

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 oplel: 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 višje 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 debla 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 definiral 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).¹

¹ 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 kartezijski«, 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 lingvистa: »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, Vročje 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

skoncentriran 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 Intelekt. 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 (odkopljeni – zveličani – ratchetés).

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 Intelekt«. Problem je v tem, da v zahodni civilizaciji Intelekt ne povezujemo s pojmom praznika; prav obratno.

Poezija je torej najvišji izraz Intelekt, tista višina jezika in Intelekt, 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].

THE TREE AND THE VINE

A FABLE ABOUT THE RELATION BETWEEN POETRY AND THEORY

Boris A. Novak
University of Ljubljana

UDK 82.09-1:1
UDK 82:111.852

This paper is divided into three sections. In the first the author uses a fable from the Enlightenment period that personifies literature as a tree and theory as a vine growing around the tree. The second section is dedicated to Paul Valéry, who has revived the ancient Greek meaning of poetry and poetics. In the third section the author reveals his “amphibian” experience as a poet and professor.

Keywords: literature – tree, literary theory – vine, poetry – poiesis, poetics, Paul Valéry

1. Against Self-sufficient Literary Theory

As a starting point, I have chosen a fable from the Enlightenment period that personifies poetry as a tree and theory as a vine growing around the tree. In other words, poetry is envisioned as an organic force growing out of the earth (i.e., out of its own foundation) to the sky, whereas theory is a secondary, marginal activity with no foundation of its own; therefore, it sucks the essential life force from the strong, creative stem of poetry. In brief, theory is a parasite on the body of poetry.

This hierarchical view of the relation between poetry and theory was characteristic for traditional literature, and we can still hear it uncritically repeated by some poets that do not exactly excel at self-reflection. The poetic art, in addition to its emotional and unconscious levels, also demands the intense engagement of all other mental levels; as Paul Valéry pointed out, the power of (self-)criticism is the very condition for poetic creation. I do not thoroughly agree with the message of the Enlightenment fable about the tree and the vine – or, more precisely, with its irrationalistic interpretation – but I even agree less with the arrogance of theory in its constant striving to relegate poetry to the edges of the garden. Literary

theory, as practiced in academic circles in recent decades, has been treating poetry even worse than the Enlightenment vine: it attempts to envelop and suffocate the tree of poetry, and yet it imitates the tree and behaves as though it had roots of its own. On the basis of my own experience as a university professor I must, unfortunately, admit that there is an increasing fascination among students for literary theory, which would not be so bad if it were not accompanied by a shocking lack of joy for reading primary literary texts.

The basic disposition of Western philosophy (i.e., Plato, Aristotle, and Hegel) lured literary theory into the constant temptation to dethrone poetry and to commandeer its very position, which finally happened in the 20th century. Today's prevalence of theory over poetry is not only a phenomenon characteristic of the modern and post-modern era, as academic literary critics like to flatter themselves, it is a renewed and radical implementation of the starting point of Western metaphysical philosophy, in which poetry is always subservient to philosophy as the highest and ultimate truth of the world. The honorable exceptions among philosophers and literary critics (i.e., Heidegger, Lotman, Derrida, Steiner, Bloom, and Pirjevec) understand the specific nature of poetic language, which cannot be replaced by the theoretical language.

Poetry is now marginalized; it plays a minor social role but has not lost its dignity, because its very position at the margins enables it to express its own truth and the truth of the world. Is theory now "happier" than before? No, but theory is *a priori* an unhappy consciousness. Perhaps it will find a sort of happiness when it realizes that it must limit its ambitions to control and subjugate the entire world.

The relation between poetry and theory was never abstract, but always took place in a certain historical and social context. The crucial role in this process was played by the respective educational systems with their changing values and aims. The feeling that poetry and theory have exchanged their roles, as suggested by the invitation to our symposium, is perhaps merely a perceptual error: theory always had its place in the mechanism of social power, whereas poetry was always considered as a weakness. The traditional faith in the social meaning of poetry was to a large extent a consequence of humanistic education from the 18th century on, which was based on quotations from the history of poetry. This educational tradition was finally broken a few decades ago. "The crisis of poetry," referred to in the invitation to this symposium, is not a crisis of poetry, but a crisis of the educational system that marginalized poetry and established theory as the ultimate aim of the educational process. This antipoetic, antiartistic, amusical tendency has already experienced a sad and banal catastrophe because it does not enable the intellectual development that is its proclaimed aim: the educational system is drowning in barbarism, the only purpose of which is to serve the society of consummation. Goodbye beauty, goodbye brains!

