

Ђорђе М. Ђурђевић¹
Крагујевац

О ПОЈЕСИСУ И ПРАЗНИНИ, ДОК МАЛАРМЕ НАЗДРАВЉА

У овоме се раду поставља питање о односу поезије и језика, о празнини која постоји у самом језичком знаку и у самом бићу поезије. Покушава се продрети у оно *јесничко* у песми, у њено неизрециво, што је сама основа њезиног постојања. Прочитавањем Малармеове песме „Здравица“ илуструјемо поменуто.

Кључне речи: Маларме, поезија, празнина, реч-биће, као, језик, знак

„ОТКУД ТО САД У ЊЕГОВОМ ЖИВОТУ?“

Да уђемо у ону светлосну шаму и одрекнемо се свакој виђења и сјознања да бисмо видели и сјознали онога ко је изнад виђења и сјознања самим шим шћо не видимо и не сјознајемо – јер баш је шћо истинско виђење и сјознавање – и да надсушћински славимо Надсушћастивенога одрекавши се свакој бића, као шћо они који праве природне кийове скидају сваку сметњу која заклања чистћо виђење онога шћо је скривено и самим чином скидања чине да се појави скривена лейошћа.
Дионисије, Мисћичко боџословље

Циљ најтежи да се зацрта, да се подузме и нарочито да се оствари у уметности, а посебно у поезији, јесте у томе да се промишљеној вољи подреди остварење једног д ла, а да тај строги, добровољно прилагођен услов, не измени суштинске вредности, чаролије и љупкост какве мора да носи и открива свако дело које намерава да духове заведе насладама духа.
Пол Валери

Поезија не постоји и не може постојати без језика и језик не постоји и не може постојати без поезије. Када М. Хајдегер промишља питање појесиса кроз Хелдерлинов стих *јеснички сћанује човек*, он закључује да је „писање поезије [...] узимање мере схваћено у строгом смислу те речи, узимање мере којим човек добија меру за ширину своје суштине“. (Хајдегер 1999: 157) Он се мери према *Боју*, *божанству*, односно, мери се по оном растојању које постоји између неба, где (би требало да) Бог

¹ nego.pesenka@gmail.com

пребива, и земље, где (би требало да) станује човек. Постизањем овог просторног раздвоја између две димензије, добијамо оно што нам је на почетку и потребно – празнину.

Да поезија не може постојати без ове празнине, потврђује и она сама. Као сваком бићу, и њој је потребан одређен *ипростор*, место у којем би постојала, баш као што и Бог постоји на небу (по много упрошћеном, и тиме, опасном мишљењу и осећању ствари) или испуњава целу вечност (Јустин Поповић), односно, сферу, која нема обима, краја, а центар њезин јесте свуда, или пак постоји у човеку или око њега, при чему је јасно и готово непотребно напомињати да се овде не говори ни о каквом материјалном простору, већ је посредни ствар духовне, метафизичке природе. Насумично одабрани примери из српске књижевности потврђују ову тезу:

Његош, у песми *Љећење кућање на Перчању*, приказује лирског јунака, који ишчекује излазак сунца, али је већ свануло, па се кроз још непојављено сунце и кроз готову ноћ отвара место празнине – без сунца и месеца, празно место недефинисане светлости. Бранко Радичевић, посматрајући како *лисје жуто доле веће пада*, кроз сваки појединачни пад листа види расцеп у својој стварности. Пад листа јесте кретање, али кретање које за собом оставља празнину – на крошњи. Некада јак и снажан, Бранко се налазио на крошњи; сада он умире и за њиме остаје празнина – у животу. Васко Попа гаси опиљак цигарете, гаси *мајушно сунце / са жутом косом од дувана* у пепељари, а шта је пепељара до један бездан који гута све, или пак, Бранко Миљковић, који буди биљку свога живота због *неба раздвојеног између ирсију*. Прсти отварају простор, раздвајају га, те песма, његова драга, у њему борави.

