

UMBERTO ECO:

Textul estetic ca exemplu de invenție

Umberto Eco este un nume familiar cititorilor interesați de actuala mișcare a ideilor. Contribuțiile sale teoretice, în special cele din domeniul semiotic, sunt frecvent citate de specialiști, iar lucrarea sa Opera deschisă — editată în versiune românească în 1969 — a intrat și la noi în aprecierile elogioase ale publicului vizat.

Și totuși adevăratele dimensiuni ale acestei mari personalități a gândirii teoretice contemporane sînt poate încă prea puțin cunoscute. Aflat la vîrsta capacității maxime de creație (s-a născut în 1932), U. Eco are o foarte bogată și prestigioasă experiență de universitar (a predat în diverse universități din Italia și S.U.A.), de publicist ardent și angajat, de editor (conduce revista italiană de semiotică VS), de organizator al cercetării științifice și al conferințelor internaționale pe acest tărîm. Dar mai cu seamă a scris și a publicat foarte mult; lucrări de estetică (II problema estetică în Tommaso d'Aquino — 1956; Sviluppo dell'estetica medievale — 1959; Opera aperta — 1962; La definizione dell'arte — 1968), studii asupra comunicării de masă (Apocalittici e integrati — 1964), culegeri de eseuri și articole (Diario minimo — 1963; Il costume di casa — 1973), precum și lucrări de semiotică (La struttura assente — 1968; Le forme del contenuto — 1971; Il segno — 1973; Trattato di semiotica generale — 1975) etc.

Restringînd referirile doar la activitatea de semiotician a gânditorului milanez, s-ar putea face un inventar al problemelor la a căror soluționare acesta a adus contribuții de recunoscută valoare (statutul referențial, iconicitate, producția semnificativă, teoria codurilor etc.). Cum spațiul nu ne-o îngăduie, ne mulțumim să consemnăm că Umberto Eco și-a spus cuvîntul în toate problemele cardinale ale științei semnelor (inclusiv în cele de istorie a semioticii) și că prin apariția Tratatului de semiotică generală ce-i poartă semnătura s-a făcut un pas decisiv către deplina autonomizare a semioticii ca știință.

Extrase din acea parte a Tratatului consacrată analizei textului estetic, fragmentele reproduse alături ilustrează, credem, faptul că și în aplicarea la domeniul artei semiotica este un mod fundamental de abordare a fenomenului studiat.

Cezar RADU

3.7.1. RELEVANȚA SEMIOTICĂ A TEXTULUI ESTETIC

Utilizarea estetică a limbajului merita atenția noastră din diverse motive: (I) un text estetic implică o muncă specială, adică o manipulare a expresiei; (II) această manipulare provoacă (și este provocată de) o reasezare a conținutului; (III) această dublă operație, producînd un fel de funcție semnificativă puternic idiosincronică și originală, se reflectă într-un anumit mod asupra codurilor care servesc drept bază a actului estetic, determinînd un proces de schimbare de cod; (IV) întregul demers, chiar dacă vizează natura codurilor, produce adesea un nou tip de viziune asupra lumii; (V) urmărind să stimuleze desfășurarea, de către destinatar, a unui travaliu interpretativ complex, emițătorul unui text estetic focalizează propria sa atenție asupra relațiilor posibile ale acestuia, astfel încît un asemenea text reprezintă o rețea de acte locutive sau comunicative, care preconizează solicitarea de răspunsuri originale.

În toate aceste sensuri textul estetic reprezintă un model «de laborator» al tuturor aspectelor funcției semnifice; în el se manifestă diferite moduri de producere, precum și diferite tipuri de judecăți; el este în definitiv o aserțiune meta-semiotică privind natura viitoare a codurilor pe care se bazează...

Iată în ce sens experiența estetică îl interesează îndeaproape pe semiolog; dar mai există un motiv pentru care atenția acordată de semiotică experienței estetice poate corobora sau corecta multe poziții ale esteticii filozofice tradiționale. În primul rînd, acea presupuziție cu privire la «inefabil», care a guvernât atîta vreme definierea operei de artă și cea a emoției specifice determinată de aceasta, presupuziție care a redus multe definiții din estetică la o simplă culegere de truisme de tipul «arta e artă», «arta este ceea ce provoacă emoție estetică», «arta este ceea ce realizează o valoare estetică», «arta este poezie», «poezia este intuiție lirică» și așa mai departe.

