аристотеловска) тумачења метафоре истичући у први план појам *говора* и структуру језика. С обзиром на чињеницу да је античка реторика, како износи Ролан Барт, усмерена управо на дефинисање конституената говорног чина, као и на анализирање и класификацију форми говора (Барт 1971: 254), њена веза са потоњим структуралистичким, формалистичким и семиолошким теоријама утолико је очигледнија. Представљена и као уметност, према Ничеовом поимању, реторика у античком схватању је ипак најчешће разумевана као интелектуална активност политичког човека који још увек живи у архајској и митској фантазији (Ниче 1992: 377), те због тога бива девалоризована од стране Модерних, због неподударања са просветитељским и рационалистичким идеалом науке и Истине. Ниче, притом, истиче митолошку димензију реторике, која је супротставља захтевима научног мишљења, а којој се прибегава онда када „недовољност времена којим располажемо не дозвољава научну елаборацију” (Ниче 1992: 379). У овој ставци Ниче види основу раскола између Модерних и Старих: егзактну научност првих, укореењених у дијалектици и Историји, и митолошку фантазмагорију других, подржану говорничким умећем. Потребно је, притом, нагласити да Аристотелово виђење реторичке праксе умногоме измирује потребе дијалектике и реторике, јер реторика за њега не представља убеђивање, већ аргументацију, у тој мери да се чак дијалектика представља као подврста реторике (Ниче 1992: 380). Сретен Петровић, с друге стране, читава историју реторике види као историју сукоба њених етичких (који се тичу садржаја) и естетичких (који се тичу форме) проблема (Петровић 1975: 17).

Иако је осуђена због могућности идеолошког манипулисања (Радовић 2008: 17), реторика, схваћена као *техника* говорења, омогућила је значајне увиде у истраживања о језику, те се у литератури најчешће и помиње као једна врста протолингвистичких испитивања. Тако и Цветан Тодоров види рађање реторике као прво сведочанство размишљања о језику, и то о језику као говору (Тодоров 2008: 23). Међутим, док се античка реторика развијала у контексту политичког, односно демократског коришћења језика и односила се на сваки јавни вид говорништва, нова реторика се, осим што превазилази некадашње граматичко схватање, развија у сагласју са поетиком (в. Еко 1965) и расветљава проблематику литерарности као неизоставног елемента реторике у оквиру једног књижевног текста⁷. Са друге стране, за Ничеа, реторика у стилистичком схватању

⁷ Класична реторика у великој мери занемарује поезију, у корист јавног политичког говорништва, због чега се, историјски, појам реторике и везао за идеолошку употребу језика. Из истог разлога је дискредитација реторике на плану уметности доживела свој врхунац у романтизму, те се идеал лирике схватао искључиво

не односи се само на књижевни језик, већ је деловала као генеричка снага у самом језику и у његовом постанку као несвесни уметнички поступак, који на говорном плану само усавршава генеричке поступке присутне у језику. Наведена тачка гледишта Ничеа управо и наводи на закључак да језик не садржи ниједну природну нереторичку, нетрополошку страну (Ниче 1992: 384). Управо се због тога у данашњим истраживањима не говори толико о метафори као стилској фигури, колико о метафори као „глобалној, језичкој и ванјезичкој појави” (Ковачевић 2015: 18).

Као синтеза античког схватања реторике и њен еволутивни окрет ка филозофији језика у широком схватању, развила су се најзад и новореторичка схватања стилских фигура, утемељених у традиционалној реторици усмереној на *реч* и њено значење, а која се ослањају на шире семиотичко и структуралистичко научно поље, позајмљујући много тога, притом, од психоанализе и деконструкције (Радовић 2008: 16). Указавши на путеве који се рачвају ка модерним научним испитивањима, враћамо се, аристотеловски, назад на расветљавање порекла метафоре као стилске фигуре која је, према Женетовим (2008: 62) речима, једина преживела пропаст реторике до њеног „повратка” у 20. веку. Међутим, треба нагласити да је метафора у данашњем схватању доживела централизовано дефинисање, па се често помиње као основни и једини троп, изједначен са појмом фигуре уопште (Којен 1986: 7), иако је у реторичкој традицији метафора била „само једна међу многим фигурама, у начелу ништа важнија и занимљивија него било која друга” (Којен 1986: 7).

3.1. Метафора као троп и фигура сличности и замене (Аристотел, Цицерон и Квинтилијан)

Схватање реторике са којим се срећемо у Аристотеловим текстовима утемељено је кроз дефинисање реторичке праксе као технике, али и дијалектике присутне у виду резоновања и силогизма (Барт 1970: 179). Међутим, како је аристотеловска реторика преваходно лингвистички и структурално одређена, а затим и фокусирана на појам *говора*, разматрање питања метафоре у оквиру овакве лингвистичке парадигме усмерено је, дакле, на његов елемент, то јест на *реч* (Рено 2013: 235), што значи да је семантички детерминисано. Будући да семантички принцип претпоставља постојање иманентног значења речи, као и целовитости и суштаствености знака као таквог, традиционални приступ, на првом месту, имплицира разликовање дословног и пренесеног значења. Осим тога, потребно је нагласити да је још Аристотел метафору сврстао истовремено у оквире реторике и поетике, учинивши је упоредо елементом говорништва и саставним делом песништва, укључивши је и у *Поетику* и у *Реторику* (Ковачевић 2015: 17). Аристотел, у свом уопштеном дефинисању метафоре, помиње најпре концепт *преноса* (Аристотел 1955: 41), трансфера смисла са једне речи на другу, што фиксира дефиницију метафоре (све до ревалоризације појма у 20. веку) на појам *тропа*, фигуре чија је суштина одређена смислом. Метафора је, за њега и читаву „армију” реторичара после њега, пре свега *троп* –

као антиреторички, очишћен од свих елемената и ефеката класично схваћене реторике, да би се тек касније, ревалоризацијом реторичких образаца омогућила њихова рехабилитација у нешто измењеном виду.

реч која је променила значење. Промена значења и пренос значења, притом, подразумева постојање неког основног, дословног значења, чијим се надограђивањем значење новог знака обогаћује и омогућава ново сазнање:

Лако учење по природи се допада сваком човеку, а речи пак имају одређено значење, због чега и јесу најугодније оне које потпомажу наше образовање. [...] Метифора је додуше та којом се постиже напред наведени ефекат. (Аристотел 2000: 223)

На тај начин, Аристотел истиче спознајну вредност метафоре, здружено прихваћену као једну од најзначајнијих идеја потоњих когнитивно-лингвистичких теорија, која се истиче и у оквиру других теоријских система који афирмишу метафорички процес као генеративни принцип самог језика, као модел концептуализације света, па чак и као један од основних психолошких механизма људске психе. Ова примарна, когнитивна и концептуализујућа особина метафоре најочигледнија је у њеном тумачењу као *катахрезе* – израза који се користи за појам за који не постоји име, па се метафоричком употребом једне речи именује неименовано (Аристотел 1955: 42) и уз помоћ принудног *сликовитог* означавања омогућава ментално идентификовање и језичка артикулација непознатог појма.

Метифора у значењу катахрезе, о чему ће и касније бити речи, никада није изгубила на значају, те ће и Макс Блек у својој теорији метафоре указати на њен специфичан катахрезички карактер као могућност да се реч употреби у новом значењу и као начин да се уклони празнина у речнику (Блек 1986: 63), чиме се истовремено потврђује извесно задржавање семантичких и номиналистичких постулата у савременом дефинисању метафоре. Међутим, како то доста касније износи Умберто Еко, афирмишући аристотеловску идеју о метафори као начину спознаје називајући је једним од „најгенијалнијих и најснажнијих Аристотелових ставова” (Еко 2004: 49), метифора није инструмент супститутивне, већ *додатне* спознаје (Еко 2004: 10) која не почива на уклањању једног од референата, већ заједничком присуству оба, што Аристотелову тврдњу да метифора чува семантику оба референата реактуализује у светлу савремених истраживања, омогућавајући и једном и другом да међусобно надограде своја значења и да се сагледају у светлу нових конотација које један другом међусобно додељују. У том односу „међусобног означавања”, Еко увиђа латентни деконструкцијски потенцијал, анализирајући чувени Аристотелов пример о Аресовом штиту:

[...] то значи да с постепеним разумевањем метафоре штит постаје пехар, али овај пехар, мада и даље округао и конкаван (не на исти начин као штит) губи својство да буде пун вина. Или, насупрот томе, ствара се слика у којој Арес поседује штит који се обогаћује својством да буде напуњен вином. Другим речима, две слике се преклапају, два предмета почињу да се разликују од себе самих, мада су и даље препознатљиви; из тога се рађа једна визуелна химера (поред тога што је и концептуална). Зар се не би рекло да се налазимо пред неком врстом ониричке слике? (Еко 2004: 37)

У том смислу, каже Еко, свако катахрезичко дефинисање метафоре подразумева образовање епистемолошког круга, па се централни гносеолошки проблем метафоре своди на питање да ли је она „елемент који утемељује или онај који бива утемељен” (Еко 2004:

9). Еково уочавање херменеутичког потенцијала Аристотелове теорије, самим тим, још више истиче филозофску природу теорије метафоре која се очитује од њених почетака па све до данас, али и разјашњава савремени и новореторички повратак Аристотелу и његовој дефиницији тропа.

С обзиром на чињеницу да је за Аристотела логика базични модел научног испитивања, спомињање „оштроумности” и „генијалности” онога који твори „сјајне метафоре” Аристотел нужно упућује на везу дијалектике и реторике (в. Петровић 1975; Тадић 1995; Рикер 1975), те добро читање метафора претпоставља добру способност закључивања. На тај начин, Аристотел је везао концепт метафоре за начело логичке увезаности (структурисаности) текста у коме фигурира, те се аристотеловска граматика метафоре сасвим легитимно може тумачити као семиотичка и комуникацијска прототеорија, у којој тумачење метафоричке поруке зависи од познавања логике језичког кода у оквиру ког је израђена. Наведени став отвара се и према херменеутичким тумачењима метафоре, утолико више што Аристотел и у *Поетици* (1995: 43) и у *Реторици* (2000: 200) помиње метафору као *загонетку*, при чему њена загонетност никако не противуречи већ поменутом захтеву јасноће, који је код Аристотела изложен као најзначајнији у грађењу метафора. Концепт енигме је, наиме, схваћен као непозната, невиђена порука која подлеже рашчитавању уз помоћ иманентне логике која је *јасна*, лако препознатљива, и која је регулатор у херменеутичком процесу писања и читања метафора. Уколико бисмо наведену парадигму метафоре као загонетке пренели на језик теорија комуникације: „логика” загонетке представљала би систем кодова при шифрирању поруке која путује од пошиљаоца до примаоца, а метафоричка порука, у том контексту, представљала би само непознату комбинацију лако читљивих знакова. Аристотел, дакле, интуитивно потврђује важност синтаксе као структуралне логике која одређује метафору, не свдећи је искључиво на начело просте супституције појмова, што представља један од идејних ослонаца потоње Јакобсонове структуралистичке дефиниције метафоре. Међутим, основни постулат у аристотеловској дефиницији метафоре представља захтев за аналогијом и препознавањем сродности појмова који се доводе у метафоричку везу: „Надаље, метафоре не ваља изводити из далека, већ из сродних и предмету сличних ствари, а безимене треба именовати, тако да се из реченог види да су сродне [...]” (Аристотел 2000: 200).

Како се код Аристотела појам сродности, односно *сличности*, везује и за концепт мимезе, Еко тврди да је управо у овој вези са мимезом Аристотел најбоље потврдио сазнајну функцију метафоре (Еко 2004: 54). Концепт *сличности* у античком, и касније западноевропском свету, не садржи у себи ништа проблематизујуће или проблематично: напротив, према речима Мишела Фукоа (1971 : 84), управо је категорија сличности имала пресудну улогу у конституисању знања западне културе. Према његовом мишљењу, појам сличности морао је да се дефинише само уз говор о знаковима као обележјима: „Уочавање сличности засновано је на препознавању знакова и њиховом дешифровању.” (Фуко 1971 : 93), па је реч као таква све до 16. века представљала основни инструмент идентификовања и откривања сличности, а самим тим је имала кључни значај у спознаји/интерпретацији света/текста. Сличност је, стога, у изградњи западног човека и његовог језика имала пресудну сазнајну улогу, будући да је, каже Фуко (1971 : 104, 107), спознаја ствари значила откривање сличности, док се сами језици односе према свету најпре према односу аналогије. Историја језика је, самим тим, историја аналошког и референцијалног обележавања света, па се и историја метафоре темељи на истоветној потреби за

проналажењем сличности, и управо је због тога опстала њена дефиниција као фигуре аналогije и асоцијативног мишљења.

Под појмом аналогije Аристотел подразумева „онај случај кад се други члан односи према првом као четврти према трећем” (Аристотел 1955: 41), а овај тип метафоре, који Аристотел наводи као четврти, поред преношења „или с рода на врсту, или с врсте на род, или с врсте на врсту” (Аристотел 1955: 41), издвојио као доминантни и обухватио у целисти потоња схватања метафоре у традиционалној књижевној реторици. Оно што се истиче као најзначајније у аналошком, то јест асоцијативном односу два референта јесте *пропорционалност* тог односа, што се најпре и чита из наведене дефиниције аналогije која је само формална транспозиција алгебарске реченице $a:b=c:d$. На другим местима се експлицитно износи: „Као и епитети, тако и метафоре треба да се слажу с предметом, што ће се и постићи ако се пази на сразмер. У противном ће доћи до несклада, јер су супротности најоучљивије када су једна до друге.” (Аристотел 2000: 199).

Рекло би се да Аристотелов постулат пропорционалне супституције само прикрива у себи идеју о тензији која постоји између референата и расцеп који се отвара у њиховом односу међусобног означавања и позајмљивања значења. Иако се може говорити о преношењу значења са једног предмета на други, о потреби да се оствари „идеална удаљеност” међу њима и да се оформи веза заснована на неоткривеним сличностима, утолико се више имплицирају компликовани односи изведени из дистинкција дословно/пренесено, присутно/одсутно. Метафора, у том смислу, захтева читање кроз призивање дискурзивно одсутног члана и позајмљивање већ установљеног значења у стварању новог, при чему се раздор међу њима не поништава: оба „предмета” остају неми у ономе што јесу и говоре о ономе што нису. О располућености метафоре Аристотел говори опет метафоризујући, па као метафору за метафору, како смо већ навели, користи *загонетку*: „[...] ако би песник певао нешто само у метафорама, то би била загонетка, а само у туђицама, то би био варваризам. Јер то и јесте суштина загонетке да везује оно што је немогуће везати, а опет говори о нечему што је стварно.” (Аристотел 1955: 43). Јасно је у којој мери Аристотел и сам користи метафоре да би објаснио процес метафоризације, а у томе се често ослања на визуелне метафоре, па је, као што смо видели, идеја генија детерминисана изузетном способношћу *виђења*, а метафора као таква представљена је као *слика*. Како је Аристотелово стремљење, према Петровићу, ишло у правцу укидања платоновског метафизичког дуализма, као и гносеолошког дуализма између мишљења и опажања (Петровић 1975: 239), метафора је појам који у себи управо и обједињује мишљење и опажање, изузетну способност за рефлексiju и изразиту сензибилност, саображене у надасве чувеном *уочавању сличности*, „јер умети налазити сјајне метафоре значи умети видети сличност” (Аристотел 1955: 45).

Још код Аристотела може се наслутити схватање метафоричког исказа као необичног реферисања, односно према Аристотеловим речима, „служење *необичним* изразима”, који представљају „сваки израз који одудара од обичног говора”, а који је „отмен и узвишен” (Аристотел 1955: 43; 2000: 199, 223), при чему је метафора за Аристотела увек „на пола пута између неразумљивости и обичности” (Лоц 1988: 142). Семантички „необичан” одабир оправдан је у мери у којој се метафора „одликује јасноћом, допадљивошћу и необичношћу, као и тиме што се нико проналажењу метафора не може научити од другог” (Аристотел 2000: 199). Стога се метафора представља као дистинктивна особина генија, одликованог оштроумношћу и проницљивошћу, где прва особина представља узвишеност у мишљењу, а друга у опажању.

Како се грчка реторика постепено ширила ка латинској софистици, тако је аристотеловска теорија нашла своју даљу примену код римских реторичара, који су, како то каже Ролан Барт (1970: 180), „професионализовали” говорничку праксу. Становиште по којем је Цицероново схватање реторике и говорништва блиско Аристотеловом, засновано је на уважавању „одговорности речи према мисли, дајући оној првој знатну аутономију” (Петровић 1975: 314). Цицеронов покушај сагледавања специфичности уметности кроз опозицију *poiesis/tehné* (1975: 315-317), расветљава у којој мери су стваралачки порив и индивидуалност у основи сваког оригиналног уметничког израза. Један од Цицеронових аргумената којима се залаже за формалистичко схватање реторичке праксе, чиме је истовремено приближава уметности (Петровић 1975: 329), представља тражење нових форми изражавања које би имале статус орнамента и знамења „елегантног стила”, најпре у значењу украса (декорације)⁸. Цицерон (1840: 99) сматра да је орнамент оно што је *моментално видљиво* и што се прво може уочити, па се том тврдњом придружује схватању фигура говора, у првом реду метафоре, као *слике*. За њега је ова „сликовна” особина метафоре најзначајнија и учествује у когнитивним процесима спознаје код човека, будући да, како тврди Армизен-Маркети (1991: 26), припомаже процес спознаје тако што даје конкретизацију апстрактне идеје и у том смислу је претвара у форму и фигуру мисли и говора.

У таквим гносеолошким и претежно естетичким преокупацијама, Цицерон се, тврди Петровић (1975: 69, 331), опредељује не за категорију лепог, већ узвишеног и патетичног, уз одабир умереног стила. Имајући у виду да је тако описана реторичка стилизација посебан вид орнамента, у мери у којој превазилази просто украшавање зарад аутентичности и супериорности исказа (Рено 2013: 274), Цицерон заправо потврђује традиционалну идеју да је метафора фигура која захтева креативност, умереност и иновативност, али истовремено захтева прецизност и транспарентност. Цицерон, дакле, дефинише метафору као израз који није у честој употреби, а њена необичност може истовремено бити упоређена и са неологизмом и са архаизмом (Армизен-Маркети 1991: 24). У том смислу, он се у промишљању метафоре као инвентивне и неуобичајене слике наставља на аристотеловску традицију, тврдећи да сликовитост метафора и њихова бројност одликују доброг говорника, док у самом дефинисању метафоре закључује да је метафора заснована на преносу смисла заснованог на принципу аналогije (Цицерон 1840: 67). Цицеронов посебан допринос продубљивању теорије метафоре огледа се, стога, у проматрању метафоричког израза из естетичке перспективе (метафора је за њега предмет естетике) инсистирајући на доживљају задовољства у сусрету естетског субјекта са добро и складно осмишљеном метафором, избегавајући китњастии стил и следећи принципе јасности и разумљивости (Цицерон 1975: 112). У томе се његова мисаона сродност са аристотеловским третирањем метафоре показује као синтетична и надограђена на њу (Армизен-Маркети 1991: 23). Иако се аутентичност Цицероновог навода о метафори као скраћеном поређењу из дела *О говорнику* доводила у питање (Армизен-Маркети 1991: 24), остао му је свакако приписан као утемељитељу латинске реторике у којој је овакво тумачење метафоре имало централно место, што се потврђује и код Квинтилијана.

Као Аристотел и Цицерон, тако је и Квинтилијан био против претеране употребе стилских фигура, будући да је њихова когнитивна моћ и сав естетски потенцијал у томе

⁸ Потребно је нагласити да је, ипак, античка идеја о орнаменталности дискурса далеко од негативног и пејоративног значења у каснијим схватањима, па се узима за естетичке категорије лепог, пријатног и љупког у сасвим позитивном тумачењу (в. Рено 2013: 272-274).

што треба да буду необичне, нове и ретке. Унеколико ригиднији од поменутих претходника у чијој линији је наставио своју реторичку теорију и праксу (Армизен-Маркети 1991: 35), Квинтилијан је исто тако искључиво истицао да је најзначајнија функција метафоре орнаментална, дајући дефиницију која је постала једна од најпознатијих и најцитиранијих:

У цјелини је метафора скраћени облик поређења и од овог се разликује по томе што се код њега врши поређење са предметом који хоћемо да изразимо, а код метафоре се предмет ставља на мјесто другог предмета. Поређење је кад кажем да је човјек нешто учинио *као лав*, а метафора је кад за њега рекнем да *је лав*⁹. (Квинтилијан 1967: 8-9)

Преузимајући и радикализујући став да је метафора скраћено поређење, још једном се потврђује структурални образац према коме је она изграђена на начелу сличности, иако се тиме, код Цицерона и Квинтилијана, према запажању Армизен-Маркети (1991: 43), преиначава Аристотелова хијерархизација фигура према којој је метафора изворни троп, а поређење је само подврста метафоре.

Квинтилијан се о дискурзивној мотивисаности метафора изјашњава двојако, то јест делећи метафоре на две врсте: оне које су *неопходне* (за изражавање мисли и идеја за које немамо на располагању никакво лексичко решење) и на оне које *нису неопходне* (за мисли и идеје за које већ постоји име) (Квинтилијан 1967: 289). У наведеној подели се изнова кристализују и потврђују значења метафоре као средства спознаје (први тип) и метафоре као орнамента (други тип). Осим тога, идеја о метафорама које су неопходне Квинтилијану директно долази од Цицерона (Армизен-Маркети 1991: 36), а њена генеалогичка нас враћа Аристотелу и функцији метафоре као катахресе. Управо ова особина метафоре, специфично уобличена у савременим теоријама, пружа потпору и заједнички ослонац у концептуализовању њеног когнитивно-означитељског потенцијала још у хеленско-латинској традицији. Наиме, уколико је од Аристотела истицана њена моћ номинализације, код Цицерона је та идеја продубљена и специфично усмерена на изражавање невидљивог, а код Квинтилијана се још уже усмерава на домен психолошке стварности, односно на исказивање догађаја унутар човековог психолошког и духовног бића (Квинтилијан 1967: 222). Метафора се, дакле, код овог аутора, везује за догађај интроспекције и тиме постаје аргумент, али и метод, духовне човекове контемплације, самосагледавања и самоисказивања кроз аналошко усредсређивање на оно што је изван њега.

Како је Квинтилијан настојао да истакне оно што је научно и техничко у говору, наспрам спонтаног и индивидуалног (Петровић 1975: 346), тако се супротстављао Цицероновом вредновању креативног и уметничког у реторској пракси, али не да би такав став укинуо већ да би учврстио темељ реторике у научном, колико и у поетичком смислу. Квинтилијан се, стога, у свом доследном интелектуалистичком опредељењу, сконцентрисао на етичка питања у реторици и говорничкој пракси, тврдећи да добар говорник не може бити неморалан и да оно што је лепо мора бити и корисно и добро, стварајући тако онтичку спону између етичког и естетичког, разумског и лепог. На тај начин, Квинтилијан повезује *inventio* и *elocutio* као кључне факторе, па је за њега реторика наука доброг говорења, доброг уочавања и доброг излагања (Ниче 1992: 380). Залажући се

⁹ Курзив је у оригиналу.

за умерен стил, као и његови претходници, са посебним акцентом на идеалу разума и јасности у исказивању као његове логичне последице, тврдио је да:

теорија, дакле, ограничава слободу у изналажењу и употреби нових израза у креацији нових метафора, које као нове, разумљиво, доводе до нејасноће на нивоу предметног значења, или на нивоу ‚референцијалне‘ функције речи, али, због тога, оне веома богате изражајну, експресивну, односно, поетску страну говора. (Петровић 1975: 359)

Квинтилијаново виђење реторике, па самим тим и дефинисање и класификација стилских фигура, међу којима метафора заузима једно од централних места, представља врхунац, али и место истрошености традиционалног појма реторике, па се у наредним вековима бављење реториком искључиво сводило на историјско и дидактичко бављење стилским фигурама и понављање античких образаца, док је реторика као таква у потпуности дискредитована. Како је идеал истине и научности преузимао, најпре са појавом хуманизма и антропоцентризма, централно место у западном погледу на свет, касније идеолошки подржан просветитељским и позитивистичким епистемологијама, тако је нестајало интересовање за реторику, која је посматрана превасходно као средство за манипулацију засновано на лажном силогистичком резонувању. Ролан Барт (1970: 179) указује на период средњег века као кључни моменат у ком је реторика поистовeћена са поетиком, па је тако реторска пракса постала песничка пракса, и та је синтеза постала темељ идеје о књижевности. У том светлу, непожељна и дискредитована у контексту надоласећих научно-прогресивистичких идеала, реторика је заједно са поезијом искључена из идеала свепожимајућег европског рационализма.

3.2. Француски реторички дидактизам: Сезар Димаре и Пјер Фонтаније

Традиционално схватање реторике наслеђено од Аристотела, разложило се током историје европске мисли почев од схватања реторике као праксе убеђивања, коришћене искључиво у политичке и друштвене сврхе, све до реторике као поетике, чијим се асимиловањем, према Бартовим (1970: 179) речима, ствара прва „теорија” књижевности. Како је статус реторике историјски био тесно повезан са дидактиком као општим системом образовања који је, према Радовићу (2008: 9), „у европској традицији дуго било реторички конципирано”, прагматични циљеви реторике као дисциплине бивају занемарени у корист дескриптивних и нормативних функција говорништва као умeћа. Цветан Тодоров (2008: 25) истиче чињеницу да је традиционална реторика тим путем заправо директно водила у настанак стилистике, уз губитак „интерес[а] за делиберациони и судски и друге говоре, да би од књижевности направила свој омиљени предмет” (Тодоров 2008: 24). Тако измењен и редукован домен реторичке праксе усмерио је практична и теоријска размишљања Сезара Димареа и Пјера Фонтанијеа, „последњег великог француског реторичара” (Женет 1986: 242), што је одредило њену дидактичну и дескриптивну улогу у 18. веку и на почетку 19. века. Усмерени на класичне узор, Димаре и Фонтаније баве се најпре класификацијом реторичких фигура, формирајући тако

критичко-образовни апарат за изучавање књижевности, док се реторика све више удаљавала од књижевне стварности и поетике надоласећег француског романтизма, и затварала у оквирима граматичких преиспитивања језика и говора.

Сезар Димаре и *Трактат о тропима*

Дидактични третман реторике, као и напор да се она теоријски приближи потребама просветитељског друштва 18. века, пронашли су своје место у оквиру великог енциклопедијског пројекта и то у делу *Трактат о тропима* (*Le traité des tropes*) Сезара Димареа¹⁰. Терминолошка проблематика која се још од наслова дела наслућује, упућује на статус фигуре која је у дотадашњој реторици увек имала нејасан карактер, пре свега проблем са концепцијом тропа, чији су покушаји дефинисања увек истицали семантичко-референцијалне тензије унутар речи као виртуелног знака и његове употребе у говору:

Још од антике реторика дефинише фигуре као начине говора удаљене од природног и свакодневног [...]; али она истовремено тврди да ништа није уобичајеније и свакодневније од употребе фигура [...]. Фигура представља одступање у односу на употребу, али и она је у употреби: ето у чему се састоји парадокс реторике. (Женет 1986: 240)

За потоње реторичаре основни принцип је и даље семантички, усмерен на реч и на њено значење и употребу, па се место централних реторичких фигура фиксира око фигура значења, односно тропа.

У свом семантичком опредељењу, као и Аристотел, за кога је централни појам и основна јединица ништа друго до *реч*, Димаре се ослања на традиционалну дихотомију дословно значење/пренесено значење, при чему се одмах сусреће са немогућношћу утврђивања дефиниције природног и дословног значења, схватајући да у тако одређеним појмовима нема иманентног нултог нивоа језика. Стога се, у духу позитивистичког методолошког опредељења, Димаре позива на прагматичне компоненте говора тражећи у њима дистинктивну карактеристику која би могла да одржи логику овакве поделе. На тај начин, критеријум за идентификовање дословног значења речи постаје *учесталост у употреби*, која омогућава да се значења у језику субјективно доживљавају као природна и „пригодна”, тако да њихово присуство у дискурсу представља знак језичког конформизма. Оно што је још значајније и што представља семиотичку интуицију код Димареа, јесте његова тврдња да се разумљивост тропа не заснива само на чистој семантичкој основи, како је то тврдио Аристотел, већ и на културолошкој мотивисаности датог искорака у означавању. Појам културе и културолошког контекста у формирању фигура расветљава метајезички простор у коме тропи егзистирају, што ће много касније бити од кључног значаја за њихово дефинисање. Димаре се, ипак, задржава на проскриптивним намерама у

¹⁰ Приступ који следи Димаре суштински је дедуктиван. На општем плану он се не удаљава од очигледности, не поставља теорије нити хипотезе и он се води искључиво образовним намерама: задовољава се пописом и систематизацијом фигура, као и упутствима о њиховој употреби, што није од занемарљивог научног значаја будући да је знање које својим приручником нуди у основи енциклопедијског типа. Осим тога, на плану појединачног третмана фигура, задовољава се дескрипцијом и синтезом свих претходних података о фигурама које настоји да класификује.

анализи фигура, дајући упутства за њихово правилно коришћење и истичући значај антрополошких знања за њихово јасно, лако и природно склапање: „[...] сваки језик има посебне фигуративне изразе, било да произилазе из одређених употреба које постоје у једној земљи, а непознате су у другима, или из било ког другог произвољног разлога^{11 12}” (Димаре 1757: 34).

Ако први аргумент на коме почива методолошко утемељење опозиције дословно/пренесено схватимо као просторно артикулисану метафору, други аргумент који се кристалише у оваквом покушају дефинисања наведених термина образује се на линији времена, и то у његовом дијахроном поимању. Димаре дефинише дословно значење речи као *прво*, оно које је у језику прво установљено, па самим тим хронолошки претходи пренесеном: „Дословно значење речи је први смисао речи: реч се користи у дословном значењу када означава оно за шта је најпре створена¹³.” (Димаре 1757: 21). Дијахронијска свест о језику за Димареа представља одлучујући критеријум за одређивање природе самих фигура, док су оне и синхронијски утемељене на прагматичним својствима језика. Поред тога, принцип диференцијације фигура представља начин и меру у којој фигуре одступају од првобитног значења (Димаре 1757: 15). Будући да оне читавом својом унутрашњом логиком расветљавају унутрашњу организацију језика као таквог, и да је „реторика *систем* фигура” (Женет 1986: 240), тако је и коришћење фигура природна ствар:

Заправо, далеко од тога да фигуре представљају начин говора који је удаљен од природног и устаљеног, напротив, нема ничега тако природног, тако обичног, нити тако уобичајеног као што су фигуре у језику људи¹⁴. (Димаре 1757: 2)

У складу са античкоримским узорима, и код Димареа се дидактизам уједињује са естетиком, при чему се читав напор да се објасни реторички систем који обликује дискурс не своди само на фигуре, које су за њега само један чинилац „лепоте” језика (Димаре 1757: 9). У духу просветитељске еманципације, ниједна област људског искуства не може бити комплетна уколико не постоји испуњен услов научности и енциклопедијског образовања, па тако ни естетско искуство не може бити у потпуности остварено ако естетски субјект није естетички образован и упућен. Стога, чак и орнаментална функција фигура достиже свој пун капацитет једино ако естетски реципијент (слушалац или читалац) има довољно *знања* о тропима да би их распознао: „Морамо да познајемо тропе да бисмо добро

¹¹ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. У оригиналу: « [...] chaque langue a des expressions figurées qui lui sont particulières, soit parce que ces expressions sont tirées de certains usages établis dans un pays et inconnus dans un autre : soit par quelque autre raison purement arbitraire. » (Димаре 1757: 34)

¹² Оно на шта Димаре овде такође указује јесу проблеми превођења фигуративних исказа, будући да су они везани за дух језика и за културолошка знања која су похрањена у њему, а ту ће особину тропа, па самим тим и метафоре, настојати да превазиђу готово све поетике 20. века, а посебно авангардни покрети, чија ће утопијска идеја бити реактуализовање мита о Вавилонској кули, то јест стварање тоталног и универзалног језика који ће превазићи специфичности засебних језика.

¹³ « Le sens propre d'un mot, c'est la première signification du mot : un mot est pris dans le sens propre, lorsqu'il signifie ce pourquoi il a été premièrement établi. » (Димаре 1757: 21)

¹⁴ « D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire, et de si commun que les figures dans le langage des hommes. » (Димаре 1757: 2)

схватили ауторе, као и да би наша знања о умећу говорења и писања била тачна¹⁵.” (Димаре 1757: 17). Можемо уочити како се овај приступ реторичким фигурама исцрпљује у рационалистичким и стилистичким проматрањима, те се дефинисање фигура тек понегде одваја од класичних аутора. Коначни опис стилских фигура Димаре уобличава на следећи начин:

Фигуре су начини говора онеобичени посебним изменама, помоћу којих их можемо свести на засебне врсте, и које их чине или животнијим, или племенитијим, или пријатнијим од других начина исказивања који нам служе само да искажемо суштину мисли, без неких посебних модификација¹⁶. (Димаре 1757: 11)

Упућујући зналачког читаоца у ефекте које производе фигуре, Димаре жели да га сензибилизује на посебна својства фигуративних израза и на њихов преступнички карактер који, ипак, мора да следи начело умерености. Женет (1986: 241) види у таквом начину дефинисања ништа друго до неподударање између знака и смисла, и то у оквирима унутрашњег простора језика. Суштина фигуре је у томе увек одређена својом различитошћу, другошћу, како у односу на „обичне” изразе, тако и у односу једне на другу.

За Димареа су тропи, а међу њима и метафора, заправо само подврста фигура (Димаре 1757: 1) чија је основна функција и особина „извртање” и окретање речи према неспецифичним употребама (Димаре 1757: 14). Стога се, у духу норматизације употребе и ефеката тропа којим се Димаре води у читавом тексту, систематски издвајају обележја која доприносе њиховом бољем разумевању. Истичући најпре сазнајни карактер тропа, Димаре даље прелази на функцију орнаменталног у дискурсу, затим ефекат узвишеног и патетичног, прикривање и улепшавање ружног, као и полисемичност (Димаре 1757: 25-28), обједињујући тако стилистички, естетски и епистемолошки карактер метафоре. Семантичка „вратоломија” такође мора бити и увек нова и оригинална (Димаре 1757: 7-8), те овакав став представља још један одзвук аристотеловске идеје о „генијалном говорнику” који је у стању да створи увек нови и оригинални израз захваљујући својој стваралачкој и емпиријској интелигенцији. Наведени стилистички статус фигура још једном указује на формалистичка схватања традиционалних реторичара. Фокусирани на форму и облик, украсе и ефекат, они уметнички приступају њиховом коначном одређивању у коме доминира визуелни и естетски доживљај фигуративног говора. Говорећи о фигурама, Димаре уочава како је сам њихов назив једна метафора:

Шта заправо представљају фигуре? Ову реч овде морамо схватити метафорички. У дословном значењу, *фигура* представља спољашњи облик неког тела. Сва тела заузимају неки део простора, али осим просторности као опште особине, свако од њих има своју посебну фигуру и форму, због које се пред нашим

¹⁵ « On doit connaître les tropes pour bien entendre les auteurs, et pour avoir des connaissances exactes dans l'art de parler et d'écrire. » (Димаре 1757: 17)

¹⁶ « Les figures sont des manières de parler distinguées des autres par une modification particulière, qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part, et qui les rend, ou plus vives, ou plus nobles, ou plus agréables que les manières de parler, qui expriment le même fonds de pensée, sans avoir d'autre modification particulière. » (Димаре 1757: 11)

погледом разликује од неког другог тела: тако је исто и са фигуративним изразима, они најпре саопштавају шта мислимо¹⁷; (Димаре 1757: 6)

Осим тога, посебан допринос Димареовог просторног дефинисања фигура Женет интерпретира на следећи начин:

Реторички облик је *рâван*, *рâван* коју уоквирују две линије: линија присутног и линија одсутног означитеља. Само тако се може протумачити она мало употребљива Димареова дефиниција: једино фигуративни израз има одређен облик, јер само он уоквирава неки простор. (Женет 1986: 242)

У наведеном Димареовом опису посебно место заузима метафора, чија се епистемолошка моћ већ на првом кораку спонтано истиче. Свесно или не, Димаре не само да спознајну моћ метафоре дефинише у продужетку аристотеловске мисли, већ наслућује и модерну идеју о суштинској метафоричности језика. Међутим, он остаје у оквирима традиционалне теорије метафоре и ова идеја, ипак, остаје на несвесном нивоу текста. Оно што Димаре примећује и истиче јесте да је метафора когнитивни принцип организације и структурисања дискурса, тврдећи да метафоре служе за распознавање правог значења речи, да дају његов прецизан и тачан смисао (Димаре 1757: 19).

Говорећи даље о метафори, Димаре (1757: 118-120) се надовезује на традиционалну дефиницију метафоре као фигуре преношења значења засноване на принципу аналогije, при чему се од компарације, као другог начина испољавања аналогних веза, разликује по томе што су оне имплицитно, несинтаксички дате, док компарација представља синтаксичко и експлицитно присуство аналогije. Могло би се чак рећи да Димаре овим разматрањима указује на лингвистички континуитет који је опстао у тумачењима метафоре још од почетака, као и на једну врсту научно неосвешћеног статуса метафоре који би објаснио њен ванјезички капитал. У нахођењу да се особеност метафоре у потпуности разјасни и детерминише, Димаре износи тврдњу да метафора, најпосле, настаје „здруживањем појмова” (1757: 122), док је, са истом намером, на другом месту констатовао да реч употребљена као метафора губи своје примарно значење, чија је функција чисто референцијална: дословно значење служи само за успостављање аналошког односа међу појмовима (1757: 118), иако су они, парадоксално, здружени. Иако наведени парадокс открива проблематично место Димареове методологије и, можда, преурађене и усиљене закључке о губитку дословног значења речи, којих код Аристотела, заправо, и нема, ова констатација нам сигнализира и комплексан однос међу референтима које ће и будуће теорије метафоре покушати да расветле.

Нормативне преокупације и реторички дидактизам претпостављају и третман неправилних и лоших употреба метафоре, којима Димаре посвећује једнаку пажњу као и позитивним дефиницијама. Говорећи о „лошим метафорама”, Димаре прати логику класицизма у погледу умерености у украшавању, валоризовању формалне лакоће исказа и девалоризовању сваке врсте барокних елемената у говору, тражећи да „[...] (не буду) извучене из тривијалних тема” и да не буду „усиљене, превише удаљене и у којима веза

¹⁷ « Qu'est-ce que donc que les figures ? Ce mot se prend ici dans un sens métaphorique. *Figure* dans le sens propre, c'est la forme extérieure d'un corps. Tous les corps sont étendus, mais outre cette propriété générale d'être étendus, ils ont encore chacun leur figure et leur forme particulière, qui fait que chaque corps parait à nos yeux différent d'un autre corps : il en est de même des expressions figurées, elles font d'abord connaître ce qu'on pense ; » (Димаре 1757: 6)

није довољно природна нити поређење довољно уочљиво” (1757: 130). Тако је Димаре дао заокружену мисао о метафори, исцрпљујући је у таксономијском набрајању употреба и ефеката, потврђујући традицију као полазиште за прикупљање енциклопедијског знања.

Пјер Фонтаније и метафора у контексту модерног појма реторике

Како је језик у 17. веку постао транспарентан и задовољен у својој репрезентативној функцији (Фуко 1971: 142), а дубока повезаност језика са светом бива прекинута, што је имало за прву последицу да језик вреди само као говор (Фуко 1971: 110), тако је и реторика као наука имала све мање значаја пред већ увелико присутним научним погледом на свет. С друге стране, формалним иступањем из књижевног стваралаштва које је све више валоризовало машту, инспирацију и ирационалне стваралачке импулсе, класична реторика је идејно и идеолошки припала класицизму, те је у актуелном књижевноуметничком духу времена сматрана застарелом и дискредитованом. У процесу реafirмисања и реорганизовања антрополошких знања који је обележио 19. век, реторика, до тада схваћена као расправа о фигурама, такође је морала да се ослободи терета традиције и покаже своју релевантност и у модерном свету.

Улоге последњег великог реторичара (Тодоров 2008: 24) и оснивача модерног појма реторике, према Женету (2008: 53), додељене су Пјеру Фонтанијеу, чија је теоријска и практична мисао настала у развојној линији реторике као науке, представљајући мост од Димареа ка новијим теоријским парадигмама. Направивши отклон према граматичко-семантичком и чисто дидактичком приступу класичној реторици у којем доминира њено схватање искључиво кроз појам *elocutio* (Радовић 2008: 10), Фонтаније у сам центар реторике поставља појам *фигуре*, у знатно другачијем и проширеном схватању од традиционалног свођења фигуре на њено граматичко одређење. Рехабилитујући у својој класификацији фигура оне које примарно нису фигуре значења, односно тропи, Фонтаније „поставља расправу о фигурама, тропима и ,другом осим тропа’ (...), чији *предмет* су баш све фигуре, али чији је *принцип* (критеријум прихватања и одбацивања) чисто трополошки, у својој основи” (Женет 2008: 53). У духу терминолошког минимализма који уочавамо код Димареа, а који се односи на кристалисање трополошке логике у форми опозиције дословно/фигуративно, Фонтаније нуди опсежнију класификацију фигура издвајајући метафору, метонимију и синегдоху као једине праве тропе¹⁸, чији је темељни принцип функционисања могуће апстраховати као прототип тропологије уопште.

Оно што се у наведеном приступу показује као значајан увид у основе функционисања тропа, омогућава Фонтанијеу да постави темеље асимилацији логичког и формално-стилистичког вида проматрања суштине фигура, па се на тај начин, примећује Женет (1977: 12), издваја идеја о супститутивној суштини фигура, то јест јавља се свест о парадигматској димензији језика као система¹⁹. Могућност одабира еквивалентног израза или речи, по принципу аналогije која начелно омогућава константну тензију међу

¹⁸ Са развојем нових лингвистичких теорија и претпоставки о темељним начелима језика ова тријада бити редукована на два тропа: метафору и метонимију.

¹⁹ Свест о систему и структури, о могућности одабира и замене термина својим парадигматским еквивалентом, спона је са модерним структуралистичким претпоставкама о двострукој артикулисаности језика (Де Сосир) и о парадигматским и синтагматским односима међу језичким елементима (Јакобсон).

референтима који су „истовремено слични и различити” (Женет 1977: 12), додају самом појму фигуративности значај који је већи од дискурзивне појаве са упадљивим ефектима и орнаменталношћу. Чак и када од Димареа преузима идеју о фигури као о „спољашњем облику неког тела” (Фонтаније 1977: 63), Фонтаније наслућује дубинске когнитивно-психолошке механизме који су по својој природи визуелно устројени, што је с временом усмерило

метареторичку пажњу [с говорништва на поезију] ради првенственог концентрисања на фигуре с најјачим семантичким носиоцем (једном речју фигуре значења) и, међу њима, првенствено на фигуре са „видљивим” семантизмом (просторно-временска релација, релација аналогije). (Женет 2008: 55)

Међу поменутих фигурама централна фигура је, заправо, метафора, „најлепша, највеселија, која говору даје највише шарма, када испуњава све неопходне услове, као и најподложнија злоупотреби, када производи најлошији ефекат²⁰” (Фонтаније 1977: 103).

Фонтаније, као и његови претходници, дефинише метафору у аналошком кључу, подводећи је под ширу категорију тропа заснованих на сличности:

Тропи засновани на сличности се састоје у *представљању једне идеје под знаком друге идеје, која је упадљивија или познатија, и која се, осим тога, према првој односи искључиво по принципу одређеног сагласја или аналогije*²¹. (Фонтаније 1977: 99)

Предлажући ову дефиницију, а пратећи ипак традиционалну теорију означавања у којој примат речи над смислом има централно место, Фонтаније готово да оперише терминима предстојећих структуралистичких и семиотичких теорија, а самим тим што говори о „знаку друге идеје” указује на стратификованост речи као језичког елемента. Померањем тежишта од значења ка знаку, Фонтанијеов приступ чини се још значајнијим за модерно схватање метафоре, па се уместо традиционалног преноса значења са једне на другу реч јавља идеја о замени референата/знакова при чему се фигуративно значење смешта у простор конотације.

У традицији која је античко схватање реторике усмерила ка рационалистичким идеалима, метафора се најпре представља као инструмент којим управља ауторитативни *cogito*, па у том смислу преовладава њена логична, рационална структура и јасна примена. У духу последњих замаха класично схваћене реторике која се исцрпела у давању упутстава и таксативном набрајању примера добрих и лоших метафора, Фонтаније предлаже репертоар неопходних услова за правилно стварање метафоричких израза и тиме, на изванредан начин, заокружује вишевековну дидактичну трополошку редукцију и тропоцентричност реторике садржане, на крају, у појму метафоре. Услови правилне употребе метафоре које Фонтаније излаже као неопходне претпостављају да метафора треба да буде:

²⁰ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. У оригиналу: « plus belle, plus riante, ni qui répand plus de charme dans le discours, quand elle réunit toutes les conditions nécessaires, il n’y en a pas non plus dont on puisse plus abuser, ou dont l’abus produise un plus mauvais effet. » (Фонтаније 1977: 103)

²¹ Курзив је у оригиналу. « Les tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d’une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d’ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d’une certaine conformité ou analogie. » (Фонтаније 1977: 99)

- 1) *истинита (vraie)* и *тачна (juste)*: „сличност која представља њене основе је тачна, стварна, а не двосмислена или претпостављена”;
- 2) *јасна (lumineuse)*: „изведена из познатих предмета, који су лако препознатљиви, она моментално запањује дух тачношћу и истинитошћу односа”;
- 3) *узвишена (noble)*: „ако није изведена из тривијалних и гнусних предмета, или ако се, створена у намери да банализује и понизи, покаже с достојанственошћу и изнад свог порекла”;
- 4) *природна (naturelle)*: „ако се не односи на превише далеку сличност, на сличност која превазилази уобичајени домет мисли”, и
- 5) *кохерентна (cohérente)*: „ако је савршено усклађена сама са собом; ако су појмови добро распоређени, добро међусобно повезани и ако на изглед не искључују један другог²²” (Фонтаније 1977: 103-104).

Не само да је наведени попис особина добрих метафора написан у духу рационалистичког позитивизма, при чему се метафори (и реторици) приступа са позитивистичког становишта као општег става просветитељског субјекта, већ представља и покушај легитимације реторике и њених појмова од стране научне и рационалистичке парадигме.

Значај Фонтанијеовог дефинисања метафоре огледа се и у наглашавању да се метафоре не односе само на реч као *име*, при чему старе теорије имплицирају да се метафорички изрази односе само на именице и, евентуално, именске речи, иако се остале врсте речи нигде очигледно не искључују. Говорећи да у домен метафоре спадају све врсте речи, од именице до глагола (Фонтаније 1977: 99), шири се перспектива из које постаје јасно зашто се метафора издваја као доминантни троп, који може покрити све елементе језика и указујући да се, суштински, може повезати са његовим генеративним начелима. На још једном месту се код Фонтанијеа пројављују модерне идеје о метафори као „лажном говору” које касније срећемо код Ничеа и Ека: говорећи о „манији стварања метафора” као „константној потрази [...], њиховој зачудној одважности, без тачности и без истине²³” (Фонтаније 1977: 68). Домет Фонтанијеових увида, међутим, остаје на нивоу антиципације модерног схватања реторике, самим тим и теорије метафоре, коју модерни лингвисти и семиотичари виде као базични механизам стварања језика и његов основни начин артикулација.

²² « la ressemblance qui en est le fondement est juste, réelle, et non équivoque ou supposée » ; « tirée d’objets connus, et aisés à saisir, elle frappe à l’instant l’esprit par la justesse et la vérité des rapports » ; « elle n’est point tirée d’objets bas, dégoûtants, ou si, en étant tirée dans la vue d’avilir et de dégrader, elle se montre avec dignité et au-dessus de son origine » ; « elle ne porte point sur une ressemblance trop éloignée, sur une ressemblance au-delà de la portée ordinaire de la pensée » ; « elle est parfaitement d’accord avec elle-même ; si les termes en sont bien assortis, bien liés entre eux, et ne semblent pas s’exclure mutuellement » (Фонтаније 1977: 103-104)

²³ « une recherche continuelle [...], leur hardiesse bizarre, sans justesse et sans vérité » (Фонтаније 1977: 68)

3.3. Модерна лингвистика и семиологија: метафора као језички феномен

Након периода рационалистичког уплива у схватање реторике, јавља се и стилистичка струја која реторичке обрасце представља кроз оптику поетичких разматрања услед епистемолошког репозиционирања самог језика као културног и природног феномена. Стилистика, према речима Цветана Тодорова (2008: 25), као директна наследница реторике у класичном смислу речи, заједно са анализом дискурса и лингвистиком преузима предмете и проблеме раније реторике као књижевнанаучне дисциплине. Управо у сукобу ове две оријентације Сретен Петровић (1975: 399) увиђа пробијање нове идеје негирања и превазилажења разумевања класичне реторике. Рационалистички идеали и свеприсутни позитивистички метод у научним круговима довели су до поларизовања целокупних друштвено-цивилизацијских активности, редукованих на однос разум/чулно, или разум/машта: с једне стране развија се научни поглед на свет, а са друге уметнички, при чему је, као и у сваком бинарном моделу, научни приступ привидно преузео примат. Директна последица таквог генетског преображаја било је дисквалификавање уметности, са њом и реторике, као лажног представљања и говорења о свету, при чему се овакво схватање није односило на читаву уметност, будући да су уметнички правци као што су реализам и натурализам у Француској верно пратили методолошке моделе владајућих научних система.

Поезија је већ у том тренутку, са развојем буржоаског и капиталистичког друштва, постала непопуларна, да би касније са симболизмом и антиконформистичким и антисоцијалним ставом песника симболиста објавила потпуни раскид са друштвеном стварношћу којој је одбијала да призна објективност и легитимитет. „Разорена новим захтевима наука” (Петровић 1975: 403), реторика схваћена као систем правила и класификација фигура, такође бива протерана не само из образовног система (Тодоров 2008: 24), већ и из песничких кругова и поетика. Песници романтизма осудили су реторику као упутство за овладавање политичким и идеолошким манипулативним говорима, скуп неважних правила која не погодују изражавању „ирационалне и непознатљиве делатности усамљеног генија” (Тодоров 2008: 24). Традиционална реторика, као таква, готово у потпуности губи свој ауторитет појавом романтизма, у чему Пол де Ман (1975: 236-237) види последицу активности романтичарског Субјекта који директно и критички отвара питања о интенционалности стилских фигура и реторику осећа као оруђе манипулисања.

Тек са филозофским превратом који је иницирала Ничеова филозофија језика и критика епистемологије и научног објективизма и рационализма, јавља се поновно интересовање за реторику, али више не као дискрузивног система реторичких фигура и њихове просте класификације, већ као дијахронијског резервоара мисли о темељним лингвистичким структурама и механизмима језика као таквог, и то почев већ од Аристотела као претече модерне структуралне лингвистике. Стога се ничеански метафизички преврат одражава и на сва будућа критичка тумачења језичких феномена, па се и са правом Ниче често помиње као „први филозоф-филолог” (Фуко 1971: 347) чија је филозофија указала на апорије и парадоксе проистекле из позитивистичке догме о језику као средству за спознавање истине.

3.3.1. Ничеова критика објективизма и суштинска метафоричност језика

Ничеова критика картезијанске филозофије и њеног примарног постулата о постојању објективне истине, на првом месту имала је утицај на аксиом о методолошкој заснованости разумевања уопште, као и на утицај оваквог става на теорије о језику као средству спознаје апсолутне истине. Херменеутички карактер стварности, односно став о нераздвојивости света од његовог тумачења који је Ниче заступао (Бужињска, Марковски 2009: 191), у првом реду истакао је спекулативну особину језика као таквог и његову суштинску реторичност и трополошку природу:

[...] свесни процес стварања уметности, коју називамо реторичном, дејствен је у језику и његовом постанку као и несвесни уметнички поступци: реторика је ту да усаврши, у светлости разумевања, процесе који почивају у самом језику. [...] Језик не садржи ниједну по својој природи нереторичну страну. (Ниче 1992: 384)

Ниче се враћа на Аристотела, али и радикализује његов став о реторичности као суштини језика, преиначавајући схватање реторике као дијалектичке способности мишљења у идеју заробљености сваког резоновања и искуства стварности у самом језику: ако је Аристотел величао реторику као посебну способност спекулисања и дијалектичког полемисања, Ниче песимистички тврди да се ван ње не може ни говорити ни мислити, те да је свака вера у могућност досезања ванјезичке и онтолошке истине, заправо, немогућа.

Оно што је, према Ничеовом мишљењу, непобитно јесте језик који не омогућава директни пренос сензација, већ њихову копију, па су све речи од самог почетка тропи (Ниче 1992: 384), а у тој апстрахованој и удаљеној представи о стварности читава се већ метафоричко проговарање о њој, као фундаментални нагон човека да образује метафоре и њима (*про*)тумачи свет. Метафоре су тако неутуђиви део језика (Маржел 2006: 17), систем знакова, *симптома* стварности, чија основна структура омогућава опстанак његовог полисемичног карактера, чиме се потврђује ничеанска идеја о плуралистичком искуству стварности, о мноштву истина (значења) спрам једне, апсолутне истине (смисла). Наведена теза открива значај непротумачених и непознатљивих значења које тако схваћена метафора нуди: састављена од мноштва релација и потенцијалних, неостварених односа, она више сугерише одсутно него што саопштава конкретан смисао и комуникацијски задовољавајућу поруку. Како се језик увек креће на рубовима стварног, говорећи увек о недостатку, тако и метафора увек говори оно што није. У формално-логичком смислу, језик фалсификује и због тога је реторичан, док метафоре, у сродном контексту, лажу и кривотворе стварност: „Све су *реторичке фигуре* (тј. суштина језика) *погрешни силогизми*. И тиме започиње ум!” (Ниче 2005: 50).

Представљајући метафору као један вид истинољубивости (Ниче 2005: 45), Ниче модификује традиционално прихваћену особину метафоричког исказа као метакогнитивног, односно као начина спознаје, тумачећи га, кроз иронију, у оквиру сопственог дискурса критике хуманистичких наука, као „склоност ка истини”, при чему су појмови истине и објективизма дефинисани као стратификовани и традицијом утемељивани стереотипи и заблуде. На тај начин се код Ничеа остварује повезивање епистемологије са реториком, како закључује Де Ман (2008: 73), уз одредбу истине као „трополошког померања”. Осим тога, метафора је, према Ничеу, алогични елемент језика,

заснован на „поистовећивању неистоветног“: „Логика је само робовање у оквирима језика. [...] она је, дакле, деловање уобразиље. На томе почива егзистенција појмова, облика итд.” (Ниче 2005: 82). У том се смислу, Ничеово дефинисање метафоре приближава самој идеји концепта и појма („И тиме започиње ум!”), па је „наталожена”, мртва метафора произвела појам, а истину су створиле ислужене метафоре:

Шта је, дакле, истина? Покретно мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама, укратко збир људских веза које су поетски и реторски биле узнесене, пренесене, украшене, и које након дуге употребе, учвршћене, канонизоване и обавезне, наликују на неки народ: истине су илузије за које смо заборавили шта су, метафоре, похабане и са изгубљеном чулном снагом, [...] – истински бити, то значи употребљавати ислужене метафоре. (Ниче 2005: 71-72)

Са Ничеом се, дакле, појављује свест о илузорном карактеру свих закономерности произведених историјским понављањем научних и других теза које су на тај начин добиле статус истине, при чему се наглашава њихова митотворни и идеолошки потенцијал: „Истина је троп, троп ствара норму или вредност; та вредност (или идеологија) није више истина. Истина је да су тропи произвођачи идеологија које више нису истините.” (Де Ман 2008: 76). Међутим, стално присуство метафора у говору, потврђује, заправо, идеју о изворној зачудности (или „искрености”) првих метафора. За Ничеа је говорни Субјект стваралачки Субјект, а нулти степен језика представља примитивни свет метафора настао као први, исконски нагон човека да објасни и раз-уме свет. Ниче (2005: 76) тако поставља знак једнакости између емпиријског и антропоморфног света, света који је обликован кроз задовољење фундаменталног нагона човека за образовањем метафора. На плану развоја реторике, који Женет (2008: 67) детерминише као вишевековно редуковање реторичког система на неколико основних фигура, троп који је посебно валоризован јесте управо метафора као потврда идеје о суштинској метафоричности језика уопште.

У наведеном кључу, као и у духу модерног филозофског ревидирања схватања језичких феномена, превазилазећи и преобраћајући платонистички однос према уметности, кристалише се мисао о поезији и поетском језику као о покушају повратка на примарни стадијум језичког артикулисања, који би у том смислу био супротан увреженим, традицијским и научноформалистичким „истинитим” језичким изразима. Песнички језик би, стога, морао да лаже, будући да је сваки почетак језика трополошког карактера. Такав говор представља, заправо, прву слободну људску мисао, незаробљену у догми апсолутних истина, неудалећу од чулног искуства и готово неразумску творевину²⁴, па стога и лажну: уметност је за Ничеа највиши степен лажног, и управо зато може да заводи (Делез 1962: 117). Песници лажу, каже Ниче (1901: 129) позивајући се на Хомера, јер из песничког генија (у аристотеловском смислу) израња читав свет слика и алегорија (Ниче 1983: 56). Метафора зато за истинског лиричара није стилска фигура већ слика-замена (Ниче 1983: 67), будући да је његов први однос према стварности однос бликости и посматрања, дакле естетски однос, те он у првој реакцији на свет нити копира објективне предметности, нити стилизује помоћу удаљених језичких апстракција, већ је његов импулс да их замени путем језичког означавања својственог човеку и његовој природи. Већ тај први степен означавања је по дефиницији метафора, јер за Ничеа директна референцијалност и денотативност нису могуће, између означитеља и означеног постоји

²⁴ Реч је о добро познатом дионизијском начелу у уметности о коме Ниче говори најпре у *Рођењу трагедије*.

онтолошки јаз, а сваки референцијални однос²⁵, семиотички речено, замењен је *симптоматским*.

Ничеова симптоматологија утемељена је, ипак, у бесконачном кругу интерпретације, чији неограничени број могућности сугерише да је значење ствар избора, а не датост. У нихилистичком духу, Ниче још додаје да ниједно од значења није тачно, нити објективно или истинито, али и да, управо због тога, „уметност почива на *нетачности вида*” (Ниче 2005: 22). С обзиром на то да разумевање природе језика у ничеовској перспективи представља тежњу за рационализацијом, простор стварног (ирационалног) и простор језичког (рационалног) не само да бивају категорички одвојени, већ у тако успостављеном систему вредности мењају места, па се, каже Ниче (1901: 104) сан, машта и имагинација валоризују и уздижу упркос тежњи ка рационалном. Овакво схватање језика и његове суштине, као и полазећа претпоставка да је он већ на почетку реторичан, а да је реч звучна слика чије је трајање ограничено у времену (Ниче 1992: 384), наводе Ничеа на констатацију да је за песника метафора „слика-замена која му стварно, уместо неког појма, лебди пред очима” (1983: 67) и у том сагледавању метафоричке слике песник је најближи стварности, знајући да је она већ унапред нетачна. Метафора је зато само *име ствари*, језичка замена стварног и одсутног референта, а у свеопштој немогућности да се дође до пуноће значења човеку остаје да прихвати игру језичке и семантичке илузорности, или, Ничеовим (1901: 102) речима, значајније је спознати име ствари него то шта она јесте²⁶. У реактуализованој, и донекле измењеној аристотеловској номиналистичкој тези, метафора опет поприма значење језичке игре именовања и свеопштег семиотичког мапирања света, будући да је свет означавања антропоморфни свет у коме је довољно, сматра Ниче (1901: 103), да створимо нова имена, нове везе и могућности да бисмо створили нове ствари. Али ће њихово постојање, сходно критици човековог антропоцентризма и нарцисоидности, бити ограничено само на људски, вербално артикулисани свет. Ничеовски поглед на метафору, и у овом смислу, ревидира постојеће схватање човекове егзистенције, трансдормишући га, ипак, радикално у духу нихилизма.

Ако је простор језика заправо простор промишљања својствен само човеку, онда су концепти, идеје и појмови метафоре којима оперише картезијански *cogito* у жељи да објасни свет: „Време, простор и каузалност само су *метафоре* сазнања, којима себи тумачимо ствари. [...] Свако трпљење изазива чињење, свако чињење трпљење – то најопштије осећање већ је *метафора*.” (Ниче 2005: 49). Потреба за образовањем метафора је потреба за објашњавањем, у чијој је основи подражавање илилити поређење (Ниче 2005: 51), а човек је дубоко уроњен у посматрање и тражење сличности. Аналогно мишљење, према Ничеу, заправо представља још само један епистемолошки конструкт, који ни у чему не објашњава суштину стварног, већ представља одјек емпиријског искуства човека кроз призму чула и перцептибилне стварности обрађених уз помоћ интелекта: надражај је „запамћена слика”, „сличности су откривене и оживљене”, а метафора је, као основни модел интелектуалног артикулисања света, „закључивање по аналогiji” (Ниче 2005: 52).

²⁵ Поменимо овде, као потврду наведеног, и дефиницију појма *реторичност* коју дају Бужињска и Марковски (2009: 394): „Реторичност – језички механизам који суспендује референцијалност текста која престаје да бива очигледна и јавља се као троп или фигура. Пример је *mimesis* који не одређује подражавање стварности путем уметничког дела, већ представља језичку фигуру која спада у реторички канон.”

²⁶ Сличну констатацију проналазимо и у Бењаминовом (1974: 32) ставу да је једини именујући језик језик људи, вербални језик.

Метафорички пренос је, стога, сваки пренос усмерен из феноменолошког домена стварности ка људском искуствено-интелектуалном артикулисању надражаја:

„Ствар по себи’ (била би то управо чиста беспоследишна истина), чак за обликоваоца језика, потпуно је недокучива и не заслужује напор који изискује. Он означава једино спреге ствари с људима и за њихово изражавање и испомаже се најсмелијим метафорама. Нервни надражај најпре пренети у слику! Прва метафора. Слика се потом изнова уобличава у глас! Друга метафора. И сваки пут потпуни скок из једне, усред које је, у сасвим другу и нову сферу. (Ниче 2005: 70)

Повратак на првобитно, прејезичко искуство, као и стално упућивање на естетски однос према стварности, повлачи са собом и непрестано призивање феноменолошке терминологије у којој доминира појам *слике*. Метафора као слика подразумева најпре уроњеност у физичку егзистенцију и примарну интуицију посматрачког бића, док се овакав регресивни однос очекује и код језичког бића, што ће се актуализовати и на плану уметности, већ почев од авангарде. А како Ниче отвара комплексна разматрања о самој природи језика, уздрмавајући читаву арматуру западног антропоцентризма, место метафоре у његовом критичком апарату добија значајну улогу, и то не као дескриптивно или орнаментално средство филозофског дискурса, већ као генерички (и генетички) метајезички концепт нове филозофије језика која ће се и развити управо из Ничеове филозофије.

Идеја о фундаменталној метафоричности језика отворила је, заправо, неограничену перспективу поетског језика (Лала 2005: 146), па ће у модерним лингвистичким круговима, почев од структурализма и, посебно, Романа Јакобсона, метафора бити посматрана као показатељ поетске функције језика и, уопште, симптом поетског, односно стваралачког у самом језику. Ничеова мисао у целини је утицала на модерну филозофију језика, а идеја о метафори као покушају повратка на саме почетке језика, као суштинског знамења човечанства и људске цивилизације, инкорпорирана је у оквиру различитих антрополошких дискурса, али увек као некакав логоцентрични покрет: „покрет језика ка непознатом, у сусрет сваком исконском давању смисла, у сусрет свакој аналошкој мисли²⁷” (Лала 2005: 160).

3.3.2. Руски формализам: метафора као својство поетског језика

*Форма је душа уметничког дела,
као што је душа форма тела.*
(Дифрен 1973: 144)

Значајан корак ка новореторичкој теорији метафоре, а преко „подземних” идеолошких и филозофских веза са надреализмом, представља руски формализам као теоријско-методолошка потка савременог схватања књижевности и књижевних појава. У

²⁷ Наш превод. У оригиналу: « le mouvement du langage vers l’inconnu, à l’encontre de toute position originale donatrice de sens, à l’encontre de toute pensée analogique. » (Лала 2005: 160)

ширем контексту, руски формализам, у обе своје фракције (московској и петербуршкој) карактерише посебно интересовање за лингвистику и модерну поезију (Мелић 2014: 172), и као такав представља развојну етапу европске естетике која афирмише примат форме над садржајем, и која води ка структурализму и семиотици, најзад и постструктурализму и деконструкцији, као базама савремене теоретске мисли о језику као феномену. Како су формалисти скренули пажњу на значај формалне егзистенције књижевног дела, тако су се, с друге стране, окренули социјалном и авангардном деловању, иако су заговарали потпуно аутономију књижевности у односу на ванкњижевни контекст, али и повезивање књижевности са животом искључиво преко *говора* као појма и на тај начин формирали специфичан однос према ванкњижевној стварности: „Живот је повезан са књижевношћу пре свега својом говорном страном. [...] Та веза се остварује говорном линијом; књижевност има у односу на живот *говорну* функцију.” (Тићанов 1970: 296). Формалистичка теорија, заправо, превазилази оквире књижевне критике и поетике, и „савршено се уклапа у савремене покушаје превладавања инерције грађанске културе окореле у стереотипној слици света” (Бужињска, Марковски 2009: 130), што, у обрнутом смеру, формалисте идеолошки и усмерава на радикализам уметничких поступака и ревидирање основа књижевне критике и поетике. У центру формалистичких књижевнотеоријских интересовања налази се питање појма *литерарности*, које са собом повлачи и питање стила, а даље упућује на преиспитивање природе књижевног (поетског) језика, као и самог појма реторичности. Питање стила за руске формалисте нема више естетички значај, већ се тиче схватања књижевности уопште и феноменолошког аспекта литерарности као њеног онтолошког предуслова. За руске формалисте књижевност је феномен, и њен је идентитет, у том смислу, нужно епистемолошки хибридан.

С друге стране, диференцијација између песничког и свакодневног језика, која је одиграла кључну улогу у генези формалистичке критике добија не само дидактички, већ и полемички значај, па се у оквиру групе руских формалиста јављају различита теоријско-идеолошка стремљења: 1) екстремна десница, коју представљају Ејхенбаум и Жирмунски, заговарајући комплетно раздвајање поезије и праксе; 2) екстремна левица, на челу са Бриком и Кушнером, која је асоциолошки и технолошки усмерена; и 3) лингво-поетска теорија, коју представљају Роман Јакобсон и Виктор Шкловски (в. Штајнер 2016: 6). За представљање развојног пута метафоре ка новореторичком схватању ове фигуре посебно је релевантна лингвостилистичка струја, која омогућава да се осврнемо на лингвистички/структуралистички (Јакобсон), али и сликовни (Шкловски) аспект метафоре, као и на императив зачудности који управља модерним поступцима естетизације и стилизације.

Метафора као књижевна форма: зачудност и слика

Када Виктор Шкловски проглашава смрт речи (1969: 153), он то чини призивајући њено васкрсење у виду аутономне реалности, у складу са суштинским настојањем руског формализма да се поетски језик одвоји од комуникативног. На самом почетку развоја формалистичке теорије песничког језика, формалисти су наглашавали посебно његов фонетски аспект артикулације (Бужињска, Марковски 2009: 125), како би се касније, у виду заумног језика, у потпуности удаљили од његовог садржаја, афирмишући само

форму, опет у виду фонолошког устројства. Прави значај ове идеје своди се, заправо, на веровање у аутономију уметничког материјала и ослобађање језика од његове репрезентативне, то јест референтне функције (Бужињска, Марковски 2009: 127). Форма је, стога, за формалисте онтолошки предуслов постојања дела, док се кроз истицање његовне појавне егзистенције у књижевном делу као феномену тражи отежан, па самим тим и освежен, вид перцепције, оно што Шкловски назива онеобичавањем:

Постајући уобичајене, радње пониру у несвесно, а задатак уметности се састоји у томе да их оданде извуку, изнова представе нашој свести, али сада као тешко препознатљиве, необичне, такве да се на њима наша перцепција може дуго времена задржати. (Епштејн 2014б: 51).

Тако схваћена форма врши принуду на реторику да превазиђе орнаменталну функцију тропа, који су, према Штајнеру (2016: 2) у самом центру формалистичких полемика, као један од начина да се преиспитају лингвистички и поетички психологизми 19. века. Осим тога, однос Виктора Шкловског према језику, као и према литератури и метафори као основном тропу, у пуном замаху развоја формалитичке критике поприма механички модел, па се кроз аналогију са машином (у чему се јасно види утицај италијанског футуризма) акценат пребацује са спољашње на унутрашњу организацију стваралачког процеса (Штајнер 2016: 42): „Човека највише мења машина.” тврди Шкловски (1966 :32). Формалистичка теорија, као и модерни став уметника према процесу стварања, настоји да пробуди свест о форми, па се и механичка метафора јавља у значењу умећа и технике паралелно са формализмом у авангардним уметничким токовима, док је опште место модерне поезије и сликарства управо схватање уметничких поступака кроз чин експериментисања и произвођења. И слично рембоовској алхемији речи, циљ је да се ново створи ради новог и ради обнављања зачудног погледа на први пут опажену ствар.

За Виктора Шкловског, овај захтев остварен је у концепту онеобичавања и зачудног погледа на познату ствар (*остранение*). Већ поменута смрт речи у том контексту објављује ново виђење света, у опозицији са аутоматизованим говором тражи се остварење новог, зачудног говора. С тим у вези, Шкловски на другом месту констатује: „Речи умиру, свет је вечито млад.” (1970б: 120), док у свом тексту *Уметност као поступак* каже: „Циљ уметности је да се осећање ствари дâ преко виђења а не преко препознавања; [...] Ствари, које смо опажали неколико пута, почињемо да препознајемо; ствар је пред нама, ми то знамо, али је не видимо. Зато не можемо рећи ништа о њој.” (Шкловски 1970а: 86-87). Реч је о заговарању идеје о чистој перцепцији, која не ангажује сећање у процесу опажања, већ ствари види као нове и тек откривене:

Модернистичким културним и цивилизацијским процесима условљен аутоматизам перцепције чини да ствари и језик препознајемо, али да их не видимо, док нам Шкловски додајује да ствари треба видети онако као да их видимо први пут. [...] Ако је језик поезије вештачки, тежак и закован, смисао литературе се мора усмерити ка том кочењу, саплитању, том преступу који је заправо суштина књижевности и који нам враћа живот. (Бошковић 2014: 162)

Авангардност формалистичког приступа огледа се, стога, у ревизионистичком односу према свим културолошким структурама, сажетим у најинтегралнијем и најапстрактнијем виду целокупне културе – језику.

Транспоново на фонолошки план језика, ово виђење би претпоставило да језик којим говоримо, наине, никада не можемо и да чујемо, што и јесте идеја која се налази у основи стварања концепта заумног језика. У наведеној дијалектици садржине и форме, свакодневног и песничког језика, „уопштеног” и онеобиченог језика, уочава се антиконформистички став карактеристичан за раздобље у ком формализам настаје, а у схватању језика као аутоматизованог вида перцепције назире се ничеовска идеја о истини у језику као суштински трополошког померања: Ничеова „покретна војска метафора” и Шкловске „мртве речи” у суштини упућују на окоштали карактер језика као таквог, усмереног најпре на садржину (комуникативност), и претпостављају постојање нултог степена језика, у коме нема реторичности, нити аутоматизма. Циљ онеобичавања је поновно рађање речи која има свежину новоствореног:

Нема никаквог смисла васкрсавати тело (реч) које је једном већ умрло и које је старо, осуђено на смрт; васкрсења је достојно оно што је породило ту реч, увело је у живот, њена енергетска клица, форма која ју је донела на свет, модел, мајка-матрица. (Епштејн 2014: 19).

Прва особина метафоре за формалисте, стога, била би њена зачудност, чудновати карактер перцепције који су свесрдно заговарали и надреалисти у својим текстовима. У оваквом контексту, кристализује се идеја о метафори као о промени у језику која почива на скандалу и инцидентном *унутрашњем* померању. Таква метафора треба да буде окидач, али и исходиште, отежаног перципирања ствари, као и услов обновљеног поимања света и стварности уопште. Осим тога, фонетски набој песничког језика повећава и емоционални ефекат његовог опажања. На плану значења, који у формалистичкој оптици није више супротан форми, већ је обухваћен њоме, метафора се повезује са принципом „перцептибилног стварања” (перцепција је за формалисте крипто-механизам), а не перцепције као већ постојеће форме. Тиме се остварује полисемични и дисперзивни потенцијал метафоре, што погодује претпоставци о вишеструкој појавности света, показујући како „постоје различити књижевни поступци који показују другачија обличја света” (Бужињска, Марковски 2009: 132). Метафора се, дакле, уписује у поетику вишезначности и индивидуализованог естетског искуства, које је посредвом необичне форме обновљено.

Као део обновљене перцепције, Шкловски предлаже очуђење језичких израза, постављајући као идеалистички циљ оваквог подухвата достизање универзалног језика, као врхунског вида антисоцијалног расположења епохе. Кроз метаморфозу мита о вавилонској кули, универзални језик, према Шкловском, био би у крајњој мери несаопштљив и сведен на звук. Међутим реч која би била ослобођена семантике, може се понашати као „звукерна слика”, сведена на формално задовољење говора кроз мимику и грчеве лица, сугеришући само афективну, невербалну компоненту исказа:

Чини нам се да звуковна слика има као најближе суседе „речи” без слика и смисла, које служе само за изражавање чистих емоција, тј. такве „речи” код којих не може бити говора ни о каквим артикулацијама подражавања, јер се нема и шта подражавати, већ се само може говорити о спони звук – покрет, који се наредом са емоцијама јављају код слушалаца у виду некаквих немих грчева говорних органа. (Шкловски 1970б: 124)

Овакво представљање сликовног аспекта говора неодвојиво је од његове звучности као „емоционалне” стране језика, па се, сходно томе, може очекивати да и метафора, као традиционална стилска фигура, у формалистичкој оптици залази и у домен афективног као једног од могућих резервоара значења. Афективност у дефинисању метафоре као суштинске одлике поезије омогућава да она, као фигура очућавања, заправо интезификује перцепцију.

С друге стране, за Жирмунског естетски ефекат уметности не своди се само на поступак онеобичавања, већ и на траслингвистичку везу са другим системима означавања, при чему се може догодити да у поетски језик допру, на пример, језик и технике сликарства (Штајнер 2016: 63). Метафора као традиционални семантички принцип моделовања језичког садржаја, у формалистичком погледу усмереног на облик и фигуру, у потпуности задобија особине слике, у свом најчистијем и најнеостварљивијем значењу. На тај начин, руски формализам утемељује извесни култ слике, који ће обележити његова разматрања о визуелној суштини уметности одређујући је у опозицији са комуникативним језиком као појавним видом некаквог над-језика²⁸. За Шкловског све је синтакса, дакле логика или логичко мишљење, и човек који је сам по себи „метода”, а потоњи структуралисти ће рећи „систем”: „Реалност душе не постоји ни у оној, ни у осталим, постоји метода, начин постављања ствари у низовима.” (Шкловски 1966: 51). Јасно је да се код Шкловског кристализује тријада уметност-слика-мишљење, тако и долази до формулације „мишљења у сликама”, доводећи је у везу са дефинисањем песничког језика и слике која превазилази вербалност тог језика, залази у домен неререференцијалности, или домен *гледања*, а не препознавања. Кроз овако одређен карактер песничког језика, а и с обзиром на то да је за Шкловског метафора „краљевска фигура” (Рено 2013: 516), она наставља да има кључно место у оквиру дискурса о поезији, али остаје и фигура-модел према којој се песнички језик и управља. Интенционална дискурзивност метафоре тражи задовољење перцептибилног враћања одсутног референта, док је, са друге стране, немогуће призивање одсутног у дискурс оно што метафору чини привлачном и мистериозном. Као таква, она непрестано изазива дијалектичко мишљење, увек отворено и обележено недостатком. О томе Шкловски говори метафорички:

Жена којој сам писао никад није постојала. Можда је била другојачија, добар друг и мој пријатељ с којим нисам умео да се споразумем. Аља – то је *реализација метафоре*²⁹. Ја сам измислио жену и љубав за књигу о несхватању, о туђим људима, о туђој земљи. Ја хоћу у Русију. (Шкловски 1966: 108)

И према Веселиновском, управо поетски језик рачуна на недостатак и паушалност значења, што је за прозни дискурс знак неуспеха (Штајнер 2016: 44), па је стога и метафорички поступак у језику оно што погођује поезији, будући да метафора почива на полисемији, али и сталном одсуству једног језичког знака. Стога је метафора, за формалисте као и за њихове претходнике, знак и стилска доминанта песничког језика, док је метонимија знак прозе и саопштљивог језика. На ову дистинкцију, дијакхронијском претходнику каснијих структуралистичких модификација теорије метафоре, надовезаће се

²⁸ Колико год се руски формализам устремљивао на симболизам, као и на његов немогући вид концептуализовања уметничког стварања, у овом разматрању уочавају се симболистички одјеци и утицај који је, па макар и негаторски, он имао на формалистичку теорију језика.

²⁹ Наш курзив.

Јакобсон са својом тезом о метафоричком и метонимијском полу језика уопште, о чему ће касније посебно бити речи. За формализам је, ипак, такође значајно бинарно организовање око поменута два пола (Штајн 2016: 3), па је идеја о бинарној опозицији између метафоре и метонимије, могло би се рећи, и настала у оквиру формалистичке теорије песничког језика (Лоц 1988: 99), а ови полови језика уписују се у дијалектичку логику руског формализма као теоријског правца.

Најзад, руски формалисти у свом феноменолошко-епистемолошком кључу одређења метафоре као једне од форми књижевног дискурса, наслућујући важност истицања њене невербалне компоненте кроз разматрања о филму као невербалном језику, па самим тим и присуство метафоричких образаца у дискурсу филма, упућују на важност херменеутичког односа према метафори као онеобиченом знаку. Отварајући питање мистицизма самог порекла речи и представљајући метафорички израз као аисторијски и онај који само нуди могућност моделовања нове форме (Рено 2013: 517), формалисти несвесно одређују метафору као над-знак, секундарни семиотички конструкт, бартовски речено „украдени говор”, и, посредством последње поменутог, митолошки говор, који упризорује саму језичку (семиотичку) активност, као симулакрум нултог ступња језичког генерисања.

3.3.3. Роман Јакобсон: поетска функција језика и метафоријски и метонимијски пол

Један од најзначајнијих представника интерпретативно-херменеутичке струје у теорији књижевности 20. века јесте свакако Роман Јакобсон (Бужињска, Марковски 2009: 26), чији су теоријски ставови у оквиру руског формализма и прашке структуралистичке школе донели значајна разјашњења у оквиру проблематике језика и његових структуралних обележја. Иако се Јакобсон пре свега препознаје као припадник структуралистичке школе, његова разматрања о језику умногоме су деформисани постулати ортодоксног структурализма који је установљен са Де Сосиром, а његов утицај се посебно осећа у француским лингвистичким и књижевним круговима због интересовања за модерну француску поезију (в. Мелић 2014).

Јакобсон најпре полази од редеофинисања двоструке језичке артикулације и схватања појмова *синхронија* и *дијахронија*. Према његовим речима, а супротно Де Сосировом схватању, синхронијски приступ језику је суштински динамичан, док је дијахронијски заправо статичног карактера, будући да се овај други односи на тражење сталних елемената језика у одређеном распону времена систематизујући их и обухватајући динамику смењивања језичких појава³⁰ (Јакобсон, Поморска 1985: 12). Други, суштински измењен Јакобсонов став односи се на статус говорног субјекта у структуралистичкој теорији језика. Док се структуралистички говорни субјект дефинише

³⁰ Јакобсонова мисао о динамизму у језику илуструје заједничку идеју различитих модерних теорија о језику која се тиче схватања језика као процеса, акције и суштински је динамичног карактера. На сличној линији у контексту проучавања афатичких сметњи, Бергсон (1990: 54) потврђује наведени став закључком да афатичари на последњем месту заборављају глаголе, који су као врста речи једини својствени реферисању на акцију.

пасивно и представљен је као објект коме је надређен појам језика као система независног од његове воље, Јакобсон износи уверења обележена утицајем који је на њега извршила авангардна уметност и проучавање књижевности као појаве, а односе се на афирмисање стваралачке моћи Субјекта и његове активне улоге у језику. Кроз овако измењена схватања структуралистичких ставова, а под неоспорним утицајем формалистичких теза, Јакобсон је на првом месту теоретски раздвојио поетски и референцијални, свакодневни језик, и почев од ове примарне поларизације у језику могу се разумети различите функције, употребе и варијације елемената и структура које су сталне. Тако Јакобсон долази до чувене дефиниције поезије као језика „у његовој естетској функцији” (1978: 57), идући у корак са авангардним тумачењима уметности као засебне и аутономне творевине, скрећући пажњу, са друге стране, на ауторефлексивност језика и његову метајезичку потпору. Овакав експресионистички модел Јакобсону, заправо, омогућава да диференцира песнички језик од практичног и емоционалног језика транспонујући експресивност језика из логичког у естетички контекст (Штајнер 2016: 172).

У контакту са формалистичким теоријама, о којима је већ било речи, Јакобсон утемељује своја размишљања и у оквирима нових разматрања о природи књижевности и, вођен структуралистичком методологијом, покушава да изнађе општа обележја књижевних текстова и опште граматике књижевности, онога што, заправо, чини једно дело литерарним. У том духу, инспирисан општом теоријом релативитета, футуризмом и кубизмом (Бужињска, Марковски 2009: 129) Јакобсон формулише идеју о уметничком делу као извесној форми, десакрализујући појам значења и коначним раздвајањем традиционалног јединства форме и садржаја, при чему изнова афирмише схватање форме као отежаног опажања облика, када кроз онеобичено присуство читалац доживљава ново или „шокантно” искуство. Јакобсон (1978: 116) тиме иде у корак са модерном феноменологијом, истичући њену улогу у разоткривању илузије између знака и означеног (форме и садржаја), а разбијајући ову дијалектичку синтезу на којој почива сва дотадашња теорија језика и знака, формализује и теоретизује епистемолошки преокрет започет Ничеовом филозофијом. Тврдећи „да би се ствар показала, треба деформисати њен јучерашњи облик” (Јакобсон 1978: 65), Јакобсон проговара не само о одступању од устаљених формалних образаца као начину да се перцепција ослободи, већ поставља теоријску базу антимииметичког става модерне уметности кроз дефинисање *поетског обележја*³¹ које се састоји „у томе да се реч доживљава као реч, а никако као пуки представник именованог предмета или као експлозија емоције” (Јакобсон 1978: 118).

Нови статус *речи* као елемента устројеног система, који познаје различите варијације у функцијама, са почецима модерне лингвистике било је потребно разјаснити како бисмо могли представити нови теоријски оквир у коме су се развијале дефиниције метафоре, прилагођене субверзивним уметничким покретима, али и радикалним филозофским и научним погледима на природу стилских фигура/тропа. Наиме, први пут се експлицитно јавља идеја о метафоричком изразу као „силовању речи”, које помирује два наведена Јакобсонова става: први о деформисању језика као начина да се ревитализује перцепција, други о жељеном раскидању везе између предмета и означитеља, као начина стварања напетости у овом односу који помаже језику да досегне своју метајезичку димензију и, опет, као начина за изналагање нових облика, па самим тим и значења:

³¹ Јакобсонова формулација.

Али, у нашој употреби речи, име се саживело са означеним предметом и ако тада желимо изразито именовање, прибегавамо метафори, наговештају, алегорији. Она звучи осећајније, она је *карактеристичнија*. Друкчије речено, трудећи се да нађемо праву реч која би нам показала тај предмет, ми се користимо удаљеном речју, речју на коју нисмо навикли (барем у датој употреби), речју силованом. (Јакобсон 1978: 60-61)

Придружујући се схватању метафоре као деформације језичког израза и „напрезању” семантичког опсега речи, које је присутно посебно у каснијим дискурзивним тумачењима метафоричког израза, Јакобсон ипак не наставља своја размишљања у том правцу. Његовим нарочитим доприносом сматра се посебна теоријска варијација структуралистичког постулата о двострукој артикулацији језика, подстакнута размишљањем о језичкој афазии. Реч је о тексту „Два аспекта језика и два типа афатичких сметњи”, у ком Јакобсон, полазећи од синтагматске и парадигматске димензије језика, изводи закључак о метафоричком и метонимијском полу као основним принципима целокупне језичке организације. У том смислу, како сматра Лиотар (1971: 255), Јакобсон полази од структуралистичког односа према језику, како би своја разматрања проширио у правцу реторичког прагматизма који метафору разуме кроз њену примену у дискурсу, али и још фундаменталније: путем идеје о супституцији, као „конститутивну операцију дискурса” (Лиотар 1971: 259).

Будући да језички знак функционише по принципима комбинације и селекције (Јакобсон 1988: 58), што Јакобсон понавља у својим дефиницијама песничког језика када тврди да „поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације” (Јакобсон 1966: 289), он на тај начин представља принцип еквиваленције као конститутивно начело поетског језика. Разликујући две осе артикулације сваког језичког израза, за Јакобсона се принцип комбиновања односи на метонимијско артикулисање које је линеарно, синтаксичко, и одговара синтагматској димензији језика, док се принцип одабира односи на метафоричко артикулисање које је вертикално, семантичко и самим тим парадигматског типа. Приметивши да афатичари који нису у стању да уочавају сличности заправо не могу да користе метафоре (Јакобсон 1988: 65-66), Јакобсон истиче да се губитак метафоричке способности уочава кроз изражену компензацију путем метонимијског генерисања језичке поруке, и обратно, утврђујући притом концепт метафоре у свим његовим традиционално утемељеним начелима: уочавања сличности и принципа супституције. Како се метафорички процес структурације израза путем селекције и замене издваја као један од фундаменталних језичких покрета, који се, посебно према Јакобсону, најбоље уочава у песничком језику, Кристева (1974: 233), говорећи о процесу кондензације (еквиваленту метафоризацији, што ће касније бити објашњено), истиче Јакобсонова запажања да сметње на линији селекција/замена/метафора најчешће изазивају промене на синтаксичкој разини језика, те резултат постаје појава елиптичних израза и укидање предикације и логичке везе субординације. Тиме се указује на субверзивни квалитет метафоричког процеса у језику, који, показујући се највидљивијим у језику поезије, открива лексичка, семантичка, па чак и синтаксичка померања на дубинским нивоима језика.

Јакобсонов приступ, с друге стране, у одређеној мери потврђује Ничеову идеју о суштинској реторичности језика и свеукупног људског искуства, реконтекстуализујући је у оквирима генеративно-структуралистичке анализе језика као система, повезујући тиме језичку активност са когнитивним способностима човека. Како се међуделовање

метафоричког и метонимијског пола посебно истиче у „уметности речи” (Јакобсон 1988: 72), а сваки симболички процес у језику садржи у себи тензију између метафоричког и менонимијског пола (Лиотар 1971: 252), поетско мишљење даје предност метафоричком структурисању израза, док се проза дефинише као суштински метонимијска – линеарна и узрочно-последична (Јакобсон 1988: 75). Реч је, наиме, о дефинисању поетског језика као алогичног и несинтаксичког, ослобођеног линеарности, па самим тим сведочи о највишем ступњу аутономије речи, раду на семантичком диспозитиву који одлучно преиспитује границе значења. Језички знак, посебно у песничком језику, показује највиши ниво самосвесности, па се, према Јакобсону (1978: 118) управо то сматра поетским обележјем песничког дела, као дистинктивна карактеристика која је аутогенеричког и антимиметичког карактера. С друге стране, поезија као таква показује на делу „кршење унутрашњег дуализма знака [који] потиरे (...) границу између света знакова и света предмета” (Јакобсон 1978: 158), па се у њему обједињују звук и значење, означитељ и означено (Јакобсон 1986: 36), што у крајњем домету дефинише метафорички пренос као приказ језика на делу и удвостручени процес поништавања онтолошких и симболичких граница међу знаковима као засебним целинама. Поезија, стога, фаворизује метафоричко грађење израза као један од начина да се уздрма метајезичка свест и да се језичка форма и сам предмет, кроз онеобичавање и деформисање њиховог уобичајеног облика (Јакобсон 1978: 65), учине видљивима.