Сада се намеће проблем зашто поезију везивати за постојање празнине, те ћемо покушати да дамо два одговора на ово питање. Један је везан за саму природу језика и он ће бити објашњен када сама нарација овога рада то буде дозволила. Други ћемо кренути цитатима: „Јер Орфеј је изгубио биће песништва (...)“; поезија „опева смисао губитка песме, што је предмет певања сваке велике поезије“; песник „жели оно немогуће песме не би ли песма уопште била песма.“ (Бошковић 2015: 116) Последњи из ових цитата на одређени начин своди прва два. Овде налазимо све потребно – песника, поезију, песму. Песма је постала (или је пак то увек и била) мртва Еуридика. Песник њу никада не може поседовати и она се њему никада не може појавити као пунина, а њему је, да би песму певао, први услов да празнину схвати. Она своје постојање потврђује једино кроз постојање у празнини – празнина постоји у празнини, па зато песници лутају простором – били то простори цркве Santa Maria, простори сна и заумља, језика, простори locus amoenus-а, литературе – и у сваком тренутку тог трагања песник је дужан да простор премерава, да га дели, сече, како би у том *расцеу* шкољке пронашао ту несталу песму. Она је скривена. Говорити о незнаноме једино је могуће кроз поезију. Ипак, од ње не треба очекивати објашњење, тумачење; поезија даје обрис, сенку; *поезија јесте ожиљак вечно неизрецивог*.

Свако презентовање стварности постаје немогуће; у оваквом контексту и субјекат, који би *себе оијевао*, постаје немогућ. Песма постаје песма, сама себи довољна. Све постоји само у обрису и ишчезавању.

Вратимо се Хајдегеру. Рекосмо да се човек, у том простору, мери са Богом, а он је, по Хелдерлину, несазнатљив. „Зато је Хелдерлина тиштало изазовно питање: како може оно што по својој суштини остаје непознато да икад постане мера? (...) Међутим, Бог је непознат а ипак је мера.“ Како би разрешио овај проблем, Хајдегер закључује да ни бог ни небо ни откривење неба нису мере по којима човек ступа у своје (песничко) становање, већ да се мера „састоји у начину на који се Бог који остаје непознат открива *као* такав посредством неба. Божје појављивање помоћу неба састоји се у разоткривању које нам допушта да видимо оно што скрива себе, али нам не допушта да то видимо тиме што ћемо покушати да оно скривено отргнемо из његове скривености, већ једино тиме што ћемо то скривено чувати у његовој самоскривености.“ (Хајдегер 1999: 158 -159)

Интересантно је у овом наводу уочити једну специфичну нит којом се успоставља однос између Бога-скривености-надсуштаственог и појавности-мере-уметности-човека. Њу Хајдегер и обележава, стављајући је у курзив. То *као* одредили бисмо на следећи начин:

Колико год празнина била неухватљива, човек-песник-уметник ипак непрестано ступа у борбу са њом; она је нешто попут Сизифовог камена, стално присутна, али је увек једним делићем свога бића испред човека. Тај делић јесте један у потпуности затамњен простор, један делић свеукупног бића који не може да се досегне, оствари, а он се приказује помоћу поредбене копуле *као*. *Као* је улаз у поезију, велики покривач празнине. Налазећи се у основи поређења, даље учествује у грађењу метафоре, а она је нешто на чему се темељи постојање поезије-књижевности. Када песник употреби копулу *као*, он, заправо, чини велики преступ, јер довођењем у везу два елемента, он омогућава да се празнина која постоји између њега и између поезије премрежи. Као када рибар баца удицу; удица поезије јесте *као*. Створити везу значи омогућити стварања поезије, односно, могућство премеравања света.

Сада ћемо учинити још нешто.

Када *као* постане мера поезије, и узмемо њиме премеравати простор празнине, простор између *неба* и *земље*, онда можемо прочитати и ово: „Небо и земља огледају се једно у другом и свако је ономе другом огледало. Кад се огледала ставе једно наспрам другог, слика се продужава у бесконачност.“ (Манчић 2010: 10)

Ако постане немогуће ухватити полазну и крајњу тачку тог метра, немогуће је *прецизно мериши*, мерење постаје бесконачно.

