

# DREVO IN OVIJALKA

## PRILIKA O RAZMERJU

### MED POEZIJO IN TEORIJO

---

Boris A. Novak

Univerza v Ljubljani

UDK 82.09-1:1

UDK 82:111.852

*Prispevek je razdeljen na tri poglavja. V prvem se je avtor naslonil na razsvetljensko priliko, ki pooseblja književnost z drevesom in teorijo z ovijalko, ki raste okrog drevesa. Drugo poglavje je posvečeno Paulu Valéryju, ki je oživil starogrško pojmovanje poezije in poetike. V tretjem poglavju avtor razgrinja svojo izkušnjo »dvoživke« – pesnika, ki je obenem profesor.*

Ključne besede: književnost – drevo, literarna teorija – ovijalka, poezija – poiesis, poetika, Paul Valéry

## 1. Kritika samozadostne literarne teorije

Naj svoje izvajanje začnem z zelo preprosto ugotovitvijo, ki pa ima daljnosežne posledice: ljudje bolj spoštujejo profesorje kot pesnike. Najbrž je bilo zmeraj tako, vendar je danes ta hierarhična razlika še bolj poudarjena. V žargonu današnjih slovenskih analfabetov dve kletvici figurirata kot zapopadka vsega, kar je prezira vredno: prva je »pesnik«, druga »filozof«. Intelektualca, ki pozna mučno zgodovino kontroverznih odnosov med pesniki in filozofi, začeni s Platonovim izgonom pesnikov iz utopične pravične države, utegne nemalo presenetiti in zabavati čudno dejstvo, da ti dve novodobni kletvici v ustih tistih, ki jih pljuvajo, zvenita malone kot sinonima. Toda obstaja razlika med pesnikom in profesorjem književnosti, kakor obstaja tudi razlika med filozofom in profesorjem filozofije: pesnik in filozof sta lahko zasmehovanja vredna – profesorja književnosti in filozofije uživata kar ugleden družbeni položaj! Ker sem sam dvoživka – pesnik in obenem univerzitetni profesor, ki večinoma predavam o poeziji – sem nešteto krat na lastni koži doživel ta paradoks. Brez lažne skromnosti glede kvalitete svoje poezije lahko zatrdim, da je ta hierarhična razlika posledica različne družbene moči poezije in univerze, literarnih in akademskih kro-

gov. Pesniki smo izrinjeni na rob družbe, medtem ko univerza – vključno s profesorji književnosti – še zmeraj sodi v osrčje sistema družbene moči, točneje: v način produkcije in re-produkcije te moči. V javnosti nerad uporabljam svoj akademski naziv; izjema so državni in finančni organi, iz razlogov, ki jih boste gotovo razumeli. Če se namreč pri okencih raznovrstnih uradov – da o bankah in davčni upravi sploh ne govorim – predstavim kot pesnik, sem nemudoma opelel: le kateri uradnik bo zaupal pesniku, kateri bančnik bo pesniku dal kredit? Čisto drugačno pesem slišim, če se predstavim kot profesor književnosti: uradniki me titulirajo z »gospodom profesorjem« in moja kreditna sposobnost se nemudoma čudežno poveča. Ker imam srečo ali nesrečo, da izmenoma nastopam v teh dveh protislovnih vlogah, imam torej neposreden vpogled v globok prepad, v brezdanjo shizofrenijo, ki obvladuje odnos med literaturo in teorijo. Dovolite mi torej, da to osebno izkušnjo posplošim in jo obravnavam ne kot izjemo, ki po naključju zadeva mene osebno, temveč kot splošno značilnost razmerja med literaturo in teorijo. Kot pesnik verjamem, da je tisto, kar je najbolj osebno, v isti sapi tudi najbolj univerzalno in se na ta način dotakne src kar največjega števila ljudi. Kot teoretik pa verjamem, da nelagodje, ki ga čutim v tej dvojni vlogi, ni zgolj posebnost mojega individualnega mentalnega ustroja, temveč *symptom* veliko širše in globlje, zgodovinsko pogojene shizme med literaturo in literarno teorijo, med umetnostjo in filozofijo. Moram priznati, da sam te shizme v sebi nikoli nisem čutil: poezije in teorije nikoli nisem doživljal na način medsebojnega izključevanja, temveč vključevanja in dopolnjevanja. To shizofreno nelagodje torej ni rezultat mojega lastnega morebitnega mentalnega razkola, ampak mi je v veliki meri vsiljeno: vsiljuje ga logika družbene moči in nemoči – družbene nemoči poezije in participacije teorije na mehanizmih družbene moči. Zato se mi zdi hvalevreden izbor teme letošnjega komparativističnega simpozija: premislek številnih hibridnih prepletanj med literaturo in teorijo v zgodovini književnosti in mišljenja je plodna priložnost za analizo podobnosti in razlik med tema dvema načinoma razumevanja sveta. Spričo svoje dvojne, hibridne usode sem globoko zainteresiran za iskanje in raziskovanje mostov med literaturo in teorijo.

V isti sapi s pohvalo teme in koncepta tega simpozija pa moram kritično zavrniti uvodno misel vabila na naše srečanje:

Že nekaj časa je mogoče opazovati protislovno stanje besedne umetnosti: njena produkcija še vedno strmo narašča, toda literarno pisanje se spreminja v tržno blago, umetniška imaginacija izgublja soj presežnosti, konec koncev upada še njena relevantnost na intelektualnem področju. Zdi se, da položaj literature po več kot dvesto letih njene relativne avtonomije spet postaja vprašljiv in da lepa beseda doživlja svojevrstno družbeno marginalizacijo. (Juvan – Kernev Štrajn 6)

Kaj je ta teza drugača kot v novodobni akademski žargon oblečena »osmrtnica«, ki jo je v *Predavanjih o estetiki* zapisal Hegel: da umetnost ni več najvišja potreba absolutnega duha, da bodo umetniška dela sicer še nastajala, da pa se človeško koleno ne bo nikoli več upognilo pred njimi. Kako strašna je ta brezprizivna sodba! Naj obenem poudarim, da Heglova

*Estetika* ostaja najboljši učbenik umetnosti, kdajkoli napisan: njegova predavanja so polna lucidnih vpogledov v specifično naravo umetniških sporočil, konkretnih umetniških del in umetnostnih obdobji; od tega starega filozofa se je še zmeraj mogoče ogromno naučiti. Hegel je očitno imel rad umetnost, tudi formiral se je v ustvarjalni atmosferi nemške romantike; eden izmed njegovih sošolcev je bil Hölderlin. Vendar je kot filozof sistematično in logično do skrajnih konsekvenc pripeljal logiko svoje discipline – filozofije: kadarkoli filozofija misli samo sebe in svet do konca, mora obsoditi umetnost kot nezadostno stopnjo duha. Platon je izgnal pesnike iz utopične pravične države zaradi pretirane čutnosti njihovih del ter ontološkega razloga – da so umetniška dela kot »posnetki posnetkov« sveta Idej dvakratno oddaljena od edino zveličavne Resničnosti, ki jo lahko zapopade in izrazi le Filozofija. Morda je bila Platonova obsodba umetnosti tako radikalna in brezprizivna prav zato, ker je bil sam pesnik in je krizo svoje identitete presegel s histeričnim zavračanjem čutne, umetniške polovice svoje osebnosti. Naj v tem kontekstu posebej opozorim, da dialoška narava njegovih filozofskih dialogov veliko dolguje dramski umetnosti in da se Platonovi dialogi odlikujejo z visoko umetniško vrednostjo. Hegel v *Zgodovini filozofije* prav v dialogu, ki ga definira kot »največjo možno odprtost«, vidi začetek filozofskega mišljenja. Nenavadno je, da je Aristotel, ki je v primerjavi s svojim učiteljem Platonom precej bolj racionalen, delno zaščitil avtonomijo umetnosti z ontološkimi in gnoseološkimi argumenti. Hegel združuje Aristotelov racionalizem in Platonovo vero v Duha, zato je njegova »diagnoza« »smrti umetnosti« argumentirana s spiralnim razvojem Absolutnega duha: umetnost je na tej spirali postavljena više kot zgodovinopisje ali država, vendar je obenem najnižja stopnja Absolutnega duha – nad umetnostjo je religija, nad religijo pa Filozofija! Je torej tako čudno, da je Heglov sošolec, nori pesnik Hölderlin, položaj poezije izrazil z obupanim vprašanjem: »Čemú pesniki v ubožnem času? – Wozu Dichter in dürrtiger Zeit?« Razmerje med Heglom in Hölderlinom omenjam tudi zato, da bi pokazal na neutemeljenost sodbe, da je literatura dve stoletji uživala relativno avtonomijo. Uvodna misel vabila na naš simpozij na nekritičen način obnavlja Heglovo obsodbo umetnosti in postavlja današnje pesnike v položaj Hölderlinove tožbe. V koncept tega simpozija, v jedro našega dialoga je torej *a priori* postavljena teza o manjvrednosti literature v odnosu do teorije. Akademski žargon te navidezno nevtralne ugotovitve ne more zakriti dejstva, da gre zgolj za post-modernistični, slabo zakriti citat temeljnega dispozitiva zahodne metafizične filozofije. Osnovne predpostavke zahodne filozofije (Platon, Aristotel, Hegel) nenehno silijo literarno teorijo kot disciplino, ki je iz nje izpeljana, da detronizira poezijo in zasede njen prestol, kar ji je v 20. stoletju tudi uspelo; današnja prevalenca teorije nad poezijo ni fenomen, ki bi pripadal zgolj moderni in post-moderni dobi, kakor si laskajo akademski literarni teoretiki, ampak je ponovna in radikalna realizacija izhodiščne dispozicije zahodne metafizične filozofije, kjer je poezija v skrajni konsekvenci vselej podrejena filozofiji kot najvišji resnici sveta. Častne izjeme med filozofi in teoretiki (Heidegger, Lotman, Derrida, Steiner, Bloom, Pirjevec) razumejo specifično pesniškega jezika, ki je jezik teorije ne more zamenjati.