I am an amphibian: a poet making a living as a professor of literary history and theory. As a poet, I believe that poetry is a tree that needs appropriate care in order to breathe, grow, and bear fruit.

As a professor I would like to believe that theory is not just a vine, but – frankly – I cannot completely trust its greedy nature and parasitical impulse; therefore, I am constantly forced to limit its appetite in order to save the tree. I trust the tree in me much more than I trust the vine. I see the greatest danger in mistaking one for another, in mistaking the different identities and biological laws of tree and vine.

The tree and the vine can coexist by respecting their mutual differences. And here is the problem; the tree can live without the vine, but the vine cannot live without the tree; the vine has to embrace the tree all the time. Too close for comfort. Academics that claim that their theory has replaced poetry should abolish the adjective “literary” in the name of their profession: let them be *theoreticians* and *critics* as such, let them write theory *an sich!* Unfortunately, the place for theory *an sich* has been occupied by philosophy for two thousand five hundred years. That is the unpleasant border of the *hubris* of self-sufficient academic literary criticism: that in the ultimate consequence it is not an independent discipline. That it is merely a vine on the tree of poetry. If literary criticism suffocates the tree of poetry, it becomes the parasite on the tree of philosophy. Embarrassing.

However we turn this relation, there is still a grain of salt in the Enlightenment fable about the tree of poetry and the vine of theory. To the basic message of this old fable we should today add that the vine gives the measure to the tree, showing its breadth and height.

2. Paul Valéry, the Founder of Modern Poetics

Edgar Allan Poe’s essay “The Philosophy of Composition” (which so deeply fascinated Baudelaire and Mallarmé) introduced the understanding of poetry as a rational construction. Paul Valéry as Mallarmé’s most gifted follower continued and radicalized this line so far that he has become a personification of the synthesis between the poetic creation and Cartesian *ratio* in the history of French and European poetry. Precisely this is the reason why Valéry is an appropriate author for the reflection of the relation between poetry and theory. He seems to be the very source and the ultimate authority in this controversy. Even more: because we owe the contemporary understanding of the term *poetics* to Valéry, he seems to be the most suitable poet and critic for the analysis of the relation between literature and literary theory. Tzvetan Todorov, one of the leading structuralists, pointed out in his article “La ‘poétique’ de Valéry” that “Valéry has the credit of reviving within the French language the term *poetics* in a sense that differs from the set of rules defining rhymes” (125).

Valéry’s modern use of this term is – paradoxically – the revival of the original, ancient Greek understanding of *poetics*. Valéry understands the word *poetry* in its primordial, etymological sense: the ancient Greek verb *poiein* means ‘to do, to create’. Its Latin equivalent (or, more precisely, a simplified translation) is *pro-ducere* ‘to produce’, which reduces creation to a mere technique and represents the source of today’s dictatorship of

production. Valéry revealed his analysis in 1937 when he became professor of poetics at the *Collège de France*. I mention this biographical detail as a critical remark against academic circles that still treat poets with highbrow arrogance; on the other hand, every poet without a Ph.D. is not Paul Valéry. In his inaugural lecture (when the hall was completely full and people were fighting in order to enter and listen to the Poet and Professor), Valéry simply defined *poetics* with its etymological meaning – “poietics”: “It is an utterly simple notion of the work (creation – *faire*) that I want to deal with. To do (to create), *poiein*...” (Valéry, *Oeuvres I* 1342). Valéry’s revival of the original ancient Greek understanding of poetry and artistic creation is parallel to Heidegger’s return to the Sources. In this context, Heidegger is essential for us because he is one of the rare thinkers that highly appreciated poetry (respect for art is otherwise not very common in the tradition of metaphysical philosophy): he saw thinking and poetry as “two closest, but deeply separated mountain peaks.” It is interesting and significant that both Heidegger and Valéry came to the same conclusion about the necessity of the revival of the original, ancient Greek meaning of *poiesis*, although Valéry stemmed from a Cartesian philosophical background and was as a matter of fact “the last Cartesian,” whereas Heidegger radically criticized Cartesian principles. Slovene comparatists remember with nostalgia our late professor Dušan Pirjevec, who frequently repeated the etymology of the word *poetry* (*poiesis*) in order to save literature from its slavery to ideas, which was characteristic of the traditional understanding of literature, especially in Slovenia. Due to specific historical circumstances, living under the rule of foreign powers, Slovenes maintained their cultural identity with the help of the poetic word.