Ако се небо и земља међуодносе као огледало, онда се њихове позиције горе-доле мењају и обрћу, а уједно задржавају своје првобитно место. Рефлектовањем се пребацују на супротну страну, те кроз следеће рефлектовање поново враћају доле и тако до у недоглед. Ротирање позиција доводи до *белој усијања*.

Тада, песник баца своју удицу као и она пада у вртлог празнине, вртлог поезије.

Овај поступак замене места, или *хелишераија афазије*, јесте могућност да човек заправо напусти своју *земаљску позицију* и да „песнички живи“. Директно ступити у простор празнине, и то у простор који је у непрестаном кретању, значи изгубити ослонац и – напустити самога себе у убразавајућој турбуленцији целокупног бића. То ротирање потврђује да је главна и основна реч поезије реч *као*, јер *земља* постаје као *небо* и *небо* постаје као *земља*, *човек* као *Бој* и *Бој* као *човек*, *језик* као *поезија* и *поезија* као *језик*, а између свих њих јесте растојање, јесте празнина, и једно лелујаво *као*, *као-језика*.

ЈЕДНА КРАТКА ПРОЛЕГОМЕНА О ПИТАЊУ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

Уколико појму *књижевности* одузмемо његове граничне појавности, појавности у виду перформанса, визуелне поезије и сл. (у којима језик није једино, или пак главно средство реализације), те саму књижевност схватимо као вербално-естетски феномен, онда се проблем дефинисања саме материје књижевности јавља као одлучујући момент у било ком покушавању дефинисања појма *књижевности*. „Поезија је језик у његовој естетској функцији“, вели Р. Јакобсон (Јакобсон 1970: 102), Шкловски књижевност схвата „као вид језичке активности“ (Рибникар Перишић 1976: 25), док је за Томашевског она „уметничка конструкција језичког градива“ (Томашевски 1972: 14).

Испрва сам *језик* ваља поделити на онај који се јавља у песничком делу и на онај свакодневно-комуникативни, на „говор уметнички и говор свакидашњи“, као што то чини Б. Томашевски у Теорији књижевности (в. Томашевски 1972: 13-15) или на „практични“ и „језик стиха“, што је подела Лава Јакубинскога (уп. Јакубински 1970: 137). Како је сам језик, у општем смислу схваћен, основна материја на којој почива комуникација с једне стране, и књижевност са друге, намеће се кључно питање – која је разлика међу овим *дијалектима* једног језика? Може се рећи да је *differentia specifica* језика књижевности преступ, одступање, онеобичност у односу на комуникацијски, нормирани језик. Овиме смо одредили да се језик, у општем смислу, може поделити на два подкода између којих постоји расцеп; односно, један од њих (а јасно је да је то овај књижевни) постаје свестан *несавршености* овога другог.

Како бисмо схватили шта подразумевамо под *несавршеношћу* једнога кода, нужно нам је да се сетимо десосировског дијадног модела знака, изграђеног на узајамној релацији ознаке и означеног.

„Ми називамо *знаком* комбинацију појма и акустичне слике: али у текућој употреби тај термин означава обично само акустичну слику, на пример, једну реч (*arbor*, итд.) Заборавља се, кад се *arbor* назива знаком, да је то

само зато што он носи појам „дрво“, тако да идеја чулног дела имплицира идеју целине. [...] Предлажем да се задржи реч *знак* (*signe*) за назив целине, а да се *појам* (*concept*) и *акустична слика* (*image acoustique*) замене са *означено* (*signifié*), односно *ознака* (*signifiant*).“ (Де Сосир 1977: 135)

Знакови се међуодносе, те чине уређени систем, а то је управо оно како де Сосир дефинише сам језик. Тако између ознаке и означеног стоји један спој и у њега се не учитава ништа више. Ознака има само једно значење, односно, једно означено. Језик је, дакле, савршено уређени систем. Овакво становиште доноси аутономију знака и његовог значења. Ова веза је узус, стална је и не може се променити.