Čeprav se vabilo na simpozij izogne temu, da bi direktno razglasilo večvrednost teorije nad literaturo, kritika t. i. »varuhov kanona« posredno izraža stališče, da je literarna teorija večvredna od same literature:

Varuhi kanona, kakršna sta George Steiner in Harold Bloom, so se postavili v bran svetosti literature pred profanostjo njenih kritikov. Toda varuhi kanona so se oprli na zavajajoče strategije. Ena od teh je izpostavljanje domnevne opozicije med teorijo in literaturo, češ da naj bi bilo to nasprotje ali celo sovraštvo zgodovinsko dejstvo današnje kulture. Obsodili so razmere, v katerih akademski svet daje prednost teoriji pred literarno govorico; teorija naj bi zato postajala čedalje bolj samozadostna, izgubljala naj bi svoje referencialne podlage v literarnih tekstih (podobno so nekdanji privrženci doktrine *mimesis* obsojali umetnost, češ da se je odtrgala od resničnosti). (Juvan – Kernev Štrajn 6)

Slednji argument je povsem ničn: mimetičnost oz. nemimetičnost ne vpliva na literarnost oziroma neliterarnost književnih del – hermetične in nemimetične ali celo antimimetične Rimbaudove *Illuminacije* in Mallarméjevi soneti so literarna dela, enako kot Homerjeva *Iliada*, Dantejeva *Božanska komedija* ali – da bi bilo razmerje bolj drastično – Balzacovi in Tolstojevi realistični, torej »mimetični« romani. Literarna teorija, ki bi se odlepila od svojega predmeta – literature, bi ne bila več literarna teorija. Tisti literarni teoretiki, ki nekritično razglašajo, da je njihova teorija zamenjala poezijo, naj opustijo pridevnik »literarni« v imenu svojega poklica: naj bodo teoretiki *kar tako*, naj pišejo teorijo *an sich!* Žal je prostor za teorijo *an sich* že poltretje tisočletje zaseden: zasedla ga je disciplina, ki se imenuje filozofija. To je neprijetna meja, ob katero trči *hibris* samozadostne akademske literarne teorije: da v skrajni konsekvenci ni samostojna veda. Da je zgolj ovijalka na drevesu poezije. Če literarna teorija zaduši drevo poezije, pa se nujno spremeni v parazita na drevesu filozofije. Nerodno.

Povsem se strinjam s poetično zvenečim stavkom v vabilu, da »teorija in literatura od vsega začetka potujeta na isti ladji« – angleška varianta je glede datiranja tega »začetka« bolj natančna: »Theory and literature have been evolving on the same historic trajectory ever since the very emergence of their disciplinary existence.« (Juvan – Kernev Štrajn 9) Vabilo datira začetke sodelovanja literature in teorije v romantiko: »Metajezik teorije je že na začetkih romantike stopil v dialog z govorico pesništva.« (7) O tem ni mogoče dvomiti: »hibridne oblike pisanja, v katerih se je govorica metafor, simbolov, alegorij, imaginacije in naracije prepletala z diskurzom filozofske spekulacije, estetske argumentacije in produkcije konceptov« (7), so dejansko ena izmed plodnih možnosti literarnih in mišljenjskih diskurzov 19. in 20. stoletja. Toda: so hibridne oblike pisanja res zgolj značilnost zadnjih dveh stoletij? Kako naj opredelimo že omenjene Platonove filozofske dialoge, pedagoške programe v Rabelaisovem romanesknem delu *Gargantua in Pantagruel*, Mesto dam Christine de Pisan, Montaignove *Eseje*, številna verzificirana filozofska dela od antike naprej, ne nazadnje Boileaujevo *Poetiko*, ki jo vsakdo citira, malokdo pa ve, da je napisana v brezhibnih aleksandrincih?

Poezija je zdaj potisnjena na rob družbenega dogajanja, vendar ni izgubila svojega dostojanstva, ker ji ta obstranski položaj omogoča izraziti svojo resnico. Je teorija zdaj bolj srečna? Ni, vendar je teorija že *a priori* nesrečna zavest. Morda bo bolj srečna takrat, ko bo razumela, da mora omejiti ambicije po razumevanju in obvladovanju celotnega sveta.

Kot izhodišče za svoje razmišljanje sem si izbral razsvetljesko priliko, ki poezijo prispodablja z drevesom, teorijo pa z ovjalko, ki raste ob drevesu. Z drugimi besedami: poezija je organska moč, ki raste iz lastne zemlje (temelja) v nebo, teorija pa je spremljevalna, stranska dejavnost, ki nima lastnega temelja, zato življenjske sokove srka iz močnega, ustvarjalnega debela poezije. Teorija je torej parazit na telesu poezije.

To vrednostno stališče je značilno za tradicionalno književnost in ga še zmeraj na nekritičen način povzemajo tisti pesniki, ki se ne odlikujejo z močjo refleksije. Zatekanje v mit o iracionalnosti ustvarjalnega dejanja je dandanašnji kontraproduktivno. Pesniška umetnost zahteva poleg čustvenih in nezavednih plasti tudi intenzivno angažiranje vseh drugih ravni zavesti; kakor je poudarjal Paul Valéry, je moč (avto)kritike za pesnika bistvena.

Ne strinjam se povsem s sporočilom prilike o drevesu in ovjalki – oziroma točneje: z iracionalistično interpretacijo te prilike, še manj pa z aroganco teorije, ki si nenehno prizadeva, da bi izrinila poezijo na rob vrta. Literarna teorija, kakor jo prakticirajo akademski krogi v zadnjih desetletjih, se obnaša še huje kakor razsvetljeska ovjalka: poskuša povsem prekriti in zadušiti drevo poezije, posnema drevo in se obnaša, kakor da ima lastne korenine. Na podlagi lastnih izkušenj iz univerzitetne pedagoške prakse ugotavljam naraščajočo fascinacijo študentov z literarno teorijo, kar samo po sebi niti ne bi bilo slabo, če tega procesa ne bi spremljalo tudi zaskrbljujoče upadanje veselja do branja primarnih literarnih besedil.