In his “Discours sur l’esthétique” (Speech on Aesthetics), presented at the Second International Congress of Aesthetics in 1937 and later published in *Variété IV*, Valéry divided aesthetics into two disciplines: (1) *aesthetics* (*Esthétique*), which he etymologically understood in the original sense of the ancient Greek word *aisthesis* (‘sense’) and explained as “a research of sensations,” and (2) *poietics* (*Poiétique*), which deals with “the production of works (*la production des oeuvres*).” According to Valéry, it is “on the one hand the research of the invention and composition, the role of the coincidence, reflection, imitation; the role of the surrounding culture; on the other hand, it is a testing and analysis of techniques, procedures (*procédés*), instruments, materials, means, and supports of the action” (Valéry, *Oeuvres I* 1311).¹

In the lecture “About the Teaching of Poetics at the *Collège de France*” in 1937 (first published in *Variété IV*), Valéry revealed the purpose of his course simply and systematically as a true Cartesian: its aim is “to research the purely literary effects of the language, the examination of the expressive and suggestive inventions created in order to increase the power and the penetration of the word (*parole*), and to research the limitations that are

¹ When not otherwise indicated, Valéry’s quoted thoughts have been translated by the author of this analysis, who also published the first book of Slovene translations of Valéry’s poetry in 1992.

sometimes imposed in order to distinguish the language of the fiction from the language of use, etc.” (*Oeuvres I* 1441). His insistence that literature is nothing else but a special language activity is worthy of a passionate linguist: “Literature is and cannot be anything else but a kind of extension and application of certain characteristics of the language” (*Oeuvres I* 1440).

One of the signs of the rationalistic nature of Valéry’s poetics is his utter contempt for the notion of the inspiration; in *Tel Quel* he defined it as an aphorism: “Inspiration is a hypothesis that reduces the author to the role of the observer” (*Oeuvres II* 484).

Valéry treats the author as a sovereign, omnipotent creator of artistic reality; in this sense, his understanding of the author stems from the basic principle of rationalistic philosophy as founded by Descartes. Following this line of thinking, Valéry came to the following conclusion in the essay “Lettre sur Mallarmé” (Letter about Mallarmé) from 1927: “If ever I should write, I should infinitely prefer to write entirely consciously, and with complete lucidity, something rather feeble, than to give birth, thanks to a trance and while outside myself, to the very finest masterpieces” (*Oeuvres I* 640, *Selected* 216).

Valéry started his lecture at the University of Oxford, entitled “Poetry and Abstract Thought” and first published in 1939, with the following lines that address the very heart of this discussion:

The idea of Poetry is often contrasted with that of Thought, and particularly “Abstract Thought.” People say “Poetry and Abstract Thought” as they say Good and Evil, Vice and Virtue, Hot and Cold. Most people, without thinking any further, believe that the analytical work of the intellect, the efforts of will and precision in which it implicates the mind, are incompatible with the freshness of inspiration, that flow of expression, that grace and fancy that are the signs of poetry and that reveal it at its very first words.... This opinion may possibly contain a grain of truth, though its simplicity makes me suspect it to be of scholarly origin. (Valéry *Oeuvres I* 1414–15, *Valéry An Anthology* 136)

Later in the same text we can read the poetic sentence: “Between Voice and Thought, between Thought and Voice, between Presence and Absence, oscillates the poetic pendulum” (*Oeuvres I* 1333, *An Anthology* 157–58). However, there is no poetry without conscious work:

All the precious things that are found in the earth – gold, diamonds, uncut stones – are there scattered, strewn, grudgingly hidden in a quantity of rock or sand, where chance may sometimes uncover them. These riches would be nothing without the human labor that draws them from the massive night where they were sleeping, assembles them, alters and organizes them into ornaments. These fragments of metal embedded in formless matter, these oddly shaped crystals, must owe all their luster to intelligent labor. It is a labor of this kind that the true poet accomplishes. Faced with a beautiful poem, one can indeed feel that it is most unlikely that any man, however gifted, could have improvised without a backward glance, with no other effort than that of writing or dictating, such an simultaneous and complete

system of lucky finds. Since the traces of effort, the second thoughts, the changes, the amount of time, the bad days, and the distaste have now vanished, effaced by the supreme return of a mind over its work, some people, seeing only the perfection of the result, will look on it as due to a sort of magic that they call INSPIRATION. They thus make of the poet a kind of temporary medium. If one were strictly to develop this doctrine of pure inspiration, one would arrive at some very strange results. For example, one would conclude that the poet, since he merely transmits what he receives, merely delivers to unknown people what he has taken from the unknown, has no need to understand what he writes, which is dictated by a mysterious voice. He could write a poem in a language he did not know. (Valéry, *Oeuvres I* 1334–35, *An Anthology* 159–60)

As I have analyzed in the study “Valéry’s paradox” (Novak, *Po-etika* 156–91), there are many contradictions between Valéry’s poetic practice and his own theory. Among other things, Valéry’s own poetry shows that his denial of inspiration is not as absolute and irrevocable as one would expect on the basis of his statements quoted above. On the thematic level we can be surprised by the frequent treatment of mythical poets, such as Orpheus and Amphion, or the prophetess Pythias. Although the Cartesian philosopher Valéry did not believe in the ancient myth about the prophetic nature of the poetic art, as concentrated in the Latin proverb *poeta vates*, in his long poem “Pythias” (published in his volume of classical verses *Charmes* in 1922) the poet Valéry described Apollo’s priestess in the temple of Delphi tormented by the terrible power coming from outside, from transcendence, physically tortured by the *inspiration* until her prophetic (poetic) breath articulates the world submitting itself to the discipline of the language. In this poem Valéry wrote the famous verse: “Honneur des Hommes, Saint LANGAGE” (The Pride of Men, Holy LANGUAGE; *Oeuvres* 136).

In spite of his rationalism and his contempt for traditional “inspiration,” Valéry believed that the beginning of poetic creation is an irrational and even “supernatural gift;” in the essay “Au sujet d’Adonis” (With Reference to Adonis, 1920), Valéry launched his famous idea about the first verse: “Graciously the gods give us the first line for nothing, but it is up to us to furnish a second that will harmonize with it and not be unworthy of its supernatural elder brother” (*Oeuvres I* 482, *Selected* 140). It also means that only the first verse is “free” whereas all the others must imitate its rhythmic and euphonic structure.

Paul Valéry has great merits for the dethronement of the author as the only and exclusive proprietor of the sense of his work, as the supreme interpreter with an absolute monopoly over the meaning of his text. At the end of the essay “Au sujet du Cimetière marin” (1933), in which Valéry explained the genesis of his most famous poem, “The Graveyard by the Sea,” he comes to a far-reaching conclusion: “*There is no real sense of the text.* There is no authority of the author. Whatever he *wanted to say*, he has written what he has written. Once published, the text is similar to a tool that anybody can use according to his or her wishes and abilities; and it is not quite certain whether its constructor uses it better than anybody else” (*Oeuvres I* 1507).

In the preface to the edition of the book of poetry *Charmes* commented on by the philosopher Alain (1929), Valéry wrote: “My verses have the meaning that is given to them. The meaning that I give to them is suitable for me only, and is not in discordance with any other. It is the error that is contrary to the nature of poetry and can even be fatal for poetry if we demand that each poem have a real and unique sense that would correspond or be identical with the author’s thoughts” (*Oeuvres I* 1509).

Valéry is one of the rare poets that has a good opinion about criticism and critics. Even more: for him, self-reflection is not just a control instance for poetic creation – it is the highest creative ability, as he pointed out in his shocking aphorism from the book *Tel Quel*: “Each poet will in the end be evaluated according to his value as a critic (of himself)” (Valéry, *Oeuvres II* 483).