„Говор и његов ограничени артикулисани ипостатс – текст, лингвисту интересују тек као сирови материјал, манифестација језичке структуре. Све што је релевантно у говору (*resp.* тексту), дато је у језику (*resp.* коду). Елементи који су присутни у тексту, а немају паралелу у коду, нису носиоци смисла.“ (Лотман 2004: 15) Међутим, ова сосировска поза наилази на један проблем, а он је тај да постојање језика без текста није могуће, односно, ако прихватимо да је језик апстракција, поставља се питање на ком нивоу та апстракција егзистира – нивоу појединца или нивоу колектива (од породице, насеља, дијалекта, народа). Јуриј Лотман издваја велики број елемената који утичу на пренос кода, те закључује да одовуда произилази „релативност идентичности полазног и примљеног текста.“ (Лотман 2004: 18) Јасно је да *савршени систем знакова* овде добија раскол између ознаке и означеног – поменута *релативност* управо указује да унутар сосировског знака постоји одређена *празнина*, да веза ознаке и означеног није стабилна и да је подложна промени. Ово директно удара у сам темељ Сосирове филологије – код постаје *несавршен*.

Тако се мора напустити дијадна а прихватити тријадна концепција знака. Чарлс Сандерс Пирс знак схвата као трослојну структуру, изграђену из *средства преношења*, *предмета* и *значења*. Уколико се може направити паралела са Сосиrom, тако би, условно речено, његова ознака овде била најближа средству преношења а означено предмету. „А трећи елемент тријаде – значење знака (*interpretant*) – обављао је медијативну улогу између средства преношења и предмета који су замењивани знацима.“ (Бужињска, Марковски 2009: 256) Интерпретант није исто што и интерпретатор, већ подразумева „у њему (знаку, Ђ.Ђ.) сталну присутну способност за интерпретацију.“ (Исто: 256)

Посебан значај Пирсовог модела знака јесте тај што он проблематизује значење самог знака, односно примећује да није могуће дефинисати знак сам по себи, већ се овај налази у једном низу, где је сваки знак интерпретант оног претходног а његов интерпретант је следећи наступајући. Знакови, дакле, не ступају у апстрактни систем већ у линију интерпретаната, чија је главна особина одлагање значења.

Тако језик „више затамњује значења него што их раскрива, да је он само једна игра жмурке са означеним, да текст, уквирен другим

текстовима, искључиво постоји као контекст, као оно удаљено, удаљавајуће, никад досегнуто.“ (Бошковић 2015: 130)

Дакле, немогућан је завршетак конституисања самог знака, он константно настаје и мења се – неухватљиво. То место празнине у њему самом има готово еротичну жељу за испуњењем, те знак, па и саму поезију, карактерише управо та потреба за *довршењем смисла*. Онај ековски *наивни* читалац ту се проналази, док онај други, *кришички* или *сувер-чишалац* на њој интервенише, читавајући себе (посебно свој *liter ego*) у најширем смислу као конструкт и дописујући је у том њеном слободном давању да нас прими. Овај смо одељак почели говором о формалистичким погледима на књижевност. Њихово основно гесло јесте то да је поезија насиље над језиком. Међутим, Ж. Женет вели следеће:

„Поезија не чини насиље над језиком: Маларме је рекао са више мере, и двосмислености, да она „надокнађује (његов) недостатак“. Што истовремено значи да она и исправља тај недостатак, да га надокнађује, и да га надграђује (тако што се њиме користи); да га допуњава, укида и узноси: да га превршује. И, уместо да се удаљава од језика, она се утврђује и остварује на његовом недостатку. Баш на оном недостатку који је у основи језика. [...] „Јер поетска функција управо је напор да се ‘надокнади’, па било и привидно, произвољност знака, што ће рећи да се мотивише језик.“ (Женет 1985: 78, 79)

Ето и првог-другог одговора на постављено питање о поезији и празнини, а сада ваља поћи *цару свих песника*.

МАРЉИВИ, НЕМЕРЉИВИ МАЛАРМЕ

J'ai lu tous les livres...