Реч је, дакле, са једне стране о дефинисању метафоре у спрези са граматиком песничког језика као аутономне творевине, а са друге стране о схватању метафоре као језичког *инцидента*. Метафора, већ код Јакобсона, престаје да се идентификује само као стилска фигура, те се у развојној линији модерне филозофије језика одређује и као специфични модел конституисања језика и, уопште узев, човековог перципирања феномена у стварности. Јакобсоново промишљање о метафоријском и метонимијском полу језика у оквиру структуралне лингвистике нашло је примене и у оквиру психоанализе, у Фројдовој теорији о процесима премештања и кондензације као основних принципа функционисања људског несвесног. Осим тога, психоанализа се развила у тренутку када је западни свет почео да диференцира теоријска усмерења управо под утицајем теорије о људском несвесном као отклона од антропоцентричног и просветитељског погледа на свет, у коме су сва људска знања гравитирала око појма рационалног. Тако ће и будуће теорије психоанализе развијати своју теорију о структури људске психе остављајући простора за упливе других (лингвистичких и филозофских) теоријских струја, истовремено показујући да су примењиве и на друге антрополошке дискурсе, показујући да је сложеност људске природе несагледива из једне перспективе, већ се о њој може само полемисати и то плуралистички, онако како је Ниче предлагао.

3.3.4. Сигмунд Фројд и Жак Лакан: метафора и дубина несвесног

Преношење интересовања са свесног на несвесно, са рационалног на ирационално у човеку, сведочи о радикалном преокретању слике човека у западној антропологији, која је своја знања утемељила на рационалистичким и просветитељским идеалима и

вредностима, преокрећући тако читав друштвено-хуманистички поредак проговарајући о човековом несвесном и нагонском бићу, мењајући притом и дефинисање културног и природног света и њиховог односа. Сигмунд Фројд, као један од најзначајнијих теоретичара у историји психоанализе, остварио је велики утицај на теорију метафоре, посебно у Француској, усмеравајући теоријску мисао о метафори на просторе несвесног, чији се утицај може препознати у Јакобсоновим и Крушевским (Кристева 1974: 59), касније, Лакановим запажањима о метафори као фундаменталном механизму човековог психичког (самим тим и језичког) живота (Рено 2013: 458). Фројдов највећи допринос на пољу психологије, а који има значај и на теоријско преусмеравање идеје о метафори, како на научном тако и на уметничком плану, састоји се у томе што је радикално негирао дотадашњи став да је сан само соматски и бесмислен догађај, па је тиме отворио пут за бројна разматрања о сну као о логичном и значењском, па самим тим и језичком феномену. Говор и језик несвесног из перспективе психоанализе представља суштину људског бића, па се тумачење несвесних процеса своди на покушај разумевања целокупног људског понашања и човека као текста, по чему се психоанализа несвесног уобличава као „холистичка антропологија” (Бужињска, Марковски 2009: 52).

Метафора у научном дискурсу и теоретизација метафоре као психичког механизма

Пре осврта на Фројдово дефинисање самог концепта метафоре као дубинског психолошког механизма који устројава и обликује човеково искуство живота, потребно је истаћи да је Фројд најпре користио метафоре у својим теоријско-аналитичким списима, при чему метафорички модел у опису психичког живота превазилази илустративну функцију као прости циљ његових текстова. Прибегавајући често метафоричком представљању, Фројд се ослања највише на аналошку и катахрезичку функцију метафоре, експлицитно говорећи о употреби метафора у научном дискурсу као неопходном поступку, будући да научник – психоаналитичар посебно – веома често не може направити егзактне и научне описе осећања и субјективних доживљаја. Притом, његов приступ је суштински симптоматски и феноменолошки, будући да се овако описан методолошки апарат ослања првенствено на *знаке* и *манифестовање* садржаја унутрашњег живота човека. У његовим текстовима на тај начин постаје јасно како се уз помоћ аналогног представљања и одређеног вида метафоричке конкретизације може приближити и разумети нова и апстрактна научна идеја.

У тексту са насловом *Нелагођност у култури*, Фројд употребљава различите метафоре објашњавајући како људска психа функционише као свеобухватни, симултани и, у физичком смислу, апсурдни простор у коме на истом месту и истовремено постоје аутентична искуства која је човек доживео од тренутка његовог рођења. За Фројда (1984: 270), на првом месту, душевно биће поништава физичке законе, не познаје време и на истом месту симултано може постојати више ствари, те оно што је апсурдно у физичком свету није апсурдно у душевном. Почевши од метафоре о крокодилу, из које апстрахује значење о присуству преисторијског организма у постериорном геолошком и биолошком добу, преко метафоре о Риму као истовремено античком и модерном граду, Фројд образује представу о структури човековог душевног бића, док се у покушају крајње синтезе о формираном суду посебно осврће на чињеницу да у својим метафорама не долази до

потпуне еквиваленције поређених слика: аналогија на значењском плану никада није комплетна, па су метафоре у том смислу колико погодне толико и непогодне: „Наш покушај изгледа као празна играрија. Он има само једно оправдање: показује колико смо далеко од могућности да путем очигледног приказа објаснимо особености душевног живота.” (Фројд 1984: 271). Овиме Фројд заправо указује на до тада занемарену особину метафоричког приказивања, а која се тиче другог, недовршеног аналогног преклапања међу референтима, односно онога што измиче аналогији и не потпада под просту еквиваленцију међу значењима. Еквиваленција као таква није потребна, што су говорили и претходни теоретичари метафоре, али чини се да је Фројд међу првима указао на, штавише, позитивни означитељски потенцијал онога што *није једнако*, те и не-слично у метафоричком конструкту.

Значај еквиваленције, међутим, код Фројда има сасвим другачији значај него што се то у први мах може претпоставити. Наиме, покушај налажења еквиваленција у значењу односи се на сâм метафорички однос између два фундаментална стања психе: сна и будности, или чак на још универзалнијем плану који превазилази телесну условљеност (спавати/бити будан), а који се тиче опозиције коју је у психоанализу увео Фројд – опозиција *латентни садржај/манифестни садржај* целокупног психолошког живота човека. У том смислу, еквивалентност треба тражити у односу међу различитим кодовима, будући да се, у фројдовском смислу, сан обликује као засебан шифриран језик чији манифестни садржај *тумачењем* треба превести на језик будног, рационалног стања и тако доћи до латентног садржаја сна: „Оно што је несвесно, никада се не испољава као такво, већ искључиво кроз знаковну репрезентацију (што ће изнудити нужност интерпретације).” (Бужињска, Марковски 2009: 55). Принцип превођења, стога, херменеутички одређује рад психоаналитичара, који се према садржају сна односи као према шифрованој поруци, у којој Фројд (2013: 247) налази знаке стварног (несвесног), па је тумачење, стога, пут за познавање несвесног у душевном животу. Од тезе да су снови шифрован језик који оперише симболичким релацијама и, на први поглед, пренесеним значењима, долази се до схватања симбола као језичког знака који истовремено олакшава и отежава процес тумачења снова који су „често много и вишесмислени, тако да нам, као у кинеском писму, тек смисао омогућује сваки пут правилно схватање” (Фројд 2013: 8). Сложеност оваквог подухвата огледа се и у чињеници да постоје снови које није могуће протумачити (Фројд 2013: 169), као и да наизглед апсурдни снови нису знак бесмислице, већ знак критичког, подсмевачког и смешног, као иронијски уобличеног говора сна:

Тако је сан често најдубокоумнији – управо онде где изгледа најлуђи. [...] Проблем апсурдности сна ја сам, дакле, решио у том смислу да мисли сна никад нису апсурдне – бар не из снова душевно здравих људи – и да рад сна продуцира апсурдне снове и снове са појединим апсурдним елементима ако се пред њим у мислима снова налазе критика, исмевање и ругање за приказивање у свом облику изражавања. (Фројд 2013: 92-93)

Чињеница да је сан смислен, чак и када не изгледа тако, потврђује полазну идеју о сну као *језику*, будући да поседује граматику (истовремено синтаксички и семантички систем односа) која је, истовремено, и индивидуална и универзална. Симболи којима се сневач користи могу бити стари колико и језик уопште, а могу бити изнова створени (Фројд 2013: 7), док се у сваком случају дешифровање дате поруке, према Фројду, завршава у давању (или пак откривању) смисла и садржаја сањаних представа. Док је задатак тумачења сна,

заправо, повратак и превођење поруке на латентни садржај мисли (Фројд 2013: 336), манифестни, односно појавни садржај мисли постаје *текст* и једини начин да се приступи латентном садржају подсвести. Разликовање ова два семиотичка система подржава и дијалектизацију језика будног стања и језика сна, и на тај начин се, како истиче и Лиотар (1971: 251), сан не конституише као вербални језик, будући да је рад сна у потпуности различит од говора. И док Фројд у својим разматрањима о односу поменутих поларитета користи метафору дурбина³² за дефинисање односа између свесног и несвесног, а самим тим и односа између будног стања и сна, постаје јасно да је, уколико говоримо о овим стањима као језичким системима, њихов однос суштински метафорички. Уколико посматрамо овакву претпоставку из реторичког угла и нормативне дефиниције метафоре, однос између свесног и несвесног може се тумачити као однос дословног и пренесеног, у смислу да несвесни садржај са језичког аспекта говори симболички и фигуративно, па се садржај „срочен” у несвесном обликује знацима који говоре удвојено, увек о нечему другом. Из перспективе потоњих теоријских праваца, насталих у развојној линији која води од Ничеа и Фројда, преко Лакана до постструктуралиста, ниједан језик није дослован, тако да се ова опозиција сама по себи поништава, међутим значајно је нагласити какву је конститутивну улогу у проучавањима језика она историјски одиграла, како би на крају била укинута. За Фројда је, ипак, од великог значаја, па се у његовом појмовном апарату дословно везује за рационални, свесни језик, који тежи егзактности и транспарентној логици, док се фигуративно односи на симболички језик снова, који треба дешифровати и превести на разумљиви језик ауторитативног рација који тумачењем демистификује симболичке поруке несвесног. У том контексту, метафорички образац задржава свој првобитни реторички захтев: фигуративно значење се мора уз помоћ аналогije постепено откривати, будући да та аналогija даје кључ за тумачење и прати скривену логику која граматички устројава метафоричку поруку сна, пратећи аристотеловске принципе еквиваленције и фигуративности, па се као производ добија и сан који треба одгонетнути, будући да је једна од највидљивијих функција метафоре, опет према аристотеловом појмовнику, *загонетност*. Осим тога, симболи, како их разумева Фројд, имају још једну везу са метафором: сваки симбол јесте мртва метафора, чије је значење, као и код речи у језику, постало окамењено наталоженим употребама једног те истог знака. Самим тим је сан метафорички и симболички шифрована загонетка, која тражи херменеутичку активност психоаналитичара који је, као аристотеловски геније, у стању да проникне у најделикатније везе међу симболима сна и њиховим значењима. Сан као метафора, поставља пред тумача истовремено и задатак и кључ: кључ за разумевање сна/метафоре јесте сама структура метафоре, па се кроз познавање њене структуре и функцију могу рашчитати значења која нуди.

Можемо приметити да фројдовско схватање метафоре у начелу не одудара од традиционалних дефиниција, те да се Фројдпрема метафори односи не поништавајући традиционалне постулате, већ се употреба и однос према метафори са Фројдом, а почев од Ничеа, битно мењају, па се метафора шири на друге области људског деловања које

³² „Све оно што може постати предметом наше унутрашње перцепције јесте *виртуелно*, као што је и слика створена у дурбину пролажењем светлосних зракова. Али системе, који сами нису ништа психичко и који никад не постају приступачни нашој психичкој перцепцији – њихово постојање можемо с правом претпоставити, као и сочива дурбина која пројцирају слику. И ако продужимо ово упоређење, онда би цензура између ова два система одговарала преламању зракова приликом преласка у један нови медијум.” (Фројд 2013: 249-250).

умногоме превазилазе контекст говорничке и реторичке праксе. Како је за Фројда метафора један од основних механизма функционисања човековог психичког живота, па самим тим и сна, тако се комплетном афирмацијом човековог несвесног метафори додељује свеобухватнија улога, као и већи значај у другим областима модерне антропологије. Таква метафора чува историјски установљене карактеристике, па се тако у фројдовској методологији чува постулат *сличности* који је од самог настанка теорије метафоре постављен као фундаментално начело метафоризације³³. Међутим, Фројдов допринос је усмерио будуће теорије метафоре у правцу ревидирања капиталних концепата који дефинишу општа начела новог антрополошког критичког апарата, па с тим у вези можемо издвојити измењено виђење појма *сличности*, који је у складу са рационалистичком тенденцијом западне цивилизације дефинисан као природно и унапред установљени аналошки однос међу две ствари. Фројдово схватање одудара у томе што овај однос не сматра нечим унапред датим и објективно постојећим, већ се сличност рађа као релација међу елементима који искуствено дођу у контакт, те се на истом „месту” душевног простора човекове психе та два елемента доводе у готово физичку везу. Фројд је ову претпоставку методолошки и теоријски уобличио кроз принцип *слободних асоцијација*, па је логични исход оваквог психичког механизма наизглед нелогични спој – две стварности које су удаљене, па чак и *супротне*, могу се довести у однос сличности:

Представе које међу собом стоје у супротности, у сну се радо изражавају истим елементом. Изгледа да „не” за сан не постоји. Опозиција између две мисли, релација *преокретања*, налази у сну једно крајње занимљиво представљање. [...] Једној јединој међу логичким релацијама – релацији сличности, заједничности, слагању – механизам стварања сна користи у највећој мери. (Фројд 2013: 314).

За Фројда су слободне асоцијације један вид сажимања искуства, као и доказ о постојању цензуре, то јест опресивног деловања једног дела човекове психе кога је у својим анализама именовао као *над-Ја*, чија је активност, између осталог, у основи механизма потискивања. Површне, удаљене асоцијације, притом, нису знак нелогичности и некаузалности, већ су само производ контроле коју свесно намерава да спроводи, а која је видљива онда када сневана слика постаје апсурдна: „Кад год је један психички елемент повезан са другим елементом неким зазорном или површном асоцијацијом, постоји и једна коректна и дубља веза међу њима, која подлеже отпору цензуре.” (Фројд 2013: 174). А како је према Фројду сан способан да изврне психичке елементе у њихову супротност (2013: 118), може се претпоставити да наизглед бесмислени спојеви имају сасвим смислено значење.

Фројдова теоријска и методолошка позиција омогућила је управо авангардним, и посебно надреалистичким ствараоцима, да актуализују идеју о поништавању очигледних и смислених веза у аналошким структурама, па и у метафори, те да производе слике које су спојеви удаљених и, најчешће, супротних елемената свеобухватне, не само емпиријске, стварности. У том ставу према човеку и његовом животу који је дислоциран са друштвеног на унутрашњи и психолошки план³⁴, читава се жеља да се превазиђу уско дефинисани рационални принципи и да се наслути могућност ослобођења афеката који

³³ Подсетимо да је у претходним вековима метафора често и редукована само на релацију сличности међу референтима, што је резултирало реторичким аксиомом о метафори као „скраћеном поређењу”.

³⁴ Човек се више не посматра као друштвено, већ и као психолошко, нагонско, ирационално биће.

сасвим легитимно и аутономно егзистирају у несвесном. Стварање нелогичних и бесмислених спојева, код Фројда када говори о раду сна, и касније код надреалиста на уметничком плану, представља идеју о приступању несвесном садржају у највећем могућем степену ослобођености од контроле свести и њене цензуре, иако је та цензура ипак увек присутна и деформише добијену слику тако да она постаје апсурдна. За Фројда, а видећемо касније и за надреалисте, инстанца свести, која је присутна у виду контроле и цензуре, ипак је неопходна, будући да би њено потпуно одсуство значило и непостојање психички здравог човека, па се највиши степен задовољења потиснуте жеље остварује радом сна који подразумева и деловање цензуре. Тако сан, уобличен кроз визуелну слику која може деловати апсурдно и субверзивно у односу на емпиријску реалност, проговара као и метафора – увек говорећи о нечему другом и недозвољеном.

Како су код Фројда метафоре најпре помоћно средство научног резоновања и, истовремено, концепт уз помоћ кога идентификује основне психолошке процесе у човеку, оне су у оба случаја аналитичке: према Реноу (2013: 458), фројдовске метафоре инсистирају на раздвајању и аутономији два супротна појма или стања – лудило и нормалност су толико слични да се међу њима може пронаћи аналошка веза, а истовремено се метафором наглашава оно што их разликује, и то чини, према речима овог тумача фројдовске терминологије, оснивачки моменат психоанализе. Рекло би се да метафоре за Фројда представљају средство којим се откривају и дефинишу опречна стања људске психе и конфликти међу њима, што представља сасвим нову перспективу на теоретизацију метафоричког обрасца. Док су ранији теоретичари и реторичари истицали ову особину метафоре која у исто време чува разлике међу појмовима које доводи у везу, то је истицање увек било констативно и служило је за разликовање метафоре од осталих стилских фигура, посебно компарације, Фројд сматра да је метафоричко диференцирање појмова подједнако важно и означајуће колико и проналажење сличности међу њима. Осим тога, оба принципа којима се метафорички израз служи заправо доводе до парадоксалног *поништавања и одржавања контрадикције*, посебно уочљивог у процесу стварања сна, што представља кључно начело и преломни моменат у развоју теорије о метафори:

Мисли које су једна другој контрадикторне не теже за тим да једна другу одстрани, него да постоје једна поред друге. Оне се често комбинују, да би створиле производе сажимања – *као да међу њима уопште не постоји контрадикција*; или, пак, стварају компромисе које нашем мишљењу никад не бисмо опростили, али које у нашим акцијама често одобравамо. (Фројд 2013: 237)

Још једна од значајних карактеристика фројдовске метафорике, произашле из афирмације амбивалентности унутар метафоре, представља визуелни аспект тако створених представа – метафора је искључиво посматрана као слика, што ће, опет, имати великог одјека у наредним теоријским и уметничким схватањима метафоре. Фројд се, дакле, оријентише према визуелној представи психичких феномена, говорећи најпре о слици као симболу/знаку који је део невербалног језика несвесног, затим кроз метафору ребуса, да би повремено проговорио о сликовном садржају архетипова и митова као симболичких система и „прастарим језицима” (Рено 2013: 461). На тај начин се постепено разоткрива аналогност наведених сликовних представа са језиком као системом и то истим редом: симбол је реч, ребус је реченица, мит је текст, а сан је прастари језик и пут до „познавања човековог архаичног наследства” (Фројд 2013: 192). Примена

лингвистичких термина на психолошком плану Фројду, а касније и Лакану, не омогућава просту дескрипцију психичког функционисања, већ показује да су језички елементи и механизми део обухватнијег семиотичког система, па и да метафора као таква није само наслеђе реторике уско одређене вербалном активношћу човека. Визуелна представа и метафора као слика, стога, надилазе тесне оквире вербалности језика као таквог, и, према Фројду, показују свој пун потенцијал у сну као визуелно-шифрованом језику несвесног чији садржај трпи значајна померања, замењивања и сажимања (Фројд 2013: 108, 144). Осим тога, значајна идеја о стваралачком раду несвесног ограничена је постулатом да несвесно функционише као језик: на формалном плану слобода комбиновања симбола у сну условљена је радом цензуре, док се, формалистички гледано, слика у сну структурише према некој одређеној логици и функционише као језичка порука коју треба дешифровати. У том светлу, из фројдовске перспективе несвесно не производи, већ само користи унапред припремљене фантазије (Фројд 2013: 141), то јест постојеће метафоре и аналошке односе (Рено 2013: 479), али ти односи, како смо видели, могу бити и случајни и зачуђујући када се посматрају са становишта рационалистичког резоновања.

Када Фројд користи термин *сажимање* да би описао како настаје визуелна представа у сну, тај се појам односи на метафорички рад сна, па се процес сажимања односи на метафору, док се процес *померања* везује за метонимију, као другу основну фигуру психичке активности човека. Ова два процеса представљају примарну и пресинтаксичку когнитивну активност (Кристева 1974: 230), што је код Фројда потврђено идејом о сну као архаичном и прастаром језику који говори иконички: кроз слику и невербално. Према Лиотару (1971: 258), врло често сан и саме речи, као присуство вербалног у визуелном, Фројд третира као ствари, па се тако код Фројда још једном потврђује теза о сну и сажимању значења као надлингвистичком феномену. Наиме, кондензовање или сажимање као суштински метафорички процес семиозе, почива на згушњавању слике чији се елементи на тај начин, као набирањем тканине, приближавају један другом и пре свега физички стоје у контакту и заједно дају абнормалну визуелну представу. За Фројда (2013: 235-237) сажимање најпре представља интензификацију садржине датих представа које су добијене из визуелних сећања, уз помоћ „лабавог односа асоцијација” и поништавање контрадикције. Кристева (1974: 231-233) уочава да је код Фројда кондензација, као метафорички процес који се посебно може посматрати у логичком раду сна, заправо преиспитивање односа између означитеља и означеног, при чему метафоризација производи, кроз сажимање више различитих значења, латентни и увек многоструки садржај лексеме. Плуралистичка семантика метафоре, у том смислу, бива препозната као правило, па је полисемија једна од најзначајнијих карактеристика метафоричког израза.

Лаканов (пост)структурализам, укидање опозиције метафора/метонимија и формализација метафоре

Добро је познато у којој мери је развој психоанализе утицао на савремену епистемологију језика и Субјекта, и у којој мери је еволуција психоаналитичких концепата и дискурса пратила развој филозофије и других научних области обједињених под окриљем савремене антропологије. Како су се смењивале парадигме и методологије у

проучавању људске психе, а уз генетски преокрет који се догодио у самој представи човека од рационалног ка природном бићу којим, великим делом, управља несвесно, тако су се оне мање или више ослањале на лингвистичка и филозофска преиспитивања човековог идентитета. Од Фројда, као зачетника психоанализе, и његовог разлагања структуре људске психе, са акцентом на примат несвесног у животу човека као првенствено свесног бића, Лакан, као реинтерпретатор Фројдових запажања, и други значајни психоаналитичар који је извршио велики утицај на развој наука о човеку, свој методолошки апарат заснива и на десосировском и јакобсоновом структурализму, придружујући се деконструктивистичком и постструктуралистичком приступу, поставши једним од водећих мислилаца поменутог круга. Надовезујући се на Јакобсона и Фројда, али и Бретоново валоризовање несвесног, истовремено преобликујући њихове теоријске позиције на које се надовезује, Лакан развија сопствену теорију метафоре (Рено 2013: 655), пратећи њихове бинарне пропозиције које регулишу дубинско генерисање језика као апстрактног скупа елемената и логичких релација. Тако Лакан, у складу са владајућом хетерогеношћу и међусобном повезаношћу која дефинише научне приступе 20. века, усложњава њихове бинарне моделе, при чему, на сваком месту где би се могао направити закључак или оформљен постулат, указује на немогућност коначног закључивања и на комплексност односа међу бинарно конструисаним појмовима, који се не односе један према другом само антиномијски, већ један другог обухватају. Реч је, дакле, о усложњавању Јакобсоновог модела о два пола језика, метафоричког и метонимијског, изведених од десосировског модела парадигма/синтагма (и, на још опширнијем плану, модела дијахронија/синхронија), као и Фројдовског пара сажимање/померање, који се, опет, аналитички свде на појмове метафоре и метонимије (в. Лакан 1966: 622; Лакан 2001: 166, 341).

Како бисмо разјаснили лакановски приступ теорији метафоре, који се може условно одредити као формалистичко-структуралистички, потребно је назначити да су велики утицај на целокупну Лаканову мисао извршили, према Реноу (2013: 636), осим антрополошких и лингвистичких извора, и филозофски (Маркс, Хегел, Хајдегер), реторички и, што је у контексту нашег методолошког оријентисања најзначајније, надреалистички. У складу са наведеним теоријским парадигмама, а и са очигледним семиотичким усмерењима, Лакан најпре развија теорију *означитеља* (*signifiant*), при чему се издваја позната теза о означавању као историчном и традицијом одређеном процесу, при чему означитељ активира целокупно значење које је у знак уписивано традицијом и, слично Фројдовом разумевању симбола, подразумева и архетипско наслеђе и митски стратификат тог језичког знака. Човек је, самим тим, отуђен у култури (означитељу), па проговарање језиком коинцидира са моментом отуђења Субјекта од самога себе и уместо да он говори језиком, језик говори њиме активирајући процес означавања који не потиче од њега већ од традиције означавања (Бужињска, Марковски 2009: 69). Означавање је за Лакана, дакле, неодвојиво од појма традиције, па из означитеља ишчитавамо ланац значења чији, деконструктивистички речено, почетак и крај непрестано измичу коначном одређењу.

Показујући отворено семиолошко залеђе уобличавајући теорију о означитељу, Лакан (1966: 166) закључује да реч није знак, већ *језгро означавања*. Са друге стране, разматрајући статус означитеља у поређењу језика са психотичним стањем, закључује да, посебно код психоза, означитељ „улази” у поље означеног, што значи да се означитељ може представити као ствар, која успоставља, каже Лакан (1966: 20, 61), однос доминације

над Субјектом, што значи да субјективитет сам по себи нема никакав контакт са стварношћу већ је овај однос регулисан једном врстом синтаксе којом управља означитељ (Лакан 1966: 50). За Лакана је несвесно у потпуности „настањено” означитељем (1966: 35), а метафора је ништа друго до позитивно означавање, односно извесни прелазак од Субјекта до значења жеље која њиме управља (Лакан 1966: 622). У том смислу, лакановски Субјекат присутан је у дискурсу само метафорички, па је читава његова теорија метафоре, заправо, теорија метафоре Субјекта „који се разумева само путем метафоре, то јест измичући самом себи, баш зато што је означен неким означитељем. А означитељ је Други.” (Лиотар 1971: 256-257). Одредивши простор супремације означитеља и, схваћено у контексту чувене тезе о „несвесном које је структурирано као језик”, несвесно се успоставља као домен језичке логике у којој се поништава референцијалност и метајезичка способност, и где означитељ бива третиран као апсолутна стварност (и апсолутна жеља). Језик несвесног о коме говори Лакан је „језик жеље” или „примарни језик³⁵” који има способност симболизовања кроз симптоме и функционише истовремено као некакав универзални језик, уједно као и индивидуализовани језик Субјекта (Лакан 1966: 293-294).

Овиме се реконтекстуализује Јакобсонова мисао о аутономији речи, а Лакан исто као и Јакобсон, потврђујући наведену замисао, говори о поезији као о једном начину екстремне аутономизације означитеља – за њега је, као и за надреалисте, поезија блиска лудилу. Међутим, потребно је нагласити да се за Лакана значење генерише само у односу означитеља са другим означитељем (1966: 234), што представља тезу веома блиску структуралистичкој, па се означавање представља као синтаксички процес симболичне размене покренут у систему означавања који функционише као језик. Истицањем релационог принципа у произвођењу значења превазилази се дефиниција језика као простог система знакова, кога Лакан (1966: 297) назива *langage-signe* (језик-знак), истичући значај синтаксе, дакле метонимијске осе језика, као предуслова сваког процеса симболизације, потврђујући тиме да су и метафора и метонимија два основна показатеља (језичког) рада несвесног (Лакан 1966: 889) или „динамизма несвесног” (Лакан 2001: 416). У наведеном контексту метафора, као друго језичко начело, представља процес у коме је примарни елемент означитељ, док је тај процес регулисан извесном метонимијском логиком као подструктуром сваког језичког чина. Говорећи о несвесном као читавом креативном резервоару језика, који неоспорно сведочи о настанку симболичке способности људског бића као момента еманципације свести и, самим тим, језика, Лакан потврђује тријумф симболичког као мушког, логичког принципа, постављајући метафору, како тврди Рено (2013: 637), као основни елемент симболичког диспозитива човекове психе, а да се симболичко као такво не своди само на метафору.

Бинарни модел метафоре и метонимије, у којој свака за себе омеђава своје поље деловања, што је утврђено традиционалним приступима овима двеју фигурама, у Лакановом постструктуралистичком приступу који оспорава постојање бинарних опозиција, логички је поништен. Дефинисање метафоре у Лакановом дискурсу увек нагиње ка предикативном тумачењу, блиском савременим новореторичким читањима, те се посебно место уступа улози синтаксе у метафоричким конструктима (што је схватање блиско Рикеровом), па је метафора увек производ дискурзивног обликовања, односно последица је *рада* језика. У том смислу, реторичком традицијом утврђени недвосмислени

³⁵ Лакан овде прави разлику између свог одређења примарног, првог језика и Фројдовога примитивног језика као колективног архаичног језика.

однос антагоизма метафоре и метонимије овиме се компликује и усложњава, будући да се метафора као појам одређује мешањем и преплитањем семантике и синтаксе, и тиме је њено значење одређено местом референата/означитеља и „физичким”, реченичним контактом са другим референтима/означитељима. На тај начин се превазилази привидна антиномија између метафоре и метонимије, сажимања и премештања, парадигме и синтагме: како у метонимији има супституције, тако и у метафори има синтагме (Рено 2013: 639), дакле, метафора подразумева метонимију, и обрнуто.

Када је реч о другом диференцијалном односу успостављеном првенствено реторичком традицијом, који представља метафору као „скраћено поређење”, дакле о односу метафоре и компарације, Лакан тврди да у метафоричком конструкту нема компарације, већ *идентификације* (1981: 247), као и да аналогија није метафора (1966: 262). Овиме се омогућава поништавање апсолутних аутономија референата у име апсолутне аналогије и потпуног изједначавања, при чему оба означитеља својим семиотичким доменима учествују у стварању новог знака³⁶. За Лакана је овај метафорички идентификацијски модел свуда присутан у психози, која фаворизује апсолутну сличност и изједначавање слика/означитеља, те се психоза и одликује оваквом „опседнутошћу означитељем”, док је јачање метонимијског, дакле, логичког начела оно што карактерише удаљавање од психозе ка здравој психи (Рено 2013: 645-646). За несвесно је, сходно томе, метафора знак потпуне превласти означитеља, док је метонимија оно што организује дискурс несвесног и његову метафоричку залеђину доводећи симболе у реченични поредак као други степен језичке артикулације.

Осим тога, тезу о метафори као језичком одабиру који производи значење и који је структурисан метонимијском/реченичном логиком, Лакан готово лингвистички и структуралистички потврђује освртом и на фонолошку структуру знака (в. Лакан 1966), уочавајући могућност проналажења аналогија и по гласовној сличности, с једне стране афирмишући, посебно у патолошким стањима као екстремним видовима посматраних феномена, суштински језичку структурисаност човекове психе, а са друге стране поступак осамостаљивања језичког знака до његове крајње аутореференцијалности – знак више не упућује ни на какав референцијални однос према стварности, већ се поменути „векторски” однос затвара у кругу чисте језичке, односно вербалне стварности. Метафора, ослобођена традиционалног схватања о унапред утврђеним или објективно постојећим аналогијама, постаје фигура која, потврђујући своју поетску функцију, омогућава неограничен број комбинација, докле год постоји метонимијска потпора, то јест синтакса која на нивоу подструктуре држи појмове *физички* блиске: „[...]фигура аналогије појављује се ‚у начелу’ као чист производ ‚означитеља’, успут утврђујући идеју о опозицији између референцијалне и поетске функције, будући да поезија може да користи ‚једну реч уместо друге’ [...]” (Рено 2013: 647).

Сходно томе, наизглед бесмислене метафоре, надреалистички зачудне, не губе свој легитимитет, будући да сведоче о језичкој и поетској активности човекове психе. Стога је, према Лакану (1994: 378), свако стварање новог смисла у људској култури суштински метафорички процес, што ову теоријску позицију чини блиском и утврђеном у ничеанској идеји о метафоричком догађају као језичком догађају који производи легитимизујућа антрополошка знања и истине о свету: „Видимо да се настанак метафоре потпуно поклапа

³⁶ Начело идентификације, које смењује компаративни модел, постаје и једно од обележја савремене песничке метафоре, која уместо двочланог модела метафоре уводи појам апсолутне метафоре, која постаје једном од распознавајућих карактеристика модерне лирике.

са местом где смисао настаје у бесмислу [...]” (Лакан 1966: 508). Лаканов став је, као и Ничеов, јасан: човек се креће у језичком простору и језички осмишљава свет, док је истински контакт са стварношћу тиме увек посредован и никада директан. Крећући се у границама језичког, човек, ипак, има могућност да производи нова значења кроз слободне, чак и импровизоване, одабире означитеља и њихових здруживања.

Надреалистичка инспирација или, барем, блискост Лаканових закључака надреалистичким ставовима, понекад и да би јасно указао на одвајање од надреалистичког схватања метафоре, на многим местима у *Списима* је очигледна:

Рецимо да су нас модерна поезија и надреалистичка школа навеле да направимо овде велики корак, демонстрирајући да је свако спајање два означитеља еквивалентно стварању метафоре, ако је услов о највећој удаљености означених слика неопходан за настанак песничког заноса, или другим речима да би се догодио процес метафоричког стварања.³⁷ (Лакан 1966: 506-507)

Како Рено (2013: 646) примећује, Лакан не пориче дуг према надреалистичким разматрањима и, шире посматрано, читавај модерној поезији, предлажући да се у промишљањима о метафори дође до самих граница песничке метафоре, како би се у што већој мери генерализовала њена дефиниција и одредиле главне црте њеног функционисања. Немогући спојеве који стварају зачудне метафоричке слике, и у лакановској и у надреалистичкој перспективи говоре о укидању „разумских” асоцијативних путева, показујући да је сличност заправо продукт људског духа, који *учитава* значења свуда око себе. Промена перспективе у дефинисању метафоре, чији повод за Лакана представљају модерна лирика и надреалистичка теоретизација метафоре као „спајања неспојивог”, подразумева промену закључка о односу и присуству два удаљена означитеља, истичући увек метонимијску везу међу њима:

Креативна варница метафоре не избија из истовременог присуства две слике, то јест из истовременог актуализовања два означитеља. Она се рађа између два означитеља од којих је један замењен другим узимајући његово место у ланцу означавања, док скривени означитељ остаје присутан кроз (метонимијску) везу са остатком тог ланца³⁸. (Лакан 1966: 507)

У таквој перспективи нуди се превазилажење надреалистичке дефиниције метафоре кроз увођење идеје о *прикривеном означитељу* у метафори, о одсутном референту и тензији коју у метафоричком споју остварује траг његовог присуства. Према Лакану (1966: 708), код метафоре је реч о „имплантацији” спољног означитеља у ланац означавања, при чему замењени означитељ постаје ново означено. У сваком случају, како за Лакана, тако и за Бретона, важи став о креативности несвесног (Рено 2013: 655), будући да је оно

³⁷ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. У оригиналу: « Disons que la poésie moderne et l'école surréaliste nous ont fait faire ici un grand pas, en démontrant que toute conjonction de deux signifiants serait équivalente pour constituer une métaphore, si la condition du plus grand disparate des images signifiées n'était exigée pour la production de l'étincelle poétique, autrement dit pour que la création métaphorique ait lieu. » (Лакан 1966: 506-507)

³⁸ « L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. » (Лакан 1966: 507)

произвођач нових аналогича и метафора, њихова необичност произилази најпре из њихове „новине”, али и из сукоба са рационалним моделима који свој легитимитет, као мртве метафоре, дугују само фреквентној употреби у дискурсу рационализма и позитивизма западне културе. Таква метафора, надреалистичка или лакановски „психотична” (негира и непрестано изазива принципе разума), изразито је субверзивна, будући да доводи у питање разумска начела и омогућава преокретање њихових односа и садржаја.

Дефинисање метафоре у традиционалној реторици која у својим постулатима често говори о сазнајној функцији метафоричког израза, претпостављајући тиме, још од Аристотела, да је метафора загонетка и да захтева херменеутички третман, код Лакана је модификовано, али не и оповргнуто, док тврдњом да метафора јесте *симптом* Лакан (1966: 528) сугерише постојање изворне поруке чији је знак (симптом) „пренесено” значење. Сматрајући да метафора јесте загонетка, Лакан тврди да се коначно дешифровање метафоричке поруке или не може постићи или не даје резултат коначног разрешења загонетке: „Метафора не нестаје када се идентификује референт. Напротив, ту све почиње [...]” (Рено 2013: 652). Од самог почетка постаје јасно да је код Лакана већ превазиђено схватање метафоре као знака, већ се говори о метафори као о *реченици*, динамичној и силогистичкој творевини која захтева активни процес читања и читавања значења. Дакле, како је за Лакана метафора не само део несвесног, него и примарни и секундарни процес симболизације, она сублимира у себи читаву душевну, а самим тим, лакановски речено, и читаву језичку активност човека, непрестано разигравајући човекову потребу за поларизацијом и бинарним кодирањем као основним начином организовања искуства и, уопште, стварности, која се дефинише својом непреводивошћу и константном измицању процесу симболизације.

3.4. Семиотика, постструктурализам, деконструкција: према новореторичкој теорији метафоре

Идеју о условљености разумевања метафоре од контекста у коме је формирана, налазимо још на почетку 20. века, и то у основи херметизма модерног лирског песништва. Наиме, модерна „неразумљивост” има за узрок губитак репрезентативне функције језика, то јест, логика односа међу речима више се не заснива на подражавању или репрезентацији, већ на чисто интелектуалној, личној и алегоријској логици коју је одредио и које се држи сам песник (Де Ман 1975: 322). Осим тога, концепција миметичне уметности радикално је укинута у надреализму, што језгровито показује Бретонска метафора „слика је прозор” (Бретон 1965: 3). Модерна лирика, стога, представља прави изазов за читаоца, критичара и, посебно, преводиоца. У екстремним случајевима, наводи Жановска-Клушевска, метафора је сасвим неразумљива, деструктивна и не-тропична (Жановска-Клушевска 2011: 43).

Савремене теорије метафоре, у чијем је фокусу психологичност и когнитивни/искуствени аспект метафоричког (фигуративног) исказа, али и културолошке импликације незаобилазне у његовом тумачењу (уп. Лејкоф и Џонсон 1996), надограђују се и настављају на путеве ка новој теорији метафоре, коју је, у уметничком, естетском и етичком виду, наслутио надреализам, док, према речима Гастона Башлара, метафоричност омогућава тражење „будућности језика” (в. Башлар 2009). Метафора, у том светлу, добија значење праузрока, а њена је сазнајна моћ вредност која ће дефинисати, макар и негативно, све будуће прагматичке и лингвистичке теорије метафоре.

3.4.1. Метафора, фигура и текстуалност

У традиционалној теоријској мисли наслеђеној од Аристотела, често се говори о метафори као фигури, и то у рестриктивнијем смислу него што би се у први мах могло помислити, будући да се она начелно сврстава међу реторичке (стилске) фигуре и фигуре мисли (тропе). Међутим, аристотеловско реферисање на фигуративно значење као супротности дословном значењу, ослања се на семантичка тумачења тропа, док је у савременом погледу на структуру метафоре реч о превазилажењу семантичких теорија и преформулисању тропологије језика, па самим тим и метафоре као (транс)језичког феномена. Добро је познато шире, семиотичко опхођење према текстовима и истицање текстуалне, реторичке природе не-језичких ентитета (реклама, фотографија, итд) као „значајске стране идеологије” (Барт 1964: 49), што указује на велики епистемолошки заокрет у хуманистичким наукама и измештено место реторике у датим оквирима. У оквиру семиотичког приступа, а из угла текстуалне лингвистике, прагматике и теорије комуникације, објашњава се семиотика метафоре која је повезана са културном семиотиком (Еко 2004: 15), чиме се Еково тумачење припаја савременим интересовањима за метафору која упућују на ванјезичко, пресимболичко мишљење, отварање могућности за означавање изван језичког диспозитива (Лиотар 1971; Кристева 1974; Рикер 1975. и др.).

Трополошко значење метафоре могло се превазићи у оном теоријском тренутку у ком се о језику почело мислити као о суштински реторичном (Ниче), односно када се почела истицати ограниченост човековог мишљења и поимања стварности само на језик: од Ничеа па надаље, језик је само „протеза” којом интерпретирамо и осмишљавамо стварност, и ван њега се не може изаћи. Стога је проговор о *фигури* у савременој теорији језика, инспирисаној семиотиком и теоријом текстуалности, значајан епистемолошки моменат, покренут још Лакановом теоријом субјективитета, Фројдовом психоанализом, као и семиотичким методолошким апаратом. Фигура се, наиме, представља као формални однос међу елементима (Барт 1964: 50), док је форма њихов организациони принцип и не може се, надаље, сведено дефинисати као „контура” (Дифрен 1973: 204-205), чиме се установљава дистинкција између *фигуративног* и *фигуралног* (уп. Лиотар 1971). С друге стране, семантички модел и базична расправа у оквиру семантике о *дословном* и *фигуративном* у потпуности се превазилазе (Женет 2008: 52). На плану традиционалног вредновања фигуративног израза као производа поетског језика *par excellence*, догађа се

још једно преиначење поменутог обрасца, и то у модерној лирици која дословност враћа на прво место:

Фигура ишчезава тек онда када, као у модерној поезији, антиреторичка или терористичка свест намеће дословност присутном означитељу [...], или када се одсутни означитељ не може пронаћи. [...] Свака фигура је преводљива, и носи у себи свој превод, видљив испод датог текста, који се прозире као кроз филигран, као на палимпсесту. Реторика је везана за ту дволичност језика. (Женет 1986: 242)

На тај начин, модерна поезија покушава да не остави ни најмањи размак између писаног знака и смисла, док се фигура представља као неподудараче знака и значења: „једноставан и уобичајен израз нема облика, док га фигура има” (Женет 1986: 237, 241).

Неки теоретичари заступају и екстремна становишта када је у питању дефинисање фигуративног у језику, па од Бартове позиције која признаје извесну референцијалност, па и визуелни/формални карактер текста, Де Манов појам фигуративности премашује и негира феноменолошко поимање форме:

Литерарно пориче сваку феноменалност. Фигуративно није посредство никакве форме, оно је једино препознатљиво у писању или, кад је реч о лирској поезији, у гласу. Оно квари обрис форме или смисла. [...] Одступање фигуративног, у суштини помешаног с иронијом, обавезује на тврдњу да никаква реченица не значи оно што намерава да каже или очекујемо да каже, да никаква сложена секвенца, семантичка или формална, не пролази стање узаступности, мада игром одступања претпоставља некакав континуитет. Текст је шизофрен: он говори оно што не каже, не каже оно што каже. (у Бесјер 2008: 137-138)

Без обзира на извесна мимоилажења у ставовима, која у крајњој мери и доказују комплексност концептуализације фигуративног у језику, извесно је да фигура у савременом теоријском апарату уздрмава сам појам значења, означавања и, самим тим, однос језичког према ванјезичком.

3.4.2. Семиотички и симболички диспозитив: лиминалност метафоре

Поменуте епистемолошке поставке претпостављају довођење у питања свих канонизованих појмова утемељених традицијом описивања функционисања самог језика. Не само да се у савременом контексту расправљања о метафори аболира дихотомија дословно/пренесено (фигуративно) значење, већ се и поставља питање шта *значење* јесте. У постструктуралистичким теоријама, значење се објашњава динамизмом семиозе, док је процес означавања, а самим тим и уписивања значења, неповратни, отворени и неограничени процес, али је и условљен дискурзивном разменом између Субјекта и институција (Кристева 1974: 15). Одатле и претпоставка да, у логичком смислу и у духу категоричког мишљења, метафора фалсификује и лаже (Лиотар 1971: 48), будући да прецизна и логичка страна језика препознаје полисемију као дисперзију појмовног

мишљења. Зато је метафорички трансфер у бити неухватљив и скривен, будући да не ангажује дискурзивну транспарентност и линеарност, већ маргиналне односе, сличности и размене међу појмовима (Лиотар 1971: 55).

Како је на темељима формалистичке теорије радикално поремећена традиционална дистинкција између садржаја и форме (пре свега се мисли на песнички језик), у семиотичким круговима морао се проблематизовати појам значења и начин његовог генерисања, рушећи позитивистичке закључке о језику, али и говорном Субјекту. Ослањајући се на Фројдову теорију о несвесном, као и Лаканову теорију Субјекта, Јулија Кристева предлаже модел према коме је могуће дијалектизовати простор означавања (језика) уводећи негативитет у виду предсимболичког простора који, у психоаналитичкој терминологији, одговара преидиповском стадијуму развоја личности, а који је одређен прејезичким и искључиво афективним стањем Субјекта. Кристева овај последњи диспозитив назива семиотичким (афирмација звука, ритма, не-знак, принцип мајке, нагонско, несвесно), док први назива симболичким диспозитивом (језик као систем знакова, принцип оца, логичко, свесно) (Кристева 1974: 22, 26). У том смислу, превербални стадијум, кога Лиотар назива „преконцептуалним системом” (1971: 21), представља психосоматски модалитет процеса произвођења значења (Кристева 1974: 28), те се као такав конституише као једна врста „физиолошког” текста који се управља начелом задовољења жеље и биолошко-психолошком дијалектиком *задовољство/незадовољство*, чија алтернација представља примитивно кодирање искуства. С друге стране, симболички диспозитив одговара уласку у језички, а самим тим и друштвени или институционални, простор људске егзистенције, простор знакова и значења. Стога је „означујући” и језички Субјект, према Кристевой (1974: 43) детерминисан раздвајањем и „отцепљењем” од мајчиног тела и превазилажењем семиотичког диспозитива. У том смислу, процес симболизације почива на принципу *еманципације* Субјекта (или колективног Субјекта), док се сећање на семиотичко стање потискује и губи у виду незадовољене жеље, а чије је тражење у основи авангардних поетика. Како тврди Кристева, повратак потиснуте жеље у текст може да дислоцира симболичку функцију језика, што посебно карактерише модерно уметничко играње језичком формом (Кристева 1974: 136), па се песнички језик у тим смислу дефинише као језик у коме се призива повратак жеље али и њено задовољење, руши очински прицип и рехабилитује мобилни семиотички диспозитив и на тај начин ствара, модерно схваћен, фигуративни језик коме припада и метафора. Лиотар (1971: 244) је унеколико прецизнији и каже да је метафора фигура остварења жеље, посредством принципа згушњавања, она је *оличење промене* у тексту и жеља која покреће његове дубинске слојеве.

Оно што Кристева назива семиотичким диспозитивом, у методолошком смислу обједињује принципе нагонског, телесног и афективног, док се у крајњем домету овај појам односи и на простор несвесног, као места примарне жеље, сирових искустава изван артикулисаног разумског језика. Због тога се, условно речено, језички модалитети који доминирају семиотичким диспозитивом ослањају на логику тела и логику чула, користећи слике, звукове и остале сензације као „речи” овако проширеног језичког артикулисања, који се, сасвим извесно, може повезати и са идејом о нултом ступњу језика и немогућим повратком на њега. О прејезичком искуству света на сличан начин говори и Лиотар: „Међутим тишина лепог, чулног, тишина пре говора, тишина утробе, немогућа је, не може се ни на који начин прећи с оне стране дискурса. Једино је унутар дискурса могуће доћи до фигуре и продрети у њу.” (Лиотар 1971: 13). Прелазак из простора конкретног у

простор апстракције неповратан је процес, али је и метафорички обликован, па се њихова веза може представити као метафоричка веза. Лиотар (1971: 19) чак тврди да је сваки контакт са стварним предметом, односно, сваки естетски (посматрачки) однос према њему, заправо, метафорички. Немогуће је о семиотичком моделу говорити без метафоризовања и позајмљивања модела које нуди симболичка артикулација, док је први увек одсутан, метафорички референт *in absentia*. Сам процес означавања, који је у основи номиналистичког карактера метафоре, за Лиотара произилази из испреплетаности језичког и ванјезичког, па се сваки дискурс (а самим тим и елементи тог дискурса као што је метафора) конституише у јединству разумљивости и афективности, при чему је ванјезички део увек присутан као дискурзивна *другост* (Лиотар 1971: 15).

Метафора би, у том смислу, могла припадати лиминалном простору између остварљивости и неостварљивости знака, односно простору означавања који је на самим рубовима сфере разумљивог. Лиминалност метафоре и њено означајуће присуство у дискурсу могу се, стога, протумачити као компензација изгубљеног прејезичког стања, а управо су, каже Кристева (1974: 28), принципи метафоре и метонимије условљени нагонском економијом која их „подземно затеже”, док на другом месту истиче да су они примарни процеси пресинтаксичког генерисања језика (Кристева 1974: 230). Умберто Еко заузима истоветни став: метафора представља семиотички механизам који је иначе присутан у сваком систему означавања, а посебно се односи на семиотичке моделе који нису својствени говорном језику, док су најбоље метафоре оне које приказују сазнање у настајању и саму динамику семиозе (Еко 2004: 9, 54). За Лиотара (1971: 47), метафора је фигуративна моћ која покреће дискурс, његова прва експресивност која лако улази у процес означавања.

Кристева (1974: 233) сличан став види у Јакобсоновим разматрањима о метафори и метонимији као дубинским регулаторима језичког артикулисања, и подсећа на његов закључак о присуству елипси у синтаксичкој (појавној) равни језика као последицу дубоких тектонских померања које на латентном језичком плану врше метафоричка и метонимијска активност. Реторички модел метафоре овиме је у потпуности превазиђен, будући да је историјски и сâм често довођен у дефиницијску забуну. Кристева нуди проширивање дефиниције метафоре подсећајући на фројдовски појам згушњавања значења (в. Кристева 1974: 230-233), алудирајући на Фројдово тумачење снова као текста, и на чињеницу да појмови који учествују у процесу семиозе не морају да буду артикулисани као лексеме, већ могу бити слике или звук, или било какав други ванјезички (невербални) ентитет. Механизам згушњавања је, у том смислу, шири појам од метафоричког трансфера смисла, који отвара метафору према ширем и вишеструком пољу означавања, чиме се долази до епистемолошке позиције која не открива само језичку структуру метафоре, већ и оно што је с оне стране језика, превербално, преразумско и преедиповско, а тиче се самог механизма функционисања мисли и прелогичког услова концептуализације и рационализације. На сличан начин функционише песнички језик, као најрепрезентативније место метафоричког догађања, па и он тежи стању лиминалности, регресији према примитивном и интимном искуству живота у коме доминирају звуци и други чулни надражаји. О семантичкој и концептуалној деградацији песничког језика говори и Лиотар (1971: 32), истичући да песнички језик чува минимум правила језичког система ширећи његове границе и призивајући уплив прејезичког и примитивног који дозвољавају пермутације са минималним граматичким захтевима.

У проширеном интердисциплинарном погледу на метафору, показује се како је феномен метафоричности могуће разумети као и трансјезички или транстекстуални:

Метафора нас приморава да се запитамо о целовитој интертекстуалности, а истовремено контекст чини двосмисленим и многоструко растумачивим. Интертекстуалност чине и претходне метафоре, тако да могу постојати и *метафоре метафора* – растумачиве само у светлу довољног интертекстуалног знања. (Еко 2001: 157)

Метафора се, стога, може поимати у ширем теоријском видокругу од оног који нуди сама реторика, и може се поимати као спона или транзит међу различитим језичким системима, имајући у виду тврдњу Јулије Кристеве (1974: 60) да је и полисемија, као базична одлика метафоре, резултат семиотичке поливалентности, припадности различитим семиотичким системима, и на крају интертекстуалности.

3.4.3. Метафора као преступ: насиље над језиком и у њему

Уколико је, према Ековом схватању, прва опција полемике о метафори идеја о језику као природно метафоричком механизму и о метафори као основи целокупне језичке активности, друга могућност која се кристализује у савременим расправама јесте идеја о метафори као језичком деформитету (Еко 2004: 7-8). Модерно схватање фигуративности погодује сагледавању метафоре као насиља над језиком, језичког инцидента или језичке *трауме*, те се осећање ових места у језику умногоме представља као осећање расцепа, дисконтинуитета и опажајно шокантног догађаја, али и семантичке аномалије. Еко одређује овај трауматични језички моменат као „метафорички скандал”, алудирајући на преступ на логичком плану исказа, истичући да метафоре о свету говоре лажући (Еко 2004: 68): метафора говори оно што није и тиме изокреће логичку структуру језика у чијој је основи представљачко начело.

Лиотаровим (1971: 61, 145) речима, деформација долази из присуства нечег другог од језика самог, као и кохабитација језика и жеље (у фројдовском значењу): фигура је деформитет који лингвистичком распореду елемената намеће другу форму. Тако се успоставља једна апологија „трагедије фигуралног у цивилизацији текстуалног” (Лиотар 1971: 218), те се трагизам фигуре као такве огледа у „упијајућој” и умртвљујућој тенденцији језика који настоји да је у потпуности апсорбује и поништи. Читав процес означавања почива на тој логици насиља у дубинским слојевима језика, принципу цепања и, на крају, смрти (Лиотар 1971: 14).

Док за формалисте форма захтева отежану перцепцију, Лиотар (1971: 218) каже да фигура узрокује успорено читање и приморава мисао да се измести из дискурса значења, док је за Умберта Ека побуна против граматичких или синтаксичких, или било којих других језичких правила, оно што доноси узбудљивост новог погледа на ствари (Еко 1965: 102). Ревидирајући аристотеловску идеју о метафори као изразу који одступа од стандардне језичке употребе, Лиотар „праву метафору” квалификује као преступнички чин у језику и кршење правила супституције:

[Метафора] није песничка када упућује на већ написани језик, односно ако се односи на код који је уопште прихваћен од стране говорника, већ ако крши његова начела. А преступ се не састоји у преласку од уобичајеног језика (први означени) ка претпостављеном афективном језику (други означени); већ у употреби операција које *нису уобичајене* у језику. [...] Сматрам да је поезија другост прозе. (Лиотар 1971: 318)

Овиме се пренебрегава начело сличности, чиме се заузврат валоризује оно што је аристотеловска традиција деградирала: док је у традиционалном смислу метафора која превише крши разумска и језичка начела названа варваризмом, у модерном светлу, почев од надреалистичке интервенције на пољу ревизије теорије метафоре, таква метафора је одређена као „права”. Придев „права” који Лиотар употребљује нема, притом, никакве везе са принципима формалне логике, када би се помешала са начелом *истинитости*, нити са буржоаским и „салонским” вредновањем правила *умерености* и *укуса*, као ни са дидактичко-стилистичким упутством о *јасноћи*, већ нас упућује на идеју о суштинској метафоричности језика и освежене перцепције, при чему се елемент *страности* одређује као базични услов стварања „правих” метафора.

Лиотар изокреће референцијални модел традиционалног разумевања фигуре и прилагођава га антимииметичкој традицији савремених језичких теорија, представљајући фигуру као текстуалну аномалију, готово материјални и насилни упад спољног референцијалног простора у простор језика, мењајући га и чинећи га *видљивим* (Лиотар 1971: 72), или странним. Искуство насиља у језику, као последице вишезначности знака посебно у метафоричком облику, подсећа на базичну парадоксалност саме идеје о књижевности која је заснована, према Женетовим (1986: 251) речима, на „уском али вртоглавом процепу који се отвара између две речи истога значења и два значења исте речи: између два језика једног истога језика”. Метафора, и тог угла, чини видљивим суноврат идеје о језичком реферисању и указује на раскид и непријатељство према стварности, као и илузије које је наметнула концепција мимезиса у уметности.

Бесјер на сличан начин, али без свођења фигуративног на визуелно искуство, говори о фигуративном које

мање показује простор у коме се изводи писање, а више несклад који намеће покушај да се говори о нечему и о нечем другом, и неизбежну блискост коју изазива сваки чин именовања. [...] Фигуративно намеће закључак да свет никада није био казан. (Бесјер 2008: 139-140).

На тај начин, фигура у језику остварује негативитет перцепције, као свест о рецепцији и опажању језичке „телесности”, као и пренебрегавању значења и колизионом карактеру са стварним. Штавише, значење као део дихотомије форма/садржај, у теоријској линији која води од формализма, заправо је обухваћено формом, те се од првобитне опозиције прелази на синтезу формалног и значењског, означитеља и означеног, и њиховог немогућег раздвајања. Синтетичност и (его)центричност сваког језичког (људског) конструкта осликава и тежњу за сублимацијом, па је и метафора исто толико и центрипетална, јер и сама као „средишња фигура сваке реторике” [...] одговара духу, у својој немоћи, да све ствари, па биле то и фигуре, имају средиште” (Женет 2008: 63). Модерна метафора освешћује наведени принцип и сведочи о немогућем „сецирању” језичке структуре, док се

структурално резоновање и неутажива жеља за референтом, као врхунска нужност разумске људске природе, непрестано захтевају.

3.4.4. Метафора и херменеутика: Пол Рикер и *Жива метафора*

Дефинисање метафоре, још од Аристотела, условљено је херменеутичким и естетичким односом према њој, што је чини занимљивом и у семиотичким круговима, а приближава је и теорији рецепције, посебно због давања значаја улози читаоца у односу на семиозу коју подстиче. Ако метафору посматрамо, посредством семиотичког методолошког апарата, из угла дискурзивности или, у унеколико другачијем епистемолошком кључу, текстуалности, видимо да је одређена као *догађај* у изотопији текста, а то значи да се дефинише као језички и логички преступ. Сâм појам текстуалности у сагледавању метафоричког „догађаја” имплицира херменеутички приступ метафори који одређује њу сâму као херменеутику, у оној мери у којој сваки вид номинализације, виђене кроз традицију наслеђену од Аристотела, представља један облик тумачења стварности и објеката који се именују (Рикер 1965: 30), тако да језик ствара метафоре и ван поетског дискурса, из фундаменталне потребе да изнађе име стварима (Еко 2004: 52). Управо се од реинтерпретације аристотеловског схватања метафоре установљава, у 20. веку, оно што обједињује све модерне дефиниције метафоре, а то је парадоксалност проговора о метафори из позиције реторике која је мртва дисциплина, у сврху тражења новог методолошког апарата који би афирмисао, у атмосфери језичког ниҳилизма, чисто језички (реторички или поетски) производ. Управо се овим питањима бави једна од најзначајнијих студија о метафори у другој половини 20. века, а то је *Жива метафора* Пола Рикера.

Као што се може наслутити од првог сусрета са насловом, Рикерова студија о „живој” метафори сугерише већ поменути реконтекстуализацију старог реторичког апарата (мртве метафоре) ка ономе што се данас назива новом реториком (живе, дискурзивне метафоре). Нови приступ јединој преживелој фигури традиционалне реторике, како се о метафори често говори у постструктуралистичким круговима, ангажује диспаратни појмовни модел, који често афирмише поетски аспект метафоре. Литерарни контекст је, стога, место „живота” метафоре, у виталистичком и динамичном значењу, какво се читава у Рикеровој идеји о „живој” метафори, коју он одређује као метафору коју користи писац (Рикер 1975: 107), док су мртве метафоре оне које су доспеле у онај стадијум употребе који почиње да се уписује у полисемију речи која учествује у метафоричком догађају (1975: 127), односно када уђе у процес језичке лексикализације или пак системског језичког кодирања. Како наводи Рикер (1975: 87), прелазак ка модерном, постреторичком, схватању метафоре маркира промена фокуса са речи на израз (реченицу), па се принцип метафоричког трансфера значења са једне речи на другу (ако бисмо задржали традиционалну перспективу) не може извести ван реченичног контекста у коме је једино могуће такав трансфер извршити, што, у даљем смислу, питање метафоре преусмерава на питање *метафоричког процеса*:

Ако реч и остаје потпора остварења метафоричког смисла, то је само зато што је функција речи у говору отеловљење семантичког идентитета. А управо је поменути идентитет оно на шта је метафора устремљена³⁹. (Рикер 1975: 88)

Док је класична реторика фиксирала *реч* као примат свог модела конституисања метафоре као реторичке фигуре, активирајући најпре њено семантичко поље, модерна реторика премешта поље дефинисања метафоре на шири језички план, одређујући је као „општи семиолошки процес⁴⁰” (Рикер 1975: 224). Рикер, у складу с тим, смешта метафору искључиво у домен језичке употребе и, с обзиром на проблематизацију његовог односа према стварности, метафора постаје искључиво језички феномен, али и неререференцијални (или аутореференцијални) модел језичког конструисања. Дискурзивност или проширење на синтагматску (метонимијску) језичку осу, говорећи структуралистичким терминима, метафору преусмерава на поимање које превазилази дефиницију просте замене означитеља (имена). Стога, аристотеловско номиналистичко виђење метафоре не покрива комплетну теоријску слику, док се, ипак, оно не може, ни не треба укинути, само се у модерном епистемолошком апарату мора представити као једна од могућности тумачења, а за Рикера је та могућност обухваћена ширим семиотичким моделом.

Подстакнута плурализмом херменеутичког приступа, код Рикера се кристализује дистинкција између лингвистичке метафоре и естетске метафоре, тако да је друга ближа „истинском” метафоричком процесу. У Рикеровој анализи, нема метафоричког референта, па је метафора обележена његовим коначним недостатком и одсуством. Ово указује на опозицију између поетског и референцијалног језика, при чему први представља природно метафоричко окружење и увек реферише само на оно што припада језику као таквом, док језик у својој референцијалној функцији увек усмерава поруку на ванлингвистички контекст (Рикер 1975: 280). Међутим, у продубљеној перспективи рикеровске дистинкције поетско/референцијално, наслућује се опозиција између поетске и лингвистичке метафоре (в. Рикер 1975: 241), као и схватање према коме поетски језик, па и поетска метафора, истовремено занемарује вањезички простор и реферише само на себе самог, али га и са друге стране покушава обухватити, укључити у сопствени концептуални оквир, језички потчинити као једну врсту алтеритета, оно *друго* у односу на шта језик завештава своје постојање. У том смислу, одсутни референт кроз метафоричку структуру која га подразумева даје сигнал свог одсуства у виду трага и празнине, која метафори гарантује мистериозност и привлачност. Осим тога, не само да структура метафоре открива њену „тајновитост”, већ се према Рикеровим речима, тајна метафоре треба тражити управо на реченичном плану (плану језичке логике), или на синтагматском плану језика, у необичним синтагматским везама, новим и чисто контекстуалним комбинацијама⁴¹ (Рикер 1975: 230).

³⁹ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. У оригиналу: « Et, si le mot reste le support de l'effet de sens métaphorique, c'est parce que, dans le discours, la fonction du mot est d'incarner l'identité sémantique. Or c'est cette identité que la métaphore affecte. » (Рикер 1975: 88)

⁴⁰ Рикер, ипак, подсећа да, у формално-лингвистичком смислу, новореторички заокрет враћа савремено питање тропологије на реч, превазилазећи предложени реченични модел метафоре (1975: 71), о чему ће посебно бити речи у следећем поглављу.

⁴¹ Наведена идеја недвосмислено подсећа на надреалистичку теорију метафоре као неочекиваног и изненађујућег споја двају различитих концепата, остварљивог управо у језичком синтаксичком пољу на ком се догађају њихови сусрети и, како ћемо показати у наредном поглављу, усложњавање односа сажетих у метафори као слици и језичкој активности комплетне човекове психе.

Овиме се преиначује Јакобсоново схватање метафоре као парадигматског функционисања језика, иако Јакобсон није искључиво одредио јасан „рез” између синтагме и парадигме, метонимијског и метафоричког пола језика, већ о њиховом међусобном прожимању. Чини се да Рикер, заправо, само радикализује Јакобсонову идеју о међусобној условљености ова два пола: док Јакобсон, потпуно структуралистички, задржава дихотомијски модел језичког поларитета, Рикер, постструктуралистички, нуди његов синтетички модел, не представљајући метафору као парадигму која се служи синтагмом, већ парадигматску остварљивост језика једино кроз модел синтагме, или ти метафори као „парадигми са синтагматском функцијом” (Рено 2013: 616). Реч је, дакле, о метафоричком моделу који почива на измиривању дуалитета и превазилажењу дихотомија, које Рикер представља као однос „супституцијског” и „интеракцијског” приступа метафори:

Примена основних десосировских лингвистичких принципа на метафору не резултира само поновним проблематизовањем великих методолошких одлука које претходе теорији; она провоцира, у самом средишту лексичке семантике, извесну несигурност, померање, отварање простора игре, захваљујући чему је поновно могуће премостити јаз између лексичке семантике и реченичне семантике, и, сходно томе, између теорија о метафори-замени и метафори-интеракцији. Када би се ово опкорачење показало изводљивим, право место метафоре у оквиру теорије дискурса почело би да се оцртава, *између* реченице и речи, *између* предикације и именовања⁴². (Рикер 1975: 161)

На тај начин се, још једном, истиче лиминални карактер метафоре, на чему и сам Рикер инсистира, представљајући метафору као „исход сусрета *предикације* и *деноминације*; [чије је] место у језику између речи и реченица⁴³” (Рикер 1975: 171). Превазилажење дихотомијског и, самим тим, структуралистичког поимања језика оличено је у метафори као главном симптом унутрашњег језичког померања, док се ново контекстуално значење неповратно уписује (или обрнуто: открива) у самој суштини метафоричког израза.

На овај начин се код Рикера, у унеколико другачијем светлу, метафора изнова одређује не као „знак генија”, што резултира у аристотеловском смислу језичким изузетком, већ као конститутивни део језика, његово дубинско начело и комплексност мисли:

[...] метафора одржава истовремено активним две мисли о различитим стварима у само једној речи или једноставном изразу, чије је значење резултат

⁴² Курзив је у оригиналу. « L’application à la métaphore des principes de base de la linguistique saussurienne n’a pas seulement pour effet de rendre à nouveau problématiques les grandes décisions méthodologiques qui président à la théorie ; elle fait apparaître, au cœur même de la sémantique du mot, une incertitude, un bougé, un espace de jeu, à la faveur de quoi il devient à nouveau possible de jeter un pont entre la sémantique de la phrase et la sémantique du mot et, corollairement, entre les deux théories de la métaphore-substitution et de la métaphore-interaction. Si cet enjambement s’avérait praticable, le lieu véritable de la métaphore dans la théorie du discours commencerait à se dessiner, *entre* la phrase et le mot, *entre* la prédication et la dénomination. » (Рикер 1975: 161)

⁴³ Курзив је у оригиналу. « l’issue d’un débat entre *prédication* et *dénomination* ; son lieu dans le langage est entre les mots et les phrases » (Рикер 1975: 171)

њихове интеракције. [...] Ако је метафора нека способност, или надареност, онда је она надареност мисли⁴⁴. (Рикер 1975: 105)

Тако се реторичко значење метафоре као фигуративног израза преиначује у основни начин језичког (и било ког другог) промишљања, претварајући њену орнаменталну функцију у генерички и концептуални модел. А од метафоре као фигуре која подстиче размишљање у сликама, визуализацију или уопште присуство чулног у језику, долази се до метафоре која је само резултат примарног метафоричког процеса као виталног покретача језика.

Моћ метафоре да преобличи видно поље посебно се одражава на иконичко представљање метафоре као знака, при чему је иконичка функција метафоре само наличје процеса чије је лице семантичка колизија (Рикер 1975: 242), па се у њеној семантички конфликтној структури уочава тенденција ка разрешењу онтолошког сукоба унутар језика, и то посредством увођења у исти интерактивни контекст (реченицу) двају сукобљених појмова. Коначно измирење се, стога, догађа управо у метафоричком сусрету не две речи или два појма као засебних ентитета, већ у игри истости и разлике које нису помешане, него сукобљене; у игри која је сама активност поетског језика (Рикер 1975: 254, 266), производећи готово визуелни аспект језичког догађаја сублимираног у метафори. Као и Лиотар, Рикер види сусрет (или пре *судар*) вербалног и невербалног у основи сликовне (имагинативне) функције језика (Рикер 1975: 270).

Како је визуелни аспект метафоре резултат блиског контакта и размене између истости и различитости који је конструишу, тако се очекује да критеријум сличности у рикеровској интерпретацији и даље представља јаку теоријску, али и когнитивну, потпору, те се он у свом тексту опредељује за одбрану аналогije, истовремено истичући парадоксалност у интеграцији аналошког мишљења и метафоричке активности језика. Рикер сматра да је сличност као таква истовремено и производ и катализатор метафоричког процеса, при чему поседује и јак логички статус који јој омогућава да такво двоструко функционисање уравнотежи, одредивши место конфликтног сусрета између истог и различитог (Рикер 1975: 245, 250). На тај начин се „постреторичка“ рикеровска дефиниција метафоре уписује у постструктуралистичку логику укидања дихотомија и разигравања дијалектичког мишљења на коме се класични реторички појам метафоре и заснивао.

Потпуно превазилажење традиционалног реторичког смисла метафоре, међутим, ни у савременим теоријским приступима није остварено, будући да, како наводи Рикер (1975: 129), у савременим теоријским токовима опстаје дефиниција метафоре као *речи*. Новореторичка тумачења, о којима ће посебно бити речи, такође организују свој појмовни апарат око већ поменутог редуccionистичког модела, иако је он осмишљен тако да се дискурзивност метафоре концептуално обухвата и подразумева, али га тиме и донекле деградира. На ту чињеницу се Рикер посебно осврће, наглашавајући да овакво епистемолошко опредељење са собом повлачи и нужност задржавања теорије о метафори-супституцији (Рикер 1975: 130). Премда се овим запажањем донекле и критикује приврженост холистичком и ортодоксном структурализму, и поред привидне искључивости када је новореторичка теорија о метафори-речи у питању, Рикерова разматрања откривају читаву комплексност и плурализам савременог приступа

⁴⁴ « [...] la métaphore maintient deux pensées de choses différentes simultanément actives au sein d'un mot ou d'une expression simple, dont la signification est la résultante de leur interaction. [...] Si la métaphore est une habileté, un talent, c'est un talent de pensée. » (Рикер 1975: 105)

тропологији уопште, прожетог духом постструктуралистичког ревидирања фундаменталних постулата модерне лингвистике.

3.5. Метафора и нова реторика

*Заиста ми се чини да је управо дубока жеља сваке модерне поетике
да се истовремено укину дијелења
и да се без дијелења успостави апсолутна владавина метафоре.
Остатак је можда само мотивација.
(Женет 2008: 67)*

Еволуција појма метафоре и њеног статуса у историји научних, уметничких и филозофских употреба и тумачења, као и обновљен интерес за њу почев од првих деценија 20. века у виду теоријског и естетичког преиспитивања појма и његове употребе у уметничкој пракси, наводе нас на поновно дефинисање метафоре и њено другачије теоријско представљање. Актуелно стање у друштвено-хуманистичким наукама сведочи о стално присутној потреби да се традиционални обрасци непрестано преиспитују, најпре кроз њихову деконтекстуализацију и апстраховање из теоријско-практичног континуитета (историје) и кроз проматрање применљивости њихових основних претпоставки у садашњим научним преокупацијама и потребама. Метафора представља један од најзначајнијих појмова нама познате филозофије о језику, на којем је, ако не изграђено, онда барем потврђено, мноштво херменеутичких и феноменолошких приступа у различитим областима научно-теоријске и уметничке делатности, те је, самим тим, подложна већ поменутом редефинисању и прилагођавању савременим научним приступима.

Преврат у западноевропским филозофским токовима, изазван упливом капиталистичких и буржоаско-либералистичких вредносних парадигми, довео је до тачке у којој су се морале преиспитати све начелне категорије на којима је изграђена идеја о западној цивилизацији и њеним знањима. Једна од првих дисциплина које су доживеле потпуни крах, али која је у својој логици и унутрашњој мотивацији одраз превазиђене епистемологије, јесте реторика. Реторика је, као таква, до данас прешла далек пут од формулисања као прецизне језичке и говорничке дисциплине, која, на неки начин, може чак бити и представљена као протопсихологија, протолингвистика и протостилистика (поетика). Због тога је, будући да је у самом центру језичких односно дискурзивних и друштвених збивања, морала бити и осуђена за манипулацију, фалсификовање и злоупотребу механизма на коме почива човеково резоновање оличено (и потпуно садржано) у језику. Једино је метафора, и то уз знатне промене и реформулације њеног

језичког и епистемолошког идентитета, опстала и у савременом, постреторичком или новореторичком дискурсу. Нова реторика се, стога, у свом широком интердисциплинарном опредељењу, које је у савременом свету и нужност, као теорија и као пракса конституисана кроз важну релацију са структурализмом, формализмом и семиологијом (Радовић 2008: 11), не занемарујући ни најзначајнија достигнућа на пољу психологије, когнитивне лингвистике, теорије рецепције и других антрополошких дисциплина које јој омогућавају свеобухватнији и синтетички херменеутичко-феноменолошки приступ савременој тропологији и филозофији језика.

3.5.1. Семиотички обрт: метафора, семиоза и читање

Епистемолошка вредност метафоре указује на дијахронијски континуитет става да је метафорички процес у основи генерички, те се метафора поставља у центар интердисциплинарног интересовања које потврђује да је она резултат, али и услов, спознајне и семиотичке активности. Према речима Катрин Фромилаг, наш концептуални систем може обликовати одређене апстрактне и субјективне идеје само уз помоћ метафора (Фромилаг 2007: 92), док Џорџ Лејкоф и Марк Џонсон, у истој теоријској линији, подвлаче лингвистичку природу метафоре као лингвистичког „помоћника” сваке концептуализације (в. Лејкоф, Џонсон: 1986). Тумачење метафоре као основног концептуалног механизма, које далеко превазилази оквире језика, омогућило је њено примењивање у ширем, ванлингвистичком семиотичком оквиру. Њена литерарна употреба се, стога, може (и мора) представити као један део широког интересовања за метафоричке процесе, па се тумачење метафоре у семиотичком кључу и из угла теорије рецепције, али и теорије информације, може сматрати доприносом опсежнијој теоретизацији овог појма.

Семиотички допринос теорији метафоре не може се оценити без осврта на семантичке лингвистичке моделе и закључке, а призивање семантике, ипак, нужно доноси и полемичку димензију дефинисања метафоричке *поруке*, па се сâм појам значења мора тако трансформисати да би био прихватљив савременим спекулацијама око метафоре и њене семиолошке природе. Ако се, из Бартовог угла, значење генерише под утицајем идеолошких фактора, који говорни Субјект, заправо, доводе у пасивну позицију наспрам митологизујућег говора самог језика као политике, онда се доводе у питање традиционални постулати о метафоричком изразу као активности Субјекта, а не језика, али и о знаку генија и његове посматрачке надарености.

Повлачењем Аутора из текста, његовим поништавањем (Барт 1984: 450) поништавају се и претпоставке о његовој интенцији у језику и моћи спрам њега, док се метафора, на тај начин, неповратно и коначно сели у домен језика и текста, ван сваког, хипотетичког или стварног, присуства Аутора и његове манипулације над језиком. Барт на тај начин уводи комплетну аутономију текста, у име једне нове методологије која, можда и усиљено, покушава да радикализује појам литерарности и ослободи га свих ванестетских и ванјезичких принуда. Такав приступ резултирао је превазилажењем традиционалних поимања књижевног дела као „предметног, статичног и репродуктивног „дела” које је „производ” или „депозит значења” – у корист процесуалног, динамичног и

стваралачког приступа („тексту’”) (Бужињска, Марковски 2009: 350). Тако се и све текстуалне творевине, па самим тим и метафора, у оквиру Бартове анализе, морају тумачити као активни принцип језичког генерисања и производње значења, обухваћених појмом семиозе, као стваралачког принципа који је у основи артикулације текста. Еко потврђује наведено становиште кроз методолошку призму интенционалности језичких агенаса, закључујући да је „метафора конотативни феномен услед свог механизма семиозе унутар датог језика у датом тренутку његовог развоја, а не услед интенција говорника” (Еко 2001: 154).

У спреси са Ековим концептом *отвореног дела*, развија се и Бартово схватање активне изградње значења и то баш у процесу *читања*, па структуралистичко поимање текста као „предмета обдареног сопственим структурним одликама” уступа место новој парадигми читања (Еко 2001: 16). Замена дела текстом отвара пут теорији рецепције ка бољем размевању метафоричког догађаја у језику, схваћеног као витални део језичког система, али и као „живо” и отворено место у тексту које позива на тумачење и, даљим методолошким следом, читавање значења. За Ека, тропи се увек могу изнова читати и тумачити као „нови” (2004: 112), чиме се метафора уписује у постструктуралистичку традицију читања и интерпретације текста по принципу полиизводљивости значења, односно поливалентности знака, и његовој отвореној структури која значење у себе уписује уз помоћ активног принципа рецепције. Осим тога, Еко наглашава метонимијску природу метафоре (1979: 68), при чему се изваја граматички, односно синтаксички предуслов њеног постојања, па се, самим тим, метафора уско повезује само са постојањем језика: другим речима, без језика и текста нема метафоре.

Према Умберту Еку, читава расправа у савременој теорији метафоре одвија се око две могућности тумачења: 1) метафорички механизам је основни покретач целокупне језичке активности, док је језик по природи метафоричан; и 2) метафора је језичка аномалија, процес деформисања језика (Еко 2004: 7-8). Наизглед опречне претпоставке заступају, заправо, сродну мисао о стваралачком потенцијалу у језику оличеном у метафори, било да се он категорички одвија на његовом хипотетичком нултом ступњу, или је метафорички догађај актуализација семантичког и семиотичког померања на већ постојећем систему знакова. У оба случаја, метафора сведочи о сложеној генеричкој активности у дубинским слојевима језика, чија би спољашња манифестација била опажена као грешка у функционисању система или његова суштинска малформација, што нам потврђује и једна неупадљива Екова еквиваленција између семиозе и одступања у језику (в. Еко 2001: 38).

Еко скреће пажњу на немогућност потпуног проницања у генерички механизам метафоре, тврдећи да се метафоре најчешће праве „случајно, услед неконтролисаних асоцијација идеја, или грешком” (Еко 2001: 142). Како Еково тумачење природе метафоре нагиње, пре свега, њеном схватању као грешке, и то логичке грешке, присуство метафоре у тексту одређује се као „метафорички скандал”, односно формално-логичко одступање захваљујући коме метафоре говоре о свету, али лажући (Еко 2004: 68). У том смислу, метафора се у тексту препознаје као манифестација семиотичке стратегије која вишеструко угрожава основни логички план језика, као и његову репрезентативност и емпиријску релевантност, због чега је она често и оличење херметизма и нетранспарентности у језику.

Неоспорно је, међутим, да се у констатацији о метафоричком говору као спонтаном, неконтролисаним и асоцијативном, могу препознати одједи фродизма, или

пак надреализма као поетичке реализације Фројдових психологизама, међутим, у духу савремене филозофије језика, Еко проширује наведену претпоставку лакановском и постструктуралистичком идејом о аутономији језика, односно о спонтаном настајању језичких творевина као резултата рада језика самог, односно језичког несвесног. Стога би сваки покушај позитивног дефинисања принципа метафоричког процеса у језику био неизводљив. Еко, заузврат, предлаже анализу механизма *тумачења* метафора, која би посредно омогућила нагађање о фазама њеног настајања (Еко 2001: 142). Интерпретација и читање метафоричког израза, у том смислу, дају најприближнији и најконкретнији приступ њеном схватању, док начело сличности за последицу има само бесконачност тумачења (Еко 2001: 45):

Метафора не успоставља однос сличности између референата, већ однос семичке идентичности између садржаја израза, и само посредно може да се тиче начина на који ми посматрамо референте. [...] Метафоричко тумачење бави се *интерпретантима*, то јест знаковним функцијама које описују садржај других знаковних функција. (Еко 2001: 145)

Принцип сличности се, стога, мења принципом идентичности и изједначавања садржаја (семантике) знакова, који, с друге стране, идеалистички представљени као јединствени и целовити ентитети и затворене структуре, у метафоричком изразу своју затвореност мењају отвореношћу, при чему се омогућава размена сема или „проток информација” између референата.

3.5.2. Метафора и метафизика

Од постструктуралистичког погледа на свет као текст и на његова дискурзивна обележја, преко деконструктивистичког захвата бесконачног растварања и отварања знака, све до нихилистичког закључка о немогућности искорачења ван језика, одређен је у великој мери однос према метафори као чисто језичком производу (уп. Рикер 1975; Дерида 1990), те се њен дискурзивни идентитет уписује у савремену логику поливалентности знака и истрошености смисла, док се било каквим ретроспективним или ретроактивним рашчитавањем метафоре не може доћи до њеног такозваног дословног значења, илити нултог ступња означавања:

[...] с оне стране сваког привидног почетка, увек постоји скривено порекло, тако скривено и изворно да се оно само по себи никада не може досегнути. Тако да бисмо, преко наивности хронологија, били неумитно упућени ка тачки која бесконачно измиче, никада присутна ни у једној историји. Сама та тачка била би само сопствена празнина, а полазећи од ње, сви почеци могли би бити само поновно почињање или закривање (заправо, једно *и* друго у истом гесту). (Фуко 1998б: 29)

Следећи ничеовску идеју о смрти метафоре која објављује почетак истинитости као аксиолошког императива и врхунског идеала у употреби језика као таквог, постструктуралистичко укидање апсолутних категорија смешта метафору истовремено с ове и са оне стране метафизичког мишљења, при чему, истрошеност метафоре сведочи о оној ентропији значења која води ка фиксирању празних појмова, док они, на крају, учествују у грађењу велике западне метафизике и идеализма као њене најзначајније институције. Управо је на „фотологичким” метафорама светлости и таме изграђена читава западна филозофија и њена метафизика (Дерида 1967: 45). За Дериду се то расипање и трошење појмова одвија управо у неповратном метафоричком редоследу реферисања, од чулног ка апстрактном, или, говорећи традиционалним појмовима, од дословног ка пренесеном. На тај начин се може говорити

[...] о чулној фигури која се заклања и троши све дотле док не постане не приметна у сваком метафизичком појму. [...] И тако би се историја метафизичког језика поклапала са потирањем његовог деловања и трошењем његовог лика. (Дерида 1990: 8)

У осипајућем покрету језичког артикулисања, будући да оно има за циљ обухватање целокупне стварности и, тиме, њено потчињавање, свака метафоризација, а посебно катахреза, представља опресивни карактер језика као таквог, али и његов бесконачни ход ка апстракцији и непрестаној супституцији. Свака метафора би, стога, у настанку представљала чулну (конкретну) фигуру, ону која обнавља искуство света уместо његову другостепену артикулацију језиком и у језику, али је сасвим јасно да је категоричко и појмовно одређење „почетка” метафоре као нулног степена језичког генерисања подједнако празно место као и његово исходиште у метафизичком поретку. Метафора је, стога, језички догађај, или пак фигура, која је већ одступила од чулног (дословног) оног тренутка када се језички појави (или објави), али је истовремено осуђена на сопствену пропаст – она не учествује само у метафизичком (филозофском) говору о свету, већ и о његовом крају:

Исконски смисао и аутентична фигура, увек чулна и материјална [...], строго узевши није метафора. То је нека врста прозирне фигуре која је по вредности једнака дословном смислу. Метафором она постаје када је филозофски дискурс стави у оптицај. [...] Филозофија би била тај процес метафоризације који је повукао самог себе. По устројству самом, филозофска култура ће увек бити истрошена. (Дерида 1990: 9)

У том смислу, метафора као системски језички процес подразумева, заправо, континуитет, а не дисконтинуитет, и уписана је у језичку логику као њен *историзам* и принцип линеарности, који описује ентропију језика као система и окоштавање његових знакова. Из тог разлога Еко тврди да чињеница да то што је „нека метафора мртва тиче се њене социолингвистичке историје, а не структуре везане за семиозу, њене генезе и њеног могућег реинтерпретирања” (Еко 2001: 142). За Дериду је та историја метафоре истовремено и судбина сваког појма концептуализованог у језику, па је метафорички пут, заправо, „ток једног лаганог осипања, правилног семантичког губљења, непрекидног исцрпљивања првобитног смисла” (Дерида 1990: 16). Метафора, дакле, настаје из једне врсте архетипског потенцијала у језику, а тај је архетип изведен из првобитне

аисторичности (виртуелности) измештене у историчност (актуелност), те се у тако актуализованом језику који постаје говор (или дискурс) непрестано осиромашује.

Метафора је, у том смислу, знак и знамење језика као таквог који, у својој метафизичкој устремљености, губи дословност, односно референцијалност, и бледи у засићености денотата. Оно што у таквом видокругу опстаје као последица аутореференцијалности језика, али и као (мета)категорија у његовој организацији. Начелно језичка, она, заправо, представља „особеност човека” (Дерида 1990: 52), и природу његове способности имагинације (Фуко 1998а: 317). У том смислу, суштински људска, она обећава једнозначност, разрешење загонетке, онако како ју је Аристотел дефинисао, а „сваки пут кад је полисемија несводива, кад јој чак није обећана никаква јединица смисла, човек стоји изван говора. Па, према томе, изван човечности.” (Дерида 1990: 55). У метафоричком изразу, као изразито стратификованом знаку, стоји латентна и обећана, али и неостварива жеља за повратком етимону, што би значило и крајње укидање метафоре, у циљу успостављања дискурса који би се издавао за неметафорички. Такав говор измирио би, у оваплоћењу мита о вавилонској кули, знак и означено, име и смисао, и тиме поништио и превазишао метафорички раскорак између традиционалне дистинкције дословно/фигуративно:

[...] да се уклони умирујућа опозиција између метафоричког и дословног у којој су се и једно и друго увек само огледали и враћали своје зрачење. Метафора носи, дакле, увек властиту смрт у себи. А та смрт је, несумњиво, и смрт философије. (Дерида 1990: 82)

Метафизичке импликације метафоре као језичког знака указују на амбивалентност и апоретичност језика као система, и док је теорија метафоре подржана епистемологијом умируће (или већ умрле) реторике, метафора у постструктуралистичком кључу опстаје као знак језичке истрошености, али и као призивање другости. Метафора као метафизика захтева скривање Бића како би Други могао да се појави (Дерида 1967: 50). Стога, као регулатор језичког кретања ка сопственој оностраности, она покушава да надомести недостатак референта у оностраном, док се као место у језику које подразумева и сопствену другост (негативитет), јавља као расцеп и урушавање (*mise en abyme*) језичког континуума. Пре него реторички догађај у језику, она је исијавање језика самог (Дерида 1967: 166). Метафора као таква представља вишак значења (подразумева полисемију), али и његов недостатак (немогућност проналажења референта), док се потрага за њим одвија у деконструктивистичком разарању метафизике присуства. Суштински људска, метафора одговара текстуалном карактеру људског постојања, и тиме се уписује у чувену деридијанску констатацију да нема ничега ван текста (Дерида 1967: 207), унеколико другачију, а опет сличну, Ничеовом ставу да не постоји никаква нереторичка страна језика. Долажење до фундаменталних категорија језика, а које, између осталих, представљају метафора и метонимија, отвара пут ка једној могућој херменеутици и сагледавању начина на који једна група знакова може да произведе одређено значење (Фуко 1998а: 253).

