

Kako pomenja pesem: Benveniste, Meschonnic, Michaux

Varja Balžalorsky Antić

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, SI-1000 Ljubljana, Aškrčeva 2, Slovenija
bvarja@gmail.com

Razprava v teoretičnem delu kratko predstavi premike pri konceptualizaciji pomenjanja v pesniški govorici, kakor se v zamekih pojavljajo pri E. Benvenistu, obliko trdne teoretske platforme pa dobijo v poetiki diskurza H. Meschonnicca. V drugem delu v študiji primera, pesmi La Ralentie Henrija Michauxa, prikaže delovanje obravnavanih konceptov pri praktičnem raziskovanju poezije.

Ključne besede: poezija / pesniški jezik / pesniška govorica / pomen / ikoničnost / ritem / semantična prozodija / pesemski subjekt / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri / francoska poezija / Michaux, Henri

Benvenistovi zapiski o Baudelairu

Subjektivacija v govorici, konceptualizacija diskurza kot izjavljanja – pojmovanega kot dejanje izjave, ki ga je treba razlikovati od izjave, Saussurjeve *parole*, razlika med semantičnim in semiotičnim redom – to so glavne premise in osrednji pojmi benvenistovske lingvistike diskurza. Vsi ti koncepti omogočajo tudi teorizacijo literature, ki pa je Benveniste ni razvil, vsaj v svojih dokončanih in za življenja objavljenih delih ne.

Prehod iz paradigme jezika v paradigmo diskurza je omogočila Benvenistova konceptualizacija dveh redov pomenjanja.¹ Benveniste v svojem znamenitem članku *Semiologija jezika* (1969) vpelje razlikovanje med sistemi semiotičnega pomenjanja (npr. vljudnostne kretnje, indijske *mudre* itd.) in sistemi semantičnega pomenjanja (»kjer avtor vnese pomen v delo«, *Problèmes* 2 59), tj. sistemi umetniškega pomenjanja. Pomenjanje v umetnosti je izključno semantično:

Pomenjanje v umetnosti torej nikoli ne napotuje na konvencijo, ki bi jo udeleženci sprejemali enako. Člene tega pomenjanja je treba odkriti vsakič posebej, številčno so neomejeni, njihov značaj pa je nepredvidljiv, torej jih je treba v vsakem umetniškem delu na novo izumiti, skratka, ni jih mogoče vzpostaviti kot institucijo. (59–60)

¹ *Signifiance* prevajam kot pomenjanje zavoljo konceptualnega razlikovanja od *signifiance* v smislu (post-)strukturalističnega označevanja.

Govorica je edini sistem pomenjanja, v katerem se hkrati udejanjata tako semiotični kot semantični red. Vendar Benveniste ugotavlja, da je med semiološkim in semantičnim redom v govoricu vselej nepremostljiva vrzel. Zato na koncu svojega članka poziva k »uvedbi nove razsežnosti pomenjanja: diskurza« (66), s katero bi preseegli lingvistiko, ki je utemeljena na konceptu jezikovnega znaka. Benveniste obenem poziva k »translingvistiki besedil, del, k vzpostavitvi metasemantike« (prav tam).² Od leta 2011 imamo po zaslugi Chloé Laplantine priložnost prisostvovati razvijanju te translingvistike, in sicer v rokopisnih zapiskih, ki so večinoma nastajali leta 1967 in so ostali v obliki fragmentov. Benveniste je po vsem sodeč pripravljajl članek, morda celo knjigo o Baudelairovi poetiki (Laplantine 133). Ti zapiski pričajo o pomenu, ki ga je pripisoval pesniški govoricu tudi v lingvistiki izjavljanja in teoriji govoricu nasploh. Večina prvih interpretov tega rokopisa, denimo Ch. Laplantine, G. Dessons in J.-M. Adam se strinja, da med lingvističnimi stališči, ki jih je Benveniste razvijal v svojih objavljenih člankih o jezikoslovju, in njegovimi dognanji o pesniški govoricu obstaja trdna povezava in kontinuiteta. V 361 lističih o Baudelairu pride do enakega uvida o sistemu umetniškega pomenjanja kakor v članku *Semiologija jezika*: tako kakor vsi drugi sistemi umetniškega pomenjanja, tudi literarno delo tvori edinstven sistem enot. Teh enot pa ne smemo zamenjevati z jezikovnimi, tj. z jezikovnimi znaki, saj te singularne enote dobijo vrednosti, ki so ustvarjene po načelu singularnih razmerij in vsakič ustvarjajo edinstven sistem: pri tem gre za elemente, katerih vrednost je relacijska, enako kot v Saussurjevem sistemu jezika, vendar s ključno razliko, da se te singularne vrednosti vzpostavijo s sintagmatiko in paradigmatico, ki sta lastni izključno posamični pesmi: »To je posebna govorica, ki ni več vsakdanja govorica, čeprav jo tvorijo enake enote, to pa zato, ker ustvarja svoj lastni sistem, oblikovan po svojih lastnih kategorijah in funkcijah.« (B 12, f° 12) Čeprav vsako literarno delo ustvari svoj lastni sistem pomenjanja, je vendarle mogoče določiti spremembe v delovanju in naravi sintagme in paradigme v pesniški govoricu:

V poeziji se sintagma razteza preko svojih slovničnih meja; zaobjema primerjavo, nadvse obsežno sobesedilo, včasih rimo. Lahko bi jo poimenovali simforija, simpatem. Simfronija. Paradigma je spominska in emocionalna. Ikonija zažene asociacije, ki niso le semantične ali pojmovne, temveč patematične. (B 12, f° 6/f° 58)

V Benvenistovih zapiskih o Baudelairu vsepovsod naletimo na različice osrednje teze, da je pesniški znak, ki nastane znotraj jezikovnega znaka, temeljno povezan s čustvom:

² Benvenistova metasemantika povsem ustreza Bahtinovi metalingvistiki.

Pesniški znak je res materialno istoveten jezikovnemu znaku. Toda razpad znaka na označevalca in na označenca ne zadostuje več: treba je dodati novo razsežnost, razsežnost evokacije, ki ne referira več na »resničnost« (ki je koncept vsakdanje govornice), pač pa na »pesniško vizijo resničnosti«. (B 12, f° 5 / f° 57)

Benveniste večkrat navede znano izjavo W. C. Williamsa, da je »poezija govornica, nabita s čustvom. Ritmično organizirane besede«. Po Benvenistu pesniška komunikacija sestoji iz posredovanja čustva, **povezanega z besedami**, ki ga nosijo in ga ikonizirajo (B 12, f° 4/ f° 56). Zato je za obravnavo pesniške govornice treba nujno iznajti popolnoma novo terminologijo (B 13, f° 12/ f° 72). Benveniste postopoma uvaja nove pojme, s katerimi bi bilo mogoče zgrabiti pesniško komunikacijo: *ikonija*, *evokacije*, *simforija*, *patem* itd. Pri tem je treba poudariti, da Benveniste strogo razlikuje med *opisovanjem* čustva in *podajanjem* čustva:

Pesnik ne opisuje izkustva, ampak ga prenaša, [...] podaja čustvo in ne ideje čustva. Pesnikova naloga je prenesti to čustvo, to izkustvo, v jezikovno formo, ki to izkustvo priključuje s pomočjo podob, ne da bi ga izrekala z mislimi, to pa počne s posebnimi znaki in v posebnih sintagmah. (B 12, f° 4/ f° 56)