Valéry’s poetics is based on reason, but poetry always prevails over reason; the following definition from *Tel Quel* brilliantly reveals this paradox: “Reason demands that the poet should love rhyme more than reason” (*Oeuvres II* 676). In *Cahier B. 1910* (Notebook B 1910), the only one he published during his lifetime in the framework of *Tel Quel* (otherwise Valéry wrote notes every morning of his life, leaving behind 261 notebooks), he reversed the generally accepted idea about the relation between the rhyme and the idea: “There is a greater possibility that a (literary) idea would be born out of a rhyme than to find a rhyme starting with an idea” (*Oeuvres II* 582).

These lucid and paradoxical remarks by Valéry refer to his poems written in classical forms and published in three books of poetry: *Album des vers anciens* (Album of Ancient Verses, 1920), in which he gathered youth symbolist poetry created in the framework of the Mallarmé circle (*mardistes* ‘Tuesday followers’); the long and hermetic poem *La Jeune Parque* (The Young Fate, 1917), the most “mallarméan” of Valéry’s poetic texts; and *Charmes* (Charms, 1922), one of the best-composed volumes of poetry ever written. This segment of Valéry’s *oeuvre* was named *poésie pure* (‘pure poetry’) – a label that caused many controversies. However, we should point out that *poésie pure* represents only a tiny part (150 pages) among thousands and thousands of pages of Valéry’s entire literary production, gathered in his collected works (*Oeuvres*) and notebooks (*Cahiers*) in the famous French collection *Bibliothèque de la Pléiade*. The great majority of his literary work is written in a hybrid form of diary entries, essays, prose poems, free verse, and so on, and we could name it *poésie brute* (‘brute poetry’), which is the title of one such cycle.

For Valéry, the central question is the relation between the Mind (Intellect) and Poetry. In *Tel Quel* (in the chapter “Literature,” which was first published as a separate booklet), we can read the following praise to the poetic capacity of the Intellect:

A poem must be a holiday of Mind (Intellect). It can be nothing else.

Holiday: it is a game, but solemn, ordered and significant; image of what one ordinarily is not, partaking of a state where efforts are rhythms – and redeemed.

One celebrates something in accomplishing it, or representing it in its purest and fairest state.

Here we have the power of language and its inverse phenomenon, understanding, identity of the things it separates. One discards its poverty, its weaknesses, its everydayness. One organizes all the possibilities of language.

Holiday over, nothing must remain. Ashes, trampled garlands. (*Oeuvres II* 546–47, *Selected* 147)

For Valéry the poem is, therefore, “a holiday of Mind,” the highest expression of Intellect, where the usual laws of Logic are no longer valid. The prose poem that immediately follows the quoted fragment shows that the basic law of poetic language is paradox:

In the poet:
The ear speaks,
The mouth listens;
It is intelligence, vigilance, that gives birth to dream;
It is sleep that sees clearly;
It is the image and the phantom that look;
It is the lack and the blank that creates.
(*Oeuvres II* 547, *Selected* 147)

The central book of Valéry’s poems written in classical forms is entitled *Charmes* (1922). This typically French expression bears the Latin epigraph: *Deducere carmen* (To deduce a poem; Valéry *Oeuvres I* 111). *Carmen*, ‘poem’, is, namely, the etymological source of the French word *charme*, or English *charm*. Such a definition of the title offers us the best possible key for understanding the poetic nature of Valéry’s poems: his poetic language is so musical and metaphorically fresh precisely because of the fact that this sworn Cartesian rationalist was capable of surpassing his own poetics and brilliant theoretical concepts in order to listen and trust the poet in himself.

3. From Poetry to Poetics and Back

As an “amphibian” I would like to explain how I experience literary theory “out” of my poet’s skin.

When as a timid freshman – was it really already 35 years ago? – I was listening to the explanations of the late professor Anton Ocvirk about versification systems, I had mixed feelings: on the one hand, all that scientific pedantry about *ictus* and number of syllables seemed completely absurd to me (especially because of the fact that at the time I belonged to the neo-avant-guard movement), but on the other hand I vaguely felt that the music of words I dreamt as a young poet was mysteriously connected with this extremely boring academic rubble.