Метафора се, на тај начин, може посматрати и кроз критику антропоцентризма, као оличење његових идеолошких претпоставки, а на којима је заснована читава аксиологија западне цивилизације. Таква критика обелодањује метафоричку (трополошку) позадину сваког антропоцентризма у језику (а Ниче је указао на чињеницу да је читав језик изграђен на антропоцентричној логици), и сходно томе, дијагностикује узалудност

изналажења другачијег говора од оног који је заснован на начелу аналогije које се, са друге стране, не може укинути и поништити, већ се може у недоглед деконструисати. Дериђијанско ишчитавање наратива и знања западне цивилизације примењиво је и на појам метафоре, која је, према његовом мишљењу, оличење хуманистичког и метафизичког дискурса Запада, а чије би тумачење било оствариво кроз појам језичке игре „у којој би спајање уступило место разликовању, систем – појединости, континуитет – случајности, идентитет и сличност – различитости и разлици, а потребу реда и „теоријске сигурности“ – потреби за провизорношћу и ризиком” (Бужињска, Марковски 2009: 344). Метафора је само знак, симптом или компромисни означитељ расцепа у језику и кризе која погађа Субјекат: услед немогућности директног реферисања, језик се задовољава метафором која ту „патологију” у језику само може да назначи, и то као знак његове „повреде” (Дериђа 1967: 17, 135). Метафора је, стога, увек недовршена *реченица*, њен је дискурзивни модалитет оно што омогућује непрестану игру означитеља у језику, с ове и са оне стране језика и значења.

3.5.3. Новореторичко тумачење метафоре

Реторика као језичка, говорничка, психолошка и дијалектичка дисциплина од Аристотела па до данас кретала се путем рестрикције, дедукције или редукције (у зависности којим појмовним апаратом то кретање дефинишемо) свдећи предмет својих полемика о фигуративности у језику на једну једину фигуру – метафору (уп. Група μ 1990: 7-8). С тим у вези, очевидно је да у модерној реторици постоји, према Женетовим речима, извесна „центроцентрична” тенденција ка сажимању свих фигуралних особености језика на знак метафоре, будући да то „одговара духу, у својој немоћи, да све ствари, па биле то и фигуре, имају средиште” (Женет 2008: 63). Савремена истраживања показала су да је представљање осталих реторичких фигура као модификованих метафора или суштински метафоричких производа усиљено и поједностављујуће закључивање, па се у новореторичким круговима рехабилитује значај осталих фигура, између осталог метонимије и синегдохе, и то независно од истицања њихових сродности са метафором, која ипак наставља да изазива највећу пажњу у теоријским расправама о реторичности језика. Тако се од „мртве” дисциплине реторика враћа у центар савремених семиолошких интересовања, чији је предмет истраживања поновно актуелан и релевантан (Група μ 1987: 40). Штавише, новореторичари и њихова актуелна истраживања враћају се базичним аристотеловским начелима у проговору о метафори, прилагођавајући их тренутним социolingвистичким, филозофским и епистемолошким претпоставкама, док је, са друге стране, како наводе чланови Групе μ , поновно успостављена органска веза између реторичности и литерарности, поезије и реторике (Група μ 1990: 19).

Новореторички схваћен систем језика и језичких творевина оформљен је као теорија дискурзивних пракси, на коју су неоспорно утицали структурализам, формализам, семиологија, али и теорија рецепције, деконструкција и психоанализа (Радовић 2008: 11). Како бисмо, имајући све то у виду, затворили генетичко испитивање метафоре као концепта који потиче од најранијих размишљања о језику, чија је компромисно уговорена

иницијална тачка Аристотелово тумачење метафоре као тропа, (привремено) завршавамо излагање о метафори освртом на постигнућа чувене белгијске Групе μ , чија активност траје од '70-их година 20. века па све до данас. Белгијски теоретичари, како и сами истичу, уместо редуковане реторичке парадигме нуде општи, генерализвани приступ теорији фигура (Група μ 1990: 15), на шта, у крајњој линији, упућује и наслов њиховог капиталног дела: *Opus rhetorica (La rhétorique générale)*. Поновним ширењем реторичког и поетичког скупа фигура, представници ове групе реактуализују и структуралистичко удруживање метафоре и метонимије (Рикер 1975: 175, 222), истовремено јачајући поларитет метафоре и поређења (Рено 2013: 731). Осим тога, изграђена на дубинској језичкој матрици, метафора је, као и метонимија, за чланове ове групе заправо комплексни троп (Група μ 1990: 53), па самим тим и другостепени знак и тек посредно у основи стваралачког момента у језику. Међутим, како се формира мисао о метафори као другостепеном језичком механизму, ипак се не може оповргнути њена поетичка моћ и битна улога у креативном језичком генерисању (Група μ 1987: 53).

Пресудну улогу у формирању новореторичке теорије о метафори, одиграла су структуралистичка и постструктуралистичка запажања, као и постигнућа у психоанализи, али и незаобилазна надреалистичка дефиниција метафоре (Рено 2013: 684), која је често проблематизована, али је указала на критична и парадоксална места у концептуализацији овог појма. Значај структуралистичког модела у новореторичком приступу враћа, на велика врата, схватање метафоре као *речи*, што је у многим навратима критиковано као методолошка грешка заснована на пренебрегавању значајне особине метафоре коју представља њена реченична (синтаксична или метонимијска) страна (уп. Рикер 1975: 130). Повратак семантичке дефиниције метафоре у приступу белгијске групе остварено је, штавише, уз подизање семантичког постоља на још виши ниво структуралног радикализма (Рикер 1975: 173). Феномен значења, наиме, враћа се у само средиште интересовања модерне лингвистике, као што је и одиграо оснивачку улогу у грађењу класичне реторике, док се, каже Женет (2008: 50), реторичке расправе данас уопштено односе управо на расправе о фигурама. Враћање на семантичку дефиницију метафоре могуће је, међутим, само уколико се семантика удружи са семиотиком и прагматиком, па се у новом светлу истиче одређење метафоре као речи-знака (а не речи-значења) у језичком систему. Последица оваквог заокрета јавља се у виду реafirмисања орнаменталне функције метафоре, односно њених стилских и естетских карактеристика и то истовремено у лингвистичком, когнитивном и поетичком кључу. Метафора се, надаље, може представити и као језичка игра, или пак стилски ефекат у тексту (Мејер 2010: 19). Наведено гледиште потврђено је Де Мановом констатацијом о реторици као својеврсном тексту, чија је динамика одређена апоријом између тропа и перформативне вредности текста, орнамента и језичког догађаја:

Сматрана за убеђивање, реторика је перформативна, али кад се посматра као систем тропа она деконструира сопствено извођење. Реторика је *текст* у томе што дозвољава два неспојива, узајамно самопоништавајућа гледишта, и стога поставља непремостиву препреку пред свако читање или тумачење. (Де Ман 2008б: 117)

У радовима Групе μ , концепт који се кристализује у семиотичком отварању метафоре-речи јесте концепт *размака, дистанце (écart)* између означитеља и смисла, при чему се овај термин посебно односи на степен абнормалности исказа који се овим

дистанцирањем добија (Група μ 1987: 237). Раздвајањем и удаљавањем речи и значења (конотације) укида се структуралистичко јединство комплексне структуре знака, чиме се открива и постструктуралистичко залеђе новореторичке теорије метафоре. Метафора остаје фигура преноса, само се уместо замене означитеља (имена) успоставља идеја о трансферу семантичких компоненти исказа, односно његових *сéма*. Тако се метафорички трансфер значења претвара у игру сема као појединачних обележја одређене ствари или појма (Рено 2013: 723). Стога, новореторички модел метафоре јесте модел заједничких *сéма*, па се може претпоставити да се и принцип метафоричке супституције мења принципом семичке јукстапозиције, која задржава и истиче сродне елементе јукстапонирајући различите, омогућавајући семантичку игру и интеракцију унутар самог метафоричког знака, који је, и даље, доживљен као једна реч. С друге стране, овакав модел метафоре претпоставља активност полисемије, истовремену коегзистенцију *свих* значења, па се метафора може представити и као нека врста језичке шизофреније, умножавање знака у њему самом. Према терминологији Групе μ , реч је о укрштању и аритметичком пресеку скупова *сéма* које чине семантику две речи доведених у метафорички сусрет, па се метафора одређује као место заједничких *сéма* и укрштених значења, која на тај начин потенцијално стварају надограђени или метасемантички језички ниво (Група μ 1987: 178-179).

Отвореност знака и различите могућности тумачења и читавања значења, савремену херменеутику надограђују математичким комбинаторичким моделом, према чему је значење увек један избор елемената и њихово комбиновање, што се читава и као битна карактеристика метафоре, према тврдњама Групе μ о неопходности синтагматског приступа у дефинисању метафоричког знака (1987: 177). Насупрот десосировској идеји о бесконачном броју комбинација речи у једном језику, па и, сходно томе, афирмисању објективистичког погледа на језик као систем који постоји независно од говорног Субјекта, савремени новореторички приступ ослобађа текст формалних структуралистичких принуда и враћа значај инстанци Субјекта у процесу тумачења. Умножавање значења догађа се у индивидуалном догађају читања, па ће бити онолико тумачења колико има читалаца. Отворено дело, као идеал текстуалне лингвистике, херменеутике и семиотике, остварљиво је и на „микројезичком” плану, па се читав механизам тумачења ангажује у рашчитавању онога што је по својој функционалној дефиницији само један знак (реч), па се, у том смислу, кристализује идеја о метафори као тексту, дакле још комплекснијој когнитивној и језичкој стварности него да је метафора, како је тврдио Рикер, реченица. Наиме, у строго формалном смислу, новореторичка метафора јесте реч, али та реч има у себи читав универзум, синхроно-дијахронијски, архетипски и културолошки језички потенцијал, чије је ресурсе неопходно трошити у процесу грађења значења. Метафора се са семантике проширила и на прагматику, односно на све ванјезичке процесе који учествују у оформљавању садржаја метафоре као знака, па се може рећи да метафора, посебно за новореторичаре, јесте реч, али се она чита као текст, или барем захтева комплексне читалачке стратегије које би захтевао један сложени, херметични текст. Макс Блек управо и истиче важност *контекстуалног* читања метафоре, односно значења појединачних и непоновљивих, ванјезичких услова у којима метафорички израз употпуњује своје значење:

Метафорична употреба неког израза састоји се, дакле, у томе да се тај израз употреби у значењу друкчијем од свог правог или нормалног значења, а у

контексту који омогућава да се ово значење, које није право односно нормално, открије и трансформише на одговарајући начин. (Блек 1986: 61)

Нова реторика се, у тој тачки, изнова позива на Аристотела, или барем подсећа на његово истицање енигматске, тамне и херметичне стране метафоре, прилагођавајући наведену идеју о нејасности савременој идеји о нетраспарентности знака и значењу које је увек непознато и у одлагању.

Метафора, као језик у језику, тачка непрестаног урушавања смисла, функционише као и поезија: као један вид деструктурирације (и деструкције) језика, и поновног изграђивања смисла на рушевинама старог значења (Рено 2013: 699). Као таква, задржала је фундаменталне претпоставке према којима саопштава идентификацију (истовестност), али и иронију, опозицију или изразиту диференцијацију (Мејер 2010: 20), те се из ове перспективе идентификација, огледање, рефлексивност, или пак мимезис могу представити као врста метафоре (Милер 2008: 147). Штавише, задржана је и идеја о елиптичном карактеру метафоре, традиционално приказаном кроз дефиницију „скраћеног поређења”, па се елипса, као способност изнајавења тумачења и успешног преношења неизговорене поруке, уписује у само средиште схватања метафоре као спознаје (в. Розик 1996: 79-80). Сви наведени начини и приступи дефинисању метафоре као језичког исказа, подразумевају и призивају логичке операције, било да су оне назване поређењем, идентификацијом или елипсом, или, у аристотеловској традицији, јасношћу или исправношћу метафоре, што нам открива важност кохерентности метафоричких израза као способности да „систематизују наше виђење главног предмета” (Хачатуријан 1986: 119). Кохерентност метафоре, стога, не само да омогућава њено читање, већ учвршћује идеју о постојању логичке везе између дословног и пренесеног значења.

Нова реторика тиме реафирмише и хипотезу о постојању дословног значења која призива и претпоставку о нултом ступњу језичког означавања, која је, заправо, и омогућила архетипску грешку која се налази у основи дефинисања метафоре, али и самог настанка реторике. Према Тодорову (1967: 97), мит о природном језику објашњава разлоге оснивања реторике, али и њене смрти. У том смислу, постојање дословног значења као полазишта за извођење пренесеног значења, представља само формалну нужност у концептуализацији метафоричког стојера у језику, и као такав представља дијалектички изведен и конструисан појам неопходан за релационо одређење метафоре као надограђеног, измештеног знака. Нулти степен језика је истовремено митологизујућа и рационализујућа претпоставка о примарној мотивацији језичког знака, захваљујући којој је могуће говорити о стратификованости и вишестепеном устројству метафоричког језика и језика уопште.

Осим тога, Група μ такође измешта класичну лингвистичку перспективу у одређењу реторике као дисциплине и тумачењу појединачних реторичких фигура у домену *сликовног*, што настаје као резултат свеопштег семиотичког усмерења ка пољу видљивог у савременим приступима филозофије језика (Бордрон 2010: 27). Читава традиционална реторика почива на постулату о књижевности, и уметности уопште, која је заснована на логици подражавања. Оног тренутка када је идеја о миметичкој уметности превазиђена, метафора као реторичка фигура такође је морала проћи кроз радикалне дефиницијске промене. Дефинисање метафоре као слике свакако води ка једном редукованом тумачењу метафоре која исувише призива логику подражавања (Женет 2008: 67-68), док, са друге стране, лингвистичка природа слике често бива доведена у питање, будући да је, за многе

лингвисте, слика место отпора значењу (Барт 1964: 40). Новореторичко приближавање фигуре и слике почива управо на негацији репрезентације и миметичког тумачења језика:

Речи ‚фигура‘ и ‚слика‘ овде су посебно и додатно варљиве. [...] Но, оне стварају забуну још и тиме што ‚слика‘ може да означава копију или обнову неког чулног опажаја, па је то навело реторичаре на претпоставку да говорна фигура, слика или имагинативно поређење морају бити у некој вези с присуством слика (у овом другом смислу) у нашој свести. Али разуме се то није тачно. Никакве слике ове врсте не морају се јављати. (Ричардс 1986: 27)

Сликовни или иконички аспект језичког израза који се сматра фигуром, односи се на појавни аспект језички артикулисаног знака, у смислу да се он опажа у свом физичком или материјалном облику. Прогovor о метафори као слици могућ је само уколико се према стварима односи као према речима, док је, и обратно, модерна метафора нужно изграђена на претпоставци да речи могу да се понашају као ствари: да буду визуелне и несимболичне. Сливковност метафоре на тај начин ангажује перцептивну активност у контакту са језиком, а која не мора нужно да подразумева њену пластичност, и то кроз процес читања који се удвостручује процесом гледања: прочитано, у том смислу, треба да буде и виђено, док ће се свест (негативитет) о читању и гледању поставити као суштинска одлика естетског односа према метафори као фигури, али и према језику самом. Метафора би, као таква, учествовала у структурацији сликовног језика који би имао сопствени пластични аспект, односно који би био структурисан и актуализован на самом плану пластичности (Карани 1996:18). То би значило да фигура, или било који други језички израз који представља иконичко-вербалну творевину, будући да садржи елемент који не може бити разумеван само кроз уметање датог израза на пластични план опажања (Сан Мартен 1996: 30).

Развој нове реторике, и уопште филозофске мисли о метафоричкој природи језика, посебно у другој половини 20. века, настоји да преиспита традиционалне категорије и понуди једну нову теорију метафоре која ће се изградити на проблематизујућем и критичком односу према ономе што бисмо могли назвати реторичком традицијом или традиционалном тропологијом (Моно 2007: 536). Стога је потребно, макар ретроактивно, указати на моменат радикалног раскидања са традиционалним знањима и наслеђем уопште. Управо је преображај метафоре, као фигуре која је централни појам класичне реторике и, штавише, оличење аристотеловске традиције у језику, која је морала бити преокренута и превреднована у име ревизије целокупне историје западне цивилизације и њеног антропоцентризма.

4. НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И УСПОСТАВЉАЊЕ МОДЕРНЕ ТРОПОЛОГИЈЕ

*Видети, то је разумети, просуђивати,
преобликовати, замишљати, заборавити
или се изгубити, бити или нестати.
(Пол Елијар, На очиглед)*

Почетак 20. века обележен је превратом у филозофским и уметничким покретима, како се криза друштвених структура пресликавала на поље језика и књижевности (Кристева 1974: 13). Посебна потреба да се књижевноуметнички концепти и термини замене новим, који ће одговарати духу времена, довела је до великих промена, у виду авангардних покрета, најпре на формално-језичком плану дела као текста, на плану жанровског именовања и категорисања и, што је најбитније, границе међу различитим видовима уметности су поништене и доведене у питање. Према речима Етјена Суриоа (1958: 5), сродство међу уметностима је очигледно, док је разлику тешко дефинисати. Надреалисти су овај став радикализовали, поништавајући границе између уметности, поезије и живота (Бон 2002: 141).

На уметничком плану, у ком се већ увелико уочава чврста одлучност уметника да промени општи поглед на стварност, објављујући јединство са науком и филозофијом, постављају се „темељи новог реализма који афирмише имагинацију и случај” (Надо 1964: 17). Појам стварности потпуно се одбацује као начело, стварносна естетска, епистемолошка и онтолошка категорија, при чему тако изражено одбацивање реализма у потпуности превазилази оквире књижевности (Марино 1998: 23). Овакво схватање не само да не разрешава проблем присуства перцепције у уметности, већ истиче њен амбивалентни карактер, будући да, ако је основна логика стварања у модерној уметности негирање репрезентације као последице опажајног таквог какво се нуди нашим чулима, заузимање опречног става предпоставља да уметник има нешто у односу на шта производи опречну логику односа међу стварима. Оно што се подразумева да постоји, а увек је у одсутности, је оно „шта” из апоријског питања: Опречно у односу на *шта*? Управо се у овом проблему уочава значај метафоре и метафоричности уопште када је реч о модерној уметности. Сам однос између репрезентативног и нерепрезентативног, изрецивог и неизрецивог у уметности је посредан, док се метафоричким спрегама између ова два пола одржава тензија у структури модерног уметничког дела.

Још од симболистичке критике натурализма као уметничког деривата научног позитивизма, преко авангардних рушења традиционалних образаца, модерна уметност коначно спроводи раскид са друштвеним конвенцијама, потребама и захтевима, које су заправо сведене на узано, неспиритуално посматрање света и човека. Наиме, позитивистички и буржоаско-капиталистички свет заснован је на окорелом антропоцентризму, позицији која одређује сва нарцисоидна и опресивна места западне цивилизације и идеологије. Тако се појавом „новог духа”, симболички уведеног кроз

истоимени Аполинеров програмски текст⁴⁵, најављује дух апсолутне слободе, али и суштинско неповерење у хуманизам и „улазак у сумрак несвесног” (Фридрих 1969: 130), чиме се истинска креативност духа сели у простор подсвести⁴⁶, а поезија се, посебно у надреализму, доживљава као „компензација потискивања, то јест као један нарочити симптом лудила, тог инадекватног решења сукоба између човекових жеља и спољашњег света” (Бор 1932: 48). За Бретона и Елијара, поезија као таква мора да буде слом интелекта (Бретон, Елијар 1929: 53).

Осим тога, схватање поетике модерне лирике репозиционира се кроз ревидирање песничких поступака и враћање на изворну дефиницију уметности као технике и умећа, при чему се она одређује најпре формом, па се освешћивањем поступака у модерном песништву почиње указивати на важност стила и технике посебно кроз појам песничке слике. Важност овог традиционалног појма, у новом контексту поприма значај онтолошких размера:

Уметник се више не задовољава појавношћу, он жели да иде даље од вулгарне слике стварности, да се увуче испод површине свакодневице; он се бунује против махијалних реакција, рутине, навика. Оно што он жели јесте обелодањивање неистражених веза, откривање суштине ствари – да би на крају дошао до екстазе која га води до принципа постојања и да би досегнуо суштину ствари помоћу интелектуалног размишљања. (Саболчи 2002: 84)

На тај начин, модерна поезија и њено непрекидно осциловање између језика и слике, разумевања и перцепције, отеловљује и синтетише модерно схватање естетичке категорије *лепог*: „Ми ћемо нужно изгубити Лепо уколико у искуству лепог дамо приоритет или визуелном или разумљивом.” (Седиви 2016: 190).

Превазилажење логичко-семантичког приступа који не узима у обзир разноврсност метафора подразумевало је укидање традиционалне дефиниције метафоре сведене искључиво на начело сличности, односно на реторичку фигуру поређења (Спиридопулу 2004: 191). Још крајем 19. века појам *слика* постепено је замењивао метафору као реторички термин, при чему је најављено њено модерно тумачење засновано на искуственом и чулном. Дефинисана још у Аристотеловој *Поетици* као уочавање сличности, модерна метафора постаје слика у оној мери у којој не подразумева унапред постојање сличности међу референтима који чине метафорички израз, већ се инсистира на њиховом перцептибилном, синтагматском приближавању, које производи шок и логички „скандал” на семантичком плану исказа. Наведени приступ теорији метафоре најдоследније су заступали надреалистички песници, дајући првенство слици и језику (Бењамин 1974: 260) те је надреализам као правац, према Женетовим речима, остао највернији у свом пројекту повратка метафоре у поље дискурзивности (Женет 2008: 71).

⁴⁵ Гијом Аполинер је 1917. године објавио текст под насловом „Нови дух и песници” (« L'Esprit Nouveau et les poètes ») којим је најавио долазак модерног лирског погледа на свет и промену у дотадашњој естетској и уметничкој парадигми која афирмише дух апсолутне слободе, понирање у несвесно, експериментисање са уметничким поступцима, као и императив изненађења и шока на коме се заснива рецепција нове, авангардне уметности (Фридрих 1969: 130).

⁴⁶ Значајно је навести како Паул Кле, као један од занемарених теоретичара и практичара модерне уметности, у својим списима такође наглашава веома битно место подсвести у стваралачком процесу (Кле 1948: 9), представљајући је као мистично својство стваралачке снаге: „Креативна моћ је неизречива. Она увек остаје крајње мистериозна. А свака нас мистерија дубоко погађа.” (Кле 1973: 63).

Разарање традиције метафоричког представљања тако постаје вид разарања и деформисања реалности до прелаза ка иреалном (Фридрих 1969: 64), шокантном и ирационалном. На тај начин се модерна поезија може посматрати кроз призму абнормалности и девијантности која се огледа у „наглашавању постојећег нагнућа све поезије метафоричком стожеру” (Лоц 1988: 148).

Широко је позната дефиниција Пјера Ревердија из 1918. године, по којој је слика „чиста креација духа” и „не може настати из поређења, већ из приближавања две мање или више удаљене реалности” (в. Реверди 1918), при чему се инсистира на аналогiji као услову стварања и инвентивности духа који је кадар да уочи сасвим нове сличности међу удаљеним реалитетима. Нешто измењену дефиницију метафоре предлаже Андре Бретон, истичући важност веће удаљености две реалности која би омогућила да створена слика буде естетски и поетски снажнија (Бретон 1962: 34), при чему се редослед мења: за Бретона, „поетска слика није последица, него извор сазнања, које је двоструко, везано за песничко ја и за спољашњи свет” (Новаковић 1996: 93). Постаје јасно да метафора у надреализму мења своју усредсређеност на аналошко мишљење, тако да она више није производ уочавања аналогija већ је њихов стваралачки принцип – она не указује на постојеће аналогije, већ их сама ствара. Овиме се, заправо, истиче не тематска (садржајна), већ структурална вредност аналошког мишљења сублимисаног у метафори као догађају (Бон 2002: 145).

Наведена концепција песничке слике/метафоре истиче њену сазнајну вредност, а надреалистичка естетика, потпомогнута Фројдовим достигнућима у психоанализи, кроз идеју о „диктату несвесног” примењену кроз технику аутоматског писања, укида сваки вид каузалности афирмишући случај и спонтану аналогiju. На тај начин, метафора добија сасвим посебно значење у надреализму, на шта нас наводи чињеница да су Андре Бретон и надреалисти метафору називали, доследно и искључиво, сликом⁴⁷ (*image*) (Новаковић 1996: 92), отварајући поље песничког језика ка пољу сликарства и визуелне уметности уопште⁴⁸. На тај начин се од најзначајнијег и „најлепшег” тропа, гледано из перспективе традиционалне реторике, метафора уздиже до нужног и суштинског елемента поезије као такве. Према Пјеру Каминаду (1970: 3), метафора је барем основни покретач поетског динамизма и модернитета, док Жан Коен (1966: 171) сматра да је она „обавезна фигура” у структури песничког језика.

⁴⁷ Женет, међутим, са теоријског становишта, дефинисање метафоре уз помоћ слике као појма види логички проблематичним и поједностављујућим: „[...] примјетимо само да употреба ријечи *слика* овдје представља заштиту, преграду ако не и препреку анализи, те неконтролисано наводи на можда погрешну, и по свему најмање редукутивну метафоричку интерпретацију.” (Женет 2008: 68). Наиме, указавши на редукутивно схватање метафоре као слике, овај осврт упућује на савремену поливалентност метафоре, која, да би се макар приближно разумела, захтева у најмању руку интердисциплинарни приступ и третман. Женетова замерка овиме не оспорава приближавање метафоре и слике, штавише, на другим местима у тексту он га и подржава, али овиме упозорава на могући епистемолошки ћорсокак уколико се она искључиво схвати као слика.

⁴⁸ Рене Магрит је, заправо, једини сликар који је надреалистичку теорију слике применио на својим делима, и то као јукстапонирање различитих елемената услед чега се производи очуђење света кроз неприродне, чудне спојеве (Сјеп 1991: 32). За Фукоа (1983: 44), Магрит разиграва бесконачну и повратну везу сличности и разлике, раздвајајући их како би их најпосле суочио. Како наводи Сјеп (1991: 35), Магрит је успевао да изнађе сасвим запрепашћујуће метафоре уз помоћ чудног споја неке две сасвим блиске ствари: кавеза и јајета у њему уместо птице, итд. Потребно је, стога, запитати се који фактор доводи до наведених запрепашћујућих, и утолико поетских слика, фактор који сасвим очигледно превазилази питање сличности и разлике, аналогije и антагонизма.

4.1. Ревердијева дефиниција песничке слике и утицај на надреалистичку теорију метафоре

Почетак уметничког и епистемолошког превредновања метафоре као тропа и као појма везује се за теорију метафоре као слике коју је изнео Пјер Реверди 1918. године у тексту „Слика” (« Image ») објављеном у часопису *Nord-Sud*. У свеопште познатој дефиницији коју том приликом излаже, Реверди се не одваја од традиционалних постулата о метафори као фигури аналогije и о начелу исправности или тачности које пропорционални аналошки модел подразумева. Не нарушавајући традиционално схватање метафоричких израза, Реверди га ипак преиспитује, у складу са владајућим епистемолошким моделима који како у филозофији, тако и у уметности, омогућавају формулисање модерних херменеутичких и феноменолошких приступа.

Прво што се може уочити у новом моделу теорије метафоре јесте њено представљање као *слике*, или песничке слике, при чему се инсистира на визуелном диспозитиву који уобличава метафорички израз, управљајући њено схватање према унутрашњем искуству језичког Субјекта, разигравајући појмове као што су имагинација и фигурација. Поменута аналогija само је један од видова модерног ширења језичког простора на друге домене перцепције, и то не само чисто језичке, писане и вербалне. У добро познатом анахроном духу авангарде и тенденцијом за повратком на примитивно и инстинктивно, песник покушава да се уз помоћ визуелног искуства врати у сâм „сумрак цивилизације”, када су, према Клеовим (1961: 103) речима, цртање и писање били иста ствар. С друге стране, старо одређење метафоре као фигуративног израза тиме је преиначено у, могло би се рећи, метафору као „фигурални” израз, односно израз који упућује најпре на домен визуелног, домен фигура и облика, дакле на поље видљивог и на чуло вида као најинтензивнији контакт са стварношћу. Будући да слика и фигура у језику с почетком 20. века добијају ново, конкретније и материјално значење, „представљачки систем авангарде је искључиво *телесни*” (Кристева 1974: 173), а самим тим и пластични, односно визуелни. Ревидирање песничке слике у правцу пластичног придружује се захтеву модерности за обновљеним, новим искуством света, па се у складу са тим парадигма визуелности не ослања више на принцип имитације и подражавања, већ се вредност песничке слике као креације духа условљава њеном зачудношћу и необичношћу, све до постизања, према речима Хуга Фридриха „перцептибилне иреалности” (Фридрих 1969: 67). Ревердијева дефиниција постулира следеће:

Слика је чиста креација духа. Она се не рађа из поређења, већ из приближавања две мање или више удаљене стварности. Што су односи између те две стварности удаљенији и исправнији, слика ће бити јача – имаће више емотивне снаге и поетске реалности. [...] Не ствара се слика поређењем (увек усиљеним) две несразмерне стварности. Напротив, стварамо снажну слику, нову за дух, приближавајући без поређења две удаљене стварности чије је односе једино дух успео да примети.⁴⁹ (Реверди 1918: 3-4)

⁴⁹ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. У оригиналу: « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités

Читајући Ревердијеву дефиницију песничке слике, јасно нам је да је реч о песничкој метафори, и то оној која не поништава основне постулате установљене аристотеловском традицијом: принцип аналогije и пропорционалности, па самим тим и истинитости.

Иако не у потпуности оспорена, традиционална дефиниција у Ревердијевом приступу прилагођена је актуелном филозофском моменту који је почетком 20. века одредио природу људског односа према стварности, па самим тим и основне концепте и појмове који регулишу тај однос. Тако се одмах на почетку истиче идеја о интериоризацији перцепције и улози духа као места доживљаја света и стварности, тако да је Реверди одредио слику као „чисту креацију духа”. Овиме се остварује преобраћење традиционалне дефиниције метафоре као фигуре смисла, односно реторичког конструкта који своју суштину заснива на објективном семантичком плану језика. Реч је, дакле, о модерном начину симболисања који је потпуно искорењен из традиције (Фридрих 1969: 105). Наиме, дефинисање метафоричке слике као креације духа имплицира непостојање логичких веза у стварности, већ оне настају *унутар* духа и, самим тим, у језичком бићу човека, заснивајући се не на семантичком, него синтаксичком плану језика, „приближавањем две удаљене стварности”, дакле, линеарно, синтагматски и реченично, једном речју – формално. Овиме Ревердијева дефиниција синтетише на плану уметничког стварања теоријске претпоставке најављене Ничеовом филозофијом језика и каснијим теоријама метафоре у области лингвистике и психоанализе, о чему је било речи у претходном поглављу. Осим тога, уписујући се на линију настанка модерне поезије као отелотворене идеје о стваралачкој функцији језика, Реверди успоставља основе једне нове естетике која, нагињући ка идеализму и, антиципирајући валеријевски дух, омогућава постојање „чисте” поезије и „чистог” поетског језика (в. Реверди 1918: 7). Стваралачки потенцијал песничке слике сведочи о стваралачком потенцијалу самог језика, „чија је хомогеност заснована на постојању синтаксе, логике која управља односима” (Геноз 2007: 352).

Говорећи ипак о зачудном ефекту песничке слике која обједињује два диспаратна знака, Ревердијева дефиниција омогућава модерно разигравање односа сличности и разлике, што га чини занимљивим и песничком кругу супротном од валеријевског: надреализму. Ревердијева замисао о новој песничкој слици, за разлику од традиционалног инсистирања на „уочавању сличности” и јасноћи аналогije, даје предност различитости и тек латентном откривању сличности између јасно различитих референата, што је, заправо, новитет у односу на ранија схватања метафоре. С друге стране, наведена дефиниција инсистира на релационој и диференцијалној поетици (Геноз 2007: 355), која синтаксичке односе ангажује у оквиру логике визуелности, што и наводи Ревердија да говори о метафори као о слици и о самом значају песничке слике за уопштено разумевање природе језика. Међутим, како синтаксичко приближавање две реалности ипак има своја ограничења, чињеница која се очигледно уочава у Ревердијевом излагању јесте да он, за разлику од каснијих надреалистичких разматрања, не постулира контрадикцију, већ је сматра „лошом” метафором и претпоставља да је вредност модерне песничке слике већа уколико се у односу најудаљенијих појмова успева открити скривена и суптилна аналошка веза.

disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports. » (Реверди 1918: 3-4)

Како је Бретон у великој мери засновао своју теорију метафоре управо на Ревердијевим ставовима, Бретоново одређење метафоре као слике јесте управо парадокс који се открива у Ревердијевој теорији, а који се односи на амбивалентност постулата да искључиво дух креира аналошке односе и везе које у стварности не постоје, и другог постулата који нагиње традиционализму: да је метафора исправна уколико постоји и најмања сличност међу референтима коју само најсуптилнији и најоштроумнији песник може да уочи. Парадоксалност Ревердијеве дефиниције, у којој он истовремено успоставља превласт духа, инсистирајући на чињеници да било каква објективна семантичка веза не постоји у стварности, омогућена је другом наведеном идејом о исправности аналошког односа. Не нарушавајући аутономију знака и значења које је традицијом уписано у њега, Реверди се, наиме, ни у том смислу не удаљава од традиције и ауторитета разума оличеног у језику, што ће, заправо, бити тачка у којој Бретон прекида традиционално бављење метафором. Бретон, наиме, раскидајући са било каквим идеализмом и тражећи материјални ослонац за стварање песничких слика (Рено 2013: 573), укида у потпуности друго Ревердијево начело, које се не одваја од традиционалних схватања, већ их модификује у правцу радикалног слабљења инстанце објективизма у процесу перцепције стварности.

Настављајући се на Ревердијеву дефиницију песничке слике као необичног споја два далека ентитета стварности који се у први мах дефинишу различитошћу, Бретон је трансформише поништавајући принципе пропорционалности, аналогije и истинитости на којима је Реверди инсистирао, нудећи радикално смакнуће рационалности Субјекта и постојања било какве смислене објективне везе међу предметностима у стварности. Како примећује Новаковић (1996: 93), дефиниција коју Бретон предлаже даје обрнут логички редослед према коме се песничка слика генерише, а који, за разлику од Ревердијеве теорије, подразумева да је слика извор сазнања, а не његова последица, а то је сазнање везано за песнички субјект и за објективни свет.

У духу модерних теорија, инсистирајући на предикативном карактеру односа међу знаковима, на трагу Ревердијевих запажања Бретон теоријски и практично постулира да природа везе између референата у метафоричком склопу може бити једино физичке природе, тако да никаква антиципирана сличност, чије латентно постојање ипак заговара Реверди, не постоји. Како истиче Корнелије Квас (2007: 77), суштина преласка од Ревердијеве до Бретонове дефиниције метафоре своди се на замену начела истинитости начелом арбитрарности. За Лиотара (1971: 290), Бретон користи метафору *моста* као модел који суштински дефинише метафору, док се кроз ослобођење језика у виду стварања слика из непредвидивих односа и употребе спонтаних аналогija одвија ослобађање „човека разбијањем његовог језика: то би био први циљ авангарде у њеној надреалистичкој варијанти” (Марино 1998: 31). Тако Бретон преузима ревердијевску дефиницију песничке слике уписујући је у линију метаморфозе метафоре као реторичке фигуре усмерене ка визуелном домену перцепције, стварајући тако једну нову епистемолошку подлогу која ће послужити за надреалистичко револуционарно ревидирање тропологије и метафоре као њеног централног појма.

4.2. Надреалистичка дефиниција метафоре

Поред утицаја Ревердијеве дефиниције песничке слике, потребно је нагласити да се надреалистичка дефиниција метафоре ослања на целокупну надреалистичку поетику у коју је чврсто уписана као један од њених ослонаца и показатеља измењеног погледа на свет за који су се залагали надреалисти. Инспириран Хегеловом дијалектиком и категоријом негативитета, надреализам схвата негацију као „организационо начело процеса [спознаје]” (Кристева 1974: 101), која постаје основа сваке револуционарне активности човека (Кристева 1974: 103). Надреализам се у целости, заправо, дефинише као први радикални и комплетни раскид са књижевноуметничком традицијом, али и као наставак неких књижевних појава које су такав револуционарни став најавиле: симболизма и Бодлера као најзначајнијих претходника, дадаизма и руског кубо-футуризма (Рено 2013: 569), док се надреализам у свом идеолошком кључу представља, ипак, као рефлексија угушеног романтизма⁵⁰.

Изворна мотивација Бретонових ставова о метафори представља радикализацију антитрадиционалног става његових претходника, али и комплетно извртање логике метафоре као реторичке фигуре у владајућој аристотеловској традицији на којој је изграђена читава западна антропологија. У том смислу, основни модалитет надреалистичке поезије, као и начин живота који она пропагира, представља побуна, књижевна и социјална, па се надреализам као правац може објаснити као „тежња ка што потпунијој промени, коју треба остварити у најскривенијим слојевима сопства” и која се троструко остварује као стваралачки став, тема и формални поступак (Марино 1998: 11, 14). Простор надреалистичке лирике је, стога, простор „раскршћа на којима се пале аветињски сигнали, где су на дневном реду незамисливе аналогije и укрштања догађаја” (Бенјамин 1974: 264).

Први постулат на основу ког се може одредити надреалистичко позиционирање метафоре у оквиру дискурса револта и самоспознаје представља негација комуникативне функције језика⁵¹, будући да се лингвистичка преокупација надреализма, према Абастаду (1986: 61-62), преумерава од комуникативне ка хеуристичкој функцији језика, па нови односи међу речима наговештавају нове односе међу стварима. Негирање свакодневног и конформистичког језика у надреалистичкој оптици прелази у његово извртање, те и својеврсна „замена магијом слика и предмета извучених из пустоловине свакодневног живота⁵²” (Дипуи 1999: 81). Јасно је да је у надреалистичком тумачењу, метафора (аутоматски) производ неког самосвојног процеса, а „стварање надреалистичке слике под

⁵⁰ Револуционарно деловање надреалиста одређено је, такође, марксистичком идеологијом, која га усмерава на простор стварне (друштвене) акције која метонимијски представља простор рационалног. Стога је једна од главних надреалистичких теза обједињавање и продор ирационалних елемената у домен рационалног, будући да су они посебно у позитивистичком и просветитељском погледу на свет из стварности „протерани”.

⁵¹ Процес укидања комуникативне функције поетског језика отпочео је, према Хугу Фридриху (1969: 8), крајем 19. века у виду коначног раскида између поетског и обичног језика, тако да први постаје језик без саопштивног предмета. Ову диференцијацију Сартр дефинише кроз опозицију песничког и прозног (в. Сартр, *О књижевности*).

⁵² Наш превод. У оригиналу: ”replacement by the magic of images and objects drawn from the adventure of everyday life.” (Дипуи 1999: 81)

контролом је некаквог, највероватније језичког механизма” (Квас 2007: 78). Као директна последица рехабилитације ирационалног и постављања говора несвесног у сам центар уметничке дискурзивности, ирационализма, рехабилитован у авангарди, добија изразиту критичку и полемичку оштрину (Марино 1998: 49), демантујући тако позитивистичка уверења о резервисаности мишљења искључиво за простор свесног. Привилеговано место метафоре у наведеном дискурсу самоспознаје фиксирано је њеним одређењем као „основним инструментом мисли” (Рено 2013: 568), што је одређује као саму активност духа и, самим тим, целокупну језичку активност човека, што представља један од утопијских циљева надреализма као правца, а који се огледа у жељи за тотализујућим и универзалним изразом, који превазилази језички диверзитет и дискурзивност у уско схваћеном смислу. Надреалисти су суштински интегралисти и својим погледом и исказом желе да обухвате целокупно искуство људске егзистенције.

Надреалистичка тежња ка универзалном, интуитивном и тоталном језику упућује, заправо, на идеју о магијском карактеру речи и потреби да се доспе до изворног поетског стања и самог извора језика (Марино 1998: 137), о чему сведочи и чињеница да за Бретона магија превазилази карактер натприродног, већ је представљена као способност спајања најудаљенијих реалности уз помоћ снаге имагинације (Новаковић 1996: 49). У *Првом манифесту надреализма* Бретон каже: „Машта је можда на путу да поврати своја права.” (Бретон 1979: 23), сугеришући рехабилитацију интуитивног принципа у стваралачком процесу⁵³.

Оно од чега Бретон полази када говори о метафори у првом манифесту, што постаје и њена најпознатија надреалистичка дефиниција, јесте употреба метафора *искре* и *светлости* које користи као обрасце метафоричког изражавања и представе „идеалне” метафоре и њеног поетичког капацитета:

Из зближавања тако рећи случајног двеју речи избила је једна посебна светлост, *светлост слике* према којој смо ми бескрајно осетљиви. [...] И као што варница добија у дужини кад се јавља кроз разређене гасове, тако је и надреалистичка атмосфера, створена механичким писањем, које сам хтео да учиним досежним свима, веома погодна стварању најлепших слика. Може се рећи, чак, да се слике појављују у тој вратоломној трци као једини водичи духа. [...] То је најлепша од свих ноћи, *ноћ муња*: дан је према њој ноћ. (Бретон 1979: 45-46)

Заснована на семантици ослобођене светлости која се манифестује као изненадни и тренутни блесак, Бретонова метафора о метафори упућује нас најпре на естетичко поимање језичког шока, или фројдовским речима, „кратког споја”, који се догађа при моменталном ослобађању великог енергетског набоја, који се у парадигми надреалистичке

⁵³ Чини се да су надреалисти у схватању маште као активног принципа стварања блиски Дифреновом мишљењу према коме се имагинативно налази у основи перцепције, као и да имагинација не црпи ресурсе *ex nihilo*, већ храни репрезентацију проживљеним искуством и тиме врши реформулацију стварности (Дифрен 1973: 408, 412, 416). Метафора је за Бретона, стога, изгубљени језик, али и сам механизам мисли који превазилази вербалност, па се њена сликовна устројеност може тумачити као отварање семиотичког поља ка целокупном људском искуству стварности, па и, у духу надреализма, спајања стварности и надстварности: „Констатација да су речи примарна материја стила тек је нешто оштроумнија од тврдње да су слова основа алфабета. Речи су, заправо, нешто потпуно друго, можда чак и *све*.” (Бретон 1926: 34). Ослобођење метафоре од традиционалне реторике, коју надреализам настоји да коригује и трансформише негативно-релационим моделом, уздиже метафору на ниво методе која је, заправо, прави ослонац епистемолошког превредновања објективне стварности.

књижевне уметности представља као догађај ослобођења и побуне. Како примећује Новаковић, тема светлости у надреалистичкој поезици представља један пол дијалектике која уређује трагање за надреалним, „поларитета светла и таме, дана и ноћи, чију антиномију надреалисти покушавају да укину успостављајући међу њима размену квалитета” (Новаковић 1996: 188). Метафора светлости је, као таква, нужна у свеопштем процесу дијалектизације којој тежи надреализам, а уведена је као онтолошки и симболички антагониста мотиву *ноћи* као доминантном топосу надреалистичке (и романтичарске) поезике.

„Светлосна” метафора, осим тога, упућује читача и на визуелни карактер нове метафорике, при чему се дата визуелност перципира не само као естетски, него и неуролошки и физиолошки шок, као нови видови перцепције уметничког дела, које шокира и своју видљивост заснива на провокацији. И, што је најважније, метафора бљеска сублимира у себи читаво авангардно поимање уметности и уметничких текстова – светлост, као сасвим традиционална метафора која се, захваљујући хришћанској теологији, везује за догађај генезе и трансценденталног провиђења, преобликована у Бретоновом дискурсу о уметничком стварању добија истовремено значење тоталитета и ефемерности, сажимајући у једном кратком тренутку појаву и нестајање светлости, њено рађање и истовремено умирање. Таква је и метафора из Бретонове перспективе, исписана светлосном метафориком – тренутна, интензивна сензација која своје значење заснива у одсутности, и као таква уклапа се у надреалистички подухват „систематског осветљивања скривених места и поступног затамњивања других” (Бретон 1929: 5).

Парадигма стварања новог ради новог у читавој авангардној поезици, ослања се на промишљање језика као највишег нивоа апстракције у људском свету, па се стварање новог песничког језика одвија у обрнутом смеру – од апстрактног ка конкретном, од друштвеног ка природном, од одраслог ка дечијем, од смисла ка знаку. У том контексту се очекује и стварање сасвим нових метафора, чије ће присуство моћи да асоцира на саме почетке језика, што се, сасвим очекивано, испоставља као теоријски и епистемолошки компликован подухват, будући да је потребно наћи начин како један троп заснован на разигравању значења интегрисати у поезику која негира семантички план исказа, или га барем поставља у други план, као евентуалну последицу језика, а не његову мотивацију. Стога Бретон, понегде чак и усиљено, предлаже да основа такве метафоре буде принцип највеће могуће арбитрарности, увезан са концептом аутоматског писања, ослобођеног било каквих узрочно-последичних веза, како и сам предлаже у *Манифесту* из 1924. године. С друге стране, Пол Елијар, у свом надовезивању на Бретонову теорију, посебно истиче важност семантичког садржаја речи, указујући на улогу полисемије у стварању метафоре, као и на чињеницу да различита значења речи могу да се раздвоје и да, као таква, засебно улазе у нове метафоричке спојеве (Абастадо 1986: 92). Надреалистички аутори, на тај начин, раскидају са холистичким схватањем речи, инсистирајући на њеној поливалентности и способности дисеминације значењских компоненти. Наведени став у потпуности одговара духу времена, који резимира Паул Кле у својим разматрањима о модерној уметности: „Нашли смо делове, али не целину.” (Кле 1948: 55).

Као што се може закључити, надреалистичка дефиниција метафоре улази у домен концептуализовања појмова надстварног (надреалног) и чудесног, будући да се читава надреалистичка поезика заснива на „повезивању логички неспојивих категорија, које наговештава постојање једног света у коме спајање онога што је са рационалног становишта неспојиво постаје могућно” (Новаковић 1996: 44). Језичко кодирање, а самим

тим и метафоричко увезивање појмова, треба да се одвија ван граница разума, односно ван било какве свесне логике или цензуре, па би такав језички чин требало да буде апсолутни стваралачки чин „без предумишљаја”, у коме се значење накнадно открива и ствара. Метафора, али и читава стваралачка активност, своди се на ослобођени рад језика пред којим се сваки облик свесног (сетимо се Бретонове дефиниције надреализма) повлачи:

Слика и језик имају првенство. Када Saint Paul Roux пред јутро одлази на спавање, ставља на врата таблицу: ‚Песник ради.’ Бретон бележи: ‚Тихо. Хоћу да прођем тамо куда још нико није прошао, тихо! – После Вас, најдражи језиче!’ Језик има предност. (Бенјамин 1974: 260)

Тако се надреалистичка, или бретоновска, метафора, радикализујући Ревердијеву идеју о споју две удаљене стварности, утемељује на начелу апсурдне контрадикције која, тежећи ка бесмислу, екстремизује могућности растезања и опште ефективности семантичког поља језика као таквог. Према речима Мориса Надоа (1964: 149-150), надреалистички објекат је предмет измештен из свог уобичајеног контекста и употребљеног на другачији начин, подстичући тиме материјализацију несвесних односа и веза, утемељених у језичком несвесном.

4.2.1. Бретоново поетичко, психоаналитичко и идеолошко вредновање метафоре

Како Бретон у више наврата (у три надреалистичка манифеста, као и у бројним полемичким текстовима) дефинише основе надреалистичке поетике, у сваком од његових теоријских текстова повлачи се идеја о песничкој слици или метафори као о једном од стожера естетике и поетике правца чији је најпознатији представник. Будући да је визуелност метафоре код надреалистичких аутора последица „формалног сензибилитета” који се налази у основи стварања надреалистичке уметности (Абастадо 1986: 94), може се претпоставити да је однос пластичног и вербалног уређен по принципу једноставне траспозиције, у коме се вербално повлачи пред визуелним и евоцира специфичне сликовне репрезентације датих речи. Међутим, оваква интерпретација односа између речи и слике у потпуности ангажује принцип миметичности, који уметност с почетка 20. века категорички одбацује. Надреализам, сходно томе, како се и може ишчитати најпре из Бретоновог првог *Манифеста надреализма*, предлаже да реч у потпуности преузме видљиво или сликовно обележје, ослобођено денотативности и референцијалности, те да песнички језик као такав искључиво испољи своју перцептибилну страну, на уштрб саопштљивости:

Са оловком и белим листом папира лако бих им обележио контуре. Јер се ни ту не ради о цртању, већ је *реч о прецртавању*. Ја бих исто тако представио једно дрво, талас, музички инструмент, све ствари чији најупрошћенији излед не бих био у стању да дам у овом тренутку. Са сигурношћу да ћу се снаћи, загњурио бих се у лавиринт линија које су ми испрва изгледале да не воде ничему. И од тога бих имао, отварајући очи, снажан утисак „никад виђено”. (Бретон 1979: 32)

Песничка слика, у том смислу, поприма ново значење, а метафора је језички механизам *уобличавања* речи и довођења истих у непосредну просторну и временску везу. Реч је, дакле, о једној очигледној нужности у схватању надреалистичке метафоре коју представља синтаксичка анализа (Спиридопулу 2004: 196).

Како истиче Абастадо, језгро бретоновски схваћене метафоре чини појам арбитрарности, који може имплицирати „контрадикцију међу увезаним појмовима, скривање једног од њих, насилно укидање послединости, језичку игру, халуцинацију, повезивање апстрактног и конкретног, парадокс, бесмисао, хумор” (Абастадо 1986: 91). Бретон о надреалистичкој слици (метафори) каже следеће:

По мом мишљењу најјача [слика] је она која, ја то не кријем, показује највиши степен произвољности; она за коју је потребно највише времена да се преведе на практичан језик, било да она садржи огромну количину привидне противуречности, било да је неки од њених израза чудновато скривен, било да најављујући се као сензационална, изгледа као да се млитаво расплиће (да нагло затвара угао свог шестара) било да из саме себе излучи смешно формално оправдање, било да је халуцинаторна, било да врло природно даје апстрактном маску конкретног или обрнуто, било да подвлачи негацију покојног елементарног физичког својства, било да изазива смех. (Бретон 1979: 46)

Бретонова дефиниција метафоре, стога, претпоставља следеће суштинске одлике:

1. *Контрадикторност*: Као један од видова негирања и поништавања традиционалног појма метафоре преузетог из класичне реторике, у новом песничком дискурсу најпре се очекује проблематизовање принципа аналогije и пропорционалности као стубова носилаца аристотеловске дефиниције. Принцип аналогije, као једно од конститутивних метафоричких начела, посебно у схватању метафоре као начина спознаје, у надреалистичком поступку ревалоризације људског језика и људске свести уопште, први је који се у оквиру познате систематске субверзије одбацује. Аналошки модел мисли и разумевања стварности већ увелико, у тренутку јављања надреализма, бива раскринкан као чиста конструкција људског духа и вештачки производ који не постоји у стварности⁵⁴. Стога се, у надреализму, увезивање два контрадикторна појма и омогућава уз помоћ њиховог смештања у исти контекст (Лиотар 1971: 288), активирајући тако моделе аналошког мишљења и доводећи их у забуну. Метафора као таква је продукт једне кризе, њене непредвиђене асоцијације праћене раскидањем, свргавањем и дисконтинуитетом, што уноси забуну и запрепашћење у дух (Марино 1998: 133).

Криза духа, као криза рационализма, а из перспективе фројдовског психологизма, изазвана је импулсом рушења репресивног морала формулисаног у

⁵⁴ Много касније ову мисао ће формулисати Мерло Понти у оквиру своје феноменологије перцепције: „Видимо само оно што гледамо.” (Мерло Понти 1964: 12) и „Сличност је резултат опажања, а не његов покретач.” (Мерло Понти 1964: 26). Овиме се, слично авангардним тенденцијама у уметности, афирмише значај телесног за сам процес опажања и тиме спречава да се он схвати искључиво као мисаони чин.

концепту цензуре, па се у основи побуне против рационалног и његових владајућих дихотомија учова појам *жеље*⁵⁵, као гласноговорника несвесног:

Као главна манифестација ирационалног, она [жеља] за њих [надреалисте] постаје инструмент разарања признате стварности, подређене рационалним критеријумима и моралним вредностима које сужавају њено поље, али и пут ка правој стварности у којој се укидају антиномије рационалног ума и нестаје противречност између свести и нагона. (Новаковић 1996: 27-28)

Поништавање аналогije, у том смислу, води ка коначном укидању дихотомија, при чему је надреализам показао да односи сличности и разлике могу имати иста генеричка почела у стварању једне метафоричке слике:

Све нас наводи да верујемо да постоји извесна тачка у духу у којој живот и смрт, стварно и имагинарно, прошлост и будућност, изрециво и неизрециво, горе и доле, престају да се доживљавају контрадикторним. (Бретон 1929: 1)

Субверзивно постављајући радикалну разлику као основу увезивања метафоричких референата, и то у циљу њеног комплетног укидања, Бретон претпоставља да је основна особина проистекла из оваквог модулирања метафоре њена зачудност, при чему се, захваљујући особини људске психе да тежи рационализовању и разумевању, комплетно очуђење могло изгубити, па се контрадикторност, као таква, може превазићи. Зато се, у сврху остваривања константне необичности метафоричке слике Бретон, као и остали авангардни ствараоци, залаже за непрестано стварање нових слика и одбацивање старих, да би се избегла канонизација и традиционализација било ког песничког поступка. У истом кључу, пропорционалност је такође *a priori* одбачена, будући да се заснива на моделу узајамног реферисања и логике односа који из таквог споја произилази, као и на принципу умерености која ангажује не само рационалистичку логику, већ и естетику мере која из ње произилази. Пропорционалност, стога, фигурира у дискурсу који ни у ком погледу није шокантан, док је у надреализму таква дискурзивност потпуно одбачена у корист апсолутне произвољности.

2. *Халуцинаторност*: У поступку грађења метафоре која је примарно дефинисана као слика, јасно је да је први циљ надреалистичког подухвата заправо усмерен на померање и разигравање естетског поља, у име већ поменуте зачудности. Такво промењено доживљавање и перципирање света одражава се и на уметничке и, самим тим језичке поступке, па је врховни модел нове метафоре изграђен по узору на халуцинаторне, несвесне и ониричке слике произишле из несвесног као резервоара сирових утисака. Чини се да је за надреалисте, заправо, свако уметничко дело „производ експеримента са поетским сликама које, као и снови, произилазе из не-свесног, али ту и не остају” (Мојсијева-Гушева 2007: 274).

⁵⁵ О троструком позитивном одређењу *жеље* код надреалиста, Новаковић (1996: 30-31) каже: „[...] за надреалисте спонтана жеља представља ирационалну снагу кроз коју се испољава човекова аутентичност, унутрашњу нужност којој је подређен људски живот и спону између човека и природе.”

У Бретоновој књизи *Надреализам и сликарство*, помиње се метафора перцепције кроз слику „магичне реке” у чијој се у халуцинаторној и сенци и светлости купају ствари које постоје и које не постоје (Бретон 1965: 7), док се кроз поменуту Бретонову метафору читава и схватање песника као мађионичара (Надо 1964: 15). Дакле, одређење перцепције и спознаје кроз симболику магије и ефекат халуцинација базиран је на суштински антипозитивистичком неповерењу у истину и расуђивање. Ефекат халуцинације за Бретона је заправо еквивалент чисте и изворне перцепције, али и резултат испитивања дубине несвесног оличеног у слици реке, као сасвим традиционе метафоре за ирационалне просторе људске психе, кроз симбол неконтролисаног тока воде и дубине њених понора. Настављајући даље ову метафору, Бретон истиче важност постојања обале, као симбола стабилности свесног дела људске личности, сигурног ослоња и регулатора у процесу ослобођеног отпуштања несвесног садржаја, како се човек у истом не би потпуно изгубио. Надреалистичко конципирање естетског и егзистенцијалног смисла живота и уметности подразумева опстанак и свесног и несвесног, док се тек у њиховом споју добија ефекат истинског чувства и спознаје.

Како нас подсећа Марино (1969: 191), погрешно би било приписивати надреализму само ирационални став, будући да се још од првог *Манифеста* планира равнотежа између свесног и несвесног. Јачина свесне инстанце, стога, омогућава постојање халуцинације, као и јачину њеног делања будући да она уздрмава свест и доводи у питање њено расуђивање, док би се, у супротном, брисањем инстанце свести онемогућио ефекат шока и неверице, јер, по логици несвесног, све је дозвољено, све је стварно и нелогичности не постоје. Једино се уз задржавање свесног одржава и контрадикторност, па халуцинаторност, као ефективни израз бесмисленог, постаје једна од главних особина песничке метафоре у надреализму⁵⁶. Будући да се појам халуцинаторног искључиво односи на перцепцију, сама халуцинација ставља разум и расуђивање пред изазов који обара сва логичка и рационална упоришта, те тиме, према Лиотаровим (1971: 290) речима, превазилази простор осетног. Штавише, на књижевноуметничком плану, овакав изазов постаје основна надреалистичка поетичка претпоставка, а спознаја је закорачење у несвесно, или како то Бретон (1965: 64) сликовито представља као Алисин прелазак с оне стране огледала, који омогућава разигравање рецепције и отвара могућност читавања значења. Како то прецизира Морис Надо (1964: 4), у надреализму, заправо, није реч о потпуном изласку из стварног, већ жеља да се оно продуби и прошири. Стога, надреалистичка метафоричка слика нужно захтева халуцинаторни ефекат, који се добија у складу са принципом не комплетног поништавања разумског, већ продора несвесног у простор свесног као начина да се оно дестабилизује и, на крају, обогати. Халуцинаторна слика, штавише, задржава поштовање синтаксичког начела исказа, али проузрокује конфликт на његовом лексичком плану и тиме најинтензивније комбинује домен лингвистичког са доменом чулног искуства (Лиотар 1971: 290).

3. *Разигравање односа конкретног и апстрактног*: Уз дестабилизацију разумског начела, кроз увођење његовог дијалектичког пара у процес поништавања њиховог

⁵⁶ На изванредан начин, овиме се призива и искуство читања фантастичне књижевности, у коме је, како то представља Цветан Тодоров (2010: 27) увек присутна сумња и неизвесност закључивања, будући да дискурс фантастичне књижевности налази своје залеђе у немогућности разграничавања стварног и имагинарног.

дијалектичког односа, догађа се, на когнитивном плану, проблематизација односа конкретног и апстрактног у процесу мишљења и разумевања света и његове логике. Овиме се доводи у питање однос стварности и мишљења, који се надаље не могу „третирати као два засебна термина, јер постоји дубока интеракција између духа и ствари. Мишљење не репродукује реалност, већ је гради. Ми разумемо само оно што можемо конструисати.” (Новаковић 1996: 39).

Апстракција у надреализму постаје повод за окидање значењских и симболичких процеса у језику, те се кроз конкретизацију апстрактног она на крају укида, у име апсолутне конкретне стварности која симболизује природно и интуитивно, *визуелно* поимање света, и то у виду слике као њене стварне и надстварне реализације. Апстрактно мишљење и формална логика, као способност људског ума и људске свести, представљени су као продукт цивилизације и културе, док се конкретна, визуелна стварност враћа природном, интуитивном и чулном човеку оличеном у вртлогу сензација и ирационалних збивања⁵⁷. Притом, као и све дихотомије које надреализам проблематизује, коначно разрешење не подразумева укидање једног од чланова, већ се, уз задржавање оба дијалектичка пола, дозвољава њихово мешање истовремено показује и оспорава њихова антиномија. На тај начин, апстрактно мишљење бива замењено надреалистичком дијалектиком, која почива на претпоставци да је заблуда стварност и пут ка истинитом (Новаковић 1996: 41), али се мења и сама дефиниција дијалектичког резонавања, које валоризује синтетичко спрам аналошког мишљења. Синтеза између апстрактног и конкретног довела је управо до значајних последица превасходно естетске природе, до помирења парова као што су фигуративно/нефигуративно, органско/неорганско, биће/ствар, човек/машина (Марино 1969: 193).

4. *Релативизација и негација основних физичких закона, надреалност*: Кроз претходна три става која имплицира Бретонова дефиниција метафоре, кристализује се концепт надстварног (надреалног) који учествује у формализацији надреалистичке поезике у виду њеног конститутивног начела. Полазећи од релативизације основних физичких закона, стварних и очигледних односа међу елементима најпре чулне стварности, надреализам проширује овај модел и на оно што традиционално дефинисану стварност превазилази. Инспирисани Ајнштајновом теоријом релативитета, многи авангардни покрети и сами релативизују читав појам стварности, па се нова естетика, као област уметничког исказивања, одликује ремећењем перцепције у циљу тражења првог, чистог надражаја, али и призивањем стварности ван граница перцептибилног у оквиру чулног. Тако се релативизам у авангарди, не само у надреализму, препознаје као естетски нихилизам, који се састоји у рушењу читавог естетског референцијалног система (Марино 1998: 56). Надреализам је овај захтев, који и сâм одређује искуство модерног човека, поетички обликовао и прогласио примат несвесног у процесу мишљења, док се чулни садржај који прати логику ирационалног упризорује кроз метафоре-слике које суштински подривају сваку природну

⁵⁷ Крајњи домет величања конкретне стварности у поезици надреализма оличен је у израженом контакту са животом, што се као уметнички принцип уједињује са доктрином ангажованости која има за циљ да преобрази целокупно искуство живота, али и да живот изједначи са поезијом (в. Новаковић 1996: 106; Надо 1964: 15; Абастадо 1986: 54)

законитост. Наведена поетичка претпоставка у надреализму се везује за концепт надстварног, организованог око појмова као што су *чудо (miracle)*, *чудесно (merveilleux)* и *фантастично (fantastique)*, који представљају „стварно обележје необичних феномена који су у надреализму често продукт језика или алогичног уланчавања вербалних и невербалних елемената” (Новаковић 1996: 54), при чему је чудесно као такво ослобођено натприродних елемената и своди се на шокантни исплив ирационалног у рационално.

Сусрет овако великих размера, између свесног и несвесног, реалног и надреалног, сна и јаве (који води у грађење естетике ониризма), омогућен је управо у метафоричкој слици чији манифестни садржај нимало не прикрива латентни, фројдовски речено, па је, у том смислу, свака метафора могућа. Блискост ониризма, као посебног стања духа, и песничке слике, за Мојсијеу-Гушеву (2007: 273) неминовни је догађај, као нужни корак ка укидању антиномија и приближавању надреалном, а не нереалном стању ствари, па се песничка слика сасвим природно може призивати из области снова као места слободне активности подсвесног. С тим у вези, ослобађањем подсвесног садржаја, надреализам је хтео да ослободи природног човека, а ослобађањем перцепције, и то у екстремној мери до потпуне дестабилизације, чини се да су надреалисти покушали да човека ослободе и природе и оповргну инстинктивне закључке до којих он долази уз помоћ чула. Ослобађање перцепције у надреализму тежи укидању свих коначних закључака, па је зато и најбесмисленија и најневероватнија метафора добра метафора, докле год изазива реакцију и изненађује. Овом вољом за „ризиковање од упадања у бесмисао” надреализам се радикално одваја од модернистичке представљачке парадигме која тражи једнозначност и стабилност (Лакстон 2019: 12), па се истоветни принцип уједно одражава и на метафору као жудњи ка бесмислу. Због свега тога, надреализам оставља отвореним простор за читавање смисла, чиме и најављује савремене теорије интерпретације и текстуалности, али било какав смисао унапред не може постојати: као и код Фројда, смисао је последица херменеутичког односа према постојећим стварима и до њега се изнова долази тумачењем слика, па чак и језичких образаца.

5. *Изазивање смеха, црни хумор*: Пратећи даље Бретонову дефиницију песничке метафоре, јасно је у којој мери је она инспирисана Фројдовим постигнућима у психоанализи, што представља већ општепознату чињеницу коју је и Бретон врло често износио. Како је Фројд уочио да су смех и досетка суштински повезани са несвесним и процесима које несвесно генерише (в. Фројд 1981), његова теорија смеха умногоме одговара надреалистичким идејама о повратку у инфантилно (сећање на безинтересни и ослобођени дечији смех), ослобађању потиснутог садржаја под утицајем свести и њених цензура, као и, у односу на претходно речено, друштвени и културолошки (а посебно за надреализам идеолошки) карактер хумора. Црни хумор, као хумор без ведрине, такође је и знак апсурда, кога Бретон види као јединог погодног за поезију⁵⁸ (Фридрих 1969: 168). Када бисмо се осврнули и на метафору као зачудну, изненађујућу слику која црпи свој интензитет у споју неспојивих референата, као што је већ претходно изложено, тај „спој” врло лако може упутити на Фројдову метафору „кратког споја” којом он објашњава неуротичну природу смеха као моменталног пражњења нервне напетости и

⁵⁸

Видети Бретонову *Антологију црног хумора (Anthologie de l'humour noir)*.

прасковитог ослобађања енергије накупљене у процесу потискивања (Фројд 1981: 152).

Марко Ристић у хумору види надреалистичку потребу за синтезом стварног и надстварног, рационалног и ирационалног, те и један вид естетизације стварности и варијетет песничке слике: „Тако хумор врши једну мешавину реалног и фантастичног. И тако је свака манифестација хумора у ствари једна метафора” (цит. према Новаковић 1996: 123), док је нагињање ка прелогичким и пред-рационалним слојевима конвергентна тачка у којој се састају хумор и метафора, обоје као регресивна потреба Субјекта-новорођенчета који не пристаје на стварност (Ристић 1932а: 19). Осим наведеног, широко позната дефиниција смеха коју је Фројд формулисао, Бретону помаже да у надреалистичку поетику имплантира и концепт *црног хумора*, као производа суочавања две контрадикторне перспективе, као саме базе метафоричке структуре добијене слике. Притом, у фројдовски схваћеном концепту хумора се „издваја и афирмише оно психичко језгро које Фројд назива над-ја” (Перишић 2012: 122). Тиме метафора добија још једно, надреализму својствено идеолошко значење, па се смеховни аспект метафоре огледа у постизању над-перспективе која, кроз право на презир и надмоћ, превазилази уобичајено посматрање ствари, те своје исходиште налази у црном хумору, који обједињује тежњу за шокантним, изокренутим и субверзивним. Ова димензија смеха, према речима Кристеве (1974: 194-197), дијалектизује забрану и појављује се као симптом *новог* у тексту.

Узевши у обзир све наведене претпоставке обједињене у Бретоновој дефиницији метафоре, чини се да се идеја субверзивности, као стуб поетике надреализма, уочава у свакој њеној појединачној карактеристици. Надреалистичка метафора је, у том смислу, нихилистички маркирала прелаз ка новој филозофији језика, преузимајући на себе авангардни захтев рушења канонизованих структура. Стога је, како се то касније показало, надреализам предузео редефинисање метафоре тако да она обележи почетак превазилажења дијалектике, будући да је и сама њен производ и да представља наслеђе традиционалне реторике и дијалектичке мисли, уводећи тако нову могућност епистемолошког релативизма. Тако се логика надреалистичке метафоре показује као суштински вербална, језичка, синтаксичка и дискурзивна, о чему ће већ у другој половини 20. века полемисати постструктуралистички и семиотички кругови, на челу са Деридом, Рикером и Лиотаром.

4.3. Рехабилитација несвесног: психологизам метафоре

Премда је надреализам оформио свој стваралачки метод и идеологију инспиришући се готским романтизмом, окултизмом, Хегеловом филозофијом и марксизмом (Абастадо 1986: 25), од Фројдове психоанализе преузео је кључне елементе и уврстио их у сопствену онтологију стваралаштва. Моника Штајнхаусер (1996: 72) примећује да је надреализам чак и поетички изједначио процес стварања са стањем психотичности, чији је представљачки систем изразито пластични и сликовни.

У циљу ослобађања језика и форме, а у тесној вези са дефинисањем метафоре и песничке слике, Бретон је преузео из психоанализе метод *слободних асоцијација* (принцип произвољности и случајности уместо објективних датости) и *умеће тумачења* (индивидуална херменеутика, значење није унапред дато већ се до њега долази). Осим тога, целокупна Фројдова теорија личности у великој мери је утицала на Бретоново теоријско усмерење, које је великим делом дефинисано појмовима као што су *несвесно*, *жеља* и *цензура*. И управо се на овим појмовима темељи надреалистички однос према тексту и језику, али и уметников однос према стварању, било да се он појављује у Бретоновом концепту „аутоматског писања”, Далијевој „критичкој параноји”, или пак теорији објективног случаја.

Заправо, надреалистички подухват у целости одликује се негативним и нихилистичким стремљењима, чији је циљ да се, кроз ослобођење жеље, оствари целокупно ослобођење човека кроз рехабилитацију несвесног (Новаковић 1996: 32). А кроз рехабилитацију несвесног као регулатора стваралачког процеса, чиме се стварање радикално мења и постаје један облик аутоматизма, поставља се питање у ком погледу ово начело утиче на идентификацију метафоричких „производа” надреалистички ослобођеног језика у новом књижевноуметничком хабитусу. Надреалистичка поетика је на тај начин усмерена на рехабилитовање несвесног, и то као халуцинаторног, неорганизованог и дезинтегришућег принципа. Осим тога, метафора учествује и у разарању традиционалног реализма у складу са надреалистичком преокупацијом језичком стварношћу као јединим видом стварности и немогућим пројектом излажења из оквира језичког бивствовања.

4.3.1. Метафора и метод аутоматског писања

Аутоматско писање као суштински пасивна метода (Новаковић 1996: 71), мења епистемолошке основе рационалистичке логике на којој је заснована миметичка уметност, док истовремено улази у сопствени парадокс који надреалисти покушавају да реше херменеутичким односом према „примљеном” садржају. Иако је надреализам своје место у историји књижевности обележио вољом да изађе из њених оквира, један од највећих теоријских и практичних доприноса надреализма, каже Марино (1998: 64), тиче се саме суштине писања и освешћивања текстуалне природе књижевности. Аутоматско писање је, заправо, писање са карактером аутоматизама, спонтаних и неочекиваних склопова

(Марино 1998: 120), али и један вид деаутоматизације пријема језичке поруке, па самим тим и њено очуђење (Квас 2007: 82). Писање и стварање више нема везе са подражавањем, већ представља аутентичну активност духа. Бретон је за технику аутоматског писања једном приликом рекао да га непосредно одводи у визуелну халуцинацију (према Бон 2002: 142), о чему сведочи још једна његова констатација о аутоматском писању као *фотографији мисли* (в. Новаковић 1996: 90), док, у извесној мери, ова техника за Бретона има и спиритуално значење (Конли 2016: 307). С друге стране, поетска слика, као носилац нове поезије, настаје као производ визуализације унутрашњих представа и односа (Марино 1998: 131), потеклих искључиво из несвесног. Макс Мориз у свом тексту објављеном у првом броју часописа *Надреалистичка револуција (La révolution surréaliste)* истиче значај материјалистичког схватања речи приближавајући их пластичним сликама, до којих је могуће доћи једино у „надреалистичком стању” које представља стање будног сна (Мориз 1924: 26). Осим тога, за надреалисте је сам процес ослобађања несвесног, заправо, приступање сазнању (Фриц-Смеад 1997: 35), што представља методолошку карикату са хеуристичким дефинисањем метафоре као њеног новог теоријског ослонаца.

Пол Елијар у својој збирци поетских текстова *На очиглед (Donner à voir)* поменуто пасивност и рецептивност Субјекта проширује такође на визуелни план, говорећи о виду као о „принуди и жељеном робовању које, у крајњем домету, активира чисто опажање бришући границе између видљивог и невидљивог” (Елијар 1939: 11), док се у Бретоновј идеалној перспективи ова два аутоматизма удружују у циљу промене целокупног изгледа (слике) света (Абастадо 1986: 85). Схваћен као вид спознаје, али и облик поетске активности (Новаковић 1996: 87), диктат несвесног уписан је у Бретонову дефиницију надреализма и то као „стварно функционисање мисли лишено свих етичких и естетичких принуда”, као „реченица која удара у прозор”. Таква логика несвесног на теорију метафоре има вишеструки утицај, али се најпре њен спознајни карактер трансформише из аристотеловског објективизма у модерни субјективизам и релативизам. Тако се, осим случајности и произвољности, метафорички спојеви генеришу и у насумичном и слободном раду човековог несвесног, мимо цензуре коју намеће рационалистичка свест. Као такво, механичко записивање „диктата подсвести захтева ментално искључивање не само спољашње стварности [...], него и цензуре моралне свести, потпуно напуштање свих логичких, етичких и естетичких преокупација које ремете спонтани ток мисли” (Новаковић 1996: 86). На тај начин, концепт аутоматског писања, инкорпориран у метафорички план језика, у потпуности руши традиционалну аристотеловску претпоставку о метафори као резултату луцидног уочавања објективне сличности између две различите ствари.

Осим тога, као што је већ речено, модел аутоматизованог записивања истиче синтаксички, просторни или скрипторски карактер метафоричког исказа, детерминисаног физичком активношћу скриптора/бележника, као и материјалним постојањем простора странице или листа папира на које се језички исказ уписује, то јест материјализује. Писани и визуелни карактер метафоре и самог језика у целости, не само да се уклапа у авангардно играње типолошком страном исказа, већ најављује и постструктуралистичко виђење писма као језичког трага, па самим тим о нужној одсутности сваког језичког догађаја. Овиме се надреалистичка трансформација теорије

метафоре може одредити суштински авангардно и представити као претходница каснијих постструктуралистичких теорија језика и њихових варијација⁵⁹:

Кроз механизам извртања испољава се њихов [надреалистички] полемички однос и према традицији и према стварности уопште, и они му подвргавају сва прихваћена начела, не само књижевног него и уметничког стварања уопште, замењујући картезијанско начело ирационалистичким, платонистички *furor poeticus* диктатом подсвести, а класични идеал склада и пропорционалности [...] идеалом несклада и диспропорционалности [...]. (Новаковић 1996: 89)

Диктат несвесног, наиме, не само да се односи на описивање уметничког стваралачког „задатка”, већ се односи и на квалификацију маште која је за надреалисте „бујица, извор који избија спонтано, стихијски, без формалне строгости, без норми, у потпуној слободи.” (Марино 1998: 21). А у свеопштем авангардном усмерењу, није реч само о ослобођењу несвесног садржаја, већ и о примитивном језику слике (Рено 2013: 575), да би се метафорички израз, који је у еволуцији рационализма и реторике постепено удаљиван од примитивне и чулне артикулације, вратио изворној интуитивности.

Несвесно као резервоар људског искуства, симбол је целовитости човековог душевног живота, будући да се у њему неприметно накупља доживљени садржај који селективност свесног пренебрегава. Несвесно, осим тога, песничкој метафорици не нуди само материјал, односно, семантику тако схваћеног језичког изразица, већ и извесну оперативну динамику, као принцип према коме се метафора у језику догађа. А пошто је Бретон, пратећи Фројда, поставио претпоставку о немогућности директног приступа несвесном, метафора као песничка слика постаје његов симптом и манифестација несвесних процеса и истинског човековог психолошког живота. Тако се метафора укључује у пројекат „уцеловљења човека” (Рено 2013: 575), поставши кариком између његове свести и подсвести, као универзални модел означавања и механизам који може бити разумљив и делотворан на сваком језичком нивоу, не само оном који је вербално и свесно артикулисан.

4.3.2. Салвадор Дали и концепт „критичке параноје”: метафора као деспотизам жеље

[...] на каталонском [...] Дали значи „жеља”.
(Дали, *Рогоње старе модерне уметности*)

Унеколико другачији, а принципијелно сродан појму аутоматског писања, концепт „критичке параноје” (« *la paranoïa-critique* ») који је формулисао Салвадор Дали,

⁵⁹ У овом кључу, метафора није само задовољење жеље и симптом несвесних процеса човекове личности, већ је и резултат кризе и трауме која је у сржи човековог несвесног, а за надреалисте истинског, бића. Лакановски и деридијански речено, метафоричка слика је знак Субјекта у језику, који се провлачи кроз пукотине дискурзивне активности језика. Фукоовско „*Ça parle*.” („То говори.”) надреализам је наслутити концептом диктата подсвести и пасивним и рецептивним положајем Субјекта спрам диктаторске воље несвесног (језика).

проглашавајући се његовим проналазачем (Дали 2000: 9), представља још један вид уплива несвесног садржаја у простор човекове свести. Теза о критичкој параноји или „вољној халуцинацији” (в. Новаковић 1996: 71), како смо видели и код теорије аутоматског писања, сродна је Лакановој теорији субјективитета, као и епистемолошком релативизму и детерминизму када је у питању однос према стварности, али са посебно истакнутом визуелном страном субјективних представа. Све то је у Далијевој перспективи одређено као један посебан однос према свету који је у потпуности одређен опседивном жељом Субјекта и параноичним тумачењем датости са којима се сусреће. Параноик у потпуности управља светом у коме живи и обликује га према свом нахођењу, односно потпуно је подређен надмоћи сопствене жеље (Надо 1964: 148-149). Та жеља је, према Далију (2000: 53), заправо она која је узнемирујућа, непожељна и несаопштљива:

Параноја се служи спољним светом да би истакла опседантну идеју, са онеспокојавајућом особеношћу да стварност те идеје учини вредећом и за друге. Стварност спољњег света служи као пример и доказ и стављена је у службу стварности нашег духа. (Ристић 1932б: 51)

Како је сан један вид задовољења жеље, тако је параноја њему слична, при чему би суштинска разлика била у физиолошком стању у ком се тај процес одвија. Опозиција између стања будности и сна преводи се у синтетички облик који представља полусан. Концепт критичке параноје, у том смислу, потпуно је надреалистички, будући да одржава симултаност будности и рада несвесног, чији је оперативни принцип везан за сан. Док се у сну инстанца свесног повлачи, параноични ток мисли прати у свесном стању логику несвесног која тежи задовољењу потиснуте жеље. Стога је параноја систематична активност која има за циљ да испољи, у виду упада и скандала, човекову „деспотску жељу” (Надо 1964: 149) и да постане „модел за решавање проблема односа човека и света и укидање антиномије између субјективног и објективног” (Новаковић 1996: 72).

У анкети о жељи, спроведеној од стране српске надреалистичке групе у трећем броју часописа *Надреализам данас и овде* објављеном 1932. године, Дали се изјашњава:

Мислим да тајне жеље представљају право постајање, и још да права духовна култура не може бити друга но култура жеља. Ниједна жеља није грешна, једина је погрешка у њиховом потискивању. Све су моје жеље, да употребим текућу терминологију, прљаве, гадне, одвратне, итд... Вољи придајем велику важност, терајући њен механизам чак до „паранојачког делириума”, стављеног у службу остваривања жеља. (Дали 1932: 31)

Дали је своју методу развио као технику уображавања параноичног стања или, према његовим речима, „припитомљавање стварног” (Шатлен 2009: 150). Реч је о доследној и неопходној пројекцији духа у стварност, као и својеврсној ароганцији и таштини несвесног, које обликује стварност према сопственим потребама. Како примећује Марко Ристић у тексту „Пред једним зидом”, у методу критичке параноје реч је о вољној и симулираној активности која је у стању да преобрази стварност:

Пред једним старим, испуцалим, трошним, опалим зидом, пред једним шареним, узбурканим парчетом тога зида, скоро је сваки у стању да свесно оживи тај сплет површина, линија и тонова, да у том сплету открије слике своје маште, да тој површини наметне један мање или више (то зависи од његове латентне

паранојачке способности) богат низ, једну провидну и дубоку наслагу симулакрума. (Ристић 1932б: 51)

У том процесу параноичког препознавања представа долази до обрнуте феноменолошке и херменеутичке анализе, у којој се посредством аутопројекције човеково свесно ставља под власт жеља и нагона, формирајући поетику жеље и нагонског у Далијевој верзији надреалистичке естетике. Притом, Дали на тај начин преноси концепт аутоматског писања на поље визуелног, задржавајући Бретонову идеју о секундарној перцепцији као испољавању унутрашњег модела. Рационално се представља само као пасивни посматрач несвесних процеса који се одвијају свуда пред његовим очима и, према Далију (1935: 12), услов материјализације слика из конкретне ирационалности⁶⁰.

Како пластичност као карактеристика доминира у модерној уметности (Дали 2000: 45), визуелни елементи модерног песничког језика у надреалистичком кључу одређени су ониме што за Далија представља параноични однос према стварности. Метафора, као производ над-реалног, а то значи и над-језика, подређена је жељи као несвесном катализатору језичког артикулисања, док се инсистира на његовом визуелном, а самим тим и универзалном карактеру. Принцип критичке параноје траспонован на метафорички план песничког језика, отвара могућност тумачења истог активирајући посебно херменеутички и хеуристички домен метафоричке слике. Овиме се остварује позивање човека, не као језичког агенса, већ пацијенса, на сагледавање аутопоетичког потенцијала несвесног Субјекта и језика којим влада принцип жеље.

У перспективи параноичког генерисања и уписивања значења у објективне околности, с обзиром на материјалну, физичку и телесну предиспозицију увезаности знакова, па и по угледу на прагматичарско давање значаја самом контексту у семиотичком процесу, кристализује се значај индивидуализованог читалачког принципа, по коме је семантизам метафоре условљен психологијом појединца-параноичара. Према томе, параноично и опсесивно тумачење и читање одговара идеји о бесконачној могућности комбиновања значења и учитавања смисла, док је, у Далијевој оптици, процес означавања и метафоризације, посредством жеље, неповратно и неизбежно обележен категоријама индивидуализације и редувантности.

4.3.3. Метафора и теорија објективног случаја

Надреалистичко схватање метафоре, илити њеног унутрашњег механизма функционисања, може се тумачити и уз помоћ концепта „објективног случаја” који се сагледава „кроз случајну подударност између објективног стицаја околности и субјективне жеље [...] Каузалну везу замењује подударност и аналогија” (Новаковић 1996: 101), с обзиром на чињеницу да случај постаје главни појам, као основа закона

⁶⁰ Бретон у неколико наврата у својим текстовима помиње ову технику и подсећа да је још код Леонарда да Винчија била присутна у виду дидактичког метода, када је овај сликар својим ученицима давао задатак да гледају у испуцили зид и у њему траже облике које ће насликати на својим платнима (Новаковић 1996: 72; Абастадо 1986: 109).

универзалне аналогije и кључ психе и космоса (Марино 1998: 72). Овај концепт, заправо, сажима надреалистичко извртање узрока и последице, у ком се објективна, то јест физичка или материјална, законитост уздиже на ниво конституишућег поретка ствари у свету. И више од тога, објективни случај као такав уређује место субјективном поимању стварности, па самим тим и статус смисла и значења који Субјект, кроз принцип жеље, остварује и читава.

Осим тога, овај појам може се идентификовати и у оквиру надреалистичке поетике модерне митологије, која подразумева један вид телесне поетске активности оличене Бретоновим и Арагоновим бесциљним кретањем кроз простор града, при чему се увезаност опажених ствари претвара у један облик поетског исказа уобличеног метафором. С тим у вези, Бенјамин истиче семиотички и уопштени језички значај оваквог „шетања”, које стицај околности види као читавање значења:

И надреалистички Париз је „мали свет”. То значи да и у великом, у космосу, није друкчије. И тамо има раскршћа на којима се пале аветињски саобраћајни сигнали, где су на дневном реду незамисливе аналогije и укрштања догађаја. То је простор о коме нам говори надреалистичка лирика. (Бенјамин 1974: 264-265)

Тако схваћен појам случајности инсистира најпре на физичкој егзистенцији човека који, одређен херменеутичком принудом, у случајностима, и њиховим објективним односима присутности, најпре сагледава себе. Премда се концепт објективног случаја може сагледати из тематске и поетичке перспективе, он ипак за надреалистичко поимање стваралачког процеса може имати и генерички значај. Као такав, он сублимира претходна два поменута начела, па се кроз аутоматизовано писање или, видели смо, механичко кретање кроз простор града (урбани архитектонски простор као неограничени семиотички простор), уједињује са начелом задовољења жеље, илити препознавања унутрашњих модела у спољашњем свету. Како је читав надреалистички поглед на свет у служби поништавања и укидања сваке могућности постојања аутономног Ја, тако да је сваки језички исказ, а посебно онај аутоматски, израз језика самог, који се већ у следећем тренутку уклапа у објективну, а то ће рећи опажајну, слику света.

Метафора, као случајни производ физичког присуства предмета (слика) или појмова (речи), дефинисана је овиме и као моменат ауторефлексивности и интроспекције пројектоване на спољашњи свет. Добијена слика уједно је производ ирационалности стварности у којој човек обитава, али је и у сагласју са ирационалношћу самог човека. И на крају, овакве подударности зачуђују људску рационалност и производе утисак чудесног и нестварног у његовом процесу разумевања света:

Оно што су некада представљале разне натприродне појаве, у модерно доба представљају сасвим обични догађаји који у себи немају ничег натприродног и чија се необичност састоји у неочекиваној и необјашњивој подударности између жеље субјекта и објективног стицаја околности. (Новаковић 1996: 52)

Надреализам, заправо, показује како и метафора представља један продукт стицаја околности и да, као таква, доказује да ништа не може поништити случај, али чак и да случај као такав управља стварањем метафоре, подржавајући принципе естетике шока која уопштено влада авангардном и модерном уметношћу 20. века.

4.3.4. Метафора и естетика шока

Лепота ће бити грчевита, или је неће бити.
(Андре Бретон, *Нађа*)

Лепота ће бити јестива, или је неће бити.
(Дали, *Рогоње старе модерне уметности*)

Ефекат изненађења, који је у основи надреалистичке поетике и естетике (Новаковић 1996: 53), одређује овај правац као шокантну и изненађујућу уметност, па се самим тим сви централни појмови који улазе у његову поетичку и идеолошку констелацију морају посматрати из перспективе естетике шока. Естетика шока, заправо, званично започиње са Бодлеровом поезијом, која удружује „чисто” и „бизарно” као генеричке појмове естетичке категорије лепог, дефинишући је као абнормалност (Фридрих 1969: 32). Управо је начело изненађења довело до нове теорије песничке слике и метафоре (Марино 1998: 93), будући да се, како тврди Ле Герн (1973: 16), живописна метафора увек појављује као страни и очуђујући елемент у текстуалном окружењу у које је укључена. Као теоријска претходница „изненађујућег” карактера метафоре може се узети теоријска позиција руског формализма и њен концепт зачудности, док у ширем смислу, према речима Хуга Фридриха (1969: 8), шок и запрепашћење представљају један од основних симптома модерне уметности и модерности уопште. Естетика шока у надреализму, склоном екстремизовању уметничких поступака, често залази и у подругивање и гротескно „кревељење” побуњеног уметника.

Ако, међутим, направимо одклон према политичком тумачењу надреалистичке наклоности изненађењу и подругивању, и ако се осврнемо на Лиотарову (1971: 218) констатацију да је, заправо, зачудност у тексту субверзивни поступак и отпор западном дискурзивном знању које потиче од жеље да се сваки постојећи објект укључи у поље означавања, јасно је у којој мери је чак и метафоричко обликовање шокантне песничке слике у надреализму значајно. Метафора као принцип изненађења, добија поменути ефекат у рушењу правила семантичког плана исказа – добијена слика је невероватна, фантазмагорична и преиспитује све постулате здравог разума који су, у надреализму, системски преиспитивани. Штавише, читав традиционални појам лепоте у надреализму бива измењен, заснивајући се на поремећеном реду и односу међу стварима, стварајући посебно искуство и осећај који „изазива необичан однос између детаља и цјелине, између ‚фигуре’ и ‚позадине’, између важног и неважног” (Солар 2006: 231). Што то је већи ефекат изненађења и шока, то је за надреалисте већа вредност метафоре као песничке слике (Мојсијева-Гушева 2007: 274). Осим тога, уз подсећање на идеју о стварању као несвесном раду језика, независног од воље језичког Субјекта, метафора може и треба да изненади и самог уметника, суочавајући га са најудаљенијим сећањима и најзатамњенијим деловима његовог бића. За надреалистичког уметника, метафоричка слика представља једну врсту трауме и, у лакановском смислу, шокантни и узнемирујући сусрет са Другим, са собом као са Другим, са језиком и са стварношћу у сировом облику, са најчешће веома израженим визуелним, то јест сликовним аспектом изнова проживљеног искуства. Стога, естетика шока у надреализму мења естетику лепог, изменивши је и интегришући у

модерну естетичку парадигму, инсистирајући превасходно на визуелном пољу естетске рецепције, што посебно метафору у надреализму везује за сликовно представљачко поље и, да се вратимо на почетак, кључно одређење метафоре као песничке слике, која, према надреалистима, своју вредност и стваралачки капитал дугује, у великој мери, преплитању језика и слике, поезије и сликарства.