3.7.2. AMBIGUITATE ȘI AUTOREFLEXIVITATE

Cea mai utilă definiție operațională formulată cu privire la textul estetic este cea oferită de Jakobson care, pe baza binecunoscutei subdiviziuni a funcțiilor lingvistice², a definit mesajul cu funcție poetică ca fiind ambiguu și autoreflexiv.

Din punct de vedere semiotic ambiguitatea poate fi definită ca violare a regulilor codului. Există, în acest sens, mesaje total ambigue (ca /wxdsrb mu/) care violează atît regulile fonologice cît și pe cele lexicale; mesaje ambigue din punct de vedere sintactic (/Giovanni este cînd/) și mesaje ambigue din punct de vedere semantic (/spărgătorul de nuci începu să danseze/), dar este limpede că nu toate tipurile de ambiguitate produc efect estetic și că există numeroase situații intermediare (de exemplu, cuvintele /baleneone/ și /lontanlanterna/, folosite în prima traducere italiană din Anna Livia Plurabelle de Joyce) care sînt desigur «ambigue» lexical, dar mult mai puțin decît /wxdsrb mu/.

Există o altă formă de ambiguitate, de data aceasta de tip stilistic. Făcînd deosebirea între SISTEM și NORMĂ, Coșeriu sugerează că o limbă poate permite diferite utilizări, toate la fel de gramaticale, doar că unele apar ca fiind «normale», iar altele conotează excentricitate stilistică (literaritate, vulgaritate, snobism etc.). Latina permite atît /Petrus amat Paulum/, cît și /Petrus Paulum amat/ și /Paulum Petrus amat/.

dar a treia expresie apare mai puțin «normală» decît primele două și favorizează o conotație de excesivă eleganță. Normele depind, firește, de SUBCODURI STILISTICE care conferă conotații particulare unor blocuri sintactice (fraze gata făcute) și reprezintă un caz tipic de HIPERCODIFICARE. Astfel, cînd aud / Paulum Petrus amat/ sînt mai puțin interesat de raportul efectiv între aceste două persoane decît de nuanțele «poetice» (sau de-a dreptul Kitsch) pe care le sugerează mesajul.

Se știe că abordarea stilistică a criticii literare (Spitzer) vorbește de fenomenul estetic tocmai ca DEVIERIE DE LA NORMA. Teză total nesatisfăcătoare deoarece există și devieri non-estetice: enunțul /Amat Paulum Petrus/ este inteligibil semantic, iar stilistic este deviant, dar nu provoacă nici o satisfacție specială. În plus, nu s-a spus încă dacă devierea estetică trebuie să se exercite în raport cu normele de uz curent sau cu acel sistem de devieri deja codificate care sînt normele stilistice. Și, într-adevăr, pot exista devieri de ambele tipuri.

Pe de altă parte, ambiguitatea este un artificiu foarte important, pentru că funcționează ca anticameră a experienței estetice atunci cînd, în loc să producă o simplă dezordine, are a trage atenția destinatarului și-l pune în situația de «orgasm interpretativ»; destinatarul este stimulat să scruteze flexibilitatea și resursele latente ale textului pe care îl interpretează, cît și pe cele ale codului la care se referă.

Ca primă aproximare, s-ar putea spune că este vorba de ambiguitate estetică atunci cînd unei devieri din planul expresiei îi corespunde o alterare în planul conținutului. Frazele latine «deviante» sus-amintite nu ating deloc conținutul pe care îl vehiculează. O frază deviantă ca /ideile verzi incolore dorm furios/ este deja mai aproape de efectul estetic, pentru că îl împinge pe destinatar să reconsidere întreaga organizare a conținutului³. O violare a normei care afectează atît expresia cît și conținutul, obligă la examinarea regulii de corelare a acestora; și iată că în acest fel textul devine autoreflexiv, deoarece atrage atenția în primul rînd asupra propriei sale organizări semiotice⁴.