Razmerje med poezijo in teorijo nikoli ni zgolj abstraktno, temveč se od nekdaj dogaja v družbenem kontekstu. Pri tem je bistvenega pomena vsakokratni izobraževalni sistem s spreminjajočimi se vrednostnimi kategorijami in smotri. Občutek o zamenjavi vlog med poezijo in teorijo, ki ga sugerira vabilo na naš simpozij, je morda optična prevara: teorija je vselej zasedala prostor družbene moči, poezija pa prostor nemoči. Nekdanja vera v družbeni pomen poezije je bila v veliki meri posledica novoveške tradicije humanistične vzgoje, ki je temeljila na citiranih primerih iz zgodovine pesništva. Ta izobraževalna in vzgojna tradicija je doživela dokončen zlom pred nekaj desetletji. »Križa poezije«, ki jo omenja vabilo na simpozij, torej ni križa same poezije, temveč je križa izobraževalnega mehanizma, ki je potisnil poezijo na rob ter vzpostavil teorijo kot skrajni namen izobraževanja. Ta protipesniška, protiumetniška, amuzična tendenca pa že doživlja žalosten in banalen polom, saj ne omogoča razvijanja intelekta, kar je njen razglašeni cilj: izobraževalni sistem tone v barbarstvo, njegov edini namen je služnost potrošniškemu načinu življenja. Adijo, pesem, adijo, pamet!

Sem dvoživka: pesnik, ki si služim kruh kot profesor literarne zgodovine in teorije. Kot pesnik verjamem, da je pesništvo drevo, ki ga je treba ustrezno negovati, da bi dihalo, raslo in obrodilo. Kot teoretik bi rad verjel, da teorija ni zgolj ovjalka, vendar ne morem povsem zaupati pogoltnosti njenega temeljnega parazitskega impulza, zato moram to svojo ovjalko

nenehno brzdati in obrezovati, da ne bi zadušila drevesa. Drevesu v sebi torej zaupam neprimerno bolj kakor ovijalki. Največjo nevarnost vidim v tem, da bi zamešal različne zakonitosti življenja drevesa in ovijalke. Drevo je drevo in ovijalka je ovijalka. Drevo ni ovijalka in ovijalka ni drevo.

Drevo in ovijalka lahko sobivata, vendar na način razločenosti. In prav tu je kleč: drevo lahko raste brez ovijalke, ovijalka ne brez drevesa, nenehno se ga oklepa. *Too close for comfort*.

Kakor koli že obračamo to razmerje, v razsvetljenski priliki o drevesu poezije in ovijalki teorije ostaja zrno soli. K osnovnemu sporočilu te prilike pa je dandanašnji mogoče dodati naslednjo misel: ovijalka daje mero drevesu, kaže njegovo širino in višino.

## 2. Paul Valéry, odkrivatelj moderne poetike

Pri poudarjanju racionalne narave pesniškega ustvarjanja Valéry nadaljuje in radikalizira tisto linijo pesniške avtoreflexije, ki jo je inavguriral Edgar Allen Poe s traktatom *Filozofija kompozicije* in ki je tako fascinirala Baudelaira in Mallarméja. In ker je prav Valéry tisti pesnik, ki je v zgodovini evropske lirike najtesneje povezal pesniško ustvarjanje z intelektom, bo tudi najprimernejši avtor za premislek vprašanja o razmerju med literaturo in teorijo. Toliko bolj, ker današnja literarna veda dolguje sodobno rabo pojma *poetika* prav – Paulu Valéryju. Tako je Tzvetan Todorov, eden izmed vodilnih strukturalistov, v članku »Valéryjeva 'poetika'« iz l. 1975 zapisal: »Prav Valéryju pripada zasluga, da je znotraj francoskega jezika oživil izraz poetika v drugačnem smislu, kot je zbirka pravil, ki zadevajo rime.« (759) Oglejmo si, v čem je modernost Valéryjevega razumevanja *poetike*.

Ta modernost je – paradoksalno – prav v vrnitvi k izvornemu, arhaičnemu pomenu besede *poetika*, kakor je funkcionirala v starogrškem jeziku in kulturi. Valéry razume besedo *poezija* v njenem prvobitnem, etimološkem pomenu: starogrški glagol *poiein* pomeni namreč *ustvariti, narediti*. Njegov latinski ekvivalent, ki ustvarjanje reducira na *tehniko*, je *pro-ducere*, iz katerega izhaja vsemogočna diktatura današnje *produkcije*. Valéry je javno razgrnil svojo analizo l. 1937, ko je bil – brez formalnega doktorata – imenovan za rednega profesorja poetike na Collège de France. To biografsko dejstvo navajam kot kritiko akademskega pogona, ki še zmeraj gleda zviška na pesnike; po drugi strani pa vsak pesnik brez doktorata tudi ni Paul Valéry. Na inavguralnem predavanju (v tistem času je za poezijo in poetiko vladalo tako zanimanje, da je bila dvorana do zadnjega kotička polna, ljudje pa so se prerivali pred vhodnimi vrati, da bi slišali Pesnika in Profesorja) je Valéry poetiko kratko malo etimološko definiriral kot *poietiko*: »Gre za povsem preprost pojem *dela* (ustvarjanja – *faire*), s katerim se želim ukvarjati. Narediti (ustvariti), *poiein*...« (Valéry, *Oeuvres I* 1342; Novak, *Po-etika* 165).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vse citate iz Valéryjevih pesmi in esejev je prevedel avtor pričujočega besedila, ki je l. 1992 objavil tudi prvi knjižni izbor prevodov Valéryjeve poezije (Valéry, *Lirika*).



Valéryjeva vrnitev k izvornemu starogrškemu razumevanju poezije in ustvarjanja je blizu Heideggerjevemu vračanju k izvorom. Heidegger je v tem kontekstu za nas bistven, saj gre za misleca, ki je poezijo v nasprotju s tradicijo metafizične filozofije visoko cenil ter je mišljenje in pesništvo videl kot »dva najbližja, a globoko razločena vrhova«. Zanimivo in pomenljivo je, da sta Heidegger in Valéry prišla do enakega sklepa o nujnosti vrnitve k izvornemu, starogrškemu pomenu besede *poiesis*, čeprav Valéry izhaja z kartezijskega filozofskega izročila in je pravzaprav »poslednji kartezijanec«, Heidegger pa iz globoke kritike kartezijskih načel. Slovenski komparativisti se z nostalgijo spominjamo, kako je profesor Pirjevec s posebnim poudarkom obsesivno ponavljal etimologijo besede *poezija – poiesis*, da bi na ta način izmaknil pesništvo služnosti zunajliterarni Ideji, kar je bilo značilno za tradicionalno pojmovanje književnosti in še posebej za funkcioniranje poezije pri Slovencih, se pravi pri narodu, ki si je v odsotnosti sredstev realne družbene moči svojo identiteto ohranil s pomočjo pesniške besede.

V »Govoru o estetiki« (Discours sur l'esthétique), s katerim je nagovoril Drugi mednarodni kongres o estetiki in umetnostni vedi l. 1937 (pozneje pa je bil objavljen v knjigi *Variété IV*), je Valéry estetiko razdelil na dve disciplini: (1) »esteziko (Esthésique)«, ki jo je etimološko razumel v izvornem pomenu starogrške besede *aisthesis* (čut) in jo definiral kot »študij zaznav (sensations)« ter (2) *poietiko*, ki jo je definiral na naslednji način:

Druga naloga bi združila vse, kar zadeva proizvajanje del (la production des oeuvres); in splošna ideja *vseobsežnega človeškega delovanja (l'action humaine complète)*, vse od psihičnih in fizioloških korenin do njihovih operacij na materiji ali posameznikih, bi omogočila, da razdelimo na podskupine to drugo skupino, ki bi jo imenoval *Poetika (Poétique)* ali še rajši *Poietika (Poïétique)*. Po eni strani gre za raziskovanje invencije in kompozicije, za vlogo naključja, refleksije, posnemanja (imitation); vlogo kulture okolja; po drugi strani pa gre za preizkušanje in analizo tehnik, postopkov (procédés), instrumentov, materialov, sredstev in podpornikov dejanja (suppôts d'action). (Valéry, *Oeuvres I* 1311)