4.4. Кретање ка визуелним уметностима: метафора између поезије и сликарства

Истовремено присуство феноменологије и херменеутике у испитивању савременог света и Субјекта већ од самог почетка 20. века нуди се као неопходност, која се посебно у авангардним уметничким токовима обзнањује као потреба уметника да истовремено доживи, сагледа и протумачи стварност и самог себе. Авангардни уметник открива, наиме, да сложени и хетерогени свет измиче једнообразном сагледавању, било да је оно филозофске, научне или уметничке природе. Модерна метафора представља управо одраз оваквих стремљења, док се, на ширем плану различитих уметности, уочава иста тенденција за појачавањем оног аспекта који је у конституисању одређене уметности остао слабији, управо због дистинкције међу уметничким медијима. Тако се у модерно време појавила потреба да визуелни уметник подстакне херменеутичку страну своје уметности, те да истовремено преиспита њену феноменологију заробљену у имитацији и репрезентацији, док песник децентрализује своје херменеутичко тежиште и почиње да гледа сликарским оком загледаним у појавни свет. И један и други, притом, не подређују свој језик позитивним исходима наведених поступака, већ напротив, они стварају не да би отклонили сумњу у стварно, већ да би ту сумњу онтологизовали. Стога, значење модерног уметничког подухвата не треба тражити у резултату, то јест садржају, већ у самом поступку. На крају, уметничка феноменологија и херменеутика нису заробљене у предмету, већ су слободне у свом функционисању.

У функционисању метафоре у надреализму и након њега уочава се константа динамизовања семиотичког процеса, па се присвајајући у своју дефиницију појам слике и сликовног остварује дијалектизација вербалног (писма) и невербалног (слике), због чега се у њеном специфичном начину структурисања уочава непрестана потреба иронизације и преиспитивања свих установљених образаца, па тако и језика односно тропа. Непрестано померање ка визуелном искуству света, покушај да се поезија представи готово графички (као што је то случај са Аполинеровим *Калиграмима*), једна је од главних особина песничког језика и тропологије у авангарди и неоавангарди, што се посебно уочава у стваралаштву песника чија су дела предмет овог рада. Поезија, као и сликарство, оспорава идеју о могућности спознавања стварности, те ће негирање репрезентативности у сликарству, еквивалентом принципу именовања у језику, обележити преврат у филозофији и уметности почетком 20. века, о чему ће у наставку бити речи.

4.4.1. Модерна естетика и дислоцирана перцепција

Лишена метафизичке потпоре, и окренута формалном виду егзистирања, уметност с почетка 20. века прво посеже за формалним и језичким ресурсима као јединим начином да се рефлектује стварност. Осећајући губитак значења и недостатак референата у стварности, песнички језик се, семиотички посматрано, узда још само у означитеља. Постојеће стање епохе, у том смислу, погодује песничком „погледу на свет”, а рушење метафизичке арматуре света најјасније се уочава у самом језику, те се за потребе нове поезије песнички језик измешта из првобитне позиције и трага за новим ресурсима који се налазе на самим границама поетске ситуације. Пошто језик више није мерило сагледавања света, а сâм појам стварности се неповратно релативизује, авангардни уметник окреће се против језика, али га се и чврсто држи – разочаран у његову способност именовања ствари и упућивања на стварност ван себе, истовремено га прихвата представљајући га као сопствени, затворени свет, у недостатку сигурности у поимању саме стварности као такве.

Модернизам с почетка 20. века, авангарда као његов практично-теоријски аватар, не подлежу, пак, идеализму и поништавању референата у стварности, у крајњој линији не укидају стварност као такву, већ ослобађају уметност миметичких заблуда и референцијалног односа према стварном, то јест ономе што је ван уметничког дела. Имитација више није схваћена као „истинито” и директно представљање реалног света, те је критикована као пракса која посредује у контакту уметника са светом и удаљава га од стварности. Модернистичко укидање мимезе је, сходно томе, први услов директног контакта човека и света који га окружује, а самим тим и неопходан услов уметничког опажања. Инсистирање на конкретном, телесном и опипљивом, представља радикалну реакцију на симболистички идеализам, апсолутно негирање материјалног света и дистанцирање од њега. Авангарда осуђује симболисте за дезертирање и позива на револуционарно обнављање света у свом тоталитету, кроз комплетну афирмацију маргинализованог члана дихотомије који представља материјализам⁶¹. У наведеним стремљењима препознајемо тежњу модерне уметности ка универзалном и тотализујућем искуству света, што је заправо и основно полазиште и исходиште модернистичког „пројекта”, како каже Лиотар, док поезија покушава да достигне универзалност визуелних уметности, а посебно сликарства. Стога, генетички прелом који се догодио у поезији после симболизма, представља унутрашње померње од музичког, сугестивног и апстрактног, ка сликарству, као конкретном и материјалном искуству.

Сликарство, с друге стране, контаминирано тежњом за редефинисаним и ослобођеним односом према стварности, на свој начин бива маркирано антирепрезентативним принципом кога надаље представља као своје ново генеричко начело. Реакција против позитивистичког дефинисања стварности паралелно је спроведена на плану уметности у виду авангардних праваца, и на плану филозофске

⁶¹ Марксистичка филозофија и дијалектички материјализам неоспорно су у сагласју са авангардним покретима који су готово истоветно сагледавали свет и развијали се у контакту са друштвеним догађањима. Како тврди Саболчи, авангардни и неоавангардни покрети само су део тих великих промена и поремећаја које су се догодиле „у свакодневном животу, у начину и стилу живота и, наравно, на пољу политичког живота” (Саболчи 1997: 89).

мисли у виду феноменолошких разматрања, те се, у складу са општим сагласјем уметности и филозофије у 20. веку и преплитањем њихових дискурса, уметник почео да се осећа филозофом и обратно. Оспорена и негирана репрезентација, представља, стога, један од видова ослобађања модерне уметности од логике позитивизма, те се логика сама по себи више не односи на природу и опажање законитости у њој, већ је заснована на „чисто интелектуалној и алегоријској логици коју је одредио и које се држи песник, сасвим у опречности са природним догађајима” (Де Ман 1975: 322). Пол де Ман, када тумачи репрезентацију као „амбивалентан поступак који садржи одсутност онога што поново постаје присутно” (Де Ман 1975: 193), заправо критикује све класичне теорије репрезентације које покушавају да поезију и музику сведу на сликарство (Де Ман 1975: 194). Подражавање унутрашњих образаца доживљаја, који су нечулни, и есктериоризовање истих путем простог свођења на видљиве предмете и облике, заправо су још једна превазиђена позиција која негира да је *mimesis* суштина уметности. Проглашавањем смрти репрезентације, проглашен је „живот сензитивног” (Вују 1989: 68), а основа новог сликарства, као и читаве модерне уметности, вођена је централном идејом о *дисконтинуитету материје* (Дали 2000: 99).

Како модерно сликарство жели да поништи логику репрезентације и подражавања, тако и модерна лирика жели да се ослободи старих реторичких средстава и застарелих метафора ради деконструисања реалности и односа песника према њој. Наиме, измењен однос према стварности и њена негација услов су напуштања класичних уметничких техника и поступака заснованих на подражавању и представљању модела преузетих из спољашњег света. Хуго Фридрих, у одбрану тог става, наводи Рембоов став који је песник изнео на једној изложби слика у Паризу:

Ми из сликарства морамо изгнати његову стару навику да пресликава, не бисмо ли га тако учинили сувереним. Уместо да репродуцира објекте, оно мора изазвати узбуђења, и то помоћу линија, боја и обриса извучених из вањског света, а ипак поједностављених и обузданих: једна права магија. (према Фридрих 1969: 68)

У Рембоовом ставу препознајемо већ увелико покренут процес ослобођења и стицања аутономног положаја модерне уметности, у првом реду поезије и сликарства. Пол де Ман маркира романтизам као тачку у којој се кључна схватања о миметичкој уметности значајно мењају (Де Ман 1975: 237), док потврђује да је почетак 20. века моменат у коме се миметичке теорије о уметности потпуно оспоравају. Инсистирање на дивљем, примитивном карактеру перцепције, изражене кроз синегдоху *ока* у чувеној Бретоновој формулацији „Око постоји у дивљем стању.” (Бретон 1965: 1), истиче потребу да се кроз ослобађање перцепције од свих идеолошких, културолошких, друштвених, и свих других конвенционалних „оптичких помагала”, дође до ослобођеног искуства и *слике* живота и уметности. Међутим, са становишта теоретских позиција 20. века, сам појам перцепције као први услов постојања слике, самим тим и метафоре, се мења, и то најпре кроз освешћивање неопходности интервенције Субјекта, интелектуални моменат *препознавања* који почива на механизму активирања меморије⁶²: „Видети, чути, то није ништа.

⁶² Почев још од Бергсона, схватање концепта перцепције се више не своди на просту рецепцију надражаја, већ се све више ослања на унутрашње механизме људског опажања обједињене у појму *меморије*, те се самим тим нужно релативизује и субјетивизује. Глез и Мецингер у свом есеју о кубистичкој уметности тврде

Препознати (или не препознати), то је све. Између онога што препознајем и онога што не препознајем стојим ја.⁶³” (Бретон 1965: 44). У складу са тим, основна претпоставка модерне метафорике јесте да веза међу предметима/концептима никако није логичке и, самим тим, апстрактне, рационалне и вештачке природе, већ је сасвим конкретна и природна, физичка, путена и ирационална. Конкретне односе је, каже Бретон, тако тешко занемарити, а поготово односе „између тренутних предмета, али само између тренутних предмета наше пажње” (Бретон 1965: 12).

У осветљавању појма перцепције у модерној уметности и филозофији значајно је Ничеово схватање које умногоме осветљава саму природу перцепције као начина спознаје стварности, тврдећи да наша чулна искуства почивају на тропима, на метафоричком преносу, а не на несвесним закључцима (Ниче 2005: 50), у оној мери у којој је опажање засновано на подражавању кроз перцепцију, као прву етапу, а затим кроз „настављени пренос примљених слика у хиљаде делотворних метафора” (Ниче 2005: 52). То потврђује да смо нужно везани за површинско, за облике и слике, што чини дубинску повезаност између поезије и сликарства⁶⁴, будући да и једно и друго израћају из проблематике односа према спољашњем, према привиду и опажају, проблему репрезентације, док се

да нема ничег стварног ван нас самих, као и да је стварна једино коинциденција између надражаја и индивидуалне менталне представе (Глез, Мецингер 1964: 13). Перцепција, у том смислу, није више усмерена само на оно што се налази споља, ван физичког јединства људског тела, већ се ослања и на генерички концепт сећања, које има кључну улогу у формирању перципиране слике, која је створена као резултат с једне стране деловања спољашњих стимуланса на људско тело, а с друге стране активације складиштених „података” и сећања у људском психичком бићу. Према Готлобу Фрегеу, само се спољашњи референт одређеног знака може перципирати чулима, али је концепција тог референта заправо унутрашња слика, сачињена од сећања (Фреге 1948: 212). Према Ничеу, перцепција је грешка и сваку нову слику стварамо уз помоћ старог искуства (в. Ниче 1975: 164-171), што потврђује Мерло-Понти (1978: 36) када каже да перципирање сличног никада не делује као аутономна снага, већ ради у контексту старог искуства, али се никако не изједначаје са њим: „Перципирати не значи сећати се.” (Мерло-Понти 1978: 39).

⁶³ « Voir, entendre, n'est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi. » Занимљива је овде Бретонова игра речи, коју је немогуће пренети у преводу на српски језик. Наиме, на француском језику глагол *reconnaître* је полисемичан, и у овом контексту се може читати као *препознати* али и као *признати*. Друго значење би, сходно томе, указало највише на човеков вољни интелектуални моменат у препознавању постојања или непостојања неке датости, односно апсолутну зависност слике или представе спољашњег предмета од одлуке и воље субјекта. У таквом значењу, свака слика је *a priori* резултат филтрирања што кроз вољну (*признати*) што кроз невољну (*препознати*) активност самог Субјекта.

⁶⁴ У промишљању о алегорији и симболу у уметничком дискурсу, Шопенхауер прави опозицију између пластичних и визуелних уметности и поезије. Према његовом мишљењу, алегорија у пластичној и сликовној уметности креће се од опажајног, које се моментално активира у сусрету са делом, ка апстракцији, која удаљава дело од осетног у чему се управо налази залог визуелног уметничког дела и његова естетска вредност. Алегорија у поезији је, напротив, сасвим оправдана, будући да се од апстракције коју задају речи дискурс креће ка опажају и образује песничку форму док она не почне да се третира као естетски предмет (в. Шопенхауер 1969: 240-242). Добра и снажна поетска реч је, сходно томе, она која успева да изађе из домена језичке апстракције и виртуелности у домен перцептибилно конкретног и актуелног, при чему се за тај процес нужно намеће потреба за активним читаоцем и његовом имагинацијом. Стога се замишљене линије, које повезују поетски знак са својим псеудо-реалним денотатом с једне стране и симболичким с друге стране, укрштају управо у читалачком Субјекту, док степен остварљивости семиозе у таквом песничком дискурсу зависи од његове имагинације и способности за визуализацију. У наведеном оквиру налази се, према Шопенхауеру, најједноставнија дефиниција поезије: „она је умеће разигравања имагинације уз помоћ речи” (Шопенхауер 1909: 235).

посматрање, увек лажно, према Ничеу налази у основи уметности: „Уметност почива на нетачности вида.⁶⁵” (Ниче 2005: 22).

Модерна теоријска позиција истиче фактор телесности и физичког покрета (погледа као генеришућег процеса) као предуслов за сваку перцепцију: уметнички процес је „физиолошки апсолутно одређен и нужан” (Ниче 2005: 26), док Мерло-Понти тврди да је тело оно што нас повезује са светом, *гледајући* правимо облике и пејзаже, те на тај начин поставља телесност као услов примарне артикулације света, при чему се онемогућава да се опажање схвати искључиво као мисаони чин (Мерло-Понти 1964а: 22-23; Мерло-Понти 1964б: 12-13). Премда је опажање само делом сводљиво на услове физичке егзистенције, тај услов је ипак први и неопходан у процесу опажања:

Несумњиво је моје тело само делом оно које опажа: једино знам да оно може да ме спречи у томе, да не могу да опахам без његове дозволе; у тренутку када се догађа перцепција, узмиче пред њом и никада га она сама не може обухватити у тренутку када опажа. (Мерло-Понти 1964а: 24)

За Мерло-Понтија, сликар је онај који има право само да гледа свет, право на чисто опажање и ништа осим тога, без икакве дужности расуђивања и оцене (Мерло-Понти 1964б: 11). Он слика *оком и телом*: „Само уступајући своје тело свету сликар претвара свет у слику.” (Мерло-Понти 1964б: 12), те је свет сликара *искључиво* видљиви свет.

Сликар, као и песник, „тоталну” перцепцију показује немогућом, али је и непрестано тражи кроз опажање фрагментарности и разбијених целина, што му омогућава да дође до основних конститутивних делова деконструисане целине: линија, боја и сенки. За Паула Клеа, природа и уметност су целине, састављене од делова који припадају различитим димензијама, док је уметност дисторзија природне целине/форме кроз опажање симултаног контакта и сагледавање више димензија одједном (Кле 1948: 15-19), што потврђује чињеницу да однос модерног сликарства према природној форми више није подражавалачки већ стваралачки. Услов ослобођене модерне уметности је, стога, ослобођена перцепција, опажање делова који новим комбиновањем омогућавају стварање нове целине, тако да основни материјал постају основне компоненте слике – линије и боје, а не сиже и предмет. Фрагментација предмета, на први поглед парадоксално, а заправо веома јасно указује на високу свест о форми и техници код модерног уметника, који тако постаје *homo faber*. Модерни уметник, и сликар и песник, морају да буду интегралисти, да погледом обухвате и прошлост и садашњост и будућност (Марино 1998: 110), што потврђује модерну тежњу ка тотализацији, ка целовитом искуству кроз сабирање појединости и делова. Визија модерног уметника је, стога, „збирна” и тежи да кроз ослобађање, у првом реду од историчности и времена (кроз готово манично уништавање механичког часовника као симбола аутоматизоване егзистенције и неконтролисаног протока времена), укорени модернитет у идеји о вечној садашњости. Међутим, будући да је модерном уметнику сам процес стварања дражи од створеног дела, проналажење тоталитета и коначне целине увек мора да остане неостварено, не би ли се динамичност стваралачког процеса одржала без устаљивања у створеном: „Нашли смо делове, али не целину” (Кле 1948: 55).

⁶⁵ Пикасово виђење уметности је истоветно: „Сви знамо да уметност није истина. Уметност је лаж која нам помаже да схватимо истину [...]” (Бар 1939: 10).

За Ничеа мислити значи издвајати, као што се сан наставља на мишљење као продужетак одабирања слика и облика (в. Ниче 2005: 25-27). Истоветно мисле Глез и Мецингер (Глез и Мецингер 1964: 6): реалност као таква постоји једино када има мишљења, а мишљење је исте есенције као и гледање, те је суштински визуелно – видети јесте издвајати, али и *раздвајати*, и то путем линија и боја. Ако удубљено посматрање облика и предмета који пластичару и ликовном уметнику стоје пред очима суштински одређују визуелне уметности, из правог лиричара, према Ничеу, израња, читав свет слика и алегорија (Ниче 1983: 56), према којима се односи ништа другачије него као визуелни уметник: „Метафора за правог песника није реторска фигура него слика-замена која му стварно, уместо неког појма, лебди пред очима.” (Ниче 1983: 67). Метафора је, стога, за песника 20. века суштински визуелна, функционише и као мишљење и отвара могућност спознаје. И док је традиционална метафора била тумачена као фигура сличности и асоцијативности, модерна уметност обзнањује и њен карактер дисоцијативности, разлике, раздвајања, *разлучивања*, издвајања појмова који су доведени у контакт, све до крајњег поништавања разлика, идентификације две удаљене реалности.

Неоспорива повезаност између репрезентативног и нерепрезентативног, у ком једно готово метафорички упућује на друго, у основи је модерне естетике, како у поезији тако у сликарству, при чему су ова два уметничка медијума готово прототипски повезана. Ни поезија ни сликарство никада не могу да уклоне слојеве значења који су у основи репрезентативни (Де Ман 1975: 323), али ће увек настојати да одрже амбивалентност коју производи језик који је истовремено репрезентативан и нерепрезентативан, и то управо путем метафоре. Метафора у модерној поезији и метафора у модерном сликарству увек позајмљују једна од друге средства изражавања. Метафора у поезији сликовна је у оној мери у којој се ослања на поље видљивог и призива га у песнички језик, инсистирајући тако на физичкој, материјалној блискости два ентитета која улазе у метафорички однос међусобног означавања. С друге стране, метафора у сликарству песничка је у оној мери у којој се одваја од физичке, материјалне повезаности са стварношћу и залази у над-стварни простор немогућих, неприродних односа и комбинација. Док се у аристотеловској традицији метафора тумачи као *уочавање сличности*, модерна феноменологија, слично закључку који су извели надреалисти, дефинише појам сличности као *резултат* опажања, а не као његов покретач (Мерло-Понти 1964б: 26).

4.4.2. Вербално и невербално, текст и слика

Познато је да лирика 20. века жуди за ослобађањем од језичког у лингвистичком смислу и објављује рат вербалном. Према Хугу Фридриху, у другој половини 19. века догодио се, заправо коначни раскид између поетског и обичног, комуникативног језика (Фридрих 1969: 8), што је и омогућило приближавање поезије медију визуелних уметности, које, притом, користе другачији језик од вербалног. Песнички језик романтизма, каже Фридрих, као тотални говор тоталног Субјекта, замењен је модернистичком концепцијом говора као тражења импулса у речи самој (Фридрих 1969: 21). У Бергсоновом схватању људског духа и спиритуалног, налази се једна од потврда

оваквом ставу модерних лиричара, те он сваки вид вербализације мисли тумачи као повлачење и дистанцирање духа, његово одступање и губитак: реална, конкретна мисао нуди нам јако мало информација о истинском унутрашњем животу појединца, те његов дух, неспособан да пренесе мисао у дух другог (Бергсон 1990: 44-46), остаје нем и усамљен. Стога, закључује Бергсон, циљ уметности писања јесте да нас наведе да заборавимо да писац користи речи (Бергсон 1990: 46), што подсећа на већ описан реторички прелом – песник не користи речи, него слике. Лиотар претпоставља слично: „реч постаје ствар не да би имитирала видљиву ствар, већ да би учинила видљивом ону која је невидљива (Лиотар 1972: 699). И док се, с једне стране, сликарство преиспитује у свом односу према стварности у њеном видљивом облику, поезија се бори против реторике и утамничености у вербалном, те се, како каже Вују (Вују 1989: 63), окреће сликарству као вишку или додатку, као онеме што измиче језичком диспозитиву и што представља његову надоградњу.

У приказу структуралних особености модерне лирике, Хуго Фридрих се осврће и на везу између поезије и сликарства, и то управо као недословно схватање Хорацијеве формуле *Ut pictura poesis*. Приближавање модерне поезије сликарству сасвим је специфично, будући да је реч о приближавању „мишљења о песништву и мишљења о ликовним уметностима” (Фридрих 1969: 16). То је управо омогућило окретање песничког језика од комуникативне функције и саопштљивости ка несаопштљивом, па стога „контакт између песништва и читаоца, с обзиром на недовољност језика за егзактно изрицање значења, није контакт разумевања већ магичке сугестије” (Фридрих 1969: 16).

Раније смо навели да перцепција, најпре физички покрет ока и пратећи „физиолошки” процеси одређују и конструишу облике и фигуре, као и сам поступак уочавања: покрет ока који прелази преко визуелног поља истовремено конструише исто тако да може да га препозна, истовремено одбацује оно што моментално не може да уочи, што заправо значи да „учити се гледању јесте одучити се од препознавања” (Лиотар 1971: 157). Лиотар приближава поступак исписивања и поступак уочавања, при чему кретање ока исписује и исцртава оно што види. Осим тога, само присуство писма, рукописа, истовремено је и присуство осетног и визуелног, па чак и телесног. Полазећи од основне претпоставке да се уочавање фигура и фигуративног приближава и, још више, изједначава са скриптуралним, модерни песник може себе да сматра сликаром, као што и модерни сликар може, убудуће, себе да сматра песником. Основни задатак сликара био би, према Лиотару, „уздизање сумњивог нереда фигуралног до светле организације скриптуралног” (Лиотар 1971: 223). Песник се, у том светлу, показује као неко ко је кадар да у својој поезији комбинује ова два простора – простор лингвистичког исказа и простор чисте перцепције. Модерна епистемолошка позиција у том смислу не представља неку врсту поређења поезије и сликарства при чему би се задржала хипотеза о њиховој појединачној аутономији, већ се показује како се истородни стваралачки нагон налази у основи оба вида уметничког изражавања. Стога се увек инсистира на испреплетаности уметничких медија, тежећи универзализацији уметничког израза уз помоћ идеје о поетском својству иманентном сваком уметничком медију и њиховој суштинској блискости. Приближавање поезије сликарству, притом, засновано је на сличности, на заједничким елементима који омогућавају комуникацију међу њима, при чему се ни на који начин не долази до њихове идентификације. Реч може бити третирана као ствар само под условом да не престаје да буде реч, упућена је перцепцији исто колико и разумевању. У свом феноменолошком испитивању естетског искуства, Микел Дифрен то потврђује тврдећи да је реч знак, али и

нешто друго – она истовремено казује и показује, а то што каже је другачије од онога што показује (Дифрен 1973: 126). Матис изражава овај став на следећи начин: „Онај који жели да се посвети сликарству најпре мора себи одсећи језик.” (Мартин-Шерер 1994: 18).

Повезивање поезије и сликарства, текста и слике, не догађа се никако, или барем не потпуно, у начину и поступку, дакле форми, будући да су материјали које користе другачији, као и граматика – аналогија између језика сликарства и језика поезије не значи истост већ реципроцитет, што и гарантује њихову аутономију. Фуко изриче ту очигледност ставом да су језик и слика несводиви једно на друго, оно што се види не може да се каже, и обрнуто (Фуко 1971: 77). Дерида такође потврђује да би потпуно укидање симболизма онемогућило не само саопштавање, већ и приступање и спознавање сопствене унутрашњости, која би, будући да је бесконачна, постала потпуно неприступачна и неизрецива (Дерида 1988: 126). Управо тај симболички карактер језика, његова саопштљивост, чине га језиком, што потврђује и Бенјамин ставом да је језик сваки вид испољавања човековог духовног живота, као и да се ни у чему не може замислити потпуноодсуство језика (Бенјамин 1974: 29-30).

Повезивање поезије и сликарства осигурано је, дакле, постојањем физичког, материјалног света, оличеног у предмету и у облику. Блискост ова два медијума се догађа у предмету, у ствари, осигурана је перцепцијом, визуализацијом, а не чисто језичким диспозитивом. Језик поезије често долази потпуно другим путевима до слике коју ствара, али су стварање и створено оно што га чини блиским сликарству. Поезија може да позајми технику сликарства и обрнуто, али, преведена на песнички језик, та техника ни по чему није имитација. Општење између ова два језика догађа се, дакле, на пресимболичком, прејезичком плану, првобитном и интуитивном опажању које, када дође до момента језикотворења, бива заувек отуђено. Циљ који је окарактерисао модерну поезију и модерно сликарство, и вратио их у интимну, интраутерину блискост, јесте раскид са саопштљивим и излазак из простора вербалности.

Конвергентна тачка и заједичка потпора поезији и сликаству, према Марину, постаје визуализација унутрашње представе (Марино 1998: 131), односно ангажовање перцепције, као примарне одлике телесног, па самим тим и усмерене на спољашње надражаје, на унутрашњи, то јест духовни садржај – најрадикалнији вид овог става представља песма-идеограм (Марино 1998: 131). Присуство сликовног елемента у поезији, посебно у најексплицитнијем виду као што су песме-идеограми или калиграмима, није присуство сликарства као таквог, већ присуство симптома који на тај начин сугерише присуство сликарства у поезији, али и његово одсуство. Према Фукоу, калиграм с једне стране алфабетизује идеограм, а са друге стране присиљава идеограм да обликује себе према законима симултане форме, па писмо стога губи неутралност графичког распореда на страни и постаје видљиво, те тако омогућава измирење две највеће тежње у култури писмености – да *покаже* и да *именује* (Фуко 1983: 21).

Међутим, као што поезија инкорпорира визуелне елементе у сопствени дискурс, тако и модерно сликарство аболтира исконско правило да на слици не може бити вербалних знакова. Фуко помиње Паула Клеа као сликара који поништава постулат класичног сликарства о раздвајању пластичне представе и лингвистичког референта, те показује да је сликарство простор пресека језичког и визуелног (Фуко 1983: 33). Лиотар тај поступак објашњава кроз дијалектизовање односа између појма „читљивог” и „пластичног”. Наиме, графички простор је истовремено препознатљив и непрепознатљив: читљиво је оно што се одмах уочава, препознавање значења и симбола, а фигурално и

видљиво је оно што измиче моменталном препознавању и на тај начин остварује негативитет гледања: „што је мање ‚препознатљива‘ линија, више је видљива; и тако она више измиче писању (*écriture*) и смешта се на страну фигуралног” (Лиотар 1971: 216). И док означајуће улази у дијалог са означеним, и слика са текстом (Малато Борало 2005: 719), у крајњој мери су и реч и слика истоветни, како Кле тврди: „Реч и слика, то је прављење речи и грађење форме, и оба су једно и исто.” (Кле 1961: 17), аргументујући овај став чињеницом да цивилизација у свом зачетку није правила разлику између цртања и писања (Кле 1961: 103).

Проговор о метафори у визуелним уметностима могућ је, дакле, само уколико се према стварима односи као према речима, док је, и обратно, модерна метафора нужно изграђена на претпоставци да речи могу да се понашају као ствари: да буду визуелне и несимболичне. Будући да су фигуре формални односи међу елементима (Барт 1964: 50), и односи међу елементима језика могу бити различите природе, а не само лингвистичке. Међутим, наведена семиолошка претпоставка не дозвољава изједначавање текстуалних образаца различитих семиотичких система, па се тако аутономија једног система никако не доводи у питање. Порозне мембране сваког од њих сасвим су друга ствар: елементи једног сасвим легитимно могу функционисати у оквиру другог, присвајајући нову функцију и задржавајући старе одлике. Као присуство страног у новом, доприносе обнављању и иновативном трансформисању текста у коме фигурирају као *страни*, и та амбивалентност, која производи тензију на дубоком структуралном плану, постаје основни допринос дисонантности и поетичности новонасталог текста. Такав знак производи мало другостепене, традиционалне метафоричности – напротив, он се понаша као примарни језички знак, призван да спроведе сасвим нову номинализацију, те да хеуристички обогати означавајући контекст у коме се нашао.

С обзиром на чињеницу да је сликарство уметност простора и просторних односа, оно се према Дифреновом (1973: 274) мишљењу најпре издваја и дефинише својим двама особинама: значајем представљеног предмета и преминацијом просторног елемента. Време као одсутни знак, у сликарству је једино могло да буде спацијализовано посредством композиције слике, дакле наротивизацијом. Оног тренутка када је класично сликарство организацијом спацијалних елемената успело да сугерише линеарност и консекутивност представљеног догађаја, метафоричким језиком који располаже знацима изразито просторног карактера, могло се говорити о темпорализацији простора или о спацијализацији времена. Тај моменат у развоју сликарства, један је од бројних примера метафоричког механизма који се, ничеовски речено, налази у основи сваког језика, па и оног невербалног. Наведени поступак темпорализације простора, увођење перспективе, исцртавање унутрашњости пећине животињским облицима, у основи се не разликују ни по чему – сваки од наведених конститутивних догађаја за развој сликарства у основи је метафорички говор који уводи у језик предмет кога нема, и знаковним уобличавањем денотира једино његово одсуство.

4.4.3. Утицај кубизма и надреализма на модерну поетску метафорику

Као што је већ речено, редефинисање перцепције и њеног места у уметности и филозофији 20. века, кључни су за повезивање модерне поезије са модерним сликарством. Према Жану Мартин-Шереру, сликари и песници 20. века најпре су блиски по питању једног става који деле када је у питању материјал њихове уметности – а то је деконструкција језика/форме у циљу преиспитивања и проналажења нових изражајних средстава, док се истинска усмереност поезије ка сликарству и обрнуто објашњава потребом да се пронађе алтеритет ради употпуњавања дијалектике вербално/невербално (Мартин-Шерер 1994: 38). На тај начин се остварује модернистичка идеја о тотализацији, па се приближавањем поезије, као искључиво вербалне уметности, и сликарства, као невербалне уметности, може претпоставити постизање целовитог уметничког исказа. Осим тога, модерна критичкотеоријска позиција поништава традиционалну антиномију између поезије и сликарства као темпоралне и спацијалне уметности, при чему је поезија, искључиво временског и у том смислу динамичног карактера, док је модерно сликарство, како истичу Глез и Мецингер, направило искорак такође ка динамичном схватању простора и форме (Глез, Мецингер 1964: 8). Модерна поезија и модерно сликарство указују управо на ову испреплетаност временско-просторних односа, па се у естетски доживљај слике мора укључити и време које је потребно да се погледом обухвати сва статичност сликовне композиције, док се читањем поезије неминовно сусрећемо са просторним, фиксним и сталним карактером структуре песме. *Гледати и читати су, стога, комплементарне операције несводљиве једна на другу.*

Блискост између сликара и песника постаје тако једном од главних карактеристика модерне поезије, као одраз супротстављања традиционалној миметичкој естетици (Рисо 2007: 11-13). Још је Бодлер, говорећи о сликама Ежена Делакроа, истицао његову склоност ка поетизирању у сликарству, које је условљено присуством имагинације и загледања у дубину, склањајући поглед од видљивог и од природе: „Како је и сувише материјалан, како и сувише води рачуна о површном у природи, господин Виктор Иго је постао сликар у поезији; Делакроа, вазда веран свом идеалу, често је, ненамерно, песник у сликарству.” (Бодлер 1979: 103). У Бодлеровом размишљању уочавају се назнаке модерне критике миметичке уметности, иако је та критика присуства појавног и „површног” у уметности склизнула у симболистичко негирање реалног света. Како истиче Мартен-Шерер, Бодлер је први који другачије говори о односу литературе и сликарства, будући да први прекида традицију тематске критике уметности, док „нечитљивост” сликарства, као основна претпоставка естетизма 20. века, не улази још увек у бодлеровски систем вредновања сликарства (Мартен-Шерер 1994: 31). Наиме, поезија модерних песника показује колико је блиска са поступцима сликарства, као и чињеницу да је извесни вид визуализације могуће спровести и у равни песничког језика. Наведена блискост омогућена је кључним појмом *експресије*, а не означавањем, како то види Лиотар, и то кроз присуство нејезика у језику (Лиотар 1972: 51), и појам *израза* је, заправо, оно што одређује природу целокупне уметности (Тајге 1977: 214). Исти је, дакле, интерес модерних песника и сликара – и једни и други желе да пронађу изворно, поетско, прелогичко средство исказивања и изражавања

(експресије), кроз повратак иконичким и хијероглифским начинима записивања⁶⁶. Док сликарство ступа на пут поезије, каже Тајге, нов песнички говор постаје хералдика (Тајге 1977: 82-83). Будући да је поетска слика носилац модерне поезије, њено стварање је омогућено метафоричким механизмом који је генерички механизам сваког језичког феномена: метафоре има онде где има језика. Хуго Фридрих говори о модерној техници претапања, која је заједничка поезији и сликарству, и која има за циљ произвођење ефекта нестварног, али и ново осмишљавање стварног, кроз поништавање разлике међу стварима (Фридрих 1969: 73), дакле кроз укидање дијалектике. Фридрих каже: „Песништво метафором, а сликарство ‚метаморфозом‘ претвара предметност у творевине којих иначе у реалном свету нема.” (Фридрих 1969: 74).

Модерни уметник више није заговорник апсолутних представа, његова слика више не може са сигурношћу да тврди да је истинита слика стварности, а самим тим она није знак који ће линеарно и недвосмислено упутити на референта у спољашњем свету. Модерна слика је стварна и измаштана колико и сама стварност, а према Бретоновој оцени, на уметничком плану је, заправо, подједнако реч о ревидирању естетичких и пластичних вредности, као и свих других ванестетичких вредности (Бретон 1965: 8). У радикалном ревидирању свих вредности које је предузео надреализам, било каква миметичка функција је онемогућена – најпре револуционарним поступцима кубистичке и надреалистичке праксе, што се наставило у будућим представама о уметности. Кроз укидање референцијалности, дакле репрезентације, модерни уметник ослобађа и примитивизује свој „поглед” загледајући се у шире поље од видљивог – он сада може да гледа у невидљиво, исправљајући тако један велики неспоразум, према Бретоновим речима, који се огледа у погрешном закључку да модел представљања и представљени предмет припадају само спољашњем свету (Бретон 1965: 4).

Механизам онеобичавања може се пронаћи у сликарству као и у поезији, што још једном потврђује дубоку структуралну и идејну повезаност ова два уметничка медија. Наиме, идеја (и идеал) „чисте” поезије, као и „чистог” сликарства, сведочи о потреби авангарде за аутономијом, прочишћавањем и рехабилитацијом специфичности уметности, о потреби која наглашава став који далеко превазилази естетизам и ларпурлатизам и залази у просторе живота и егзистенције (Марино 1998: 156). Одрицање од миметичке функције, коју Глез и Мецингер виде као једину могућу грешку у уметности (Глез, Мецингер 1964: 3), представља заправо чин ослобађања од предметног света, ослобађање перцепције и тражење обновљене визије света кроз непрестано регенерисање и освежење искуства. Сликарство тај захтев остварује кроз начело нефигуративности и апстракције, док поезија инсистира на стварању зачудних метафоричких спојева и, уопште, на механизму изненађења као основном песничком средству. „У контакту са сликарством, поезија постаје свесна својих граница.” (Мартен-Шерер 1994: 45), и заиста, сликарство је за поезију напор за транс-ценденцијом, обећање транс-гресије – прелазак преко границе и излазак ван ње.

⁶⁶ Отуда и интересовање, посебно код кубиста, за афричку и црначку примитивну уметност. Неки критичари износе и веома битну карактеристику црначке уметности којом је ова посебно блиска авангардним покретима с почетка 20. века, а то је, како наводи Тина Пискел, чињеница да се црначка уметност не може делити на групе, правце или школе, што је искључиво западна критичка пракса (Пискел 1995: 193), што одговара авангардним стремљењима не само ка примитивизму у уметности, него и антиинституционализму као негирању канонизованих уметничких, и свих других, групација које напослетку буду институције које подразумевају извесно идеолошко, ако не и политичко, утемељење.

Кубизам

Кубизам, схваћен као изразито интелектуална „авантура” која има за циљ свођење форме на геометрију (Милер 2001: 3), настао је као израз потребе модерног уметника да сагледа свет с оне стране појавности. Како истиче Милер, потреба модерне уметности за изразитом апстракцијом представља само другачији вид сумње у појавно, која се налази у основи Ајнштајнове теорије релативитета, као и у квантној физици: Ајнштајнов естетски приступ науци је само наличје Пикасовог научног приступа уметности⁶⁷ и *vice versa* (Милер 2001: 4-6). Најзначајнији допринос кубистичке уметности, према Ђини Пискел, представља најпре утицај који је кубизам остварио на савремено схватање форми, а не толико резултати које је постигао као школа (Пискел 1995: 197), док је кубистичка техника колажа увелико присутна и у надреалистичком сликарском маниру (Абастадо 1986: 113). Кубизам је најпре настојао да реконструише форму кроз реконструкцију објекта, не би ли дошао до једног „појмовног, глобалног, тоталног схватања форме” и да уметност постане чиста ментална опсервација и контемплација (Пискел 1995: 197-198).

У свом антологијском тексту о кубистичкој уметности, Пјер Реверди истиче њену најзначајнију особеност која се огледа у њеној изразито пластичној есенцији (обраћа се директно оку и чулима) и у њеном стваралачком карактеру, насупрот репродукцији и интерпретацији (Реверди 1917: 6). Осим тога, Реверди указује на тежњу ка универзалном и есенцијалистичком карактеру кубистичких слика: „[...] није реч о приписивању аспекта, већ да се издвоји из њега, да би служило слици, оно што је вечно и константно (на пример, округли облик неке чаше, итд.) и да се искључи остало.” (Реверди 1917: 7)

Проблематизовање појма релације одвија се истовремено и на плану формалног израза, те се као последица појављује техника колажа, веома популарна у авангардним круговима, пре свега због омогућавања исказа свим постојећим средствима, а затим и због већ поменутог радикалног укидања репрезентативности и документарности слике. Колажи показују, каже Бретон, како је:

Спољашњи предмет раскинуо са својим уобичајеним пољем, а његови су се саставни делови на одређен начин еманциповали и одвојили од њега самог, тако да су са другим елементима ступили у потпуно нове односе, измичући принципу реалности [...]. (Бретон 1965: 64)

Техника колажа има примат у израђивању авангардних текстова уопште, те је присутна као трансмедијална техника и уметнички поступак, што је и омогућено авангардним настојањима да пониште границе међу уметностима и да створе једну синкретичну перспективу уметничког изражавања. Колажистичка стремљења заправо сведоче о потреби уметника да ствара слике из потпуно непредвидивих односа, користећи спонтане аналогije и везе (Марино 1998: 31). Адријан Марино истиче спонтаност као значајнију одлику колажа, „чија поетска вредност произилази из непредвиђене кохерентности која је наметнута разнородним елементима” (Марино 1998: 130). Посебно је значајан карактер наметнуте кохерентности, која се заправо остварује уз помоћ већ поменутог процеса гледања као механизма уочавања законитости у неред. Техника колажа као таква

⁶⁷ Потребно је, притом, нагласити да Пикасо никада није потпуно напустио сиже слике зарад апсолутне апстракције, већ је тежио јединству и равнотежи натуралистичких и апстрактних форми (Тајге 1977: 147).

остварује негативитет перцепције и ствара ефекат зачудности који има за циљ освешћивање и самоосвешћивање уметничких поступака, али и естетске перцепције уметничког дела и њено ослобађање. Зато је модерна поетска слика „продукт најнеочекиванијих односа између елемената психичког и (или) физичког универзума” (Марино 1998: 131). Али оно што је још важније, кубистичке технике тако омогућавају помирење апстрактног и конкретног, као и „разрешење епистемолошког и онтолошког сукоба између перцепције (физичке) и представе (менталне), која у облику слике лежи у основи уметности” (Марино 1998: 190). Колаж нам, у том смислу, показује како материјал сликарства може бити све (Аполинер 1913: 38), а да притом целокупна конструкција слике, а не детаљи и фрагменти, буде носилац естетске вредности дела. И Магритово сликарство је у суштинском смислу колажистичко, с обзиром на то да је теорију слике често заснивао на тумачењима метафоре као колажа, или пак „вербалног колажа” (Сјеп 1991: 39), услед чега и уз помоћ чега је сликарство могуће вредновати по његовом поетском ефекту, те је и веома блиско поезији и поетском сагледавању света: „У срцу овог одлагања стварности које се догађа у односу између имена и ствари, између слике и њеног наслова, слика постаје испитивање.” (Месаљо Неверс 1991: 86)

Једна од амблемских фигура модерне уметности свакако јесте Пабло Пикасо, сликар који је, према Бретоновим речима, довео до крајњег стадијума не само дух контрадикције, већ и избављења (Бретон 1965: 6). Пикасовска способност синтетисања, довођења у пунктуелност и симултаност различитих перспектива кроз сажимање времена и простора, деловала је веома инспиративно на његове савременике. У крајњој линији, Пикасо је спровео на плану уметности оно што је урадио Ајнштајн на плану науке. Пикасо је био тај који је променио естетски идеал лепог као целовитог и органски уједињеног. Кубистичко разарање форми, дељење предмета на конститутивне делове у виду геометријских облика, представља првобитну аналитичку тежњу (аналитички кубизам) за интерпретацијом целине и представљањем облика као конструкције, сачињене од фасета, при чему се показује да форма предмета никако није апсолутна и недељива. Већ у следећој фази (синтетички кубизам), Пикасо и Брак показују, кроз технику колажа, да свака целина, све оно што мислимо да је целина, заправо може бити само део неке друге целине. На тај начин, кубисти су проблематизовали питање дела и целине, показујући, у оба смера, да прво може бити замењено другим, само уколико их дух учини таквим. Форма као целина, контура и јединство, представља заправо принцип обједињавања различитих делова кроз физичке принуде (Лиотар 1971: 250), док се у самој етимологији кубизма као имена учитавају импликације телесног и телесности: „Коцка је уравнотежена синтеза три димензије и као таква представља нормативни симбол телесности.” (Кле 1961: 125).

Будући да се кубизам проширио на готово све домене тадашње уметности, јавио се и кубистички поступак писања поезије, те би се кубистичка поезија могла дефинисати кроз поетику фрагментарности и повезивање с начелом симултаности и тенденцијом ка апстракцији (Валке 2013: 178). Посебан допринос колажистичког манира у уметности јесте успостављање дијалектичког односа између уметничког и неуметничког (Мебијус 2013: 161), и то у циљу синтетичког и естетичког превазилажења граница између уметничког и неуметничког простора. Неуметнички материјал коришћен у процесу уметничког стварања омогућава динамизацију дела кроз његово двоструко кодирање, својствено авангардним уметностима: „Фрагменти који су у оквиру колажа и монтаже уграђени у нову целину указују на своје порекло и истовремено су елементи нове целине, у којој актуелизују неке од својих ранијих својстава.” (Мебијус 2013: 161).

Једна кубистичка иновација, која представља другачији однос према осветљењу на слици, изразито је блиска надреалистичкој естетици која ту идеју преузима – реч је о односу према осветљењу као метафоричком поступку спознаје, откривања (Глез, Мецингер 1964: 11). Кубисти су, дакле, и у том смислу, били увертира за све потоње школе, док је надреализам читав свој однос према психолошкој стварности човека и њеним сликовним представама засновао на поступку осветљавања мрачних дубина подсвести и помрачивања светле површине свести, поступку који препознајемо још код кубиста и њиховог, рећи ће Глез и Мецингер, новог начина замишљања и схватања светлости (уп. Глез, Мецингер 1964).

Надреализам

Кључни заокрет у филозофској мисли с краја 19. и почетка 20. века имала је свој одраз и у уметничким круговима, па су надреалисти, као најрадикалнији авангардни покрет у том моменту, преусмерили перцепцију, *a priori* усмерену на контакт са спољашњим светом, на унутрашњост, односно психички живот човека, тачније неосвешћене просторе људске психе. Њихов подухват је у бити емпиријски, готово медицински, у чему се огледа њихов радикализам. Међутим, та је идеја, у мање радикалном виду, наслеђе њиховог преокренутог односа према свету и човеку у читавој уметности 20. века. Испитивање унутрашњег света, тајни психичког живота, граничних места људске свести као последње тачке и крајње ивице са којих се загледа у несвесно, основа су надреалистичког писања, које у многоступовној запоставља, чак и потпуно занемарује, књижевност као такву.

Бретон и надреалисти су, у складу са основним принципом надреалистичке поетике, настојали да афирмишу унутрашњост, те су у поменутом контексту истицали не само другачије виђење видљивог, него и виђење невидљивог (в. Бретон 1965: 1-2). Невидљиво, као феноменолошки еквивалент унутрашњег, спрам пара видљиво/спољашње, као слабији, чак и негирани, члан дијалектике перцепције избија у први план и преузима примат. У том случају, перцепција се сједињује и меша са језичком компетенцијом, која не мора и не сме бити само вербална. Језик, у надреалистичком имагинаријуму, има доминантни положај у односу на перцепцију, језик је тај који обликује перцепцију, онај који је условљава и доводи до образовања слика, које су у свом најчистијем виду заправо песничке слике. Довољно је, каже Бретон, да се евоцирају невидљива бића да би се учинила присутним (Бретон 1965: 3). То ће рећи да је крајњи циљ овог подухвата у духу пројекта надреализма: измирити два супротна краја дијалектичког ужета и уједно одржати дијалектику зарад очувања тензије биполарног односа – невидљиво учинити видљивим, а видљиво мистификовати. Стога Бретон каже: „Мислим да ће људи дуго осећати потребу да досегну до истинског извора магичне реке која им тече пред очима, купајући, у истим халуцинаторним светлости и сенци, ствари које јесу и које не постоје.” (Бретон 1965: 7)

Опажајно се, стога, надреалистима нуди увек као слика, као моментално опажање реалног које одмах потом бива дереализовано, одсутно, нестварно, сачињено о нашој интуицији о реалном и слици која је иреална. Из истог принципа се изводи и схватање естетског искуства:

Дакле, естетско искуство, било да је засновано на посматрању природне датости као што је пејзаж или посматрању уметничког дела, спонтано остварује један вид дереализације која поставља гледаоца у стање чистог гледања и открива му ствари као феномене који му нуде свој иманентни смисао. Оно [естетско искуство] позива, на невероватни начин, на искуство иреалног у самом средишту реалног. (Лимидо-Ело 2010: 8)

Говорећи о Максу Ернсту, Бретон излаже један од основних принципа надреалистичког сликарства, који се тиче негације постулата о репрезентативности у сликарству: „(...) успоставити међу бићима и стварима схваћених као датости у *корист слике*, другачије односе од оних који се обично успостављају (...)” (Бретон 1965: 26).

На примеру Магритовог сликарства, Бретон указује на повезаност визуелне слике са природом језика и на њену зависност од фигура језика и мисли (Бретон 1965: 72). Визуелно се стога доводи у сумњу, Субјект перцепцију мења посредством психе и жеље која контаминира поље видљивог. Стога се стварност доживљава као привид, обликован спрегнутим радом свесног и несвесног, те се тако поимана стварност ни по чему суштински не разликује од света снова.

Надреалистичко аутоматизована креација, механичко бележење психолошких појава као физиолошке реакције на стварност, у бити је феноменолошка, будући да је основни интерес таквог писања бележење феномена који су са једне стране симптоматизовани знаци присуства спољашње реалности, а са друге стране унутрашње реалности, која је ради дистинктивног обележавања именована иреалношћу. Надреалисти су искључиви феноменолози, којима је тумачење феномена пропратна активност, док се у поезији око надреализма и после њега јавља и сасвим очигледан херменеутички став надограђен на феноменолошки третман стварности. Херменеутика, подразумевајући веома јаку инстанцу свести тумача, искључена је из надреалистичког искуства писања, али се ипак призива – надреалистичка револуција укинула је *cogito*, дакле могућност за било какав херменеутички поступак, не би ли „очистила” и припремила терен за његову будућу генезу: рехабилитовати изворну перцепцију кроз увођење тоталног духовног Бића у ослобођено искуство. Модерна метафорика могла би се представити као нова херменеутика, чија је иницијална, негаторска фаза револуције отпочела надреализмом као укидањем интелекта. Та је херменеутика неутуђиво интегрисала феноменолошки став, те се у новом односу према свету непрекидно надопуњују.

4.5. Значај надреалистичке трансформације метафоре и њен утицај на савремену филозофију језика

Надреалистичка метафора спаја и различите видове уметничког изражавања, што посебно осветљава сликовни аспект метафоре, коме се може приступити с једне стране кроз језик и, с друге стране, кроз сликарство (па и филм), имајући у виду да је повезивање лирике са естетиком визуелних уметности једно од кључних начела модерне естетике, а самим тим и метафорике. Према Суриоовој (1958: 5-6) оцени, најбоље метафоре настају када се „у једној уметности примени речник неке друге”.

На књижевноуметничком плану, надреалистичка метафора пресудно је утицала на развој песничког језика и питања фигуративности у језику, кондензујући у појму слике сва естетичка, етичка и уметничка промишљања о природи језика и уметности. Савремени песник бира хибридни дискурс - критички, филозофски и поетски, којим ће, по оцени Аделаиде Рисо, песник поништити првобитно, имитативно схватање уметности (репрезентацију), и одабрати активну и динамичну улогу ствараоца и „тумача” (Рисо 2007: 13). Наведено запажање осветљава надреалистичку интуитивност у проматрању модерне уметности и њених естетичких путева који, у идеалној перспективи, воде универзалном естетском искуству и тотализујућем, синкретичном уметничком исказу. С тим у вези, у овом двојакотумачењу огледа се и надреалистичка тежња ка општем, тотализујућем искуству света и живота, при чему метафора добија посебан значај и указује на своју поетичку моћ, показује се као онтолошки предуслов за постојање језика, а самим тим и поезије. Метафора се, на тај начин, показује као најпогодније средство за неограничену машту модерног лиричара, док кроз повезивање са сликарском техником претапања показује вољу за поништавањем аналогије (Фридрих 1969: 178). Поништавање аналогије, или дефинисање метафоре као идентификације, на когнитивно-лингвистичком плану показује како је чак и синтаксичка анализа метафоре у надреализму измењена: уместо сукцесивности елемената који сачињавају метафору, Бретон предлаже принцип симултаности. Све ово сведочи о надреалистичкој опседнутости универзалним и тоталним језиком, која обједињује естетски и онтолошки напор за укидањем аналошког мишљења, па зато „модерна теорија о метафори може да користи надреалистичке интуиције које се односе на аналогни мисао и њене амбивалентности” (Марино 1998: 177). Овоме се може додати и Ничеова идеја о суштинској метафоричности језика, која постаје основни ослонац свих потоњих поетика и отвара пут сажимању емпиријског света са песничким, што омогућава повезивање епистемологије са реториком (Де Ман 2008: 73).

Модерна метафора, да би премостила проблеме базичних дихотомија и њених антиномија, не позива се на трансфер смисла, већ на замену означитеља. Експеримент нам је добро познат код Магрита, а који открива новонасталу промену у функционисању метафоричких образаца, било да су они вербални или сликовни. Магрит сматра да „између речи и предмета могу се створити нове везе и указати на особине језика и предмета које у свакодневном животу обично не примећујемо.”⁶⁸ (према Фуко 1983: 38). Концепт преноса (трансфера) остаје нетакнут, будући да је трансфер генерички принцип метафоричких спојева, али се нова метафора прилагођава духу времена, те антички концепт готово

⁶⁸ Наш превод. У оригиналу: ”Between words and objects one can create new relations and specify characteristics of language and objects generally ignored in everyday life.”

неометано опстаје, само почињу да се испитују домети његовог функционисања. Модерна метафора се на тај начин конституише као аватар традиционалног метафоричког апарата, који притом омогућава извештајни степен дезинтеграције и деконструкције знака. У дијалогу више не учествују „цели” знакови, то јест знакови у свом интегритету означеног и означајућег, већ се, отварањем тоталитета знака његови саставни делови доводе у један вид унутарјезичког сучељавања. Наведени принцип не омогућава само међусобно растакање различитих знакова, већ и дезинтеграцију унутар једног јединог знака. Семиотички растављеном на делове, знак постаје средиштем и пољем суочавања језика са стварношћу коју жели да денотира, с тим што се метафорички трансфер одвија у знаку самом, а не у односу између знака и референта. Означитељ само пројектује означено, које је неповратно одсутно, те је знак заправо само место и означитељ одсуства стварног референта. Означитељ тако покушава да пренесе и упише значење у оно што означаје, а тај је пренос повратна спрега која га непрестано подсећа на недостатак референта, означавање се притом узалудно наставља, а расцеп бива само дубљи. Метафора, као основни механизам опицавања и тражења стварности, опстаје по цену раскидања са њом. У том смислу, метафора у надреализму „превазилази лингвистички домен и постаје израз целог једног погледа на свет у чијој је основи оспоравање прихваћених вредности” (Новаковић 1996: 93), па чак постаје и анти-метафора (Спиридопулу 2004: 186).

Схватање модерне метафоре из перспективе раскола и прекида, ослобађа поимање света у когнитивном смислу, те се често инсистира на сазнајној вредности метафоре као средству спознаје, сагледавања непознатог, мистичног, као и новог описивања стварности (Мишел 2001: 307). Бретон се у дефинисању метафоре као средства спознаје надовезује на теоријску нит која преко Фројда води до Аристотела, дакле на традиционалну дефиницију метафоре и њене основне постулате, образлажући тиме њихово ревалоризовање. Међутим, док се аристотеловско тумачење метафоре увек ослања на идеју о пренесеном значењу, Бретон се, напротив, окреће конкретности слике и дословности метафоричког увезивања референта. Управо у овом циљу надреализам проглашава свемоћ „изненађујуће слике” (Мурије Казил 1991: 9), чиме објављује раскид са традиционалним поимањем песничке слике и метафоре као тропа, уводећи нелингвистичке елементе у домен конституисања песничког језика и позивајући се на невербално дефинисање суштине поезије и поетског исказа. Макс Мориз тврди како је надреалистичка естетика, мислећи притом на пластични аспект надреалистичких дела, усмерена на сликарство, фотографију, и све визуелне уметности, као што је аутоматско писање на књижевност (Мориз 1924: 26).

Значај надреалистичког заокрета у дефинисању метафоре као реторичког појма огледа се у чињеници да је перспектива надреализма, која се у први мах показује као сувише радикална и епистемолошки усиљена, одиграла кључну улогу у савременим расправама о природи метафоре и језика (в. Рено 2013: 570), осликавајући најпре промену у перципирању стварности и улоге уметности засноване на логици подражавања. Надреализам је у том смислу измирио два антагонистичка појма – *перцепцију* (тело) и *представу* (психа) – разрешавајући тако епистемолошки и онтолошки сукоб ова два модалитета људске егзистенције, али и брисање граница између Субјекта и објекта (Марино 1969: 190). Заправо, крајњи (немогући) домет трансформације метафоре код надреалиста је укидање метафоре и метафоричности, остварење тоталног језика и света без противречности. Ипак, потребно је нагласити, у складу са представљеним одликама надреалистичке метафоре, да равнотежа противречности у надреалистичкој перспективи није статичног, већ динамичног карактера (Новаковић 1996: 50). Стога се надреалистичка

метафора, као сублимација читаве надреалистичке поетике, може дефинисати и као херменеутички и као феноменолошки подухват: херменеутички, у оној мери у којој позива на спознају и читање свеукупне стварности и човекове уметничке и физичке егзистенције, и феноменолошки, у виду њиховог испољавања и човековог језичког, а самим тим и друштвеног, делања. У складу с тим, без обзира на апоретички дух свеопштег надреалистичког подухвата, па и ревидирањем језика у виду превазилажења свих канонских образаца људског знања, и у дослуху са одбацивањем идеје о миметичкој уметности, реторичко поимање метафоре такође је морало проћи кроз радикалне дефиницијске промене. А будући да први прекид са традицијом мора бити рушилачког и силовитог карактера, надреализам као револуционарни покрет *par excellence*, пружа основе нове естетике, коју је доследно нихилистички и превратнички припремио.

5. ПЕСНИЧКА СЛИКА КАО НАСЛЕЂЕ НАДРЕАЛИСТИЧКОГ ОДРЕЂЕЊА МЕТАФОРЕ У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА

*Поезија је засебан језик којим песници могу да говоре
без страха да ће их неко разумети, будући да народи имају обичај
да за тај језик, на изврстан начин, употребљавају свој.
(Кокто, Светло-тама)*

У настојању да се поезија Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа смести у књижевноисторијски и теоријски оквир овог рада, треба нагласити да њихова прва песничка дела настају у приближно време када долази до историјске појаве надреализма, стварају упоредо са надреалистима, али су своје песничко дело продужили све до '60-их и '70-их година 20. века, што се у књижевноисторијском контексту поклапа са неоавангардом. У складу с тим, такав опус нужно је морао да буде хетероген и његова су генеза и еволуција истовремено показатељи формалних осцилација и промена у песничком језику које испитујемо у оквиру херменеутичког „отварања” метафора које у својој поезији наведени песници користе.

Отварајући различите семиотичке системе и укидајући разлике и границе међу њима, метафора се успоставља као трансдискурзивно поље, те нам поезија поменутих песника омогућава ново ишчитавање метафоре и њену нову теоретизацију и из постнадреалистичке позиције. Циљ овог поглавља је, стога, покушај да се покаже како је модерна метафора, заправо, значајно измењена надреалистичким увидима у природу песничке слике као једног од симптома човековог несвесног, али и да је она динамично својство језика и да је могуће уочити исте или сличне дискурзивне механизме који је покрећу и омогућавају, као и да се укаже на дубинске механизме произвођења значења, везу између свесног и несвесног, и, што је најзначајније, између језичког, прејезичког и ванјезичког. Упркос немогућности да се поетике Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа вежу искључиво за надреализам као уметнички правац који је у великој мери обележио почетак 20. века, као и за друге авангардне правце, може се приметити да међу њиховим поетикама постоји дубока структурална повезаност, на шта указује велика сличност између метафора које песници користе⁶⁹.

⁶⁹ **Важна напомена:** поезија тројице аутора у овом раду биће дословно преведена, у циљу транспарентности тропике/метафорике која је потребна за анализу, будући да би се у препевима та транспарентност изгубила.

5.1. Надреалистички одједи у песничким метафорама Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа

Појава надреализма као једног од најпознатијих авангардних *–изама*, није могла да прође неопажно у интернационалном књижевноуметничком крајолику, па самим тим ни да не остави трага у појединачним поетикама „слободних” авангардних песника – оних које званична књижевна критика не може сврстати ни у један књижевни правац. Жил Сипервјел, Жан Кокто и Жан Тардије, песници су које критичари неретко постављају на маргине надреализма, некада и против њихове воље, иако су са надреалистима, као „најавангарднијим” песницима свог времена, одржавали контакте, без припајања надреалистичкој групи. Утицај надреалистичких ставова на поетике поменутих песника, могуће је посматрати на примеру њихових песничких метафора, као симптома модерног фрагментисаног, измештеног и очуђеног начина писања, уписаног у њихове појединачне стилове и аутентичне поетске дискурсе. У том смислу, на плану употребе метафора и (вољне, а и спонтане) интерпретације метафоричности у језику, у песмама ових аутора, код сваког на специфичан начин, може се приметити сродност са надреалистичком тежњом за редефинисањем и ревизијом традиционалног схватања метафоре. Почевши од преиспитивања и реформулације основног реторичког принципа у њеном грађењу: начела сличности, или аристотеловски речено „уочавања сличности”, тројица песника преиспитују потом и остале суштинске карактеристике метафоре као појма и као фигуре у активној песничкој и дискурзивној употреби.

5.1.1. Критички осврт на теорију метафоре – од уочавања сличности до начела контрадикције

Метафизички преврат који коинцидира са тренутком комплетне релативизације и ревидирања научног, а потом и уметничког, поимања света, на књижевном плану манифестовао се почетком 20. века поништавањем логике подражавања (репрезентације), која је утемељила и изградила идеју о уметничком стварању. Међутим, укидањем миметизма, оспорено је једнообразно схватање, с једне стране, естетичке природе уметничког дела (као његовог појавног вида) и онтолошког утемељења уметничког подухвата (као питања о његовој суштини и онтичкој заснованости). То је, наиме, довело до превазилажења миметичког идентитета уметничког дела и његове коначне аутономизације. Негирање сличности као аутономног и објективног начела постало је, самим тим, и тема теоријске преокупације модерне поезије, те се тако у поетском тексту „Полемика о речи” (« Débat sur un mot ») Жана Тардијеа може наићи на отворену проблематизацију логике аналогije: „Будим се. Слагао сам. Не постоји Сличност. Сваки тренутак, свака тачка у пространству је нова. Једино је моје питање исто, и мој поглед, и

мој бол.⁷⁰» (Тардије 2003: 211). На тај начин, песник преусмерава, на пољу поетског дискурса, категорију сличног и истог у област субјективитета, припајајући наведену полемику архетипској песничкој тематици о пролазности и неухватљивости времена. Осим тога, као доследни заговорник субјективистичког и децентрираног поимања стварности, Тардије смешта у домен субјективног и појам *слике*, и то не као копије стварног, већ као производа жеље и индивидуалног искуства у контакту са стварним, које се немиметички намеће Субјекту као таквом: „И у овом случају, нема претензије ка ‚објективности‘. Напротив, ту је чврста воља да се обухвати *субјективни* декор који обликује у нама одређена слика, појам или дело.⁷¹» (Тардије 2003: 518).

Одређујући поезију као симболички, кодирани језик који припада унутрашњости Субјекта и настаје унутар њега, манифестни вид поетског језика Тардије представља као покрет или гест, чији је „спољашњи” резултат, заправо, слика, која производи ефекат изненађења и осећање контрадикторности уласком у објективни, посматрачки, самим тим и естетски свет:

Ограничене фигуре изражавања међусобно се сударају у стапању језика и предају се непредвиђеним, небројивим спојевима, под заслепљујућим одсјајем изненађења – јер некадашњи ‚симбол‘, схваћен као присуство особе која мисли пред трансценденталним које би требало да постепено открива, замењен је својом супротношћу, *сликом*, која пројектује најдаље што може конкретну стварност која је у настајању и улаже напор у превазилажење мрака противуречности, једине очигледности која се може, искрено и заједнички, узети као референтна тачка⁷². (Тардије 2003: 182)

Тардије, дакле, препознаје развој модерне поезије и њених поступака у развојној линији која води од симболизма, и то кроз његово оспоравање, што се уочава у употреби кључних појмова који владају формацијом стила поменутих поетских тенденција. Од апстракције ка конкретизацији, симбол је преиначен у слику, док се основна и референтна особина која улази у њено формирање издваја контрадикторност, као највидљивији ефекат поништавања аналошког мишљења. У већ јасном надреалистичком усмерењу када је у питање теоретизација песничке слике модерне поезије, Тардије ниже разматрања о сликовном карактеру поезије, инсистирајући на дословном схватању слике, са изразитим противуречним карактером:

Она [контемлација слике] за мене представља став човека који [...] је навикао да схвата мистерију, ‚Надреалност‘ и Противуречност као један вид

⁷⁰ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. « Je me réveille. J'avais menti. Il n'y a pas de Ressemblance. Chaque instant, chaque point de l'étendue est nouveau. C'est ma question qui est la même, et mon regard, et ma douleur. » (Тардије 2003 211)

⁷¹ « Ici comme là, pas de prétention à ' l'objectivité '. Bien au contraire, la ferme volonté de saisir le décor *subjectif* que suscite en nous telle image, tel concept ou telle œuvre. » (Тардије 2003: 518)

⁷² « Les figures limitées de l'expression s'entrechoquent dans le langage en fusion et se prêtent à des alliages imprévus ; innombrables, sous l'éclair éblouissant de la surprise – car au ' symbole ' d'autrefois, conçu comme la participation de la personne pensante à une transcendance présumée qu'elle redécouvrirait peu à peu, s'est substitué son contraire, l'*image*, qui projette le plus loin possible une réalité concrète en pleine formation et s'efforce de surmonter les ténèbres de la contradiction, seule évidence que l'on puisse, honnêtement et communément, prendre comme point de départ. » (Тардије 2003: 182)

потребе бића, као један од неопходних услова за живот, неодвојивог од његове мисли, природе и света, скоро као димензију стварности⁷³. (Тардије 2003: 554)

Уместо традиционалног хорацијевског начела *Ut pictura poiesis*, које утемељује идеју о слици као копији и транспоновању спиритуалног садржаја у сликовни домен поезије, Тардијеово заступање слике претпоставља, на првом месту, њену аутономију и стварну партиципацију у објективном свету, као производа, а не репрезентације душевног стања. Материјално и визуелно поимање лирике Тардије управо и најављује у предговору збирке *Господине, Господине*: „Овде ће се, дакле, наћи више пантомима и гримаса него речи⁷⁴.” (Тардије 2003: 325).

Као један од авангардних песника, пре свега у свом суштинском стваралачком опредељењу, а не као припадник неке од многобројних књижевноуметничких групација свог времена, Жан Кокто је у својој поезији често проблематизовао најзначајније закључке позитивизма и антропоцентризма који су обликовали и изградили западну културу. Преиспитивање канонских образаца у његовој лирици спроводи се, најчешће, на латентном језичком плану, манифестујући се као симптом активности текстуалног несвесног, као језичка патологија и болест која детерминише савремени Субјект. Модерни Субјект у Коктоовој поезији је болесни субјективитет, чији језик често открива кризу унутар њега која се испољав у спонтаним, инфантилним и контрадикторним исказима и метафорама које уздрмавају рационалистичку логику:

Већ
Потпуно нова склупчана
Уређена песма
Ту се помера
[...]
Остаје још само
Један пут
Који иде лево
Десно
И у средину
Као у име Оца Сина и Светога Духа⁷⁵
(Кокто 1999: 24)

Тиме се и Коктоова мисао о метафори конституише у светлу ослобађања спонтаних асоцијација несвесног и збуњујућих спојева које, ипак присутна инстанца разума покушава да уобличи и језички артикулише, уједно алудирајући на конститутивне дискурсе цивилизације, попут религије (у име Оца Сина и Светога Духа). Осим тога, не поричући утицај надреалистичке поетике на сопствено стваралаштво, Кокто често и експлицитно евоцира надреалистичку вољу за спознајом целокупне стварности и

⁷³ « Elle évoque pour moi l'attitude d'un homme qui [...] s'accoutumerait à concevoir le mystère, le ' Surnaturel ' et la Contradiction comme une sorte de nécessité de l'être, comme une des conditions indispensables de toute vie, comme inséparable de sa pensée, de la nature et du monde, presque comme une dimension de la réalité. » (Тардије 2003: 554)

⁷⁴ « On trouvera donc ici presque plus de pantomimes et de grimaces que de mots. » (Тардије 2003: 325)

⁷⁵ Сви цитати из наведеног дела су наш превод. « déjà / tout neuf / pelotonné / le poème en ordre / y remue / [...] / il ne reste plus / qu'une seule route / qui est à gauche / à droite / et au milieu / comme le Père le Fils et le Saint-Esprit » (Кокто 1999: 24)

тотализујућег искуства, као у стиховима: „овај надреални филм даје наду/о могућности открића/достојних нас самих⁷⁶” (Кокто 1999: 35), указујући на важност спознаје неиспитаних делова човекове психе који би му повратили достојанство и људскост.

Начело сличности, преименујући га у начело идентификације, Кокто промишља кроз идеју неистоветности речи/предмета/концепта са самим собом:

полуга се римује са полугом,
вентил са вентилом,
навртањ са хиљаду навртања
али не једни са другима
венчани
из далека⁷⁷
(Кокто 1999: 11-12)

Позајмивши термине из машинског дискурса, Кокто их преусмерава на специфичан код песничког језика, који их употребљава истовремено и у дословном и у пренесеном значењу, разигравајући трансјезичке односе и границе међу различитим дискурзивним системима. Уколико се „полуга римује само са полугом”, а „вентил са вентилом”, једно од основних дистинктивних обележја поезије као књижевног рода бива доведено у питање, будући да се фонетска сличност различитих лексема, у песничким врстама „укалупљавала” по принципу римовања, тај принцип се сада обесмишљава, будући да је прихватљив једино уколико је реч о идентичним лексемама, или како Кокто тврди, једино оне могу да се римују. Парадокс идентификације уочава се када се једнина идентификује са множином („навртањ са хиљаду навртања”), при чему је идентитет једног појма једнак заједничком, виртуелном идентитету, док у појединачним конкретизацијама тог идентитета никад није једнак самом себи. Наведени стихови откриву амбивалентности концепата сличности и разлике, док уједно истиче конвенционални карактер принципа идентификације: поистовећивање се може остварити у виду „уговора”, „венчања из далека”, што указује на арбитрарност логике аналогije, као и на слободу комбиновања и увезивања и најудаљенијих појмова.

Сличну намеру уочавамо и у Коктоовој песми „Писмо Лују Арагону” (« Lettre à Louis Aragon »), где песник евоцира Ревердијеву и надреалистичку теоретизају идеје о удаљености референата, као и кубистички колажистички метод као принцип измештања (*dépaysement*) предмета из његовог природног окружења и реинтеграције у ново:

Ево и моје синтаксе подмуклог сведока
Извући удаљену ствар из места одакле потиче
Приморати њен неред да се сматра судбинским
И Гранаду да подноси небо Сен-е-Оаза⁷⁸.
(Кокто 1999: 1186)

⁷⁶« ce film surnaturel ouvre un espoir / de découvertes / dignes de nous » (Кокто 1999: 35)

⁷⁷ « une bielle rime avec une bielle / un piston avec un piston / un écrou avec mille écrous / mais pas les uns contre les autres / mariés / de loin » (Кокто 1999: 11-12)

⁷⁸ « Voici de ma syntaxe une preuve sournoise / attirer un objet loin de son lieu natal / son désordre obliger à se croire fatal / et Grenade subir un ciel de Seine-et-Oise. » (Кокто 1999: 1186)

Имајући у виду идеју о надреалистичким слободним асоцијацијама, спајању логички удаљених појмова, али и поступак аутоматског писања, Кокто често ствара зачудне метафоре, које својим херметичним и парадоксалним духом привлаче пажњу читаоцу. Тако се метафорички изрази попут „белог медведа/обученог у шарену тканину/који се суши/на поноћном/сунцу⁷⁹” (Кокто 1999: 16), „непрекидно, укочено око које изнутра се заглупљује⁸⁰” (Кокто 1999: 42), или „пространства која се мирољубиво успављују једна уз друге⁸¹” (Кокто 1999: 139), конституишу као примери логике контрадикторности или слободног, аутоматског увезивања у слику која обједињује визију нестварног, алогичног, а опет интегрисаног (у Субјекту и језику) постојања.

Метафоре са значењем надреалистичке теорије слике, које, у првом реду разигравају однос светлости и таме, као и код Коктоа присутне су и у Сипервјеловој поезији. У стиховима: „Место је у овим стиховима звезданом дану/Ноћи у којој дрхти месечево сунце⁸²” (Сипервјел 1996: 462), присутна је, кроз поменути пар светло/тама, поетичка и психолошка карактеризација односа рационалног и ирационалног, чији неразрешиви карактер постаје хтењем модерне поезије: амбивалентном и парадоксалном место је у стиховима, како каже песник, као жељи за тоталним преиначењем и активним постојањем свесног и несвесног истовремено. У поезији Жила Сипервјела, међутим, отворено се полемиче и коментарише модерно схватање метафоре као песничке слике која обједињује, као слика и као знак, два удаљена појма: „Убрати слику где згодно вам се чини/ Шчепати речи које, најпре дрхте/ Што су се одједном нашле заједно⁸³” (Сипервјел 1996: 100).

Оно што постижу зачудне метафоре, засноване на принципу разлике, а не сличности, далеко превазилази чист естетски ефекат, већ постаје димензија онтологије дела и језика на делу, будући да се тражена контрадикторност успоставља као метод разбијања језика, знака и структуре метафоре, те се семантички отворени и огољени појмови који улазе у метафорички однос само делимично изједначавају, и то због неоспорне аналошке моћи метафоре. Према Адријану Марину (1998: 31), песник ствара песничке слике из сасвим непредвидивих повезивања, водећи се принципом „спонтане аналогije”. У таквим изненадним семантичким контактима, као у Сипервјеловој метафори у песми „Крава из шуме” (« La vache de la forêt ») „букета сачињеног од крава” (Сипервјел 1996: 147), амбивалентност се формално и логички поништава, метафора постаје фигура страности и „закоченог” језичког тока у тексту, али и место генерисања смисла, будући да захтева додатни читалачки напор и тумачење. Ефекат који се постиже јесте ефекат шока и екстремног раздражавања чула, сугерисаног у Бретоновој метафори о песничкој слици која треба да буде „бљесак” новог и необичног.

Употребу „светлосне” метафоре у сличном значењу проналазимо у Тардијеовој поезији:

Она ти враћа, под новим лишћем,
Оштре контуре познатог дрвећа;

⁷⁹ « un ours blanc / chamarré de moires chromatiques / se sèche / au soleil / de minuit » (Кокто 1999: 16)

⁸⁰ « l'œil fixe / ininterrompu / s'hébéte intérieurement » (Кокто 1999: 42)

⁸¹ « des épaisseurs qui s'endorment / les unes contre les autres sans / hostilité » (Кокто 1999: 139)

⁸² Сви цитати из наведеног дела су наш превод. « Il est place en ces vers pour un jour étoilé, / pour une nuit où tremble un lunaire soleil » (Сипервјел 1996: 462)

⁸³ « Cueillir l'image où bon vous semble / happer des mots qui, d'abord, tremblent / de se trouver soudain ensemble » (Сипервјел 1996: 100)

Рука удара у хиљаде предмета,
Око се забљесне пред огромном варницом⁸⁴.
(Тардије 2003: 62)

Као и у песми „Бескочначни сан” (« *Sommeil sans fin* »):

Гром зраци метеори
Дарови нестварног
Могуће немогуће
Дубока слобода⁸⁵.
(Тардије 2003: 279)

У наведеним примерима уочава се сродност са надреалистичком метафоричком визуализацијом и „осветљењем” несвесног, чувајући базичну идеју шока, тренутног и силовитог продора у надреално, као места истовремене остварљивости и могућег и немогућег.

У Сипервјеловој поезији такође је присутно опажајно онеобичавање слике, али по другом визуелно-поетичком маниру, те се песник, у духу надреалистичког стварања слика које личе на производ халуцинација, као и на измењену, али фиксирану, перспективу коју подржава антирационалистичка одређеност његове поезије. Тако настаје песма „Булевар Лан број 47” (« *47 boulevard Lannes* »)), у којој се чини да песник, уз помоћ песничке слике о булевару који лебди у ваздуху: „Булевару Лан, шта тражиш тако високо у простору/ [...] посред неба⁸⁶” (Сипервјел 1996: 166), алудира на надреалистичке фотографије предмета усликаних у ваздуху, које проблематизују рационалистичке закључке о природној логици: на сликама су предмети чији положај није рационалан, али је опажајно стваран. Тако је организована и песничка слика у песми „Сто” (« *Table* »):

Мушкарац, жена, деца,
За ваздушним столом
Наслоњеним уз чудо
Које тражи да се одреди⁸⁷.
(Сипервјел 1996: 191)

Уз недвосмислен интимни и биографски моменат који се уочава у овој слици, као жудња за несталом породицом и породичном свакодневницом, сва емоционална набујалост сажета је у метафори лебдећег стола, која је у фокусу слике, тако да свој „лебдећи”, нестварни и фантазмагорични карактер преноси на остале елементе који улазе у кадар: мушкараца, жену, децу и чудо. Песник је избегао њихово директно одређење као појава које имају халуцинаторни карактер, већ се он измешта и приписује једином опипљивом предмету, који служи као референт и упориште исказаном фантазму. Говорећи о видљивом, перцептибилном предмету (столу) који поприма одлике иреалности, будући да

⁸⁴ « Elle te rend, sous leurs feuilles nouvelles, / les durs contours des arbres familiers ; / la main se heurte aux objets par milliers, / l'œil s'éblouit à l'immense étincelle. » (Тардије 2003: 62)

⁸⁵ « Foudre rayons météores / dons de l'irréalité / le possible l'impossible / la profonde liberté » (Тардије 2003: 279)

⁸⁶ « Boulevard Lannes que fais-tu si haut dans l'espace / [...] au milieu du ciel » (Сипервјел 1996: 166)

⁸⁷ « L'homme, la femme, les enfants / à la table aérienne / appuyée sur un miracle / qui cherche à se définir » (Сипервјел 1996: 191)

неколико стихова изнад песник пише о „експлозијама иреалног у бледичастом диму⁸⁸” (Сипервјел 1996: 191), Сипервјел доводи до самих ивица изрецивог одсуство породице и немогућности визуализовања и упризоравања исте.

Сличан мотив лебдећих предмета, чиме се релативизују искуства времена и простора, присутан је и у песми „Монтевидео” (« Montevideo »): „Лебдео је ноћни архипелаг/и даље по течном дану⁸⁹.” (Сипервјел 1996: 175), у којима песник разоткрива потиснуту и противуречну менталну представу односа између времена и простора, па се просторни и физички појмови квалификују временским особинама (ноћни архипелаг) и обрнуто (течни дан), чиме се нарушава рационалистичка концептуализација времена и простора, и поништава граница међу њима, и то уз ефекат изједначавања супротности.

Наспрам јаке инстанце рационализма, која је, у виду начела сличности и *исправности*, одиграла кључну улогу у утемељењу метафоре као фигуре али и као засебне језичко-когнитивне структуре, ирационално се, посебно у надреалистичким круговима, уздиже на ниво конститутивног начела језика и метафоре као примарно језичког конструкта. У то име, логици свесног и прорачунатог стварања метафора, уступа место логика случаја, коју песници често формализују и тематизују по угледу на надреалистичко аутоматско писање, као „фотографије мисли” (Бретон) у свом пуном замаху. Кокто, Сипервјел и Тардије су, свако у сопственом стилу, експериментисали са овом идејом, разбијајући синтаксу мисли, али не и језика, будући да су сва тројица своје поетике чврсто утемељили на основама аполонског начела и превласти свесног у стваралачком процесу. Ова особина њихових поетика утицала је на то да се метафоричке слике које подсећају на аутоматизам мисли, или, према Тардијеовим речима „омиљеним речима које се непрекидно нуде⁹⁰” (Тардије 2003: 150), или савету у песми „Појављивање” (« L'apparition »): „Не прихвати чак ни неповезане слике/Не веруј њиховом нереду и лажној јасноћи⁹¹” (Тардије 2003: 88). Спонтаност и ослобођеност песничких асоцијација валоризује, у првом реду, сâм принцип произвољности и разбијености логике дискурса, док, за разлику од надреализма, идеја о слободном и наизглед „аутоматизованом” низању слика није фокусирана на сам психички процес који је у основи њиховог настајања.

Тардијеово виђење и истицање важности алогичког и ирационалног, који се налазе у основи интуитивног доживљаја стварности, па самим тим и као главног конституента егзистенције песника и поезије, призива егзистенцијалистичко схватање појма случаја (*hasard*), као могућности да човек као биће које тежи смислу оствари и изгради своју егзистенцију из које ће произићи смисао за којим трага: „Време и случај, чим сте се пробудили/дали су вам могућност да одаберете обалу⁹².” (Тардије 2003: 63). Представљајући кроз метафору обале људску егзистенцију као остварење потребе за утемељењем и оријентацијом (потребом за исцртавањем животног пута и исходишта, дакле смисла), песник је моделира управљајући је према категорији времена и логици случаја, који, кроз пароксизам (будући да су време и случајност су неуправљиви), постају главни услов саме могућности човека да бира „где ће се зауставити и испловити”. Самим тим, случај као главни симптом ирационалности света, модификује и „неутрализује”

⁸⁸ « Des explosions d'irréel dans une fumée blanchissante » (Сипервјел 1996: 191)

⁸⁹ « Flottait un archipel nocturne / encore sur le jour liquide » (Сипервјел 1996: 175)

⁹⁰ « les paroles préférées / se proposent sans arrêt » (Тардије 2003: 150)

⁹¹ « Refuse encor ces images sans suite / crains leur désordre et leurs fausses clartés » (Тардије 2003: 88)

⁹² « Le temps et le hasard, dès votre éveil / vous ont donné de choisir le rivage. » (Тардије 2003: 63)

категорију времена, које се сажима у покрету ка безвременом, тренутном и аисторичном искуству.

Логика случајности, будући да је повезана са надреалистичким схватањем случаја као основе закона свеопште аналогije и кључа психе и космоса (Марино 1998; 72), генерише принцип атемпоралности као валоризације садашњег тренутка и негације прошлости и будућности. Идеја атемпоралног поетички је оправдана метафором писма или записивања као остављеног трага, као уграбљеног времена и материјализације тренутка и тренутних околности и збивања. На пример, Кокто ову идеју атемпоралности често приказује користећи метафору фотографије, опчињен, у духу футуризма, савременим технолошким достигнућима и научним начинима да се релативизују простор и време. Кокто фотографију користи као метафору записивања, коју веома често, тражећи да се продуби и динамизује дух контрадикције, те настају метафоре као што је „моја бескрајна фотографија⁹³” (Кокто 1999: 521), алудирајући и на бескрајну сукцесију новог, а тренутног и непоновљивог.

Коктоова идеја о писму као трагу присуства и језика не одговара, како би се то могло у први мах помислити, романтичарском схватању уметности као споменика и, самим тим, њеној непроменљивости и бесмртности. Напротив, песниково виђење уметничког дела као текста поприма друго, динамично и заувек променљиво значење, о чему сведочи песма „Случајни комад” (« *Pièce de circonstance* »):

Урежите своје име у неко стабло
Које ће порасти до надира.
Дрво више вреди од мермера,
Јер на њему и имена расту⁹⁴.
(Кокто 1999: 298)

Метафора надира, као дијаметралне супротности зениту, готово у сагласју са традиционалном употребом метафоре може се лако ишчитати као симбол преокренутог метафизичког поретка. Задржавајући елемент вертикале, као замишљене линије која у астрономској лексикологији спаја зенит и надир, Кокто уз помоћ слике дрвета које ураста у земљу пратећи замишљени пут према надиру, не само да материјализује апстрактну осу света, већ апстракцију идентификује са изокренутим природним поретком. У овом случају, метафоричка слика добијена из контрадикције, као изокренутог поретка ствари, нереално чини стварним, заваривајући апстрактно мишљење уз помоћ перцептибилне игре конкретизацијом. У духу авангарде, песник на овај начин показује да се човеково апстрактно мишљење може „опкројити” конкретном, опипљивом стварношћу и на тај начин да открије модерну тежњу уметности ка „непосредованој апстракцији” (Марино 1998: 23). Могло би се чак рећи да се у овом редуктивистичком посматрању назире постструктуралистичка идеја о човековој заробљености у представама и у језику, о немогућности чисте апстракције која би осигурала и постојање чистог Апсолута, онтологије и некаквог смисла који продире са оне стране феноменолошког, егзистенцијалног и текстуалног.

⁹³ « *Ma photographie éternelle* » (Кокто 1999: 521)

⁹⁴ « *Gravez votre nom dans un arbre / qui poussera jusqu'au nadir. / Un arbre vaut mieux que le marbre, / car on y voit les noms grandir.* » (Кокто 1999: 298)

Слично искуство временског пароксизма налазимо и код Тардијеа, у метафори „са свих страна оивичене вечности” и „понора” (Тардије 2003: 279) које песник са собом носи, користећи је у сврху продубљивања субјективитета ка сопственом нестајању, сугеришући могуће тумачење као простора људског несвесног, које је ограничено телесним контурама и као такво, условљено чулношћу и физичком егзистенцијом која чини неразрешивим сукоб између пролазног и тежње ка бескрајном и непролазном.

Заробљеност у визуелним представама и чулности, као идеја која одговара постметафизичком искуству света, присутна је и у Сипервјеловој поезији, и то баш у метафоричким спојевима који прате логику парадокса и контрадикције, те песник бира управо метафоре као средство згушњавања и идентификовања удаљених значења како би сугерисао немогућност раздвајања емпиријског и онтолошког конституисања људског бића и његовог језика. Како наводи Сипервјел, ничега нема осим слика, док је њихова прецизност, чак и у амбивалентним односима, оно што запрепашћује свест, онда када оне, истиснуте из несвесног, пронађу симболички облик у човековим сновима:

Слика је магична лампа која песницима осветљава пут у тами. Она је такође и осветљена површина када се он приближи том мистериозном средишту у коме куца само срце поезије. Али ничега осим слика и нема⁹⁵. (Сипервјел 1996: 560-561)

Свест је, дакле, инстанца која има тенденцију ка замагљавању односа, контура и граница, а жељена амбивалентност и мешање унутрашњих слика ће, према Мирзи (1997: 126), осигурати полисемију и несталну семантизацију као кључно начело Сипервјелове поетике. Принцип изједначавања и брисања граница постаје главни модел стварања метафора у Сипервјеловој поезији, док се издваја и као више, онтичко начело читавог људског искуства, па самим тим и поезије, што се поесбно издваја у песми „Портрет” (« Portrait »):

Тако сам снажно био ти, ја, који сам то веома мало,
И обоје толико насукани да смо од тога могли умрети заједно
Као два полуутопљена морнара, који спречавају један другог да плива,
Шутирајући се у дубинама Атлантика
Где започињу слепе рибе
И вертикални хоризонти⁹⁶.
(Сипервјел 1996: 160)

Сипервјелова визија тоталног поништавања граница и укидања амбивалентности, могућа је једино у дубинама несвесног, чије је поетско присуство дато у метафори Атлантика, док се истовремено, у песничком имагинаријуму о простору потпуно ослобођеном од усмерености ка визуелном конституише метафора „слепих риба” као метафора потпуног мрака и заглашености, односно, простора невербалне и ванјезичке егзистенције. Песник

⁹⁵ « L'image est la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité. Elle est aussi la surface éclairée lorsqu'il s'approche de ce centre mystérieux où bat le cœur même de la poésie. Mais il n'y a que les images. » (Сипервјел 1996: 560-561)

⁹⁶ « J'ai été toi si fortement, moi qui le suis si faiblement, / et si rivés tous les deux que nous eussions dû mourir ensemble / comme deux matelots mi-noyés, s'empêchant l'un l'autre de nager, / se donnant des coups de pied dans les profondeurs de l'Atlantique / où commencent les poissons aveugles / et les horizons verticaux. » (Сипервјел 1996: 160)

сугерише, иако знамо да до потпуног рашчитавања метафора не можемо доћи, да је место измирења амбивалентног и различитог, заправо, место интраутериног живота, живота у „спокојном мраку и води” где смисао („вертикални”) није одвојен од егзистенције („хоризонт”). Последња метафора у наведеним стиховима (метафора „вертикалног хоризонта”) сублимира идеју о претапању и обједињавању ове две димезије људског постојања, које улазе у процес одвајања, почев од момента рођења, напуштања материчне сигурности и увођења у вербални, противуречни и бесмислени свет.