3.7.3. MANIPULAREA CONTINUUM-ULUI

Ambiguitatea și autoreflexivitatea nu se concentrează numai în cele două planuri, al expresiei și al conținutului. Travaliu estetic se exercită și asupra NIVELURILOR INFERIOARE ale planului expresiei. Într-o poezie, travaliu estetic se desfășoară și asupra valorilor pur fonetice pe care comunicarea comună le acceptă ca predefinite; într-o operă de arhitectură (din piatră sau cărămidă) nu sînt în joc numai forme geometrice, ci și consistențe, textura materialului folosit; o reproducere în culori a unui tablou de Magnasco, oricît de perfectă, nu redă rolul fundamental jucat în această pictură de viscozitatea sau fluiditatea culorii, urma în relief lăsată de o trăsătură de penel grasă și păstoasă, pe care lumina exterioară joacă diferit în diverse situații și în diversele ore ale zilei. Prezența unui material dat interacționează cu timpul real folosit pentru a investiga obiectul (cel puțin în opere tridimensionale). Cu alte cuvinte, în orice tip de operă de artă — chiar și într-un roman, în care ritmul narativ impune sau sugerează alunecarea privirii și pauzele (o pagină alcătuită din dialoguri scurte se citește cu altă viteză decît o pagină plină de descrieri) — intervin diferite tipuri de MICROSTRUCTURI⁵, de care codul, în operația de segmentare și pertinentizare efectuată, nu ține seama, izgonindu-l printre variantele facul-

litate și proprietățile fizice individuale din sfera ocurențelor concrete ale timpurilor abstracte. Or, analiza microstructurilor, guvernată de diverse tipuri de estetică experimentală și matematică, trebuie să sugereze un demers teoretic de după cercetarea semiotică. În textul estetic procesul de PERTINENTIZARE A CONTINUUM-ULUI expresiei merge deci mai departe ajungîndu-se la o formă a expresiei mai «profundă».

Teoria codurilor schițată în capitolul 2 a prezentat nivelul expresiei ca fiind organizarea formală a unui continuum material; această organizare dă naștere unor unități-tip ce vor fi corelate cu unitățile de conținut. Aceste unități-tip își generează ocurențele concrete, dar natura de semnal fizic a acestora nu a fost abordată explicit, acordîndu-se o mai mare atenție calităților lor combinatorii și deci așa-numitelor mărci sintactice. După cum s-a mai spus, calitățile fizice ale semnalului și posibilitățile de producere și transmitere a acestuia sînt obiect al teoriei comunicării. Numim acest aspect fizic al semnalului MATERIA SEMNIFICANTULUI.

Or, în desfășurarea estetică o asemenea materie dobîndește o importanță funcție, și aceasta se întîmplă nu în afara proprietăților semiotice ale textului estetic, ci tocmai pentru că materia a devenit RELEVANTĂ SEMIOTIC.

Materia semnalului devine, în textul estetic, lucrul unei SEGMENTĂRI ULTERIOARE.

În travaliu estetic nu există variante facultative: orice diferență dobîndește o valoare «formală» (termenul /formal/ este înțeles în sensul tehnic propus de teoria codurilor). Aceasta înseamnă că și acele trăsături individuale ale ocurențelor concrete pe care discursul semiotic normal nu le ia în considerare, dobînesc aici o importanță semiotică: materia substanței semnificative devine un aspect al formei expresiei.

Un steag roșu folosit la o întrunire politică poate fi lucrat din materiale diferite, iar semnificația sa «politică» nu se schimbă; nici nu sînt deosebit de importante nuanțele de roșu care pigmentează stofa. Dar un steag roșu introdus într-un tablou care reprezintă o întrunire politică dobîndește o însemnătate contextuală diferită (și anume, schimbă semnificațiile globale ale tabloului) și pe baza calităților sale cromatice...