V predavanju »O poučevanju poetike na Collège de France« iz l. 1937 (prvič objavljenem v knjigi *Variété IV*) Valéry s kartezijsko preprostostjo in sistematičnostjo razgrne namen svojih predavanj: »Preučevanje, o katerem smo govorili, bo imelo za svoj cilj preciziranje in razvijanje raziskave čisto literarnih učinkov jezika, preiskovanje izraznih in sugestivnih izumov, ki so bili iznajdeni, da bi povečali moč in prodornost besede (parole), ter raziskovanje omejitev, ki so včasih vsiljene z namenom, da razmejijo jezik fikcije od jezika uporabe, itd.« (*Oeuvres I* 1441) Njegovo vztrajanje, da literatura ni nič drugega kot posebna jezikovna dejavnost, je vredno kakšnega fundamentalističnega lingvista: »Literatura je, in ne more biti nič drugega, le vrsta razširitve (extension) in uporabe (aplikacije: application) določenih lastnosti Jezika.« (*Oeuvres I* 1440)

V zgoraj omenjenem članku Todorov izpostavlja podobnosti in razlike med Valéryjevim in strukturalističnim pojmovanjem poetike: priznava, da

je Valéryjeva »definicija v resnici zelo blizu načinu, s kakršnim bi današnji strukturalist opisal področje poetike« (759). In nadaljuje:

Le-to bo imelo dve omejitvi. Prvič, ukvarja se s sólo književnostjo, ne pa z avtorjem oziroma bralcem ali družbo, ki je sočasna nastanku knjige. Z druge strani je njen predmet bolj določen z literarno rabo jezika kot s tem ali onim konkretnim besedilom. Na pozitiven način bi nalogo poetike lahko predstavili kot vzpostavitev seznama vseh sredstev, s katerimi razpolaga pisatelj (se pravi tisti, ki raziskuje 'čisto literarne učinke jezika'), sredstev, ki bi jih 'poetikolog' (poéticien) rad predstavil na sistematičen način. [...] Na tej ravni ni razlike med poetiko in literarno teorijo, kar povsem sovпада z načinom, kako je Valéry videl zadeve: »... literarna teorija, kakor jo pojmuje: zdi se nam, da ji ustreza ime Poetika...« (Todorov 759)

Eno izmed znamenj racionalistične narave Valéryjeve poetike je tudi zahteva, s katero je iz poezije izgnal pojem romantičnega navdiha, kar je v knjigi *Tel quel* formuliral na aforistično jedrat način: »Navdih je hipoteza, ki reducira avtorja na vlogo opazovalca.« (Valéry, *Oeuvres II* 484; Novak, *Po-etika* 161).

Tudi iz vrste drugih Valéryjevih izjav je razvidno, da pojmuje avtorja kot suverenega in z ničemer omejenega kreatorja, stvarnika umetniške stvarnosti, kot drugo ime za absolutnega subjekta na umetniškem področju; v tem smislu njegov pojem avtorja izhaja iz temeljnega principa novoveškega subjektivizma, kakor ga je filozofsko zastavil Descartes. Sledi sklep, zapišan v eseju »Pismo o Mallarméju« (Lettre sur Mallarmé) iz l. 1927: »Če že moram pisati, potem bi neskončno rajši pri polni zavesti in popolni bistrosti napisal kakšno šibko delce, kakor da po milosti transa, ves iz sebe, ustvarim najlepšo umetnino.« (Valéry, *Oeuvres I* 640; »Hommage – Pismo« 713) Iz te poetološke odločitve je Valéry izpeljal svoj življenjski pesniški načrt, ki ga je na najbolj jedrat način artikuliral l. 1928 v eseju »Pesnikova beležnica« (Calepin d'un poète), prvem delu briljantne zbirke avtorefleksivnih esejev *Pesnikovi spomini* (Mémoires du poètes), kjer nam omogoča vpogled v svojo literarno delavnico; ta poučni tekst se začne s stavki: »POEZIJA. Mar je nemogoče, uporabljajoč čas, pridnost, občutljivost, željo, postopati v skladu z redom, da bi prišli do poezije? In na koncu slišati natanko tisto, kar smo želeli slišati, s pomočjo spretnega in potrpežljivega vodenja te iste želje?« (*Oeuvres I* 1447; »Pesnikova« 754)

Valéry je začel svoje predavanje v Oxfordu, prvič objavljeno l. 1939 pod naslovom *Poezija in abstraktna misel* (Poésie et pensée abstraite), z naslednjimi besedami, ki sodijo v srčiko naše razprave:

Pogosto zoperstavlja ideji Poezije in Misli, predvsem 'abstraktni Misli'. Pravijo 'Poezija in abstraktna Misel', kakor da rečejo Dobro in Zlo, Greh in Vrlina, Vroče in Hladno. Večina verjame, brez kakršnega koli premisleka, da so analiza in intelektualno delo, naporji volje in natančnosti, kjer je angažiran duh, nezdružljivi s tisto izvorno naivnostjo, tistim izraznim preobiljem, tisto milino (grâce) in tisto fantazijo, ki odlikujejo poezijo in po katerih jo prepoznamo, brž ko slišimo prve besede. [...]

Možno je, da to mnenje vsebuje tudi zrno resnice, čeprav me njegova preprostost navdaja s sumom, da je šolskega izvora. (*Oeuvres I* 1314–1315)



V istem predavanju zasledimo poetičen stavek: »Med Glasom in Mislijo, med Mislijo in Glasom, med Prisotnostjo in Odsotnostjo, niha poetično nihalo.« (Valéry, *Oeuvres I* 1333) Ob vsej svoji zavezanosti poeziji pa Valéry poudarja nujnost zavestnega dela na pesniških besedilih:

Raznovrstne dragocenosti, ki se nahajajo pod zemljo, zlato, diamanti, še neizbrušeni dragi kamni, so tam razpršeni, razsejani, skopuško skriti v količinah skal ali peska, kjer jih včasih razkrije naključje. Ti zakladi pa bi bili nični brez človeškega dela, ki jih izvleče iz težke noči, kjer so spali, ki jih zbere, spremeni in uredi v dragulje. Tem drobcem kovine, pomešanim z brezoblično materijo (*matière informe*), tem kristalom bizarnih oblik mora dati obliko inteligentno delo. Natanko tako delo opravlja pesnik. Pred lepo pesmijo dobro čutimo, da noben človek, pa naj bo še tako nadarjen, ni mogel enkrat za vselej, brez kakršnegakoli navora razen pisanja ali diktiranja, z improvizacijo pričarati tako izdelanega in dovršenega sistema srečnih odkritij. Ker sledovi naporov, ponavljanj, korekcij, količina časa, slabi dnevi in naveličanost izginejo, ko jih izbriše končna vrnitev duha k svojemu delu, ga nekateri ljudje, ki vidijo le dovršenost rezultata, obravnavajo kot neke vrste čudež in ga imenujejo NAVDIH. Iz pesnika torej naredijo nekakšnega trenutnega *medija*. Če bi nam ugajalo, da bi konsekventno razvili doktrino čistega navdih, bi prišli do prav čudnih sklepov. Ugotovili bi, denimo, da ta pesnik, ki se omejuje na to, da oddaja to, kar sprejema, da izročča neznanecem tisto, kar je prejel od neznanega, ne čuti nikakršne potrebe po tem, da bi tudi razumel to, kar piše, kar mu diktira skrivnostni glas. Lahko bi pisal pesmi v jeziku, ki ga ne bi znal ... (*Oeuvres I* 1334–1335)

Kot sem ugotovil v študiji »Valéryjev paradoks« (Valéry, *Lirika* 116–164; Novak, *Po-etika* 156–191), obstaja med Valéryjevo teorijo in prakso cela vrsta protislovij. Med drugim Valéryjeva lastna poezija kaže, da njegovo zavračanje navdih ni tako absolutno in brezprizivno, kot se kaže na osnovi zgoraj citiranih izjav. Na tematski ravni vzbuja začudenje Valéryjevo obsesivno upesnjevanje nekaterih mitskih pesnikov, kot sta Orfej in Amfion, ter prerokinje Pitije. Kartezijanec Valéry ni verjel v starodavni mit o preroškem značaju pesniške umetnosti, ki je skoncentriran tudi v latinskem geslu *poeta vates* – *pesnik prerok*; in vendar v dolgi pesnitvi »Pitija«, objavljeni v osrednji Valéryjevi zbirki pesmi v vezani besedi *Charmes* (1922), upesnjuje mitsko prerokinjo, svečenico boga Apolona v delfskem preročišču, ki jo – kot strašna moč, ki prihaja vanjo od zunaj, iz transcendence – fizično muči božji *navdih*, vse dokler se njen preroški (pesniški) *dih* ne artikulira skozi podreditev disciplini jezika. Prav v pesnitvi »Pitija« Valéry zapiše slavni verz: »Honneur des Hommes, Saint LANGAGE – Ponos Ljudi, Sveti JEZIK« (*Oeuvres* 136). Protislovno je torej Valéryjevo posmehovanje Pitiji v knjigi *Tel quel*: »Kakšna sramota je pisati, ne da bi poznali jezik, glagole, metafore, idejne spremembe, ton; ne da bi sami zasnovali *strukturo* trajanja dela in pogoje njegovega konca; komaj vedoč zakaj in sploh ne vedoč kako! Če si Pitija, moraš pač zardevati.« (*Oeuvres II* 550; Novak, *Po-etika* 162) Ta racionalistični posmeh »preroškemu navdihu« je težko uskladiti z Valéryjevimi pričevanji o nastanku njegovih pesmi (tudi pesnitve »Pitija«), kjer priznava vlogo nezavednega, kar spodmika tla njegovim načelnim poetološkim