Маларме

„Ниједан песник није јаче осетио да је свака песма, макако да јој је ситан повод, нужно везана за стварање поетског језика и можда језика уопште.“ (Бланшо 1960: 253)

Тај песник, Маларме, схвата да је свакодневни, комуникативни језик превише уоквирен, заробљен. Ослабађање језика значило је ослободити га значења, сваког означеног. Саме речи постају значења, а то значење не треба тражити у *реалном* свету, оно ту не лежи. Сам живот ових *речи-бића*² везује се за, како би се то у Старих Срба рекло, *прејестасивено човекова ума бишције*. Уметност, у малармеовској концепцији, тежи да досегне овај степен људског бића. „Уметност посеже за Идејом која је крајње неизразива, будући сувише апстрактна и општа

2 Овај термин преузимамо из проучавања поезије Ђорђа Марковића Кодера, а прво смо на њега наишли у поговору књиге *Начала: крајње прозне форме*, приредили Сава Дамјанов и Весна Малбашки-Пуповац, Службени гласник, Београд, 2009.

да би се лишила било каквих конкретних црта.“ (Велек 1983: 406) Реч губи своју денотативну вредност, не означава опште, она се претвара у своју референцију, и само на њу сугерише. Тако се долази до помераја у односу на Бодлера, код кога уметност трансформише – малармеовска поезија сугерише и наговештава. (уп. Велек 1983: 406) *Сујесџија* и *наговештај* постају оно што додатно дефинише само опевано, оно даје додатну суштину, или тачније речено, једину могућу суштину. Реч постоји само на рачун смрти предмета, ствари; она представља његово укидање, чини га одсутним. Када песник узвикне *цвети*, он пред собом има „неми предмет“. (Бланшо 1960: 255) Познато је ово. Од цвета ми сада имамо само *обрисе* цвета, а ти обриси заправо јесу језик којим се покушава исказати суштина бића предмета. Језиком се унутра не може ући, па онда последује то да је језик једина суштина тог предмета.

Песма конституише себе тако што омогућава да се у њој деси реч, а реч себи омогућава постојање тако што укида своје означено. Укидањем означеног, очекивало би се да она постаје ознака у песми, али се сада треба сетити Потебњиног мишљења, када говори о симболистичкој поезији, и каже да је *поезија мишљење у сликама*. То, свакако, нису песничке слике, већ песма у себе призива само означено. Симболистичка поезија барата овим *означеним*, међутим, оно је по природи симболистичке поетике такво да је немогуће ухватљиво, недоступно, оно је опште.

Форма у којој се то опште јавље јесте појединачно, а то је симбол (Гете).

Основна вредност симбола јесте херметичност и полисемичност. „Ако за неуметнички (на пример, научни) знаковни систем *полисемија* јесте само сметња која штети рационалном функционисању знака, онда симбол, уколико је вишезначнији, утолико је садржајнији. Смисаона структура симбола је вишеслојна и срачуната на активни унутрашњи рад примаоца.“ (Аверинцев 1995: 89-90) Читалац је онај који има активну улогу у настајању песме – његов задатак није само у томе да *преведе* песму на *јасноћу*. Својим читањем, уместо да сужава значење саме песме, захваљујући симболима, он је проширује. Симбол у песми постаје *интерпретација* који омогућава разливаност и преламање смисла. Вели Маларме: „Одвећ би тачан смисао / писање твоје збри-сао.“ (Маларме 2011: 85)

Малармеовску, симболистичку песму дефинише велико ширење у простору. Хиперболичност његових песама јесте у директној вези са елипсама које су веома честе. Он оно што пева формално смањује, елиптира, али га значењски хиперболише. Овај контраст постиже изузетну ефектност. С једне стране опевано се своди на веома малену појединост а са друге уздиже до космичких пространстава бића. Тако је и у песми *Дворац наде*, где се тело жене своди на њезину косу, да би се после њихово спајање претворило у треперење целог космоса. Елиптичност има улогу да наговести хиперболичност. Песник није у стању да говори у хиперболи, његов је језик затворен а једини начин да дође

до максималног проширења изреченог јесте кроз елипсу. У песми *Проза* песник се обраћа самој хиперболи: „Хиперболо! из памћења / мог победно би ли знала / да се винеш, док те мења / књига с рубом од метала“. (Маларме 2011: 66)

Нова је поезија поезија формалног клонућа а безграничног семантичког опкорачења – спој елипсе и хиперболе.

Следећа велика особина Малармеове поезије јесте херметичност.