Chloé Laplantine v svoji knjigi *Émile Benveniste, nezavedno in pesem* pravilno ugotavlja, da »opisovanje čustva pomeni referencialni odnos do sveta, podajanje čustva pa pomeni njegovo proizvajanje« (202), pri čemer trdi, da skuša Benveniste čustvo in ikono postaviti za ključna koncepta svoje teorije govornice. Nasprotno pa G. Dessons ugotavlja, da je dovršen del Benvenistovih zapiskov, kar zadeva analitične postopke, še zakoreninjen v paradigmi tradicionalne stilistike in estetike in utegne proizvesti psihologizme, čeprav se zapiski ponekod že usmerjajo k poetiki (Dessons, »Le Baudelaire«). Kljub tem zadržkom se mi zdi smiselno upoštevati predvsem tiste lističe, s katerih je razvidno, da ikona in podoba Benvenistu pomenita predvsem diskurzivno-umetniška koncepta in ne stanji pred govornico, ki bi ju govornica reproducirala in reprezentirala na neproblematičen mimetičen način: pesniška govornica sodeluje pri njenem ustvarjanju. Pesniška govornica *podaja* čustvo tako, da ga *transponira*, čustva ne opisuje. Pesniška govornica ni sredstvo za *drugačno izrekanje stvari*, njenega pomena ni mogoče reproducirati s postopkom dekodiranja, s katerim bi prišli do denotacije čustva. Pesniška govornica po Benvenistu ustvarja svojo lastno referenco (B 6, f° 2/ f° 2), je »samoreferencialna, medtem ko *patem*, ki ga Benveniste postavlja kot dominantno referenco pesniškega jezika, ni stanje, ki bi bilo povsem zunanje diskurzu, temveč je sočasen z njim, *postaja* skupaj z diskurzom. Za Benvenista je intenca pesmi afektivna (B 20, f° 14/ f° 208), emotivna (B 6, f° 2/ f° 2), »'pomen' se nahaja znotraj besed, spremlja ga

'čustvo', ki je izzvano s tem, da je neka beseda z drugo spojena v edinstveno vez« (B 20, f° 8/f° 202).

Raziskovanje pesniške govornice v *Rožab žla* torej privede Benvenista do sklepa, da jezikovni znak ni več operativen koncept za proučevanje pesniške govornice. Kot sem omenila, se ta misel pojavlja tudi na koncu članka *Semiologija jezika*, vendar Benveniste tam cilja na izjavljanje nasploh, in ne le na pesniško izjavljanje. Benveniste zato išče nove izraze za označitev pesniškega znaka in predlaga več kombinacij: včasih govori o *eikažmu*, ki ga sestavljata *evokant* in *evocirano* (npr. v B 12, f° 5/f° 57), drugič spet o *ikoni*, ki jo tvorita *ikonizirano* in *ikonizirajoče*, referent je označen kot *patem* (B 13, f° 4/f° 64), ponekod kot *afektiv* (B 20, f° 14/f° 208). Naslednji navedek dobro ponazori, kako Benveniste razume proces ikonije in kako to vpliva na vzpostavljanje sintagmatskih in paradigmatskih razmerij v pesmskem sistemu:

Ikonizirajoče si prizadeva kar najbolj poustvariti patetični vtis, ikonizirano pa je posledično označenec, ki ga dojame imaginacija. Tako bo **NOČ** [NUIT] v smislu ikone različna od noči v smislu znaka, četudi jo pesnik uporabi tudi kot znak (»noč in dan«) in bo vsakič drugačna. Ikonizirajoče **NOČ** [NUIT] se paradoksalno poveže z ikonično resnico, ki je različna od znakovne resnice – poveže se namreč z ikonizirajočim **blesči** [luit] (XCU *luisant comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ... et la rime reluit*). Ikoničnost **NUIT** je tedaj prostranstvo, kjer vlada določena jasnost (cf. IV *vaste comme la nuit et comme la clarté*), drugačna od dnevne jasnosti (B 12, f° 3/f° 55).

Benveniste nenehno poudarja singularnost sistema pesniškega pomenjanja, ki jo ustvarjata krovna principa ekvokacije in ikonije. Obenem pa vseskozi poudarja tudi neko drugo singularnost, singularnost živetja in čutenja singularnih subjektov: »Pesniška govornica želi pred vsem drugim izrekati bitja, jih imenovati v njihovi edinstvenosti, jih predstavljati in dati čutiti kot edinstvena.« (B19, f° 5/f° 191) Pesem v svojem edinstvenem sistemu *transponira* in *konfigurira* tisto, kar Benveniste imenuje še-nikolizaznana (B 22, f° 30/f° 282), to pa tako, da energija pomenjanja, ki jo proizvede edinstven spoj »pesniških znakov« v diskurzivni kontinuiteti, kjer so vsi elementi povezani prek odnosov evociranja, ostane vpisana v pesem, ki zmore v vsakem novem izjavljanju pesmi pri bralcu sprožiti edinstveno dialoško transformacijo spričo »tega edinstvenega čustva edinstvenega subjekta« (B 20, f° 10/f° 204). Benveniste poudari transformativno razsežnost umetnosti: »Umetnost nima drugega namena, kakor to, da odpravi 'obče dojetje', in dá *občutiti* drugo, resničnejšo resnico, ki je ne bi mogli odkriti brez umetnika.« (B 22, f° 52/f° 304)

To je nekaj plati Benvenistovih zapiskov o Baudelairu, ki zadevajo vprašanje pesniške govornice in pričajo o tem, da se je jezikoslovec strastno

ukvarjal s poezijo in verjetno pripravljaj obsežno teoretično delo, ki pa ga ni nikoli dokončal. Nekateri od njegovih naslednikov in nadaljevalcev so sicer vedeli za obstoj teh zapiskov, niso pa poznali njihove vsebine, z izjemo nekaj lističev, ki so bili shranjeni v Benvenistovi zapuščini v Francoski narodni knjižnici in govorijo o nezadostnosti jezikovnega znaka pri raziskovanju pesniškega jezika. Henri Meschonnic je zagotovo eden izmed najpomembnejših teoretikov, ki so Benvenistova dognanaja iz splošne teorije diskurza prenesli v literarno vedo. Meschonnic torej ni poznal Benvenistovih izpeljav iz teze o pomanjkljivosti jezikovnega znaka, s katero pa je bil seznanjen. Svojo poetiko diskurza je (poleg drugih referenc) začel razvijati zlasti na temelju Benvenistovih ugotovitev o subjektivaciji v govorici, na podlagi vpeljave semantičnega reda (brez semiotičnega reda) in Benvenistovega odkritja predsokratskih pojmovanj ritma.

Meschonnicova dekonstrukcija jezikovnega znaka: množveni pomenjevalec, ritem, recitativ, kontinuiteta, subjekt pesmi

Kot smo videli, je Benveniste iskal alternativo za konceptualizacijo pesniškega znaka, pri čemer je strukturno še vedno izhajal iz binarne opozicije med označevalcem in označencem, saj je člena le zamenjal z drugačno »vsebino«, utemeljeno na principu evokacije in ikonije. Meschonnic ubere drugo smer, ki je bolj povezana s tistimi Benvenistovimi ugotovitvami, ki zadevajo razširjeno in spremenjeno delovanje sintagmatike in paradigmatike znotraj singularnega umetniškega sistema pesmi. Ugotovi namreč, da zaradi pogleda na govorico skozi binarno logiko jezikovnega znaka diskurza ne razumemo v njegovi empiričnosti, katere izjemen del je tudi telesna (sama pa dodajam, da tudi predrefleksivna, afektivna) razsežnost govorce. Znakovni pristop diskurz oziroma govor dojemajo skozi optiko diskontinuitete: taka optika raztrga oziroma razstavi dejanski nepretrgani tok (kontinuiteto) izjavljanja, kjer ima sleherni element pomensko vrednost. Samo če zmoremo zagrabit to nepretrganost, dinamično fluidnost izjavljanja (in poetika si mora za to prizadevati tako konceptualno kot analitično), bomo dognali, kateri so ti elementi, kako pomenjajo in kako se spleto v umetniški sistem. Meschonnic se s tem namenom loti oblikovanja novih konceptov.

O problematičnosti jezikovnega znaka v knjigi *Le signe et le poème* že leta 1975 zapiše, da v govorni dejavnosti »relacijska morfološka performativnost nevtralizira opozicijo med označevalcem in označencem [...] Ni več označevalca kot nasprotja označenca, temveč množveni, strukturni pomenjevalec, ki povsod ustvarja pomen, pomenjanje (pomen, ki

ga ustvarja pomenjevalec), ki je nenehno v nastajanju in razkrajanju (*Le signe* 512). Dvojico označenec – označevalec Meschonnic torej nadomesti s pojmom pomenjevalca [signifiant], ki je proizvajalec t. i. generaliziranega pomenjanja (pomenjanja v empirični nepretrganosti-kontinuiteti) izjavljanja. Pomenjevalec tako ni več materialni nosilec pomena, pomenja na prav vseh ravneh diskurza in vzpostavlja pomenjanje, razumljeno kot organizacija (subjektnih) učinkov, ki je nenehno v postajanju.