Există, firește, o limită empirică dincolo de care reacțiile destinatarului, determinate de o anumită galaxie de expresii, nu mai sînt controlabile: dincolo de o asemenea limită mai există încă stimul, dar nu și semnificație. Astfel încît o asemenea «prezență» opacă a materialelor, care scapă oricărei analize semiotice, a permis să se vorbească de o non-semnificativitate a operei de artă și, mai precis, de absența sau «abstanța» acesteia (Brandi), pe cînd alții au fost constrînși să deosebească informația semantică de «informația estetică» (Moles)⁶. Dar este clar că, dacă aceste microstructuri scapă analizei, atunci sîntem autorizați să vorbim de acel «nu știu ce» estetic care ne readuce, în definierea artei, la tautologiile enumerate în 3.7.1.

Din fericire, cum spuneam, numeroase discipline, mai mult sau mai puțin explicit abordate semiotic, au oferit metode de măsurare a acestor microstructuri, de la formula lui Birkhoff pentru măsurarea raportului între ordine și complexitate, la cercetările microstructurale ale lui Bense; creierile electronice capabile să analizeze o imagine au arătat că la unele niveluri de finețe se poate alege transformînd în algoritmi raporturile microstructurale; oscilatoarele electronice au realizat, reproduc și produs în mod științific sunete (uneori necunoscute urechii omului) bazîndu-se pe formule care țineau conștient de formații spectrale. Nuanțe tonale, intensități cromatice, consistența și rarefierea materialelor, senzații tactile, asociații sinestezice, toate acele trăsături numite «suprasegmentale» și «muzicale» care acționează și în expresia lingvistică, întreaga serie a nivelurilor inferioare ale comunicării, sînt astăzi obiect de cercetare și definire. Pe de altă parte, încă Hjelmslev simțise că ar fi periculos să disociem praga dogmatică elementele gramaticale de cele extragramaticale; devine tot mai labilă granița dintre utilizarea intelectuală sau referențială și utilizarea emoțională a limbajului. Trăsăturile fonologice descrise cînd ca «emfatice» sau «expresive» (cfr. Trubetzkoy) au fost ulterior organizate în sisteme de opoziții ce pot fi descrise. (...)

3.7.6. IDEOLECTUL ESTETIC

Pe de altă parte, impresia de impermeabilitate* este doar unul dintre efecte, și nu unul dintre mecanismele interne ale versului. În primul rînd, textul este deschis unor PROBE DE COMUTARE; schimbînd un cuvînt, toate celelalte își vor pierde funcția contextuală, și cu cum pe tabla de șah un nebun ar fi fost înlocuit cu un al treilea turn. Dar dacă există SOLIDARITATE CONTEXTUALĂ, trebuie să se exercite și o REGULĂ DE SISTEM.

Aceasta înseamnă că textul estetic trebuie să aibă o scară redusă, aceeași caracteristici ca și o limbă: trebuie să existe chiar în text un sistem de relații reciproce, o intenție semiotică care, în mod paradoxal, permite să creeze impresia de a-semioză.

Textul estetic este ca un meci jucat concomitent de mai multe echipe, fiecare dintre ele respectînd regulile altui sport. Se poate întîmpla ca cineva care joacă fotbal să paseze mingea cuiva care joacă baschet, iar amîndoi jucătorii să efectueze acțiunea abîndîndu-se fiecare de la regulile propriului său joc. Problema este dacă modul în care fotbalistul se abate de la regulile fotbalului are vreă relație cu modul în care baschetbalistul se abate de la regulile baschetului; și dacă nu cumva greșeala comisă de primul sugerează, sau

lubit, Funcția poetică secundară a acestei «lozinci electorale» (catch phrase) îi întărește eficacitatea și creează un efect» (Jakobson, 1969).

NOTĂ TRAD: colon (pl. colae) = unitate ritmică sau cuvînt cu structură ritmică reliefată (vezi: asterisc nr. 15 de la pag. 94 a volumului Probleme de stilistică, Ed. științifică, București, 1964, volum în care este inclus și studiul lui Roman Jakobson, din care U. Eco extrage pasajul citat).