„Он [...] остварује неколико текстова веома ретких и тешких за читање; толико ретких и толико тешких да их већина оних који их овлаш погледају одмах нападају (што значи уништавају, поричу), под овом тројном формулом гнушања: *нејасности, извештачености, стерилности*. Па ипак, један мали број, сасвим мали број поклоника тог д ла непробојног и дуго времена неналазивога, постоји. Они га стављају врло високо, измењују га с пуно поверења; они га тумаче; говоре о њему, али далеко од сваке помисли да га шире.“ (Валери 1979: 38)

Херметичност лежи у посебном облику језика који Маларме уводи у поезију. Језик добија *мистично значење*, или тачније речено, ослобођен је значења. Поезија опева оно што не постоји, те језик мора да ствара нове јединице како би то опевао. Те се јединице само формално поклапају са већ постојећим, али са њима немају никакве везе. Поетски језик иде испред самог живота, садашњости, те нове речи стварају нове ствари. Поезија постаје предреалност.

МАЛАРМЕ НАЗДРАВЉА

„ (...) најчистија, најапстрактнија поезија (...)“ (Мићевић 2009: 252 – 253)

Почетак је ништа, следи чедни стих и на крају свега пена – први стих, његова песма.

Здравица

Ништа, чедни стих и пена
да назначе сјај пехара;
тако кроз даљ као пара
наузнак тоне рој сирена.

Ми пловимо, о небројена
дружбо, мени крма стара
ви прамац славан што пара
вал муња и невремена;

Пјаност ми лепа да даха
љуљањем њеним да без даха
здравицу држим ту усправно

Самоћа, хрид звезда ведро
у име свег што је равно
белој бриси нашег једра. (Маларме 2011: 29)

Ова песма, и ако се не узме за аутопоетичну, онда се, без сумње, може рећи да је једна од оних песама у којима је дата Малармеова поетика у малом. Песниково осећање да језик и реч немају никакве везе са стварношћу и да једино могу певати празнину долази до потпуног преовладавања у првој строфи. Готово свака реч у њој представља одвајање од *стварног* и постоји сама за себе. *Пена, назнака, сјај, даљ, љара, рој, сирене*. Све је толико нестално да готово престаје постојати и у самој песми. Језик је очишћен од граматике, од правила – овде се једноставно нижу речи које, попут *роја сирена* израћају из почетног *ништа* и нестају у пехару, који песник држи док говори ову здравицу.

Ништа се претвара у стих, *стих* је изграђен попут *јене*, она сјаји, а у центру овог *као-преношења* јесте пехар. Дакле, *пехар* постаје *сјај, сјај* се претаче у *јену*, из *јене* настаје *стих*, а он је заправо почетно *ништа*. Песник држи *кондир* у руци, али је језиком раздвојен од њега. Уколико се занемари сваки биографски приступ овој песми³ и пехар не схвати као предмет који се држи у руци при говорењу, већ као једно пространство у ком обитава језик и поезија, добија се један унутарпеснички / унутаркосмички свет. У пехару – Песми пливају све друге песме. У том месту збирања Песама поезија доживљава свој врхунац – она није ни *равна* пучина пехаревог океана ни *хрид звезда*, које је изнад. У том међупростору не постоји ни брод – једино једно, које се покреће песниковим дахом *без даха*, сече просторе и димензије. Пред њиме *рој сирена* ураћа дубље, *јена* њиховог зараћања постаје *чедни стих*, а *ништа* јесте *сјај* којим се одсликавају песникове речи и бескрајни космизам његовог бића – пехар.

Песма је, дакле, биће само по себи, чије је унутрашње кретање и рођење омогућено, поменути, речима-бићима. Реч-биће нема никакве везе са речима којима свакодневно комуницирамо. Њихово поклапање само је формалне природе.