Tak koncept pomenjanja je utemeljen na specifični koncepciji ritma, subjekta pesmi in komplementarnih konceptov kontinuitete in recitativa. Prav ritem kot krovni pojem t. i. generaliziranega pomenjanja oziroma serialne semantike (semantike serij, ki jih v nepretrganosti-kontinuiteti diskurza ustvarjajo pomenjevalci) pomeni Meschonnicu konstitucijo in organizacijo subjekta v diskurzu – izjavljanju in z njim. Ritem v govoricu Meschonnic definira kot organizacijo obeležij, ki se pojavljajo na vseh ravneh jezika: akcentuacijsko-ritmičnih, prozodijskih, leksikalnih, sintaktičnih, intonacijskih. Ta obeležja skupaj tvorijo singularno sintagmatiko in paradigmatico, pri čemer se pomenjanje vzpostavlja v slehernem elementu, v vsakem zvoku, vsakem ločilu itd. Znotraj krovnega pojma ritma kot nadrejenega antropološkega pomenjevalca diskurza, ki organizira pomenjanje, loči Meschonnic akcentuacijski ritem (tj. ritem v smislu starega koncepta ritma) in semantično prozodijo, ki pomeni vokalno-konzonantno organizacijo izjavljanja (*Critique* 216–217).

Taka teorizacija ritma ima temeljne implikacije tudi za mišljenje subjekta pesmi, in sicer tako zelo, da za Meschonnicu sploh ne more biti teorije ritma brez teorije subjekta niti teorije subjekta brez teorije ritma. Kot je pokazal Benveniste, je govoricu konstitutivni element subjektivitete, najbolj subjektivni element govoricu pa je za Meschonnicu ritem (*Critique* 71). Prenovljen koncept ritma tedaj sproži tudi rekonceptualizacijo subjekta. V ožjem smislu gre za konceptualizacijo pesemskega subjekta, ki se navezuje na širšo teorijo subjekta. V Meschonnicovi poetiki diskurza se Benvenistov subjekt izjavljanja razširi na organizacijo celotnega sistema diskurza. Subjekt pesmi se pri Meschonnicu prek ritma konfigurira v kontinuiteti in recitativu. Kontinuiteto Meschonnic opredeljuje kot obliko – pomen in govoricu – telo, kot ritmično in prozodično semantiko. Njen koncept – dvojček je recitativ, ki udejanja kontinuiteto pesmi in je maksimalna subjektivizacija govoricu (*Politique* 190) ter pomeni delovanje govoricu preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmatiche, verig pomenjanja v smislu sosledja konzonantno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (*Politique* 17).

Tukaj se ne bom lotila primerjave Benvenistovega in Meschonnicovega pristopa. Če naj poleg dejstva, da Benveniste strukturno še ostaja v okviru

binarne znakovne logike, skušam skopo opredeliti še **drugi bistveni razliki** med zametki Benvenistove konceptualizacije pomenjanja v poeziji in Meschonnicovo teorizacijo, se mi zdi, da ju je mogoče locirati ravno v konceptu subjekta pesmi, ki ga Benveniste ne obravnava eksplicitno, razen v nekaj momentih, ki sem jih navedla zgoraj, ter v ritmu kot krovnemu množstvenem pomenjevalcu. Ti koncepti zajemajo tudi odnose evokacije, kot jih Benveniste fragmentarno obravnava, v manjši meri pa zajemajo tisto razsežnost principa ikoničnosti, ki zadeva razsežnost figuralnosti poezije, pesniškega upodabljanja prek pesniških figur, ki jo Meschonnicova poetika (načelno) zanemarja.

Študija primera: pesem *La Ralentie* Henrija Michauxa

V nadaljevanju bom predstavila del analize pesmi *La Ralentie* Henrija Michauxa, v kateri sem iz Meschonnicovih konceptov skušala samostojno izpeljati praktično-analične premise. Pri obravnavi sem se osredotočila na vprašanje konfiguracije pesemskega subjekta, ki ga ne razumem več v smislu starega koncepta lirskega subjekta, tj. kot neposredovano, monološko in zgolj govorno instanco, temveč kot pluralno in procesualno instanco, ki se v dogodku pesmi konfigurira v različnih plasteh sistema pesemskega diskurza in v teh plasteh ustvarja različno aktivna (in različno realizirana) artikulacijska žarišča (Balžalorsky, *Lirski*). Subjektna konfiguracija tako zajema: 1) besedilni subjekt, ki ni nosilec govora na nobeni izjavni ravni in ni lirski persona; 2) subjekt izjavljanja; 3) persone oziroma protagoniste na ravni diegeze, ki so lahko govorniki, ter druga različna subjektna žarišča, ki nimajo učinka osebe niti glasu ter so razpršena v pesemski diegezi; 4) gledišča oziroma fokalizacije, ki lahko prehajajo z ravni izjave na raven izjavljanja in narobe; 5) subjekt – recitativ, ki se konfigurira v »telesno-zvočni«
plasti diskurza s t. i. generaliziranim pomenjanjem oziroma serialno semantiko.

Tukaj bom podrobneje analizirala in interpretirala le tiste plasti organizacije pesemskega pomenjanja in subjekta v *La Ralentie*, ki jih Meschonnic imenuje recitativ. Natančnejšo analizo drugih ravni subjektne konfiguracije na tem mestu puščam ob strani, navedla bom le ključne ugotovitve. Poskušala bom ugotoviti, v kakšnem odnosu je recitativ z izotopijami, ki jih je mogoče zaslediti na zgodbeni, motivno-tematski in metaforično-simbolni ravni (leksično pomenjanje), in s konfiguracijo subjektov na drugih ravneh besedila, namreč tistih, ki jih je tradicionalna analiza postavljala v žarišče raziskovanja (lirski subjekt oz. govorniki, osebe).

Daljša pesem *La Ralentie* je nastajala (in izhajala) postopoma, najbrž med letoma 1936 in 1938.³ Drugi del pesmi, ki je bil kot samostojna pesem objavljen v *Nouvelle Revue Française* leta 1937, je spremljala začetna opomba: »Govori poblaznela,« ki pa jo je Michaux kasneje izločil iz dokončne različice. Pesem je eden najlepših lirskih primerov radikalne fluidnosti subjektov v Michauxevem opusu, za katerega je značilno radikalno prevpraševanje subjekta. Gre za tožbo, raztrgan patetični spev, razpršen govorni tok, ki ga lahko pripišemo eni sami, povsem decentrirani, razpršeni zavesti, psihično in telesno zlomljenemu subjektu, ki se izgovarja skozi več glasov – oseb, ali pa več zavestim oziroma subjektom, ki so med seboj prepredeni, spojeni in brž zatem razdruženi, pesem pa to prepletanje in spajanje uprizarja na različnih zgodbenih in izjavnih ravninah, ki jih je težko določiti. Kljub daljšemu obsegu, ki načeloma omogoči povezovanje pesemskih elementov v jasneje strukturirano pesemsko zgodbo, struktura-cijski princip te pesmi temelji na asociativnem nizanju enot, ki jih imenujem mikrodiegeze, katerih ni mogoče povezati v enoznačno koherentnologicno celoto, ki bi ustvarjala scela razumljivo pesemsko zgodbo. Nekaj zaključkov lahko vendarle izpeljemo. Naslov *La Ralentie*, kar dobesedno pomeni *upočasnjena*, vpelje ženski subjekt in orkestrira prevlado ženskega principa skozi pesem. Že v prvem (dvodelnem) fragmentu, ki je bil, kot rečeno, najprej objavljen kot samostojen tekst, pa sta s slovničnimi osebki vpeljani dve personi, in sicer v neosebni obliki nedoločnih zaimkov, neprevedljivega francoskega *on* in *quelqu'un* – nekdo. *On*⁴ v prvih versetih, nato pa verjetno skozi vso pesem označuje žensko osebo (npr. *On n'est plus fatiguée.*)⁵ – *Upočasnjeno* (na kar opozarja začetni pristavek: *Ralentie, on tâte le pouls des choses.*),⁶ medtem ko je *nekdo* največkrat, a ne vselej, moška oseba (npr. *Quelqu'un n'est plus fatigué.*)⁷ Ena interpretativna možnost je, da *Upočasnjena* po principu spojenosti govori skozi nadrejeni moški glas,

³ Prvi fragment je izšel v ciklu *Entre centre et absence* leta 1936, drugi del leta 1937 v *Cahiers G. L. M.*, zadnji del prav tako leta 1937 v *Nouvelle Revue Française*. Kot celota je pesnitev izšla v *Cahiers G. L. M.* leta 1937, nato pa v zbirki *Plume précédé de Lointain intérieur*, 1938 (*Oeuvres*, 1269).