5 Intr-un mesaj estetic putem delimita următoarele nivele de informație: (a) nivelul suporturilor fizice: în limbajul verbal avem tonuri, inflexiuni, emisiuni fonetice; în limbajele vizuale avem culori, caracteristici ale materialelor; în cel muzical — timbru, frecvență, durată etc.; (b) nivelul elementelor diferențiale din planul expresiei: foneme; egalități și ne-egalități; ritmuri; lungimi metrice; raporturi de poziție; forme accesibile în limbajul topologic etc.; (c) nivelul raporturilor sintagmatice: gramatici; raporturi de proporție; perspective; game și intervale muzicale; etc.; (d) nivelul semnificațiilor denotate (coduri și lexiciuri specifice); (e) nivelul semnificațiilor conotate: sisteme retorice, lexiciuri stilistice; repertorii iconografice; mari blocuri sintagmatice; etc.; (f) sintagme hipercondensate: sisteme; figuri retorice; iconograme; etc. (...)

6 Aici se realizează însă, cazuri frecvente de stimulări programate. Autorul nu știe exact ce vor produce anumite galaxii microstructurale, dar prevede, și de aceea acționează ca și cum ar exista o corelație semnificativă.

* În final subcapitolului anterior (al cărui text nu-l reproducem aici), U. Eco afirmă — cu referire la versul Gertrudei Stein: a rose is a rose is a rose is a rose —

chiar implică, greșeala comisă de cel de-al doilea, punîndu-l oricum într-o nouă perspectivă strategică, amîndoi justificîndu-se alternativ.

Intr-adevăr, textul estetic pare să interconecteze mesaje diferite, astfel încît: (I) multe mesaje sînt organizate, pe diverse planuri ale discursului, în mod ambiguu; (II) aceste ambiguități nu se realizează la întîmplare, ci conform unei intenții identificabile, (III) artificiile unui mesaj dat — atît cele normale cît și cele deviate — exercită o presiune contextuală asupra artițiilor altor mesaje; (IV) modul în care normele unui sistem dat sînt încălcate de un mesaj dat este același cu modul în care normele altor sisteme sînt violate de alte mesaje. Toate acestea cu luarea în considerare a faptului că, țînd seama de cele spuse în 3.7.3. și 3.7.4.**, noțiunea de sistem privește și microstructurile materiale.

La orice nivel și pentru orice mesaj, soluțiile sînt realizate conform unui sistem omolog, iar orice deviere ia naștere dintr-o MATRICE DE VIAȚIONALĂ.

Deoarece se stabilește chiar în text un HIPER-SISTEM de omologii structurale, ca și cum la fiecare nivel ar acționa același model structural, textul estetic dobîndește statutul de SUPER-FUNCȚIE SEMNICĂ ce corelează corelații.

Firește că aceasta îi permite să aibă în el mai înalt grad caracteristica autoreflexivității, intrucît această reasezare structurală constituie unul și poate cel mai important dintre conținuturile vehiculate de text.

Pe de altă parte, noua matrice deviațională care se instaurază impune SCHIMBĂRI DE COD chiar și în afara textului respectiv, dacă nu din alt motiv, măcar pentru faptul că evidențiază posibilitatea schimbării însăși. Deoarece acest «nou cod» potențial a generat un singur text și a fost «vorbit» de un singur emițător, reprezentînd în contextul cultural un fel de enclavă inovativă, s-a vorbit în legătură cu aceasta (Eco) de IDIOLECT ESTETIC, pentru a desemna regula care guvernează toate devierile textului, diagrama care le face pe toate reciproc funcționale.

Pentru că același autor poate aplica aceeași regulă la mai multe opere, diferite idiolecte estetice vor produce prin abstractizare critică sau prin medie statistică un IDIOLECT DE CORPUS (sau stil personal). Iar intrucît un idiolect dat, acceptat fiind de o comunitate culturală, produce imitații, manierism, jocuri de influențe mai mult sau mai puțin explicite și conștiente, vom vorbi de IDIOLECT DE CURENT sau DE PERIOADA ISTORICĂ.

Acționînd asupra societății, producînd noi norme, idiolectul estetic poate funcționa ca JUDECĂȚĂ META-SEMNIOTICĂ care provoacă o SCHIMBĂRI DE COD? (...)

Identificarea critică a unui idiolect estetic este atît de ușoară ca postularea teoretică a acestuia: de fapt, pare pe deplin realizabilă în studiul actual al cercetărilor de semiotică aplicată, cînd ne aflăm în fața unor opere de artă puternic standardizate, în care regula apare la orice nivel în termeni extrem de simpli și de evidenți⁸.