„Поетски квалитет [...] састоји се у томе што се у књижевном делу ‘реч осећа као реч, а никако не као пуки репрезентант именованог предмета или као ерупција емоција’.“ (Рибникар Перишић 1976: 180) Реч-биће разбија сваку повезаност и сличност са било чиме што није поезија (оним истанчаним духовима јасно је да изван поезије заправо ништа и не постоји). Услед непостојања било какве физичке, реч-биће остварује онтолошку вредност. Значење поезије увек је изван самог значења и читања, те читалац-песник стално настоји да тамо допре. У том путу – размаку између физике и онтологије – лежи неизрециво које песми омогућава постојање. Баш као што када не би постојао *сјај*, пехар не би

3 Рећи то да ју је, као пригодну, песник изговорио јануара 1893. на банкету часописа *Перо*, где је био присутан велики број тадашњих песника. (в. Мићевић 2009: 252, 497)

постојао – када не би постојао празан простор између песме и песника, нигде не би било певања, дакле, свет би изгубио треперење и сјај.

Та лепа *ијаност* држи у човеку *искусиво поезије*, да брине, попут *белој једра* по црним *хридима звезда*, о самом свом становању, о премеравању. Кроз поезију све се претаче једно у друго, полако изједначаје, и тихо шапуће једно бесконачно – *као*.

„ОТКУД ТО САД У ЊЕГОВОМ ЖИВОТУ?“ 2

Не налазиш да је ово чин лудила?

Маларме Валерију

Свет је постао поезија. Поезија је језик. Језик ствара свет. Свет је постао поезија.

Песник постаје свестан тога да све оно што се налази изван њега самог (а и ове границе крајње су проблематичне) јесте заправо само његов језик. Довести језик у овакву стварност значи проширити је, односно, победити је. Победа над стварношћу подразумева да она сама собом постане поезија. Бесконачност простора постаје могућа једино кроз песму. Она, а не песник, има референту вредност у овом хаосу. Представљајући песника, Маларме каже да је он „далек људском смеху, далек песми птица!“ (Маларме 2011: 14)

Из тог, готово непостојећег, песника ниче нова музика – музика божанских сфера. Музика се „безмерно залаже за своје свеукупно ширење. Али то проширивање места бесконачним треперењем не може да се изврши ако трептаји не пренесу у бескрај видљиве слике у којима песник препознаје знаке своје апотеозе. [...] Од колута до колута, од круга до круга, душа пројектује магловиту свеукупност онога што јесте, али у исто време и ишчезава као дах, а узастопни кругови њених идеја удаљавају се и расплињују.“ (Пуле 1993: 342, 343)

Свет се једино може читати – схватити – живети кроз поезију. Свет је, као и поезија, једно *стиање*. Главна особина тога *стиања* јесте белина, карактеристика сваке стране *Књије*. Све је у њој у ширењу и нејасности, сталном исписивању. Права белина јесте почетак, то је брементита празнина. Бити бео не значи бити ненаписан. Бити бео значи бити осећан. Из тог осећања белине ниче поезија. По великој белини свега, у еротичном заносу, бацају се коцке, а *случај никада неће бити победен*. Случај ће увек омогућавати постојање почетка, само што ми никада нећемо бити кадри да га одредимо. Може се рећи да је целокупна поезија у настојању да допре то те прве – почетне песме⁴. Ми, ако осећамо да та прва песма постоји, будимо сигурни у то да смо далеко од ње.

4 Покушавам често да се сетим оне лепе,
ненаписане песме,
обликоване у мени пре мог зачећа,

„И видимо је, ту књигу, на коју треба мислити, која је Књига, истог значења као и свет, орфејско објашњење Земље, није толико Велико Дело, намењено да укратко изложи васиону, свет у маломе где би се то садржавало, него празнина те укупности, његово наличје, његово остварено одсуство, то јесте моћ да се све изрази, према томе једна моћ која је и сада одузета од света и ничим изражена, што треба заиста назвати: 'превасходном игром'.“ (Бланшо 1960: 262)

Странице те велике *Књије* јесу *небо* и *земља*, а њих песник непрестано окреће, прелистава, *бело* их *усијава*. Кроз то *усијавање*, он се ослобађа, а то „извршује се захваљујућој чудној могућности коју смо ми створили од празнине око нас, поставили одстојање између нас и ствари.“ (Бланшо 1960: 266) Тако „песнички станује човек“.