⁴ V francoščini je zaimek *on* rabljen predvsem množinsko; v vsakdanji rabi zamenjuje slovnično množinski *nous*, 1. osebo množine, ali pa je rabljen za označevanje splošnosti. Lahko se uporablja tudi v smislu nagovora druge osebe ali oseb. V slovenščini mu v tem smislu ustreza povratna glagolska raba z zaimkom *se* ali raba druge osebe ednine. Michauxeva posebnost je, da *on* v svojem pisanju pogosto uporablja kot enega izmed ekvivalentov *jaza*.

⁵ *Nisi več utrujena*. Izseke iz pesmi bom v glavnem besedilu navajala v izvirniku, v opombah pa v svojem prevodu. Pesem je bila sicer objavljena v reviji *Poetikon*, 26/27. 5 (2009): 109–115 v prevodu Nadje Dobnik; ker sem pri prevajanju skušala upoštevati tudi izsledke analize recitativa, za to priložnost navajam svoj prevod.

⁶ *Upočasnjena, tipaš utrip stvari.*

⁷ *Nekdo ni več utrujen.*

ki postane prevladujoč šele na samem koncu, ko se v pesmi vzpostavi tradicionalni model lirskega subjekta, ki nagovarja svoj *tí*. Vendar ta *ženski* glas obstaja predvsem v izrekanju in z izrekanjem. Zdi se, da ta *on* kot nekakšno izpraznjeno mesto sploh omogoča izjavljanje in da se vzpostavlja prav z izjavljanjem – kot *glas*, ki preči vse druge glasove pesmi, kot nekakšen *vse-glas*. Z izjavljanjem vzpostavljeni, prazni ženski *on* se nato v mikrodiegezah priliči ali je prek drugih težko scela opredeljivih glasov priličen različnim likom: princesi oseke (v. 4),⁸ Lorrellou (v. 1, 37, 40), zračni deklici (v. 34), utopljenki (v. 13), dvanajstletnici (v. 8), senci (v. 64), labodu (v. 49), Juani (v. 66, 75). Skozi pesem so torej vpeljane še druge persone, glasovi in gledišča, ki jih je težko jasno razločiti, čeprav je mogoče predpostaviti, da jih lahko priličimo bodisi glavnemu ženskemu glasu bodisi glavnemu moškemu glasu. Sočasno z razpočenostjo in decentriranostjo, ki se izraža na vseh ravneh subjektne konfiguracije, pesem tako udejanja tudi vidik nediferenciranosti in spojenosti: moški glas oziroma glasovi se zdijo utopljeni v ženskem, ženski v moškem, žensko telo vznikne v moškem, moški glas v ženskem telesu, vendar vse v modusu drsenja, prehajanja, pretočnosti.

Vznikanje in ponikanje glasov, oseb in gledišč, ki jih ni mogoče do kraja identificirati in klasificirati, saj je vsak poskus enovite razlage večglasnosti obsojen na izpad druge, prav tako smiselne interpretacije, sta zaokroženo utemeljena s tematskimi izotopijami: tragična dialektika prepletenosti in razdruženosti jaza in drugega, razsrediščenost subjektov, popolna razpusitev trdnega egološkega principa, izguba sebe, predvsem pa izguba drugega. Osrednja tematska jedra smrti, ljubezni, ločitve, izmučenosti, mučenja, tožbe, objokovanja, praznine, raztelešenosti, se v pesemski zgodbi konfigurirajo razpredeno, po principu neubranosti – *ipse*, rečeno z Ricoeurjem. Njihova krhka povezljivost se snuje na motivno-metaforičnih izotopijah, zgrajenih okrog motivnih jeder umiranja, odhoda, (od) potovanja, morja, plovbe (oseka, morska ožina, valovi, ladja, podpalubje, obzorje, jadra, jambor itd.), utopitve (namig na Ofelijo?), (mitološkega) spusta v podzemlje (namigi na Evridiko in Orfeja, morda na Persefono). Kot krovno dominantno izotopijo, v katero se vpisujejo tudi zgornji tematski in motivni sklopi in ki se odraža v vseh plasteh pesmi, kot bomo videli, tudi na ravni recitativa, se izrisuje pojmovna in pojavna dialektika med trdnostjo in pretočnostjo.⁹ Vanjo se vpisuje tudi dialektika razpršeno-

⁸ Versete sem za potrebe analize oštevilčila.

⁹ V znamenju principa pretočnosti, gibljivosti in prehajanja so z motivno-tematskega in metaforičnega vidika fragmenti – verseti 6, 15, 22, 26, 41, 44, 56, 60, 63, 65, 72, 73 in 74. Trdnost je nakazana predvsem po negativni poti v nekaterih motivno-simbolnih drobcih (fragmenti 34, 55 in 73).

sti in zlitosti, ki jo zaznavamo pri konfiguraciji glasov in gledišč. Kljub tej krovni dialektiki vendarle prevladata pretočnost in razpršenost, a na drugačen, skoraj docela nasproten način kot v kasnejših Michauxevih tekstih (mistične) pomiritve in stekanja neskončnega mnoštva v Eno. Prevlada pretočnosti se namreč dogaja v znamenju njenega tragičnega razumevanja, ki v eni svojih oblik seveda pomeni minevanje. To razumevanje se izraža skozi moško gledišče, ki postane osrednje ob koncu pesmi, ko se zdi, da ženski glas izginja.

Recitativ v *La Ralentie*: ritem in semantična prozodija

Analiza pokaže, da se svojevrstna integrativnost pesemskega subjekta, ki se konfigurira v znamenju decentriranosti, pluralizacije, obenem pa ne-deferenciranosti in spojenosti, močno vzpostavlja na tisti konfiguracijski ravni pesemskega subjekta, ki jo po Meschonnicu lahko imenujemo recitativ in nastaja v kontinuiteti nesemiotičnega pomenjanja, v »telesnosti«
diskurza. Opozoriti velja, da se z vidika koncepta pomenjanja, kot ga razvije Meschonnic, ki razdira princip dvojnosti jezikovnega znaka, razdeljenega na označevalec in označenec, uporaba izraza »materialnost besed«
še vedno vpisuje v dualistično optiko. Ko govorimo o *signifiance* – *pomenjanje*, pa pomena in oblike, označenca in označevalca ne pojmuje-
mo več ločeno, temveč pri tem ciljamo na vzajemno, odnosno delov-
nje vseh elementov, ki gradijo pesem kot singularni umetniški sistem. Akcentuacijsko-prozodični ritem je tudi dominantni nosilec mobilizacij-
skega naboja za intersubjektivizacijo (oziroma transsubjektivizacijo) pe-
semskega diskurza, ki se zgodi ob vsakem novem izjavljanju. Recitativ je
potemtakem tisto, kar besede ustvarjajo v medsebojnih spletnih nelinear-
nega, ne zgolj semiotičnega zaporedja samostojnih (slovarskih) besed v
pesmi; gre za sintagmatske in paradigmatične serije, loke in mreže. Tudi
precizna analiza teh postopkov pomenjanja je seveda lahko zgolj pribli-
žna in obsojena na linearni princip podajanja, ki ga pesem vselej razdira.
Proces pesmi na tej ravni kajpada ne pomeni avtotelične, samonanašal-
ne funkcije pesmi ali nesemantične »muzičnosti«
pesmi, ravno naspro-
tno – pomeni specifično semantiko v telesnosti – glasovnosti diskurza,
ki deluje performativno. Ta glasovnost ni mišljena le v smislu glasnega
izrekanja pesmi, ampak zajema tudi vizualno-grafično podobo diskurza.
Priznati je treba, da je onkrajznakovno logiko težko učinkovito praktično
aplicirati, saj je današnji čas povsem podrejen paradigmi znaka, in se znak
trdovratno vrača ali znova vznika na skritih ravneh. To nemara tem bolj
velja v okviru problematike lirskega subjekta, kakor je tradicionalno poj-

movan; stroga literarna teorija se namreč nikdar ni dotaknila razsežnosti literarnega/lirskega subjekta v območju forme, ali širše, v materialni razsežnosti besedila, saj je literarni subjekt postavila izključno v izjavni aparat – kot govorca.¹⁰