konceptom, da (naj) poezijo piše racionalna zavest. Kakor sem podrobneje analiziral v študiji »Valéryjev paradoks« (*Po-etika* 156–191), se čustvene, iracionalne in podzavestne sile, ki jih pesnik s svojo eksplicitno poetološko mislijo meče skozi glavna vrata svoje svetle in racionalno urejene duhovne hiše, zmeraj znova pritihotapijo nazaj skozi zadnja vrata.

Slavna (v primerjavi s pravkar citiranimi izjavami pa osupljivo protislovna) je Valéryjeva teorija »prvega verza«. Že geneza *Pitije*, ki naj bi se po pričevanju Valéryjevega prijatelja Andréja Gida razvila iz verza »Pâle, profondément mordue – Bleda, globoko zamaknjena« (Novak, *Valéryjev* 163), nakazuje pomen, ki ga je Valéry pripisoval prvemu verzu pri nastanku pesmi. V eseju »O Adonisu« (Au sujet d'Adonis) iz l. 1920 trdi, da je prvi verz »dar, ki nam ga bogovi milostno darujejo *zastonj* (za nič: *pour rien*)« (Valéry, *Oeuvres I* 482, Novak, *Po-etika* 163), vsi naslednji pa mu morajo slediti na način zavestnega dela, kar pomeni, da je le prvi verz po svojem pomenu in zvenu »svoboden«, darovan pesniku kot »božji dar«, medtem ko mora pesnik pri vseh naslednjih mukotrpno posnemati ritmično in evfonično strukturo prvega, »božjega« verza. O pomenu ritma za rojstvo pesmi zgovorno priča govori tudi Valéryjev esej »Ob Morskem pokopališču« (Au sujet du Cimetière marin) iz l. 1933, kjer sistematično razloži proces geneze svojega nemara najpomembnejšega pesniškega besedila – pesnitve *Morsko pokopališče* (Cimetière marin):

Ko me torej sprašujejo; ko se vznemirjajo (kakor se dogaja, včasih celo zelo živahno), kaj sem 'hotel povedati' v tej ali oni pesmi, odgovarjam, da nisem *hotel povedati*, temveč da sem *hotel narediti*, ter da je ta namen *narediti* pravzaprav tisti, ki je *hotel* tisto, kar sem *povedal*...

Kar zadeva *Morsko pokopališče*, je bil ta namen na začetku le prazna ritmična figura ali pa figura, napolnjena z ničnimi zlogi, ki me je nekaj časa obsedala. Opazil sem, da je ta figura desetzložna, in sem premislil ta ritmični obrazec, ki ga moderna poezija karseda redko uporablja; zdel se mi je reven in monoton. Le malo stvari je bilo na razpolago razen aleksandrinca, ki so ga tri ali štiri generacije velikih umetnikov izdelale do krasote. Demon posploševanja mi je namignil, naj poskusim dvigniti *Deseterec* do moči *Dvanajsterca* (se pravi aleksandrinca, op. B. A. N.) Predlagal mi je šestvrstično kitico in idejo kompozicije, ki bi bila utemeljena na številu teh kitic in zavarovana z raznovrstnostjo tonov in funkcij, ki bi jim jih pripisal. Med kitice naj bi vpeljal kontraste ali pa korespondence. Slednji pogoj je kmalu zahteval, da naj ta morebitna pesem predstavljala monolog mojega 'jaza', v katerem bi priklical, medsebojno prepletel in zoperstavil najbolj preproste in najbolj stalne teme svojega čustvenega in intelektualnega življenja, kakršne so se mi vsiljevale v mladosti in so zvezane z morjem in svetlobo nekega določenega kraja na obali Mediterana...

Vse to pa je peljalo k smrti in se dotikalo čiste misli. (Izbrani desetzložni verz ima določene podobnosti z dantejevskim verzom.) [...]

*Morsko pokopališče* je bilo spočeto. Sledilo je precej dolgo delo.« (*Oeuvres I* 1503-1504; Novak, *Po-etika* 164)

Navedeni odlomek pomenljivo kaže nekatere bistvene značilnosti Valéryjeve poetike in njegovih ustvarjalnih postopkov. Najprej je tu misel, ki smo

jo že omenili: da je treba besedo *poezija* razumeti v njenem izvornem etimološkem smislu, ki izvira iz starogrškega glagola *poiein* – *ustvariti, narediti*. Inovativno in daljnosežno je tudi Valéryjevo zavračanje, da bi odgovarjal na zlizano tradicionalno vprašanje, »kaj je pesnik hotel reči«. V istem eseju lahko zasledimo lucidno misel, da literarno delo »dopolni« šele bralec, s čimer Valéry napove poznejšo fenomenološko in recepcijsko estetiko:

Resnična enotnost mojega dela (ouvrage) se ne sestavi v meni. Napisal sem le 'partituro', – toda lahko jo slišim izvedeno le v duši in duhu drugega. [...]

*Ni pravega smisla teksta.* Ni avtoritete avtorja. Karkoli je že *hotel povedati*, napisal je tisto, kar je pač napisal. Brž ko je enkrat objavljen, je tekst podoben orodju, ki ga vsakdo sme uporabljati po svoji všeči in v skladu s svojimi sposobnostmi; in ni povsem zanesljivo, da ga njegov konstruktor uporablja boljše kot kdo drug.« (*Oeuvres I 1507*; Novak, *Po-etika* 165).

Paul Valéry ima bistvene zasluge za to, da sodobna literarna veda avtorja ne obravnava več kot ekskluzivnega lastnika smisla svojega dela, kot prvega, najvišjega in monopolnega interpreta svojih besedil. Valéryjeva zahteva, da imajo bralci enako pravico do interpretacije kot avtor, gre celo tako daleč, da je v predgovoru k izdaji zbirke *Charmes*, ki jo je komentiral filozof Alain, zapisal: »Moji verzi imajo pač tak smisel, kot jim ga podelimo. Pomen, ki jim ga podeljujem jaz, se prilega le meni, in ni v nikakršnem nasprotju z branjem drugih. Gre za napako, ki je nasprotna naravi poezije in ki zanjo utegne biti celo usodna, če zahtevamo, da sleherni pesmi mora ustrezati nek resničen in enkratni smisel, ki se sklada ali pa je identičen s kakšno avtorjevo mislijo.« (Valéry, *Oeuvres I 1509*; Novak, *Po-etika* 165).