И још ово:

„Откуд то сад у његовом животу?“, пита се Црњански док посматра свог јунака како овај гледа у зид своје лондонске собе и на њему „види, Африку, и њен облик људског срца, које је огромно. И топло.“ А онда то привиђење нестаје, да би у ољуштеним зидовима видео Килиманџаро, видео високе снегове, који су хладни. Валери одговара: „Овде, на самој хартији, бескрајно чисто треперило је ни сам не знам какво искрење последњих сазвежђа у истој међусвесној празнини у којој је, као нека материја нове врсте, раздвојена у гомиле, у низове, у системе: постојала Реч!“ (Валери 1979: 63)

Мори језик...

*Побејох, чудновати, особа осуђена да носи
вероватно бол необјашњиве
Претпоследње.*

Маларме

дозреле песме која на светлу дана нестаје
песми о себи самој,
као што је *Са свешћим пољупцем на уснама*,
или *Узалуд је будим*,
коју понекад осетим под језиком,
и чекам да дође у реч,
а која се скрива у себе саму,
бљесне и нестане,
па је после дуго тражим,
верујући да се исписала на неком папиру,
или да ће у мојој новој књизи
бити једна, бела страница више...

Д. Бошковић, *Читајући поезију*

Литература

- Аверинцев 1995: С. С. Аверинцев, *Симбол*, у: Умберто Еко, *Симбол*, Београд: Народна књига.
- Бланшо 1960: М. Бланшо, *Есеји*, Београд: Нолит.
- Бошковић 2015: Д. Бошковић, *Заблуде читања*, Београд: Службени гласник.
- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, превела Ивана Ђокић-Саундерсон, Београд: Службени гласник.
- Валери 1979: П. Валери, *Књижа о Малармеу*, Сарајево: Свјетлост.
- Велек 1983: Р. Велек: *Термин и појам симболизма у историји књижевности*, превела с енглеског Мирјана Делетић, у: *Савременик: месечни часопис* – Год. 29, књ. 57, св. 5/6 (1983), стр. 397-415.
- Де Сосир 1977: Ф. де Сосир, *Ојшћа линивистика*, превео Сретен Марић, Београд: Нолит.
- Женет 1985: Ж. Женет, *Песнички језик, поетика језика*, у: *Фигуре*, Београд, Вук Караџић.
- Јакобсон 1970: Роман Јакобсон, *Виктор Хлебњиков*, у: *Поетика руског формализма*, избор текстова, предговор и белешке Александар Петров, Београд: Просвета.
- Јакубински 1970: Л. Јакубински, *О звуцима језика стиха*, у: *Поетика руског формализма*, избор текстова, предговор и белешке Александар Петров, Београд: Просвета.
- Лотман 2004: Ј. М. Лотман, *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, историја*, Београд: Светови.
- Маларме 2011: С. Маларме, *Демон аналоије*, избор, превод и напомене Коља Мићевић, Београд: Мали врт.
- Манчић 2010: А. Манчић, *Прстом анђела по снегу*, Београд: Службени гласник.
- Миљевић 2009: К. Мићевић, *Осам Влашића француског симболизма*, Београд: Службени гласник.
- Пуле 1993: Ж. Пуле, *Малармеова „проза“*, у: *Метаморфозе круга*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Рибникар Перишић 1976: В. Рибникар Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, Нови Београд: Савез социјалистичке омладине Југославије.
- Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, Београд: СКЗ.
- Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.

Dorđe Đurđević / ON POETRY AND LANGUAGE, WHILE MALLARMÉ MAKES A TOAST

Summary / This paper examines the problem of emptiness inside the language sign and poetry. Establishing the relationship between the language and poetry, we conclude that these two notions depend on each other. The language sign is divided into signifié and signifiant, and we are following the line of division of these two elements from De Saussure to post-structuralism, while the other part of this work focuses on the problem of poetry, which is understood as an omnipresent being. A poem is the confirmation that this being exists.

We also scrutinize Stéphane Mallarmé's poetics in established context. We will show how Mallarmé was 'playing' with the language sign, poetry and poems, and the given problem is illustrated through his poem "A Toast".

Keywords: Mallarmé, poetry, emptiness, word-being, language, sign

Примљен: 4. септембра 2016.

Прихваћен за штампу септембра 2016.