Искуство претапања и мешања представа, јавља се као мотив и у Тардијеовој поезији, и то као важна особина, а истовремено и знак недостатка, песничког памћења и способности разазнавања у песми:

Авај! Мом усуду памћење неверно
Забравивши име сматра се бесмртно
Када се појави ветар са ове очајне реке
Без обала и мешајући светове далеке⁹⁷!
(Тардије 2003: 155)

Метафора реке без обала, као и слика помешаних светова, без граница и одређења, указују уједно на песничко стање које карактерише сâм процес стварања, као и песничку слику (метафору о метафори) као недефинисаног, неконтурисаног и испреплетаног комплекса искустава, па се принцип „претапања” препознаје као императив целокупног песничког искуства света (и светова).

С друге стране, Коктоова песма „Морска пена зачарани хлеб” (« *Écume de mer pain enchanté* ») демонстрира логику случаја око које се организују мотиви и песничке слике засноване на принципу амбивалентности, које се, заправо, претапају једна у другу, док је међу њима постављена само типографска, физичка граница у виду звезде коју је песник забележио између сваке од њих. Неуобичајени начин обележавања мисаоне целине омогућава, заправо, да се освести немогућност разграничавања, и тиме песник подражава модерну естетику претапања и новореторички принцип идентификације којим се руководи модерна метафора:

Црвена злочиначка рукавица * Змијска поворка * Њена глава која је пиштољ *
Гангрена * Млади морнар који лепи поштанску марку * Ас треф * Ах! Боже! Шта
то ради са палцем? Осудио је себе на смрт * Венера, потпуно ружичаста, седи у
хиљаду кочија које се разбијају о зид * Мента, различак, бубањ, гренадина * И
зачарани хлеб који је одлетео преко кровова⁹⁸. (Кокто 1999: 301)

Иако семантички неповезане, па и док засебно фигурирају у оквиру текстуалне целине, песничке слике остављају утисак заједништва, док њихово нелогично сучељавање позива на ишчитавање истих као нехомогеног низа метафора. Управо је карактер случајног увезивања, или ослобођеног, аутоматског записивања, оно што обзнањује њихову

⁹⁷ « Hélas ! à mon destin ma mémoire infidèle / oubliant même un nom se croirait immortelle / quand s'annonce le vent de ce fleuve éperdu / sans rives et roulant les mondes confondus ! » (Тардије 2003: 155)

⁹⁸ « Le gant rouge du crime * Le cortège du serpent * Sa tête qui est un revolver * La gangrène * Le jeune marin qui colle un timbre * As de trèfle * Oh ! mon Dieu ! que fait-il de son pouce ? il se condamne à mort * Vénus, toute rose, assise dans mille calèches démolies contre la muraille * La menthe, le bluet, le tambour, la grenadine * Et le pain enchanté qui s'envole par-dessus le toit. » (Кокто 1999: 301)

метафоричку природу, док се херметизам таквог следа метафора враћа на аристотеловско тумачење метафоре као загонетке, па њихово читање захтева херменеутички читалачки став. Кључ загонетке, у овом случају, представља другостепено померање знака у опажајно искуство, па би се визуализацијом слика попут „кочија које се разбијају о зид” могла реконструисати полазна представа таласа који ударају о стене. Ретроградно дешифровање овог типа, уколико је случај о „слици слике”, није увек изводљиво, али ни пожељно. Заваравањем трага упадом, на први поглед немотивисаних, метафора („Ас треп”, или „Мента, различак, бубањ, гренадина”), песник враћа читаоца на песму у свом непоновљивом и конкретном облику, одвраћајући га од заблуда рашчитавања и одгонетања смисла. Правећи замах од дословног ка пренесеном, од одсутног ка присутном, песник разиграва односе текста и значења, метафоре и жеље за тумачењем.

У Коктоовом тексту „Глува светиљка” (« *Lanterne sourde* »), контрадикторност као мерило метафоричког формирања исказа добија прецизније значење синкретизма, и то у виду већ опробаног песничког средства – синестезије, као сажетог и згуснутог елемента односа чула и њихових надражаја. Говорећи о „смеху који заслепљује глуву светиљку” (Кокто 1999: 813), Кокто се поиграва не само са чулним надражајима, већ и са њиховим паралелним траспоновањем и преплитањем односа, тако да они заједно оформе метафору празнине и самоће. Заглушеност и заслепљеност, као својства која могу имати смех (који заслепљује) и светиљка (која је глува), мењају места тако да се у њиховом синестетичком споју не огледа преплављеност сензацијама, што је главна особина синестезије као фигуре, већ се постиже ефекат продубљавања ништавности и анестезираности чула. Коктоова метафора, стога, показује контрадикторност која, чак и када игра улогу у метафоризацији песничког дискурса путем неког већ опробаног и естетски (и стилски) хетерогено утемељеног средства, у поезији после надреализма поприма значење хомогенизације естетског садржаја, чувајући истовремено његову хетерогеност као залог очућености и, самим тим, фигуративности у језику.

Ефекат зачудности и трагање за новим, ишчашеним погледом на свет, и у Сипервјеловој поезији постиже се сличним методом као код Коктоа, а који се састоји у отварању знака као целине и третирање сегмената њихове семантике, илити сема, као засебних језичких елемената који, као дезинтегрисане и ослобођене честице традицијом уписиване у семантику речи, учествују у стварању нових метафора. У стиховима песме „Планина узима реч” (« *La montagne prend la parole* »): „Ја који одувек стремим ка вертикали/и храним се само сувоћом неба⁹⁹” (Сипервјел 1996: 133), семантичка варка која се јавља у метафори „сувог неба”, као топоса идеалистичких и метафизичких стремљења, омогућена је, заправо, уз помоћ прећутне упоредбе неба са морем, као другог, тамног и дубоко ирационалног краја онтолошке вертикале. Заправо, тек уз помоћ слике мора у склопу симболике идеализма као референтног оквира у коме фигурира поменута метафора, могуће је рашчитати песничку слику „сувог неба”. Одсутни референт, семантички и симболички бинарни парњак симболу неба, учествује у грађењу метафоричке слике активирајући већ постојећу његову „особину”, али тако да, овако формирана синтагма, звучи чудно и, самим тим, зауставља читање тражећи интерпретацију. Читалачка интуиција, наима, наслућује присуство Другог, чији латентни утицај логички исправну конструкцију чини фигуративном и, лиотаровски схваћено, *видљивом*. На тај начин, Сипервјел постиже не само зачудни ефекат представљањем

⁹⁹ « *Moi qui tends toujours vers la verticale / et ne me nourris que de la sécheresse de l'azur* » (Сипервјел 1996: 133)

познатог, већ и, на ширем семиотичком и метајезичком пољу, остварује укидање бинарности кроз откривање притајеног присуства другости у самом знаку, чиме је семантичка аутономија језичког знака директно оспорена.

5.1.2. Дезинтеграција знака – метафора и фрагментација

Вођени антипозитивистичким погледом на свет, тежњом ка језику лишеним комуникативне лагодности и непосредног саопштавања, авангардни песници настојали су да укину сваки вид холистичког стремљења у систему уметничких поступака, од интегралистичког фокуса језика према стварности до речи као затворене и заокружене, нераздељиве целине. У том опредељењу, они су, као једног од основних подухвата измене перспективе у односу на реч, одредили јединим важећим принцип дезинтеграције речи као знака, поништавања граница њене семантичке заокружености и разбијања на фрагменте и тежње ка партикуларизацији значења. Знак као отворена и разбијена структура, омогућила би обнављање искуства света кроз језик и у њему, док се фрагменти некадашње целине сада могу слободно кретати и повезивати са другима у поступку грађења „мозаичних” метафора и симбола. Уместо традиционалног „трансфера целокупног значења” на другу реч, метафора сада ангажује фрагменте речи, освешћујући архетипове и протосеме у оквиру исте, разигравајући их у бесконачном процесу означавања и симулације грађења нових појмова и облика.

Под утицајем формалистичких постигнућа у „обнављању искуства света” кроз форму и перцептибилно стварање, као и у духу авангардне нихилистичке дезинтеграције језика и језичког знака као његове примарне материје, Жан Кокто, као песник са јасним превратничким пројектом, у првом реду дословно разбија јединство речи, у виду раздвајања на слоге или групе слогова, са врло малим, сопственим означитељским потенцијалом, попут „мо ли тва” (« an gé lus ») или „часов/ник” (« hor/logé »)(Кокто 1999: 13). Не изгубивши фонетску грађу речи, фрагментација се у наведеном случају догађа искључиво на плану писма, односто графичког облика речи, чиме песник указује на физичко и материјално рушење арматуре знака, док се честице и даље препознатљиве речи понашају као виталистичке метафоре језичког самостварања.

Фокусирајући се на реч као знак и *име*, Коктоова есенцијалистичка визија фрагментације присутна је и у другим номиналним целинама, те се у насловима песама као њихових обележја и знамења (наслов је *име* песме), читује истородна намера. Наведену идеју сугерише нам наслов песме „Предмет који се тешко сакупља” (« *Objet difficile à ramasser* »), који метафоризује разбијање визије о материјалном, недвосмисленом, у стварности целом, и то управо кроз замену перспективе: присуство речи „предмет” имплицира, заправо, постојање његовог менталног облика, будући да су у материјалном контексту, захваљујући другом делу наслова, делови предмета ти који се могу сакупити. Кокто, на известан начин, изједначује део и целину, тако да се истовремено активира и логичка (до значења наслова као исказа може се доћи) и алогичка страна наслова као именитеља. У семантичкој амбивалентности конституената метафоре у наслову, објављује се позив на интерпретацију, уз саучесничко пристајање читаоца на

нелогични семантички след елемената који се у њему налазе. Разумска логика не препознаје тврдњу да се целовити предмет може сакупљати (француски глагол *ramasser* увек подразумева множину свог објекта), те се кроз наведену амбивалентну метафору о фрагментацији дискурса говори искључиво на метајезичком нивоу.

У збирци песама *Пристаништа* (*Embarcadères*), објављеној постхумно 1986. године, у којој се налази поезија настала око 1920. године, две Коктоове песме, посебно њихови наслови „Унутрашњост” (« *Intérieur* ») и „Друга унутрашњост” (« *Autre intérieur* »), упућују на поступак који је веома близак надреалистичком методу аутоматског писања, инспирисан идејом о унутрашњем гласу који долази из дубина несвесног и, наизглед, неповезаном излагању и јукстапонирању мисаоних фрагмената и недовршених мисли. Почетни стихови прве песме одмах уводе дисконтинуитет мисли и читања и представљају семантички разбијену слику чија је синтакса подједнако натегнута и усложњена:

Буда одмотава миљу
тишине. Његове уљане груди лево
од вечери. Десна му рука пева
бескрајну мелодију. Пада са
неба у златну артичоку¹⁰⁰.
(Кокто 1999: 139)

Наведена слика, као диспаратна скупина фрагмената увезаних фигуром Буда као симболичном материјализацијом усмеравајуће и обједињујуће силе, случајним одабиром елемената, као у аутоматском писању, појачава тензију међу њима, отпор сучељавања, а самим тим и ефекат видљивости или ти уочљивости сваке понаособ, и заједно. У наредној песми пише:

Фонограф
обезглављеник
осећа још увек своје тело и верује
да је пао на главу
Суди на фудбалској утакмици¹⁰¹
(Кокто 1999: 139)

У паралелном, а чак и у сукцесивном читању две песме, посебно уз осврт на наслове песама као метафоре о дубини несвесног, произвољност у низању слика саопштава неуређеност унутрашњости човековог бића. Конвенционални крај песама, притом, омеђен једино свешћу о нужности одређења краја, те стога и физичким прекидом који обележава типографија, као и идеја о „унутрашњости” наспрам „друге унутрашњости”, не указују на хетерогеност оног „унутра” о коме говори Кокто, већ о мрежи односа и слика чију форму диктира промена перспективе и истовремено присуство различитих тачака гледишта. У таквој техници грађења песничких слика препознаје кубистичка се визија стварности и

¹⁰⁰ « Le bouddha déroule une lieue de / silence. Sa poitrine d'huile à gauche / du soir. Sa main droite chante une / mélodie interminable. Il tombe du / ciel dans un artichaut d'or. » (Кокто 1999: 139)

¹⁰¹ « Phonographe / un décapité / sent encore son corps et il croit / avoir fait une chute sur la tête / Il dirige la partie de Football » (Кокто 1999: 139)

перцепције стварности, али и свеукупна атмосфера епистемолошког релативизма која је обележила уметност 20. века, у којој је, према Мариновим речима (1998: 23), оспоравање реализма превазишло оквире књижевности, тако да се начело „стварног” одбацује као естетска, епистемолошка и онтолошка категорија.

Релативизована представа као производ „оптичких варки”, или варљивости чула, често је тематизована и у Сипервјеловој поезији, те се, на пример, у песми „Жал за Француском” (« Regrets de France ») кроз метафору „месечевог одраза у језеру” проговара о разбијеној и фрагментарној слици, која, заправо, представља одраз одраза, будући да се месец може видети само зато што рефлектује сунчеву светлост, па је као такав симбол „космолошке копије”:

Месец у језеру
Сећа се самог себе,
Жели да тиме
Самог себе очара,

Али његова прецизна невиност
На први додир воде
Од ужитка се разбије,

Па плутају изненађени
Месечеви комади¹⁰².
(Сипервјел 1996: 140)

Метафора о фрагментацији одраза постаје метафора о нецеловитости и хетерогености, могло би се и анахронистички рећи о лакановски схваћеној хетерономији субјекта, будући да се у његовом покушају сагледавања самога себе никада не уочава целина, већ је способан за фокусирање погледа само на један део себе у једном специфичном тренутку, при чему се тај посматрани фрагмент увек издваја и чини самосталним. Наведену идеју о фрагментацији субјекта, Сипервјел евоцира и у приказивању слике распарчаног и необједињеног тела, при чему се органска целовитост као природна и физички, а самим тим и емпиријска неоспорива, чињеница изврће пред представљачком акцијом дехуманизованог и дезинтегрисаног субјекта.

Аутореклексивност је, код све тројице песника, дезинтегришући поступак, при чему се Ја увек доживљава као Други. Фрагментација слике у огледалу, у том смислу, одговара фрагментацији знака схваћеног у ширем, семиотичком смислу, при чему се у једном тренутку његове интерпретације фокус може усмерити само на активирање једног сегмента значења. Плурализам смисла и праваца тумачења се, у тематском и формалном виду у поезији 20. века, само упризорује кроз поступке разбијања јединствености и затворености речи и њене семантике, што је посебно уочљиво и симптоматизовано на примеру метафоре и песничке слике засноване на њој. Постојећа нехомогеност и разбијеност слике, сведочи о ономе што Тардије, следећи фројдовски и лакановски термилошки лексикон, назива „формативним и сажимајућим силама поезије” (Тардије 2003: 181), евоцирајући „кондензацијску” моћ метафоре као обједињујуће центрипеталне

¹⁰² « La lune dans l'étang / se souvient d'elle-même / veut se donner pour thème / à son enchantement / mais sa candeur précise / au frais toucher de l'eau / de délices se brise / et flotte dans la surprise / de lunaires morceaux. » (Сипервјел 1996: 140)

силе која сажима у себи делове који је сачињавају, чинећи од њихове диспаратности кључан елемент за естетички значај добијене слике. Интерес модерне естетике, као што су најнепосредније посведочили кубисти, јесте задржавање „материјалних карактеристика” делова које улазе у целину, док ће поетичка моћ згушњавања песничког израза инсистирати на њиховом идентификовању, што и сачињава суштинску тензију у структури овако одређене модерне метафоре.

5.1.3. Рационално vs ирационално – ониризам и несвесно

Обележена повратком човековом интуитивном постојању које изнова афирмише смештање метафоричког језика у простор несвесног, претившии епистемолошко ширење антропологије ка простору ирационалног, поезија 20. века промишља поетичке и онтолошке могућности оваквог померања у дотадашњим схватањима песничког језика уопште. У духу ирационализма и окретања природном човеку, уз откривање амбивалентног осећања према дубинама несвесног, истовремено привлачног и узбудљивог, али и застрашујућег и мистериозног, модерна поезија утемељује поетику алтеритета, поетичку размену „капитала” сакупљеног у свесном и несвесном делу човекове психе, непрестаног тражења оног другог, без коначног разрешења траженог антагонизма. Са надреалистичком валоризацијом и рехабилитацијом несвесног, овај захтев је достигао највиши ниво своје поетичке примене, док су потоње поетике песника на које је надреализам извршио утицај значајно уравнотежиле однос поларитета свесно/несвесно. Тражена равнотежа остварена је у најизраженијем виду остварења жеље – у виду слике или метафоре, будући да је управо слика, како тврди Марен (2012: 91) у најближој вези са „стварношћу” жеље, због чега нас увек прва и интересује. Као што ће бити приказано, у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији може се уочити препознатљива занесеност ирационалним богатством архетипских слика, односа, читавог несвесног живота и његових садржаја о којима су писали надреалисти, због чега се у традицији књижевне критике они често и представљају као песници блиски надреализму.

Када је у питању поезија Жила Сипервјела, како истиче Мирза (1997: 126-127), поништавање граница постигнуто кроз стање „унутрашњег делиријума”, разлагање тела на фрагменте, евоцирање полубудног стања и афирмација ониризма, јасни су показатељи везе које Сипервјелова поетика има са надреализмом, указујући на измењени однос према стварности, али и другачије поимање Субјекта у односу на дотадашњу песничку традицију. Експлицитно приказивање психоаналитичких појмова у виду разноликих тема и мотива у Сипервјеловој поезији често се може сусрести, представљајући са једне стране карикатуру са надреалистичком поетиком, или барем онај елемент због ког га књижевна критика и повезује са надреализмом, док је, са друге стране, темељна напетост која влада Сипервјеловом поезијом подржана пре свега идејом о поларизацији бића: „Ми смо двоје, ми смо једно/Кораци нам се преплићу, и срца¹⁰³” (Сипервјел 1996: 340). Сипервјел често користи и фројдовску терминологију везану за структуру личности, па у песми „Над Ја” («

¹⁰³ « Nous sommes deux, nous sommes un / nos pas s'embrouillent, et nos cœurs. » (Сипервјел 1996: 340)

Alter ego ») наилазимо на материјализацију концепата ега и супер ега у виду дијалогског структурисања песме, при чему песник постиже удвајање лирског гласа обележавајући дублете и у лирском исказу и типолошки (маркирајући заградама глас подсвести):

Сам сам на Земљи
(Ту сам, поред вас)
Може ли се бити усамљенији
(Ја сам усамљенији од вас,
Видим ваше лице
А мене нико видети не може)¹⁰⁴.
(Сипервјел 1996: 339)

Увођењем другог гласа, дијалогским структурисањем лирског исказа, не само да се проблематизује традиционално схватање песничког Субјекта умножавањем лирског гласа, већ песник постиже и онеобичавање исказа кроз поступак фигурације и визуализације исказа тако да он постане „видљив”. Дијалогска структура песме, наиме, метафорички обликује фрејдовску идеју о структури личности, уписану у суштинску амбивалентност као константу Сипервјелове поезије, али и привидно искључује читаоца из текста, постављајући га као посматрача замишљеног разговора песничког Ја са сопственим алтер егом. Како алтер его представља један од видова човековог несвесног понашања произишлог из „складишта” несвесно усвојених законитости и правила, његово стално присуство и утицај на свесни живот човека постаје стална преокупација песничког Ја обележеног и опчињеног простором несвесног као невидљивог чиниоца његовог духовног идентитета. Сипервјелова идентификација вишеструког песничког Субјекта одвија се и кроз поларизацију менталног и телесног, тако да је песник у могућности да посматра самог себе, одвојен од себе, али и уочавајући различитост сопства у временском континууму: „Налазим на истом месту/моје јучерашње и данашње кости/између живог меса и његове ноћи/моје срце ме стеже и кревेलји ми се¹⁰⁵.” (Сипервјел 1996: 153). Дистанцирање од сопственог Ја, понирање ка Другом унутар себе као неопходан поступак у откривању неистражених делова психе садржаним у несвесном, може се уочити и у Сипервјеловој поезији. Сипервјел, као песник са израженом склоношћу ка интроспекцији, о сопству говори већ као о *нечему* другом, и то не кроз поступак персонализације већ кроз материјализовање, али и просторну омеђеност сопственог Ја, метафорама другог простора, као у песми „Преживели” (« Le survivant »):

Испиравам своје мокро тело као нејаки доказ
И мој коњ њишти како би ме уверио да је то он.
[...]
И тигар ме види тигром, змија ме види змијом,
Свако у мени види брата, свог повратника¹⁰⁶.
(Сипервјел 1996: 170)

¹⁰⁴ « Je suis seul sur la Terre / (je suis là près de vous) / peut-on être si seul / (je le suis plus que vous, / je vois votre visage / nul ne m'a jamais vu). » (Сипервјел 1996: 339)

¹⁰⁵ « Je retrouve à la même place / mes os d'hier et d'aujourd'hui, / parmi la chair vive et sa nuit / mon cœur m'encombre et me grimace. » (Сипервјел 1996: 153)

¹⁰⁶ « Je tâte mon corps mouillé comme un témoignage faible / et ma monture hennit pour m'assurer que c'est elle. / [...] / Et le tigre me voit tigre, le serpent me voit serpent, / chacun reconnaît en moi son frère, son revenant. » (Сипервјел 1996: 170)

Тиме песник одређује инстанцу сопства као увек другачију у односу на себе, као и увек одређену перспективом посматрача, док је и он сâм, „испицавањем мокрог тела”, принуђен да се непрестано уверава о свом постојању.

У Сипервјеловој поезији Ја постаје место генерисања поезије, оно симболичарско „увек негде другде” одакле допире инспирација конкретизована метафором гласа, као у песми „Заљубљени песник” (« Le poète amoureux »):

Моје Ја које, досад, претрчавало је поља,
Посред приче налази смирење, видно,
[...]
И ево чујем неки неразумни глас
Како сева у мојој огољеној души:
,Господине, ваш милозвучни тон
Испреда неки узнемирујући памук.¹⁰⁷
(Сипервјел 1996: 114)

Премда се кроз песнички израз у одређеној мери конкретизује идеја о инспирацији, она ипак, као и код Коктоа остаје неименована и неодређена, означена само уз помоћ метафоре гласа која, донекле у традиционалном духу, реактуализује традиционално схватање инспирације и њеног мистичног порекла, које обитава у другом менталном простору одређеном непознаницом и немогућношћу спознаје. Међутим, песничка парадигма се значајно мења, па у односу на спољашње одређење порекла инспирације које влада у традиционалном схватању, Сипервјел и Кокто га у потпуности интериоризују, представљајући га у оквирима песниковог Ја, задржавајући његов алтеритет. За Сипервјела реч је о неодређеном ентитету које се јавља као „унутрашњи глас”. Тако, у песми „Слике” (« Images »), означавајући га неодређеном показном заменицом „то”, Сипервјел неутрализује идеју о инспирацији као самоволној и аутономној стварности која чини неотуђиви и интегрални део његовог бића, али и складиште постојећих и потенцијалних слика и представа које ће се независно од његове намере појавити и обликовати:

То ми се приказује,
Поздрави ме па оде,
Сада је то ризница
Покретног камења
Ризница која се поново појави
Када јој се насмешим.
Како пружим руку
Мој двојник је узме
Гледајући ме нетремице
Као неко ко добро зна,
Али мени и даље познато није
Шта очекују од мене

¹⁰⁷ « Mon moi qui, jusqu'ici, courait au loin les champs, / au milieu du récit s'installe, manifeste, / [...] / Et voici que j'entends une voix saugrenue, / lancinante en mon âme nue : / ' Monsieur, votre unité de ton / file un inquiétant coton. ' » (Сипервјел 1996: 114)

Ове бесциљне слике.¹⁰⁸
(Сипервјел 1996: 481)

Сипервјелово поимање човековог несвесног активира логику бинарности и поларитета у њему самом, и то на надреалистички начин, будући да је надреализам успоставио аутономију несвесног као равноправног чиниоца људске психе. Тако и Сипервјел користи логику дуалитета, при чему ту двострукост не одређује нужно као антагонистичку, у представљању односа свесног и несвесног. Несвесно је, дакле, аутономна и целовита људска стварност која равноправно коегзистира са свесним делом људског бића, пружајући његово наличје кроз метафору двојникâ, обједињених у нарцисоидној игри посматрања у огледалу. Осим тога, песник одржава идеју тајновитости и непознанице када је у питању домен несвесног, одакле, притом, и потичу све „бесциљне слике” које чекају да се уобличе.

Привлачност простора несвесног често је тематизована и у Коктоовој поезији, посебно у најранијим делима, која су и хронолошки блиска времену настанка надреалистичког *Манифеста* и, уопште узев, идејног оформљавања покрета и његове поетике. О томе сведочи и Коктоов избор метафора, који је веома сличан надреалистичкој представи начела ирационалног, те се у Коктоовој песничкој имагинацији несвесно често именује метафором другог простора: „и корачам/према другој обали/бесконечно опрезан¹⁰⁹” (Кокто 1999: 19). Као и Бретон, Кокто говори о „другој обали”, физичком преласку с оне стране разума, преласку на другу страну „реке”, која неизречена у стиховима ипак показује своје латентно и симболичко присуство, те и као архетип призива значења престапа/прелаза и сусретања супротности, па самим тим и прототип начела амбивалентности. Прекорачење у несвесно представља симболичко порицање бинарности рационалног и ирационалног, док се кроз „опрезни” песнички став имплицира тајанствена и застрашујућа природа несвесног. У наведеним стиховима прелазак се обзнањује не само као нужност, него и приступачна и лака могућност, будући да се одабиром глагола „корачати” који учествује у грађењу песничке слике сугерише да је река плитка, те се може преко ње корачати и без препрека доћи до „другог простора”. Овиме се на још један начин говори о непостојаности, или пак о непостојању граница између разумског и несвесног, као и о порозности мембране између њих, па се тако и принцип амбивалентности лако може поништити и превазићи. Осим тога, суптилно изграђена метафора исушене реке упућује на испражњеност митолошког значаја реке као симбола и изокренути традиционални поредак, будући да се у грчко-римској традицији, као темељу на коме је изграђен западни рационализам, значење овог симбола одређује егзистенцијално (као знамење живота и смрти), али и онтолошки (као знак тајанствене силе, несавладивих струја и токова) (Гербран, Шевалије 2013: 778). Најзад, метафора о другој обали конкретизује идеју о ирационалном као алтеритету, али и траженој промени перспективе која би омогућила другачије поимање стварности.

Сугестија екстремног приближавања границама свесног уочава се и у стиховима у којима Кокто најављује губитак инстанце свести и кретање према њеним ивицама:

¹⁰⁸ « Cela se présente à moi / me salue et puis s'en va, / maintenant c'est le trésor / aux mouvantes pierreries / le trésor qui reparaît / pendant que je lui souris. / Comme j'allonge la main / c'est mon double qui le prend / me regardant fixement / comme quelqu'un qui sait bien, / mais je ne sais toujours rien / de ce qu'attendent de moi / ces images sans emploi » (Сипервјел 1996: 481)

¹⁰⁹ « et je marche / vers l'autre rive / avec une précaution infinie » (Кокто 1999: 19)

До крајњих мера се изгубити на границама себе самог
Захваљујући нити која нам је дата
Завршиће недалеко али то је једина крајност
Коју нам дозвољава ограничени свет¹¹⁰.
(Кокто 1999: 857)

Поред јасног антитрадиционалистичког става који песник заузима, метафору ограниченог простора он одређује двојачко, у односу на друштвени контекст и заробљеност у свету друштвених правила и конвенција, док се једини покушај ослобођења може остварити кроз имагинацију постојања граница сопственог Ја, чијим ће прекорачењем, или макар доласка до самих граница разума, моћи да наслути све оно што је ван њега. Управо је овај вид преступничког подухвата остварљив кроз уметничко стварање, чији је и саставни део, док се контакт са „другом страном” конкретизује и доживљава у појму песничке испирације, као „пристигле” из мистичних и неоткривених делова душе.

Симболика која се реферише на простор несвесног, такође кроз метафору реке/воде, има важно место и у Тардијеовом песничком језику, као један од митолошких референтних оквира у ком песник гради идеју о несвесном као скривеној стварности. Стога, у духу надреалистичких метафора, Тардијеова песма „Скривена река” (« Le fleuve caché ») разграђује традиционалну симболику реке као граничног простора између светлости и таме, разумског и неразумског, границе која представља позорницу игре и превирања контрадикторних принципа:

Замке светлости и таме над душом,
игре и ривалства свега што постоји,
[...]
на ветру сећања пристиже нам грмљавина
тешке реке која тече под дрветом и птицом¹¹¹.
(Тардије 2003: 59)

Слика узбуркане воде као симбола метафизичког немира који одређује човека, у Тардијеовој поезији представљена је и кроз метафору олујне кише као „исконске олује” и то у песми „Небеска киша” (« Pluie de ciel »):

Читава земља, равна као у прастаро доба,
Нудила је наших безброј капака, подигнутих
Истовремено, ка води небеског Атлантика
По коме је плутао врт покиданих светала.
„Горе је наша љубав, горе је нада,
– говорили смо – Ништа није извесно колико вечност,
[...]
Када је глас ућутао, учини се да небо,
Одбијајући да да пријатељски осмех смртницима,

¹¹⁰ « Extrêmement se perdre aux bornes de soi-même / grâce au fil qui nous fut donné / aboutira peu loin mais c’est le seul extrême / permis par un monde borné. » (Кокто 1999: 857)

¹¹¹ « Pièges de la lumière et de l’ombre sur l’âme, / jeux et rivalités de tout ce qui paraît / [...] / au vent du souvenir nous parvient le tonnerre / d’un lourd fleuve en rumeur sous l’arbre et sous l’oiseau. » (Тардије 2003: 59)

Престаје да дише. Ништа се више није чуло.
Свако је, изненађен, чекао и дрхтао¹¹².
(Тардије 2003: 101)

Изокретање законитости физичког света у слици Атлантика који је на небу постаје прва интерпретација наведене метафоре, будући да је симболичка идентификација океана и неба омогућена присуством „врта покиданих светала”, представљајући елемент који својим уметањем зауставља класични метафорички пренос смисла, који би резултирао подржавањем аналогije између мора и неба. Такав страни елемент, као знак конкретног и фигуративног присуства у недовршеној традиционалној метафори, очуђује исказ и приморава на дословно тумачење и стварање изокренуте слике као изокренутог метафизичког поретка. На месту апстракције, Апсолута и Идеје, песник поставља симбол врта који ни сам не поседује логичка обележја која би омогућила линеарно ишчитавање метафоре: направљен је од „покиданих светала”, што представља нови степен усложњавања односа конкретног и апстрактног, опипљивог и метафизичког.

Ирационалност као суштинска вредност и покретач модерне поезије, окренуте мистичним и мрачним деловима људске психе, једна је од одлика Тардијеовог виђења песничког стваралаштва, али и саме фигуре песника. Слично Коктоу и Сипревјелу, Тардије говори о песничком гласу као прастаром и безвременом, али као и аутономној инстанци која „у мени остаје и мноме пролази¹¹³” (Тардије 2003: 99), као и надмоћи несвесног и невидљивог у односу на појавну стварност, „испод свог видљивог и стварног лица, свемоћ невидљивог и нестварног¹¹⁴” (Тардије 2003: 163). За Тардијеа је ирационално дефинисано, стога, као простор који се језички уобличује путем инстанце „гласа”, док се истовремено гради и идеја о простору који је празан, али парадоксално позива на копање и „ископавање” апсолутне празнине и ништавила у којем се разумско Ја губи: „А ја сам дубио своју таму/и учио да не постојим.¹¹⁵” (Тардије 2003: 99). Притом, тајанственост ирационалног удвостручује се покретачком и спознајном снагом песничког Ја, које се опредељује за надреалистичку концепцију несвесног актуализованог кроз метафору понора у коме се рационално може неповратно изгубити. Осим тога, Тардије у песничком исказу посебно инсистира на невидљивом аспекту ирационалног, градећи метафору о сунцу које га „обасјава и није се никада појавило¹¹⁶” (Тардије 2003: 215), одређујући тиме неодређено порекло песничке инспирације и њену мистериозну моћ.

Пратећи традиционалну идеју о мистичној инспирацији, Кокто на сличан начин проширује наведену мисао повезујући овај мистични елемент са појмом несвесног, придружујући својом поетичком оквиру надреалистичку идеју о мистериозном „дикату подсвести”. Премда је за надреалисте ова идеја искључиво повезана најпре са психологизмом стваралачког процеса (фројдовским закључцима о слободним асоцијацијама), као и извесним окултним и езотеричним пореклом, за Коктоа се

¹¹² « Toute la terre, plate ainsi qu'aux temps antiques, / offrait nos millions de paupières, levées / au même instant, vers l'eau du céleste atlantique / où flottait un jardin de lueurs déchirées. / ' Là-haut sont nos amours, là-haut notre espérance, / – Disions-nous. – Rien n'est sûr comme l'éternité, / [...] / Quand cette voix se tut, il sembla que le ciel, / refusant son sourire amical aux mortels / cessait de respirer. Plus rien ne murmurait. / Chacun, dans la stupeur, attendait et tremblait. » (Тардије 2003: 101)

¹¹³ « qui pour moi demeure et par moi passe » (Тардије 2003: 99)

¹¹⁴ « sous sa face visible et réelle, la toute-puissance de l'invisible et l'irréel. » (Тардије 2003: 163)

¹¹⁵ « Moi, je creusais mon obscurité / et j'apprenais à ne plus être. » (Тардије 2003: 99)

¹¹⁶ « le soleil qui me luit n'est jamais apparu. » (Тардије 2003: 215)

непознаница порекла инспирације не везује ни за психологизам ни за окултизам, већ се може тумачити готово романтичарски, уз присутно надреалистичко надахнуће. Кокто инспирацију представља као силовиту снагу (*fureur poétique*), али и симболишући неконтролисани налет инспирације кроз песничку фигуру Музе, и то, према Јосимовићевим (1973: 14) речима, не као чин испирације, већ *експирације*, који обелодањује идеју да је за Коктоа стварање, заправо, принуда. Називајући музе „ноћним сестрама које се међусобно раздиру¹¹⁷” (Кокто 1999: 839), „опасним вилама” (« *dangereuses fées* ») и „свештеницама” (« *prêtresses* ») (Кокто 1999: 838), песник сугерише њихову надмоћ и магијско-религиозни замах над њим, чиме се карактер песничке инспирације значајно мења у односу на романичарско схватање, иако модел остаје исти. Испирајући глас муза преобраћује се у њихов крик и врисак, који приморава песника да, кроз катарзични песнички подухват, измири потребу за писањем и тражењем смирења, не напуштајући метафорику преузету из античке митологије: „укротитељ/муза који везује/[...]/сада и сâм зауздан/[...]/исмејавши их/бива заробљен у њиховом страшном кругу¹¹⁸” (Кокто 1999: 107-108). Античка митологија присутна је код Коктоа и у другим видовима, као у песми „Требало би...” (« *Il faudrait* »): „Живео бих најзад миран и посматрао бих/неспретног коња како шири своја крила¹¹⁹” (Кокто 1999: 839). Алудирајући на митског крилатог коња Пегаса, Кокто епитетом „неспретни” демитологизује и изокреће његову симболику, како би се добијеном сликом још једном допринело критичарском ставу према традиционалном знању који Кокто често заузима.

У Коктоовој поезији могу се пронаћи и трансформација традиционалних метафоричких образаца са већ познатом конотацијом тајновитости и дубине духовног простора одакле песнику долази инспирација. Романтичарско и мистериозно порекло инспирације, обогаћено свежим интересовањем писаца за постигнућа психологије као науке у повоју, у Коктоовој поезији сугерисано је неименљивошћу претпостављеног порекла песничког елана. За јединог именљивог референта песник бира песничко Ја, које је заправо свеобухватније од простог поетичког тумачења Јаства као таквог:

Из мене, одакле излазите и чије порекло не знам,
Дошле сте на лоповским корацима
Песме. Ваш мирис, ваш облик, ваше боје
Служе нечему што не могу ни да замислим¹²⁰.
(Кокто 1999: 844)

Номинализација кроз метафору-катахрезу у овом случају показује се као психолошка и језичка принуда, па се песниково Ја (свесно Ја), у својству именитеља непознатог порекла његових песама, открива као немоћно пред налетом инспирације, али и немоћно да сагледа сопствену креацију у целисти. У наведеном кључу, песничко Ја се може односити према дубини песновог бића једино посматрачки, док се у таквом интроспективном симулакруму непознато може само привремено именовати. У таквом тумачењу, Ја може бити једино метафора која упућује на саму себе, метафора која чини оно што је и одређује

¹¹⁷ « *Les neuf sœurs de ma nuit se déchirer entre elles* » (Кокто 1999: 839)

¹¹⁸ « *le dompteur / de muses qui attache / [...] / à son tour muselé / [...] / les ayant bafouées / il fut pris dans leur ronde terrible* » (Кокто 1999: 107-108)

¹¹⁹ « *Je vivrais calme enfin et je regarderais / un cheval maladroit à déployer ses ailes* » (Кокто 1999: 839)

¹²⁰ « *Du moi dont vous sortez j'ignore l'origine / et vous m'êtes venus sur des pieds de voleurs / poèmes. Vos parfums, vos formes, vos couleurs / servent à d'autres fins que je ne l'imagine.* » (Кокто 1999: 844)

као катахрезу, означавајући оно што нема име, а што се у овом случају нужно и мора промаштити, будући да се дух и несвесно као такво не могу ни одредити ни обухватити.

Призвуке традиционалне песничке тропологије можемо пронаћи и у Сипервјеловој поезији, где се песник ослања на старе метафоре воде, океана и морских дубина говорећи о ирационалном, али се истовремено удаљава од њих, користећи их као референтне оквире сопственог песничког исказа. Позивањем на традицију, песник најпре чини своје метафоре читљивим у одређеној мери, те се у песми „Пароброд” (« Raquebot ») топос океана уписује у тематику човековог несвесног као простора сублимације људског искуства, човекове природе и, најзад, његове егзистениције и „животног путовања”:

Ту је Атлантик, који се, са свих страна, консолидује
Већ петнаест дана,
Чија со и њен мирис древан као свет,
Који снева, додирује укрцане ствари,
Простире се у ложишту, лута по складишту са угљем,
Обмотава буку машина, присваја тај тако земаљски пламен,
Улази у све кабине,
Пење се до соба за пушење, мешајући се са карташким играма,
Увлачећи се између сваке карте,
Тако да се цело пловило
[...]
Цело купа у пари, док га море потврђује,
Као мала острвска птица у свом кавезу од острва¹²¹.
(Сипервјел 1996: 124)

Сипервјелова метафора дубина океана као дубине несвесног објављује, међутим, и своју конкретизујућу страну, будући да дубина као апстракција, или ипак непроменљиви простор чија се свеобухватност не може сагледати, приказује своје материјализујуће својство, и то уз помоћ чула и мешавине чулних сезнација. Представљајући синестетичну атмосферу у којој се кристализује слика брода који је обавијен маглом, песник сугерише физички карактер неопипљивог, те мирис који „обмотава буку машина” доводи у поље визуелног и формалног, или како сам песник каже „земаљског” стања. Тако се остварује синтеза земаљског/свесног и мора/несвесног, тако да се у Сипервјеловој поезији, заправо, море формира као топос или „фиктивно место у коме се одражава иреалност света” (Переира 2015: 40).

Међутим, метафора мора у Сипервјеловој поезији има и једну врсту теоретизујућег значаја када је у питању сама метафора, па се простор мора као простор психолошке дубине помиње и у контексту *уочавања сличности*, односно *конструисања сличности*:

О море које из себе црпи само сличности
И које, заправо, на свим странама
Искушава преображаје

¹²¹ « L’Atlantique est là qui, de toutes parts, s’est généralisé depuis quinze jours, / avec son sel et son odeur vieille comme le monde, / qui couve, marque les choses du bord, / s’allonge dans la chambre de chauffe, rôde dans la soute au charbon, / enveloppe ce bruit de forge, s’annexe sa flamme si terrestre, / entre dans toutes les cabines, / monte au fumoir, se mêlant aux jeux de cartes, / se faufile entre chaque carte, / si bien que tout le navire, / [...] / tout baigne dans une buée, dans une confirmation marine, / comme ce petit oiseau des îles dans sa cage des îles. » (Сипервјел 1996: 124)

И узалудно, истрошено у својој тежини која расте
Повлачи се, од набора до набора, све до небеског сечива,
Обнављајуће и противуречно море¹²²
(Сипервјел 1996: 123)

У овом случају, море представља знак самоидентификације, сличности са самим собом у којој се, парадоксално, проналази и различитост и противречност. Тражење различитог као вид самоспознаје, у том кључу, исцрпљује се у „искушавању преображаја”, али истовремено омогућава (само)обнављајуће унутрашње померање и протезање до сопствених граница, представљених метафором хоризонта („небеског сечива”).

Како метафоре мора и океана у Сипервјеловој поезији имају значајно место и у односу на личну и интимну симболику везану за песникову биографију, у којој је Атлантиски симбол преласка, повезивања и истовременог непремостивог раздвајања америчког и европског тла, Атлантиски поставе вишеструко повезан са дубинама песниковог Ја, афективним и сентименталним деловима његовог бића, прожетих матерњим симболима: „Море ми никад није далеко/увек блиско, нежно/[...]/оно је ту јер га волим¹²³” (Сипервјел 1996: 513). Море је, осим значења сентименталности и интуитивне сигурности, амбивалентно обележено и губитком исте кроз губитак мајке, чије је одсуство уписано у читавом Сипервјеловом стваралаштву и идентитету као вечни недостатак:

Најшира река на свету
Скривала ми је ваше очи и руке
Моје срце је нехотице постало
Острво под дубоком водом
Које се не да показати¹²⁴.
(Сипервјел 1996: 186)

Атлантиски је у наведеним стиховима песник означио као „најширу реку на свету”, инсистирајући на динамичном, али и лиминалном карактеру реке као места прелаза, али и границе међу просторима. Слично Коктоу, Сипервјел метафору реке користи у наведеним значењима са традиционалном симболичком потпором, док се на симболику ирационалног надограђује и значење афективности, па „најшира река на свету” истовремено обједињује и двоструком метафором упућује на семантику ограничености кроз метафору реке (обала се може сагледати, или барем подразумевати) и немогућност понирања до самих почетака људске душе, чије непостојање границе обелодањује у тексту прећутана метафора океана (немогући повратак у матерње и подсвесно).

Значајно присуство морских метафора актуализује се, дакле, у бројним варијацијама, али задржава примарну симболику воде и дубине као простора човековог несвесног, скривеног бића. У песми „Таласи” (« Houle ») поменута метафора креће се у смеру симптоматизације као испољавања симболичког садржаја поменуте метафоре. Тек у

¹²² « Ô mer qui ne puise en soi que ressemblances / et qui pourtant de toutes parts / s'essaie aux métamorphoses, / et vaine, accablée par sa lourdeur prolifère, / se refoule, de crête en crête, jusqu'au couperet du ciel, / mer renaissante et contradictoire » (Сипервјел 1996: 123)

¹²³ « La mer n'est jamais loin de moi, / et toujours familière, tendre, / [...] / elle est là parce que je l'aime » (Сипервјел 1996: 513)

¹²⁴ « Le plus large fleuve du monde / me cachait vos yeux et vos bras / mon cœur devint sans le savoir / une île sous les eaux profondes, / elle n'osait se laisser voir. » (Сипервјел 1996: 186)

сусрету са текстом песме, читалац може уочити привидну арбитрарност наслова песме у односу на њен садржај, будући да се песник од самог почетка окреће осликавању ноћних, халуцинаторних и збуњујућих стања духа, произвољних елемената стварности који га „буде ноћу и саслушавају”:

Ви крчме и путеви, ви запуштена небâ,
Ви поробљена поља под месецима у години,
Узнемирене шуме које гуши пена,
Будите ме ноћу да ме испитујете,
[...]
Умејући да ме разазнате међу мртвима и живима,
Чак и ако се кријем у неком травном сну,
Испод путујућег крова од снова¹²⁵.
(Сипервјел 1996: 180)

Тек читањем песме наслов добија свој метафорички карактер, док се дословно може тумачити тек на једном општијем семантичком нивоу, када се таласима могу назвати спољашњи, уочљиви покрети као симптоми унутрашњег збивања: тада читаоцу није битно да ли је реч о дубини мора или дубини психе, те метафоричка слика одређена насловом може мењати „квалитет” своје дословности.

Премда је у Сипервјеловој поезији метафора мора вишезначно одређена, приближавање симболици несвесног мање или више присутно је у свакој од појединачних појава наведене метафоре. Међутим, могућност психолошког тумачења морских метафора у песми „Море” (« La mer ») више није само један од путева интерпретације, већ прелази из латентног у конкретни значењски план песме, те аутор сасвим јасно представља сопствену идеју о несвесном као готово безличном, безобличном и неограниченом простору људске психе који има велику моћ над њим самим, и које је складиште целокупног људског искуства:

То је све што смо хтели да урадимо а нисмо,
Оно што је хтело да преузме реч а није пронашло одговарајуће речи,
Све што нас је оставило без икаквог увида у његову тајну,
Оно што можемо дотаћи и чак дубити гвожђем а да га никада не досегнемо,
Оно што је постало талас и још таласа јер се тражи а не налази се,
Оно што је постало пена да не умре потпуно,
Оно што је на пар секунди постало траг услед суштинске потребе за вечним,
Оно што иде ка дубинама и никад не излази на површину,
Оно што се креће према површини а зазира од дубина,
Све то и још много тога,

¹²⁵ « Vous auberges et routes, vous ciels en jachère, / vous campagnes captives des mois de l'année, / forêts angoissées qu'étouffe la mousse, / vous m'éveillez la nuit pour m'interroger / [...] / sachant me déceler parmi morts et vivants / même si je me cache dans un herbeux sommeil / sous le toit voyageur du rêve. » (Сипервјел 1996: 180)

Море¹²⁶.
(Сипервјел 1996: 516)

Метафора мора, стога, заокружује песникову репрезентацију несвесног као недостижног, безобличног и неизрецивог домена људског духа који надилази његове свесне капацитете резоновања, концептуализовања и именована. На тај начин се Сипервјел уписује у а логику тотализације и рехабилитације несвесног потенцијала човековог ума, али и недовршености разумског представљања ирационалног у језику и кроз језик. Коначно уобличавање иреалног и ирационалног песник, заправо, жели да доведе до простора људског, веродостојног, привезујући га са већ познатим, уобичајеним (Кук 1997: 41).

О несвесном као неизрецивом и несагледивом говори и Тардије, приближавајући човекову ирационалност општем бесмислу и алогичности, док се људска жеља за рационализовањем представља као његов неутуђиви део:

Покушао сам да докучим тајну онога што измиче нашем разуму и што,
изван нас, изван нашег језика, наше непоправљиве жеље, неупоредиве са човеком,
некад влада а некад нестаје, некад се помера а некада не¹²⁷. (Тардије 2003: 935)

У дослуху са надреалистички схваћеном неконтролисаном логиком случаја, ирационално се човеку представља као тајна и загонетка, непознаница коју жели да интерпретира будући да неповратно припада, упркос песниковој тежњи за повратком у прејезичко, свету означавања и давања смисла.

5.1.4. Метафора и ониризам: функција сна у стварању песничких метафора

Како се испитивање човека и друштвених облика његовог живота појавом психоанализе постепено преусмерило на домен људске психе, давајући посебан значај несвесном и инстинктивном, па самим тим и сновима као манифестацији садржаја који се није задржао на нивоу свести, важност тумачења снова, његових слика и логике, постаје део свеукупног антрополошког, а тако и уметничког интересовања. За Ничеа (1983: 42) је однос уметника према сну еквивалентан односу филозофа према стварности, па се у ониричним сликама уметник проналази тумачење живота. Наиме, како је објективно представљање у уметности у првој половини 20. века већ потпуно напуштено, онирички

¹²⁶ « C'est tout ce que nous aurions voulu faire et n'avons pas fait, / ce qui a voulu prendre la parole et n'a pas trouvé les mots qu'il fallait, / tout ce qui nous a quittés sans rien nous dire de son secret, / ce que nous pouvons toucher et même creuser par le fer sans jamais l'atteindre, / ce qui est devenu vagues et encore vagues parce qu'il se cherche sans se trouver / ce qui est devenu écume pour ne pas mourir tout à fait, / ce qui est devenu sillage de quelques secondes par goût fondamental de l'éternel, / ce qui avance dans les profondeurs et ne montera jamais à la surface, / ce qui avance à la surface et redoute les profondeurs, / tout cela et bien plus encore, / la mer. » (Сипервјел 1996: 516)

¹²⁷ « J'ai tenté de saisir le secret de ce qui échappe à notre prise et qui, hors de nous, hors de notre langage, hors de notre incorrigible désir, sans commune mesure avec l'homme, tantôt règne et tantôt disparaît, tantôt bouge et tantôt demeure. » (Тардије 2003: 935)

модел приказивања ствари и прављења песничких слика у потпуности одговара новом поетском антирепрезентативном духу. Присуство ониристичних елемената у књижевном стваралаштву није нова појава у моменту када стварају Сипервјел, Кокто и Тардије, али, инспирисани надреалистичким и фројдовским тумачењем снова, ониристичко начело је у њиховој поезији заступљено не у виду мотива или тематике, већ се везује за стваралачки моменат поетског језика и поезије уопште, па самим тим и песничке метафоре. Вредност сна, као идејне споне са ирационалним пореклом стваралачке инспирације, у поезији поменутих песника испољава се на различитим нивоима, крећући се од теоријског до практичног плана поетских текстова.

У Сипервјеловој песничкој концепцији, како и песник сам каже у програмском тексту „Размишљајући о песничкој уметности” (« En songeant à un art poétique »), управо доминира схватање сна као стваралачког језичког потенцијала манифестованог кроз поезију, односно представљање сна као доминантног услова поетске ситуације: „Поезија код мене долази из некаквог непрестано латентног сна. Волим да управљам тим сном, осим данима када ми дође инспирација и када имам утисак да он управља самим собом¹²⁸.” (Сипервјел 1996: 559). Немогућност владања сном као симболичком формом песничке инспирације блиска је надреалистичком поимању сна као аутономног и самовољног говора који се независно од свесног управљања језиком налази у самој основи песничке креативности и иновације. Ако је сан аутономан говор, иновативан и креативан, онда се и задовољењем жеље и нагона који владају његовом логиком задовољава и услов за настанак песничке слике. У складу са тим, Сипервјелова фантазија о отеловљењу идеја потеклих из песничког несвесног и њиховим уобличавањем у виду ониричних слика које га опседају, песник проналази њихов онтички и поетички капитал у несвесном и интуитивном, али и нагонском делу песниковог бића:

Све месечеве овце
Стропоштавају се према мојој равници
И све месечеве рибе
Пониру далеко у моје сањарење.

Све његове барке, његови веслачи
Окружују мој сто и моју лампу
Нагињући према мени плодове које умачу
У вртоглавицу и спокојство¹²⁹.
(Сипервјел 1996: 164)

Премда Сипервјел потврђује поменуту идеју о спонтаности и подсвесној одређености сна, а самим тим и инспирације, важност инстанце свести у овом моделу игра пресудну улогу у превазилажењу надреалистичког модела, што се огледа у песниковој потрази за „конзистентним сном” (« un rêve consistant ») (Сипервјел 1996: 559), при чему песник истиче важност стабилизације ониричног, а самим тим и песничког, света. Песник, наиме, и каже да је инстанца свести та која сан одређује као алогичан и неодређен, будући

¹²⁸ « La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve j'aime à le diriger, sauf les jours d'inspiration où j'ai l'impression qu'il se dirige tout seul. » (Сипервјел 1996: 559)

¹²⁹ « Toutes les brebis de la lune / tourbillonnent vers ma prairie / et tous les poissons de la lune / plongent loin dans ma rêverie. / Toutes ses barques, ses rameurs / entourent ma table et ma lampe / haussant vers moi des fruits qui trempent / dans le vertige et la douceur. » (Сипервјел 1996: 164)

да је сам за себе и у себи сан потпуно логичан и стабилан у својим противуречностима: „Он је савршено дефинисан чак и када је противречан. У тренутку буђења његове контуре се бришу и тада сан постаје неодређен, несталан¹³⁰.” (Сипервјел 1996: 560). Сипервјел, притом, сан дефинише као прелазак из материјалног у нематеријално и незадрживо кретање ка унутрашњем („ка вртоглавим понорима, замкама унутрашњег универзума”), уз непрестано преплитање унутрашњег и спољашњег песниковог света: „Сањање је заборављање материјалности сопственог тела, мешање, на неки начин, спољашњег и унутрашњег света.¹³¹” (Сипервјел 1996: 559).

Сипервјелова идеја о прожимању субјективног и објективног уз помоћ метафора сневања, у извесној мери приближава се надреалистичком заговарању ониристичких модела као материјализације несвесног, али и „прозора” према њему, као места сусрета са несвесним и позив за прекорачење границе. Слично Бретоновој метафори о сну као о прозорском стаклу, о које у полусвесном стању удара птица, Сипервјел у песми „Сан” (« Rêve ») говори о сну као прозору према апсолутној унутрашњости, ирационалном које прети да преплави рационално: „Кад се прозор буде отворио/ко ће преживети, а ко умрети?/Кад се сунце буде вратило/хоћу ли га препознати?¹³²” (Сипервјел 1996: 194). Један од кључева тумачења наведених стихова налази се управо у дијалектичком односу сна и јаве, као транспозицији односа ирационално/рационално, иако се метафоре сна, код Сипервјела као и надреалиста, односе заправо на међупростор између несвесног и свесног. Сан као лиминални простор, као граница између ова два дела човековог бића, одређен је метафором прозора, који је у Сипервјеловим стиховима, ипак, динамизован: за разлику од Бретонове затворене границе дате кроз метафору прозорског стакла, Сипервјелова метафора концептуализује идеју отвореног прозора, који омогућава и позива на прелазак, док се песник истовремено пита шта ће се догодити по повратку, да ли ће бити неповратно измењен и да ли ће бити у стању да препозна оно што је до тада познавао.

У мешању спољашњег и унутрашњег, унутрашњост бива измењена у сусрету са спољашњим светом: песников унутрашњи свет преображава се у пејзаж, а пејзаж постаје његов унутрашњи свет (Кук 1997: 40). Из идеје о контакту спољашњег и унутрашњег света, рађа се просторна метафорика којом песник, како примећује Блок де Беар (1996: 27), евоцира „унутрашњи пејзаж” као производ интроспекције који се конфигурише кроз термине перцепције. Управо кроз идеју о контакту ова два простора¹³³ афирмише значај чулног искуства и опажаја, док се субјективност „обликује” у судару са објективним:

Путниче, путниче, прихвати да се вратиш,
У теби више места нема за нова лица,
Твој сан је обликовало превише пејзажа,
Остави га да се одмори у свом новом обличју¹³⁴.

¹³⁰ « Il est parfaitement défini même dans ses ambiguïtés. C’est au réveil que les contours s’effacent et que le rêve devient flou, inconsistent. » (Сипервјел 1996: 560)

¹³¹ « Rêver, c’est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l’intérieur. » (Сипервјел 1996: 559)

¹³² « Quand la fenêtre s’ouvrira / qui en vivra, qui en mourra ? / Quand le soleil reviendra / comprendrai-je que c’est lui ? » (Сипервјел 1996: 194)

¹³³ Ова идеја снажно асоцира на лакановску концепцију трауме као судара Субјекта са објективним светом, из које он излази измењен и обележен проживљеним искуством, док је управо траума као таква једини прави додир са стварношћу.

¹³⁴ « Voyageur, voyageur, accepte le retour, / il n’est plus place en toi pour de nouveaux visages, / ton rêve modelé par trop de paysages, / laisse-le reposer en son nouveau contour. » (Сипервјел 1996: 139)

(Сипервјел 1996: 139)

Идеја о судару Субјекта са стварношћу, трауме као истинског искуства са објективним светом који чини да се субјективно „пробуди” и испољи у свом аутентичном виду, како би рекао Лакан, код Сипервјела има егзистенцијални и метафизички значај, будући да је Субјект место које истовремено у себе уписује и исијава трагове стварног и обједињује их под знаком индивидуалног искуства. С тим у вези, Сипервјел инсистира на динамичном карактеру човековог искуства, истичући тиме његов виталистички и поетички потенцијал, не прихватајући његово свођење на статично. Зато песник заговара непрестано кретање, увек ново откривање, не познајући потребу за заустављањем, коју имају други: „Не знам за одмор/који познају људи/чак је и мој сан/опседнут небом.¹³⁵” (Сипервјел 1996: 194). На тај начин песник афирмише и динамизам метафоре и песничких слика, њихово непрестано кретање, оклевање у одређењу њиховог значења, константно треперење пред очима читаоца.

Динамизам сна и његов стваралачки потенцијал, али и капитал како је то протумачио надреализам, проналазе своје место и у Коктоовој поезији, чинећи, заправо, веома битан део њене тематике и метафорике. Коктоово интерпретирање сна као значајног дела људског живота у великој мери наликује надреалистичком схватању ониризма као појаве кроз које се појављује несвесно, те се сан као такав код Коктоа најпре представља уз помоћ идеје о лиминалности, „надреалистичког” стања између сна и будности, како на тематском плану тако и на плану израза. У свом делу „Говор великог сна” (« *Le discours du grand sommeil* ») Кокто не само да насловом алудира на идеју о сну као својеврсном језику, а самим тим и генеричком месту језика, већ уз помоћ кратких фрагмената који сачињавају ову песму прави читав каталог халуцинаторних песничких слика, потврђујући у једној од њих да је сан, заправо, песничко стање у ком песник са полузатвореним очима „лебди” и „израња као крокодил” (Кокто 1999: 397), градећи, према Јосимовићевом (1973: 33) мишљењу, једно од кључних места своје поетике које смешта истинско „песничко стање” на границу између сна и јаве.

Кокто често евоцира сан и симулира га уз помоћ игре речи добијене у полусвесном стању у облику надреалистичког аутоматског писања:

Све то је измислило ово Ја
Немилосрдно
У дубини месеца
Маја

Дремам у сну дремам

Има погледа има речи
Има речи
Има ја дремам
Има голубова
Има топа
[...]
И има рата

¹³⁵ « J'ignore le repos / que connaissent les hommes / et même mon sommeil / est dévoré de ciel. » (Сипервјел 1996: 194)

Краја света
Спавам¹³⁶.
(Кокто 1999: 154)

У истакнутом стиху песник користи ефекат хомофоније како би произвео семантичку двосмисленост, будући да се на француском језику реч „месец” изговара исто као „ја”, при чему би то „ја” недвосмислено реферисало на подсвесни, дубински део личности и тиме потврдило надреалистичку мотивацију и њену ониристичку парадигму. Међутим, дислоцирањем перспективе читања или, семиотички речено хоризонта очекивања, уз ефекат дисторзије и непоклапања између звука и значења (тек кад чујемо наредни стих схватамо да је реч о календарском месецу), Кокто се игра са песничким исказом и демонстрира нагли семантички заокрет и преусмерење значења у потпуно неочекиваном правцу, фиксирајући овим поступком онеобичавања пажњу читаоца управо на овај стих. Иако се реч „месец” намеће у интерпретацији поменутог стиха, њен хомофони парњак у свом одсуству доминира интерпретативним током читања: лексички ниво текста песме је јасан, али његова звучна компонента отвара могућност двоструког тумачења – управо у овом стиху осећа се треперење и динамизам језика. Међутим, уколико наведене стихове сагледамо из перспективе надреалистички дефинисаног ониризма, Кокто приказује управо то лиминално стање свести, које у полубудном стању ниже слободне асоцијације које насумично „излазе” из подсвести.

Песма која је насловљена тако да директно упућује на поменути принцип лиминалности и писање аутоматизмом слободних асоцијација, „Снови на ивици буђења” (« *Songes au bord du réveil* »), у потпуности преузима надреалистички облик, те се спонтаним повезивањем слика ова песма уписује у логику диктата подсвесног:

Троугласта лађа прорачуна чији број
Окреће се у круг у кавезу око океана
Овај гнусни канибал хрче и ако не спава преждерава се
На млитавом пиједесталу неприкладних снова¹³⁷.
(Кокто 1999: 991)

Међутим, како се Коктоово стваралаштво смешта на маргину надреализма, оставши значајно одређено аполонским принципом стварања, песник задржава форму поштујући метар и риму, ограничавајући деловање несвесног у простору инспирације и садржајног и сликовног простора песме. Надреалистички утицај, у том смислу, присутан је у значајном, али ипак и контролисаном обиму када је у питању Коктоова поезија.

Песнички, али и егзистенцијални страх од несвесног постаје повод за утемељење аполонског начела и фиксирање инстанце свести у Коктоовој поезији, док се опијеност несвесним осећа двојачко и амбивалентно: привлачно и застрашујуће. О злослутном и сабласном дејству снова, песник говори у песми „Модел спавача” (« *Le modèle des dormeurs* »): „Сан је застрашујући / извор. Спавач / лежећи на својој удаљеној руци / само

¹³⁶ « *Tout cela inventé par ce moi / despote / au fond du mois / de Mai / Je somnole en somme je somnole / Il y a le regard il y a la parole / il y a la parole / il y a je somnole / il y a les pigeons / il y a le canon / [...] / et il y a la guerre / fin du monde / je dors.* » (Кокто 1999: 154)

¹³⁷ « *Triangulaire nef de calculs dont le chiffre / tourne en rond dans la cage autour des océans / cet ogre ignoble ronfle et s'il ne dort s'empiffre / sur le mou piédestal des songes malséants.* » (Кокто 1999: 991)

је шарени камен.¹³⁸» (Кокто 1999: 533). У наведеним стиховима „модел” о ком говори песник доводи до крајње објективизације и дехуманизације спавача претварајући га у камен као метафору за сирову, објективну и физичку стварност, док психолошким повлачењем у непоуздане пределе сна Субјекат потпуно постаје одсутан. Јаз и дистанцирање између свесног и несвесног, преласком у стање дубоког сна добија пун поетички замах, и то кроз халуцинаторну метафоричку слику спавача који је наслоњен на своју руку која му је истовремено далека. Кокто овде открива и херменеутички потенцијал своје поезије: свет је рационалан тек када у њему постоји (будна) свест.

Дијалектика свесног и несвесног, транспонована на дихотомијски пар сан/јава, присутна је као поетичка одредница Тардијеове поезије такође. У први мах, Тардијеова репрезентација дијалектике сан/јава која суштински одређује човеков психолошки живот конкретизује се уз помоћ метафоре сукоба и борбе између ова два пола човековог бића: „Од мене до мене, која је раздаљина? Неко виче. / Буђење. Сећам се некакве борбе¹³⁹.” (Тардије 2003: 25). Сусрет са несвесним одвија се, дакле, у сновима, док једино уз помоћ наглог и насилног буђења („Неко виче.”) песнички Субјект успева да се отргне од снова и борбе које се присећа. Силовито и интензивно искуство сневања доминантна је концепција Тардијеове ониристике, па се у песми „Раскршће кошмара” (« *Le carrefour des cauchemars* ») сневани симболи откривају у свом комшмарном, застрашујућем облику које суштински уздрмава песничко Ја изграђено на рационализујућим принципима: „Други зајца: ,Излазио сам из свог тела / мењао сам кућу лице / не знам ко сам био,/па ипак носим овај прстен на руци / гледајући га плачем не разумејући зашто¹⁴⁰.” (Тардије 2003: 876). Превласт снова над песниковим Ја представљена је као неминовност која његово свесно биће ставља у пасивни и потчињени положај:

Ја сам сада беспомоћно ухо,
Разјапљено пред буком коју сам хтео да отерам,

Буку ноћи, мог срца, мог крвотока,
Све се меша, окрећем се, подносим,

Не знајући ништа ни о чему, само карика на ланцу,
Лаган – претоварен бесконачним окружењем.

[...]

Увек ћу бити само суманута сенка
Непознатог које чува своје тајне¹⁴¹.

(Тардије 2003: 25)

Пут интерпретације који се отвара пасивним положајем песничког Субјекта окреће се ка надреалистичкој концепцији несвесног као доминантног и ауторитативног простора

¹³⁸ « *Le sommeil est une fontaine / pétrifiante. Le dormeur, / couché sur sa main lointaine, / est une pierre de couleurs.* » (Кокто 1999: 553)

¹³⁹ « *De moi à moi, quelle est cette distance ? On crie. / Réveil. J'ai le souvenir d'un combat.* » (Тардије 2003: 25)

¹⁴⁰ « *L'autre gémit : ' Je sortais de mon corps / je changeais de maison de visage / je ne sais qui j'étais, / pourtant j'ai cette bague au doigt / en la voyant je pleure sans comprendre. '* » (Тардије 2003: 876)

¹⁴¹ « *Je suis l'oreille à présent sans défense, / béante aux bruits que j'espérais chasser, / bruits de la nuit, de mon cœur, de mes veines, / tout se confond, je tourne, je subis / sans rien savoir, simple anneau d'une chaîne, / léger, - lourd d'un voisinage infini. / [...] / Je ne serais jamais que l'ombre folle / d'un inconnu qui garde ses secrets.* » (Тардије 2003: 25)

људске психе који „диктира” и намеће песниковом духу слике, представе и све оно што чини непознати садржај дубине ирационалног. Песниково самоодређење, уз помоћ метафоре уха, као беспомоћног рецептора звукова и представа који се, готово као у халуцинацији, деспотски намећу његовим чулима, сасвим недвосмислено цитира поменути топос надреалистичке поетике, док се његова лична поетичка надоградња односи на домен песничке метафорике и тропологије.

Метафоре чулног и телесног, осим што подржавају императив неоавангарде за хегемонијом тела и телесне концепције уметности, затварају феноменолошки круг од несвесног-невидљивог-латентног до манифестног-ониричног-чулног, док се чулно као такво одређује као место сусрета или сукоба, према песниковим речима, и разрешења антагонизма између свести и подсвести. У песми „Скамењени дани” (« Jours pétrifiés ») Тардије приказује ретроградни покрет песничког Субјекта од чулног искуства приказаног као непоузданог и слабог ка унутрашњости сопственог духа и тишину коју описује дубина његовог сна:

Везаних очију дрхтавих руку
Заваран буком својих корака
Која носи свуда моју тишину
[...]

Од ноћи и од сунца
Осуђен без доказа ни кривице
На зидове мог тесног простора
Враћам се у дубину свог сна
Ожалошћен као нада
Невин као покајање¹⁴².
(Тардије 2003: 267)

Како је у дијалектичку концепцију човековог духа, уписана идеја супротстављености и опречности, али и границе која омеђава чланове дијалектике, Тардије се у својој поезији фокусира управо на место додира и судара сна и јаве, што призива и метафоре које упућују управо на поменути идеју лиминалности и преласка из једног простора у други. „Гранични” топоси присутни су као и код претходних песника, те се у поетском тексту „Оно што схватам постаје сан” (« Ce que je comprends devient songe ») песник метафорички препушта ослобађајућем преласку у искуствено богатство несвесног: „Сви прозори се отворише истовремено и, једним скоком, прешао сам своје границе. Струјање ме ослобађа, односи ме, наличи ми¹⁴³.” (Тардије 2003: 925).

Значајна заступљеност ониричких елемената у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији не само да сведочи о утицају фројдизма и надреализма на индивидуалне поетике тројице аутора, већ о глобалним променама које је у западној антрополофији произвело окретање психологији и човековом несвесном као подједнако важном, а из угла надреализма најаутентичнијем, облику човекове егзистенције. У складу са тим, опредељеност лирике за унутрашње и субјективно превазилази већ крајем 19. века

¹⁴² « Les yeux bandés les mains tremblantes / trompé par le bruit de mes pas / qui porte partout mon silence / [...] / Par la nuit et par le soleil / condamné sans preuve et sans tort / aux murs de mon étroit espace / je tourne au fond de mon sommeil / désolé comme l'espérance / innocent comme le remords. » (Тардије 2003: 267)

¹⁴³ « Toutes les fenêtres à la fois s'ouvrent, et d'un bond, je franchis les limites. Des courants me délivrent, m'entraînent, me ressemblent. » (Тардије 2003: 143)

појам афективног и сентименталног, како би се у уметности 20. века проширила на поље нагонског, несвесног и интуитивног. Присуство снова на тематском и идејном плану поетика тројице песника доприноси још већем удаљавању модерне поезије од миметичког начела традиционалне уметности, те се у различитим облицима ониричког – од фантазама до халуцинација – саопштава коначно опредељење за унутарсубјективно одређење лирике, као емпиријског и метафизичког залога њеног опстанка спрам крутог и прагматичног објективизма доминантних идеологија 20. века.

5.1.5. Метафоре хетерогености и дуалитета у служби конституисања песничког Ја

Главна карактеристика надреализма садржана у основи свих појединачних начела овог правца, као и упутство које нуди његова поетика, представља систематско повлачење и „помрачење” разумског зарад испољавања садржаја које сачињава несвесно. Стога несвесно, као један од главних чинилаца модерне поезије, не само у надреализму, постаје равноправни члан човековог духовног живота. На плану песничког израза, дијалектика свесно/несвесно бива конкретизована у виду новог хетерономног статуса Субјекта, чији рацио губи аутономију у тексту и улази у естетски (посматрачки) однос са ирационалним: свесно постаје посматрач оног „другог”, несвесног Субјекта који је, заправо, нови носилац поезије, док свесно добија улогу регулатора поетске ситуације. Како је надреализам радикално повукао свесно из стваралачког процеса, задржавајући га у минималној мери као „скриптора” несвесних жеља, инстанца свести у поезији Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа има значајнију улогу него код надреалиста, па се код поменутих песника појављује жеља и трагање за равнотежом свесног и несвесног, доводећи песничко Ја у дијалектички и хетерономни преображај, удвостручавајући Субјект увођењем Другог у сопствени дискурс. Тако је у песмама ова три песника присутно одређење песничког Ја као поларизованог, двојног ентитета.

Како је први услов стабилне хетерономије коју заговара поезија на маргинама надреализма, заправо, учвршћивање позиције свести у епистемологији субјективитета, Коктоово позиционирање песничког Субјекта усредсређено је на тражење аполонског, стабилног принципа стварања, израженог онолико колико је диониско, хаотично начело јако у поетском дискурсу инспирисаном надреализмом. Кокто у песми „Покушај бекства” (« Tentative d'évasion ») у збирци *Pm Добре Наде* перформативно изјављује: „Не вршим самоубиство/[...]не копам свој гроб¹⁴⁴” (Кокто 1999: 33), одвајајући се од надреалистичког смакнуте инстанце свести негирајући га и на плану исказа, користећи негативни реченични модалитет. Наиме, читаво Коктоово дело је у целини акт афирмације песничког Ја (Јосимовић 1973: 49), премда се у зрелијем добу стваралаштва Коктоово песничко Ја конституише кроз општи концепт уметничке невидљивости (Вилијамс 2008: 7). Консолидација песничког Ја које је надреалистичка поетика системски разарала, као и рехабилитација Субјекта као стожера песничког исказа, догађа се и кроз чин афирмације емпиријског Ја, те песник „потписује” своје дело, симулирајући архетипске књижевне

¹⁴⁴ « je ne me suicide pas / [...] / je ne creuse pas mon tombeau » (Кокто 1999: 33)

моделе који афирмишу идеју Аутора, као, на пример, у хуманистичкој и ренесансној традицији валоризације ауторског лика и његове препознатљивости: „Моје име које на узглављу потписујем/звучи јасно и разговетно/[...]ја Жан/појео сам књигу/[...]ја Жан видео сам уништен Ремс¹⁴⁵” (Кокто 1999: 38). Потреба за афирмацијом и уобличавањем разбијеног песничког Ја као наслеђа надреализма, у Коктовој поезији поприма романтичарски призив, те се читав пројекат рехабилитовања инстанце Субјекат поставља у сам центар песникове идеје о стваралаштву и уметности. Тиме се и управљање метафоричким дискурсом ставља под надзор разума који, притом, не врши више цензорску функцију у грађењу метафоричких израза, већ осигурава постојаност и стабилност датог израза, као и нужан поетички услов који заговара модерна уметност у виду начела ауторефлексивности – разумско би, стога, осигурало видљивост метафоричког израза, као и свест о његовој зачудности.

У сагласју са авангардним начелом о нераздвојивости уметности од живота, песникова афирмација песничког Ја у потпуности прожима целокупну његову егзистенцију, као и његов језик. Вођен идеалистичким и протагоријским схватањем човека, у основи сваког поимања и искуства објективне стварности у песми „Стварање света” (« La création du monde ») Кокто поставља ауторитативни *cogito*: „ЈА/и све се гради око/мог архитектонског ока/и мог уха¹⁴⁶.” (Кокто 1999: 153). Метафора архитектонског ока преузима превласт у емпиријском ситуирању човекове свести, док се феноменолошком редуцијом на опажајне представе као конструкте ума песник затвара у апсолутну унутрашњост, под окриљем, у том случају, ограничавајућег Ја. Док се, са једне стране, кристализује нарцисоидна тенденција која управља субјективитетом, са друге стране се открива амбивалентност у Коктоовом самољубљу: чулна егзистенција и субјективна представа су истовремено и залог стварања, али и отуђивања сопства од спољашње стварности.

У Коктовој визији Субјекта, ипак, није оспорен модел алтеритета, о чему сведочи Коктоова интуиција о категоричкој нужности Другог у конституисању сопства. Истицање двоструког, које је често и контрадикторно, што појачава значење алтеритета и бинарности, у Коктовој поезији присутно је на конкретном, синтаксичком плану, тако да песник гради алогичне метафоре које наведену идеју освешћују, па је и чине видљивом, као што је приказано у песми једном од сегмената већ поменуте песме „Говор великог сна”:

Спознаћеш самоћу.
 Јер сам са собом
 Стваралац се нагиње
 Један према другом;
 Оплођава се и зачиње
 У туговању¹⁴⁷.
 (Кокто 1999: 411)

¹⁴⁵ « Mon nom que je signe en tête / il sonne simple est sans pédale / [...] / moi Jean / j'ai mangé le livre / [...] / moi Jean j'ai vu Reims détruite » (Кокто 1999: 38)

¹⁴⁶ « MOI / et tout se construit autour / de mon œil architecte / et de mon oreille » (Кокто 1999: 153)

¹⁴⁷ « Tu vas connaître la solitude. / Car seul avec soi-même / le créateur s'incline / l'un vers l'autre ; / il se féconde et se conçoit / dans la tristesse. » (Кокто 1999: 411)

У појам ствараоца песник уводи семантички јаз који се преноси и на план синтаксе, што је маркирано метафором „узајамног нагињања” у њему самом, те се песничко стварање поима као чин зачећа, прокреацијског надахнућа у егзистенцијалној тишини самоће и туговања. Песничко Ја за Коктоа представља јединство лица и наличја, сопства и другости, Субјекта који „сâм сачињава пар” (« je forme seul un couple ») (Кокто 1999: 925) и тиме се затвара у самога себе. Премештање у унутарсубјективни свет не само да погодује лирском уобличавању израза, већ има и онтолошки значај за Коктоову поезију. Песничко Ја је, за Коктоа, усамљена и тескобна субјективност, па се модерни песнички глас преображава у крик, и то „изврнути крик тишине”: „Нисам ли ја крик тишине изврнут наопачке?/Мој позив у помоћ који чујем само ја/мора да буде наличје тишине¹⁴⁸” (Кокто 1999: 842). Метафором крика Кокто потврђује традиционалну слику усамљеног и несрећног песника, уз епистемолошку надоградњу и контемплацију о песничком гласу који је показатељ унутрашњег немира и тишине у којој одјекује. Привилеговано место другости у Коктоовој поезији јесте свакако домен унутрашњости, те удвостручавањем песничког Ја, као незадрживом покрету ка унутрашњем психичком збивању, песник поставља питање сложености Субјекта у песничкој и језичкој манифестацији. Коктоов комплексни, умногостручени Субјект, „рођен свуда”, сведочи о дисеминацији и фрагментацији модерног духа, док се као почетни услов потраге за Другим, у виду понирања у „пространство унутрашње тишине”, поставља потпуно негирање објективног света, кроз пропратно анестезирање чула: „једноставно/глув/као ти Лудвиже Бетовене¹⁴⁹/слеп/као ти/Хомере/безбројни старче/рођен свуда/стварам/у пространству унутрашње/тишине¹⁵⁰” (Кокто 1999: 18). Умножавањем инстанце песничког гласа показује, заправо, да је Ја само одабир, да може да буде све, као и да не мора да буде ограничено на једину – метафора постаје начин објављивања песничког Ја у тексту, па самим тим оно може да буде све, она обзнањује да је идентитет песничког Ја избор.

Многоструко песничко Ја Кокто образлаже променљивим песничким идентитетом, мењањем облика и маски, показујући тако да више не постоји идентификација песничког Субјекта и емпиријског песниковог идентитета, већ је њихова веза производ произвољне естетизације, један од могућих одабира: „апостол који стоји и вес-лач то сам ја/[...]/Авај! Ја сâм међу вама/драге звери/ја сам људска џунгла Париза¹⁵¹” (Кокто 1999: 144). Песничка метафора, у том смислу, средство је фигурисања песничког идентитета у поетском исказу, његово место конституисања и бирања облика, тако да он истовремено може бити „апостол”, „веслач” и „људска џунгла Париза”. Субјекат песничког исказивања на тај начин је апстрахован и уздигнут на ниво појма, апстракција који преузима различите актуализације:

Био сам вода која је имала облик флаше и која је све видела у односу на тај облик. Свако од нас је флаша која даје различити облик истој води. Сада, вративши

¹⁴⁸ « Ne suis-je pas le cri du silence à l'envers ? / Mon appel au secours de moi seul entendu / doit être l'envers du silence » (Кокто 1999: 842)

¹⁴⁹ Кокто оставља размак у оригиналу.

¹⁵⁰ « simplement / sourd / comme toi Ludwig Beethoven / aveugle / comme toi / Homère / vieillard innombrable / né partout / j'élabore / dans les prairies du silence / intérieur » (Кокто 1999: 18)

¹⁵¹ « l'apôtre debout et le ram-eur c'est moi / [...] / Hélas ! moi seul entre vous tous / chers fauves / je suis de Paris la jungle d'hommes » (Кокто 1999: 144)

се у језеро, доприносим његовој провидности. Ја сам Ми. Ви сте Ја¹⁵². (Кокто 1999: 444)

Велико и ауторитативно Ја у Коктоовој поезији поприма значење егоцентризма, па чак и нарцисоидне опседнутости која је била увек присутна код Коктоа (Вио 2004: 142), па се покушајем самосагледавања и учвршћења сопствене позиције песников лик нужно разобличава и распарчава, будући да се једним погледом никада не може обухватити целина, већ се у једном тренутку може сагледати само фрагмент. С друге стране, нарцисоидно посматрање сопственог лика, песнику омогућава да уз помоћ метафоре огледала, подједнако присутне у читавом Коктоовом стваралаштву, од поезије до филма, закорачи у онострано, као и да поништи границе између видљивог и невидљивог и обједини имагинарни и појавни свет (Ел Гарби 2012: 2), али и да симболизује место удвајања сопства и сусрет са самим собом (Ел Гарби 2015: 234), као у песми „Певати о љубави која нас изједа...” (« De chanter amour qui nous mord... »): „Размишљам о тој потпуној љубави/која ће бити моја смрт, на тог анђела/који, једним замахом крила, меша/оригинал и одраз¹⁵³.” (Кокто 1999: 316).

Све фасете и верзије песничког Ја обједињене су на плану песничког исказа, гласа који обухвата многострукоост Коктоовог песничког Субјекта. У песми „Марс” (« Mars ») реч је о Субјекту који се може сматрати недовршеним, несталним и у константном преображавању, илити „прерушавању”:

Захваљујући таласима које разазнаје
Овај песник на броду
Даје свом духу језик
И прерушава се у Жана Коктоа¹⁵⁴.
(Кокто 1999: 1244)

Метафора мимикрије показује да песник не само да негира једнообразност и одређеност Субјекта као таквог, већ саопштава његову константну променљивост, непрестано кретање ка коначном уобличавању, које је, иако недостижно, онтолошки важно као залог вечног кретања и самооткривања.

У Коктоовој поезији, као једна од метафора променљивости јавља се Арлекино, и то не као алузија на комедију *dell'arte*, већ као носилац идеје несталности, неодређености и непостојаности, што су референтне особине фигуре Арлекина које најпре истичу Шевалије и Гербран у *Речнику симбола*:

одевен у костим израђен од троугластих комадића тканине различитих боја
[...] Арлекин је слика онога што је неодређено и непостојано, што је без идеја, без начела и без значаја. Сабља му је дрвена, лице под маском, а одело од закрпа и комадића; распоређени у шаховску плочу, они указују на конфликтну ситуацију

¹⁵² « J'étais une eau qui avait la forme d'une bouteille et qui jugeait tout d'après cette forme. Chacun de nous est une bouteille qui imprime une forme différente à la même eau. Maintenant, retourné au lac, je collabore à sa transparence. Je suis Nous. Vous êtes Je. » (Кокто 1999: 444)

¹⁵³ « Je pense à cet amour complet / que sera ma mort, à cet ange / qui, d'un coup d'avirons, mélange / l'original et le reflet. » (Кокто 1999: 316)

¹⁵⁴ « C'est grâce aux ondes qu'il dégage / que le poète du bateau / donne à son esprit un langage / et se déguise en Jean Cocteau. » (Кокто 1999: 1244)

бића које успело да се индивидуализује, да постане личност, да се издвоји из збрке жеља, планова и могућности. (Шевалије, Гербран 2013: 30)

Фигура Арлекина има велики значај за Коктоову поетику, као слика изазивачког и лакрдијашког, субверзног односа песника према модерном свету, онога који изврће логику друштва наглавачке, смеје јој се и бива исмеван. Он је песников прототип модерног уметника и као такав се у његовој поезији често јавља као поетска маска коју каткад узима Кокто, а каткад Пикасо. Тако је у песми „Предмет који се тешко сакупља” (« *Objet difficile à ramasser* »):

Као перо на ветру, руке према природи
Повређују ти срце, лепи странче.
Нека поведе рачуна о слици;
Јер зебра је потпуно голи Арлекино¹⁵⁵.
(Кокто 1999: 299)

Арлекин, као фигура модерног уметника, својим карактером обешечака и превртљивца, на шта и упућује својим кубистичким и колажистичким костимом направљеним као пачворк од ромбоидних (геометријских) комада разнобојне тканине, није само прости цитат из комедије *dell'arte*, већ је реактуализовани знак у оквиру превратничког поетског дискурса, који као персонализована метафора и маска уметника дијалектизује старо и модерно, и, задржавајући своје примарне особине сада упућује, између осталог, и на кубистички и колажистички дух нове уметности. Поменута семантика недовршене индивидуације, представља, осим тога, дехуманизовану и фрагментарну слику модерног песничког Субјекта, а тај је дехуманизовани Субјект, према мишљењу Хуга Фридриха, једна од дистинктивних црта модерне уметности (Фридрих 1969:142-145).

Дехуманизација и разобличавање песничког Субјекта значајна је особина и Сипервјелове поезије, која се такође најпре везује за план песничког исказа, па и самим тим за поље метафоре као носиоца лирске ситуације, па песник неретко препушта глас неживом или одсутном Субјекту, као на у песми „Планина преузима реч” (« *La montagne prend parole* »): „Равнице, долине, пашњаци и ви шуме, не замерите ми за моје горде гребене¹⁵⁶!” (Сипервјел 1996: 133). Осим тога, умножавање песничког гласа такође је од велике важности за Сипервјела, где песник уместо песничког Ја користи „песничко Ми”, и говори у множини: „Ми смо помало смекшали војници/помало изненађени, помало уплашени/али, укратко, наше је дело лепо и веома корисно¹⁵⁷.” (Сипервјел 1996: 89). Сипервјел најчешће остварује онеобичавање песничког гласа увећењем већ поменуте категорије Другости, па се у песми насловљеној „Чело наслоњено на окно или рондел који то није” (« *Le front contre le vitre ou le rondel qui n'en est pas un* ») логички дистанцирају емпиријски Субјект и песнички Субјект, и то уз помоћ поступка цитирања. Наиме, читава песма је написана под знацима навода, чиме песник сугерише да су стихови, заправо, цитат, док порекло цитираних речи није познато:

¹⁵⁵ « Comme la plume au vent, les mains d'après nature / blessent ton cœur, bel inconnu. / Qu'il prenne garde à la peinture ; / car le zèbre est Arlequin tout nu. » (Кокто 1999: 299)

¹⁵⁶ « Plaine, vallons, herbages et vous forêts, ne m'en veuillez pas de mes arêtes hautaines ! » (Сипервјел 1996: 133)

¹⁵⁷ « Nous sommes des soldats un peu lénifiés, / un peu stupéfiés, un peu panifiés, / mais, bref, notre œuvre est belle et fort nourricière. » (Сипервјел 1996: 89)

Кајем се због смејања,
Имам потребу да ме обожавају;
Моја душа је на стубу срама,
Идем код свог психијатра.¹⁵⁸
(Сипервјел 1996: 80)

Под привидом цитирања као доминантног начина писања у овом случају, Сипервјел читаоцу скреће пажњу на формалну уобличеност песме, док цитирањем Другог позива на промишљање идеје о јединственом песничком Субјекту и на њену демистификацију. Уколико песму тумачимо у надреалистичком кључу, схватајући цитирање као чин записивања, онда се категорија другости у Сипервјеловој поезији може односити на појам несвесног коме песнички Субјект препушта реч. Прикривањем извора симулираног цитата који представља поменута песма песник отвара вишеструку могућност тумачења, па се цитатност као текстуални облик може интерпретирати и у постструктуралистичком кључу, као промишљање односа међу тесковима и императиву транстекстуалности, због чега се Сипервјелово онеобичење и удвајање саме инстанце песничког гласа може сматрати значајним антиципирањем потоње епистемологије Субјекта.