La Ralentie je dober primer za ponazoritev nesemiotičnega pomenjanja, s katerim se konstituira pesemski subjekt (tudi) kot recitativ, deloma tudi zato, ker je utemeljena na tožbi kot čistem izrekanju. Po Benvenistu je reprezentacija v izjavi, ki strukturira (pesemsko) zgodbo, ireduktibilno zvezana z izjavljanjem. To dejstvo pa dobi v pesemskem sistemu *La Ralentie* tudi specifično dodatno vrednost. Samemu izrekanju je podeljen poseben ontološki status, na kar opozarjajo tudi močni metapesemski elementi. Upočasnjena se izreka ali je izrečena iz različnih prostorov, vendar ta ženski glas vse manj govori iz nekega fizičnega telesa in fizičnega kraja, saj telo hlapi in ga je vse manj, je le še »senca sence, ki se je pogreznila« (v. 64). Navsezadnje ženski glas celo omeni neki drugi prostor, od koder govori, čuti, zaznava, ki pa je nedoločen in se zdi, kot da je prostor samega izrekanja, v katerem se lahko izničijo vsa nasprotja, zlasti prisotnost – odsotnost. Dokončna razdružitev **ženskega in moškega principa pa se slednjich zgodi tudi v samem izrekanju, ki je sočasno z razpršenostjo uprizarjalo tudi spojenost, zlitost: *Comme ils s'écartent, les continents, comme ils s'écartent pour nous laisser mourir!*¹¹ (v. 74) Tu nastopi in se vse do konca obdrži trdno moško gledališče. V tej večglasni tožbi, razpršenem spevu, ki udejanja tudi (tudi že post?) moderno stanje subjekta, se tako poudarjeno fenomenalizira glas oziroma tisto, kar bi lahko imenovali *več-glas*.**

Analizo bom členila na proučitev ritma v ožjem pomenu, tj. akcentuacijskega ritma, in na proučitev semantične prozodije v smislu vokalno-konzonantne organizacije besedila.

Akcentuacijski ritem

Pesem je organizirana v versete, ki so oblikovani po ritmičnem, in ne po metričnem principu kot na primer pri Saint-Johnu Persu. Pri tem je pomembna tudi pomenjevalna funkcija tipografije, namreč belin – razmikov med posameznimi verseti. *La Ralentie* je bila pesnitev v nastajanju, ki je med različnimi objavami doživela precej sprememb. Michaux se je po-

¹⁰ To trditev je treba vendarle korigirati, saj ne drži docela. V mislih imam izjavo K. Hamburger, kateri pa ni bil v njeni teoriji lirskega subjekta, kakor tudi ne v njenih kritikah in sodobnih povzemanjih, pripisan nikakršen pomen: »Beseda je neposredni lirski jaz, ki ga srečamo v lirski pesmi.« (Hamburger 261)

¹¹ *Kako se razmikajo celine, kako se razmikajo, da bi naju pustile umreti!*

sebej posvetil tipografski vlogi belin med verseti. Za izdajo G. L. M. je tako razmike še dodatno oblikoval in prvotne versete in sklope z daljšim razmikom ločil od tistih, ki so bili pesmi dodani kasneje (*Oeuvres*, 1290). Tudi organiziranost razmikov se vzpostavlja kot pomenjevalna: različni obsegi med posameznimi verseti, ki na zgodbeni ravni vselej sovpadajo z mikrodiegezami, ustvarjajo pavze, predahe v procesu izjavljanja in oblikujejo ritmični tok recitativa.

Posamezne versete, pa tudi odnose med njimi konfigurirajo ritmični moduli, če uporabim izraz B. A. Novaka (52). Kot ritmični modul se v prvem versetu vzpostavi izmenjava 6-, 3-, 5-, 7- in 8- zložnih ritmičnih skupin (z eno 9- zložno) brez stalnih naglasov. Te ritmične skupine praviloma sovpadajo s stavki ali celimi povedmi, saj gre za preprosto, odsekano skladnjo, in delujejo kot verzi, ki se pojavljajo znotraj samih versetov. Verseti so večinoma prozne vrstice, razen nekaj izjem. Na ravni makrosistema pesmi deluje konfiguracija ritmičnih modulov z vidika silabike (zlogovne organiziranosti) podobno kot prvi verset: natančna analiza silabike ritmičnih enot namreč pokaže, da je pesem organizirana po principu razpršenih kvazi-izosilabičnih sklopov. Kvazi-izosilabični jih imenujem zato, ker gre za približne vrednosti – največkrat za kombinacije 5-, 6-, 7- ali 8- zložnih ritmičnih skupin. Te skupine, ki so organizirane po logiki ponavljanja, vmes pogosto presekajo ritmične skupine, ki imajo polovično število zlogov prvih modulov. Tako strukturiranje ustvarja globalno ritmično paradigmo, ki se izraža na ravni mikrosistemov versetov, na ravni večjih sklopov pesmi in na ravni makrosistema.

Druga dominantna recitativa pesmi z vidika akcentacijskega ritma, ki je povezana z zgornjo, saj je očitno utemeljena na istem impulzu, je ponavljanje na ravni skladnje: ponavljanje besed, sintagem, vse do stavkov in povedi.¹² Frekvenca ponavljanja je v *La Ralentie* izjemna, postopek se ponovi kar 44-krat. Gre za generalizacijo na ravni makrosistema, ponavljanje je osnovni impulz pesemskega subjekta. Največkrat gre za geminacijo, podvojitve, sledijo anafore in epifore. Geminacija je tako generalizirana paradigma ritma subjekta; izraža se kot podvajanje ritmičnih modulov, ki večinoma težijo k sosledici izosilabičnih ritmičnih skupin, katere včasih prekinejo zlogovno razpolovljene skupine, in na ravni skladnje. Z vidika makrosistema pesmi ponavljanje kot obsesivni tik, ki vseskozi spremlja pluralizacijo na izjavni, zgodbeni, glediščni ravni, pokaže na neko integrativnost, identiteto pesemskega subjekta tudi tam, kjer se na drugih ravneh izraža diferenca, pluralnost. Vendar hkrati, tako kot vsa pesem, govori o podvojitvi, o Dvojem, o nemožnosti Enega. V tem smislu geminaci-

¹² Npr. v versetih 29, 34, 38, 54, 58 in 78.

ja strukturno udejanja dve temeljni spirali pesmi, moško in žensko, ki se oddaljujeta in bližata, zlivata in razhajata. Ponavljanje to Dvoje na videz udejanja v identiteti, saj gre za zaporedne ponovitve – podvojitve besed ali sintagem. Vendar prvi člen, ki je podvojen v drugem, nikoli ni istoveten z drugim. Pomensko-ritmična vrednost drugega člena je vselej drugačnna: ponovitev istega, ki to ni, največkrat stopnjuje patetično lego v krik: *Fatigue! Fatigue!* (v. 7); *Horreur! Horreur!* (v. 25); *Silence! Silence!* (v. 32); *Quand le malheur tire son fil, comme il déroud, comme il déroud!* (v. 62); *Mais pourquoi? Pourquoi? Vide? Vide, vide, angoisse; angoisse, comme un seul grand mâit sur la mer.* (v. 75)¹³ Obenem je to ponavljanje z vidika statusa izrekanja v *La Ralentie*, kot sem ga nakazala zgoraj, mogoče razumeti tudi kot obsesivni poskus širjenja prostora v izjavljanju, trdnejšega sidranja v samem govoru, v tožbi, ki se kaže kot borba proti izhlapenju, izginjanju, ki doleti žensko spiralo pesmi.