Zgoraj navedeni odlomek iz eseja *O Morskem pokopališču* kaže tudi na pomen, ki ga je Valéry pripisoval formi. Bil je svečenik *Etike forme*, kot se glasi ena izmed formulacij njegove poetike. V času, ko se je prosti verz razmahnil kot prevladujoči pesniški izraz, je Valéryjeva vrnitev k strogim klasičnim oblikam učinkovala kot svojevrsten anahronizem; ker pa mu je uspelo že zaprašene in pozabljene oblike napolniti z živim utripom pesniške govorice, ki raste iz duha moderne dobe, je Valéryjevi uporabi klasičnih oblik treba priznati umetniško upravičenost. Pri oživljanju starodavnih form je dosegel celo tako popolnost, da lepoto njegovega pesniškega jezika lahko mirne duše postavimo v isto vrsto s klasiki francoske poezije; zato literarna zgodovina pogosto opredeljuje Valéryjevo poetiko z oznako »neoklasicizem«. Treba pa je priznati, da med tisoči strani zbranih del (*Oeuvres*) in *Zvezkov* (*Cahiers*) Paula Valéryja v znameniti zbirki *Bibliothèque de la Pléiade* poezija, pisana v klasičnih oblikah, obsega le 150 strani; ostanek so filozofski eseji, poetični dnevniki, ki jih je pisal vsak svojega življenja v zgodnjih jutranjih urah, poetična proza, pesmi v prostem verzu itd. (Po naslovu enega izmed ciklov tovrstnih pesmi bi lahko ta obsežen korpus Valéryjevih besedil imenovali *surova poezija* – *poésie brute*). Oznaka »neoklasicistična poezija« velja le za kvantitativno drobni, čeprav kvalitativno izjemno dragoceni segment njegovega opusa, napisan v vezani besedi in

skoncitriran v treh pesniških zbirkah: *Album starodavnih stihov* (*Album des vers anciens*, 1920), kjer je zbral mladostne simbolistične pesmi, ki so nastajale v krogu Mallarméjevih *torkovcev* (mardistes); dolga, skrajno hermetična pesnitev *Mlada Parka* (*La Jeune Parque*, 1917), najbolj »mallarméjevsko« Valéryjevo delo; in *Čari* (*Charmes*, 1922), ena izmed najboljše koncipiranih in komponiranih pesniških zbirk vseh časov. Prav na ta segment Valéryjevega opusa se nanaša tudi znamenita in kontroverzna oznaka »čista poezija (poésie pure)«, ki jo v istoimenskem eseju iz l. 1928 (vključenem v že omenjeno zbirko esejev *Pesnikovi spomini*) njen tvorec definira na naslednji način:

Izraz *čist* uporabljam v smislu, v kakršnem fizik govori o čisti vodi. Hočem reči, da se zastavlja vprašanje, če je sploh mogoče izgraditi tovrstno delo, ki bi bilo *čisto* od nepoetičnih elementov. Od nekdaj sem mislil in tudi zdaj sem istega mnenja, da gre pri tem za smoter, ki ga je nemogoče doseči, ter da je poezija nenehen napor, da bi se približali temu čisto idealnemu stanju. Skratka, tvorba, ki jo imenujemo *pesem*, je praktično sestavljena iz fragmentov *čiste poezije*, ki so vgrajeni v materijo govora. Posamezen lep stih predstavlja zelo čist element poezije. Banalna primerjava lepega stiha z diamantom kaže, da je občutek te kvalitete čistosti prisoten v slehernem duhu.

Neprimernost izraza *čista poezija* je v tem, da vzbuja misel na moralno čistost, za kar tu sploh ne gre, kajti – prav obratno – ideja čiste poezije predstavlja zame povsem analitično idejo. Čista poezija je, skratka, fikcija, izpeljana iz opazovanja, ki naj nam služi, da bi precizirali idejo pesmi nasploh (idée des poèmes en général), in nas vodi pri tako težavnem in pomembnem raziskovanju različnih in raznovrstnih razmerij jezika z učinki, ki jih povzroča na ljudeh. Pravzaprav bi bilo morda bolje namesto izraza *čista poezija* uporabljati izraz *absolutna poezija*, pod katerim bi bilo treba razumeti raziskovanje učinkov, ki se porajajo iz medsebojnih odnosov med besedami ali še bolje: odnosov medsebojnih odmevov besed, kar, skratka, sugerira *raziskovanje celotnega območja občutljivosti, ki ji vlada jezik (langage)*.« (Valéry, *Oeuvres* I 1457–1458; Novak, *Po-etika* 175–176)

Sicer pa je sam Valéry dal bistveno drugačen pomen pojmu klasicizma, kakor smo ga navajeni iz tradicionalne literarne zgodovine: v nasprotju z mehničnim kronološkim redom umetnostnih in duhovnozgodovinskih obdobj je Valéry v predavanju »Baudelairov položaj« (Situation de Baudelaire) iz l. 1924 razmerje med klasicizmom in romantiko obrnil na glavo:

*Sleherni klasicizem predpostavlja predhodni romanti(c)zem. [...] Bistvo klasicizma je, da pride potem. Red predpostavlja določen nered, katerega reducira. Kompozicija, ki je spretnost, sledi določenemu izvornemu kaosu intuicije in naravnega razvoja. Čistost je rezultat neskončnih operacij na jeziku, skrb za obliko pa ni nič drugega kot premišljena reorganizacija izraznih sredstev. Klasika torej vsebuje premišljena in namerna dejanja, ki spreminjajo 'naravno' produkcijo, pač v skladu z jasno in racionalno koncepcijo človeka in umetnosti. (Oeuvres I 604; Novak, Po-etika 166–167).*

Valéry pojmov *klasicizem* in *romantika* očitno ne uporablja v literarno-zgodovinskem, temveč v tipološkem smislu, za ta namen pa je izraz *roman-*

*ti(ci)zem* bolj primeren kot *romantika*, ki je že »zasedena« kot literarnozgodovinska oznaka. Pojem klasike oziroma klasicizma je torej za Valéryja tesno povezan z zmožnostjo (avto)refleksije; zato v istem predavanju Valéry izjavi: »Klasik je pisatelj, ki nosi v sebi kritika in ga na intimen način veže za svoje delo.« (*Oeuvres I* 604; Novak, *Po-etika* 167).

Valéry je očitno eden izmed redkih pesnikov, ki ima o kritiki in kritikih dobro mnenje. Celo več: v nasprotju s tradicionalnim pesniškim zavračanjem kritike kot neustvarjalne dejavnosti je Valéry postavil kritiko v samo srce ustvarjalnega procesa. Pri tem kritika kot (avto)refleksivna sposobnost ni le kontrolna instanca pri pesniškem ustvarjanju, temveč najvišja ustvarjalna zmožnost. Značilen je v tem smislu udarni aforizem iz knjige *Tel quel*: »Sleherni pesnik bo na koncu koncev obveljal le toliko, kolikor velja kot kritik (samega sebe).« (*Oeuvres II* 483, Novak, *Po-etika* 167).

Navedeno Valéryjevo teorijo o poeziji kot (avto)kritiki je možno analizirati in ocenjevati tako ali drugače, dejstvo pa je, da je z radikalnim predruženjem odnosa med pesništvom in intelektualnim (samo)spraševanjem Valéry bistveno spremenil tradicionalno podobo pesnika kot romantičnega genija, ki piše pod narekom transcendentalnih sil. Ustvaril je novo podobo pesnika, ki bi ga lahko imenovali pesnik-intelektualec ali pesnik-kritik. Če je ta novi model pesnika v obdobju modernizma še koeksistirал z drugimi, tradicionalnejšimi modeli, pa je v obdobju postmodernizma postal eden izmed prevladujočih modelov, kar bi bilo treba analizirati tudi s sociološkega zornega kota, saj tesna povezava pesništva in intelektualne dejavnosti prinaša s seboj tudi bistveno drugačen položaj pesnika v družbi. (Model pesnika-intelektualca, ki ga je vpeljal Valéry, se je na Slovenskem dokončno uveljavil šele z Nikom Grafenauerjem in Alešem Debeljakom.)

(Avto)kritična drža torej služi vzpostavitvi klasične »čistosti« poezije – tiste »čistosti«, ki najbolje prihaja do izraza skozi strogo, zaprto, sklenjeno pesniško obliko. Valéry se dobro zaveda vseh težav in omejitev, ki jih zahteva spoštovanje forme, kar lepo razloži v naslednjem odlomku iz eseja *Ob Adonisu*: »Pisati pravilne verze nedvomno pomeni podrediti se tujemu zakonu, ki je dovolj nesmiseln, vselej trd, včasih pa celo okruten; to pomeni izločiti iz bivanja celo neskončnost lepih možnosti; vendar pa na ta način prikličemo iz neznanske daljave množico lepih misli, ki se niso nadejale, da bodo kdaj spočete (zamišljene – conçues).« (*Oeuvres I* 478–479; Novak, *Po-etika* 168). V *Zvezku B 1910* (edinem izmed 261 dnevniških *Zvezkov*, ki ga je Valéry objavil za časa življenja, v okviru prve knjige z naslovom *Tel Quel I*. 1941), je pesnik to izrazil z zanj značilnim duhovitim paradoksom: »Več je možnosti, da se iz rime porodi kakšna (literarna) 'ideja', kakor da najdemo rimo začenshi z idejo.« (*Oeuvres II* 582; Novak, *Po-etika* 168). Paradoksalno naravo Valéryjeve poetike, ki sicer temelji na razumu, kjer pa poezija zmeraj znova premaga razum, briljantno ponazarja naslednja pesnikova maksima: »Razum zahteva, da naj ima pesnik rajši rimo kot razum.« (*Oeuvres II* 676; Novak, *Po-etika* 168).