Категорија другости у Сипервјеловој поезији на сличан начин представља унутрашњу алтеризацију Субјекта као таквог, док се однос између сопства и Другог као његовог легитимног дела често представља кроз појам дијалога, и то преиспитујуће размене, као у песми „Разговор пред путовање” (« Dialogue avant le voyage »): „Ја који потврђујем само своје име / ја сам Питање¹⁵⁹.” (Сипервјел 1996: 84). Помоћу метафоре испитивања и преиспитивања, Сипервјел песнички уобличава аутореклексивност кроз посматрачки сусрет са самим собом, херменеутичко суочавање са сопственим изразом. У збирци песама *Непознати пријатељи*, Сипервјел формира метафору о „унутрашњем огледалу”, стварајући њоме модел интроспекције и методичке жеље за сагледавањем сопствене унутрашњости, и то са друге стране огледала и са оне стране језика и значења, што песник сугерише поднасловом песме који гласи „И даље без наслова” (« Toujours sans titre »):

Оставимо то, ви сте тако близу сами себи
Да вам се од сада ништа не може догодити,
Не брините, дува лагани ветар снова
И чудновато огледало присно светли.¹⁶⁰
(Сипервјел 1996: 338)

Метафора унутрашњег огледала, заправо, конкретизује начело интроспекције и аутоидентификације које је утиснуто у само језгро Сипервјеловог песничког исказа, док је представа о унутрашњости бића одређена присуством онтолошке баријере, коју материјализује метафора огледала као опне која дели два засебна света. Најзад, из

¹⁵⁸ « Je regrette d'avoir ri, / j'ai besoin qu'on m'idolâtre ; / mon âme est au pilori, / je vais chez mon psychiatre. » (Сипервјел 1996: 80)

¹⁵⁹ « Moi qui n'affirme que mon nom, / je suis l'Interrogation. » (Сипервјел 1996: 84)

¹⁶⁰ « Laissons cela, vous êtes si près de vous-même / que désormais rien ne pourrait vous arriver, / rassurez-vous, il fait un petit vent de songe / et l'étrange miroir luit presque familier. » (Сипервјел 1996: 338)

позиције херменеутике бића која значајно одређује Сипервјелову поезију, поменута метафора задржава и традиционалну вредност контемплације и загледаности у лик или његов одраз, односно слику, чиме се појачава важност коју песник придаје самом догађају гледања и, уопште узев, појму *погледа*.

У једној од ненасловљених песама у збирци *Пристаништа* песник користи метафору „погледа који се одваја од мене,/као галеб, од обале¹⁶¹” (Сипервјел 1996: 123), саопштавајући тиме неопходност самоспознаје као конститутивног начела сопствене поезије. Метафора „одвајајућег погледа” готово да упућује на феноменолошку терминологију, док се сâм чин одвајања сажима у самом себи, не дајући експлицитне резултате у виду слике или неке другог вида конкретизације и задржавајући динамичну интерпретацију (само)опажања. Дистанцирање од сопственог искуства Сипервјел остварује посредством симболичког одвајања од сопственог тела, док се метафора тела уписује у динамику дисоцијације сопства својствене Сипервјеловој визији песника: „Овај тешки корак на плочнику / препознајем га, мој је / чујем га издалека / одвојио се од мене / (нисам му дакле више ништа)¹⁶²” (Сипервјел 1996: 167).

Управо је метафора сусрета и контакта кључна за Сипервјелову интерпретацију двострукости бића, при чему се поменути сусрет заснива на семантици препознавања, а самим тим и сугерисању заборављене блискости и интимног пријатељства:

Тражио сам себе више од тридесет година
И увек сам себи у томе био препрека,
Најзад сам се јуче угледао
Како стојим у грмљу бића;
[...]
Пружио сам другом себи
(убрзо смо се препознали)
Безазлено руку
Са трачком постхумног руковања¹⁶³.
(Сипервјел 1996: 153)

Читава динамика Сипервјелове поезије ослања се на откривање унутрашњег Другог, симптоматизованог у оном Ја које сачињава рационални, али и „спољашњи” део песниковог лика. Тражење Другог омогућава му, заправо, тражење аутентичног места сопственог бића, које је начелно одсутно и чији се недостатак осећа као празнина, док се на пољу метафоре као „обједињујућег” тропа, и то метафоре сусрета и руковања, остварује контакт и трополошко јединство са изгубљеним Ја. Оклевањем и непрестаним мењањем фокуса са једноструког на двоструко Ја, песник не доноси коначан закључак, већ увек изнова саопштава динамичност и витализам поетског бића:

Ми смо двоје, ми смо једно,
кораца нам се мешају, и срца,
носимо исту одећу

¹⁶¹ « mon regard qui se sépare de moi, / comme un goéland, du rivage. » (Сипервјел 1996: 123)

¹⁶² « Ce pas lourd sur le trottoir / je le reconnais c'est le mien, / je l'entends partir au loin, / il s'est séparé de moi / (ne lui suis-je donc plus rien) » (Сипервјел 1996: 167)

¹⁶³ « Plus de trente ans je me cherchai / toujours de moi-même empêché, / hier enfin je me vis paraître / debout dans la brousse de l'être / [...] / Je donnai à l'autre moi-même / (aussitôt nous nous reconnûmes) / une poignée de main sereine / ayant un petit goût posthume. » (Сипервјел 1996: 153)

када корачамо путујући
на путу који излази из нас
јединим којим можемо поћи¹⁶⁴.
(Сипервјел 1996: 340)

У наведеним стиховима метафора пута и путовања има обједињавајућу моћ, сигнализирајући тиме саму природу метафоре, која преплиће референте, а чија суштинска сложеност бива обухваћена једним знаком који упућује на појавно, друштвено и видљиво знамење човека („носимо исту одећу”). Идеја „јединог пута” и једнообразне појаве која обједињује вишеструкост и комплексност значења, илити двојаку и амбивалентну природу бића, саопштава да се путем принципа принудне идентификације тако да се опречна начела могу довести у јединствену и функционалну везу, крећући се увек између истог и различитог. На тај начин, песникова интуиција о поларизованом устројству човековог идентитета и противуречности која се налази у основи његовог бића, надограђује се једном прећутном идејом о превазилажењу бинарности која у одређеном смислу антиципира постструктурализам, док се уз помоћ метафоре као језичког и песничког тропа усложњавање појма идентитета уопште (знака, али и човека као знака) језички и песнички артикулише и конкретизује.

У једној од првих збирци песама *Акценти*, објављеној 1939. године, Жан Тардије такође употребљава сличан поступак, успостављајући најпре бинарни модел између „ми” и „ви”, те их супротставља истовремено замагљујући границу између њих: „Ми се приближавамо. Ево нас. Ми смо./...]/Ево вас. Ви сте сами. Ви сте господари¹⁶⁵.” (Тардије 2003: 93). Тардијеова концепција песничког Субјекта, као и метафорички начини којима се он гради, уписује се у пут очућавања и отуђења песничког гласа, као и својеврсне дисоцијације и подвојења унутар самог песничког Ја, што, како тврди Парис (2008) представља једну од константи Тардијеове поетике, у виду тражења другости у себи и другости у језику.

Принцип дуалитета који је део „генетског кода” модерног песничког Субјекта, у Тардијеовој поезији често се креће сличним методолошким путем који користи и Сипервјел, а који иде у правцу феноменолошких метафора дислоцираног погледа и посматрања себе као Другог. Карактер непознанице у дефинисању начела другости, доминира у Тардијеовом песничком изразу, па се анонимност Другог и немогућност идентификовања, али и карактер одсутности, постављају као суштинска обележја песникове епистемологије песничког Ја. Према песниковим речима, „бурлескна” и „лирска” (Тардије 2003: 325) збирка песама *Господине Господине*, у потпуности је инспирисана логиком бинарности, па је и сама исписана у удвајању песничког гласа и симулацији дијалога два замишљена „господина”. Играње са умножавањем перспектива Тардије неретко усложњава, што доводи и до проблематизовања првобитно усвојеног дијалошког и бинарног модела, и то у песми „Путовање са Господином Господином” (« Voyage avec Monsieur Monsieur ») увођењем једног песничког Ја које дијалектизује и „дијалогизује” већ постојећи дуалитет, чиме песник, кроз иронију и пародију, показује да

¹⁶⁴ « Nous sommes deux, nous sommes un, / nos pas s'embrouillent, et nos cœurs. / Nous avons même vêtement / quand nous allons chemin faisant / sur la route qui sort de nous / la seule que nous puissions suivre. » (Сипервјел 1996: 340)

¹⁶⁵ « Nous approchons. Nous voilà. Nous sommes. / [...] / Vous voilà. Vous êtes seuls. Vous êtes maîtres. » (Тардије 2003: 93)

је људски ум кадар да мисли једино у бинарним моделима и да их готово по аутоматизму образује:

Са Господином Господином
Крећем на пут.
Иако не постоје
Носим им кофере.
Ја сам сâм њих је двоје.
[...]
Како су један наспрам другог
Сваки има свој резон.
Један каже: ствари долазе,
А други: оне одлазе;
Када воз прође
Да ли куће
Остају или нестају?
А ја кажем да после нас
Не остаје баш ништа¹⁶⁶.
(Тардије 2003: 328-329)

О суштинској амбивалентности бића, као и о потреби да се свет разумева уз помоћ бинарних опозиција, чија је логика заснована на појмовима сличности и разлике, песник говори пародирајући и карикирајући основне постулате који их утемељују у традицији рационализма, чиме се нужно онемогућује употреба традиционалних метафора и метафоричких структура. Како се појмови сличности, па и идентичности и разлике доводе у питање, метафора у тако одређеном језичком хабитусу и сâма бива пољуљана, док се референт и знак непрестано мешају, или пак један знак добије више референата. Тако се знак „Господина” распољућује и удваја, непрестано осцилујући између једног значења које му диктира парадигматски карактер језика, и два значења која добија на синтагматском језичком плану: „Када се Господин шета/Господин остаје код куће/када је Господин овде/Господин није никада ту¹⁶⁷” (Тардије 2003: 331).

С друге стране, у збирци песама *Невидљиви сведок* (1943.) појављује се песма са двосмисленим називом, од кога два могућа значења стоје у односу категоричке противуречности, чиме се на самом почетку онемогућава линеарно читање, већ се отварају паралелни путеви интерпретације: наслов у једном смислу може значити „Лице” или „Особа”, а у другом „Нико” (« *Personne* »). Постављајући начело полисемије као кључ за читање песме, Тардије отвара питање једнообразног идентитета и јединственог значења, постављајући га у контекст вишеструкости песничког Ја и онтолошке несигурности у његову стабилност:

Док се Неко ко је ја, на својој постељи
Стврдњава у миру у свом ковчегу од тела,

¹⁶⁶ « Avec Monsieur Monsieur / je m'en vais en voyage. / Bien qu'ils n'existent pas / je porte leurs bagages. / Je suis seul ils sont deux. / [...] / Comme ils sont face à face / chacun a ses raisons. / L'un dit : les choses viennent / et l'autre : elles s'en vont ; / quand le train les dépasse / est-ce que les maisons / subsistent ou s'effacent ? / moi je dis qu'après nous / ne reste rien du tout. » (Тардије 2003: 328-329)

¹⁶⁷ « Quand Monsieur se promène / Monsieur reste au logis / quand Monsieur est ici / Monsieur n'est jamais là » (Тардије 2003: 331)

Не знам више ко говори мојим устима
Не знам више које име још увек носим,
Али имам очи руке и уши
Путника који изгледа да се вратио¹⁶⁸
(Тардије 2003: 138)

Алузија на повратак са путовања, које се у песми односи на сан као прелазак у онострано и непознато, представља један од видова удвајања песничког Субјекта, готово традиционалног раздвајања телесног и спиритуалног, али у овом случају уз последице онтолошких размера. Кроз метафору непознатог путника, Ја као Субјекат песме постаје истовремено исто и различито, формално обједињено у принципу телесног кроз метафору тела као ковчега, а суштински удвојеног кроз дијалектичко увођење Другог као страног и анонимног елемента. За Тардијеа идентитет је непознаница, а другост несагледиво кретање унутар и с оне стране „површинског” Ја, док је чулно (очи, руке и уши) залог идентитетског препознавања. Традиционално схваћена подвојеност између тела и духа у Тардијеовој поезији нема спиритуалистички или хришћански призив, већ се поменута удвојеност образује у оквиру филозофског пара који сачињавају феноменолошки и херменеутички дискурс, па песник освешћује узајамност и супротстављеност ова два принципа, кроз метафоре „погледа” и „мисли”: „Бескрајно ми мисао и поглед мењају места: *видим сазвежђа и размишљам шта их то раздваја*¹⁶⁹.” (Тардије 2003: 519).

Унутрашња подвојеност за Тардијеа представља егзистенцијални и стваралачки императив, па се различитост од себе самог, актуализована кроз поетичку призму другости која, притом, конотира увек једну врсту сукоба и супротстављања, уздиже до врховног поетичког начела Тардијеове поезије: „Моја разлика је моја неопходност!/Ко год да си, да си са земље или са неба, супротстављам се¹⁷⁰” (Тардије 2003: 142). Негирање начела сличности, самим тим, постаје такође нужност али и очигледност, чиме се суштински мења природа метафоричког мишљења уопште. Принцип алтеритета, као водеће начело конституисања Тардијеовог песничког Субјекта, заправо је општи принцип дијалектизације у Тардијеовој поезији, који саопштава нужност супростављања и преиспитивања, као и потребу за одржавањем дате динамике. Било да се Други везује за дубину несвесног и реферише на непознанице и страност интуитивног и афективног, па самим тим и ванјезичког, или да је реч о симболичком Другом као знаку ауторитета, разума и очинског принципа, другост је свакако фактор дестабилизације идентитета, али и неопходан услов његовог конституисања и самосагледавања. Стога се у Тардијеовој поезији непрестано пројављује жеља за стабилизацијом, за апсолутним Ја, и то у виду тражења симболичког убиства Другог као симболичког патрицида: „Хоћу ли умрети а да нисам убио Другог/који немо влада у својим дубинама¹⁷¹?” (Тардије 2003: 143).

Анонимност Другог, измицање другости свакој понуђеној епистемологији којом располаже рационализујући *cogito*, једно је од константних обележја Тардијеове визије песничког искуства, као што је приказано у песми „Разговор са другим” (« *La conversation*

¹⁶⁸ « Tandis qu’Un tel qui est moi, sur sa couche / durcit en paix dans son cercueil de corps, / je ne sais plus qui parle par ma bouche / je ne sais plus quel nom je porte encor, / mais j’ai les yeux les main et les oreilles / d’un voyageur qui serait revenu » (Тардије 2003: 138)

¹⁶⁹ Курзив на оба места стоји у оригиналу. « Sans fin ma pensée et ma vue prennent la place l’une de l’autre : je vois des constellations et je médite ce qui les sépare. » (Тардије 2003: 519)

¹⁷⁰ « Ma différence est ma nécessité ! / Qui que tu sois, terre ou ciel, je m’oppose » (Тардије 2003: 142)

¹⁷¹ « Vais-je mourir sans avoir tué l’Autre / qui règne et se tait dans ses profondeurs ? » (Тардије 2003: 143)

avec l'autre »): „Хеј! Други, који ми никада не показујеш своје лице/[...]/хоћу ли једног дана видети истину твоје фигуре¹⁷²?” (Тардије 2003: 1451). Сведочећи о присуству нечег увек страног, увек неухватљивог и непознатог у дискурсу, песник конституише знање о Другом на основу песничке интуиције, која се ретроградно креће према митолошким почецима бића:

Сваки песник, када осети да га нека унутрашња нужност нагони да пише, моментално се удваја. Из тог удвајања рађају се две различите особе, супротстављене али и комплементарне, два одвојена бића, од којих једно размишља, говори, пише у *име другог*. [...] Али други, Други, друго лице песничког удвајања, ко је он? Да ли је довољно рећи да он *присуствује*, као посматрач, настајању песме. Да ли је то ‚несвесно’ аутора, [...] Проширимо још мало домет тог двојника, несагледиве сенке тог ‚другог ја’: можемо ли рећи да је то општи израз особина које су заједничке читавом човечанству, присуство, у сваком од нас, некаквог људског архетипа? [...] хоћемо ли ићи до застрашујућих граница онога што је непознато нама самима? [...] Нешто што би могло бити порекло или корен Бића [...].¹⁷³ (Тардије 2003: 548)

Упућујући на неименљиви, ванјезички карактер другости, Тардије затвара овај херменеутички круг повратком у митологизујуће и архетипско место бића, подражавајући неоавангардно начело повратка у простор интраутериног живота, откривајући метафорички карактер таквог повратка, будући да је повратак „застрашујућ” и неостварљив. У Тардијеовом песничком имагинаријуму и метафоричком дискурсу који га прати, метафора постаје нужност, док песник кроз дискурс о неизрецивости и неименљивости Другог на првом месту истиче катахрезички потенцијал метафоре, чиме се уписује у интерпретацију метафоре као говора о одсутном и неименљивом. На тај начин се, у Тардијеовој поезији, као и код претходна два песника, начело децентрализације и удвајања остварује на кључним тачкама артикулације песничког дискурса, на плану песничког исказа као и кроз инстанцу песничког Субјекта.

Удвојено, вишеструко и дезинтегрисано песничко Ја у поезији сва три песника сведочи, заправо, о разлижењу језика и стварности, односно о радикалном раскиду између означитеља и означеног, што доводи до закључка да је сваки покушај спознаје и артикулације ма какве објективне стварности у бити метафоричан, а да, самим тим, удвајање саопштено кроз префикс *мета-* (метајезик, метафизика, метафора, метаморфоза) постаје категорички императив у егзистенцији модерног Субјекта.

¹⁷² « Hé ! L'autre qui jamais me montres ton visage / [...] / verrai-je un jour la vérité de ta figure ? » (Тардије 2003: 1451)

¹⁷³ Курзив на оба места стоји у оригиналу. « Tout poète, lorsqu'il se sent poussé à écrire par quelque nécessité intérieure, se dédouble instantanément. De ce dédoublement naissent deux personnes différentes, antagonistes mais complémentaires, deux êtres séparés, dont l'un réfléchit, parle, écrit *au nom de l'autre*. [...] Mais l'autre, l'Autre, le deuxième personnage du dédoublement poétique, quel est-il ? Suffit-il de dire qu'il *assiste*, comme un spectateur, à l'éclosion du poème ? Est-ce ' l'inconscient ' du poète [...] ? Élargissons encore la portée de ce double, l'ombre immense de ce ' moi second ' : dirons-nous qu'elle est l'expression globale des caractères communs à toute l'humanité, la présence, en chacun de nous, de l'archétype humain ? [...] irons-nous jusqu'à toucher avec lui les bords effrayants de ce qui est étranger à nous-mêmes ? [...] Quelque chose comme les origines ou les racines de l'Être [...]. » (Тардије 2003: 548)

5.2. Од надреалистичке метафоре ка ревидираном традиционализму и модерној метафори

Имајући у виду надреалистичку инспирацију када су у питању песме Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа, потребно је нагласити да су се тројица песника више или мање дистанцирали од надреализма као књижевног покрета, остајући несврстани у мноштву изама које су изнедриле историјска авангарда и неоавангарда. Остајући верни авангардним начелима уопште узев, без припадања било ком књижевном покрету, поезија тројице песника ипак бива обележена јаким утицајем надреалистичких идеја, те их песници модификују и прилагођавају сопственим поетичким моделима. Како је блискост са надреализмом заједничка црта тројици песника, тако се може сматрати заједничким њихово опредељење за остајање на маргинама надреализма, као и одлука да се надреалистички моменат у развоју њихове књижевноуметничке мисли и праксе превазиђе. Тако се у њиховој поезији повратак аполонског начела, примата свести и разума, појављује као поетичка и егзистенцијална неопходност, док принцип ирационалног не постаје мање важан. Према речима Хуга Фридриха (1969: 135), „тамом” у модерној лирици влада Аполон, као јасна уметничка свест. Међутим, једном рехабилитовано несвесно, у оквиру надреалистичког песничког дискурса, добија своје устоличено место у модерној лирици, те се у том смислу модерна поезија може сматрати, у мањој или већој мери, постнадреалистичком, док су рефлекси надреалистичке мисли и терминологије од изузетног значаја за наредни, комплементарни корак рехабилитовања разума који предузимају поменути песници. Смештање надреалистичке мисли, посебно када је у питању песничка слика/метафора, а затим и аполонска надоградња и стабилизација ирационалистичког, диониског модела који предлажу надреалисти, открива се као заједничка особина трију поетика и заједнички напор који се препознаје у поезији све тројице песника.

Жил Сипервјел је, наиме, већ од 1930. године значајно удаљио своју концепцију поезије од надреалистичког схватања, одређујући је чак у односу опречности у односу на надреализам (Фишбах 2013: 198), одбацујући надреалистичку тежњу ка неразумљивости и херметизму (Фишбах 2013: 206), и тражећи класични, смирени исказ са метафорама које су умереније и боље промишљене (Коло 1992: 99). У већ поменутом метапоетичком тексту „Размишљајући о песничкој уметности” објављеном 1951. године у оквиру збирке *Рађања (Naissances)*, Сипервјел промишља питања двоструке песничке мотивације, два покретача песничке ситуације који представљају диониски и аполонски принцип стварања. Промишљајући однос несвесног и свесног, Сипервјел се креће по читавој лирској структури, истичући важност оба принципа, њихову супротстављеност али и комплементарност. Како тврди Фишбах (2013: 206), Сипервјелова прва преокупација јесте тражење равнотеже између светла и таме, разумљивог и мистичног, или чак, према речима Маргарет Кук (1997: 36), потпуно превладавање принципа једноставности и транспарентности у Сипервјеловој поетици. Ирационално и „натприродно” се, за Сипервјела, показују као нужно полазиште за реорганизацију нове, модерне епистемологије, док се покрет ка свесном и „природном” поставља као организујућа тежња дезорганизованог песничког дискурса: „Настојати да натприродно постане

природно [...]. Чинити тако да нам невиђено постане познато, а да сачува своје фантастичне корене¹⁷⁴.” (Сипервјел 1996: 561).

Жеља за равнотежом таме и светла, скривеног и видљивог, фантастичног и обичног постаје примарно обележје Сипервјелове лирике, одређујући је истовремено на маргинама надреализма, опседнутошћу натприродним, али и укоренењем у принципу природног и рационалног погледа на ствари. За Муњос Ромеро (1989: 765), залог Сипервјелове поезије представља познат, природан и чулни свет, чији су почеци засновани у фантастичном и мистичном доживљају стварности. Дисторзија која се постиже оваквом логиком елипсе, која је заснована на постојању два центра, две жиже, омогућава непрестану динамизацију и самодовољност Сипервјеловог поетског дискурса, који се, услед могућности великог понирања у „дубоку поезију” (« *ma poésie profonde* ») напиње до граница издржљивости и самопоништавања. Песник управо и изриче своју природну склоност ка несвесном и мрачном, као и великом напору за изражање у свесно, док се најзад одлучује за остајање у аполонској перспективи:

Мени посебно и треба та луцидност јер сам по природи мрачан. За мене нема поезије без извесног нереда на почетку. Покушавам да у њега унесем светлост, а да не умањим виталност несвесном. Волим непознато само уколико је прилагођено људској температури¹⁷⁵. (Сипервјел 1996: 561)

Сипервјелова интуиција о несвесном као о резервоару утисака и извору поезије умногоме се приближава надреалистичкој, док се од надреалистичке перспективе удаљава увођењем начела свести као кључног елемента обликовања песничке слике: „Слика је магична лампа која светли песницима у тами. Она је такође осветљена површина као се он приближава мистериозном извору у ком куца сâмо срце поезије¹⁷⁶.” (Сипервјел 1996: 561). Естетска и стилска преокупација, иста она принуда које се Бретон одриче у самој дефиницији надреализма, постаје критична тачка формирања песничке слике и метафоре, која своје пореко црпи из несвесног, али бива уочена „очима свесног”. Овиме се Сипервјел одмиче од надреалистичког категорисања свести као пасивног посматрача онога што се збива у дубинама несвесног, и приближава се модерним теоријама метафоре заснованим пре свега на идејама феноменологије и теорије рецепције, којима се открива стваралачки карактер перцепције и „покрета ока”, односно, пута и редоследа уочавања и гледања, којима се конституише (естетски) предмет. Стога се у стварању песничких слика и метафора Сипервјел води, готово интуитивно, феноменолошком надоградњом перцепције, док се сликовна детерминисаност лирике несметано остварује и на плану субјективног опажања, које поништава разлику и бинарност:

Заправо за дух, као мешавину снова, супротности више не постоје: потврдно и одрично постају исто, а исто тако и прошлост и будућност,

¹⁷⁴ « *Tendre à ce que le surnaturel devienne naturel [...]. Faire en sorte que l'ineffable nous devienne familier tout en gardant ses racines fabuleuses.* » (Сипервјел 1996: 561)

¹⁷⁵ « *J'ai d'autant plus besoin de cette lucidité que je suis naturellement obscur. Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ. Je tâche d'y mettre des lumières sans faire perdre sa vitalité à l'inconscient. Je n'aime l'étrange que s'il est acclimaté, amené à la température humaine.* » (Сипервјел 1996: 561)

¹⁷⁶ « *L'image est la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité. Elle est aussi la surface éclairée lorsqu'il s'approche de ce centre mystérieux où bat le cœur même de la poésie.* » (Сипервјел 1996: 561)

обесхрабљеност и нада, лудило и разум, смрт и живот. Унутрашња мелодија се уздиже, бира речи које јој одговарају¹⁷⁷. (Сипервјел 1996: 563)

У идеји о превазилажењу бинарности и супротности Сипервјел је близак потоњим теоријама, те се и у дефинисању метафоре као слике која подразумева супротности али их и пориче приближава новореторичаричким схватањима метафоричких израза. Осим тога, управо се у појму слике прелама надреалистичко наслеђе у Сипервјеловој поезији и добија свој коначни облик у виду категорије која у себи сажима читаву комплексност односа човека и стварности, али и рационалног и ирационалног.

Сипервјелово тумачење песничке слике не само да рехабилитује инстанцу свести, већ враћа и модификује традиционални поглед на аксиолошку позадину метафоричке слике, и то кроз појам *исправности*, изричући, међутим, до тада неприхватљиву могућност повезивања исправности и непрецизности: „Ако је слика, чак и када је исправна, мање прецизна од појма, она више блиста и продире дубље у несвесно¹⁷⁸.” (Сипервјел 1996: 563). Повратак у несвесно за Сипервјела је повратак у конкретно и чулно, те се важност слике као чулне везе са стварношћу представља као врховно начело модерне поезије: „Склоњене од опасности апстракције, оне [слике] су се укорениле у бескрајној свежини очигледности¹⁷⁹.” (Сипервјел 1996: 653).

Када је у питању поезија Жана Коктоа, повратак форми и валоризацији језичког израза у формалном смислу карактеристичан је за аполонијску перспективу уметности, па се принцип конкретизације и визуализације придружује, према Коктоовим речима, вољи за извесном „александринском аритметиком” (« l'arithmétique alexandrine ») (Кокто 1999: 21), која алудира на неопходност традиционалног формалног залеђа стиха и сâме поезије. Према речима Пјер-Марија Ерона (2010: 12), Кокто је најсветранији уметник 20. века који је у свим сферама уметности био инкарнација „живог” класицизма, оног који опстаје као уметнички израз и принцип, независно од књижевноуметничке историје. Изједначавајући песничко умеће са умећем композитора (Стравински), или сликара (Пикасо), Кокто позива на рехабилитацију идеје о уметнику као *мајстору* (*homo faber*), па се сâмо питање технике као познавања суштинских елемената једне уметности и владање њима. Док су надреалисти дефинисали надреалистичку уметност као стварање „без било каквих моралних, естетичких или других преокупација” (Бретонова дефиниција), Кокто се измешта ван оквира надреализма и опредељује се за прорачунату форму, удружујући је са инспирацијом коју утемељује у несвесном, стварајући тако, према Јосимовићевим речима (1973: 61-62), концепцију психолошког реализма која највише погодује његовој визији песништва, и то као напор да се покаже психа модерног Субјекта:

О Боже, ја нисам намењен бунилу,
Аполон ме слабо држи; зови ме... дотрчаћу,
Упркос лирином нервном слому,

¹⁷⁷ « Cependant pour l'esprit mélangé de rêves, les contraires n'existent plus : l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie. Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent. » (Сипервјел 1996: 563)

¹⁷⁸ « Si l'image, même quand elle est juste, est plus imprécise que le concept, elle rayonne davantage et va plus loin dans l'inconscient. » (Сипервјел 1996: 563)

¹⁷⁹ « À l'abri des menaces de l'abstraction, elles se sont barricadées dans l'éternelle fraîcheur de l'évidence. » (Сипервјел 1996: 653)

И њене ноге, њене руке, зову упомоћ¹⁸⁰.
(Кокто 1999: 506)

Познавање надреалистичког искуства стварања, или поетичких путева које предлаже надреалистичка метода „помрачења” свести, песнику омогућава спознају кроз понирање у несвесно, које притом карактерише као неиздржљиво. Призивајући упомоћ аполонску и разумску инстанцу свести, Кокто преиначава надреалистички образац, иако га првобитно присваја, афирмишући недвосмислено, уочава Јосимовић (1973: 65), несвесно као најбитнијег чиниоца стварања које, заправо, има форму невидљивог. Поступак трансформације доживљеног делиријума и одступања од познатог, песнику пружа могућност својеврсне демистификације ирационалног, те тражећи исходиште поетског израза у свесном, у Богу, Кокто истовремено релативизује и потврђује снагу несвесног дела човековог бића. На тај начин, тврди Јосимовић (1973: 94), Кокто афирмише поезију као сложен израз заједничког деловања свесног и несвесног.

Коктоово призивање аполонског духа у сопствену поезију, на изванредан начин рехабилитује и на тематском плану античку инспирацију и симболизацију. Реферисањем на античку митологију, тематски колико и идејно, преузимајући често на себе и маску Орфеја, Кокто директно отвара путеве интертекстуалности са античким схватањем уметности, призивајући каткад фигуру Сапфо, Венере, Дијане, а каткад Нарцисов лик, или Сократов дух (Кокто 1999: 319-321). Интегришући формалистички дух у модерну уметност измењену антитрадиционалистичким перспективама које, притом, не одбацује, Кокто показује јединство и диспаратност диониске и аполонијске тенденције у уметности, уписујући се тиме у песничку традицију која води од антике, преко Ронсара (види Кокто 1999: 341) до почетка 20. века. Аполонска инспирација за Коктоа је утолико важнија колико се окретање ирационалном у модерној поезији успоставља као неизбежно и нужно. Перед и растројство у коме настаје текст, ирационално о ком говоре надреалисти, или прејезичко у семиотичком смислу, представљају предуслов организовања и артикулације текста: „Али само мој ред, моја тактика/ослобађају/заробљени текст/који преегзистира,/и, већ,/стрпљиво чека растројен/у алфabetу¹⁸¹.” (Кокто 1999: 413).

Вантекстуално, прејезичко и имагинативно, имају значајно место и у утемељењу Тардијеове поетичке перспективе у односу на надреалистичку. Користећи сличне метафоре којима проговарају Сипервјел и Кокто о поетичкој нужности стабилности и непрестаног повратка у аполонско „стање”, Тардије говори о „жељи за Стабилношћу” (« le désir du Stable ») као чврстом ослоњу у поетском искуству које је, са друге стране, одређено као „упадање у реку без обала” : „Пливач који је бачен у реку без обала/слеп и слућен, њега носе струје,/.../Ах! Зауставити се! Ах! Пронаћи чврсто тло¹⁸²” (Тардије 2003: 61). Док се неостварљивом метафором реке која нема обале саопштава потреба за проналажењем истих, песник истовремено проговара о одсуству али и афективном присуству чврстог ослоња у виду *жеље* за постојаним тлом као онтолошком „гаранцијом” о постојању смисла. На тај начин Тардије, у језику и кроз језик, говори о суштинској потреби за непостојећим смислом, као суштинској одредници поезије али и

¹⁸⁰ « Ô mon Dieu, je ne suis pas fait pour le délire, / Apollon me tient mal ; appelez-moi... j'accours, / malgré les crises de nerf de la lyre, / et ses jambes, ses bras, appelant au secours. » (Кокто 1999: 506)

¹⁸¹ « Mais seuls, mon ordre, ma tactique / délivrent / le texte emprisonné / qui préexiste, / et, déjà, / patiente en désordre / dans l'alphabet. » (Кокто 1999: 413)

¹⁸² « Nageur lancé dans un fleuve sans rive, / aveugle et fou, travaillé de courants, / [...] / Ah ! s'arrêter ! Ah ! trouver le Solide » (Тардије 2003: 61)

човека, док се унеколико дислоцираном традиционалном метафором о животном току као „немирној реци без обала” песничко искуство утемељује кроз жељу за Апсолутом. Најзад, у самом чину посматрања и поимања датог нереда свест добија превласт и, у тој перспективи, разум је доминантан као једини коме се може приписати било каква естетска способност:

Овај непрегледни природни делиријум који се посматра а не може да се спозна, ја имам повластицу да га истовремено приметим и заборавим. [...] *Само од мене самог зависи одлука о томе шта ћу да сачувам а шта да одбацим*¹⁸³. (Тардије 2003: 926)

На тај начин песник придаје подједнако важну улогу човековом разуму као квалитету који га одваја од објективног света који нема способност самосагледавања, па се тиме и отвара могућност за нови вид дијалектизације рационалног и ирационалног, који се повремено преплићу чувајући сопствене карактере.

Тардијеова визија равнотеже реда и хаоса, међусобног прожимања свесног и несвесног, ангажује метафоре које нагињу традиционалним песничким сликама, али често алудирају на истоветни метафорички дискурс Бретонове верзије надреализма у којима доминирају метафоре светла и блеска: „од сваке муње очекујем смирај и волим/да са дна понора назирем светла¹⁸⁴.” (Тардије 2003: 147). Суштинска апоретичност два аспекта човековог егзистирања амбивалентност су коју захтева модерна поезија, те тако и Тардијеов лирски израз открива жељену неопредељеност, али и субјективни трагизам у немогућности именовања и исказивања суштине која се смешта са оне стране језика: „Ко је у праву/ред или неред?/Ни једно ни друго/а и оба./Оно што ми измиче/нема име¹⁸⁵.” (Тардије 2003: 1261).

Контрадикторност два принципа, рационалног и ирационалног, парадоксалност њихове компатибилности, неисцрпни динамизам који генерише истовремено присуство начела свести и начела подсвести, откривају комплексност целокупног човековог постојања и искуства. Наведена тензија, као основа модерне лирике али и модерне метафорике, суштински модификује поетички и онтолошки оквир поезије на маргинама надреализма, тако да целокупна пренапрегнутост песничког израза подражава дух неразрешивости сукобљених начела, али и њихову симбиозу. Тиме се интуиција тројице песника о двострукости и противуречности унутар метафоре као генеративног језичког начела, која истовремено превазилази његове оквире и залази у домен неименљивог и неодређеног, уписује у савремена тумачења језика и саме метафоре као израза суштинске језичке амбивалентности.

¹⁸³ Курзив је у оригиналу. « Ce vaste délire naturel tandis qu'il se contemple sans se connaître, moi j'ai le privilège à la fois d'en prendre conscience et de l'oublier. [...] *C'est à moi seul, en moi-même, de décider ce que je garde et ce que je rejette.* » (Тардије 2003: 926)

¹⁸⁴ « de tout éclair j'attends le calme et j'aime / du fond d'un gouffre entrevoir les clartés. » (Тардије 2003: 147)

¹⁸⁵ « Qui a raison / ordre ou désordre ? / Ni l'un ni l'autre / et tous les deux. / Ce qui m'échappe / n'a pas de nom. » (Тардије 2003: 1261)

6. МОДЕРНА МЕТАФОРА У СТВАРАЛАШТВУ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА

Спрам традиционалне метафоре у којој су два референта аутономни и целовити знаци, модерна метафора разбија структуру знака и отвара његову семантику, излажући је многим затамњењима у разумевању, па чак и дезоријентацији у тумачењу, захтевајући да буде херметична пре него „јасна”, што и један од циљева модерне поезије и модерног песничког језика. Док се са једне стране отвара семантика знака и његова значења фрагментишу, што омогућава и селективност у одабиру значењских компоненти које ће учествовати у конституисању смисла саме метафоре, отвореност семантике и семиотичког поља рачуна и на могућности уписивања значења, тако да се реч која призвана у метафорички „контакт” са другом речју, неповратно мења, могло би се рећи и делексикализује, уписујући у себе нова значења. Како се у поезији после надреализма, али са битним упливима надреалистичког погледа на свет који, заправо, постаје само име за свеприсутно осећање непоузданости перцепције и позитивистичког поимања стварности, зачудност метафоре у модерној лирици постаје образац означавања, који обједињује напор ка одржању антитеза дубоко уписаних у модерну лирску структуру и кретању ка синтетичком мишљењу подржаном у сугестивном и кондезованом песничком језику, док је одсуство коначног смисла надомешћено динамизмом његовог произвођења у самом процесу семиозе.

Поезију и песничку метафору тројице песника не одликује само интуитивна повезаност са надреалистичким виђењем језика и метафоричности, већ и прећутно одустајање од дистанцираног односа према свету и одлучивање за његово разумевање изнутра, с ове стране разумевања и блискости са окружењем, па се стога не учитава потреба да се пониште сви знаковни и симболични односи и да се знацима испразне значења, већ да се омогући поновни митски и наивни доживљај стварности и исконски контакт са њом, те да се у том правцу крене у потрагу за поновном наивношћу у интерпретацији знакова и симбола. Исходиште оваквог песничког подухвата, који тежи да открије саме почетке стратификованог језичког и искуственог света, представља неоствариви подухват, али утолико значајнију потрагу за наивним светом првих метафора, које песници наслућују готово једногласно, и то кроз три велика песничка топоса и три димензије њихових поетика: 1) онтолошка (метафоре одсуства смисла, празнине и тишине), 2) феноменолошка и херменеутичка (метафоре појавног, опажајног и материјалног света) и 3) метајезичка (метафора као знак метајезичке активности поетског језика).

6.1. Метафора, језик и метајезик

Традиционална схватања метафоре у савременој тропологији нису у потпуности одбачена, напротив, постоји тесна веза која суштински усмерава оба приступа према феномену *значења*. Међутим, новореторичка и модерна лингвистичка методологија, за разлику од класичне реторике, издвајају појам значења у његовом динамичном и променљивом виду, па се метафора смешта у средиште епистемолошке проблематике која се тиче самог језика и његове везе са стварношћу, док се кроз разматрање о психогенези метафоре истражује и психолошки феномен образовања метафора као говора несвесног који одиграва једну од кључних улога у процесу концептуализације, али и као прототипа језика и његове метајезичке димензије. Како су се пре свега авангардни уметници интересовали за језичке механизме, али и рад на језику као материјалу уметности и формалном искорак из владајућег књижевноуметничког канона, присуство језичких експеримената и метајезичке функције у уметности постају константна одредница разноликих авангардних и неоавангардних поетика, али и читаве уметности 20. века обележене идејом о језичком релативизму, свеопштем бесмислу и несаопштљивости значења, уобличене поетички, према Фридриху (1969: 156) кроз идеје о језичкој магији и сугестији наспрам непосредног именовања. За Адријана Марина (1998: 56), „иза семантичког расула крије се пад читавог естетског референцијалног оквира”.

Занесеност авангарде истраживањем језика и текстуалности дела имала је одјека у готово свим сегментима дела као текста, стварајући нове жанрове и форме и трагајући за новим језиком као залогом постојања уметности уопште. Како истиче Марино (1998: 28), основни задатак историјске авангарде, а касније и неоавангарде, садржао се у уздрмавању темеља језика да би се оспорила основна начела логике западног друштва. Међутим, даље од ангажованих и идеолошких претпоставки на које упућује идеја о језичком ослобађању, развио се један нови, ишчашени естетизам, а самим тим и нова метафорика чији се метајезички капацитет и даље открива. Динамична структура метафоре, која у модерној филозофији језика маркира њен прелаз од значења као коначног смисла до означавања као семиотичког механизма и производње значења које измиче смислу и у непрестаном је настајању, последица је промене парадигме књижевности која се догодила у 20. веку. Нова парадигма, наиме, мења традиционално схватање уметничког дела као носиоца одређеног смисла новим схватањем – дела као текста који се не може свести на само једно значење и које је, бартовски речено, одређено чистом активношћу писања (*écriture*) у којој не постоји никаква принуда о посредовању значења (в. Бужињска, Марковски 2009: 355-356).

Одбацивањем било какве миметичке стилизације и конвенције, метафоре у Сипервјеловој, Коктовој и Тардијеовој поезији, као што ће бити приказано, следе поменути метајезички правац, који омогућава метафоричком изразу епистемолошку надградњу и промишљање себе саме. Модерна филозофија језика, која је имала великог одјека у авангардним круговима, па тако и у поетикама тројице песника, утицала је на радикалну промену поимања песничког језика и ширење његових граница у циљу формалног одговора на потребе свог времена, па о мета-метафори оправдано можемо говорити уколико задржимо перспективу о метафори као митском, првом говору, протојезику и семиотичком механизму производње значења. Стога је на плану песничке

метафорике превласт означитеља над означеним, као директна последица повлачења миметички одређене стварности у други план, постала централно начело новог песничког (мета)језика, његова деструктурација и приказ семиозе на делу.

6.1.1. Метафора и језичка игра – семиоза и означавање

Како је пре свега авангардна и неоавангардна уметност суштински одређена бунтовничким и провокаторским ставом уметника према друштву, па тако и језику као друштвеном феномену одређеном најпре својом комуникативном функцијом, тако је у само средиште авангардне поетике и скупа стваралачких поступака уписана идеја игре и експеримента као најизраженијег вида супротстављања традиционалном естетском канону у уметности¹⁸⁶. Стога, авангардна поезија је напорни рад на осмишљавању песничких слика, погодних израза и сувислог избора стилских фигура заменила „лакоћом” игре, експериментом и случајним одабиром речи заснованом најчешће на игри слободних асоцијација¹⁸⁷. Игровни аспект стваралаштва, у том смислу, најчешће поприма облик детињасте фиксације, дечијег језика који је најближи прајезику, док прелазак у дечије его стаје у широј перспективи позива на повратак у детињство језика и, самим тим, детињство хуманизма, док инфантилни дух сам по себи подразумева потпуну слободу, ведрину у откривању и поновној перцепцији света, као и неисцрпну креативност. У том контексту, метафора као лудички догађај у језику говори о потреби модерне поезије за безразложном креативном активношћу чији стваралачки потенцијал није условљен идеолошким и друштвеним императивима у грађењу значења.

Метафоричка активност песничког језика садржана у појму игре и игровног карактера песничког стварања, упућује на динамичност семиозе која инсистира на активности стварања новог значења, док метафора као језичка игра допушта најнеобичније и најневероватније комбинације језичких знакова. Како игровна активност сама по себи не подразумева укидање логике, већ напротив, заснована је на смисленом и организованом скупу правила која организују и регулишу игру (в. Рајичић Перић 2016.), у овом случају правило које организује игру прописује метафора као устројени, обликовани систем или механизам означавања. Чак и новореторичка теорија метафоре користи метафору о метафори као *игри* сема која омогућава бесконачно разигравање структуре метафоричког знака, што у крајњем домету модерних семиотичких теорија омогућава коначан прелазак са речи на знак. У том кључу, материјал поезије постаје знак, а форма као организационо начело песничког језика прати пут метафоричког генерисања новог

¹⁸⁶ О поетици игре у авангардној уметности говори докторска теза Светлане Рајичић Перић „Поетика игре у српској књижевности 20. века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Богдановић и М. Павић)” одбрањена 2016. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

¹⁸⁷ Игра као стваралачки поступак има значајну улогу и у оквиру надреалистичке поетике, будући да су надреалисти игру везивали за приступање ирационалном садржају људске психе и ослобађање несвесног. Осим тога, надреалисти су користили игру као уметнички поступак, преузимали су дечије игре и измишљали технике по узору на њих, како би читаву динамику стварања у потпуности предали случају и неочекиваним исходима превасходно језичких игара. Видети и антологију надреалистичких игара: *A Book of Surrealist Games*, ed. Alastair Brotchie, Mel Gooding, Shambhala Redstone Editions, Boston & London, 1995.

знака. Међутим, како се до коначног значења никада не долази, нити му се непосредно приступа, значење остаје увек у домену импликације, док бесконачност и отвореност коју метафоричком означавању даје лудички аспект подржава идеју неограничене семиозе и бесконачног одабира значења као концепт на коме се темељи читава савремена филозофија језика. Најзад, метафора као семиоза на делу и прототип језичког знака са крајње отвореном семантиком, у смислу у ком отвореност знака тумаче теорије рецепције, у језичку игру позива и читаоца, као значајног чиниоца производње и читавања значења. У лудичком контексту стварања метафора, имајући у виду значај авангардног тумачења игре као стваралачког процеса, улога читаоца и његово интуитивно читање метафора постају од кључног значаја за разумевање унутрашњег механизма метафоричког, а самим тим и језичког, процеса означавања. Од читаоца се очекује да се игра, да искорачи из језичког конформизма у неограничено поље семиозе као игре припремљене револуционарним дејством авангарди и њених (анти)поетика, а тиме и да активира дечије, примитивно разумевање које је засновано на интуицији, а не на позитивистичком и традиционалном читању јасних, веродостојних и прикладних метафора.

Метафора као непрестана смена означитеља која симулира непостојаност језичког знака у номинализујућем напору језика који настоји да фиксира значење, у Сипервјелов песнички језик уводи разигравање унутрашње структуре знака-метафоре-песничке слике, утапајући је у парадигму епистемолошке дезорганизације језика и немогућности језичког Субјекта да језиком обухвати стварност. Стога се кроз поменуту замену означитеља одржава непрестана семиотичка активност, која у свом стремљењу ка стабилизацији означавања са исходиштем у једном, коначном знаку, производи дисторзију унутар самог језика:

Имао сам коња
На небеском пољу
[...]
Била је то барка
Више него коњ,
Била је то жеља
Више него барка,
Био је то коњ
Какав се не виђа,
Са главом тркача,
У одори од делиријума,
Ветар који рже
Развејавајући се¹⁸⁸.
(Сипервјел 1996: 438)

Разарањем семантичког јединства песничке слике засноване на игри алтернације знакова песник не само да продире до самог средишта језичког збивања и метафоричког уобличавања слике, већ дестабилизује везу између језика, опажања и објективне стварности. Испитивање граница у оквиру којих семиоза остаје успешна одређује крајњи домет Сипервјеловог експериментисања у наведеној песничкој слици, тако да ни у једном

¹⁸⁸ « J'avais un cheval / dans un champ de ciel / [...] / C'était un navire / plutôt qu'un cheval, / c'était un désir / plutôt qu'un navire, / c'était un cheval / comme on n'en voit pas, / tête de coursier, / robe de délire, / un vent qui hennit / en se répandant. » (Сипервјел 1996: 438)

тренутку песнички језик не прелази у бесмисао и нечитљивост, већ се креће по самим границама остваривости знака и значења. Замена слике коња барком, затим апстрактним појмом жеље, песник обједињује различите видове људског искуства, метаморфозирајући слику од конкретне представе до апстракције, непрестано изазивајући језичку моћ представљања. Песнички израз, притом, очигледно укида логику веродостојности и линеарности, а метафора као средство, у овом случају, омогућава истовремено присуство и задржавање свих поменутих појмова у свести читаоца. Сипервјелова песничка слика, самим тим, показује трансформисану метафору, која од традиционалне двочлане структуре сада почива на вишечланој, ланчаној структури која у себе може укључити велики број означитеља. Метафора као констелација знакова омогућава велику могућност избора када је у питању тумачење и идентификовање „нултог” означитеља (илили смисла, онога о чему метафора „говори”), тако да се тумачење може кретати у више праваца – да ли говори о појму коња, барке, жеље (*in praesentia*) или о неком апсолутно одсутном знаку (*in absentia*). Међутим, ослободивши се потребе да се пронађе коначно значење у тексту, може се открити нешто неупоредиво важније, а то је управо посматрање самог механизма метафоре и рад језика унутар њега самог.

О семантичком преображају речи, које се у честој употреби мењају чак и до своје антиномије, Сипервјел говори у песми „Метаморфоза” (« *Métamorphose* ») такође уз помоћ идеје о игрању са језиком, бесциљним и безразложним „окретањем на све стране” које семантику пуноће (*данас*) мењају значењем одсутности (*сутра*):

Просту реч као што је *данас*,
Окретаћемо на све стране,
Ићи ће из руке у руку,
Пред нашим очима постаће *сутра*¹⁸⁹.
(Сипервјел 1996: 619)

Метаморфоза речи „данас” и њено ново обличје „сутра” представља само један од видова удаљавања језика од стварности, измицања пуноће смисла од готово опипљивог постојања („ићи ће из руке у руку”) до смисла који је само *пројекција* (око је овде метафора пројектовања унапред, у будућност – „постаће сутра”). Значење игре, добацавања и окретања на све стране, у овом случају сугерише лакоћу заиграности, лагодну употребу речи која неосетно доводи до осипања речи и њене семантике, па и до потпуне промене и губитка њеног примарног лексичког и семантичког идентитета. Наведена трансформација, притом, није само језички догађај, већ утиче на разобличавање онтолошког поретка стварности, замене садашњице и емпиријске извесности неизвесним, будућим временом које има не само значење губитка садашњег тренутка, већ и комплетним измештањем из времена које убрзано одмиче „пред нашим очима”.

Немогућност дијалога и неуспех комуникације у Сипервјеловој песми „Брачни разговор” (« *Dialogue conjugal* ») иронично су приказани у форми игре и употребу асемантичких формула које обесмишљавају сваки покушај вођења разговора у интимном, породичном разговору:

- Туга која ме је одгојила

¹⁸⁹ « Un mot simple comme *aujourd'hui* / on le tournera en tous sens. / Il s'en ira de main en main, / sous nos yeux deviendra *demain*. » (Сипервјел 1996: 619)

Никада, никада ме није оставила.

- Таратата.

- Хтео бих драгоцене речи,
Које је теше, теше је.

- Каква бесциљна игра¹⁹⁰!
(Сипервјел 1996: 80)

Метафора бесциљне игре, која на самом крају неуспешног разговора, као парадигме некомуникативности и свести о несаопштљивости језика, одређује поменути дијалог и затвара га у немогућности да се оствари. Дијалог, заправо, тиме постаје монолог, док се чак и покушај испуњавања празнине „драгоценим речима” онемогућује и исцрпљује у знаку бесциљности игре као идеје о испразности комуникације и немогућности да се пронађу речи, односно смисао у језику који би могао да испуни егзистенцијалну празнину и самоћу на коју је осуђен Субјект.

Лудизам као песнички поступак има значајну улогу и у Коктоовом стваралаштву, посебно у најранијим збиркама поезије. Игра као поетичко начело, али и пут којим се песник креће у испитивању песничког језика и његовог несвесног садржаја и, донекле, његовог аутореференцијалног и аутопоетичког потенцијала, уочава се најпре у поигравању са типографским распоредом речи и стихова на самом простору странице, тако да се, у први мах, препознаје песников ревизионистички однос према формалном устројству песме. Читава збирка песама *Pm Добре Наде* написана је у наведеном маниру, тако да се читалац сусреће са формалном разједињеношћу већ на први поглед, док се садржајна дезорганизованост песама уочава већ као први утисак који даје читање песама. Разиграност песничког језика може се препознати на свим нивоима, од фонетског и графичког, до синтаксе и семантике, па се на последњем, семантичком плану, у песми „Калдрмаров спев” (« Chant du raveur ») Кокто поиграва са основним принципом грађења метафоре, а који се односи на увезивање значења појмова и разигравање односа међу њима, и то кроз играње са означитељима у виду низања чак 43 епитета за именицу „руке”: „племените руке / скромне / леонинске / масивне / формалне / дорасле / невине¹⁹¹” и тако даље (Кокто 1999: 49). Овиме песник указује на бесконачне могућности уланчавања означитеља и отвара питање о инфлацији значења које се добија тим путем, дезоријентишући читање и тумачење овакве „бесконачне” метафоре, остављајући логичку забуну: поставља се питање да ли је оваква метафора производ случајног одабира речи и да ли је, као таква, показатељ акумулације или пак алтернације значења, да ли је свако наредно значење додатак или замена?

У песми „Кокарде (Мали забавни комади)” (« Cocardes (Petites pièces plaisantes) »), Кокто дословно прави игру означавања која не прати синтаксичка правила језика, већ само ниже означитеље ослободивши израз његове комуникативне лагодности и позивајући читаоца на херменеутичко бављење песмом у циљу проналажења значења:

1. Мед из Нарбоне

Искористи своје срце Кловнови цветају од златне балеге
Спавати ударац прстима летимо

¹⁹⁰ « - La Tristesse qui m'allaita / jamais, jamais, ne me quitta. / - Taratata. / - Je voudrais de rares paroles, / qui la consolent, la consolent ! / - Quel jeu frivole ! » (Сипервјел 1996: 80)

¹⁹¹ « bras nobles / sobres / léonins / massifs / formels / nubiles / chastes » (Кокто 1999: 49)

Летите ли играти се са моом
Моабићанка дама из плавог крста Караван
Ванила Бибер Цем од тамаринда
Морнар врат кићанка бркови мандолина
Линолеум од оптичке варке Хвала
ФИЛМ нова муза¹⁹²
(Кокто 1999: 205)

Позив на игру, саопштен кроз аграматични израз „Летите ли играти се са моом” (« Volez-vous jouer avec moa ») непосредно открива песникову намеру да песму одреди лудичким карактером, чиме постаје јасно да читалачка активност захтева откривање кључа за разумевање, односно правила игре чија би примена омогућила да се дође до смисла, те је, у том смислу, читава песма саграђена од метафора које нису изграђене на принципу аналогije који би лако одгонетнуо значење, већ на начелу игре и правилу слободне асоцијације чији се путеви морају реконструисати херменеутичком активношћу.

На постепено удаљавање значења којим се служи Коктоов песнички језик указују и поједини наслови песама, као што је у случају песме „Сећање на сећања” (« Souvenir des souvenirs »), који указује на игру означавања знака самим собом, чиме се његова семантика враћа самој себи тражећи ново значење. Метафора сећања о сећању указује на представљачки карактер човекове интроспекције, на „слику слике” или, платоновски речено, „сенку сенке”, којом се конотира коначно одсуство изворног означитеља који представља примарно искуство као извор сећања. Одсуство првог означитеља одређено је самом структуром метафоре, која се исцрпљује у игри сопственог удвостручавања.

За Коктоа, песник је у својој суштини дете, а песничко стварање је вид његове лудичке активности, када песник користи метафору шаховске табле у одређењу поезије као високо интелектуалне игре која прати сопствена правила: „Ево ме самог са твојом шаховском таблом/поезијо, о моја љубави¹⁹³” (Кокто 1999: 396). У песми „Повратак” (« Retour ») песничко его стање изједначено са его стањем детета приказано је кроз подражавање обраћања родитељске инстанце детету које немирно седи за столом:

Нећу ти више постављати питања. Једи супу. Не играј се са ножем. Не љуљај се на столици. Обриши уста. Смирићеш се тек кад поломиш ту столицу. Лактови. Где ти стоје руке. Само да те видим како би са дедом. Спусти ту анархистичку главу. Бомба која је унутра ће те убити¹⁹⁴. (Кокто 1999: 128)

Детиње размишљање и детиња слобода представљени као облик анархистичког понашања, које се категорички супротставља ауторитету и наметнутим конвенцијама оличених у слици породичног обедовања, док се кроз метафору „бомбе у глави која ће га

¹⁹² « 1. Miel de Narbonne / Use ton cœur Les clowns fleurissent du crottin d'or / Dormir un coup d'orteils on vole / Volez-vous jouer avec moa / Moabite dame da la croix-bleue Caravane / Vanille Poivre Confitures de tamarin / Marin cou le pompon moustaches mandoline / Linoléum en trompe l'œil Merci / CINÉMA nouvelle muse » (Кокто 1999: 205)

¹⁹³ « Me voici seul avec ton jeu d'échecs / poésie, ô mon amour » (Кокто 396)

¹⁹⁴ « Je ne te poserai plus de questions. Mange ta soupe. Ne joue pas avec ton couteau. Ne te balance pas sur ta chaise. Essuie ta bouche. Tu ne seras content que quand tu auras cassé cette chaise. Tes coudes. Où sont tes mains. J'aurais voulu te voir avec ton grand-père. Baisse la tête anarchiste. Une bombe là-dedans serait ta mort.» (Кокто 1999: 128)

убити” саопштава енергични, експлозивни и разарајући карактер бунтовничке природе која у бити одређује дечији поглед на свет, као и „опасни” пут његове индивидуализације.

Као једна од основних карактеристика Тардијеове поезије, лудичка песничка активност прожима готово комплетну поетику овог песника, од тематског до формалног плана. Тако се и на метајезичком нивоу, у спреси са метафоричким и фигуративним планом песничког језика, песник често поиграва са самом идејом о језичком детерминизму и позитивизму, иронизујући антропоцентричност језичке артикулације стварности кроз критику аналошког мишљења и појма сличности, што се непосредно односи на могућност стварања метафора и на њихову сврсисходност, што је присутно у песми „Човек и природа” (« L’homme et la nature »):

И шта би из тога
Требало закључити?
Ништа, осим да сам
Овај човек који смо ми
И да сам човек
И да је овај човек човек
И да он није ветар
И да су врата врата
И да поредећи их
Не бисмо извукли
Никакву поуку¹⁹⁵.
(Тардије 2003: 345)

Бесмисленост покушаја да се поређењем и аналошким релацијама повежу елементи стварности и тиме дође до некакве „поуке”, односно позитивистичког знања, директно упућује на крах западне метафизике и немогућност одржања реторике која би подржавала владајући систем вредности и поглед на свет. Оспоравајући аксиолошки потенцијал аналошке логике, па тиме и фигура заснованих на аналогiji, песник истовремено указује на ексклузивност знакова, њихову непоновљивост и незаменљивост, барем у песничком дискурсу, јер „човек је човек” и ништа друго. Спознаја кроз поређење, као релационо идентификовање, иако је могућа, ипак је обесмишљена будући да није у стању да изгради нову епистемологију која сада захтева промену методе и тачке гледишта – знак је затворен у себи самом и може се разумевати само из себе и унутар себе. На тај начин се епистемолошко залеђе метафоре значајно мења, премештајући тежиште са односа међу знаковима на однос знака са самим собом, и на релациону спрегу његових компоненти (сема).

У једном сегменту збирке *Једна реч уместо друге* под насловом „Збирка задатака и практичних радова” (« Petits problèmes et travaux pratiques »), Тардије предлаже различите игре кроз модел вежби и задатака дидактичког карактера, пародирајући дидактичке начине преношења и усвајања знања засноване на позитивизму и на којима је изграђена западна цивилизација и, посебно, ерудиција:

¹⁹⁵ « Que faut-il donc conclure / conclure de ceci ? / Rien, sinon que je suis / cet homme que nous sommes / et que je suis un homme / et que cet homme est homme / et qu’il n’est pas le vent / et que la porte est porte / et qu’en les comparant / on n’en pourrait tirer / aucun enseignement. » (Тардије 2003: 345)

ПРОСТОР

I

Ако постоји један зид, шта се дешава иза њега?

II

Који је најдужи пут од једне до друге тачке?

III

Ако имамо две тачке, А и Б, постављене на истом растојању једне од друге,

Како преместити Б, а да А то не примети?

IV

Када говорите о Бесконачности, до колико пређених километара можете да стигнете а да се не уморите?

V

Повуците праву линију до бескраја: шта ћете пронаћи на крају¹⁹⁶?

(Тардије 2003: 425)

Поштовањем логичких, формалних и граматичких законитости у оквиру дискурса којима се дефинишу појмови као што су време, или у овом случају простор, Тардије показује немогућност да се прецизно детерминишу простор и просторне релације. Указивањем на скривени, невидљиви део простора „иза зида” негира се позитивна употреба предлога *иза* чијом се употребом долази до парадокса – истовремено се скрива оно на шта се показује. С друге стране, дужина као једна од основних геометријских величина, обесмишљена је самим постојањем свести о бесконачности („најдужи пут”), или релативизовањем геометријског постулата заснованог на очигледности којом је одређена дуж – пародијским наглашавањем да је једна тачка удаљена о друге колико и друга од прве, песник отвара могућност да буде другачије, што би са аспекта закона физике било неприхватљиво и неизводљиво. Преузимајући дискурс математике и геометрије, Тардије обелодањује њихов конвенционални и апстрактни карактер, показујући како је математика само један вид апстрактног описа стварности, и то само једног дела стварности. Осим тога, дословном употребом појмова које користи геометрија, песник упућује на нужну реторичност у читању датих описа, неопходност тумачења путем разних аналогија, показујући да су владајући концепти (попут тачке) само метафоре које дају тек посредни приступ значењу. У наведеном примеру читава се Ничеова идеја о истини као „покретној војсци метафора” и терминима као антропоморфизмима, са чиме се Тардије поиграва подижући појам тачке на још један метафорички ниво, чинећи од метафоре метафору која се, сад дословно антропоморфизована, може кретати и *примећивати* („Како преместити Б, а да А то не примети?”).

Тардије такође преиспитује дискурс о језику, при чему песник доводи у питање реторику и реторичке фигуре, пре свега у теоријском и лингвистичком схватању, али и као праксу, што представља језик у свом утилитарном и идеолошком схватању. У одељку

¹⁹⁶ Аутор подвлачи у оригиналу. « I / Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière ? / II / Quel est le plus long chemin d'un point à un autre ? / Étant donné deux points, A et B, situés à égale distance l'un de l'autre, comment faire pour déplacer B, sans que A s'en aperçoive ? / IV / Quand vous parlez de l'Infini, jusqu'à combien de kilomètres pouvez-vous aller sans vous fatiguer ? / V / Prolongez une ligne droite à l'infini : qu'est-ce que vous trouverez au bout ? » (Тардије 2003: 425)

названом „Језик” (« Le langage »), песник даје „практични задатак” о метафори, који ће послужити и за њено дефинисање:

IV (о метафорама)

Ако имам једну стару дрвену кутију коју желим да уништим или бацам у смеће, имам ли право да кажем да је убијам, да је љуштим, да је печем, да је једем, да је варим, или пак да је бришем, да је прецртавам, да је осуђујем, да је заробљавам, да је протерујем, уклањам, распршујем, гасим, сецирам, балзамујем, топим, убијам електрошоком, испумпавам, надувавам?

Одговорите на свако од ових питања¹⁹⁷.

(Тардије 2003: 429)

Постављајући питање о исправности метафоре кроз једну врсту позива на етичко преиспитивање, песник се пре свега пита да ли „има право да каже” и употреби метафоре које у најмању руку нису уобичајене из угла традиционалне реторичке праксе. Осим тога, песник тиме отворено критикује опресивни карактер традиције као система вредности који производи нелагодност Субјекта у језику и пред језиком, наводећи га да се запита да ли „има право”. Стога, „убијати електрошоком”, „осуђивати” или „варити” кутију представља метафоричко конструисање израза ван конвенционалне аналогије засноване на рационализму, те захтева искорачење из исте, тражећи преступ који би отворио бесконачан број могућности. Низање метафора и непрестано враћање на почетак у интерпретацији сваке од њих не представља просто понављање постављеног „задатка”, већ сугерише да је свака метафора у својој бити нова, или треба да се третира као увек нова и увек другачија херменеутика. С друге стране, захтев да се на свако питање одговори указује на потребу да се сваки наредни избор поново преиспита и као такав да се сваког пута освети, како би се спречило аутоматско низање означитеља и како би се сваки корак у грађењу метафоричке слике изнова утемељио у онеобичавању, формалистички речено, што представља један од основних захтева модерне, дислоциране естетике.

Метафора као игра у језику, стога, један је од видова семиотичке активности језика, па у спрези са модерним естетским захтевима и метајезичком рефлексijом у модерној лирици, открива грешку рационализма и научног позитивизма у промишљању о језику, грешку која се састоји у третирању језика као скупа инваријабли. Модерна метафора дозвољава да се у лудичкој и експерименталној активности језика оптимистички укаже на неисцрпну језичку креативност која омогућава да се језик изнова открије као својеврсни механизам криптовања. Промишљање о метафори, у том контексту, упућује нас на деконструкцијски захтев језика и текста, који нас наводи да га разумевамо изнутра, откривајући да значење увек измиче, а да је метафора сама по себи увек знак тог губитка.

¹⁹⁷ « IV (ou les métaphores) / Étant donné une vieille boîte en bois que je veux détruire ou jeter au rebut, ai-je le droit de dire que je la tue, que je l'épluche, que je la fais cuire, que je la mange, que je la digère, ou encore que je l'efface, que je la biffe, que je la condamne, l'incarcère, l'exile, la destitue, la vaporise, l'éteins, la scalpe, l'embaume, la fais fondre, l'électrocute, la dégonfle, la souffle ? Répondez à chacune de ces questions. » (Тардије 2003: 429)

6.1.2. Метајезик и мета-метафора

Поезија као метајезик и примарна семиотичка активност утемељена је у појму песничке слике и метафоре као протоговора, указујући на свест модерног песника као интуитивног лигвисте о суштинској реторичности језика, како је то рекао Ниче. Авангардни песници нас, стога, уводе у наивни свет језичког стварања, ослањајући се на механизам метафоре као свести о језику и игре унутар њега, али и покушај искорака ван њега, али уназад, до његове нулте тачке и предјезичке заглданости у слике и појавни свет, афирмишући тиме сопствену метајезичку позицију:

Језик почиње да живи независно, важан је сам по себи; означавајући одбацује означено, речи постају магија, елементи књижевног текста се ослобађају; слика иступа из тела песме да би водила независан живот. Из жеље песника да створи такву независну слику произаћи ће теорије, књижевне школе, које, са своје стране, подржавају песника, јачајући га у његовом походу [...]. (Саболчи 2002: 88)

Авангардни текст је, наиме, суштински усмерен на самог себе, метатекстуалност постаје најзначајнија компонента његове структуре и по томе је метафоричност и, уз њу инстанца песничке слике, мање или више очигледно, један од главних видова аутореклексивности али и аутопоетичности, као и оспоравања језичког позитивизма и то изнутра. Основни поступак којим песничка метафора скреће читаоцу пажњу на себе и активира тиме метајезичку свест у читању поетског текста, јесте увођење језичких знакова у нове и сложеније односе, што омогућава њихову десемантизацију, а затим и поновно и креативно учитавање непредвиђених значења.

Фигуративност Сипервјеловог песничког језика почива управо на самосвесности метафоре и испитивању семантичких граница знакова које су традиционално установљене. Метајезичка димензија метафоричких израза, наиме, код Сипервјела добија пун замах у формалистички схваћеном зачудном ефекту метафора које спајају не само удаљене појмове, већ знакове из различитих дискурса и са различитим дискурзивним обележјима. Наиме, Сипервјелово виђење песничке иновативности не састоји се у тражењу нових речи, већ проналажењу нових и другачијих веза и значења од већ постојећих (в. Фишбах 2013: 207; Кук 1997: 36).

У песми „Математика” (« Mathématiques ») управо се догађа сусрет две различите перспективе и два различита когнитивна процеса – промишљање и апстрактно описивање стварног света (језик математике) и интуитивни, конкретни доживљај стварности (феноменолошка заглданост у визуелни/појавни поредак стварности): „И сви ти земаљски бројеви / сви инсекти који разрушавају / и поново праве свој мравињак / пред пажљивим очима дечака¹⁹⁸.” (Сипервјел 1996: 177). Метафоричким зближавањем „бројева” и „мрава” песник ствара песничку слику која се води, пре свега, логиком асоцијативне и спонтане аналогije, засноване на алогичкој, али физичкој (чулној)

¹⁹⁸ « Et tous les chiffres de la terre, / tous ces insectes qui défont / et qui refont leur fourmilière / sous les yeux fixes des garçons. » (Сипервјел 1996: 177)

сличности, која преко метафоре омогућава увид у прастари „савез” између језика као првог искорака ка апстракцији и визуелне представе као прејезичког приказа појавног света. У најмању руку неуобичајена, а посве зачудна метафора која твори песничку слику изван семантичке сличности међу референтима, показује да је традиционални редослед у дефиницији метафоре обрнут. Метафора, наиме, није производ, већ механизам стварања значења, а однос семантичке сличности не условљава њену унутрашњу логику, већ посредно и постепено настаје у накнадном процесу читавања значења. На тај начин Сипервјел показује како је логика аналогije заправо заснована на механизму слободних асоцијација, што метафору у његовој поезији значајно приближава савременим постнадреалистичким и новореторичким тумачењима.

О покушају језичког самозаборава и повратку у прејезички простор постојања, песник говори и кроз метафору полубудног стања, и то у надреалистичком кључу: „пишем често и не мислећи о речима, трудим се чак и да заборавим њихово постојање како бих све више обухватио своју мисао или пак оно лиминално стање између мисли и сна из кога се рађа поезија¹⁹⁹.” (Сипервјел 1996: 563). Изједначавајући рађање поезије са заборављањем језика, Сипервјел везује моменат именована (препознавања и артикулисања знакова) за стварање метафоре као неопозивог зазорака у свет значења и симболизације.

Стваралачки и аутогенеришући потенцијал језика оличен у метафори препознаје се, стога, као његова номинализујућа снага, што афирмише стваралачку улогу песничког језика и поезије као дијалектичког рађања новог језика и света и његовог умирања: „Све то он именује и даје/он који нема ни пса ни никога²⁰⁰.” (Сипервјел 1996: 312). Немогућност именована, сигнализирана у песми која се зове „И даље без наслова” (« *Toutjours sans titre* »), представља наличје исте жеље за именовањем и обухватањем стварности којом је опседнут Сипервјелов песнички Субјект, остављајући упражњено место за знак који измиче језичкој артикулацији и који значи својим одсуством:

То је папир који сâм од себе брише
Реч која увек тамна долази до њега
А ви сте мислили да сте дуго писали,
Остала је само ова празна страна
На којој нико не чита, или свако мисли да чита,
И која се нуди помоћу тишине²⁰¹.
(Сипервјел 1996: 337)

Одсуство имена/наслова као „физичког” предуслова постојања знака сведочи о потреби за прекорачењем граница језика, али и о немогућности искорака из језика, јер језичка свест уписује значење и кроз минус-поступак, показујући превласт система над знаком и, посебно, значењем. Немогућност изласка ван граница језика, али и бесмисленост која је резултат немогућности језика да аутономно означава, често је на мети песникове ироније и пародијског извртања неспоразума који произилазе из бесциљности комуникације:

¹⁹⁹ « j'écris souvent sans penser aux mots, je m'efforce même d'oublier leur existence pour cerner de plus en plus étroitement ma pensée ou plutôt cet état intermédiaire entre la pensée et le rêve qui donne naissance au poème. » (Сипервјел 1996: 563)

²⁰⁰ « Tout cela il le donne / lui qui est sans un chien ni personne. » (Сипервјел 1996: 312)

²⁰¹ « C'est le papier qui de lui-même s'efface / le mot qui vient toujours obscur pour lui / et vous pensiez avoir longtemps écrit, / il n'en resta que cette page blanche / où nul ne lit, où chacun pense lire, / et qui se donne à force de silence. » (Сипервјел 1996: 337)

„Човек на мору подиже руку, виче: ‚Упомоћ!‘/ И ехо му одговара: ‚Шта тиме хоћете да кажете²⁰²?‘” (Сипервјел 1996: 339). Неуспела комуникација указује на неподударање два значењска система, док лексичко препознавање језичких знакова не осигурава успешност комуникације и разумевање значења.

Још један вид фигуративности и одређења фигуре као одступања у језику у виду интрузије страних елемената у дискурс, карактеристичан је за Сипервјелов песнички језик, будући да је првенствено мотивисан песниковом двојезичношћу и константном тензијом између шпанског и француског језика као два ментална простора и два идентитета. Према Колоовим речима (1997: 10), Сипервјелово дело у целости је подвојено између два света: Европе и Америке, живота и смрти. С тим у вези, Сипервјелов песнички језик обележен је сталним осциловањем између ова два језика као различитих когнитивних и културолошких модела, па се фигуративност као моменат негативитета, присуство Другог и страног у тексту препознаје као присуство шпанских речи као непреводивих лексема: „разбарушена, несташна кићанка/*recien llegada de Paris*²⁰³” (Сипервјел 1996: 115); или „*talas, ceibos, pitas* / који не знају за грчки ни за латински²⁰⁴” (Сипервјел 1996: 128). Осим што се ова места представљају као видљива и „зачудна” места у песмама, она такође представљају и филозофску и психолошку напетост између два ментална простора која карактерише Сипервјелову поетику, док се немогућношћу превођења доводи до јукстапонирања и хибридног, двоструког исказа који сведочи о хетерогеном и двојном идентитету који постаје мотивација за плодносно стварање. На тај начин песник призива менталне представе које се везују искључиво за поднебље Јужне Америке (реч је о аутохтоним врстама биљака), градећи, како примећује Пасејро (1987: 25) читаву „природњачку” митологију као просторни имагинаријум у који је смештен његов песнички израз. Сипервјелова поезија, дакле, чува парадокс који почива на принципу хетерономије који истовремено представља сукоб и равнотежу два семиотичка система, као и присуство једног у другом.

Интуиција о немогућности знака да обухвати означено, као и о њиховом суштинском неподударању, присутна је и у Коктоовом песничком језику, који у први план истиче конвенцијалну страну номинализма, као и утицај језика на поимање стварности и заробљености менталних представа у њему, што се може видети на примеру песме „Црвено...” (« Rouge... »):

Црвено, ти си црвено зато што те именујем.

[...]

Лепи непомићни језиче померам те на све стране
твоја граматичка нит се опушта или стеже.

Дијаманте злато те посвећује и око те посвећује, црвено

Али свето није ништа док му се не каже име²⁰⁵.

(Кокто 1999: 841)

²⁰² « Un homme à la mer lève un bras, crie : ‘ Au secours ! ’ / Et l’écho lui répond : ‘ Qu’entendez-vous par là ? ’ » (Сипервјел 1996: 339)

²⁰³ « la houppes espiègle, échevelée / *recien llegada de Paris* ; » (Сипервјел 1996: 115)

²⁰⁴ « *talas, ceibos, pitas*, / qui ne connaissent le grec ni le latin » (Сипервјел 1996: 128)

²⁰⁵ « Rouge, rouge tu l’es parce que je te nomme / [...] / Beau langage immobile en tous sens je te bouge / ton fil grammatical se lâche ou se roidit. / Diamant l’or te sacre et l’œil te sacre, rouge / mais le sacre n’est rien sans que le nom soit dit. » (Кокто 1999: 841)

Песничко Ја које влада језиком поезије гради его-антропоцетричну визију песничког језика и ауторитативно заузима позицију именитеља суверено управљајући стварношћу дате у језику. Снажно и аутономно Ја мења надреалистичку аутономију језика у чијем се слободном испољавању субјективност губи и поништава, што код Коктоа представља само прву и неопходну етапу конституисања Субјекта кроз језик и у односу на њега. Песнички Субјект као језички Субјект у потпуности влада светом означавања, али и језичком логиком, семантиком и синтаксом, демонстрирајући његово разлагање и деконструисање под управом ауторитативног Ја: „израђујем/[...]и песму збирке/и строфу песме/и стих строфе/и речи стиха/и слова речи/и најситнији/завој слова²⁰⁶” (Кокто 1999: 18). Фигура песника који влада сопственим имагинаријумом и језичким артикулисањем поезије, али и језиком до најситнијег дела графеме, призива романтичарску гордост ауторске инстанце и његов демијуршки комплекс, па тако остварује идеју о уметнику као о врхунском познаваоцу материје, форме и технике стварања, онога који наслућује знаке ван оквира језичке конвенције: „између А и Б/врве знаци²⁰⁷” (Кокто 1999: 36). Стога се кроз метафору „сецирања” и парчања језика до најситнијих делова пројављује песничка жеља за понирањем у суштину језичког означавања, док би се најзад у виду реконструисања песничке слике имао увид у динамику језичког конституисања. Осим тога, наслућивање сложености света дато је управо кроз приказивање сложености језичког означавања, чиме, како тврди Саболчи (2002: 84) уметник покушава да ослика дислоцирани и дисконтинуирани свет, додајући свом делу (а то значи пре свега његовој форми, дакле језику) фрагментарни и сложени карактер. На тај начин Коктоов песнички пројекат одређује се као један вид деконструкције језика, аналитичког растављања на делове и синтетичког склапања у виду песничке слике, која формално обједињује фрагменте језика и чува њихову различитост.

Поезија као прајезик у Коктоовој поетичкој визији има аутономан и антисоцијални карактер, у свом најчистијем виду она не проговара ни лексиком идеологије ни логике, што је једна од основних премиса бунтовничког става песника авангарде и његов категорички императив, што се чоже учити у „Прологу” (« Prologue ») збирке *Говор великог сна*:

И ништа
 Ни лексички ни расни неспоразуми
 Ни доказ изведен по деветстотинити пут
 Који је и даље нетачан
 Не нарушавају нашу стару љубав, поезијо²⁰⁸.
 (Кокто 1999: 396)

Примитивно сједињавање песника са језиком поезије омогућава му да проникне у тајну семиозе, док се чак и традиционална формална законитост песничког израза само тренутно сукобљава са изворном језичком интуицијом и престаје да буде „језичка грешка”: „Усвојити ред стихова/то значи придодати лицу наличје/наметнути тако

²⁰⁶ « j'élabore / [...] / et le poème de l'œuvre / et la strophe du poème / et le groupe de la strophe / et les mots du groupe / et les lettres du mot /et la moindre / boucle des lettres » (Кокто 1999: 18)

²⁰⁷ « entre A et B / grouillent les signes » (Кокто 1999: 36)

²⁰⁸ « Et rien / ni les malentendus de vocabulaire ou de race / ni la preuve par neuf cent fois refaite / et toujours fausse / ne troublent plus notre vieil amour, poésie. » (Кокто 1999: 396)

узвишене грешке/да престају грешкама да буду²⁰⁹.” (Кокто 1999: 848). Комплементарност мисли и израза, дата кроз метафору лица и наличја, као језгровито изједначавање узвишеног и тривијалног, представља суштинско сагласје језика и бића, сажетих у прајезичком искуству јединства речи и ствари, означитеља и означеног.

Испитивање односа не само између речи и денотата, него и међу речима унутар језика као система, за Коктоа је такође један од начина сагледавања природе језика и његовог означитељског потенцијала који произилази из њега самог, експериментишући са парадигматском и синтагматском осом језичке артикулације. Усмеравајући пажњу на један знак и његово синтагматско премештање и комбиновање са другим знацима, Кокто истиче у први план његову моћ метаморфозе и полисемије која се активира искључиво у контакту са другим знаком, те у песми „Покушај бекства” (« Tentative d'évasion ») Кокто каже: „ја слушаам/глуве будаке/глуве ударце/Непознатог глуве ударце/глуве ударце будака²¹⁰” (Кокто 1999: 26). Понављањем епитета „глув” песник показује како и у понављању једног знака он увек доживљава трансформацију, његова проста репетиција, иако личи на стилску грешку, никада није само понављање – знак је сваки пут другачији и различит од себе самог, увек на другом месту и увек у другом менталном простору. У наведеним стиховима у којима Кокто говори о рударском ископавању мина, приказано је постепено грађење коначног израза, постепена конкретизација и прецизирање до коначног разјашњавања о каквим је ударцима реч. Тиме се показује постепено рађање језичке и чулне представе, од фрагмента до комплетне слике/исказа, док се и у засебним деловима и нецеловитој слици читава моћ означавања и, самим тим, сувислог и неограниченог тумачења фрагмената – метафора „глувих удараца” може бити интерпретирана на много различитих начина, у зависности од читаоца, све док се коначно не смести у контекст који даје коначна песничка слика о „глувим ударцима будака”.

Језгровитост исказа, сажимање мисли у само једну реч, представља исходште према коме се креће и Тардијеов песнички језик, као тражење једне, коначне, „интензивне” метафоре која би обухватила све:

Мање речи! Увек мање речи, али нека одјекну! Нека заблистају! Нека
цепају! Нека сведу на ништавило готове мисли, једнообразност чистог разума,
предење поезије у метру²¹¹! (Тардије 2003: 857)

Интензификујућа снага формалног преокрета који заговарају авангардне поетике представља једну од суштинских одредница авангардног дискурса:

Све драстичније сажимајући текст, логика авангардног дискурса води повећању силе/екстазе, елипси, апстракцији, ширењу семантичког поља, убрзаној смени знакова и белина (ритам, дакле, све бржи, јер ритам је, поновимо, сила, екстаза, а не број слогова). (Бошковић 2021: 429)

²⁰⁹ « Adopter l'ordre des vers / c'est mettre à l'endroit l'envers / imposer fautes si hautes / qu'elles cessent d'être fautes. » (Кокто 1999: 848)

²¹⁰ « moi j'écoute / les pioches sourdes / les chocs sourds / de l'Inconnu chocs sourds / chocs sourds de pioche » (Кокто 1999: 26)

²¹¹ « Moins de mots ! Toujours moins de mots, mais qu'ils éclatent ! qu'ils éblouissent ! qu'ils déchirent ! qu'ils réduisent à néant les pensées toutes faites, les uniprix de la raison pure, les ronrons de la poésie au mètre ! » (Тардије 2003: 857)

У Тардијеовом поетичком видокругу поменуто сажимајућа инерција и снага има пресудни значај за обликовање и тражење новог израза који би био лишен свих прозаичних елемената као знака присуства „једнообразности чистог разума”. Коначни облик заборављања и нестајања језика одређује, најзад, хеуристички карактер поезије и њено крајње исходиште, те у песми „Нико” (« Personne ») песник каже: „Упртог погледа, ћутим, чекајући/да најзад научим језик ништавила²¹².” (Тардије 2003: 139). У том смислу се Тардијеова поезија може разумевати и као својеврсна есхатологија, будући да је читав песнички подухват садржан у циљу нестајања и умирања језика и језичког бића. Поезија се, у том смислу, представља као навикавање на смрт и прихватање смрти као коначног доказа људскости – ако је модерном Субјекту одузет смисао егзистенције, остаје му само смрт²¹³. Језик ништавила о ком говори Тардије представља, осим тога, утопијско стање језика, садржано само у једном знаку који обухвата све, а који представља тишина као еманација смрти.

Како је Тардијеова поезија упрегнута у жељи и трагању за новим, другачијим исказом, који закорачује са оне стране језика, тако се на Тардијеовој метафори читава поменути захтев за превазилажењем граница и њиховим коначним укидањем. Коначни језички новум који замишља Тардије био би потпуно индивидуални језик, онај који разуме и ствара само један Субјект, језик који је непознат свима осталима и актуализује максимални капацитет херметизма који би се могао замислити: „Написаћу речи писмом које само ја знам. Послаћу ‚писма’ коме ја будем хтео. Писаћу свим стварима [...], *на непознатом језику*²¹⁴.” (Тардије 2003: 864).

Будући да се Тардијеово схватање језика у потпуности супротставља структуралистичком објективизму, који искључује улогу Субјекта у самој генези језика, песник, на трагу Лаканове мисли, постанак језика везује искључиво за субјективност, па је и лирски Субјект онај који може продрети у тајне његовог настанка, наслутити сâм почетак језика и створити га у себи самом. С тим у вези, једна од метафора која одређује ово протојезичко искуство поезије јесте метафора крика која говори о лиминалном и прејезичком стању у ком песнички Субјект наслућује језик у настајању, као што је дато у тексту „Неисцрпна празнина” (« L’inépuisable vide »):

Имеђу Слова које и даље носи трагове нацртане фигуре и звучног знака који се сећа да је био крик, између изазова смрти који задаје наша трагична воља за бесмртношћу [...] и очаравајућом привлачношћу закона нестајања, треба живети у променљивој и непрестаној, често истовременој, опречности израза који самог себе не прихвата, као читав живот који се потврђује и пориче²¹⁵. (Тардије 2003: 1040)

Реч је, дакле, о тражењу сталне и неразрешиве противречности, жељеног стања двојакости и двосмислености у језику, чији је главни показатељ метафора која своју аналошку моћ

²¹² « Je suis sans voix je n’ai plus de langage, / plus de bateau pour un si long voyage ! / L’œil fixe, je me tais, en attendant / d’apprendre enfin la langue du néant. » (Тардије 2003: 139)

²¹³ „Вратите ми моју смрт, моје грехе и моје болести да бих био здрав човек, да бих уопште био човек [...]” (Бошковић 2015: 152)

²¹⁴ Курзив стоји у оригиналу. « J’écrirai des mots dans une écriture connue de moi seul. J’enverrai des ‘ lettres ’ à qui je veux. J’écrirai à toutes choses [...], *dans une langue inconnue.* » (Тардије 2003: 864)

²¹⁵ « Entre la Lettre qui porte encore les traces d’une figure dessinée et le signe sonore qui se souvient d’avoir été un cri, entre le défi porté à la mort par notre volonté tragique de pérennité [...] et l’attirance fascinante de la disparition qui est notre loi, il faut vivre le contraste mobile et incessant, souvent simultané, de l’expression qui se refuse elle-même, comme toute vie s’affirme et se nie. » (Тардије 2003: 1040)

искључиво заснива на синтаксичком и асоцијативном зближавању референата, обједињавањем разлике, али чувајући диспаратност и сукобљеност различитих семантика које спаја. Метајезички захтев који се налази у бити Тардијеове песничке метафоре најпре се догађа у оквиру самог језика дестабилизовањем синтаксе и отварањем семантичких оквира знака, омогућавајући језичком Субјекту да отвори домен семиозе који је старији од вербалног означавања, а који се тиче ширег семиотичког поља менталних представа и човекове психологије.

Тардијеов песнички пројекат, стога, садржан је у идеји тражења новог, ванрационалног језика, другачијих веза и односа међу знацима који представљају и више од вербалног језика, и залазе у домен когниције и психологије сећања, као конструисања и реконструисања слика које припадају човековом менталном простору. У тексту „Аргумент” (« Argument ») објављеном у збирци текстова *Фигуре (Figures)* објављеној 1944. године, песник каже:

Чини се, дакле, да смо на трагу одређених закона селекције и припадности, везе и сличности, чије би нам детаљније проматрање саопштило каквим се довијањем служи сећање како би превазишло те недостатке, [...] и како је, на том путу, (тумачење) пронашло један *други* језик²¹⁶. (Тардије 2003: 164)

Законитости о којима говори Тардије припадају, стога, метафоричкој артикулацији језика као семиотичког система, који, ослобођен вербалности као присуства конвенционалног означавања, поседује сопствену граматику и располаже другачијим знацима чија се појавност образује у виду слике. Визуелни карактер језика Тардије, сходно томе, представља видљивошћу текста, и то у облику писма које позива на *читање* као *гледање изблиза*, у свом најчистијем облику, пре било какве интерпретације, у тексту „Решетке и балкони” (« Grilles et balcons »):

Све што је *написано* фасцинира наш поглед [...]. Са каквом самограмзивошћу око обухвата знак, једну једноставну контуру, или мрежу и са каквом незаситошћу (стрпљиво као инсект) прати сваку линију [...]. Испред сваког заустављеног лица света, око најснажније осећа радост сопственог покрета, ЧИТАЊА²¹⁷. (Тардије 2003: 94)

Чулни садржај који у језику обитава у виду менталних слика и представа, представља неисцрпни извор означавања, док се са аспекта формалне логике и рационализма синтакса несвесног, води природном, биолошком логиком коју Тардије представља као заборављени језик: „Често сам помишљао како је видљиви свет заборављени језик, врата са решеткама чији смо кључ изгубили²¹⁸.” (Тардије 2003: 860). Идеја о језику чула,

²¹⁶ Курзив стоји у оригиналу. « Il semble alors que l'on soit sur la trace de certaines lois de sélection et d'affinités, de correspondance et d'analogie, dont l'étude précise nous apprendrait de quelles ruses se sert la mémoire pour surmonter ses insuffisances, [...] et comment, sur ce chemin, elle a découvert un *autre* langage. » (Тардије 2003: 164)

²¹⁷ Курзив стоји у оригиналу. « Tout ce qui est *inscrit* fascine notre regard [...]. Avec quelle avidité l'œil appréhende un signe, un simple contour ou un réseau et avec quelle gourmandise (avec une patience d'insecte), il suit chaque trait [...]. Devant tout aspect arrêté du monde, l'œil éprouve au plus haut la joie de son propre mouvement, la LECTURE. » (Тардије 2003: 94)

²¹⁸ « J'ai souvent pensé que l'univers visible était une langue oubliée, une 'grille' dont nous avons perdu la clé. » (Тардије 2003: 860)

штавише, не реактуализује романтичарско гледање на опажање и чулност као стапање Субјекта са природом и, у складу са кантовским идеализмом, пројекцију унутрашњег доживљаја у природу као ментални простор, при чему постоји однос еквиваленције између природе и унутрашњег света. Док поезија за романтичарског песника представља језик чула којим је у попуности обузет романтичарски Субјект, за Тардијеа као неоавангардног писца, чулност као језички устројен феномен представља аутономни језик, засебан извор значењских односа који не улази у домен рационалног, вербалног језика.