Močan, odsekan ritem oblikujejo tudi ritmično-sintaktični paralelizmi, temelječi na preprostih skladenjskih konstrukcijah. Omenili smo že ponavljanje zaimka *on* (82 pojavitev), ki ni specifična *La Ralentie*, temveč gre za paradigmo, ki se pri Michauxu pogosto pojavlja.¹⁴

Sintaktično-ritmična kontinuiteta se izrisuje na temelju preprostih enostavnih povedi in preko dialektike trdilne in nikalne oblike; torej spet skozi dvojnost. Nikalna konstrukcija *ne ... plus*, »ne več«, je tako po zaimku *on* drugi najpogostejši element skladenjske razsežnosti recitativa. Na tej sintaktično preprosti in pomensko presunljivi dialektiki se gradi temeljni lok izjavljanja. To je osnovni sintaktični vzorec *La Ralentie*, ki se ponavlja v nedogled. Tu je skrita tudi resnica Upočasnjene, njene ubikvitete, na način inkluzivne logike prisotnosti – odsotnosti: je in ni je več; *on est, on n'est plus*. Že v prvem versetu, razdeljenem na dva dela, kar je treba razumeti kot obeležje recitativa na ravni tipografije, se tej dialektiki pridruži še razlika med *on* in *quelqu'un*, ki konfigurirata ženski in moški princip. Ti spirali, ki se nato vijeta skozi pesem, v prvem dvodelnem sklopu delujeta zrcalno.

¹³ *Utrujenost! Utrujenost! Povsod mraz!; Groza! Brezpredmetna groza!; Tišina! Tišina!; Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!; Zakaj? Zakaj? Praznina! Praznina, praznina, tesnoba; tesnoba kot en sam jambor na morju.*

¹⁴ Najradikalnejša in po konstrukciji najbliže *La Ralentie* je v tem smislu pesem *Quelqu'un part, quelqu'un* (1998: 550–555), ki spada v sklop Michauxevih besedil, napisanih med letoma 1936 in 1938, torej prav v času nastajanja *La Ralentie*. Tu se v prostem verzu čez šest strani ponavlja konstrukcija *quelqu'un* kot osebni zaimek z glagolom ali v apoziciji.

Semantična prozodija

Drugi dominantni tok recitativa je zgrajen predvsem na soglasniško-samoglasniških frekvencah. Podobno kot ritmični moduli tudi te tkejo paradigme recitativa tako znotraj mikrosistemov posameznih delov (fragmentov) in širših sklopov kot v makrosistemu pesmi. V semantični prozodiji prevlada konzonantna semantika. Visoka stopnja precizne oblikovanosti konzonantnih matric je še posebej presenetljiva, saj gre za dolgo pesem. Analiza pokaže, da je posamezni fragment, ki postane mikrosistem, vselej v znamenju enega konzonantnega loka ali interakcije dveh, ponekod treh konzonantnih paradigem. Pogosto se vzpostavljajo tudi semantično-prozodični prehodi med posameznimi mikrosistemi (in s tem tudi med diegezami), ki jih narekuje ena od prevladujočih konzonanc tega sklopa. Ponekod so zvočne teme oblikovane v bolj vertikalnem loku, manj na gosto, ponekod pa povsem horizontalno. Pomenjevalna vrednost teh komaj opaznih, a v slušnem spominu zelo prisotnih vertikalnih lokov se pokaže, ko jih soočimo z leksikalno semantiko pesmi.

Kot dominantni paradigmi se jasno vzpostavita zvočno-pomenjevalni temi, ki sta vseskozi v globinski interakciji: prevladujoči zvočnik /r/ in pripornik /s/, ki ga ponekod utrjuje ali obkroža njegova zveneča varianta /z/.

Zvočnik /r/ se pojavi v naslovu kot začetni glas – pomen – telo ter nato v incipitu pesmi, potem pa se samo v prvem versetu pojavi 22-krat. Tukaj stopa v interakcijo in spoj z nosnikoma /ã/ (15 pojavitev) in /ž/ (38 pojavitev). Zaimek *on*, ki se že v prvem versetu pojavi 20-krat, *Ralentie* in *ronfler* ustvarijo temeljno vokalno-pomensko intonacijo. Z *on* se zvočno-pomensko povezujejo še *son*, *ronfler*, *bonte*, *mont*, in pa *Ralentie*, *temps*, *tranquillement*, *tranquillement*, *temps*, *buvant*, *courants*, *vendu*, *tendu*, *attend*.

Med samoglasniki ima ob nosnikih /ž/ in /ã/ na makrosistemski ravni veliko pomenjevalno vrednost /u/, pogosto kot nosilec blagosti. Zvok /u/ se pojavlja tudi v obeh ženskih imenih, *Lorellou* in *Juana*. Močno frekvenco ima /u/ v prvem delu, vse do verseta 11; *pouls*, *sourire*, *roule*, *coud*, *bout*, *touchée*, *écoute*, *Lorellou*, *foule*, *troupeau*, *courage*, *poutre*, *vous*, *mouton*, *douze*, *goût*, *partout*. Specifično vrednost povzdignjene lege izrekanja dobita /o/ in /y/ v verzu *Oui*, *obscur*, *obscur*, *oui inquiétude*. *Sombre semeur*. *Quelle offrande!* (73)¹⁵

Zvočnik /r/ se kot ena od dominant mikrosistema pojavlja v 21 versetih pesmi: njegova vloga je ustvarjanje razpršene integrativnosti, zlasti integrativnosti ženske spirale, ki jo gradi lik Upočasnjene, to pa docela

¹⁵ *Da, temine, temine, da, vznemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev!*

v znamenju dialektike zlitosti in pretočnosti. V tej mreži – sistemu, kjer stopa v interakcijo z drugimi soglasniki in samoglasniki, zvočnik /r/ vključuje vse vidike množstvenega subjekta pesmi s posebnimi poudarki v posamičnih mikrosistemih.

Če se zdi zvočna tema /r/ inkluzivna in skoraj vseprisotna, je /s/, ki se pojavlja kot zvočna tema v 18 mikrosistemih, bolj izključujoč. Vzpostavlja različne segmente pomenjanja, za jasno pomenjevalno vrednost /s/ (v povezavi z /r/) pa se izkaže vidik prehajanja, pretočnosti, razprševanja (v. 60, 72, 73, 76, 77, 64). Veliko vrednost ima /s/ tedaj, ko se pojavlja hlapenje Upočasnjene (v. 41, 45, 46). Poleg tega /s/ prozodično konfigurira (motivno-tematske) izotopije smrti, podzemlja (v. 57, 58, 60), odhoda, tragične ločitve jaza in drugega (v. 73, 74, 75, 76, 77). V versetu 60 /s/ z zapornikoma /t/ in /d/, zvočnikom /r/ in nosnikom /ã/ vzpostavlja dialektiko trdnosti in razsipanja, pretočnosti, ki je krovna izotopija pesmi:

*Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. A présent, comment serait-ce possible? On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien.*¹⁶

Poleg teh dveh dominant, ki sta v interakciji, ta dva soglasnika v posameznih versetih toka stopata v dinamičen odnos z drugimi konzonancami in samoglasniškimi verigami. Iz njih je mogoče zelo jasno izluščiti prevlado paradigme zvočnikov /l/, /v/, /m/, tudi /j/, največkrat v povezavi z /r/ in pa paradigmo zapornikov /p/ – /b/, /t/ – /d/, /k/ – /g/, delno tudi /f/.