Dar și atunci cînd criticul reușește să izoleze idiolectul în desfășurarea unui text extrem de complex, ar fi o naivitate să credem că el de acum posedă «regula generativă» a operei sau formula pentru a produce altele de același tip (sau, ceea ce este și mai dificil, cu aceeași eficacitate estetică).

În cel mai bun caz, dacă a identificat cu precizie algoritmică, idiolectul (și numai pentru anumite tipuri de producție semnificativă) criticul și-ar putea permite formarea unui text absolut identic cu modelul. Cît privește idiolectele de corpus sau perioadă, nu este vorba de altceva decît de scheme foarte generale care cer să fie încorporate în noi substanțe. Diferența între o asemenea schemă și o operă concretă este aceeași ca și cea care există între un cod și mesajele sale posibile; idiolectul de corpus este de aceea un fel de rețea de tipul «dacă vrei să faci o operă definibilă drept barocă, trebuie să recurgi la următoarele artificii...» În definitiv, și atunci cînd identificarea unui idiolect de operă este maximă, rămîn numărabile nuanțe, la nivelul pertinentizării nivelurilor inferioare ale continuum-ului expresiei, care nu vor fi niciodată complet rezolvate, pentru că adesea nici autorul nu este conștient de ele. Aceasta nu înseamnă că nu sînt analizabile, dar înseamnă desigur că analiza lor este sortită să devină tot mai profundă de la o lectură la alta, iar procesul interpretativ dobîndește aspectul unei aproximări infinite.

Puține sînt cazurile în care cunoașterea idiolectului permite creații satisfăcătoare și aceasta se întîmplă atunci cînd imitatorul surprinde idiolectul emfaticîndu-l și produce o pastîșă sau o parodie. Nu rareori o bună pastîșă (vezi Proust) constituie o pagină de critică stilistică perfectă, pentru că scoate în evidență punctele nodale sau caricaturizează punctele periferice ale unui text, ajutînd la surprinderea artițiilor normative.

De cele mai multe ori, interpretarea textului estetic este o continuă «căutare a idiolectului pierdut» în care se îngrămădesc abducții, comparații, corelații hazarde și respinse, judecăți de apartenență și de non-apartență... Acest proces duce la trei dintre rezultatele enumerate în 3.7.1.: codurile existente sînt supuse revizuirii, relația între sistemul conținutului și stările din realitate este pusă sub semnul întrebării, un nou tip de interacțiune convențională se stabilește între emițător și destinatar.

În românește de:
Anca GIURESCU și Cezar RADU

1 Estetica intuiției atinge punctul său maxim în doctrina lui Croce privind cosmicitatea artei: «Orice reprezentare artistică pură include în ea și universul, universul în forma lui individuală, iar forma individuală e asemînt universului. În toate accentele unui poet, în orice creație a fanteziei sale se află întregul destin al omului, toate speranțele, toate iluziile, durerile și bucuriile, marea și mizeria omului, întreaga dramă a realului, care revine și se dezvoltă veșnic din sine însuși în suferință și bucurie». (Brevele de estetică, Estetica în nuce, Ed. științifică, 1971, p. 162). O asemenea definiție pare tot ce poate fi mai îndepărtat de prezenta abordare semiotică; și totuși, reflectă o trairă pe care nu puțini au încercat-o în fața operelor de artă. Scopul prezentei secțiuni este de a defini în termenii categoriilor semiotice motivele acestei trăiri.

2 Funcțiile sînt: referențială, emotivă, conativă, fatică sau de contact, metalinguală, poetică. În contextul de față, care privește și operele estetice non-lingvistice, preferăm să traducem /poetică/ prin /estetică/. Merita amintit că Jakobson nu spune că într-un mesaj se manifestă una singură dintre aceste funcții, ci că toate sînt mai mult sau mai puțin prezente concomitent, numai că una singură prevalează asupra celorlalte.