Најзад, поимање чула као засебног језика песнику омогућава да тело и телесни принцип замисли као својеврсни криптограм, тако да је овај облик „невербалне”, ванјезичке семиозе омогућен на свим нивоима конституисања знака. Не само да се у семиотичком одређењу тела код Тардијеа препознаје и утицај његовог рада на позоришту и драми и веза савременим позориштем које значење измешта из дијалога ка покрету на сцени, већ се у свеукупном његовом стваралаштву издваја одређена поетика тела и гестикулације као исконског, природног језика, што песник износи у тексту „Писање као покрет” (« *L'écriture comme geste* »): „[...] сматрам да је завој једног 'слова' или било ког писма *најситнији могући покрет*: онај кога праве прва два прста на шапи одређена да покрећу перо или кичицу²¹⁹.” (Тардије 2003: 1013). Самим тим, „заборављени” језик чула о ком Тардије говори, у песничком језику присутан је само посредно, и на њега се указује једино путем метафоре писма као покрета и језичког трага, која као таква увек показује одсуство и непрестано измицање смисла и референта кога жели да обухвати.

6.2. Одсуство речи: метафоре празнине, тишине и апстракције

Неизрецивост и неименљивост, као карактеристике модерне поезије које је категорички усмеравају према невербалном и нерепрезентативном исходу побуне модерног песника као антиконформисте и индивидуе супротстављене друштвеним конвенцијама, имају значајног утицаја на песничке метафоре настале у контексту општег оспоравања језичке саопштљивости. Наиме, управо се на примеру метафоре као носиоца модерне песничке слике уочава несклад између субјективног и објективног света, док се истовремено открива апсурдност сваког покушаја језичког представљања објективне стварности. Опицавање и симболизовање празнине наспрам некадашње пуноће значења, семантичке тишине у буци испразног артикулисања, постају главне одреднице када је модерна песничка метафора у питању, супротно традиционалној метафори заснованој на идеји преноса значења. Тако се и у поезији Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана

²¹⁹ Курзив стоји у оригиналу. « [...], j'observe que la boucle d'une 'lettre' ou de toute autre système d'écriture est *le plus petit geste visible* : celui que font les deux premiers doigts de la main chargés de mouvoir la plume ou le pinceau. » (Тардије 2003: 1013)

Тардијеа умножавају трансформације метафоре које сведоче о референцијалној немоћи језика, те се кроз сугерисање тишине, празнине и одсуства значења гради читав метафорички дискурс празне апстракције која се, са једне стране, креће према конкретизацији и „обликовању” празнине, а са друге стране саопштава одсуство семантичке пуноће знака. Модерна метафора на тај начин деконструира читаву етиологију метафоре, на којој се може посматрати ентропијски карактер језика уопште.

6.2.1. (Не)остварљивост метафоре у контексту отуђеног значења и празног знака

Поверење у језички номинализам и стабилност семантичког садржаја знака, који су осигуравали „исправну” и јасну употребу метафоре у традиционалној реторици, у 20. веку бивају оспорени, док се метафора заједно са читавом дотадашњом тропологијом преусмерила са поља значења на поље одсутног значења. Почев од антипозитивистичког прелома који се догодио у модерној епистемологији, остало је питање о томе на који начин је метафора успела да опстане у атмосфери општег језичког и филозофског ниҳилизма. Сипервјел, Кокто и Тардије, притом, и даље користе песничке метафоре, али се промена свеопште перспективе увелико осећа баш на тим метафоричким „чворовима” савремене поезије, па се модерна метафора препознаје не као место „трансфера значења са једног знака на други”, већ као место артикулације празнине и тишине. Метафорички догађај у језику сада је само показатељ и „демонстрација” огољених језичких механизма производње значења и сопственог унутрашњег функционисања. Метафоре празнине, стога, постају кључне тачке језичке ауторефлексије, те језик, уместо значења као присуства стварности у језику, постаје материјал којим располаже генеративни механизам метафоре.

Немогућност именовања, неизрецивост и језичка неререференцијалност, постају основне одлике измењене песничке метафорике, те се у песничким метафорама често препознаје илузорност означавања наспрам пуноће ванјезичког, чулног искуства. Тако се у Сипервјеловој песми „Дрво великог ресторана” (« L’arbre de grand restaurant ») проблематизује улога означитеља, док се означено налази са друге стране језичког поимања света:

Које је његово име? Платан, јавор или кестен?
Познајем само његово стабло а остало је химера:
Његов корен, сакривен у подземним тајнама
Његов врх који, горе, над стакленом надстрешницом
Чудновато брине о свом постољу²²⁰.
(Сипервјел 1996: 81)

²²⁰ « Quel est son nom ? Platane, érable ou marronnier ? / Je connais son tronc seul et le reste est chimère : / sa racine, enfouie au secret du cellier, / son faite qui, là-haut, sur la toiture en verre, / est curieusement soucieux de son pied. » (Сипервјел 1996: 81)

Одсуство значења у песничкој слици јасно указује на испразност именовања као језичког и концептуализујућег чина, док се традиционална метафизичка симболика дрвета као вертикалног и космичког устројства троши у немогућности сагледавања стварности са оне стране чулног искуства. Сипервјел, заправо, употребљава читљиву и познату метафору која саопштава значење вертикалне осе света, али само да би је разобличио и представио као празан и непотпун знак, који фигурира само у домену ограниченог и исто тако некомплетног конкретног искуства („познајем само његово стабло”), обесмишљавајући било какву апстрактну употребу.

Говорећи, даље, у једном метапоетичком осврту на сопствено дело и поезију коју пише, Сипервјел реконтекстуализује идеју о одсуству иманентног значења преносећи је у оквир књижевног стварања уопште. У једној од ненасловљених песама из збирке *Песме* објављене 1919. године, а у оквиру сегмента под насловом „Аутентично дрво гуаве” (« *Le Gouavier authentique* ») Сипервјел заговара став који се, најпре, противи утилитаризму у уметности, не признајући било какво свођење поезије на вредности друштвеног материјализма, а затим у измењеној перспективи, претварајући материјализам у метафору о значењу, афирмише идеју о отвореном делу, у које тек треба уписати значење као у „празну чековну књижицу”:

Без стрепње о томе шта ће неко рећи,
Скрићу кожу оваца,
Лопте вуне и памука,

Претварање у хипотеку;
Ова књига је без очигледне цене
Као празна чековна књижица²²¹.
(Сипервјел 1996: 101-102)

Одсуство значења се тиме преноси на шири план семантике текста, док се истовремено отвара пут ка читавању значења, те се у крајњој линији Сипервјелово одређење поетског текста као празног знака креће ка савременим теоријама рецепције и идеји отвореног дела, док „банкарским” метафорама песник удружује искуство свеопштег бесмисла и притајену критику капитализма и материјализма.

Искуство тишине и празнине, представљене метафором таме и ноћи, за Сипервјела има и својеврсну исцелитељску улогу – тама ноћи као сумрак мисли и артикулисаног значења, испуњава пукотине и процепе обезмоћеног разума или „поцепаног дана”: „И нико не зна да су црви управо стигли близу нас/док ноћ крпи/поцепани дан²²².” (Сипервјел 1996: 185). Расцеп дана као расап између рационалног и свесног, сведочи о „цепању” знака као целине и непремостивом јазу који дели разум од свега онога што је ван њега самог, па се у метафору ноћи уписује парадоксално значење пуне празнине али и одсуства као извесности, а самим тим и обједињујуће снаге спрам дезинтегрисаног знака. На тај начин се око метафоре ноћи и таме образује симболичко поље празнине и тишине као одсуства разумског начела као залога значења и постојања смисла, док се са друге стране валоризује принцип таме као помрачења свесног, па се у значењској празнини може

²²¹ « Sans crainte du qu'en-dira-t-on, / je tairai les peaux de moutons, / les ballons de laine et coton, / les placements en hypothèques ; / ce livre est sans prix intrinsèque, / tel un vierge carnet de chèques. » (Сипервјел 1996: 101-102)

²²² « Et nul ne sait que les germes viennent d'arriver près de nous / tandis que la nuit ravaude / les déchirures du jour. » (Сипервјел 1996: 185)

препознати песникова сугестија архетипског и митолошког искуства, као бесконачне могућности означавања.

У архетипској представи ноћи у песми „Ноктурно усред дана” (« Nocturne en plein jour »), појављује се метафора плода као могућег рађања новог смисла:

Тама ме напаја,
Она доноси тако лепе плодове,
Зрелије од земаљских,
Волим брескве које има ноћ,
Да осетим како ми се у душу слива
Прастари нектар
Који ме чини бистрим
Као вино или жена²²³.
(Сипервјел 1996: 377)

Тама као наслућивање прастарог значења уписује се у Сипервјелову личну митологију, па се кроз метафору одсуства отвара пут ка исконском, прејезичком и матерњем искуству света и могућности поновног откривања архетипског почетка света. Осим тога, метафора ноћи у Сипервјеловој поезији упућује и на значење оностраног и ништавила, као „велике обједињујуће тишине/између звезда и нас²²⁴” (Сипервјел 1996: 378), чиме се још једном потврђује онтолошко вредновање ћутања и празнине, откривајући да Сипервјелова поезија „зналачки практикује уметност шапутања” (Симонен 2013: 124) уместо гласног говорења.

Одсуство гласа и ћутање као позив на контемплацију у Сипервјеловој поезији фигурира у спрези са идејом смрти и самтрне тишине гроба, као крајњи домет затварања у субјективно искуство света, у коме „трепере” почеци језика, у песми „Херметизам” (« Hermétisme »):

Место за једно мало треперење речи
Али које вас на крају неприметно уведе у гроб
У коме, насамо са тишином која бруји,
Затварамо за собом пространство света²²⁵.
(Сипервјел 1996: 462)

Дискурзивни карактер тишине која „бруји”, ћутање као моћ духа да формално поништи искуство објективног света и прикаже песнички Субјекат заглединог у празнину као загробни простор у коме проналази сопствено биће, сажимају се у једном виду умирања као комплетног негирања спољашњег света. Ако се повратак бићу и радикално негирање стварности у Сипервјеловој поезији остварују кроз поетику тишине, онда се кроз суновраћење у симболичку смрт песник враћа протојезику у коме је треперење речи заправо метафорички догађај и наслућивање његових почетака:

Тишина која се приближава познатим предметима

²²³ « L'obscurité me désaltère, / elle porte de si beaux fruits / plus mûrs que tous ceux de la terre, / j'aime les pêches de la nuit, / sentir couler au fond de l'âme / ce jus qui vient du fond des temps / et laisse sans discernement / comme après le vin ou la femme. » (Сипервјел 1996: 377)

²²⁴ « au grand silence fédéré / entre les étoiles et nous. » (Сипервјел 1996: 378)

²²⁵ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé, / pour une nuit où tremble un lunaire soleil, / pour un homme aux yeux clairs qui se lève et qui marche / sur le pont du futur vacillant sous son arche. » (Сипервјел 1996: 462)

Видите ли је како обилази и страхује да нас додирне
Хоће ли се вратити сутра одлучна да убије?
У међувремену нас гађа глумим камењем
Које пада у бару нашег мутног срца
Затим се удаљава, мислећи да није тај дан²²⁶.
(Сипервјел 1996: 384)

Ћутање је за Сипервјела, наиме, услов самоспознаје који кроз метафору смрти добија свој пун епистемолошки и методолошки значај.

Писање као доживљај ништавила, у Коктоовој поезији такође се образује око идеје смрти, те се искуство стварања представља као кретање по ивицама амбиса, „изазивање празнине”, писање као умирање према Коктоовим речима. Метафоричко изједначавање смрти и поезије доводи, заправо, до међусобног означавања, док се поменута аналогија тумачи у двоструком кључу: најпре готово есхатолошки, као врхунац живота и његово исходиште, а затим као закорачење у онострано, с оне стране смрти коју представља празнина и невидљиво:

Поезија је као смрт. Познајем њено плаво око. Оно ствара мучнину.
Мучнину коју осећа архитекта који увек изазива празнину, ето шта је својствено
песнику. Прави песник је, као и ми, невидљив живима²²⁷. (Кокто 1999: 446).

Како је идеја невидљивог уписана у читаво Коктоово стваралаштво (Ел Гарби 2012: 1), инсистирајући на невидљивом као основној вредности дела (Јосимовић 1973: 58), права поезија и прави песници су, за Коктоа, они који припадају простору тишине и неизрецивог, празнини у којој „речи ћуте”, као што је приказано у песми „Распеће” (« La Crucifixion »):

Оно што се не може исказати (а заправо
Оно што ја не могу рећи
Својим начином који присиљава речи
Да ћуте) оно што не може
Да се каже је мед
Пчела патње. Он
Тече из кошнице он свезује
Једном гадном вртоглавом мрежом
Изгубљене профиле у постољу
Кадуцеја. Наслућујемо
Од чега је направљен²²⁸.
(Кокто 1999: 700)

²²⁶ « Le silence approchant les objets familiers, / voyez-le comme il rôde et craint de nous toucher. / Reviendra-t-il demain décidé à tuer ? / En attendant il nous lance les pierres sourdes / qui tombent dans l'étang de notre cœur troublé / puis s'éloigne, songeant que ce n'est pas le jour. » (Сипервјел 1996: 384)

²²⁷ « La poésie ressemble à la mort. Je connais son œil bleu. Il donne la nausée. Cette nausée d'architecte toujours taquinant le vide, voilà le propre du poète. Le vrai poète est, comme nous, invisible aux vivants. » (Кокто 1999: 446)

²²⁸ « Ce qui ne peut se dire (et cependant / que ne puis-je dire avec / ma façon de forcer les mots / à se taire) ce qui ne peut / se dire c'est le miel / des abeilles de l'agonie. Il / coule de la ruche il ligote / d'une infecte résille vertigineuse / les profils perdus à la base / d'un caducée. On devine / fait de quoi. » (Кокто 1999: 700)

Семантичка замршеност којом Кокто компликује саопштљивост као важну одредницу артикулације језичке поруке, чиме се, даље, производи и замршена веза синтаксичких односа у низу означитеља мед-патња-мрежа-профил-кадуцеј, доводи не само до нечитљивости текста и његовог крајњег херметизма, него до потпуног деконструисања унутрашње језичке логике која се налази иза производње значења. Штавише, уз естетски ефекат шока који прати семантичку некохрентност наведене песничке слике, песник најпре обесмишљава и онемогућава аутономно постојање смисла датог језичког израза, чинећи га, најпре, зависним од читања и интерпретације која припада Читаоцу као материјалном носиоцу значења које је иза текста, у одсуству, у потенцијалном настанку. Осим тога, наведена метафоричка слика, која је на почетку одређена ћутањем речи, непостојањем смисла и изрицањем празнине која се једина рађа у песничком исказу као означитељу одсутног значења, сугерише онострану заснованост поезије и њену онтологију утемељену у нестајању језика и свеприсутној тишини (не)постојања.

Одсуство значења и егзистенцијална тишина, на које се указује метафором смрти као коначног укидања присуства, у Коктоовом поетичком имагинаријуму имају и онтолошко значење. Сугеришући идеју апсолутне празнине, оне која се шири на домен емпиријског искуства, Кокто је представља у холистичком кључу, не остављајући могућност постојања било чега другог, „ничега осим ове црне тишине²²⁹” (Кокто 1999: 9). У атмосфери свеопштег нестајања смисла и његовог повлачења са оне стране појавности, песник ствара свој песнички израз у неповратно измењеном искуству стварности као одраза непознатог и неименљивог. Несаопштљивост, као доминантна особина модерног песничког израза, и код Коктоа заузима значајно место у организацији измењеног песничког универзума, обележеног тежњом за уобличавањем и артикулисањем невидљивог:

Непознато које не скида своју маску
Не воли да неко загледа у њу
Песници су стално близу те маске
Да би видели фигуру над њом
[...]
Али оно се песника плаши
Они га окружују алфабетом
Страшно је да се плаши
Комбиновања слова²³⁰.
(Кокто 1999: 127)

Искуство модерног живота, као дезорганизованог у оној мери у којој измиче рационализујућој организацији човековог ума и језика, све више задобија значења апсурда који проистичу из очигледног бесмисла с једне стране и, са друге стране, покушаја сагедавања и „алфabetизовања” истог, његовог увођења у језички поредак. Стога Кокто, из наведеног неподударања између форме као језичког насиља над стварношћу и константно измичућег смисла као залага постојања песничког израза, долази до затварања херменеутичког круга метафором о „безобличном анђелу” (« l'ange informe ») (Кокто

²²⁹ « plus rien que ce silence noir » (Кокто 1999: 9)

²³⁰ « L'inconnu qui garde son masque / n'aime pas qu'on cherche dessous / les poètes sont tout le temps après ce masque / pour voir la figure dessous / [...] / Mais les poètes il les redoute / ils le cernent avec l'alphabet / c'est terrible ce qu'il redoute / les combinaisons d'alphabet » (Кокто 1999: 127)

1999: 412) као последњем ступњу негирања формалног ослонца у промишљању онтолошке празнине, али и, према Јосимовићу (1973: 43) као позив за обликовањем и конкретизацијом, „експирацијом” уместо инспирацијом. Фигура анђела, као представа идеје о апстракцији и њеном облику, постаје разобличена асптракција, која се, лишена своје форме, али непрестано тежећи за њом, узда једино у означитеља који остаје да фигурира само као име: безоблични анђео остаје само празан знак који функционише као лексичка одредница, знак који не успева да обухвати смисао ван себе самог и ван језика у коме фигурира.

Метафора безобличног анђела код Коктоа има вишеструко значење, штавише, више варијација суштинске идеје о непојмљивом и несагледивом у односу на које се конституише Коктоов песнички језик. Како истиче Винс (2002: 63), фигура анђела у Кокроовом делу представља знак који упућује на искуство надреалног, неименљивог и неизрецивог: „помислио сам да држим анђела/једне ноћи/понадао сам се/у једној опери сна/ишао је дуж/зида једне фарме из детињства²³¹” (Кокто 1999: 30). Фигура анђела у наведеној песничкој слици не само да постаје означитељ подсвести и сећања, сусрет са детињством омогућен сањањем, већ представља и знак који је кадар да мења форму и прилагођава се контурама предметног, видљивог света (описивао је облик зида фарме из детињства), и, у крајњем домету, постаје знак без облика. Безобличност као суштинска поетска жеља и кретање ка ванјезичком простору, дотакавши саме границе модерног песничког језика, индиректно означава све оно што припада ванразумском, па се тако у једном од појављивања наведене метафоре може препознати јасно реферисање на унутарсубјективни и несвесни простор у коме фигурира непознато које је именовано „безобличним,/унутрашњим анђелом, који спава/и који се, понекад, полако/протеже одозго на доле:/буди се²³²!” (Кокто 1999: 404).

Нестајање контура, препознатљивих облика, умирање форме, у Тардијеовој поезији такође улазе у поље метафоризације смрти и ништавила, као сумраку хуманитета и апсолутном нихилизму који не афирмише чак ни жељу за ништавилком: „Све је умрло. Чак и жеља за смрћу/је мртва. Оно што нараста је без облика. [...] Ништа – ни нада ни сумња – не отвара више/врата где нам сунце долази у сусрет²³³” (Тардије 2003: 60). Непостојање било каквог позитивног метода којим би се могло концептуализовати искуство празнине у бити одређује Тардијеову мисао о смрти, чак и када песник говори о „нечему што нараста”, надлазећем немиру, избегавајући да га именује. Тако се покушај сугерисања неизрецивог у Тардијеовој поезији задовољава метафоричком конкретизацијом непојмљивог приказаног као некакве нарастајуће празнине и њене моћи над резигнираним Субјектом. Загонетна тишина, као место неодређености у Тардијеовој поезији представљена је и као „вртоглавост неисцрпне Празнине, која је узнемиреност и спас²³⁴” (Тардије 2003: 1041), чиме песник проговара о несагледивом понору у који се претвара раскол између језика и бића, између знака и саопштљивости.

Тајна коју саопштавају места ћутања у Тардијеовој поезији умногome одређују његову онтолошку позицију спрам конституисања идентитета бића, али и његовог

²³¹ « j'avais bien cru tenir l'ange / une nuit / j'espérai / dans un opéra du sommeil / il longeait / le mur d'une ferme d'enfance » (Кокто 1999: 30)

²³² « mais l'ange informe, / intérieur, qui dort / et, quelquefois, doucement / du haut en bas s'étire : / il se réveille ! » (Кокто 1999: 404)

²³³ « Tout est mort. Même les désirs de mort / sont morts. Ce qui grandit est sans figure. / [...] / Rien – ni espoir ni doute – n'ouvre plus / la porte où le soleil vient nous attendre. » (Тардије 2003: 60)

²³⁴ « le vertige de l'inépuisable Vide, qui est l'angoisse et le salut. » (Тардије 2003: 1041)

језичког идентитета. Како је суштина бића, кроз судбину хуманитета у 20. веку премештена у дискурс ћутања, смисао егзистенције модерног Субјекта разумљив је једино из перспективе неименљивог и неизрецивог, па се онтолошка тежина коју метафора као (не)говор о нечему другом, као место ентропије језика и непрекидног измицања „првог” означитеља успоставља као тачка у којој се језик окреће самом себи, и самог себе у том покрету поништава. Метафора као „празнак” представља „опипавање” пукотине и празнине у језику, у значењу које је остатак некадашњег присуства, као у песми „Прозор” (« Fenêtre »):

Мало воде надомешћује
Вишак овог света:
Празна међу камењем
Она подражава одсуство
Да би нас ослободила²³⁵.
(Тардије 2003: 260)

Оцртавање језичких пукотина, празнина у језику, „водом” као празним означитељем чије само присуство поприма знак и „облик” одсутног, постаје онтолошки али и егзистенцијални догађај ослобађања Субјекта од загледаности у невидљиво. Контурисање празнине коју наслућује „међу камењем”, метафора воде постаје метафора за метафору као означитеља анонимних и неухватљивих места у језику која захтевају катахрезу, док се „подражавањем одсуства” привидно задовољава аналогна мисао која у бити одређује метафору, али је и преусмерава на домен чулности и форме.

С оне стране језичког искуства, далеко од језика, Тардије наслућује готово физичко искуство тишине, илити преображаја материјалне стварности у празнину, коју покушава да детерминише сличним метафорама телесности и тактилног искуства, указујући тиме на парадоксалност таквог подухвата: „Јер још даље, још много даље масе су само линије, још даље треперење светлости или миловање дубоко одсутне таме...”²³⁶ (Тардије 2003: 209). Измирујући на метафоричком пољу противречности тишине и буке, светлости и таме, Тардијеова метафора остварује захтев контрадикторности и спајања неспојивог приближавањем опречних семантика, које постигнута метафоричка слика асимилује и поништава, док се призивањем чулних и телесних сензација и искустава, заправо, само појачава утисак бестелесне и безобличне, а опет осетне празнине. Тиме се такође и истиче карактер непознанице и анонимности одсутног значења, за које се принудни означитељ остварује као оностраност текстуалног, насилно и деформишуће присуство страног у језику и фигуративност као вид трауме у тексту. У песми чији наслов стоји у заградама „(Он чак више ни не одговара)” (« Il ne répond même plus »), повлачење имена песме у позадину и други план указује на физичко уступање места ћутању у самој песми:

У мојој таме каква је ово бука?
-
Каква је у мом немиру ова тишина?
-

²³⁵ « Un peu d'eau compense / l'excès de ce monde : / vide entre des pierres / elle feint l'absence / pour nous délivrer. » (Тардије 2003: 260)

²³⁶ « Car plus loin, beaucoup plus loin les masses ne sont plus que lignes, plus loin encore pulsations de la lumière ou caresses de l'obscurité profondément absente... » (Тардије 2003: 209)

Ко је то овде? Ко је овај странац?
-²³⁷
(Тардије 2003: 274)

Видљиво и визуелно присуство вантекстуалне стварности у тексту у најмању руку онеобичава читаву архитектуру песничке слике која, суочена са текстуалним Другим или текстуалним несвесним објављује сопствену аномалију као симптом и као знак тишине (недостатак у тексту или белина). Тиме је песникова пажња усмерена на објављивање и показивање тишине која обитава у тексту као његов неутуђиви, али тајновити део, па се у поетском тексту који се обликује као дијалог са непрећутаном тишином отвара пут ка самоликвидацији језика и физичке дезинтеграције текстуалног ауторитета.

6.2.2. Песнички Субјект и метафоре празнине

У атмосфери мучне тишине и одсуства које преплављује постојећи језик и сваки покушај артикулације, песнички Субјект у поезији све тројице песника каткад се предаје ћутању, а каткад се напреже да проговори упркос немогућности да језику поврати смисао и обнови некадашњу блискост знака и предмета. Тако се у двоструком одређењу тишине, с једне стране нихилистичком и с друге афирмативном искуству постојања, метафоре празнине показују као места онтолошког напора које чини песничко Ја у језику у коме знак заувек остаје празан. Конституисање језичког бића прати ентропијски карактер језика и производње значења у њему, док се песнички Субјект, загладан у тишину бића изнова рађа управо у том „распадању” знака које објављује повратак метафоричким почецима језика. Ничеово наслућивање метафоре, и тропа уопште, као почетака језика у песничком дискурсу тишине и неизрецивог код све тројице песника добија пуни замах, па се само присуство метафоре као покушај именована празнине представља као суштинско враћање архајском језику. Самим тим се, у одсуству говора и значења, песнички Субјект позива на контемплацију бића, док се уз помоћ метафоре као стваралачког потенцијала у језику организује мрежа значењских односа који ће му омогућити да ћути.

Тишина као повратак у архаично место прејезичког постојања, представља један вид умирања, те се субјективно искуство апсурда и празнине у језику у Сипервјеловој поезији маркира враћањем у смрт, у интраутерино искуство порекла као тишине света: „О смрти! Вратио сам се./А заправо сам разумео да ме нећеш пустити да поново видим ове пределе²³⁸” (Сипервјел 1996: 128). Како метафора одсуства за Сипервјела, осим онтолошког, има и интимно значење повезано са губитком мајке који је обележен недостатком било каквог сећања на њу, песников симболични повратак у постојбину представља приближавање смрти и забораву као прапочетку света и мрачној тишини материце као залога поновног рађања истине бића. Отуда и амбивалентно искуство

²³⁷ « Dans mon obscurité quel est ce bruit ? / - / Quel est dans mon tumulte ce silence ? / - / Qui est ici ? Quel est cet inconnu ? / - » (Тардије 2003: 237)

²³⁸ « Ô mort ! me voici revenu. / J'avais pourtant compris que tu ne me laisserais pas revoir ces terres » (Сипервјел 1996: 128)

тишине и смрти кроз које се прожима аполонска и светлосна симболика: „Ми светлимо као смрт²³⁹” (Сипервјел 1996: 143) каже Сипервјел, здружујући у идеји ништавила помирење светлости и таме, метафоричким обједињавањем њихових семантика и брисањем граница између ова два елемента као знака.

Парадоксално одређење бучне тишине у Сипервјеловој поезији разиграва логички однос двоструког поништавања које се, најзад, испољава као немогућност телесног самозаборава, те се сама физичка егзистенција и чулност опиру искуству тоталне тишине као апсолутног одсуства у песми „И даље без наслова” (« Toujours sans titre »):

Ово брујање гласова... – Или ипак бука лица,
Чују се увек и чак и када ћуте.
– Али тишина... – Нема је око вас,
Све прави својствену буку за ухо душе²⁴⁰.
(Сипервјел 1999: 338)

Утемељеност Сипервјелове поезије у поетици телесног, као поетичкој константи авангарде, саму поезију и лирски израз враћају опипљивом, чулном свету у коме све има своју „буку”. Бука као метафора неутуђивости физичке стране људског постојања, као очигледност и извесност, смештају Сипервјелов песнички исказ у домен сировог искуства и „понжовског” опредељења за предмет²⁴¹. У основи песничког опредељења за непосредно искуство живота, које се посредством метафоре о „уху душе” транспонује и на спиритуално залеђе човековог постојања, налази се, заправо, немогућност поуздања у језичко означавање, па се у тишини језика најзад може чути оно прастаро, исконско, телесно брујање живота.

Интуитивно присуство исконског и дубоког осећања живота, карактерише и Тардијеов дискурс о одсјајима и треперењу опипљиве стварности, „одзвучима” и „сенкама” материјалног света који пред песничким очима постаје: „моје очи праве лагану ноћ/провидне зидове тела²⁴²” (Тардије 2003: 507). Несигурно и неухватљиво опажање стварног, које за Тардијеа представља само наговештај или далеки „тамни сусрет” са живошћу света, који, кроз готово импресионистичке обресе који више замагљују него што приказују, нестаје и поново назначавача своје присуство. Поуздање у чулне доживљаје, у том смислу, представља умирујућу лагодност физичког постојања, док се са друге стране истовремено показује и предсказује нестајање света и непоузданост чула, сугестију смрти као „предвиђања и обећања одсуства” и ишчезавања „тог огромног и непостојаног

²³⁹ « Nous luisons comme la mort. » (Сипервјел 1996: 143)

²⁴⁰ « Ce bruit de voix... - Ou bien plutôt bruit de visages, / on les entend toujours et même s'ils se taisent. / - Mais le silence... - Il n'en est pas autour de vous, / tout fait son bruit distinct pour l'oreille de l'âme. » (Сипервјел 1996: 338)

²⁴¹ Алузија се односи на потоњу доктрину Франсиса Понжа изложу у делу *На страни сам ствари* (*Le parti pris des choses*) објављеном 1942. године. Наведено Понжово дело, које представља збирку песама у прози, настало је као реакција на лирско и интроспективно песничство, те је Понж у овим песмама показао да за писање поезије није нужно користити чист песнички језик, већ да се могу употребити речи из свакодневнице, али и да се оне, као такве, могу третирати као предмети. Опредељење за ствари према Понжу, наиме, представља опредељење за конкретно искуство и материјализам, супротно начелу које је поштовала симболичарска поезија, а које се састоји у потпуном негирању материјалне, објективне стварности, зарад „више”, идеалне стварности. У том кључу, Понж се опредељује за предмет уместо за идеју и симбол (у симболичарском схватању).

²⁴² « mes yeux font la nuit légère / les corps les murs transparents » (Тардије 2003: 507)

богатства, које се сажима/у једном погледу^{243!}” (Тардије 2003: 151). Предсказање о губитку света, о нестајању и расипању првобитног изобиља утисака истовремено промишља и немогућност задржавања нити фиксирања опажања, тако да се у сваком тренутку богатог чулног искуства истовремено објављује и његов губитак и непрестано измицање. Тардијеова песничка мисао се, на тај начин, дубоко укоренењује у модерној епистемологији, док се метафоре одсуства истовремено протежу на више поља, обухватајући језички, појмовни и опажајни вид људске егзистенције.

Искуство модерног Субјекта је за Тардијеа искуство одсутности, било да је реч о одсуству света или одсуству људи, тако да се као суштинско стање духа модерног живота своди на усамљеност и отуђеност, као крајње последице губитка хуманизма и хуманитета уопште. Метафоричке празнине у Тардијеовој поезији место су осетног, готово опипљивог одсуства бића, или „невидљивог сведока” о коме говори Тардије у истоименој збирци објављеној 1943. године. Са значајном дозом ангажованости којом је писана ова збирка, појам одсутног се протеже од историјског до онтолошког плана, које прожима покушај метафоричког одређења празнине и неизрецивог, те се метафора препознаје као једини могући начин говорења о неименљивом, док је било какав покушај директног именована одсуства категорички и логички немогућ. Тардијеов „невидљиви сведок” тако постаје метафора и симбол одсутног бића: „неког бића које је увек ту увек одсутно које се узалуд труди/да се појави и, као кавгација изнад свега, ћути/само да би јаче потврдило своје присуство [...] Увек неко ко је одсутан^{244!}” (Тардије 2003: 137). На тај начин се ћутање, као носилац егзистенцијалне тескобе којом је одређено постојање модерног Субјекта, представља као место и повод за његово конституисање и то кроз парадигму негативитета, па се кроз не-показивање и не-говор објављује свеприсутни недостатак значења и празан језички простор у који се премешта све оно што сачињава искуство постојања, као у песми „Сенка” (« Ombre »):

Кићанка невидљивог,
Дрхтећи од тајни,
Одсуство које те моли
И које те је носило
Окупаног у његовој сенци
Преко дана,
У тишини везаног
За сво лишће,
За сво камење,
И за сва времена,
Није ли то и даље
Ово велико Ти
У ком си се изгубио^{245?}
(Тардије 2003: 143)

²⁴³ « présage et promesse d’absence » ; « Cette richesse énorme et fragile, qui tient dans un coup d’œil » (Тардије 2003: 151)

²⁴⁴ « un être toujours là toujours absent s’efforce en vain / d’apparaître et, rageur en deçà, ne se tait / que pour mieux affirmer sa présence, [...] / Toujours quelqu’un d’absent ! [...] » (Тардије 2003: 137)

²⁴⁵ « Frange d’invisible, / tremblant de secrets, / l’absent qui te prie / et qui t’a porté / baigné dans son ombre / à travers le jour, / lié en silence / à toutes les feuilles, / à toutes les pierres / et à tous les temps, / n’est-ce pas toujours / ce vaste Toi-même / où tu t’es perdu ? » (Тардије 2003: 143)

Тако се простором човекове егзистенције сада представља простор тишине и ћутања, у који се у виду парадокса смештају и живот и смрт, и живи и мртви.

Неизрецивост као симптом савременог живота у коме је Субјекат, као и хуманизам уопште, обележен искуством егила, постаје једно од главних одредница Тардијеове поезије, тако да се улога метафоре у дискурсу о неизрецивом поставља у само средиште његове поетике као основни семиотички потенцијал његовог песничког језика:

Када слушам и не чујем,
Када гледам а не видим,
Када ходам без иједног корака,
Када моје сунце постане црно,
Нестајем без умирања,
Живим без иједног покрета.
[...]

Пропасти? Нека, али да бих се опет родио!
Завршити ради новог почетка!
Свет је да се препознаје
На избрисаним путевима²⁴⁶.
(Тардије 2003: 147-148)

Сама идеја ћутања која је најдаљи дOMET покушаја именовања неизрецивог постаје крајњи метафорички ступањ језичког реферисања, те ћутањем и методолошким (и метафоричким) заборавом језика песник призива искуство ослобођено језика и његове симболизације.

Песничка активност као кретање ка ванјезичком, али и протојезичком простору генерисања поезије, за Коктоа има подједнако важно место као и у поетикама друга два песника. Кокто се, наиме, опредељује за поимање празнине с једне стране као присуства тишине и неизрецивог у језику, до тежње за потпуним искорачењем у домен ванјезичког, које се изједначава са искуством архајског човека, „ембрионалног” стадијума бића у коме су тишина и одсуство језика знак спокојног самозаборава. Песник је, штавише, у непрестаној и мучној потрази за почецима језика и човека, док се уз помоћ метафоре рудара који копа по празнини и у њој тражи елементе сировог, објективног, чулног света:

то сам ја
[...]
рудар који тврдоглаво дуби
празнину
експлоатише
своју плодну мину
сирова могућност
ту светлуца
помешана са белом стеном²⁴⁷
(Кокто 1999: 16-17)

²⁴⁶ « Quand j'écoute et n'entends pas, / quand je regarde sans voir, / quand je marche sans un pas, / quand mon soleil devient noir, / je disparais sans mourir, / je vis sans un mouvement. / [...] / Fondre ? Soit ; mais pour renaître ! / Finir pour recommencer ! / Le monde est à reconnaître / sur les chemins effacés. » (Тардије 2003: 147-148)

²⁴⁷ « c'est moi / [...] / le mineur opiniâtre / du vide / exploite / sa mine féconde / le possible brut / y miroite / emmêlé à sa roche blanche » (Кокто 1999: 16-17)

Остављање белине у тексту, означено демонстративом „ту”, призива перформативну функцију језика који покушава да покаже место празнине, удаљавајући се од симболичких операција и приближавајући се у највећој мери, условно речено, физичкој и просторној употреби. Реч као средство показивања губи своју номиналну функцију, док се приближавањем ка границама језика ипак не успева прећи са друге стране. Ипак, белина као физичко присуство тишине и празнине у тексту успешно означава одсуство језика и одсуство значења. Типографско означавање је, стога, онолико језичко колико и материјално, физичко присуство празнине – захваљујући својеврсној језичкој природи човекове психе, читалац може да види и *разуме* празнину у тексту као знак, чиме се идеја одсуства смешта у перспективу непрекидног оклевања између материјалног и неопипљивог, знака и неизрецивог. Песников задатак је, према Коктоу, стално изазивање понора на рубу језичке артикулације смисла, као и тражење места сусрета и „савеза са празнином” (« une alliance avec le vide ») (Кокто 1999: 27), док Тардије у сличном контексту, говорећи о Малермеовом *Бацању коцке* мења места празнини и тексту, у смислу да белина на папиру постаје отелотворена у физичком присуству ноћи и таме, а текст заузима место белине, као знак нејасности и тек некаквог језичког трага: „У овој огромној песми, све је покрет духа. Ноћ која се ни са чим не може поредити заузима странице, а речи су ‚белина’ на њима²⁴⁸.” (Тардије 2003: 1015).

Језичко артикулисање празнине, као испитивање тишине познатим инструментом који представља *реч*, дозвољава песнику да оствари илузију тоталне спознаје, у језику и кроз језик, чак и када свесно износи став о узалудности и илузорности таквог подухвата: „Отимам ти речи тишино, отимам ти/речи, барем мислим да их отимам, верујем²⁴⁹” (Кокто 1999: 925). Конституисање песничког Субјекта, а кроз њега и уобличавање песничког израза, остварује се као чин насилног додељивања значења, или у измењеној песничкој перспективи о отимању већ постојећег језика тишине као залога постојања саме поезије. У метафоричком кључу о језичкој суштини празнине, Кокто додељује тишини једно језичко биће, уобличавајући тако немост и ћутање као имагинарног саговорника, замишљеног Другог који конкретизује одсуство и коме се песничко Ја у потрази за поезијом одлучно приближава. Тишина и празнина постају, самим тим, више од позива на преиспитивање и суочавање песничког бића са самим собом, и са самим одсуством: изазивање тишине постаје круцијални песнички искорак ка неименљивом, изазивање немости света који ћути и чин провокације и прекорачења границе као базичну потребу модерног песника и његовог песничког израза.

6.2.3. Метафора као конкретизација тишине и одсутног значења

Надреалистички принцип у грађењу песничких слика, који подразумева стварање метафоре кроз изградњу аналошког односа међу контрадикторним и неспојивим

²⁴⁸ « Dans cet immense poème, tout est gestes de l'esprit. Une nuit incomparable envahit les pages et ce sont les mots qui sont les ' blancs '. » (Тардије 2003: 1015)

²⁴⁹ « Je t'arrache des mots silence, je t'arrache / des mots, je crois du moins les arracher, je crois » (Кокто 1999: 925)

референтима, посебно је препознатљив у метафорама тројице песника које представљају когнитивну и концептуализујућу операцију конкретизације невидљивог и одсутног. Коктоово опредељење у избору метафора које апстрактно представља у опипљивом и физичком облику најчешће је изграђено у референтном оквиру које представља тело као материја, али и као систем. Стога Кокто уприсутњује непознато и *a priori* неопипљиво кроз идентификацију са органским, растављајући притом телесну организацију на фрагменте и задирући у дубоке сплетове нерава и крвних судова прикривајући тиме дубоку везу коју проналази између света и телесног као његовог саставног дела: „Извукли су сав опијум из мог тела/размрсили су ми све нерве један по један/али један опијум то знаш остаје ми и даље/и нико осим мене не осећа његов мирис²⁵⁰” (Кокто 1999: 576). О тајни света, о непознатом и, најзад, одсутном Кокто проговара кроз аналогију и, штавише, идентификацију са тајнама тела оличену у метафори опијума, па се у духу модерног схватања метафоре поредак света разумева кроз законитости организма, свођењем на његову логику и разликујући се истовремено од њега. Кокто на тај начин открива комплементарност као суштински однос између конкретног и апстракције, између артикулисаног и неизрецивог. Представљајући тако „рингишпил тишине / / Непознато се коагулише²⁵¹” (Кокто 1999: 20), песник не само да метафорички идентификује тело и тишину као непознаницу и одсутност, већ их рашчлањава и растаче у траговима – кроз одсутан знак који представља крв, а са којим се помоћу идеје о процесу коагулације успоставља директна асоцијативна веза. У сложеном и замршеном односу референата који учествују у изградњи наведене метафоричке слике, или пак располућених и некомплетних знакова и фрагмената знакова, Кокто материјализује идеју о епистемолошкој и метафизичкој испреплетаности присутног и одсутног, нудећи кроз метафору „коагулације” тишине једну сасвим људску, путену интерпретацију овог односа.

Доводећи парадигму одсутног у комплементарну везу са просторним, физичким принципом, Кокто смешта место конституисања Субјекта и обитавања бића у домен изједначавања и поништавања контрадикције, док се у поетици конкретизације празнине уводи логика просторних односа као регулатор и метафоричка спона између субјекта и тишине, на шта указује песма „Покушај бекства”:

чујте ме иза тишине
 чујте ме изнад тишине
 моја кост удара
 о спољашњост алфе
 и о спољашњост омеге
 клизим
 низ интервале
 непрорачунљиве
 науљене
 на звучним обронцима
 звечи
 пред с оне стране интер

²⁵⁰ « On a ôté tout l’opium de mon corps / on a défrisé tous mes nerfs un par un / mais un opium tu le sais me reste encore / et personne que moi ne sent son parfum. » (Кокто 1999: 576)

²⁵¹ « le carrousel des silences / / l’Inconnu se coagule » (Кокто 1999: 20)

вала²⁵²
(Кокто 1999: 37)

Инсистирајући на идеји блиског, физичког контакта са апстрактним и одсутним, чији је знак тишина која у датој песничкој слици поприма физичку и просторну запремину, тишина заузима у песничком имагинаријуму део простора као релациона потка конституисања и идентификовања песничког Субјекта (*иза* тишине и *изнад* ње). Метафоре које сведоче о материјализацији апстрактног, реферишу се, притом, и на грчки алфавет и на математичку аналитичку терминологију (интервале), па се кроз идеју кретања по спољашњим ивицама алфавета и неухватљивости почетка и краја интервала песник изнова смешта изван апстрактног, откривши немогућност да продре унутар. „Додирјујући” контуре алфавета, почетак и крај „науљеног” интервала који му измиче, истовремено их представљајући као материјализовану апстракцију и као неухватљиву и непрестано измичућу стварност, Коктоове метафоре као референти апстракције такође су и места уплива страних дискурса у песнички језик, те се трансдискурзивним позајмљивањем математичке терминологије призива и знање које позајмљени термин подразумева. Разумевање термина „интервал” као знака у математичком језику, као и упућивање на алфавет као скуп основних елемената од којих је сачињено писмо, укључују знакове других језичких система у песнички језик, па се као највиши степен апстрактног приказивања конкретног света метафоре конвенционалних знакова препознају као именитељи апсолутне апстракције у коју се не може продreti. Иманентна метајезичка мисао у датој слици упућује на немогућност овладавања смислом, а самим тим и упитну функцију апстрактног мишљења које се затвара у сопственој форми.

Место и улога поезије у свету који је одређен искуством апсурда, за Коктоа су дефинисани тишином, кретањем језика „испод звука”, испод границе чујности и опажајног, песничким језиком који је разумљив само најсуптилнијем уху: „и певам испод звука./Мој глас који наличи тишини/под стакленом маском стихова/обраћа се само вашем уху/пријатељи осетљивог света²⁵³.” (Кокто 1999: 855). Детерминисање песничког језика са минимумом језичке артикулације, који више наличи тишини него манифестном звуку, дозвољава Коктоу да поезију као такву смести на саму границу саопштљивости, као и да је веже за идеју неухватљивог, измичућег, тананог израза душе који скрива своје постојање и који пркоси захтевима објективног света. Читава Коктоова лирика одређена је измештањем поетског искуства у простор језичке тишине, као тишине у којој егзистира и конституише се биће као такво, која је такође тишина чула, тотално изостајање физичког света да би се, потом, у песничком догађају манифестовало. У песми „Од себе самог” (« Par lui-même ») Кокто каже:

Сва моја поезија је ту : Ја утискујем
Невидљиво (невидљиво вама)
[...]
Учинио сам видљивим, сипајући у њих своје мастило,

²⁵² « écoutez-moi derrière le silence / écoutez-moi par-dessus le silence / mon os heurte / l'extérieur de l'alpha / et l'extérieur de l'oméga / je glisse / le long des intervalles / incalculables / huilés / aux pentes sonores / tinte / pré outre inter / valles » (Кокто 1999: 37)

²⁵³ « et je chante au-dessus du son. / Ma voix au silence pareille / sous le masque en verre des vers / ne s'adresse qu'à votre oreille / amis du subtil univers. » (Кокто 1999: 855)

Утваре које одједном постадоше плаво дрвеће²⁵⁴.
(Кокто 1999: 517)

Спољашња референцијалност се код Коктоа губи пред унутрашњом, тако да се у фантазији испољавања унутрашњих представа објективни свет прилагођава субјективном. Тишина је, стога, представљена као референтно стање готово параноидног духа који у објективном свету види само манифестације унутрашњих представа²⁵⁵, али и стваралачког предуслова и радикално измењене парадигме песничке инспирације. Ако је у традиционалном схватању песничка инспирација симболизована *гласом* који долази изнутра, или митолошким представама о музама као крајњим видом персонификације и „уобличавања” инспирације, модерно схватање песничког надахнућа у бити је одређено тишином и безобличним или невидљивим, које своје формално задовољење добијају тек у песничком догађају – као песников глас „испод звука” и песничку слику које аутономно песничко Ја може да „учини видљивим”: „Радим, ево пера/папира: беле писте/на којој човек може да се надмеће са непознатим²⁵⁶.” (Кокто 1999: 402).

Измештање тишине у манифестни дискурзивни план, тако да се у оквиру модерне поезије конституише идеја о говору тишине, „бучној тишини” која сугестивно открива свој семиотички потенцијал, један је од видова конкретизације одсуства путем метафора „уприсутњавања” које и Жил Сипервјел користи у свом песничком дискурсу. Интуитивно одређујући тишину и празнину као суштинске знаке-симптоме бића, песник о тишини говори као врховном егзистенцијалном појму који дубински регулише аксиолошки „каталог” вредности које учествују у одржавању изневереног хуманизма и у његовој потенцијалној рехабилитацији. У поетском тексту „Небески ритмови” (« Rythmes célestes ») Сипервјел каже: „Свему што је велико на свету ритам даје тишина: рађање љубави, силазак милости, успон моћи, светлост зоре која се промаља кроз затворене капке људског пребивалишта²⁵⁷.” (Сипервјел 1996: 646). Користећи метафору ритма позајмљену из музиколошког дискурса Сипервјел појам тишине дефинише као конститутивно начело разнородних вредносних парадигми, те се у оквиру великих наратива хуманизма који сачињавају његове различите интерпретације (љубав, религија, идеологија) тишина успоставља као „оно што даје ритам”, а то значи оно што регулише, обликује и, најзад, попут срчаног ритма одржава у животу. Замена означитеља, или пак семиотичког окружења у оквиру ког функционишу знаци „ритам” и „тишина” оспорава искључивост и опречност коју на логичком плану производи метафора ритмоване тишине, па се измирењем супротности и заменом места постиже већ поменути комплементарност као неочекивана последица контрадикторности. Штавише, замена места буке и тишине у Сипервјеловој поезији представља један вид међусобног означавања, конкретизације тишине и виртуализације буке „Оно што другде зову буком/овде је само тишина²⁵⁸”

²⁵⁴ « Toute ma poésie est là : Je décalque / l'Invisible (invisible à vous). / [...] / J'ai fait voir, en versant mon encre bleue en eux, / des fantômes soudain devenus arbres bleus. » (Кокто 1999: 517)

²⁵⁵ У наведеној песничкој слици могу се уочити елементи далијевске „критичке параноје”, као методолошког и стваралачког поступка апсолутне валоризације субјективних жеља.

²⁵⁶ « Je travaille, voici la plume, / le papier : la piste blanche / où l'homme peut toréer avec le mystère. » (Кокто 1999: 402)

²⁵⁷ « Tout ce qu'il y a de grand au monde est rythmé par le silence : la naissance de l'amour, la descente de la grâce, la montée de la sève, la lumière de l'aube filtrant par les volets clos dans la demeure des hommes. » (Сипервјел 1996: 646)

²⁵⁸ « Ce qu'on appelle bruit ailleurs / ici n'est plus que du silence » (Сипервјел 1996: 379)

(Сипервјел 1996: 379). Неоспорно је да је и у оквиру Сипервјелове поетике једно од кључних места посвећено тишини, и то вишеструко: као симболу, мотиву и организационом начелу песничког дискурса.

Метафоре чулног доживљаја којима се конкретизује идеја одсуства и ћутања и у Сипервјеловој поезији имају значајно место, па се у сличном контексту егзистенцијалног одређења тишине као знака истинског бивствовања смештањем у домен чулности тишина бића симптоматизује: „Касније, били сте тако близу/да сам могао да чујем вашу тишину²⁵⁹” (Сипервјел 1996: 186). Како учача Муњос Ромеро (1989: 759), читава Сипервјелова поетика обележена је идејом о невидљивом и песниковом тежњом да невидљиво учини опипљивим. Метафора тишине, као знак невидљивог и одсутног, добија тиме улогу симптома присуства бића али и његовог суштинског одређења, па се асоцијативним путем успоставља веза између тишине и самог постојања, чак и дисања као одсутног члана асоцијативног ланца (слушање дисања као слушања тишине и ћутања). Физичка присутност дискурзивне празнине такође је један од видова метафоричког представљања тишине: „Толико се ствари непомично гледа/окружених другачијим ћутањем²⁶⁰.” (Сипервјел 1996: 167). Предмет окружен ћутањем и ствари које се, у духу персонификовања, „непомично гледају” одређују искуство тишине као физичко присуство, те се у форми чулног актуализовања ћутања одсутност манифестује и путем феноменолошке редукције, призивајући перцепцију као начин организације и епистемолошког „контурисања” празнине. Сипервјелове метафоре конкретизације празнине и одсуства, стога, одређене су највишим ступњем видљивости и опипљивости, што, у крајњој мери, апстрактно чини „најљудскијим” (Кук 1997: 46).

Конкретизација одсуства, као један вид притајене одбране од нереда и несигурности коју даје апстракција као таква, у Тардијеовој поезији омогућава одржавање привида стварности и присуства. Како јаз између Субјекта и стварности испуњава тишина, егзистенцијално ћутање и непоузданост означавања, конкретизација одсутног манифестује се кроз минус-поступак и сугестију о извесном осећању одсуства као присутног и перцептибилног у песми „Небеска киша” (« Pluie de ciel »):

Ништа није више сâмо и немо
Све одзвања и кришом се окреће
Окружено претњом и одсуством
И димом вечног огња²⁶¹.
(Тардије 2003: 103)

Констатацијом да „ништа више није сâмо и немо” Тардије премошћава епистемолошки јаз између знака и означеног, смештајући у међупростор који их дели злокобну сугестију тишине као присуства неименљивог и претећег Зла, оличеног у симболу вечног огња. Тишина као знак невидљивог, као симболички хабитус у ком се конституише идеја Зла, материјализована је путем парадигме чулности.

У песми у прози под насловом „Смисао и тишина” (« Le sens et le silence ») Тардијеово поимање тишине удваја се и очуђује повезивањем са невидљивим, које се у

²⁵⁹ « Plus tard, vous étiez si près / que j’entendais votre silence » (Сипервјел 1996: 186)

²⁶⁰ « tant les choses se regardant fixement / entourées d’un mutisme différent. » (Сипервјел 1996: 167)

²⁶¹ « Rien n’est plus seul ni muet, / tout résonne et tourne en secret, / entouré par la menace et l’absence / et la fumée des feux éternels. » (Тардије 2003: 103)

даљој, одложеној аналошкој вези материјализује кроз метафору кише, и то оне кише која се може осетити чак и када се не види:

Киша не престаје – чак и кад се не види. Ја сам дете овог непролазног потопа и моја привремена тежина, набор вечне материје, неће дуго чекати да се раствори у овим воденим масама које, узбуркане и променљиве, продиру у мој дух, теку по мојим очима, преплављују ми лице, натапају ми одећу, када крупним корацима одлазим на док, да удахнем опори мирис мора. *Ја чиним видљивим и непролазним чудо пролазности*²⁶². (Тардије 2003: 933)

Призивајући бодлеровску метафору досадне, сипеће кише која не престаје, као песничке слике повезане са појмом сплина, Тардије реинтерпретира поменућу метафору интегришући је у симболички простор празнине, али и језичке, неартикулисане тишине која постаје повод за контемплацију и доживљај стварног.

Дефинисање одсуства код Тардијеа има и значење епистемолошког позиционирања Субјекта у односу на реалност у којој он не налази фиксно одређење, док се у процесу самоспознаје открива празнина као траг бића и одсуство животног елана као његове виталистичке одреднице. У песми „Ко је овај човек?“ (« *Quel est cet homme ?* ») песник каже:

„Ко говори? Ко ме зауставља?
Ко?...”
Полако скроз полако
Окрећем се и одједном
Гледам:
НЕМА НИКОГ!

Ово одсуство има очи дрвећа
Нејаку и високу фигуру
У којој нестаје читав живот
Стран ономе што сам био²⁶³.
(Тардије 2003: 268)

Одсуство у овом случају представља недостатак суштине и прекид епистемолошког континуитета у самом одређењу Субјекта као пуног и хомогеног знака, док телесни обриси, „нејака и висока фигура” као граница тела и просторна, физичка поузданост у човеково постојање, постају метафоре конкретизације и материјализације празнине. Знак одсутног сам по себи у датом контексту има вишеструке могућности интерпретације, од којих је само једна схватање одсутности као знака бића, али и метафоре о

²⁶² Курзив стоји у оригиналу. « *La pluie ne cesse pas – même invisible. Je suis l’enfant de ce perpétuel déluge et mon épaisseur provisoire, crispation de la matière éternelle, ne tardera pas à se diluer dans ces masses d’eau agitées et changeantes qui pénètrent dans mon esprit, ruissellent sur mes yeux, inondent mon visage, imbibent mes vêtements, quand je vais à grands pas sur le môle, respirer l’odeur âcre de la mer. Je rends visible et permanent le miracle de l’éphémère.* » (Тардије 2003: 933)

²⁶³ « - ‘ Qui parle ? Qui m’arrête ? / Qui ? ... ’ / Lentement très lentement / je me détourne et tout à coup / je regarde : / IL N’Y A PERSONNE ! / Cette absence a les yeux des arbres / une figure creuse et haute / où s’engouffre toute la vie / étrangère à ce que je fus. » (Тардије 2003: 268)

дисконтинуитету бића и немогућности идентификације са самим собом, јер је Ја увек „страно” или, рембоовски речено, *Ја је увек неко други*.

Тишина као знак ништавила и неограничене празнине представља и диференцијални оквир у коме се конституише језик и звук, и то као одступање од ћутања: „о Провалијо о Ноћи/према твојој тишини/свака реч/препознаје се²⁶⁴.” (Тардије 2003: 261). Тиме се гради парадигма уз помоћ које језик представља место релационог самопрепознавања, моменат који је изузетак, а не оно што се дефинише правилом, односно доминантим референцијалним оквиром. У складу са тим, језик, односно реч, постаје знак не-ћутања, док се тишина као таква, уз помоћ метафора провалије и ноћи, представља као основно стање ствари, ћутање света и таму егзистенције. У сличном кључу, тишина за Тардијеа има и метапоетичку улогу, те прекидање тишине коинцидира са стваралачким моментом ступања у контакт са стварним и његове естетизације:

Опијености изражавањем, прекидањем тишине, отпочињањем дијалога са свиме што постоји, повећавањем наше способности бивствовања, свака уметност додаје другачије задовољство, сходно употреби сензибилног коју јој налаже њен сопствени позив²⁶⁵. (Тардије 2003: 930)

Тиме се појам тишине смешта у интерпретативни домен нихилизма и егзистенцијалне умртвљености, док се улога уметности у поменутом оквиру представља као хумани чин и потенцијално враћање истинском, а то значи чулном и путеном постојању.

6.3. Материјализам и предмет: метафора и конкретизација

Окретање материјализму и предмету у авангардној и неоавангардној поезији настаје, пре свега, као реакција на симболистичку поезију и преокретање њеног песничког модела дубоко утемељеног у неоплатонизму. Један од водећих принципа авангарде био је везати се за најнепосреднију и најконкретнију стварност (Марино 1998: 96). Као повратак стварности, оличене у предмету или самом означитељу (иако се од потоњег очекује да у потпуности надомести недостатак значења и да преузме примат над означеним), (нео)авангардна поезија негира идеализам симболичарског поимања света, враћајући га у оквире физичког и перцептибилног искуства. Афирмисање предметног модела услед раскринкавања празнине идеала и илузије метафизичког устројства као ослонца дотадашњег хуманизма, с једне стране оличава кризу Субјекта у 20. веку, а са друге стране

²⁶⁴ « ô Gouffre ô Nuit / à ton silence / toute parole / se reconnaît. » (Тардије 2003: 261)

²⁶⁵ « À l'ivresse d'exprimer, de rompre le silence, d'engager le dialogue avec tout ce qui est, d'augmenter notre capacité d'être, chaque art ajoute un autre plaisir, selon l'usage du sensible que lui commande sa propre vocation. » (Тардије 2003: 930)

улази у авангардне поетике као метатекстуални и аутореклексивни карактер уметности, тако да јој омогућава да сагледа сопствене поступке и сопствену суштину. Аутореференцијални карактер авангардне поезије, као њен доминантни принцип, осигуран је, заправо, посматрачким и естетичким сагледавањем предметног света као једине поуздане и извесне стварности.

У наведеном метапоетичком маниру, материјализам је истовремено формална неопходност, али и пут ка једном новом хуманизму, који пропагира повратак природном, чулном, афективном и имагинативном (сликовном) искуству као поновном окретању архајској визији човека и могућој изградњи новог хуманитета. Опредељење за материјализам, предмет и чулно искуство као крајњи вид опредељења за садашњост и стварност, уписано је у саму суштину авангардног погледа на свет, па се на готово сваком нивоу поетике и песничке структуре читавају симптоми овако дефинисаног материјалистичког начела. Тако се и у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији може препознати истородни захтев за чулним и конкретним доживљајем света, оличен у бројним песничким сликама изграђених на материјалистичким и конкретизујућим метафорама, као знаковима преузетих како из органског тако и неорганског (механичког) света, док се сликовни карактер метафоре показује у свом пуном аутопоетичком замаху.

6.3.1. „Неорганске” метафоре – механизам и машина

Утицај европског футуризма и руског кубофутуризма на модерни песнички језик могуће је уочити кроз присуство технолошких и машинских метафора присутних у поезији тројице песника, као модернистичких топоса који означавају присуство идеје о индустријском и научном напретку. Међутим, значење механизма конотира и опречну семантику од величања технолошког прогреса као манифестације интелектуалне човекове надмоћи над природом, и то у духу критике и проблематизације технолошког начела које влада модерним друштвом. Тако се у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији читава и негативно схватање индустријализације као поништавања природе и природног човека, његово губљење у аутоматизованој, механичкој егзистенцији, али и тоталну превласт објекта над Субјектом кога дехуманизује преводећи га у језик технике, науке и механизма којима људски фактор за функционисање, заправо, и није потребан. Амбивалентан однос према технолошком напретку одише духом Бењаминове мисли, као заметком савремених постхуманистичких теорија, па се двојако одношење према технолошким феноменима адекватно описује граматиком контрадикције којом је обележена модерна метафора. Стога се неорганске и машинске метафоре јављају као амбивалентна места дехуманизације и величања науке као искључиво људске делатности, призивајући повремено и друга значења која залазе у идеологију капитализма и могућа политичка читања, одражавања технолошких постигнућа на модерну уметност и њену феноменолошку надградњу открићем фотографије и филма, итд.

Афирмативни карактер технолошког напретка којим се велича способност људског ума и његовог стваралачког потенцијала, присутан је у Коктоовој поезији као један од видова величања спиритуалног, док се истовремено издалека уписује у аполонску

усредсређеност његове поезије, која у крајњем исходу потврђује превласт свесног и разумског начела као стожера човекове егзистенције. За Коктоа је, стога, метафора авиона прототип машине која омогућава надљудско искуство и боравак у симболичком простору неба као митолошком топосу спиритуалности, чак и када помиње „борбу ледених голубова” (« un combat de pigeons glacés ») (Кокто 1999: 61) или „авион источник ме буди” (« un avion d’aube m’éveille ») (Кокто 1999: 14). Метафора авиона, наиме, синтетички обједињује тријадом којом је одређен живот модерног човека: физички (телесни), духовни и механички (научни или интелектуални) принцип. У песничкој слици која стоји као епиграф песме посвећене Ролану Гаросу, Кокто саопштава идеју о месту „где песник слушајући авионе размишља о машини и пилоту који су спиритуални²⁶⁶” (Кокто 1999: 52), стварајући путем опажајне аналогije еквиваленцију између духа и машине. Метафора која обједињује два принципијелно различита дискурса на тај начин производи једну врсту слике-киборга, док механизам позајмљује своје значење спиритуалном бићу откривајући моћ људског интелекта, док се са друге стране механички елемент спиритуализује у небеском митолошком простору. Штавише, замена означитеља спроводи се и на симболичком плану, када се симбол птице као неприкосновени знак за духовно мења „механичком птицом” (песник слуша авионе), па се значење авиона, у том тренутку технолошки најсавршеније машине, припаја духовном симболичком пољу. Величање технолошких постигнућа код Коктоа не поприма у потпуности футуристичко дивљење према машинама, будући да се механизам као такав у његовом песничком језику ресемантизује и преусмерава у контекст валоризације духовног начела, саопштавајући готово физичко припајање спиритуализму као стожеру његове поезије, али спиритуализму који поприма облик несвесног, а „брзина несвесног већа је од брзине машина” (Бошковић 2021: 429).

Механичка прецизност и истанчаност логике која управља механизмима, у Коктоовој поезији постају метафорички означитељи космолошког и астролошког „механизма”, означавајући домен ван људског деловања, формирајући својеврсну технолошку онтологију, мењајући хришћанску субјективизацију и индивидуализацију логике која управља светом и која је оличена у појму Бога као свесног бића, идејом о непристрасној, крајње објективизованој и безличној логици иза које не стоји никаква свест и смисао, већ случај или готово алгоритамска законитост, као у песни „Распеће”:

Паклену машину покретали су
 Прорачуни
 Које нису познавали механичари
 [...]
 Читаву вечност покретну у самом
 Средишту драме машина је
 Здушном прецизношћу
 Између осталог уређивала
 Звездани канделабар²⁶⁷.
 (Кокто 1999: 694)

²⁶⁶ « Où le poète écoutant les avions pense à une machine et à un pilote spirituels. » (Кокто 1999: 52)

²⁶⁷ « La machine infernale était mue / par des calculs / ignorés des machinistes / [...] / De toute / éternité mue au cœur / même du drame la machine / d’une précision écœurante / réglait en outre / le candélabre des astres. » (Кокто 1999: 694)

Метафора паклене машине и читава песничка слика организована око идеје безличне и механичке прецизности, појављује се и као оштра критика до тада најсуровијег рационализма оличеног у фашистичкој идеологији, као савршено уређеног система утемељеног на јасној и недвосмисленој логици, која се системски и прецизно спроводила и примењивала, претендујући да обухвати и „уређивање звезданог лустера” као метафоре онтолошког и космолошког поретка. Начело субјективизма је *a priori* искључено из таквог концепта хладне и крајње јасне логике, која у име первертираног рационализма и догматског, кохерентног закључивања на крају поништава хуманитет.

Коктоов песнички дискурс такође укључује и идеју пролетаријата, па се у складу са социо-политичким преокупацијама свог времена и марксистичке дијалектике која је заснована на класној подели друштва, метафоре које упућују на радничку класу и друштвена превирања користе лексику механизма, фабрика и машина: „у кретању са читавом фабриком/механизми су почели да брује²⁶⁸” (Кокто 1999: 11). Инспириран футуристичким поступком разбијања синтаксичког устројства језика, Кокто уједно на синтаксичком и семантичком плану образује метафоричку слику у којој се губи једнозначност и постиже идентификација између радника као припадника потчињене класе и знака (чекића) као препознатљивог симбола: „радници који ударају ударају дубоки чекићи/ова металургијска/молитва²⁶⁹” (Кокто 1999: 47). Коктоова приврженост радничкој класи, ипак, нема залеђину у политизацији уметности како би се то испрва могло помислити, већ се у визији аутономне, самодовољне уметничке праксе пролетаријат као појам искључиво везује за идеју индивидуализације, бунта и мануелног рада који би у контексту авангардне уметности реafirмисао идеју уметника као *homo faber*-а. Тиме се указује на схватање уметности као формалног рада или рада на форми, вредновање технике и поступка, занатског умећа које механизована производња гуши и укида, како је приказано у песми „Једноставно као добар дан” (« Simple comme bonjour »): „машине/једу прст једног радника/[...]/ухапсите идоле/нема ничег застарелијег од модерног²⁷⁰” (Кокто 1999: 202). Машина као пресудни елемент у производном низу у капиталистичком друштву укида потребу за занатом и занатлијом, док се кроз механизацију производног процеса идеја мануелног рада као првог значења које се везује за радника потпуно обесмишљава. Аутоматизација производње укида индивидуалност и радника и његовог производа, што је оличено у слици машине која „једе прст радника”.

Присуство метафора машина у Сипервјеловој поезији мотивисано је пре свега ауторефлексивном и контемплативном активношћу песничког Субјекта који покушава да одгонетне тајанствено функционисање ствари, па и самога себе. Кроз интертекстуалну везу са Рембоовим „пијаним бродом” Сипервјел користи метафору брода као именитеља песничког Субјекта и његовог постојања у песми „Посада” (« Équipages »):

У једном светлом и затвореном свету
без океана и река
један брод тражи море
прамцем који одолева

²⁶⁸ « En marche avec toute l'usine / les mécanismes sont entrés en rumeur » (Кокто 1999: 11)

²⁶⁹ « des ouvriers clouant clouant profonds marteaux / cet angélu / métallurgique » (Кокто 1999: 47)

²⁷⁰ « Les machines / mangent le doigt d'un ouvrier / [...] / arrêtez les idoles / il n'y a rien de plus démodé que le moderne » (Кокто 1999: 202)

слабо миловању ваздуха²⁷¹
(Сипервјел 1996: 173)

Изгубљеност Субјекта у свету у ком не проналази своје природно место боравка саопштена је кроз сугестију искуства егзила, као свепрожимајућег елемента Сипервјелове поетике. Егзил је, у том смислу, и последица и покретач Сипервјеловог лиризма, који у највећој мери произилази из искуства отргнутости од простора коме припада и жеље за искорачењем из егзистенцијалног оквира у коме се налази.

С друге стране, осећање егзила и неприпадања открива се и у наизглед одговарајућем простору, то јест елементу воде коме припада метафора брода као песничког Субјекта:

Као упрегнути бик који пени
Брод понире у тешку воду
Талас ритмично и округло удара гвоздену жртву,
Одмерава своју снагу, закачи се, затим се
Поцепан,
Одваја;
У позадини бела и бучна посекотина
Изрезана пропелерима,
Растеже се умножена
И затвара се у даљини морске пустиње
Где хоризонт полаже
Своје танке, танке усне Сфинге²⁷².
(Сипервјел 1996: 123)

Сусрет Субјекта са простором у који се не уклапа производи трауму, готово механичку озледу, која је у песничкој слици означена метафором посекотине као визуелне аналогije са трагом који брод оставља иза себе. Међутим, простор мора се у овој слици користити као знак за унутрашњост, па се као суштинска представа песничког бића јавља значење расцепа, рањавања и продубљивања ране која, „растежући се до хоризонта” открива онтологију постојања и њено исходиште у виду судбинске загонетке симболизоване Сфингом. Пут поезије је, стога, пут сазнања, у коме се конституише дезоријентисани и дехуманизовани песнички Субјект представљен фигуром брода као његовог означитеља.

Када је у питању одабир механичких метафора које одређују Сипервјелов лиризам, песник користи пре свега оне које упућују на појмове сложених машина (брод, воз, авион) из чије семантике песник за своје метафоре користи најпре семантику динамизма (наведени појмови припадају класи превозних средстава), а затим и семантику механизма (међуусловљености елемената система, њиховог заједничког функционисања). Метафоре воза и авиона постају место сусрета са спиритуалиним и његово конкретизовање у духовном симболичком простору у песми „Генова” (« Gènes »):

²⁷¹ « Dans un monde clos et clair / sans océan ni rivières, / une nef cherche la mer / de l'étrave qui résiste / mal aux caresses de l'air » (Сипервјел 1996: 173)

²⁷² « Comme un bœuf bavant au labour / le navire s'enfonce dans l'eau pénible, / la vague palpe durement la proue de fer, / éprouve sa force, s'accroche, puis / déchirée, / s'écarte ; / à l'arrière la blessure blanche et bruissante, / déchiquetée par les hélices, / s'étire multipliée / et se referme au loin dans le désert houleux / où l'horizon allonge / ses fines, fines lèvres de sphinx. » (Сипервјел 1996: 123)

док се пара из возова удружује са паром
бродова на небу које помера љуљашка
где одлазе моја сећања да се повежу бистрим нитима
са још увек путујућом душом Кристофера Колумба²⁷³.
(Сипервјел 1996: 142)

На тај начин, експресивност Сипервјеловог песничког језика бива потпомогнута упливом технолошког, механичког језичког кôда, који метафорама позајмљује део своје семантике, прилагођавајући је потребама песничких слика које саопштавају динамичну природу модерног песничког Субјекта, његов доживљај стварности и потребу за измештањем. Осим тога, реферисање на Колумбов лик у наведеном контексту афирмише и истраживачки дух који одређује научно-технолошку сферу људског деловања, чиме песник указује на радозналост као људску особину која мотивише и научника и уметника.

Радозналост и лудизам који карактеришу дух поезије Жана Тардијеа такође призивају истраживачки дух уметника у потрази за новим открићима, који бива метафорички приказан кроз игру занатске производне активности, али и експерименталне поступке неоавангардне поезије у песми „Индустијски цртеж” (« Le dessin industriel »):

Опишите и нацртајте следеће предмете:

А. Намештај и покућство

[...]

2. Једног Луја XI, из епохе Луја XIV.

3. Једног иди-види-јесам-ли-тамо од извајаног галалита.

[...]

Б. Механичке играчке за одрасле особе

1. Један дамски шешир са високом фреквенцијом, апсолутна већина.

2. Једну целу игру компликација и неспоразума за малог лицемера.

3. Једну недељу-са-породицом, са утиском благостања и крицима очаја на мору²⁷⁴.

(Тардије 2003: 437)

Идеја индустријског цртежа асимилује значења друштвеног, производног и дечијег означеног у виду цртања као креативне активности која захтева имагинацију и визуализацију, па се кроз модел постављања задатака симулира дискурс игре која као крајњи циљ има формирање читавог каталога предмета организованих по класама и употреби. Симулација игре индустријског и механичког цртања, осим што позива читаоца на стваралачку активност, критикује уз помоћ пародије и кроз обесмишљавање утилитарности предмета механизам функционисања модерног потрошачког друштва и човека у њему.

Критика модерног друштва уз помоћ значења аутоматизма и потпуне дехуманизације коју саопштава метафора машине једно је од сталних места Тардијеове поетике, што се уочава у тексту „Човек са овог света” (« L’homme de ce monde »):

²⁷³ « Tandis que la vapeur des trains s’allie à celle / des paquebots au ciel mouvant de balancelle / où vont mes souvenirs joindre en lucides bonds / l’âme en voyage encor de Christophe Colomb. » (Сипервјел 1996: 142)

²⁷⁴ « Décrivez et dessinez les objets suivants : A. Meubles et ustensiles – [...] 2. Un Louis XI Empire, époque Louis XIV. 3. Un va-voir-si-j’y-suis en galalithe sculptée. [...] B. Jouets mécaniques pour grandes personnes – 1. Un chapeau de dame à haute fréquence, majorité absolue. 2. Un jeu complet de contre-temps et de malentendus pour petit hypocrite. 3. Un dimanche-en-famille, avec impression de bien-être et cris de détresse en mer. » (Тардије 2003: 437)

[...] огромно, тиранско, разарајуће друштво које, упитним парадоксом, изгледа да не поседује више ништа *људско*, друштво које се представља као једна огромна, суптилна и заслепљујућа машина, као полусвесно биће, у сваком случају као машина која као да нема оног ко њом управља, јер је човек постао премали – или она превелика – тако да је сваког тренутка на ивици да престане са радом или чак да експлодира... Ова слика нам показује човека који је некад у боловима, а некад искрено и тужно комичан²⁷⁵. (Тардије 2003: 551-552)

Упућујући на појам механичке, прагматичне интелигенције као суштине капиталистичког поретка, кристализује се такође и идеја презасићености бесмислом и инфлацијом конзумеристичких вредности који наговештавају самоуништење друштва²⁷⁶. Недостатак емпатије и афективног садржаја који одређују хуманистичку етику постаје све већи део слике друштвене стварности, па се искључивање субјективизма у мери у којој се укида оно што га суштински одређује, илуструје метафором механизма која има слично значење и употребу као код Сипервјела и Коктоа, с тим да се у Тардијеовој „машинској” метафорици појављује и конотација трагикомичности као егзистенцијалног стања и последице радикалних промена кроз које је прошло западноевропско друштво у 20. веку. На тај начин Тардијеове метафоре механизма вишеструко означавају и „полусвесно” стање друштва, његову логику и начин функционисања, али и трагикомични аутоматизам као егзистенцијално стање модерног Субјекта.

Унеколико другачије присуство значења технолошког напретка видљиво је у метафорама које, заправо, издалека упућују на развој технологије у виду фотографије као једног од значајнијих изума који је променио естетику и онтологију уметности уопште, омогућивши пре свега сликарству да се ослободи од принуда репрезентације. Како се за модерно сликарство, али и уметност уопште, везује антимиетички став према стварности и оспоравање денотативности уметничког дела као знака, фотографија се у први мах дефинисала као производ технике који може да забележи најсировији и најстварнији моменат представљајући се, самим тим, као крајње објективни уметнички и документарни медиј. Иако је у развоју фотографије тек много касније дошло до залажења и у уметничку сферу, настанком уметничких фотографија као стилизованих верзија објективне стварности у чему је главну улогу одиграло играње са променом перспективе, фотографија је као симбол и метафора у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији задржала као доминантну семантику прецизног бележења једног специфичног и непоновљивог тренутка у емпиријском времену, из чега се даље само изводе значења денотативности, трага стварности, па и њеног непосредног укључивања у миметички простор фотографије. Идеја подражавања и пројекције погледа према предмету који се фотографише присутна је у Коктоовој метафорици која се односи на фотографију: „Месече кога је сунце усликало на фотографији/ви сте предмет мог чуђења²⁷⁷.” (Кокто

²⁷⁵ Курзив стоји у оригиналу. « [...] une société gigantesque, tyrannique, écrasante qui, elle, par un redoutable paradoxe, ne semble plus rien avoir d'*humain*, d'une société qui se présente comme une énorme machine souple et aveuglante, comme un être à demi inconscient, comme une machine en tout cas qui n'aurait plus de maître, car l'homme est devenu trop petit – ou elle trop grande – si bien que cette machine risque à tout moment de s'enrayer ou même d'éclater... Cette vision-là nous montre un homme tantôt douloureux, tantôt franchement et tristement comique. » (Тардије 2003: 551-552)

²⁷⁶ Текст је објављен 1953. године када је самосвест о опасностима конзумеристичког друштва већ увелико била одлика књижевности и уметности.

²⁷⁷ « Lune par le soleil prise en photographie, / vous êtes le sujet de mon étonnement. » (Кокто 1999: 564)

1999: 564) или у аутореференцијалном оквиру када песник говори о „мојој бесконачној фотографији” (« ma photographie éternelle ») (Кокто 1999: 521).

С друге стране, схватање конотација отеловљења и рађања стварности на фотографији која уприсутњује усликани предмет, али га и представља не само као траг стварног него и као траг субјекта са једне и са друге стране објектива, присутно је у Сипервјеловој песми „Фотографисане шаке” (« Les mains photographiées »):

Увели су их у свет глатких површина
где су чак стеновите планине благе, лаке на додир
по први пут у животу су их третирали као лица
осећале су на себи нејасно чело
и прве симптоме рађајуће физиономије²⁷⁸.
(Сипервјел 1996: 303-304)

Метафора фотографисања које омогућава самоспознају призива и конотацију огледала, док се кроз увођење у „свет глатких површина” говори о огледању као о подражавању, али и препознавању: на слици је остварљиво конституисање лика и рађање његове физиономије.

Најзад, у Тардијеовој поезији метафора фотографије везује се за песнички поступак и поетичку претпоставку изједначавања садашњег тренутка и вечности, као измењене традиционалне идеје о уметничком делу као апсолутном и непролазном трагу једне свести и једног тренутка у историјском времену, као у песми „Анри Русо” (« Henry Rousseau »): „хтео бих да будем апсолутни фотограф неба/[...]/зауставио бих за вас данашњи час²⁷⁹.” (Тардије 2003: 180). На тај начин се код све тројице песника саображава тежња ка апсолутној и свеобухватној перцепцији, означеној метафором фотографије као симболизованом идејом о утискивању стварности онакве каква она јесте. Освртање на идеју перцепције и, с тим у вези, позивањем на кључну улогу тачке гледишта у прављењу фотографија, уводи се инстанца Субјекта у одређењу фотографије као технолошког производа истичући да је овај медиј пре свега естетички (посматрачки) одређен, што омогућава зближавање фотографије уметничком погледу на свет. Осим тога, метафоричко реферисање на фотографију као такву саопштава изразиту усредсређеност на визуелну сферу поетског дискурса код све тројице песника, као окренутост ка чулном искуству и конкретној стварности, али тежњу за непрестаном конкретизацијом и сликовитошћу песничког језика.

²⁷⁸ « On les faisait pénétrer au monde des surfaces lisses / où même des montagnes rocheuse sont douces, faciles au toucher, / on les traitait comme un visage pour la première fois de leur vie, / elles se sentaient un front vague / et les symptômes premiers d'une naissante physionomie. » (Сипервјел 1996: 303-304)

²⁷⁹ « Je voudrais être du ciel l'absolu photographe / [...] / j'arrêteraï pour vous les heures d'aujourd'hui. » (Тардије 2003: 180)

6.3.2. „Органске” метафоре – тело, организам, орган, ткива

Интуиција авангардних песника о физичкој егзистенцији као вези са стварношћу, омогућила је стварање метафоричких слика тела и телесне организације као једног вида поимања света, али аутореклексивног начела које промишља поезију као органску, крвну блискост између човека и света. Како тврди Ангелино (2016: 332), покрет тела и мимика, као и његова експресивност, представљају највиши степен блискости и међуљудског разумевања, па се, самим тим, везује за појам емпатије, али и суштинског јединства осећања и чулног доживљаја, спознаје и интуиције. Имајући у виду увек присутан елемент интимне повезаности и јединства чулних и менталних представа и доживљаја, метафора организма, у том смислу, вишеструко је значајна, будући да њена полисемичност покрива широко поље означавања, крећући се од холистичког, органског поимања поезије и песничког језика, до промишљања појавног, естетичког и чулног аспекта песничких слика које се организују као иманентно присуство материјалне стварности у оквиру песничког дискурса. Осим тога, осећање поезије као органске целине директно произилази из тотализујућег и интегралистичког става авангардних уметника, који настоје да уметничким делом обухвате све, али и да га представе као аутономно, живо јединство целокупног људског искуства. Стога се „органске” метафоре уписују и на виталистичку линију песничког стварања, саопштавајући амбивалентно значење уметничког дела: с једне стране је одређено као витално, живо и блиско животу, а са друге стране наговештавају његову несавршеност, пролазност и смртност²⁸⁰. Најзад, присуство органских метафора у песничком дискурсу надомешћује дезинтеграцију субјекта, а повремено је и објављују, кроз метафоре болесног, нејаког тела или, у крајњем случају, леша.

У Сипервјеловој поезији тело као знак најпре има значење витализма и конструктивног начела које телесни принцип одређује истовремено као естетички однос према стварном, као тему, али и као место конституисања песничког субјекта. За Сипервјела, тело је неотуђиви део поезије, и обратно: „Моје вене и моји стихови следе исти пут/и, спуштајући се из срца, кривудају ми до шакe²⁸¹.” (Сипервјел 1996: 461). Тако се интимни живот који се одвија у телу, симптом исконског пулсирања песничког бића које се, означено метафором крви, обликује уз помоћ тела као форме:

И ево у целом мом телу
Осећања Живота,
Белих и црвених мрва
Што сачињавају људско биће²⁸².
(Сипервјел 1996: 381)

²⁸⁰ Ова идеја је највише одјека имала у поетици дадаизма, па су дадаисти моменат оформљавања покрета одредили као рођење даде, како би неколико година касније прогласили њену смрт.

²⁸¹ « Mes veines et mes vers suivent même chemin / et, descendant du cœur, serpentent vers ma main. » (Сипервјел 1996: 461)

²⁸² « Et voici dans tout mon corps / le Sentiment de la Vie, / blanches et rouges fourmis / composant un être humain. » (Сипервјел 1996: 381)

„Бели и црвени мрави” представљају, заправо, крајњи члан аналошког ланца, или метафору метафоре крви, па се у складу са „ланчаном” организацијом новореторичке метафоре у наведену песничку слику призивају и одсутни референти, чинећи тако чворно место сакупљања значења која се црпе и даље производе из разноликих (па чак и медицинских) знања о телу. Из наведеног примера јасно се оцртавају особине модерне метафоре, као сабирног места разнородних дискурса, као и њена синтаксичка структура која кроз уланчавање (одсутних) референата сведочи значењу које је увек у одлагању.

Тело као форма мисли, или као материјализација и „контура” душе оличене кроз мисао и осећање, за Сипервјела пре свега има аутопоетички значај, док се сугестијом нераздвојивости и нервне испреплатаности душе и тела поништава њихова подвојеност, као и традиционална опозиција која идеје душе и тела ставља у однос бинарности: „Месо око костију, кости око мисли/и на дну мисли једна угљена мува²⁸³.” (Сипервјел 1996: 191). Телесним „обухватањем” мисли, пластичном песничком сликом ткива око костију и костију које обухватају мисли, ствара се метафора која следи принцип стратификације, приказујући слојеве од којих је сачињен песнички субјект. Метафора је, заправо, сама по себи палимпсест (Годро 1992: 284), која тиме открива и невидљиве, скривене подтекстове од којих је сачињено биће као такво. Коначни означитељ који заокружује наведену метафору логички не припада целини коју граде духовно и телесно начело, те стога, као елемент страности представљен знаком „угљене муве” материјализује тачку неодређености и елемент дестабилизације песниковог бића, као стално присутна сметња и nelaгодност која се опире рационализацији.

Поверење у чулне надражаје, поуздање у телесност као доказ о сопственом постојању, од великог је значаја за Сипервјелову концепцију телесног принципа као једног од кључних места његове поетике, коју Коло (1992: 106) дефинише као неопходност за стабилизацијом и потребом обједињавањем слике разбијеног тела која опсесивно прати песника као осећање егзистенције. Тако се тело представља као форма бића, облик и оквир који обезбеђују његову егзистенцију: „Моја душа следи моје тело/—ноћу како и дању —/Њој не треба сунце/Да би била сенка²⁸⁴.” (Сипервјел 1996: 311). Неопипљивост и непоузданост субјективности постаје тако једна од премиса модерног искуства живота, тако да се отварањем ка телесном омогућава нова перспектива у проматрању душевног живота, и то као оног који следи законе тела и његов просторни и запремину, али и „пејзаж”: „Моје кости су стене ових ћудљивих равница/[...]/и као путник који долази из далека/откривам као улез свој људски пејзаж²⁸⁵.” (Сипервјел 1996: 374). Просторност коју заузима тело представља модел према коме се управља конституисање субјекта, што је мотив који у Сипервјеловој поезији присутан и у варијацијама, тако да се концепција тела као таквог може односити и на геометријске облике, и било коју другу форму која има иманентну унутрашњу организацију: „Моја деца и моји пријатељи, њихова је нежност кружна²⁸⁶” (Сипервјел 1996: 163).

Међутим, концепција телесног као форме бића удаљава се од хришћанског поимања тела као храма и утемељује се у постхришћанском искуству света, где је тело

²⁸³ « La chair autour des os, les os autour de la pensée / et au fond de la pensée une mouche charbonneuse. » (Сипервјел 1996: 191)

²⁸⁴ « Mon âme suit mon corps, / - la nuit comme le jour - / elle n'a pas besoin / de soleil pour être ombre. » (Сипервјел 1996: 311)

²⁸⁵ « Mes os sont les rochers de ces plaines rétives / [...] / et comme un voyageur qui arrive de loin / je découvre en intrus mon paysage humain. » (Сипервјел 1996: 374)

²⁸⁶ « Mes enfants et mes amis, leur tendresse est circulaire » (Сипервјел 1996: 163)

истовремено представљено као повратак природном и чулном човеку, али и као егзистенцијални остатак некадашњег хуманизма, те се тако појављује као љуштура и тело које је изгубило своју виталност:

Мршави, оштри под врелином што струже,
Прогоњени и ноћу сунчаним кошмарима,
Одсутних руку, шупљих ногу,
О једну јадну нит окачених срца,
Непомични, домороци, непомични
Под присмотром меланхолије²⁸⁷.
(Сипервјел 1996: 146)

Метафорама „одсутних руку”, „шупљих ногу” и срца које виси о једну нит, песник проговара о комплетној дехуманизацији и поништавању људскости у контексту колонијалног освајања Јужне Америке, представљајући крајње укидање хуманизма као последицу империјалистичких идеологија. Са староседеоцима, који су у наведеним стиховима означени готово беживотним телима, песник је повезан унутрашњом, исконском и митолошком блискошћу, док се у читавој песничкој слици изграђеној на метафорама одсутног и обамрлог тела читава дубоко саосећање и архетипска идентификација кроз које се изграђује песничко Ја, утемељено у митолошким праслојевима колективног идентитета. Најзад, схватање поезије као архајског језика даје могућност аутономног конструисања песничког Ја кроз сопствени лик, па су у Сипервјеловој поезији присутне и метафоре о лицу чије се црте уобличавају посредством гласа: „Треба да му даш своје људско лице/тако бледо при изласку из мноштва тама/као када је прешао векове/долази да умре сан на ивици наших усана²⁸⁸.” (Сипервјел 1996: 338); као и „Овај звук гласова... Или боље рећи звук лица,/чујемо их увек, чак и кад ћуте²⁸⁹.” (Сипервјел 1996: 338). На тај начин се још једном потврђује деконструисање телесног принципа и конституисање тела као бледе и нејасне сенке и трага људског присуства и лирског бића које се консолидује тек кроз поезију.