Med versetoma 66 in 67, denimo, kjer gre po vsej verjetnosti za dialog med moškim (ki govori v v. 66) in žensko (ki najbrž govori v v. 67), se tako tudi na prozodični ravni spleta kontrast in dialog med skupinami /r/ + /k/ + /ʒ/ (v. 66) in /r/ + /t/ – /d/ + /l/ + /s/ (v. 67), kjer sta skupni imenovalci /r/ in /t/. Gre za dialektiko jaza in ti-ja:

Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi.

*Petit coeur en balustrade, il fallait me retenir plus tôt. Tu m'as perdu ma solitude. Tu m'as arraché le drap. Tu as mis en fleur mes cicatrices.*¹⁷

Paradigmi /l/ in /d/ ustvarjata pomensko vrednost nežnosti, blagosti v navezavi na Upočasnjeno, *Ralentie*, *Lorellon*, in tedaj sta gledišče in govorec

¹⁶ Nekdaj, ko je bila Zemlja še trdna, sem plesala, polna zaupanja. Sedaj pa, kako bi bilo kaj takega mogoče? Odstraniš peščeno žrno in se zruši vsa obala, saj veš.

¹⁷ Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. / Srčce na ograji, prej bi me moralo zadržati. Izgubilo si mi samoto. Iztrgalo si mi rjubo. Brazgotine si mi pognalo v cvet.

navadno moška, vendar ne vselej. Denimo: *Hier, tu n'avais qu'à étendre un doigt, Juana; pour nous deux, pour nous deux, tu n'avais qu'à étendre un doigt.*¹⁸ (77) Lok /d/, ki je najgostejši in pomensko morda najmočnejši v versetu *Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur.* (v. 21),¹⁹ ustvarja vrednost na podlagi dominantnega leksema v tej pomensko-zvočni mreži, *douceur*, blagostjo, nežnostjo, predvsem skupaj s samoglasnikom /u/, vendar dobi svoje močno nasprotje v leksemu *découd*, razpara: *Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd!* (v. 62)²⁰

Zelo močna je semantika /ʒ/, podkrepljena z /m/ v versetu 29, kjer gre za splet *je – jamais – gémissement – jeune homme*, kjer je skupni imenovalec *je – jaza* in *jeune homme – mladeniča*, *gémissement – ječanje*. Moški v tem versetu odhaja:

*Et je me disais: »Sortirai-je? Sortirai-je? Ou bien ne sortirai-je jamais? Jamais?« Les gémissements sont plus forts loin de la mer, comme quand le jeune homme qu'on aime s'éloigne d'un air pincé.*²¹

La Ralentie torej vzpostavlja prozodično-semantične odnose med ključnimi leksemi. Analiza pokaže, da ti odnosi temeljijo predvsem na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki.

V prvem delu se tako vzpostavi paradigma z začetnim zapornikom /p/, ki jo utemeljuje predvsem nikalni prislov *plus: plus, pouls, perdu, partout, princesse, piece, poutre, page, plateau, petite*. Izredno močna konzonanca /p/ se pojavi v drugem delu verseta 41, v dinamiki z /r/: *Mes mains, quelle fumée! Si tu savais... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir. Plus rien, petite. Plus* s 45 pojavitvami pa je glavni element ritmično-sintaktične paradigme celotne pesmi.

Pomensko-zvočno matrico konfigurira tudi zvočnik /j/ v povezavi z /œ/ v versetih 9, 13, 16, 18 s ključnimi besedami *ailleurs, recueille, feuille, ail, travaille, papillons, feuille*. Tu se spletejo ključni pomenski segmenti pesmi: *on a son creux ailleurs, on recueille ses disparus, on est la sœur par l'eau et par la feuille, on n'a plus le regard de son ail, on ne travaille plus, on a signé sa dernière feuille* in *c'est le départ des papillons.*²² Leksem *feuille* se nato ponovi na pomembnem mestu, v versetu 56. Tudi tu je prisotna dialektika med *tukaj* in *tam*, vendar drugi z vidika gledišča tega verseta, priličenega ženski, ne zmorejo uvida

¹⁸ *Včeraj, le prst bi stegnila, Juana; za naju dva, za naju dva, le prst bi stegnila.*

¹⁹ *Končno pri sebi, v čistosti, zadeta od kopja nežnosti.*

²⁰ *Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!*

²¹ *In sem si govorila: »Se bom izkopal? Se bom izkopal? Ali pa se ne bom nikoli izkopal? Nikoli?« Ječanje je glasnejše daleč od morja, kot takrat, ko se ljubljani fant ošabno oddalji.*

²² *Praznino se ima drugod, zbira se svoje izginule, pridite, pridite, v vodi in v listu sta sestri, nima se več pogleda svojega očesa, ne dela se več, podpisalo se je zadnji list, metulji odbajajo.*

v resnični *tam*. Tudi ko govorijo o bogu, govorijo lahko le skozi optiko tukajšnjosti: *Ils parlent de Dieu, mais c'est avec leurs feuilles*.²³ *Papillons*, metulji, ki odhajajo, potem ko je podpisana zadnja »listina«, *feuille*, in pogled ni več pogled lastnega očesa, *œil*, ali očesa, ki bi sploh komu pripadalo, se tako povežejo z *ailleurs*, drugod. Sestrstvo z ribo belico se v versetu 15 splete preko vode in nekega drugega lista (*On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est la soeur par l'eau et par la feuille*),²⁴ verjetno kot segment motiva utopitve in morda izčiščenja. Voda je prav tako eden simbolov pretočnosti ženske – Upočasnjene (*Même l'eau soupire en tombant*, v. 51, *comme l'eau tombe*, v. 77),²⁵ vendar z raznolikimi predznaki; v motivu utopitve, ki se oblikuje v versetih od 14 do 18 in se ponovi v versetu 52 (*Je balbutie, je lape la vase à présent*),²⁶ je voda denimo *nevdihljiva*. Opozorimo še na zvočni paralelizem znotraj paradigme /j/: *On recueille ses disparus* (12)²⁷ in *On ne travaille plus* (16).²⁸

Pomensko pomembna, a zvočno manj očitna je glasovno-vizualna vertikala v ključnih besedah versetov od 17 do vključno 22: *papillons, pressée, silence, savoir, os, soi, douceur, déçues, sait, aussi* (metulji, mudi, tišina, vedeti, kost, sebi, blagost, razočarani, ve, tudi).

V prvem delu se konfigurira tudi paradigma začetnega /k/: *quelqu'un, contraint, compagnon, casse, cœur, crépète, creux, clef, cou, cure, courbure* (nekdo, sili, lomi, srce, prasketaš, praznina, ključ, vrat, skrb, krivina) večinoma v kombinaciji z /r/. Nasploh je skozi vso teksturo pesmi dvojica /k/ – /g/ predvsem v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdoto, tudi nazorsko in pojmovno (na primer v v. 30: *Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée*).²⁹ Vendar se paradigma /k/ skozi princip trdnosti pretvarja v lomljenje – *casse* in izgorevanje (skozi prasketanje – *crépète*) trdnega v votlost, praznino – *creux* in krivljenje – ključ, vrat, krivina: *clef, cou, courbure*. Vse to poteka v znamenju »ljubezni do okroglega« – *par le goût du rond*, zaradi česar ženska prepusti svoje mesto senci (v. 10). Opozorimo še na ključne enozložnice v loku paradigme /k/ v prvem delu: *Cœur, cure, cou, clef* – srce, skrb, vrat, ključ.

Osrednja razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrika pesmi, ki prav tako kot vse druge konfiguracijske ravni subjekta kaže

²³ Govorijo o Bogu, ampak s svojimi listi.

²⁴ Ne izda se več tal, ne izda se belice, v vodi in v listu sta sestri.

²⁵ Tudi voda vzdihuje med padanjem.; kot pada voda.

²⁶ Blebetam, zdajle lokam blato na dnu.

²⁷ Zbira se svoje izginitule, pridite, pridite.

²⁸ Ne dela se več.