Za Valéryja je torej centralno vprašanje razmerja med razumom oziroma Intelktom in poezijo. V knjigi *Tel quel* (pravzaprav v razdelku *Literatura*, ki je bil prvotno objavljen kot samostojna knjižica) beremo tudi naslednjo misel:

Pesem mora biti praznik Intelektu. Ne more biti nič drugega.

Praznik: to je igra, ampak slavnostna, ampak urejena, ampak pomenljiva; podoba tistega, kar ni običajno, stanja, kjer so učinki ritmizirani in odrešeni (odkupljeni – zveličani – rachetés).

Proslavljamo neko reč tako, da jo izpo(po)lnimo (en l'accomplissant) ali pa jo predstavimo v njenem najčistejšem in najlepšem stanju.

Odtod izvira zmožnost jezika, pa tudi njegov obratni fenomen, istovetnost stvari, ki jih (raz)ločuje. Odstranjujemo svojo bedo, svoje šibkosti, svojo vsakdanjost. *Organiziramo vse možnosti jezika.*

Ko se praznik konča, naj ne ostane nič. Pepel, pohojeni venci. (*Oeuvres II* 546–547)

Pesem je torej po Valéryju »praznik Intelektu«. Problem je v tem, da v zahodni civilizaciji Intelektu ne povezujemo s pojmom praznika; prav obratno.

Poezija je torej najvišji izraz Intelektu, tista višina jezika in Intelektu, kjer običajni logični zakoni odpovedo. Kot lahko razberemo iz pesmi v prozi, ki neposredno sledi pravkar citiranemu fragmentu, je temeljna zakonitost poezije – paradoks:

V pesniku:

Uho govori,

Usta pa poslušajo;

Razum in čuječnost porajata in sanjata;

Sanje jasno vidijo;

Podoba in fantazma gledata,

Manko in vrzel pa ustvarjata.

(*Oeuvres II* 547; *Lirika* 116)

Osrednja zbirka Valéryjeve poezije v vezani besedi je naslovljena *Charmes*, kar dobesedno pomeni *Čari*. Ta tipično francoski naslov pa je pesnik opremil tudi s podnaslovom, ki v latinščini pravi: »Deducere carmen (Izpeljati pesem).« (Valéry, *Oeuvres I* 111) Latinska beseda *carmen* – *pesem* je namreč etimološki izvor francoske besede *charme* – *čar*; *šarm*. Tako razumljeni naslov ponuja najboljši možni ključ za razumevanje Valéryjeve poetičnosti: njegova pesem je tako očarljivo muzikalna in metaforično sveža prav zato, ker ta zapriseženi kartezijski racionalist zmeraj znova preseže svoje lastno poetiko in briljantne teoretične koncepte, da bi prisluhnil in zaupal pesniku v sebi.

### 3. Iz pesniške radovednosti v literarno vedo in nazaj

Naj mi bo kot »dvoživki« dovoljeno, da opišem, kako literarno teorijo doživljam »iz« svoje pesniške kože.



Ko sem pred mnogimi leti – je od tedaj že pretekla tretjina stoletja?! – kot plašni bruc na primerjalni književnosti poslušal predavanja profesorja Antona Ocvirka o verzifikacijskih sistemih, so me navdajali mešani občutki: po eni strani se mi je zdela vsa ta znanstvena pedanterija o iktičnih in neiktičnih mestih povsem nepotrebna in poezije nevredna, še posebej zato, ker mi je pripadnost tedanjemu avantgardističnemu gibanju narekovala »gnus« do trohejev in jambov; po drugi strani pa sem nejasno čutil, da je glasba besed, ki sem jo kot mlad pesnik sanjal, na skrivnosten način povezana z vso to skrajno dolgočasno akademsko navlakom.

Prehobil sem paradoksalno pesniško pot: v nasprotju z večino pesnikov, ki začnejo s tradicionalnimi formami, da bi nato sprostili svoj pesniški jezik v prosti verz in osebni izraz, je bila smer mojega umetniškega razvoja prav obratna. Eksperimentalno raziskovanje zvočnosti besed me je pripeljalo do odkritja klasičnih pesniških oblik, ki omogočajo najglobljo glasbo besed. Prišel sem do spoznanja, da stroga pesniška oblika ne omejuje pesniškega izraza, temveč ga pogloblja in mu podeljuje magnetičen čustveni naboj. Zaradi formalnih omejitev mora pesnik grebsti po jeziku in po sebi (kar je v poeziji eno in isto), kjer najde nenadejane rešitve, ki na svež način razkrijejo dotlej spečo in skrito »resnico« srca in sveta. Oblika torej ne zožuje svobode umetniškega izraza, temveč – obratno – šele vzpostavlja pravo umetniško svobodo.

Najprej so me očarale aliteracije in asonance, nato sem z osuplostjo odkril rimo kot poljub besed, dokler me ni obsedlo iskanje in raziskovanje ritma pesniškega jezika: kako se ves svet skriva in zmeraj znova razkriva v *spominu jezika*, tej časovni vertikali, ki jo omogočajo ponavljanja ritmičnih in glasovnih vzorcev! Na številnih potovanjih po daljnih deželah sem razpihoval pozabo z bukev davnih pesnikov na prašnih policah knjižnic in antikvariatov: jaz, nekdanji avantgardist, sem odvrnil barbarsko aroganco modernega človeka in se naučil ponižnosti pred starimi mojstri. (Kakor vselej: aroganca je ignoranca.) Odkril sem, da klasične pesniške oblike niso okostenela lupina nepotrebnih pravil, temveč nakopičena oblikovna modrost mnogih rodov pesnikov in pesnic, ki so v temi časa prisluškovali šumu sveta, utripu svojega in ljubljene srca. Odkril sem, da različnim plastem mojega doživljanja ustrezajo različni ritmi, da različni glasovi, ki živijo v meni, izrekajo svoj svet skozi različne pesniške oblike. Kar je izrekljivo s sekstino, je neizrekljivo s prostim verzom. In obratno. Pesniške oblike so ritmične in evfonične šifre za različna stanja srca in sveta.

Niti sam ne vem, kdaj sem iz praktičnega jezikovnega raziskovanja pesniških oblik prestopil na območje teorije. Med pesniško prakso in teorijo verza nikoli nisem čutil prepada, temveč most. (Pravzaprav se prepada zavedam šele zadnje čase, to pa zaradi zgoraj opisane samozadostnosti in arogance teorije.) Resnici na ljubo, sta mi literarna zgodovina in teorija pomagali, da sem odkril mnoge oblike, ki jih nisem poznal. Ljubezenski boj s pesniškim jezikom, ki ga bijem že vse življenje, pa mi omogoča, da teoretična vprašanja verza razumem »od znotraj«, skozi organsko, tako rekoč telesno izkušnjo jezika.

V »pesmaricah pesniških oblik«, kakor sem podnaslovil *Oblike sveta* (1991) in *Oblike srca* (1997), sem s pedagoškimi in didaktičnimi nameni

združil pesniško prakso in teorijo: preizkusil sem svoje pero v stoštiridesetih pesniških oblikah in jezikovnih postopkih, v širokem razponu od poezije Vzhoda do poezije Zahoda, od antične do moderne poetike. Štirideset oblik je prvič zaživelo v slovenščini, ki se je ob tem izkazala kot nadvse gibčen jezik, kot nalašč za poezijo. Slovenci smo številčno majhen narod; da bi nas potolažil, nam je Bog podaril jezik poezije.