Метафора крхког и неприметног тела у Кооктоовој поезији односи се, пре свега, на кризу Субјекта и учествује у поступку дехуманизације песничког Ја који карактерише модерни лирски језик. Свест о непоузданости постојања, о људском бићу које је представљено као сенка, без облика и конзистенције, за Коктоа има аутопоетички значај, те се траг о постојању лирског субјекта своди на аудитивни карактер поезије – траг о присуству субјективитета је звук корака невидљивог тела:

Живо тело. Немам
тело (то је врста ветра
који разрушава наше декоре).
Имам само звук својих корака.
[...]

²⁸⁷ « Amaigris, épineux sous la chaleur qui lime, / taraudés même la nuit de cauchemars de soleil, / les bras absents, les jambes creuses, / le cœur arrachée par une pauvre ficelle, / immobiles, les colons, immobiles, / au garde-à-vous de la mélancolie. » (Сипервјел 1996: 146)

²⁸⁸ « Il faut lui donner ton humain visage / si pâle au sortir de mille ténèbres, / comme après avoir traversé les âges / vient mourir un rêve au bout de nos lèvres. » (Сипервјел 1996: 338)

²⁸⁹ « Ce bruit de voix... - Ou bien plutôt bruit de visages, / on les entend toujours et même s'ils se taisent. » (Сипервјел 1996: 338)

Како се за Коктоа телесно везује за чин контемплације сопства, тело такође представља инструмент спознаје и рефлексије спољашњег света. На тај начин се и у кооктоовској поетици чулност као владајући принцип сазнања везује за метафоре које у основи имају органску и телесну везу са објективном стварношћу, с тим да се доживљај спољашњости и у овом случају рефлектује изнутра:

Рече: ‚Чућеш Северно море.‘
Анђео ућута.
Чух:
(јер људско ухо је шкољка
која воли звук мора)
пољубац пингвина,
плућа, мозак,
моји дубоки сунђери,
и корални жбун моје крви²⁹³.
(Кокто 1999: 409)

Органска организација перцепције, кроз аналогију са подводним биљним светом (сунђери и корали), представља синтетичку визију опажања као таквог, док се кроз еквиваленцију између људског тела/виталних органа и морских организама имплицира несадгледивост дубина човековог духа и његовог менталног простора. Притом је веза између знакова који се доводе у метафоричку везу, пре свега синтаксичког карактера (сусрет се догађа на нивоу синтагме: „моји дубоки сунђери”, „корални жбун моје крви”), али је значајан и сликовни аспект метафоричког повезивања – плућа и мозак подсећају на сунђераста ткива, док се корални жбун који је најчешће црвене боје лако може поистоветити са крвотоком. На тај начин је у кооктоовској метафорици принцип аналогије, заправо, замењен принципом асоцијативности и оптичке сродности, чиме се још једном потврђује напуштање традиционалних метафоричких образаца и измештање начела сличности изван семантичког оквира.

Заступајући став да је данашња поезија више него икада опчињена конкретним (Тардије 2003: 181), Тардије такође истиче просторну усредсређеност модерне метафорике која открива просторне релације међу речима као предметима. Онтолошки, вертикални или, у језику, парадигмаски оквир бива замењен феноменолошким, хоризонталним и синтагматским начелом, па се пројекција тела као форме, али и тела као организујућег принципа стварности, појављује и као слика неживог, нељудског света: „Био сам сâм када је свануо дан./Видео сам само једно лице: талас²⁹⁴.” (Тардије 2003: 92). Човекова опседнутост сопственим ликом, у мери у којој приписује контуре лица безобличним и неухватљивим чиниоцима физичког света (талас као елемент природе) или психолошке стварности (талас као манифестовано несвесно), управља модерним песничким језиком који је, као такав, одређен кроз соматизацију песничке слике. Осим тога, усредсређеност на лице појачава афективну компоненту песничке слике, будући да се реферисањем на лик инсистира на емотивном и психолошком одразу и манифестовању унутарсубјективног догађања.

²⁹³ « Il dit : ‘ Tu entendras la mer du Nord. ’ / L’ange se tut. / J’entendis : / (car l’oreille de l’homme est un coquillage / qui aime le bruit de la mer) / le baiser des poissons manchots, / les poumons, le cerveau, / mes éponges profondes, / et l’arbuste en corail de mon sang. » (Кокто 1999: 409)

²⁹⁴ « J’étais seul quand le jour apparut. / Je n’ai vu qu’un visage : la vague. » (Тардије 2003: 92)

У тардијеовском „соматизованом” имагинаријуму, пројекција из унутрашњег у спољашњи свет заодева неретко и страни, дистанцирани облик, тако да се унутрашњи доживљај, посебно када је у осећај егзистенцијалног немира и анксиозности која се доводи до онтолошких размера, представља као нешто друго, спољашње и, самим тим, крајње објективисано присуство:

Приближава се! Већ ми се придружује, додирује
Контуру мојих руку, границе тела,
Пење ми се до очију, све до уста,
Надилази ме, избија, несагледиви облак,
И умире на ивици хоризонта²⁹⁵...
(Тардије 2003: 100)

Оцртавање контура тела песничког субјекта путем семантике контакта и додира, значајно је најпре као конститутивни покрет којим се материјализује и актуализује тело субјекта, док се истовремено утврђују његове границе, као залога постојања и јасно уочљивог присуства преплављеног мистериозним, „несагледивим облаком” као безобличном силом која има обликујућу снагу. Сусрет субјекта са афективном пренапрегнутошћу која у духу хиперболе превазилази његове оквире, догађа се управо на телу као граници, месту лиминалности које двосмерно означава и сопство и оно што је страна, ван њега.

Разобличавање телесног и осећање страности када је у питању доживљај сопственог тела, значајна је одлика Тардијеовог песничког имагинаријума, па се кроз кроз онеобичену перцепцију сопствене материјалности песнички субјект идентификује са материјом:

али ја се окрећем око ствари
У мало тренутака које имам
Као да сам простор
Који развејава и распоређује
Рукама странца²⁹⁶.
(Тардије 2003: 263)

Одређујући себе као простор, тардијеовски песнички субјект саопштава крајњи исход дисоцијације сопства и његовог телесног идентитета, као пренаглашену објективизацију и контемплативност унутрашњег Ја које радикално материјализује логику алтеритета којој се води. Ефекат страности при манипулацији телом доприноси учитавање значења о невољном и неконтролисаним кретању, што појава дисоцијативни модел песничког Ја, док се истовремено производи и утисак бестелесности или безобличности сугерисане метафором простора. Просторно уобличавање субјекта одиграва се, најпре, кроз слику језика и звука који испуњавају простор и који се, самим тим материјализују у име песничког субјекта, као његов знак и симптом: „Речи, као звуци, облици и боје, уздижу се

²⁹⁵ « Il s'approche ! Déjà il me rejoint, il touche / le contour de mes mains, les limites du corps, / monte jusqu'à mes yeux, jusqu'à ma bouche, / me dépasse, jaillit, gigantesque nuage, / et meurt au bord de l'horizon... » (Тардије 2003: 100)

²⁹⁶ « mais je tourne autour des choses / dans le peu d'instant que j'ai / comme si j'étais l'espace / qui disperse et qui dispose / par les mains d'un étranger. » (Тардије 2003: 263)

у простору како би га населили фигурама у којима би људски лик био одсутан²⁹⁷.” (Тардије 2003: 944). Простор постаје привремени и неодређени именован песничког субјекта који чека да се уобличи: „У ишчекивању да се стопим са овом безименом ствари, још увек се зовем Простором. Реч освежава моју мисао – и ходам²⁹⁸.” (Тардије 2003: 211). На тај начин се просторна усредсређеност песничког субјекта представља као почетна и поуздана тачка његовог конституисања, па се телесно више не доживљава нужно као форма – облик је само сугерисан, док се тело примарно одређује покретом („и ходам”).

Покрет у уметности уопште, сматра Ангелино (2016: 316) трансформише тело као феномен у „тело које говори” и које може да манифестује и изрази најдубље човекове нагоне и емоције. Аутопоетичност у Тардијеовој поезији се, као и код претходна два песника, представља као нужност – песнички субјект је приказан у настајању, у самоизградњи, и то кроз синтезу телесног (ходање) и менталног (говор) покрета, и као такав позива читаоца на *посматрање*. Узајамност и комплементарност физичког и интелектуалног идентитета представља једну од битних одредница модерног лирског субјекта, па телесно подражава покрет духа и обрнуто – физички покрет постаје значајућа активност, па и промишљање као такво.

6.3.3. Метафора, перцепција и конкретизација

Инсистирање авангардне и неоавангардне поезије на чулном доживљају као основном начину поимања стварности, али и јединог истинског вида егзистенције модерног Субјекта, присутно је на имплицитном поетичком плану као унутрашњи принцип организације песничког дискурса. Указавши на метафоре које, условно речено, посредно афирмишу принцип чулности, долазимо и до метафора које експлицитно указују на важност опажајног организовања песничког језика, пре свега тематизујући чулност као егзистенцијално решење за кризу модерног Субјекта као последицу пропасти западне метафизике. Са друге стране, ове метафоре односе се конкретно на статус песничког језика у односу на чулни доживљај и посебно вредновање песничке слике као носиоца модерног лиризма и нове метафорике као симптома суштинске трансформације која се одиграла у друштвено-хуманистичком хабитусу друштва 20. века.

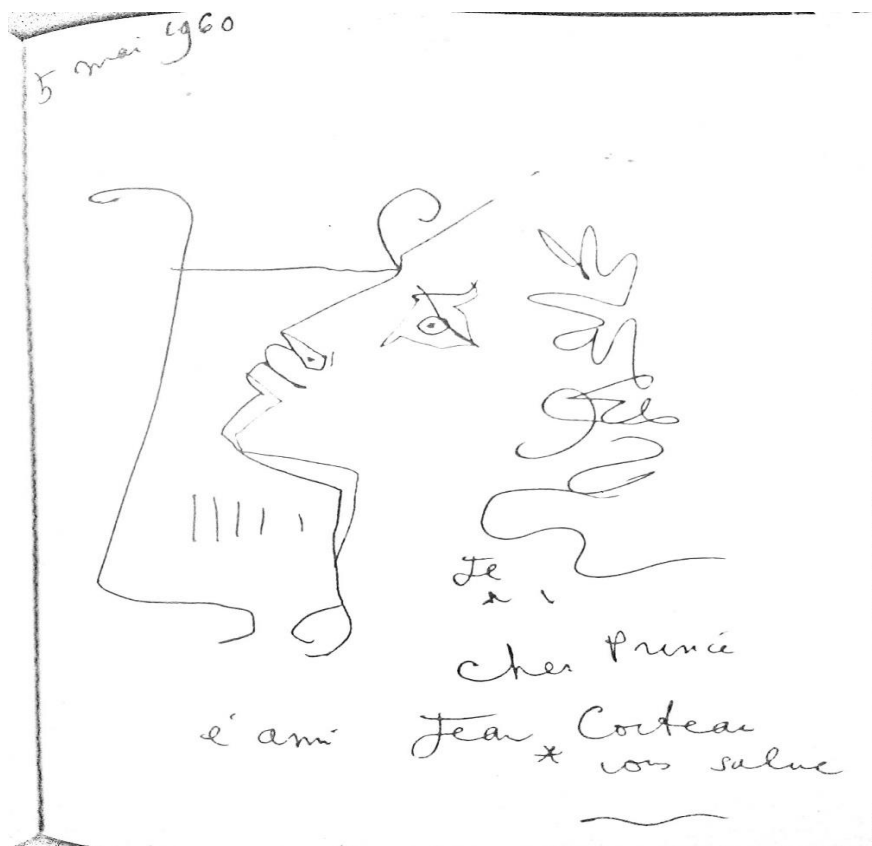
Како су саме метафоре које представљају опажајну активност Субјекта категоријски повезане са метафорама тела као неутуђивог облика човековог егзистирања, песничке слике изграђене на њима директно упућују на елементе чулности као физичког догађаја. Тако се у песми „Нерви” (« Les nerfs ») Жила Сипервјела кроз анафоричко призивање неуролошког описа перцепције образује метафора о „одзвањајућем и мислећем месу”: „Ви који чините да месо мисли/и одзвања под кожом²⁹⁹” (Сипервјел 1996: 498). Представљајући чулни доживљај као синестетичко искуство, али и као један вид

²⁹⁷ « Les mots, comme les sons, les formes et les couleurs, s’élèvent dans l’espace pour le peupler de figures d’où le visage de l’homme soit absent. » (Тардије 2003: 944)

²⁹⁸ « En attendant de me mêler à cette chose sans nom, je m’appelle encore l’Espace. Le mot rafraîchit ma pensée – et je marche. » (Тардије 2003: 211)

²⁹⁹ « Vous qui rendez la chair pensante / et raisonneuse sous la peau » (Сипервјел 1996: 498)

когнитивне активности, Сипервјел илуструје савремену феноменолошку позицију која и на плану теорије и у уметности легитимно заступа становиште о перцепцији као о феномену који представља организујуће начело људског духа у односу према стварности, али и као начин њеног промишљања, што песник потврђује у тексту „Размишљајући о песничкој уметности”: „И најситнији делови морају бити на свом месту ако желимо да се песма покрене пред нашим очима³⁰⁰.” (Сипервјел 1996: 562).



Слика 1 – Коктоов цртеж посвећен Жилу Сипервјелу (1960.) (преузето из Jean Cocteau, *œuvres poétiques complètes*)

Сипервјелово промишљање чулности као примарног вида егзистирања, често је представљено конотацијама чула додира, па се у тактилном метафоричком регистру јавља метафора додира/руке која има онтичко и епистемолошко својство, саопштавајући Субјекту доказ о његовом постојању, али и о дирференцијацији између живота и смрти, као у песни „Врх пламена” (« Pointe de flamme »):

Читавог живота
 Волео је да чита
 Са упаљеном свећом

³⁰⁰ « Les moindres petits ressorts doivent être à leur place si l'on veut que tout le poème se mette en mouvement sous nos yeux. » (Сипервјел 1996: 562)

И често је прелазео
Руком изнад пламена
Да би се уверио
Да је жив,
Да је жив.
Од дана када је умро
Држи поред себе
Упаљену свећу
Али своје руке крије³⁰¹.
(Сипервјел 1996: 200)

Осим тога, метафора руке и додир саопштава и просторну укорененост и усмереност Субјекта ка просторном деловању и измештању, па се значење које даје специфични топос у Сипервјеловој поезији повезује са опажајном очигледношћу и поузданости тумачења које даје чуло додир. Наиме, рука као симбол и представник човекове чулности уопште у Сипервјеловој метафорици добија значење контакта не само са присутним, већ и са одсутним, представљајући тему телесног, опажајног памћења, као важног чиниоца који учествује у дефинисању самог појма перцепције у Бергсоновом и Дифреновом³⁰² теоријском оквиру. У песми „Пас“ (« Le chien »):

Ти који си увек окружен невидљивим животињама,
Ево пса који те је видео у другим климама
И лиже ти руку као у Јужној Америци³⁰³
(Сипервјел 1996: 333)

Симболичко значење руке као „ортопедске протезе“ у Сипервјеловој поезији сугерисано је кроз могућност кретања кроз простор сећања или ментални простор, проширујући домен перцепције на свеукупно људско искуство, превазилазећи сферу видљивог као доминантног искуства стварног. Обухватајући и видљиву и невидљиву стварност превладавањем тактилног искуства у одређењу перцепције, Сипервјел посебно истиче указивањем на оптичке варке и опажајне илузије које даје визуелни доживљај, говорећи о „лажљивим очима“ (« mes yeux mensongers ») (Сипервјел 1996: 180), или халуцинаторном ефекту синестезије као непоузданости перцепције: „Лампа је наглас сневала да је тама/и да је ширила око себе нијансирани мрак³⁰⁴“ (Сипервјел 1996: 329). Стога је метафора руке у Сипервјеловој поезији доминантни знак опажајног искуства, на шта подсећају и Гербран и Шевалије (2013: 791) упућујући на изворну етимологију речи манифестација која има исту основу као и реч рука: „манифестовано је оно што може бити захваћено рукама“. Метафора руке, стога, у Сипервјеловој поезији обједињује и показује делотворну моћ перцепције и њену просторну и временску неограниченост, усмеравајући Субјект увек ка сфери сензуалности и додир као истинског искуства постојања. На тај начин се

³⁰¹ « Tout le long de sa vie / il avait aimé à lire / avec une bougie / et souvent il passait / la main dessus la flamme / pour se persuader / qu'il vivait, / qu'il vivait. / Depuis le jour de sa mort / il tient à côté de lui / une bougie allumée / mais garde les mains cachées. » (Сипервјел 1996: 200)

³⁰² Види поглавље 3.4.

³⁰³ « Toi, toujours entouré d'animaux invisibles, / voici le chien qui t'a vu sous d'autres climats / et te lèche la main comme en Sud-Amérique » (Сипервјел 1996: 333)

³⁰⁴ « La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité / et répandait alentour des ténèbres nuancées » (Сипервјел 1996: 329)

разрешава пре свега епистемолошки антагонизам између унутрашњег и спољашњег, што је првенствено надреалистичка преокупација, као и поништавање разлике између физичког и менталног. Осим тога, овим се још једном потврђује да су управо просторне метафоре у основи концептуализујуће (Стјуарт 2001: 92), односно да менталне представе о стварности прате просторно устројство³⁰⁵.

Коктоова сликовна игра у песничком дискурсу пре свега се дотиче његове перформативности, али и демонстративности која омогућава да реч добије просторну димезију која реч чини видљивом: „моје мастило зарезује/и овде/и овде/и/овде³⁰⁶” (Кокто 1999: 15). Сличан поступак јавља се и код Тардијеа: „љубав, смрт, дух, ватра/заказали су ми састанак/овде³⁰⁷.” (Тардије 2003: 269). Тиме Кокто и Тардије показују како је физички простор стране и листа папира такође материјал уметности и опипљива, конкретна страна поезије, али и најзначајније место у ком се сажима читав лирски дух представљен „збирном” метафором о љубави, смрти, духу и ватри.

Физички простор који заузима поезија тематизован је и у песми „Ода Пикасу” (« Ode à Picasso »), у којој Кокто визуализује и опонаша кубистичку геометризацију кроз распоређивање текста песме по правоугаонцима, организованих тако да деле страну на четири једнака дела и истичу њен правоугаони облик:

Сећање О Монпарнасу Осенчана места	„Ах лена моја” Пуши своју лулу	Седи на себи И уз себе Састанак код Надара Са вечношћу злато са стакла окреће се у круг
Укротитељ		Муза Који везује ³⁰⁸

(Кокто 1999: 107)

³⁰⁵ Поменута констатација спада у домен когнитивне лингвостике која је дошла до закључака о томе да се апстрактни односи, посебно временски поредак ствари, изводе из аналогича са просторним искуством. О томе видети: Тијана Ашић, *Espace, temps, prépositions*, 2008, Genève, Droz.

³⁰⁶ « mon encre encoche / et là / et là / et / là » (Кокто 1999: 15)

³⁰⁷ « l’amour, la mort, l’esprit, le feu / m’ont donné rendez-vous / ici. » (Тардије 2003: 269)

³⁰⁸ Курзив стоји у оригиналу. « Souvenir / de Montparnasse / ‘ Ô ma jolie ’ / les places d’ombre / fume sa pipe / assis sur soi / et contre soi / rendez-vous chez Nadar / avec / l’éternité / l’or de la glace / tourne autour / le dompteur / de muses / qui attache » (Кокто 1999: 107)

Наведена песма представља тако примену кубистичке логике, коју Кокто употпуњује песничким сликама-метафорама чији сликовни аспект подржава кубистичке технике и поступке. Графички распоред синтагми (реченица је деконструисана и разбијена) одговара разбијеној форми целине, метафоре су разбацане и свака за себе твори једну значењску целину која функционише као основна јединица песничког језика, баш као што се на кубистичким сликама издвајају линија и перспектива као примарни елементи слике. Тако метафора „осенчена места”, дислоцирана у односу на логички след реченице, који је већ унапред онемогућен, готово просторно маркира значење недостатка светлости и контурише њену форму кроз евокацију простора. Наведена метафора на тај начин, подражава игру светлости и сенке, дијалектику уређеног и онога што се не може уредити и опипати: „он двоји/сунце/сенку”³⁰⁹ (Кокто 1999: 120). Из истог разлога, и са истом мотивацијом, Кокто радо у својој поезији користи хроноспацијалне метафоре, сугеришући на тај начин искуство безвременог које је осетно у простору, као у песми „Пикасов грб” (« *Écusson de Picasso* »): „Његово јаје је стајало у ваздуху без потпоре гнезда”³¹⁰. (Кокто 1999: 827).

У песми „Ода Пикасу” појављује се и Пикасова фигура као амблем кубистичке логике, неименована и сугерисана, иако то не спречава њено наслућивање и препознавање. Песник га описује следећим речима: „Седећи на себи/и уз себе”, те ова метафоричка фигура остварује пикасовску просторну симултаност, спајање више тачака гледишта кроз синтаксичко везивање везником „и” две потпуно супротне перспективе, до тачке у којој су обе тешко препознатљиве, а ипак комплементарне. Динамизовање ове статичне, „седеће” слике спроводи се уз помоћ метафоричког трансфера на поимање сликара као „укротитеља муза”, онога који успева да унесе и препозна ред у ономе што гледа и уобличи чулну стварност, била она спољашње или унутрашње природе.

Техничка савршеност Пикасовог сликарства, мистични и фантазијски карактер његових сликарских поступака, Кокто често евоцира кроз призивање елемената архајске фантазије и кроз ослањање на митолошке фигуре. У песми „Смрт Гијома Аполинера” (« *La mort de Guillaume Apollinaire* »), Кокто уобличава идеју о Пикасовом таленту кроз позивање на једну од фундаменталних фигура-уметника његове поетике, Орфеја, смештајући сликарство у оквире поетског и потврђујући да је оно „из реда поезије, спознаје, илуминације, доступно кроз контемплацију” (Ледик 1992: 59):

Пресеци својој музи косу,
Пикасо, сликару са вилинским прстима;
Предмети те прате, Орфеју,
До облика који ти пожелиш³¹¹.
(Кокто 1999: 348)

А затим и у песми „Пикасов грб”:

И како се предмети Орфејевим животињама чине
Пратећи га у свет са друкчијим законима
Облици учинише по његовим наређењима

³⁰⁹ « *il partage / le soleil / l'ombre* » (Кокто 1999: 120)

³¹⁰ « *Son œuf restait en l'air sans le support d'un nid.* » (Кокто 1999: 827)

³¹¹ « *Coupe à ta muse les cheveux / Picasso, peintre aux doigts de fée ; / les objets te suivent, Orphée, / jusqu'à la forme que tu veux.* » (Кокто 1999: 348)

И његова их вилинска рука водише³¹².
(Кокто 1999: 828)

Шира, универзална и научна стремљења кубистичких сликара, Пикасова посебно, представљена су кроз херменеутичку потребу за сагледавањем наличја појавног, онога што се налази испод видљивог и опажајног, карактеристична су и за Коктоове метафоре. Пикасовску отвореност ка универзалном, повратак ка суштинском, чији је залог у ванвременском и ванпросторном, Кокто представља као загледање у другу страну лепоте, што песник износи у тексту под називом „Пикасо” (« Picasso ») „То је лепота без лепог. Лепота с оне стране³¹³.” (Кокто 1999: 826).

У Коктоовим метафоричким изразима посебно је приметно разбијање реченице на синтагматском нивоу, које представља још ситнију фрагментацију већ добијених фрагмената растављањем логичке целине реченице као основе дискурзивне флуентности. Овај вид фрагментације није нити нов, нити је једини у целокупној књижевној историји, али свакако јесте потврда утицаја кубистичке естетике, пре свега колажа, на модерну уметничку праксу. Постојање технике колажа сведочи, заправо, о високој свести коју модерни уметник има о форми и о структури, тако да, према Марину (1998: 21), техника колажа „влада текстовима и писмом авангарде”. Код Пикаса, како то виде Аполинер и Кокто, колажистичка свест достиже сразмере физичког, готово хируршког сецирања тела/форме, зарад неповратног парчања. Кокто и Аполинер, притом, на исти начин метафорички приказују Пикасову естетику – Кокто каже да Пикасо „сече изузетни кабал нерава” (« coupant le câble extraordinaire des nerfs ») (Кокто 1999: 907), а Аполинер да он користи „методу изузетног хирурга” (Аполинер 1913: 37).

Сликарско играње са перспективом у Коктоовим метафорама задобија облик оптичких илузија, што је још један значајан показатељ суштинског приближавања поезије сликарству, надовољеним и оправданим феноменолошком залеђином метафоричке слике као директног продукта опажања, на шта је упућивао и Бретон (1965: 72) говорећи о активности перцепције, пре свега у сликарству, као „материјализације светлости”. Специфична, нова и измењена перцепција у Коктоовој поезији омогућена је у контексту измештања песничког Субјекта у простор у ком се до тада још увек није нашао, што му омогућава лет авионом као радикалном променом сензорних садржаја: „изокренут лет птице/одједном ти испоручује/кратки доказ о твојој брзини³¹⁴” (Кокто 1999: 63); „Врх планине је говедо са столицом на глави. Црква се помера, то је крава. Крава, планина истачкана сенкама³¹⁵.” (Кокто 1999: 210); „Планине изнад нивоа мора/коњ једе на крову³¹⁶” (Кокто 1999: 217). Измештена и нова опажајна ситуација у којој се налази Субјект представља стваралачки моменат поезије, који се огледа не само у опажању новог, него открива креативну моћ мењања перспективе: посматрачка свест у том тренутку бива принуђена да из сећања извуче елементе и слике којима располаже, па се визуелним асоцирањем долази до неуобичајених и изненађујућих слика и перцептибилне еквиваленције између „цркве”, „краве” и „планине”.

³¹² « Les objets imitant les animaux d'Orphée / le suivaient dans un monde où règnent d'autres lois / les formes écoutaient les ordres de sa voix / et sa main les guidait parce qu'elle était fêe. » (Кокто 1999: 828)

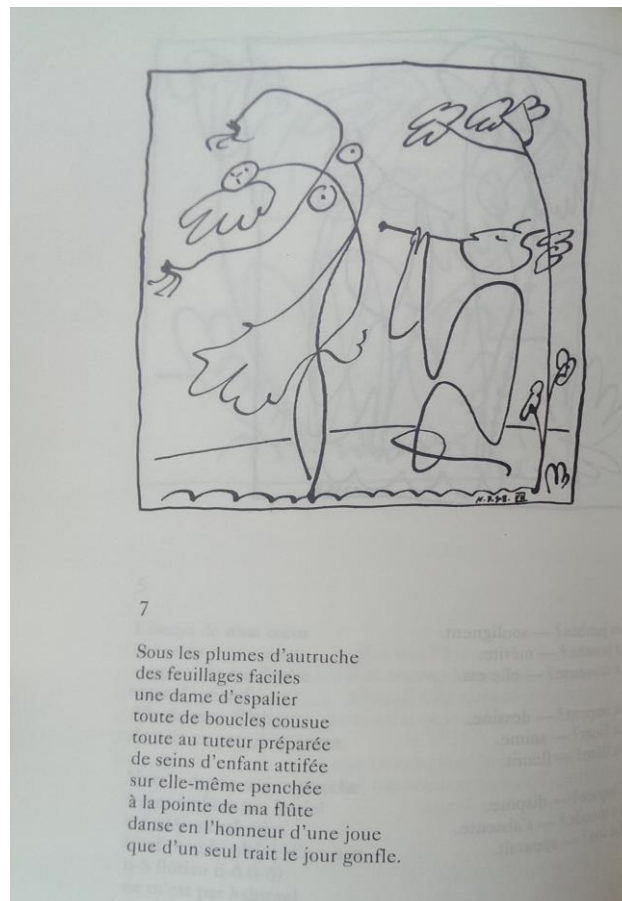
³¹³ « C'est la beauté sans le beau. La beauté de l'autre côté. » (Кокто 1999: 826)

³¹⁴ « la course inverse d'un oiseau / te livre soudain / le constat bref de ta vitesse » (Кокто 1999: 63)

³¹⁵ « Le haut de la montagne est un bœuf avec une chaise sur la tête. L'église bouge, c'était une vache. La vache, une montagne tachée d'ombres. » (Кокто 1999: 210)

³¹⁶ « Montagnes au-dessus du niveau de la mer / un cheval mange sur le toit » (Кокто 1999: 217)

Парадокс који представља заробљеност у опажајном свету и неограничену слободу коју омогућава неисцрпно опажање и непрестано мењање тачке гледишта везује се и за Тардијеово виђење перцепције: „све што додирнем у мени је/и изгубио сам све границе³¹⁷.” (Тардије 2003: 145), као и „Погледај дан иза решетки/које се зову око, ухо, нос/[...]/али унутра нема никаквих граница³¹⁸!” (Тардије 2003: 146). Премештањем акцента на унутрашњи доживљај и апсолутну превласт унутрашњости Субјекта спрам објективног света Тардије превазилази и измирује поменути парадоксални однос у ком се налазе перцепција и представа, па се у том смислу естетска потпора Тардијеове поезике ослања на надреалистички став о превласти унутрашњег принципа и преусмеравање перцепције на субјективну унутрашњост. Тим путем Тардије у тексту „Истина поезије” (« Vérité de la poésie ») долази до одређења поезије као „основног покрета духа. [...] поезија је опажање боја духа³¹⁹.” (Тардије 2003: 182). За Аделаиду Рисо (1985: 76), синтеза разнородних уметничких медија једна је од кључних карактеристика Тардијеовог дела, будући да он не прави суштинску разлику између визуелног и вербалног система означавања, што најзад резултира стварањем бројних *песам-слика* (*poème-image*):



(Тардије 2003: 716)

³¹⁷ « tout ce que je touche est en moi / et j'ai perdu toutes limites. » (Тардије 2003: 145)

³¹⁸ « Vois le jour à travers les barreaux / nommés l'œil, oreille, narine. / [...] / mais au-dedans, plus de frontières ! » (Тардије 2003: 146)

³¹⁹ Курзив стоји у оригиналу. « le geste élémentaire de l'esprit. [...] la poésie est la perception des couleurs de l'esprit. » (Тардије 2003: 182)

Метафоричко призивање лексике позајмљене из сликарства код Тардијеа има истовремено метапоетичку и метајезичку улогу, промишљајући суштину песничког искуства кроз еквиваленцију са телесним (покретом) и чулним (визуелним), али дајући у исти мах увид у трансдискурзивну повезаност различитих језичких кодова (сликарства и поезије) која је омогућена метафоричким путем.

Проговарање лексиком и логиком сликарства Тардијеу омогућава стварање песничких слика које се у највећој мери приближавају видљивом свету, укључујући тако метафоре у сâми физичку, опипљиву и видљиву стварност, имплантирајући естетику сликарства у свој поетски дискурс (Мартен-Шерер 1994: 285). Сликарским еквиваленцијама и транспозицијом техника сликарства, упућујући на значај форме и боје, песник реактуализује катахрезичку, односно спознајну функцију метафоре, па се кроз однос светлости и сенке, боје, нијансирања и контраста кроз језик сликарства именују елементи невидљивог, унутрашњег каталога појмова и слика – у песми „Дани” (« Les jours ») песник каже: „враћао сам се, излазио са свим својим сенкама/хиљаду сунаца се уздизало као са дна реке/хиљаду других је залазило, бојећи високе зидове³²⁰.” (Тардије 2003: 140-141). За Тардијеа један од начина конституисања идентитета песничког Субјекта представља управо његова идентификација са видљивим светом, када идентификација постаје подражавање и прилагођавање појавном у песми „Фигуре без бола” (« Figures sans la douleur »): „Када учим да личим/на пламен на сенку на олују/на измаглицу на дим/на светлост на кишу/фигуре без лица/фигуре без бола³²¹.” (Тардије 2003: 263). Идентитетско обележје, самим тим, припада домену видљиве али и нејасне и безобличне стварности одређене метафорама сенке, дима и измаглице које саопштавају нестални и неухватљиви карактер песничког бића које се одупире дефинисању и контури. Тардије у потрази за сликом, за ликом, на тај начин види суштинску људску потребу за самосагледавањем, као човек који „на самом почетку, на обојеним пећинским зидовима [...] тражи своју сопствену слику³²².” (Тардије 2003: 855).

Међутим, Тардијеов највећи допринос у промишљању песничке слике у правцу у ком су се развијала новореторичка поимања метафоре као појмовне и концептуализујуће, визуелне, па самим тим и језичке активности Субјекта, тиче се његових запажања о суштинским променама у модерном погледу на свет. За Тардијеа, заправо, авангарда представља најизраженији симптом генетских промена које су се догодиле у друштву и филозофији на самом почетку 20. века, што се најочљивије одразило на примеру кубистичке уметности:

И одиста ови испресецани и укрштени облици које сликају кубистички сликари јесу показатељ једног психолошког феномена које човечанство управо открива. Постоји значајно подударање између тих цртежа у којима облици једни друге секу, и никада нису целовити, и песама у којима се једноставно назначене метафоре упадљиво надограђују једна на другу. Размишљам о томе ноћас када, у тренутку када ме хвата сан, јасно осећам те *супституције* које се догађају у духу³²³. (Тардије 2003: 42)

³²⁰ « je rentrais, je sortais avec toutes mes ombres. / Mille soleils montaient comme du fond d'un fleuve, / mille autres descendaient, colorant les hauts murs » (Тардије 2003: 140-141)

³²¹ « quand j'apprends à ressembler / au feu à l'ombre à l'orage / à la brume à la fumée / à la lumière à la pluie / figures sans un visage / figures sans la douleur. » (Тардије 2003: 263)

³²² « Au commencement, sur les parois colorées des cavernes, [...] à la recherche de sa propre image. » (Тардије 2003: 855)

³²³ Курзив стоји у оригиналу. « Décidément ces formes entrecoupées et croisées que dessinent les peintres cubistes sont la révélation d'un phénomène de psychologie que l'humanité est en train de découvrir. Il y a une concordance remarquable entre ces dessins où les formes se coupent les unes les autres, jamais entières, et ces

Тардије јасно описује стање између јаве и сна, тачку коју су надреалисти изоловали као хронотоп рађања песничких слика и метафора као чисте и слободне активности духа, представљајући, као и кубисти, ослобођени ток мисли и низање засебних слика као фрагмената мисли омогућавајући несвесном да проговори, док се принцип свести задржава као елемент чистог посматрања и естетске активности Субјекта. Преузимајући бретоновско представљање метафоре као слике која настаје у изненадном и експлозивном судару две различите, па чак и антагонистичке идеје, Тардије се преиспитује уме ли да слика речима којима би дошао до „приближавања концепата, треперења слика, судара сећања која ће произвести бљесак! Гром! Радост! Ватру! Пепео! Смех! Грцање! И неизрециво које је с оне стране³²⁴!” (Тардије 2003: 856). Представљање суштине поезије као суштинске активности духа и неисцрпног опажања које омогућава пуноћу постојања, истиче важност метафоре и њене сликовне заснованости као тачке сажимања целокупног и обједињеног људског искуства, тачке судара, трауме и смеховног, нервног пражњења, истовременог рађања и умирања, страдања и слома из ког израња човек.

poèmes où les métaphores simplement indiquées se superposent brusquement. Je songe à cela ce soir où, au moment de m’endormir, j’ai la sensation nette de ces *substitutions* qui s’opèrent dans l’esprit. » (Тардије 2003: 42)

³²⁴ « Il me faut des rapprochements de concepts, un papillotement d’images, des chocs de souvenirs qui fassent jaillir l’éclair ! La foudre ! La joie ! Le feu ! La cendre ! Le rire ! Les sanglots ! Et l’ineffable qui est au-delà ! » (Тардије 2003: 856)

7. ЗАКЉУЧАК

Реторика, као и метафора, кроз историјски развој од самих почетака па до данас, показала се као амбивалентан и сложен појам, који је непрекидно оспораван па затим рехабилитован, а чију су комплексност и парадоксе наслућивали још и антички теоретичари, у то у виду класификацијских и дефиницијских потешкоћа које су непрекидно настојали да превазиђу. Још у Аристотеловој традицији, реторика се најпре издвојила као техника говорења, па су се њене теоријске основе углавном сводиле на упутства и практичне описе, иако је Аристотел као први филозоф-лингвиста препознао њен дијалектички потенцијал, посебно уочљив у такозваним „фигурама мисли” или тропима, који су захтевали логичко ангажовање говорника и усмеравање његове пажње на значење (семантику) речи или израза. То је постепено довело до разликовања дословног и пренесеног смисла, бинарне опозиције кључне за дефиницију метафоре као „речи са пренесеним значењем” која је опстала и у наредним вековима, све до ревизије дефиниције појма крајем 19. и почетком 20. века. Аристотелова дефиниција метафоре, одређена превасходно семантичким приступом, издвојила је и друге значајне особине метафоре, одредивши је као катахрезу и као загонетку, истичући њену спознајну моћ, али је таква дефиниција такође и усталичила појам аналогije као њено основно начело, тако да је метафора као таква постала доминантни приказ аналошког мишљења, али и миметичког својства уметности. Трополошко одређење метафоре опстало је и код Аристотелових следбеника, а у оквиру латинске схоластичке традиције, са извесним померањем дефиниције ка стилистичком и естетичком тумачењу, што је посебно уочљиво код Цицерона. Са друге стране, Квинтилијанов допринос теорији метафоре огледа се у њеном отварању ка психологији и спиритуалности – док је за Аристотела психолошки ефекат метафоре, и реторике уопште, усмерен на психологију публике, за Квинтилијана је значајна особина метафоре, наиме, духовна самоспознаја која се, пре свега, односи на говорника.

Како се развијао антропоцентрични идеал науке на коме је, све до појаве романтизма, изграђен хуманистички и просветитељски модел западноевропског антрополошког знања, тако је реторика као дисциплина научно дисквалификована. Последњи замах традиционално схваћене реторике и, са њом, тропологије, у француском теоријском и академском кругу, представља, пре свега, дидактично усмерена Димареова и Фонтанијеова теоријска активност, чији се значај у класификацији тропа, али и инсистирања на значају културолошког контекста у тумачењу тропа, а метафоре посебно, не може оспорити. Осим тога, потребно је нагласити да се са Фонтанијеовим тумачењем метафоре први пут јасно истиче важност образовања естетског Субјекта, то јест да естетско искуство и рецепција метафоре зависе у великој мери од његовог знања, чиме се Фонтаније увелико одваја од књижевне и уметничке праксе анализирајући употребе метафоре, отварајући пут опсежнијем и отворенијем погледу на реторику који превазилази уско књижевноуметнички контекст.

Истрошена и ислужена дефиниција реторике као простог скупа правила и описа у романтизму је увелико доживела свој крах, будући да је окарактерисана, пре свега, као оруђе (политичког) манипулисања. Негативан став према непоузданости и необјективности језика уопште, који је иницирала Ничеова филозофија, довео је до поновног интересовања за реторику, али овог пута у радикално измењеној перспективи ничеовског нихилизма. Ничеова критика објективизма и позитивизма указала је на

суштински трополошку природу језика уопште, одредивши метафору као симптом језичког догађања, један вид инхерентног и генеричког процеса везаног за саме почетке језика, одредивши управо позитивистичку снагу језика и трагање за именовањем (као основним видом потраге за истином) као један облик трополошког померања у језику као таквом. Стога се, пре свега, Ничеова мисао о метафори уписује у идеју о непостојању било какве нереторичне стране језика, као и да је истина, у том кључу, ништа друго до „покретна војска метафора”, илити ислужена, мртва метафора.

Преображај метафоре као појма почетком 20. века подржан је и окретањем формалном егзистирању уметничког дела иницираним од стране руских формалиста, што поставља у само средиште формалистичких расправа управо статус тропа и то у оквиру испитивања о природи поетског језика. Тако се метафори, као једном од најзначајнијих тропа, даје посебан значај у проналажењу инхерентних особина песничког језика и успостављању и артикулацији идеје о литерарности схваћене не само као одлике стила, већ онога што сачињава саму суштину књижевности и књижевног језика. Осим тога, у формалистичкој перспективи идеја о метафори као слици са кључним фактором „зачудности” први пут задобија јасну теоријску потпору, посебно у текстовима Виктора Шкловског и Виктора Жирмунског. На трагу формалистичких испитивања језика, свој допринос теорији метафоре дао је и Роман Јакобсон, ослањајући се на претпоставку да је метафора више од производа језика или реторичке фигуре – она је генерички, али и организациони принцип који влада језиком. Преформулисавши структуралистичку идеју о двострукој артикулацији језика у виду издавања метафоричког и метонимијског пола, Јакобсон инсистира на њиховом прожимању, истовременом деловању метафоричког и метонимијског деловања у језику, семантике и синтаксе, поетског и прозаичног. Наиме, метафора се почев од Јакобсона не своди искључиво на начело селекције (парадигму), већ укључује у себе и комбинацију (синтагму), представљајући новину у језику која се може перципирати као преступ и инцидент, али остајући и даље његово генеричко начело.

Најзначајнији преокрет у теорији метафоре чини управо окретање унутрашњим, суштинским принципима који управљају самим настанком језика, што је преусмерило методолошку основу њене дефиниције од нормативног ка генеративном приступу. Стога се у новијим теоријама о метафори посебно уочава неопходност заузимања херменеутичке перспективе, на њему је посебно инсистирао Сигмунд Фројд, тврдећи да су сан и несвесно метафорички организовани, као и да је сан текст који треба дешифровати и превести на језик свесног. Оно што се код Фројда посебно издваја као модерна идеја о метафори, осим што је први пут повезана са говором несвесног, јесте схватање метафоре као засебног кода чији је кључ за разумевање она сама. Међутим, оно што посебно даје увид у унутрашњост и структуру метафоре као својеврсног приказа језика у настајању, јесте управо улога несвесног и динамизам производње значења и генерисања језика, на шта је у својим текстовима доследно указивао Жак Лакан, стварајући постепено читаву теорију метафоре Субјекта. Упућивање на динамичност стварања значења, представљајући реч не као знак већ као језгро означавања, Лакан је представио метафору као процес означавања, али је дао и значајне увиде који га повезују са постструктуралистичким теоријама, тврдећи да метафора не почива више на моделу сличности већ идентификације, што је омогућило и поништавање свих бинарних опозиција везаних за појам метафоре, па чак и опозицију између метафоре и метонимије.

Бинарни модел метафоре превазиђен је самом појавом постструктуралистичког погледа на феномен језика, тако да се уместо двочлане структуре метафора представља као конструкција зракастог и дисперзивног карактера, те је означавање и стварање значења увек избор, а самим тим увек и губитак. Нова метафора је дисперзивна, она не

прати логику транспарентности и линеарности, већ упућује на све стране тумачења, функционише као раскрсница: место сабирања и звездастог расипања конотација. Многозначност метафоричког конструкта омогућена је полиизводљивим карактером семиозе, док се спрам традиционалне метафоре у којој су два референта аутономни и целовити знаци, модерна метафора разбија структуру знака и отвара његову семантику, излажући је могућим затамњењима и компликовањима у разумевању, што и јесте један од циљева модерне поезије и модерног песничког језика. Док се са једне стране отвара семантика знака и његова значења се фрагментују, што омогућава и селективност у одабиру значењских компоненти које ће учествовати у конституисању смисла саме метафоре, неограниченост семантичког поља рачуна и на могућности читавања значења, тако да се реч која бива метафорички одређена, или призвана у метафорички контакт са другом речју, неповратно мења и динамично семиотизује уписујући у себе нова значења. На тај начин модерна семиотика, на челу са Умбертом Еком, проговара о метафори као абнормалности у језику и његове деформације.

Премештање фокуса са знака на семиозу као процес означавања, маркира, заправо, у самој дефиницији метафоре прелазак са речи на реченицу, тако да се у савременом приступу метафора сагледава синтетички, а не аналитички. Одређење метафоре као речи подразумева завршетак процеса означавања, док се сваком следећом употребом створена метафора „умртвљује”, рикеровски речено. Стога се, посебно у Рикеровом поимању метафоре, говори о покушају одржавања живих, дискурзивних метафора, што је изводљиво управо на пољу књижевности и у оквиру стваралачке, поетске праксе, док су мртве метафоре, заправо, оне речи које су већ увелико лексикализоване и као такве не траже било какву херменеутичку активност будући да је значење одмах доступно. Ролан Барт и Умберто Еко, за разлику од Рикера, иду корак даље, прелазећи од реченице ка тексту и тражећи суштину метафоре у њеној текстуалној природи. Метафора се као таква не може појмити без освртања на текст, као и интертекстуалне односе бесконачног умрежавања знакова и њихових значења. Текстуална перспектива омогућила је, на тај начин, да начело сличности опстане, али само као универзална карика међу референтима, па аналогија као таква резултира само бесконачношћу тумачења, потврђујући тако да је метафора сложена семиотичка активност у најдубљим слојевима језика. С друге стране, Деридино виђење метафоре као бесконачног уланчавања значења води само ка његовом осипању, па се метафора открива као знак језичке истрошености и ентропије. Међутим, и за Дерида метафора није реторички акт, већ исијавање језика и његове есенције.

Појава нове реторике, са формирањем Групе μ , у савременом приступу реторици обележена је, пре свега, обнављањем интереса и за друге реторичке фигуре осим метафоре, као и извесним повратком Аристотелу кроз реформулацију његове дефиниције тропа. Враћање семантици, схватање метафоре као речи-знака, представља основну претпоставку којом се воде новореторичари, утемељујући кроз теорију метафоре модел „језичке шизофреније”, представљајући метафору као умножавање знака у њему сâмом. Метафора је, у датом смислу, место у језику на ком су обједињене заједничке семе и укрштена значења, тако да добијена метафора као реч превазилази лингвистичку и семиолошку дефиницију, представљајући знак читавог језичког, ванјезичког, архетипског и културолошког универзума, што упућује на значај контекста у дефинисању и тумачењу метафоре. На тај начин се развојни пут теорије метафоре, почев од Аристотела, увек везује за размишљање о језику и природи језика, питање које је увек изнова дотицало саме темеље језика као суштински људског феномена и које је присутно колико у филозофији језика, толико и у књижевноуметничкој пракси која је одувек представљала место чистог језичког (само)произвођења, како у историјској авангарди (са надреализмом) тако и у потоњим

правцима развоја уметничког погледа на човека и на језик као „најљудскији” од свих феномена.

Треба нагласити да надреалистичко тумачење метафоре и њена примена показују да надреализам као такав није само историјски догађај или моменат у развоју уметности, већ се може представити и као стање духа (не само епохе) које погодује бунтовном, преиспитујућем и универзалном односу према свету који је одређен унутрашњим преломима и кризама, тражењем слободе у нечему увек другом, оностраним и ирационалном. Надреалистичко „спајање неспојивог”, самим тим, садржано је у готово свим будућим уметничким поступцима грађења метафоре али и шире, не само када је реч о стварању песничке слике, већ метафоре као модела на којима почива модернистичко и постмодернистичко осећање света. Будући да надреализам као уметнички покрет симптоматизује епистемолошки прелом који се догодио у развоју теорије метафоре, надреалистичка дефиниција метафоре демонстрира и обзнањује „генетску мутацију” која се догодила унутар самог појма.

Надреализам и, посебно, надреалистичка поезија као „слом интелекта”, указали су на значај активности несвесног у стваралачком процесу, као и његово неизбежно присуство не само на плану садржаја (иако се већ у авангарди дихотомија садржај/форма систематски аболира), већ и у формалном обликовању дела на које је поетика надреализма посебно усмерена у својој тежњи ка ревидирању важећих естетичких образаца и редефинисању категорија. У том смислу, уметност надреализма се, најпре, окреће формалном постојању дела, његовој чулној егзистенцији, инсистирајући на његовом визуелном карактеру, као и на визуелној природи песничких слика, одређујући доследно надреалистичку, али и модерну, метафору као слику, смештајући нови песнички израз у домен преклапања песничког језика и сликарства, сходно постојећем авангардном „постулату” о брисању граница међу уметностима и тражењу синкретичних уметничких форми. У оквиру измењене теорије метафоре, наведено начело резултирало је опажајним, реченичним, готово физичким приближавањем референата које структуру метафоре преусмерава са семантичког на синтаксички план језика, те такви метафорички спојеви готово увек провоцирају здраворазумску логику и рационализам, производећи ефекат шока и изненађења на плану естетског искуства, уместо складног, пријатног и „лепог” доживљаја који се везује за појам традиционалне метафоре. Такође, закључак који се намеће услед смењивања семантичког дефинисања метафоре принципима синтаксе, јесте да је надреалистичко превредновање метафоре показало њену повезаност са дубинским структурама језика, као и да метафора као таква не настаје из постојећих аналогича (значања које проналазимо у свету око себе), већ их ствара посредством сопствене језичке организације и артикулације.

Бретонова надреалистичка дефиниција метафоре открива нам, дакле, основне организационе принципе метафоричког језика, који се могу узети и за генеративне принципе језика уопште, будући да надреализам као правац тежи универзалном језику који обухвата све постојеће језичке феномене и дискурсе, не само поетски језик. Према Бретону, основне особине које поседује метафора јесу контрадикторност, халуцинаторност, разигравање односа конкретног и апстрактног, релативизација перцепције и призивање искуства надреалности, као и њена смеховна (идеолошка) природа и елемент црног хумора који, као таква, садржи. Надреалистичка метафора је, осим тога, увек одређена жељом, која се непрестано и интрузивно враћа, продире из несвесног у свест, као Бретонова метафора о „птици која удара у прозор покушавајући да улети”. Метафора у надреализму, стога, представља симптом истинског човековог живота похрањеног у несвесном, али и карику која повезује свесно и несвесно чинећи тако слику о тоталном и глобалном искуству света и стварности. Ипак, антагонизам и

апоретичност су водећи принципи који учествују у грађењу „трансформисане”, модерне метафоре, и представљају константе на којима је она заснована, и то у циљу разигравања језика и семантике путем раздвајања смисла и знака, кроз валоризацију арбитрарности и откривања делова који сачињавају језички знак уместо сагледавања речи као целине. С обзиром на то да је у надреалистичкој метафори/слици сублимисан читав надреалистички однос према свету (Рајх 1982: 272), метафора је зачудна (формалистичка позиција), показује прожетост појмова (постструктуралистичка позиција), материјализује субверзивни песнички став и омогућава синтезу и естетско разрешење антагонизма између рационалног и ирационалног. Наведена синтетичка преокупација представља један облик модерног тражења амбивалентних односа, који, према Мариновим (1997: 33) речима, не води у опозицију, већ у синтезу, према којој модерни уметник осећа готово суштинску потребу.

Метајезички обрт у теорији и тумачењу метафоре, под утицајем надреалистичких идеја које откривају онострани, несвесни рад језика и ирационалну потпору у епистемологији модерног Субјекта, снажно је одјекнуо у авангардним и неоавангардним уметничким токовима. Засебне поетике Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа сведоче о снажној и активној теоријској и полемичкој мисли о природи песничког језика, улози поезије у доживљају стварности и конституисању измењеног песничког Субјекта, па самим тим и улози трополошких померања у језику и грађењу метафоре као његовог генеричког ослонаца. Како је приказано у поглављу „Песничка слика као наслеђе надреалистичког одређења метафоре у поезији Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа”, у односу на надреалистичко схватање метафоре, поменути песници врше значајно померање ка стабилизацији дезинтегришућег начела и укидању превласти ирационалног, који доминирају у надреалистичкој поетици, тако да се, у том смислу, код све тројице песника уочава јасна тенденција ка „повратку разуму”, рехабилитацији аполонског принципа у уметности, уз недвосмислено задржавање диониског принципа оличеног у појму несвесног. Премда је значај несвесног у поезији тројице песника значајно умањен у односу на надреалистичку поетику, примат несвесног у процесу стварања, као и смештање инспирације и „самог срца поезије”, како је то рекао Сипервјел, у домен унутрашњег/прејезичког/ирационалног одиграо је значајну улогу у поезији анализираних аутора, али и у конституисању модерне лирике након надреализма. Тиме се, путем метафора реке/мора/дубине и других, формално уобличава идеја о непознатом пореклу инспирације, али и о читавом резервоару слика и утисака који учествују у стварању метафоре као такве, показујући да је сâм почетак језика похрањен у несвесном и прејезичком, искуственом и афективном.

Треба истакнути да Сипервјелова, Коктоова и Тардијеова поезија, колико и њихови метапоетички текстови чија улога није занемарљива, представљају искорак од надреалистичког ка новореторичком, савременом схватању метафоре, заснованом пре свега на дијалектици свесно/несвесно, а затим и на логици укидања бинарности и контрадикторности коју поменути дијалектички модел нуди. У датом кључу, у Сипервјеловим, Коктоовим и Тардијеовим песмама, кроз различите видове метафоричких израза, најпре се уочава тенденција ка измирењу амбивалентности, па самим тим и проблематизација начела сличности на коме је изграђена традиционална метафора. Принцип аналогije, наиме, песници мање или више отворено оспоравају, доводећи га, у крајњем облику, до начела идентификације, које истиче у први план сâм механизам на коме почива метафора – она има моћ да изједначи, поистовети и поништи границе међу референтима, отвара и преклапа њихове семантике и разиграва односе међу елементима (сеамама) који је сачињавају. Начело идентификације не поништава, притом, категорије сличности и разлике, већ их потискује и пренебрегава,

чинећи их готово небитним у току конституисања метафоричког/језичког израза. Песници, наиме, показују да сличност као таква не постоји, већ да је ментални и концептуализујући конструкт људског ума, који тежи ка рационалном објашњењу стварности. Сходно томе, може се закључити да су метафоре код поменутих песника изграђене најпре на принципу арбитрарности, затим поништавања амбивалетности, као и на афирмацији логике случаја као споне са надреалистичком идејом о ослобођеном, аутоматском писању као производу слободних асоцијација и објективног случаја.

Значајна особина песничке метафоре која се открива кроз анализу одабраних песама јесте и њена повезаност са дезинтегришућим напором модерне поезије ка фрагментацији језичког израза и сâме речи као целовитог знака, те се стога у поезији тројице песника издвајају метафоре које учествују у отварању семантичке заокружености знака и показивању да засебне семе, у виду фрагмената, могу успешно да означавају. Наведене метафоре омогућавају песницима загледање у оно шта је пре језика, или Коктоовим речима у простор који се налази пре речи, у сâмом алфabetу из ког „врве значења”. Осим тога, показало се да метафоре фрагментације учествују и у утемељењу нове епистемологије засноване на хетерономији Субјекта, па, самим тим, доприносе и концептуализацији модерног, дехуманизованог и разбијеног песничког Ја.

Међутим, једна од карактеристика модерне метафоре у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији јесте њено учешће у консолидацији песничког Субјекта, те се кроз анализу метафора хетерогености и дуалитета у песничком дискурсу наведених песника метафора показује као средство препознавања и конкретизације песничког Ја. Како је модерни песнички Субјект у лирици 20. века дехуманизован, разобличен и представљен као апстрактни, виртуелни идентитет који на себе преузима различите маске (Фридрих 1969: 142-144), метафора постаје средство његове артикулације, показујући да је Ја увек другачије од самога себе и да може бити све – Ја постаје одређено избором. Овиме се поезија тројице песника уписује у савремену епистемологију Субјекта, указујући на чињеницу да је говор о идентитету, заправо, увек метафорички, те да је конституисање Субјекта као таквог засновано на тропологији.

Како метајезичке преокупације модерне филозофије о језику све више постају оквир у који се смешта измењена и адаптирана теорија метафоре, тако се и на практичном плану песничког језика, као и у метапоетичком осврту који је карактеристичан за поезију све тројице песника постепено кроз структуру песничког језика обликује идеја о метафори као језичкој игри, што је приказано на самом почетку поглавља „Модерна метафора у стваралаштву Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа”. Метајезичка својства метафоре, у том смислу, постају тесно повезана са психолошким и концептуализујућим одређењем метафоре, док се кроз њен лудички потенцијал, који се односи на семиотичку активност језика и поигравање са смислом у циљу производње нових, модерна метафора уписује у динамичну, стваралачку језичку парадигму која се ослања на појам семиозе као основног процеса производње значења. Метафора као језичка игра и, са друге стране, игра као уметнички поступак, такође представљају и један вид антиконформизма у уметности и бунтовничког, антисоцијалног става који заузимају песници 20. века. Оно што открива метајезичко одређење тројице песника, а на шта указују бројне метафоре које дају увид у саму производњу значења кроз директно оспоравање аналошке логике као владајуће у позитивистичком одређењу метафоре и језика, јесте потреба за искорак из семантичких граница језика, али и свест о немогућности да се систем превазиђе. Наведена особина песничког језика и његове тропологије када је у питању поезија Жила Сипервјела, Жана Коктоа и Жана Тардијеа отвара пут ка приступању унутрашњој логици уписивања значења, откривајући, с једне стране, да метафора као

таква није производ језика већ његов механизам, а са друге стране га наводи да се окрене себи и затвори у себи самом, стварајући погодне услове за његову ауторефлексиност. Осим тога, метафоре које се у овом контексту издвајају постају показатељи ентропије у језику, некомуникативности и несаопштљивости као његовим основним особинама, фрагментације значења, тражења сталне и непремостиве противречности и двосмислености у језику, синтаксичке и асоцијативне логике која њиме влада, као и утопијског исходишта које би представљало проналажење једног, коначног, језгровитог знака-метафоре који би обухватио тоталитет људског искуства.

Метафора као знак и место побуне песника против позитивизма у језику, али и миметичности у уметности, категорички усмеравају метафору као језички догађај невербалном и херметичном исходу побуне модерног песника према друштвеним конвенцијама. Стога се у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији могу уочити слични метафорички обрасци у покушају конституисања и означавања празнине, тишине и ћутања у језику, па у први план излази питање о (не)остварљивости метафоре у контексту несаопштљивости, отуђеног и празног означавања. Метафора, у том смислу, престаје да буде средство преноса значења са једног знака на други, како је то одредила традиционална реторика, већ постаје место у језику на ком се артикулише празнина и тишина. Тројица песника постижу поменути поетички захтев употребом приближно сличних метафора, које се у сваком случају суштински сведе на конотацију ништавила, таме, смрти, одсуства гласа и говора, али и парадоксалних спојева из којих се израђа „гласни крик”, тишина која бруји или може да се опипа, али и понора који се отвара између језика и бића, између знака и денотације. Осим тога, кроз метафоре празнине и тишине, у свеукупној атмосфери усамљености и одсуства значења, у песничком језику тројице песника отвара се могућност за конституисање песничког Субјекта, тако да се поменути нихилистички карактер датих метафора надограђује афирмативним, конструктивним покретом песничког бића ка самом себи, и то у тишини у којој песнички Субјект проналази могућност за аутоконтемпацију и сусрет са собом као са Другим у себи. Метафоричким и готово методолошким ћутањем песници, заправо, омогућавају (само)заборав језика, искуство ослобођено симболизације и принуде за артикулацијом смисла, као и повратак у прејезичко постојање, архетипско и „ембрионално” искуство заглавано у звук и слике, ослобођено од језика. Повратак у чулни доживљај света, исконски контакт са сировим, објективним светом, у поезији тројице песника омогућио је повезивање тишине и одсуства значења са искуством чисте перцепције, те су се поменуте метафоре издвојиле као услов естетског превредновања поезије и песничког искуства стварности. У том смислу, показало се да метафоре празнине имају веома значајно учешће у концептуализацији и конкретизацији тишине и одсутног значења, кроз довођење парадигме одсуства у блиску везу са просторним, физичким и чулним артикулацијама празнине, представљајући је као опипљиву стварност и свет предметности, простор у коме може да се стане „иза и испред тишине” (Кокто), „бучне блискости тишине” (Сипервјел) и „одсуства са нејаком и високом фигуром” (Тардије).

Опредељеност за конкретни, предметни свет, као материјалистичка усмереност авангардне и неоавангардне поезије, прожима песнички језик тројице песника и њиме одређену тропологију, и то у намери да се обухвати целокупно искуство стварности, тако да се метафора обзнањује као један од главних видова конкретизације тоталног искуства, од апстрактног, одсутног и неизрецивог, до конкретног, материјалног и предметног света. У том духу, у Сипервјеловој, Коктоовој и Тардијеовој поезији издвајају се метафоре које омогућавају чулно и естетско конкретизовање стварности, почев од „органичних” метафора изграђених на семантици организма као системског устројства целине, крећући се од појмова крви, нерава, ткива, па све до органа и тела

као надређеног система који обједињује и интимно повезује чулне и менталне представе и доживљаје. Телесне метафоре постају, на тај начин, формално обједињавање и „контура” мисли и спиритуалног, чиме се, у крајњем домету, поништава подвојеност између духовног и телесног принципа и афирмише „нервна испреплетаност душе и меса” (Сипервјел). Осим тога, „органиске” метафоре везују се за једини, исконски пут (само)спознаје (Кокто), па и извесне онтологизације бића кроз богати песнички имагинаријум заснован на метафорама „соматизације” (Тардије).

Присуство „неорганиских”, механичких метафора у поезији наведених песника указује такође на материјалистичку одређеност њихове поезије, као и образовање модернистичких топоса о индустријском и технолошком напретку цивилизације, са очигледним упливом идеја европског футуризма и руског кубофутуризма. Наведене метафоре су, наиме, такође засноване на семантици система, с тим да се образују око конотације механизма и амбивалентног односа према технолошком прогресу човечанства, те се кроз поезију тројице песника кристализује схватање индустријализације као поништавање природе и природног човека, његово губљење у аутоматизованом постојању, као систематска дехуманизација човека и његово крајње укидање – у крајњем исходу, човек за функционисање машине не би ни био потребан. Иако се у наведеном смислу уочава мање или више очигледна критика капитализма и „механичке”, прагматичне интелигенције која је неповратно одредила пут у ком се креће човечанство, одређени производи модерне технологије афирмативно су приказани код све тројице песника. С тим у вези, фотографија и филм као нови уметнички медији укључени су у њихову песничку метафорику, и то као знаци новог, савременог погледа на свет, продужетак перцепције и крајњу успереност на визуелни домен људског искуства, комплетну окренутост чулном свету. Осим тога, суштинска усмереност ка чулној представи света, кроз афирмацију перцепције као организујућег, семиотичког феномена, у поезији тројице песника манифестовала се такође и кроз визуелно, сликовно одређење метафоре, па се сликовна устројеност метафоре као песничке слике налази у самој основи модерне песничке тропологије у којој је метафора-слика носилац поетског језика и песничке ситуације у којој је он остварив.

Метафора нас, као таква, увек наводи да се загледамо у њену структуру, у структуру језика, увек нас враћа самој себи, показујући, изнад свега, да је она обједињујући троп. Она је, стога, и привлачна јер је њена природа дијалектичка, она зближава различито и открива различитост у сличном. Међутим, метафора данас преиспитује дијалектичко мишљење и доводи га до крајњих граница, у дијалектици открива апорију и тиме указује на ентропијски карактер језика и означавања, док се комплементарност различитог показала као неочекивана последица противречности. Савремена, као и традиционална метафора, показују да је она заправо позорница на којој се одиграва драма језика – његово настајање и његов крах. Као једини троп који је преживео пропаст реторике, укидање и оспоравање реторичких начела као последицу пада западне метафизике, метафора остаје симтом и знак онога што се догађа у језику, па самим тим и у човеку и хуманитету као колективном (језичком) Субјекту.

8. БИБЛИОГРАФИЈА

Извори:

Jules Supervielle, œuvres poétiques complètes, (1996), sous la direction de Michel Collot, Paris : Gallimard.

Jean Cocteau, œuvres poétiques complètes, (1999), sous la direction de Michel Décaudin, Paris : Gallimard.

Tardieu, œuvres, (2003), sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Paris : Gallimard.

Литература:

Абастадо 1986: С. Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris : Bordas.

Адинолфи 2015: Р. Adinolfi, « Entre Surréalisme et 'rappel à l'ordre' : les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet », *I cadaveri nell'armadio. Sette lezioni di teoria del romanzo* (ed. Gabriella Bosco, Roberta Sapino), vol. 1, Torino: Rosenberg & Sellier, 109-131.

Ангелино 2016: L. Angelino, « L'efficacité des gestes mis en images », *Bulletin d'analyse phénoménologique XII 4*, n°6, 314-333.

Аристотел 1955: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Kultura.

Аристотел 2000: Aristotel, *Retorika*, Beograd: Plato.

Армизен-Маркети 1991: М. Armisen-Marchetti, « Histoire des notions rhétoriques de métaphore et de comparaison, des origines à Quintilien », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1991, 19-44.

Барт 1964: R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 40-51.

Барт 1970: R. Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications/Recherches rhétoriques*, 16, 1970, 172-223.

Барт 1984: R. Bart, „Smrt autora”, *Polja*, god. 30, br. 309, 450.

Бењамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.

Бесјер 2008: Ж. Бесјер, „Реторичност и књижевност: фигуре несклада, фигуре поделе од Ролана Барта до Пола де Мана”, (прев. Павле Секеруш) у: *Књижевна реторика* (приредио Миодраг Радовић), Београд: Службени гласник, 119-140.

Блек 1986: М. Blek, „Metafora”, u: *Metafora, figure i značenje* (priredio Leon Kojen), Beograd: Prosveta, 55-77.

Блок де Беар 1997: L. Block de Behar, « Nada está verdaderamente lejos », *Coloquio Jules Supervielle* (éd. José Pedro Diaz), Montevideo, volume 1, 21-31.

Бодлер 1979: Š. Bodler, *Slikarski saloni*, Beograd: Narodna knjiga.

Бон 2002: W. Bohn, *The Rise of Surrealism – Cubism, Dada and the Pursuit of Marvelous*, New York: State University of New York Press.

Бор 1932: V. Bor, „Autokritički prilog izučavanju morala i poezije”, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3, god. II, 45-48.

Бордрон 2010: J.F. Bordron, « Rhétorique et économie des images », *Protée*, volume 38, n°1, 27-39.

Бошковић 2014: Д. Бошковић, „Књижевност и хуманизам: Данило Киш и формализам”, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма* (уред. Драган Бошковић), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 161-169.

Бошковић 2015: D. Vošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.

Бошковић 2021: Д. Бошковић, „Авангардни манифести и убрзање књижевности”, *Наслеђе*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, бр. 50, 423-435.

Бретон 1926: A. Breton, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, N° 8, Paris, 30-36.

Бретон 1929: A. Breton, « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution surréaliste*, N°12, Paris, 1-17.

Бретон, Елијар 1929: A. Breton, P. Éluard, « Notes sur la poésie », *La Révolution surréaliste*, N° 12, 1929, Paris, 53-55.

Бретон 1965: A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard.

Бретон 1979: A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala.

Вилијамс 2008: J. Williams, *Jean Cocteau*, London: Reaktion Books Ltd.

Винс 2002: M. Wins, « La constitution d’un personnage-idole chez Jean Cocteau : l’ange », *Revue théologique de Louvain*, n°33/1, 61-79.

Вио 2004: R. Viau, « Jean Cocteau : du singulier au pluriel ? », *Liberté*, n°46/1, 141-146.

Вују 1989: B. Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l’innommable », *Littérature*, n°73, 61-82.

Геноз 2007: P. Geinoz, « Pierre Reverdy et la statique du poème », *Poétique* 2007/3 n°151, 349-361.

Глез 2010: J.-M. Gleize, « D’un ‘souvenir obscur’. Une voix sans personne », *Jean Tardieu : Des livres et des voix* (éd. Jean-Yves Debreuille), Lyon : ENS Éditions, 101-108.

- Глез, Мецингер 1964: A. Gleizes, J. Metzinger, "Cubism", in *Modern Artists On Art – Ten Unabridged Essays*, [ed. Robert L. Herbert], New Jersey: Prentice-Hall/Englewood Cliffs, 1-18.
- Годро 1992: A. Gaudreault, « La métaphore au cinéma : un tro(m)pe-l'œil ? », in *Les métaphores de la culture* (éd. Joseph Melançon), Les Presses de l'Université Laval, 281-292.
- Грин 1958: T. Greene, *Jules Supervielle*, Genève : Droz.
- Група μ 1987: Grupo μ, *Retórica general*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Група μ 1990: Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Paris : Éditions du Seuil.
- Дали 1932: С. Дали, „Анкета о жељи”, *Надреализам данас и овде*, бр. 3, Београд, 31.
- Дали 1935: S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, Paris : Éditions surréalistes.
- Дали 2000: S. Dalí, *Cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Дебон 2010: С. Debon, « L'accent dans l'œuvre de Jean Tardieu », *Jean Tardieu : Des livres et des voix* (éd. Jean-Yves Debreuille), Lyon : ENS Éditions, 19-33.
- Делез 1962: G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Де Ман 2008а: П. Де Ман, „Антропоморфизам и троп у лирици”, у *Књижевна реторика* (приредио Миодраг Радовић), Београд: Службени гласник, 73-99.
- Де Ман 2008б: П. Де Ман, „Реторика убедљивости (Ниче)”, у *Књижевна реторика* (приредио Миодраг Радовић), Београд: Службени гласник, 101-117.
- Дерида 1967: J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil.
- Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Димаре 1757: S. Du Marsais, *Traité des tropes – pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Leipzig : Gaspard Fritsch.
- Дипуи 1999: J.-F. Dupuis, *A cavalier history of Surrealism*, London: AK Press.
- Дифрен 1973: M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston: Northwestern University Press.
- Ди Шамбон 2002: B. Du Chambon, *Le roman de Jean Cocteau*, Paris : Harmattan.
- Дрејк 1927: W. Drake, *Contemporary European writers*, Bombay: George G. Harrap & co. LTD.
- Еко 1965: U. Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Еко 2001: U. Eco, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Еко 2004: U. Eco, *Metafora*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

- Елијар 1939: Р. Éluar, *Donner à voir*, Paris : Gallimard.
- Ел Гарби 2012: R. El Gharbie, « L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau », *Entrelacs (en ligne)*, n°8, 1-11, <http://entrelacs.revues.org/226>, 30.09.2016.
- Ел Гарби 2015: R. El Gharbie, « La frontière dans le cycle orphique de Jean Cocteau : de la représentation de l'invisibilité », *www.revue-analyses.org* vol.10, n°2, 228-239, 15.05.2018.
- Епштејн 2014а: М. Н. Епштејн, „Стогодишњица формалне школе. О васкрсењу речи”, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма* (уред. Драган Бошковић), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 17-20.
- Епштејн 2014б: М. Н. Епштејн, „Језиво и необично: о теоретском сусрету С. Фројда и В. Шкловског”, у: *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма* (уред. Драган Бошковић), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 49-58.
- Ерон 2010: Р.-М. Héron, *Cocteau*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Женет 1977: G. Genette, « La rhétorique des figures », in *Les figures du discours* [Pierre Fontanier], Paris : Flammarion, 5-17.
- Женет 1986: Ž. Ženet, „Figure”, у: *Metafora, figure i značenje* (priređio Leon Kojen), Beograd: Prosveta, 237-251.
- Женет 2008: Ж. Женет, „Ограничавајућа реторика” у *Књижевна реторика* (priređio Миодраг Радовић), Београд: Службени гласник, 49-72.
- Жидел 1997: Н. Gidel, *Jean Cocteau*, Paris : Flammarion.
- Ивановић 2010: Д. Ивановић, „Заборављено сећање – Миљковић и Сипервјел”, *Повеља*, Краљево, год. 40, бр. 1, 122–129.
- Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta.
- Јакобсон 1986: Р. Јакобсон, *Шест предавања о звуку и значењу*, Нови Сад: Матица српска.
- Јосимовић 1973: Р. Јосимовић, *Поетика Жана Коктоа*, Београд: Слово љубве.
- Каминад 1970: Р. Caminade, *Image et métaphore*, Paris : Bordas.
- Кап 2011: А. Cape, *Les frontières du délire : écrivains et fous aux temps des avant-gardes*, Paris : Honoré Champion.
- Карани 1996: М. Carani, « La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche », *Protée*, volume 24, n°1, 16-24.
- Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура (IV битно допуњено издање)*, Београд: Јасен.

Квас 2007: К. Квас, „Слика у надреалистичком тексту”, *Надреализам у свом и нашем времену* [ур. Јелена Новаковић], Београд: Филолошки факултет, 77-83.

Квинтилијан 1967: Quintiliani, *Образовање говорника*, Сарајево: Veselin Masleša.

КИМ-ШМИТ, Коло 1996: Н. Ј. Kim-Schmidt, М. Collot, « Notice (Poèmes) », in *Œuvres poétiques complètes de Jules Supervielle*, Paris : Gallimard, 678-684.

Кис 2007: S. Kiss, « La haute mer et ses contours : le classicisme de Supervielle », *Revue d'études françaises*, n°12, 83-96.

Кле 1948: P. Klee, *On modern art*, London: Faber and Faber.

Кле 1961: P. Klee, *Notebooks – Volume 1: The thinking eye*, London: Lund Humphries.

Кле 1973: P. Klee, *Notebooks – Volume 2: The nature of nature*, London: Lund Humphries.

Коен 1966: J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion.

Којен 1986: L. Kojen, „Dva pristupa metafori”, u: *Metafora, figure i značenje* (priređio Leon Kojen), Београд: Prosveta, 7-17.

Коло 1992: М. Collot, « Génétique et thématique : Gravitations de Supervielle », *Études françaises*, Université de Montréal, 28(1), 91-107.

Коло 1997: М. Collot, « Jules Supervielle entre l'Amérique et l'Europe », *Coloquio Jules Supervielle* (éd. José Pedro Diaz), Montevideo, volume 1, 9-19.

Конли 2016: К. Conley, "The Surrealist Collection: Ghosts in the Laboratory", *A Companion to Dada and Surrealism* (ed. David Hopkins), Chichester: John Wiley & Sons.

Кристева 1974: J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris : Éditions du Seuil.

Кук 1997: М. Cook, « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », *Études françaises*, 33(2), 35-46.

Лакан 1966: J. Lacan, *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil.

Лакан 2001: J. Lacan, *Autres écrits*, Paris : Éditions du Seuil.

Лакстон 2019: S. Laxton, *Surrealism at Play*, Durham: Duke University Press.

Лала 2005: М.С. Lala, « La métaphore et le linguiste », *Figures de la psychanalyse*, 2005/1, n°11, 145-161.

Ле Блан 2010: J. Le Blanc, « Dramaturgie du vide et voix du silence », *Jean Tardieu : Des livres et des voix* (éd. Jean-Yves Debreuille), Lyon : ENS Éditions, 53-64.

Ле Герн 1973: М. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Larousse.

Ледик 1992: F. Leduc, « L'art de la peinture et ses images », in *Les métaphores de la culture* (éd. Joseph Melançon), Les Presses de l'Université Laval, 1992, 59-67.

Лими́до-Ело 2010: P. Limido-Heulot, « L'expérience esthétique, entre feinte intentionnelle et épreuve réelle », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, VI 7, 2010, 1-31.

Линарес 2001: S. Linares, « D'un *Potomak* à l'autre : Cocteau et la tentation de la rupture », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°53, 315-332.

Лиотар 1971: J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris : Éditions Klincksieck.

Лоџ 1988: D. Lodge, *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, Zagreb: Globus/Stvarnost.

Малато Боральо 2005: M. L. Malato Borralho, « Ornatus. L'emblème en tant que métaphore », in *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*, Porto, FLUP, Porto, 2005, vol. II, 711-720.

Марен 2012: D. Marin, « Peinture et usage de la photographie », *L'en-je lacanien* 2012/2, n°19, 91-107.

Марино 1997: A. Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, Beograd, Narodna knjiga.

Марино 1998: A. Marino, *Poetika avangarde*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

Маржел 2006: S. Margel, « La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, 2006/2, n°52, 16-26.

Мартен-Шерер 1994: F. Martin-Scherrer, *Poésie et peinture à travers l'œuvre de Jean Tardieu*, thèse de doctorat, Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et Arts, Université Lumière Lyon 2.

Масе 2003: G. Macé, « Jean Tardieu clair-obscur » *Tardieu, œuvres*, (dir. Jean-Yves Debreuille), Paris : Gallimard, 11-19.

Мејер 2010: M. Meyer, « Pour une théorie générale des figures », *Protée*, volume 38, n°1, 19-25.

Мелић 2014: K. Melić, « Roman Jakobson et la France : 'Les chats' de Charles Baudelaire », in: *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма* (уред. Драган Бошковић), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 171-179.

Мерло-Понти 1964: M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard.

Мерло-Понти 1978: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Месаљо Невер 1991: J. Mesaglio-Nevers, « La toile et le titre », *Mélusine, N° XII : Lisible – visible*, [dir.] Henri Béhar, Paris : L'âge d'homme, 85-90.

Милер 2008: X. Милер, „Етика читања”, у *Књижевна реторика* (приредио Миодраг Радовић), Београд: Службени гласник, 141-153.

Мирза 1997: R. Mirza, « Transfiguraciones de lo 'real' en la poesía de Jules Supervielle: memoria, metáfora, realidad », *Coloquio Jules Supervielle* (éd. José Pedro Diaz), Montevideo, volume 1, 125-134.

Мишел 2001: G. Michel, « René Magritte et la métaphore transfigurée », *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, 303-315.

Мојсијева-Гушева 2007: J. Мојсијева-Гушева, „Ониризам и надреалистичка поетска слика”, *Надреализам у свом и нашем времену* (ур. Јелена Новаковић), Београд: Филолошки факултет, 273-279.

Моно 2007: J.C. Monod, « La mise en question contemporaine du paradigme aristotélicien – et ses limites », *Archives de Philosophie* 2007/4 (Tome 70), 535-558.

Мориз 1924: M. Morise, « Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, Paris, 26-27.

Муњос Ромеро 1985: M. Muñoz Romero « Jules Supervielle et ses Gravitations dans le temps et dans l'espace », *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n° 8, 81-105.

Муњос Ромеро 1989: M. Muñoz Romero « Jules Supervielle, le rêveur attentif », *Philologia Hispalensis*, Sevilla, n° 4, 759-766.

Мурије Казил 1991 : P. Mourier-Casile, « Image ... Image ... », *Mélusine, N° XII : Lisible – visible*, [dir.] Henri Béhar, Paris : L'âge d'homme, 9-13.

Надо 1964: M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris : Éditions du Seuil.

Ниче 1901: F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris : Société du Mercure de France.

Ниче 1983: F. Niče, *Рођење трагедије*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Ниче 1992: F. Nietzsche, « La Rhétorique », *Argumentation*, Vol. 6(4), 377-386.

Ниче 2005: F. Niče, *Књига о филозофу/Антихрист/Донисови дитирамби*, Београд: Dereta.

Новаковић 1996: J. Новаковић, *На рубу халуцинација – поетика француског и српског надреализма*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Онимус 1985: J. Onimus, *Jean Tardieu : un rire inquiet*, Paris : Champ Vallon.

Парис 2008: L. Parisse, *La « parole trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen : Lettres Modernes Minard.

Пасејро 1987: R. Paseyro, *Jules Supervielle – Le forçat volontaire*, Paris : Éditions du Rocher.

Переира 2015: M. E. Pereira, « Un rêve en haute mer ou la vérité trompeuse de Supervielle », *Carnets : revue électronique d'études françaises*, IIe série, n° 3, 37-50.

Перишић 2012: I. Perišić, *Uvod u teorije smeha*, Београд: Službeni glasnik.

Петровић 1975: S. Petrović, *Retorika – teorijsko i istorijsko razmatranje*, Niš: Gradina.

- Понж 1977: F. Ponge, *L'atelier contemporain*, Paris : Gallimard.
- Реверди 1918: P. Reverdy, « L'image », *Nord-Sud* n°13, 3-7.
- Ремон 1963: M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : Librairie José Corti.
- Рено 2013: J.-B. Renault, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, thèse de doctorat, Musique, musicologie et arts de la scène, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.
- Рикер 1975: P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil.
- Рисо 1985: A. Russo, "From visual to verbal in Jean Tardieu's *Les Portes de Toile*" *SubStance*, The Johns Hopkins University Press, volume 14, n°1, 76-92.
- Ристић 1932а: M. Ristić, „Da li je humor moralan stav”, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2, god. II, 18-22.
- Ристић 1932б: M. Ristić, „Pred jednim zidom – objašnjenje istoimene strane ilustracija”, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3, god. II, 51.
- Ричардс 1986: A.A. Ričards, „O metafori”, u: *Metafora, figure i značenje* (priredio Leon Kojen), Beograd: Prosveta, 21-54.
- Розик 1996: E. Rozik, « L'ellipse et les structures superficielles des métaphores verbale et non verbale », *Protée*, volume 24, n°1, 79-93.
- Саболчи 2002: M. Sabolči, „Avangarda, neoavangarda, modernost: pitanja i sugestije”, *Avangarda i tradicija* (priredio Gojko Tešić), Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 77-101.
- Сан Мартен 1996: F. Saint-Martin, « Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle », *Protée*, volume 24, n°1, 25-36.
- Симонен 2013: M. Simonin, « La déformation du réel chez Jules Supervielle ou la quête poétique du corps », *Cahiers ERTA*, n°3, 115-127.
- Сипервјел, Етјембл 1969: J. Supervielle, R. Étiemble, *Correspondance Jules Supervielle – Étiemble* (éd. Jeannine Étiemble), Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Сјеп 1991: H. Siepe, « "La poésie est une pipe" – René Magritte et la métaphore surréaliste », *Mélusine, N° XII : Lisible – visible*, [dir.] Henri Béhar, Paris : L'âge d'homme, 31-41.
- Ското 2010: F. Scotto, « La question du lyrisme et le lyrisme en question dans *Monsieur Monsieur* », *Jean Tardieu : Des livres et des voix* (éd. Jean-Yves Debreuille), Lyon : ENS Éditions, 125-134.
- Солар 2006: M. Solar, „Nadrealizam”, *Od simbolizma do avangarde* (priredio Miloš Milošević), Novi Sad: Zmaj, 229-231.

Спиридопулу 2004: M. Spiridopoulou, « La nouvelle identité de la métaphore dans l'univers poétique de Breton et Éluard : le dépassement des théories sémantiques et la mise en relief de l'approche syntaxique », *Comparaison*, n°15, 186-210.

Стамаћ 1978: A. Stamać, *Teorija metafore*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.

Стјуарт 2001: J. Stewart, « La Conscience en tant que métaphore spatiale : la théorie de Jaynes », *Intellectica*, 2001/1, n°32, 87-110.

Сурио 1958: E. Surio, *Odnos među umetnostima – problemi uporedne estetike*, Sarajevo: Svjetlost.

Тињанов 1970: J. Tinjanov, „O književnoj evoluciji”, u: *Poetika ruskog formalizma* (priredio Aleksandar Petrov), Beograd: Prosveta, 287-300.

Тодоров 1967: T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris : Larousse.

Тодоров 2010: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.

Феки 2017: K. Feki, « L'hybridité générique dans *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle », *Thélème*, Madrid, 32(1), 35-57.

Фишбах 2013: S. Fischbach, « Ce fut comme une apparition : Max Jacob et Jules Supervielle », *Les Cahiers Max Jacob. Max Jacob épistolier : la correspondance à l'oeuvre. Actes du colloque international d'Orléans 26 et 27 novembre 2010*, n°13-14, 197-214.

Фонтаније 1977: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.

Фридрих 1969: H. Friedrich, *Struktura moderne lirike – od Baudelairea do danas*, Zagreb: Stvarnost.

Фриц-Смеад 1997: A. Fritz-Smead, *Francis Ponge : de l'écriture à l'œuvre*, New York : Peter Lang Publishing.

Фројд 1981: S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad: Matica srpska.

Фројд 1984: S. Frojd, *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad: Matica srpska.

Фројд 2013а: S. Frojd, *Tumačenje snova I*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Фуко 1971: M. Fuko, *Riječi i stvari – arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit.

Фуко 1983. M. Foucault, *This is not a pipe*, Berkeley: University of California Press.

Фуко 1998а: M. Foucault, *Aesthetics, method and epistemology* (ed. James D. Faubion), New York: The New Press.

Фуко 1998б: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато.

Хачатуријан 1986: Н. Наçaturijan „Metafora” u: *Metafora, figure i značenje* (priredio Leon Kojen), Beograd: Prosveta, 100-120.

Херинг 2015: N. Hering « Cocteau : du symbolisme au surréalisme », in *Acta Romanica, Tomus XXIX, Studia Iuvenum*, Szeged : JATEPress, 47-53.

Цицерон 1840: Cicéron, *Œuvres complètes de Cicéron/L'orateur* [trad. A. Agnant], Paris : C.L.F. Panckoucke.

Шкловски 1966: В. Шковски, *ZOO или писма не о љубави/Трећа фабрика*, Београд: Српска књижевна задруга.

Шкловски 1969: V. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost.

Шкловски 1970а: „Umetnost kao postupak”, u: *Poetika ruskog formalizma* (priredio Aleksandar Petrov), Beograd: Prosveta, 81-94.

Шкловски 1970б: „О поезији и заумном језику”, u: *Poetika ruskog formalizma* (priredio Aleksandar Petrov), Beograd: Prosveta, 119-136.

Штајнер 2016: P. Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca: Cornell University Press.

Штајнхаусер 1996: M. Steinhauser, « 'La lumière de l'image' : la notion d'image chez les surréalistes », *Revue de l'art*, n°114, 68-80.

Биографија аутора

Катарина Ћировић рођена је 18.05.1990. године у Крагујевцу. Основне академске студије, студијски програм Француски језик и књижевност, уписала је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу академске 2009/2010. године. Дипломирала је у јуну 2013. године као студент генерације са просечном оценом 9,90. Мастер академске студије, студијски програм Француски језик и књижевност, уписала је академске 2013/2014. године Филолошко-уметничком факултету. Мастер рад под насловом *Аорист у француском и српском језику* одбранила је у септембру 2014. године и завршила је мастер студије са просечном оценом 10,00. Докторске студије из филологије на Филолошко-уметничком факултету уписала је 2014. године, модул Наука о књижевности, у оквиру којих стиче теоријско и аналитичко знање потребно за даљи научно-истраживачки рад. Учествовала је у раду научног пројекта *Усмено, обредно, књижевност (прва фаза: Sapis lupis између обредне маске и књижевне животиње)* (2015.) у организацији Филолошко-уметнички факултета у Крагујевцу и Министарства културе и информисања, у раду научног пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (2018.–2019.): *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* (178018), као и у раду научног пројекта *Брендови у књижевности, језику и култури* (2018.–2019.) у организацији Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Од 2013. године учествовала је на неколико националних и међународних научних скупова и објавила радове у неколико зборника и часописа.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

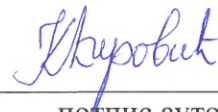
**НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И ЊЕН
НОВОРЕТОРИЧКИ СТАТУС У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА
КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА**

представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

у Крагујевцу, 30. 11. 2022. године,



потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

**НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И ЊЕН
НОВОРЕТОРИЧКИ СТАТУС У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА
КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА**

истоветне.

у Крагујевцу, 30.11.2022. године,

Куровић

потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Катарина З. Куровић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

**НАДРЕАЛИСТИЧКА ТРАНСФОРМАЦИЈА МЕТАФОРЕ И ЊЕН
НОВОРЕТОРИЧКИ СТАТУС У ПОЕЗИЈИ ЖИЛА СИПЕРВЈЕЛА, ЖАНА
КОКТОА И ЖАНА ТАРДИЈЕА**

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

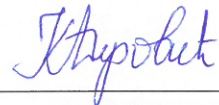
не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

у Крагујевцу, 30. III. 2022. године,



потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: [http://creativecommons.org/rs/](http://creativecommons.org.rs/)