²⁹ Izjemno pomembno je, da gre ženska zgodaj spat, da bi jokala, sicer bi bila preveč potrta.

na razpršeno množstvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta, je paradigma, ki jo stkejo kombinacije konzontanov /r/, /l/, /t/, /d/ in /p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/. Te ključne besede so zvočno-pomenski odmevi, spleti, objemi, trki z *Ralentie*, Upočasnjeno: *Ralentie*, *Lorellou, fille de l'air* (deklica zraka), *tire-lire* (hranilnik, pogovorno: glava – buča), *tire-d'aile* (bliskovito, kot strela, dobesedno: hitro kot zamah kril), *perte de vue* (v brezkončnost, kakor daleč sega pogled, dobesedno: izguba pogleda), *délire* (blodnja, delirij), *élytres* (krilne pokrovke pri hroščih), *perle* (biser):

On fait la perle. (v. 1)

Les maisons sont des obstacles. Les déménagements sont des obstacles. La fille de l'air est un obstacle. (v. 34)

Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi. (v. 66)

Oui, obscur, obscur, oui inquiétude. Sombre semeur. Quelle offrande! Les repères s'enfuient à tire d'aile. Les repères s'enfuient à perte de vue, pour le délire, pour le flot. (v. 73)

[...]sa tête soudain rejetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les élytres. (v. 76)³⁰

To je glavna paradigma pesemskega subjekta; paradigma pretočnega, prehajajočega ženskega principa z glavnim žariščem v gibljivi Upočasnjeni, v dinamiki upočasnjenosti – hitrosti (*ralentie*, *tire-d'aile*) oddaljevanja, odhajanja, izgube, brezkončnosti (*perte de vue*), norosti (*délire*), nefizičnosti, eteričnosti, sublimnosti (*aile*, *élytres*, *perle*). Nepresežena dialektika principa trdnosti in pretočnosti je vidna tudi tukaj, s prisotnostjo *tire-lire*, hranilnika – posode, kot vidika sedimentacije, trdnosti, in *élytres*, trdih krilnih pokrovk, ki pri hroščih (zlatokrilecu) varujejo krila. *Tire-lire*, hranilniček, ki pogovorno pomeni tudi glavo, in *élytres*, krilne pokrovke, prihajajo v stik tudi prek glave, ki je v pesmi primerjana z zlatokrilecem, prevrnjenim na pokrovke. Pomembna je tudi razporeditev pojavljanja teh zvočno-pomenskih variant osrednje semantično-prozodične matrice; nakopičijo se proti koncu, torej takrat, ko čedalje jasneje vznikata moško gledišče in glas, Upočasnjena pa je vse manj prisotna, že skoraj povsem izginula.

³⁰ *Biser se gre.; Hiše so ovira. Selinci so ovira. Zračno dekle je ovira!; Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. Da, temine, temine, da vzhnemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev! Oporna mesta bliskovito bežijo. Oporna mesta so zbežala v brezdan, za blaznenje, za val; [...] njena glava nenadno plane vznak, kot zlatokrilec prevrnjen na krilne pokrovke.* (Podčrt. V. B. A.)

Sklep

V *La Ralentie* pomenjanje, ki se oblikuje na ravni recitativa, sovpada s pomenjanjem na drugih pesemskih ravneh. Posamezne izotopije, ki jih imenujem zvočno-pomenjevalne paradigme, matrice ali zvočno-pomenjevalne teme, se namreč izredno pravilno pojavljajo sočasno z drugimi posameznimi izotopijami. Tudi v recitativu kot eni od ravnin pesemskega subjekta se za dominantno paradigmo izkaže dialektika zlitosti in razpršenosti, ki se vpisuje v krovno dialektiko trdnosti in pretočnosti.

Z vidika akcentuacijskega ritma kot gibanja recitativa se v *La Ralentie* vzpostavljajo tri dominantne paradigme subjekta pesmi: ponavljanje kvazi-izosilabičnih ritmičnih modulov, ki delujejo kot verzi znotraj proze; na ravni skladenjskega ponavljanja, kjer prevladuje geminacija; na ravni ritmično-sintaktični paralelizmov. Na ravni semantične prozodije *La Ralentie* vzpostavlja precizne prozodično-semantične odnose, zvočne povezave med ključnimi leksemi. V semantični prozodiji na izjemen način prevlada konzonantna semantika, ki temelji zlasti na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki. Ključne zvočno-pomenske matrice se navezujejo na osrednje tematsko-motivne izotopije, zelo pa je razvidna njihova povezava z dominantno izotopijo dialektike trdnosti in pretočnosti. Zvočna tema /r/ je prevladujoča in je inkluzivna in skoraj vseprisotna, medtem ko je zvočna tema /s/ jasno zvezana s prehajanjem, pretočnostjo, razprševanjem, hlačenjem, smrtjo. Paradigma dvojica /k/ – /g/ se skozi vso pesem pojavlja v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdnost, tudi nazorsko in pojmovno. Paradigma, ki jo stekejo kombinacije /r/, /l/, /t/, /d/ in /p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/, je glavna razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrica pesmi, ki prav tako kot vse konfiguracijske ravni kaže na razpršeno množstvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta. Med seboj poveže ključne besede, ki so zvočno-pomenski odmevi besede *ralentie*.

LITERATURA

- Balžalorsky Antić, Varja. »Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta«. *Primerjalna književnost* (2013): 253–275.
- Balžalorsky, Varja. *Lirski subjekt*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Benveniste, Émile. *Baudelaire*. Uredila in transkribirala Ch. Laplantine. Limoges: Lambert Lucas, 2011.
- — —. *Problèmes de linguistique générale I*. Pariz: Gallimard, 1972.
- — —. *Problèmes de linguistique générale II*. Pariz: Gallimard, 1974.

- . *Problèmes splošne lingvistične I*. Prev. I. Žagar in B. Nežmah. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.
- Dessons, Gérard. »Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique«. *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*. Ur. Ch. Laplantine in J.-M. Adam. *Semen. Revue sémio-linguistique des textes et discours* 33 (2012): str. 55–70. Splet. 15. 2. 2016.
- Laplantine, Chloé. »La langue de Baudelaire, une culturologie.« *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*. Ur. Ch. Laplantine in J.-M. Adam. *Semen. Revue sémio-linguistique des textes et discours* 33 (2012): 71–90. Splet. 15. 2. 2016.
- . *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*. Limoges: Éditions Lambert Lucas, 2011.
- Meschonnic, Henri. »La force dans le langage«. *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*. Ur. J. L. Chiss in G. Dessons. Pariz: Honoré Champion, 2000.
- . »Le sujet comme récitatif et le continu du langage«. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 13–17.
- . »Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style«. *Langages* 29.118 (1995): 31–55.
- . *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- . *États de la poésie*. Pariz: PUF, 1985.
- . *La rime et la vie*. Pariz: Gallimard, 2006 (1989). Folio Essais
- . *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard, 1975.
- . *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- . *Pour la poésie III. Une parole écriture*. Pariz: Gallimard, 1973.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes I*. Ur. R. Bellour z Y. Tran. Pariz: Gallimard, 1998.
- Novak, Boris A. *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut filozofske fakultete, 2005.

How Does the Poem Signify: Benveniste, Meschonnic, Michaux

poetry / poetic discourse / significance / iconicity / rhythm / semantic prosody / poetic subject / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri / French poetry / Michaux, Henri

Émile Benveniste's linguistics of discourse and Henri Meschonnic's poetics of discourse both represent a critical alternative to the conception of the linguistic sign, such as the structuralists attributed to Saussure, and to the entire conceptual field that has derived from this understanding. It is well known that Benveniste grounded his theory of enunciation on the basis of the difference between the semantic and semiotic order. The fact that he was working on a theory of poetic language is less well known because his handwritten notes on this subject were published only in 2011. I briefly introduce some of his conceptual outlines connected to the "poetical practices of sign" that appear in his manuscript on Baudelaire. Their common denominator is the insight that the concept of the linguistic

sign, as established by linguistics, does not suffice for research on poetic language. After this, I briefly address some of the key concepts of Henri Meschonnic's poetics of discourse: generalized *signifiance*, a new understanding of rhythm, serial semantics, and recitative—which all deconstruct the linguistic sign. In the second part, I show the applied usefulness of these concepts by presenting the results of my close reading and analysis of Henri Michaux's poem "La Ralentie" (Woman in Slow Motion).