Znanstvena monografija *Oblika, ljubezen jezika* (1995), ki predstavlja knjižno adaptacijo mojega doktorata *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, je zastavljena bistveno drugače: napisana je v objektivnem jeziku, osvobojenem metaforičnih dvoumnosti, kot se za literarno vedo tudi spodobi. Obenem pa moram priznati, da to obsežno znanstveno delo ni le sad spoznavne strasti, temveč tudi sad bolečine: nastajalo je v prvi polovici devetdesetih let, v dolgih letih in še daljših nočeh, ko zaradi bližine vojn v nekdanji Jugoslaviji nisem mogel spati in pisati lastnih pesmi. Bal sem se, da bi s pisanjem pesmi samemu sebi odpiral rano, ki je bila že tako odprta zaradi nenehnega stika z begunci in naporov organiziranja humanitarne pomoči za pisateljske kolege iz obleganega Sarajeva. Hotel sem pobegniti iz groze stvarnosti v svet čiste lepote, v svet čistega zvena. Našel sem ga v teoriji: verzologija mi je omogočila, da zrem v čisti zven, v kozmične prostore, ki so onstran vsakršnega pomena in torej tudi onstran bolečine, v tisto abstraktno razsežnost, kjer se glasba prepleta z matematiko. Na tej skrajni točki pobega pred pomenom sem odkril, da je ritem na koncu koncev vselej odvisen od pomena. Skupaj s pomenom se je vrnila tudi bolečina, z bolečino vred radost, tista lepa in strašna radost našega edinega bivanja... v isti sapi z bolečino in radostjo pa se mi je vrnil tudi pesniški glas. Nastala je ena izmed najbolj bolečih in – verjamem – tudi najboljših zbirk, kar sem jih ustvaril: *Mojster nespečnosti* (1995).

Kaj je torej izvor »znanosti« – oziroma bolje: »vede« – kakor jo prakticiram po svojih najboljših, a – bojim se – skromnih močeh? Na Platonovi sledi bi rekel: eros, ki me je gnal v spoznavanje pesniških oblik. Iz nevednosti v pesniško radovednost. In iz pesniške radovednosti v literarno vedo. Po boleči izkušnji rojevanja knjige *Oblika, ljubezen jezika* pa bi rekel tudi: bolečina. Ta knjiga, polna metričnih shem in procentualnih tabel realizacije iktičnih mest, je najbolj krvava knjiga, kar sem jih kdaj napisal. Knjiga, kjer so sledovi krvi temeljito obrisani s hladnim jezikom znanosti.

Odtlej spoštujem, ljubim in ubogam – da, tudi ubogam – oba svoja demona: demona Poezije in demona teorije! Prvega pišem z veliko, drugega z malo začetnico.

Naj ta premislek razmerja med poezijo in teorijo sklenem z lastno pesniško izkušnjo, z enim izmed značilnih primerov, ko mi je teorija pomagala pri pesniškem ustvarjanju. Gre za pesem *Narcis in Eho*, ki je bila prvič objavljena v zbirki *Stihija* (1991), nato pa je bila ponatisnjena v pesmaricah pesniških oblik *Oblike sveta* (1991) in *Oblike srca* (1997) ter v zbirki *Odmev* (2000). Pisal sem jo dolgih deset let, se k njej nenehno vračal in jo odlagal z mešanico zadovoljstva in nezadovoljstva: ves čas sem vedel, da imam v rokah dragocen pesniški material s svežimi in izvirnimi jezikovnimi rešitvami ter pomembnim sporočilom, a mi je ta material pod peresom nenehno rasel in se obenem drobil.

Hotel sem ubesediti mitološko zgodbo o lepem mladeniču Narcisu, v katerega se nesrečno zaljubi nimfa Eho. Od samega koprnenja Eho skopni v čisti glas – odmev njegovega glasu. A tudi Narcis je kaznovan: zaljubi se v lastno podobo, ki jo zagleda v ogledalu vodne gladine, ter konča življenje s samomorom, ker ne more potešiti svoje nemogoče želje po samem sebi.

Razmerje med Narcisom in Eho sem poskušal ujeti v formo dialoga, kjer Eho ponavlja končnice Narcisovih besed. Dolgih deset let sem gradil ta dialog, ga dopisoval in brisal, pesem povzema in jo opuščal. Začetek dialoga je bil ves čas enak:

NARCIS: V zraku slišim čudežno zvenenje.

EHO: Venenje.

NARCIS: Kdo toži z glasom, čistim kakor svila?

EHO: Vila.

Po desetih letih premetavanja rim in dialoških replik sem v nekem starem, zaprašenem angleškem priročniku pesniških oblik našel skope podatke o formi, imenovani *odmev* (*echo*). Gre za redko obliko, ki je nastala v 10. stoletju; oživili so jo francoski, italijanski in angleški pesniki v 16. in 17. stoletju, nakar je bolj ali manj zamrla. Angleška literarna veda imenuje to obliko *echo verse* (pesem z odmevom), če gre za sonet, pa *echo sonnet* (sonet z odmevom). Poglavitna značilnost te zahtevne pesniške oblike je ponovitev rime na skrajšan način, kar ustvari novo in drugačno besedo, ki učinkuje kot odmev, kot skrita in z odmevom razkrita resnica rime in verza. Udarilo me je kot strela z jasnega: *pesem z odmevom* je naravna oblika za upesnitev starogrškega mita o nastanku odmeva! Po desetih letih iskanja in blodenja sem v dopoldanskih urah neke nedelje februarja 1990 besedilo pesmi uredil v desetih minutah in ga odtlej nisem spreminjal:

V zraku slišim čudežno zvenenje      *Venenje*

Kdo toži z glasom tihim kakor svila      *Vila*

Si lastno kri in krila je užila      *Žila*

Zakleta v odmeve in lebdenje      *Bdenje*

Vseeno! Voda je tako brezdanja      *Zdanja*

Da ulovi lesket vseh zvezd noči      *Oči*

Le kaj se na gladini zaiskri      *Kri*

Zrcalna slika do neba prostrana      *Rana*

Bolj kakor vsaka druga je resnična      *Nična*

Ta moja koža bela roža snežna      *Nežna*

In usta sama sebi neizbežna      *Bežna*

In moja večna postelja bo struga      *Truga*

Kako le sebe samega ljubiti      *Ubiti*

Kako brez ljubljenega jaza biti      *Iti*

*Ti*

*Ti*

Po desetih letih dela sem bil neizmerno srečen, da mi je končno uspelo napisati to pesem. Tedaj sem verjel, da je to najboljša pesem, kar sem jih kdajkoli napisal. Najbrž ni naključje, da je to najbolj »mallarméjevska« oziroma »valéryjevska« med vsemi mojimi pesmimi.

Sreča, da gre za mojo najboljšo pesem, pa je hitro porodila tudi bolečo senco: zbal sem se, da bodo vse pesmi, kar mi jih bo dano odtlej napisati, pač nujno slabše. Gre za pesem, ki je *dovršena*, in sicer dovršena v dvojnem smislu: (1) v smislu – naj bom nekoliko narcisoiden! – popolnosti in (2) dokončnosti, sklenjenosti, zaprtosti. Zahrepenel sem nazaj po desetih letih jezikovnih iskanj in raziskovanj, po desetih letih ustvarjalnih muk. Spoznal sem, da je sreča, ki jo umetnik doživlja v samem ustvarjalnem procesu, večja kakor sreča v ustvarjenem, dokončanem delu.

Takrat še nisem vedel, da bistvo poezije ni v lepih, ampak v resničnih stihih. Tu pa teorija poeziji ne more pomagati.

## LITERATURA

- Juvan, Marko – Kernev Štrajn, Jelka. »Koncept kolokvija / The Concept of the Colloquium.« *Teoretsko-literarni hibridi: O dialogu literature in teorije / Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature*. Ur. M. Juvan – J. Kernev Štrajn. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005. 6–10.
- Novak, Boris A. »Valéryjev paradoks«. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 156–191.
- Todorov, Tzvetan. »Valéryjeva 'poetika'«. Iz francoščine prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 11.123–124 (1992): 759–762.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul. *Oeuvres II*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul: »Pismo o Mallarméju.« V: »Hommage à Mallarmé.« Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 6.61–62 (1987): 711–716.
- Valéry, Paul. »Pesnikova beležnica.« Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 11.123–124 (1992): 754–758.
- Valéry, Paul. *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. (Lirika 73). [Kot spremna beseda je objavljena študija »Valéryjev paradoks«, str. 116–164].