3 Cele spuse ne trimit la o caracteristică a comunicării estetice teoretizată de formalistii ruși: efectul de insolitare, care deautomatizează limbajul. Un artist, pentru a ne descrie ceva ce poate vedea mereu și cunoaștem, folosește cuvintele într-un mod aparte, iar prima noastră reacție se traduce printr-o senzație de descumpănire, aproape printr-o incapacitate de a recunoaște obiectul (efect datorat organizării ambigue a mesajului în raport cu codul), ceea ce ne determină să privim

intr-un mod aparte lucrul reprezentat, dar în același timp, așa cum este firesc, și mijloacele de reprezentare, precum și codul respectiv. Artă mărește «difficultatea și durată percepției», descrie obiectul «ca și cum l-am vedea pentru prima dată», iar «scopul imaginii nu este de a apropia semnificația ei de înțelegerea noastră, ci de a crea o percepție aparte a obiectului»; aceasta explică folosirea poetică a arhaismelor, dificultatea și neclaritatea creațiilor artistice care se prezintă pentru prima oară unui public încă nepregătit, chiar încălcările de ritm pe care arta le folosește în însuși momentul în care pare că și selectează regulile ei de aur: «În artă există un anumit «stil» dar nu există o singură coloană dintr-un templu grecesc care să respecte cu exactitate stilul, iar ritmul artistic este de fapt un ritm prozaic înclăcat...» (Sktlovski).

4 Rămîne celebră analiza de către Jakobson, a unui slogan politic ca /I like Ike/, despre care el observă: «cu o structură succintă, se compune din trei monosilabe și cuprinde trei diftongi (ay), fiecare urmat simetric de un fonem consonantic (...k ...k)»; compoziția verbală prezintă o variație: primul cuvînt nu cuprinde un fonem consonantic, în al doilea cuvînt se găsește două foneme consonantice în jurul diftongului, iar în al treilea cuvînt se găsește o consonanță finală... Ambele coloane ale formulei trisilabice /ay /layk/ ayk/ rimează între ele, iar al doilea din cuvintele-rimă este în întregime inclus în primul colon (rimă-ecou): /ayk/ — /ayk/, o imagine paronostică a unui sentiment care cuprinde în întregime obiectul. Ambele coloane alterează una cu alta și primul dintre cele două cuvinte alterate este inclus în al doilea: /ay/ — /ayk/, imagine paronostică a subiectului iubitor înconjurat de obiectul

ca versul «pare impermeabil la abordare semiotică» (C. R.).

** Subcapitolul 3.7.4. se ocupă de problema hipercondensării estetice, cu referire la planul expresiei. (C. R.).

7 Idiolectul estetic nu este un cod care guvernează un singur mesaj, ci un cod care guvernează un singur text, deci multe mesaje aparținînd unor sisteme diferite. De aceea, opera de artă este, conform definiției formalistilor ruși și a curentelor derivate, un SISTEM DE SISTEM (cfr. Jakobson & Tinianov; Wellek & Warren).
8 De aceea, în articolul meu «La critica semiologica» — Maria Cori & Cesare Segre (sub redacția), I metodi attuali della critica in Italia, Torino, E.R.I., 1970 — am propus polemic ca despre critică semiologică să se poată vorbi numai pentru operele puternic standardizate. Aceasta, desigur, contrastînd cu numeroasele dovezi date de diferiți semiologi care au abordat cu un neîndoiebnic succes texte foarte complexe și de mare valoare artistică. Dar în acel articol (și nici aici nu am putea fi mai concisivi) nu ne gîndeam numai la aplicarea metodelor semiotice în critica artistică, ci la adevărata cercetare semiotică a structurii interne a unui idiolect estetic. Tel care se pare mai curînd un terminus ad quem al oricărei cercetări, atît critica, cît și semiologia, decît ceva ce poate fi pe deplin realizat. Poate pentru că a identifica un idiolect estetic (chiar dacă idiolectul trebuie să fie postulat pentru a înțelege faptul că opera funcționează) este ca și cum am delimita și descrie Cimpul Semantic Global: un demers care, dacă ar avea succes, ar bloca însăși viața semiotică. De aceea, semiologia poate postula idei orientative fără a pretinde că acestora le-ar corespunde descrieri pe deplin satisfăcătoare.