My poetic development was paradoxical: contrary to the great majority of other poets, who usually start with the traditional forms and only later

decompose them into free verse and personal poetic expression, I did it the other way around. The experimental research of “sound poetry” has led me to the discovery of the classical poetic forms that allow the deepest music of words. I have found that strict poetic form – paradoxically – deepens the poetic message, irradiating a magnetic emotional impact. Due to these limitations, poets must explore the language and their own mental structure (which in poetry is the same thing), where they find unexpected solutions that reveal the “dormant” truth of the heart and of the world. The poetic form, therefore, does not limit the freedom of artistic expression; quite the contrary – it establishes true artistic freedom.

I was first charmed by alliterations and assonances, then I discovered rhyme as a musical embrace of words, and finally I became obsessed with the search and re-search of the poetic rhythm: the entire world lies hidden and reveals itself each time again through the *memory of the language*, the time vertical given by the repetition of rhythmic and euphonic patterns! Traveling through different countries, I have been cleaning the dust from the ancient notebooks of poetic forms at the shelves of old bookshops: I, a former avant-gardist, have cast away the barbaric arrogance of the modern age and have learned to be humble before ancient masters. (As always: arrogance is ignorance.) I have discovered that classical poetic forms were not a petrified chain of unnecessary rules, but an accumulated formal wisdom of generations of poets. I have discovered that different rhythms corresponded to different layers of my emotionality, that different voices living in me expressed their worlds through different poetic forms. Things that can be expressed through the form of the Troubadour *sestina* cannot be expressed with free verse, and vice versa. Poetic forms are basic rhythmic and euphonic codes for different registers of the heart and of the world.

I cannot quite recall the moment when I moved from practical research on poetic forms into the field of theory. Between both I have never felt a gap, but a bridge. (As a matter of fact, I have been feeling this gap only lately, because of the self-sufficiency and arrogance of literary theory described above.) Frankly, literary history and theory have helped me to discover many poetic forms that otherwise I would have never known. On the other hand, the loving struggle with the poetic language that I have been fighting throughout my life enables me to understand the theoretical questions “from inside;” from the organic, so to say “bodily,” experience of the language.

In the handbooks of poetic forms *Oblike sveta* (Forms of the World, 1991) and *Oblike srca* (Forms of the Heart, 1997) I combined poetic practice and theory, with pedagogic and didactic intentions as well: I have written poems in 140 different forms and poetic procedures, in the wide range from the East to the West, from ancient Greek prosody to modern poetics. In the process I have introduced forty new forms into Slovene poetry and the Slovene language, which turned out to be exceptionally elastic, as though made for poetry. The Slovenes are a small nation: in order to console us, God has given us the language of poetry.

The monograph *Oblika, ljubezen jezika* (The Form, the Love of Language, 1995; in the Slovene original the title rhymes), which represents the book

adaptation of my doctoral dissertation *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (The Reception of Romanic Poetic Forms in Slovene Poetry, 1995), is completely different: it is written in objective language, free of metaphorical polysemantic meanings, as a decent scholarly work is supposed to be. At the same time, I must confess that this work was not merely a fruit of scholarly zeal, but a fruit of pain as well: I had been writing it in the first half of the 1990s, in the long years and even longer nights when, because of the wars in the former Yugoslavia, I could neither sleep nor write my own poems. I was afraid that by writing poetry I would open the wound that was a consequence of the organization of humanitarian help for refugees and writers from the besieged city of Sarajevo. (I coordinated one of the biggest humanitarian actions by International PEN.) Surrounded by tragedies, I felt a need to flee from terrible reality into the world of pure beauty, into the world of pure sound, void of any meaning. I found it in literary theory: versology enabled me to stare into pure sound, into the cosmic space beyond any meaning and, therefore, beyond any pain, into that abstract dimension where music corresponds with mathematics. At that extreme point of running away from meaning, I discovered that in the end rhythm always depends on meaning. Together with meaning, pain returned and, together with the pain – joy, that beautiful and terrible joy of life... and together with the pain and the joy my poetic voice burst out from my closed throat again. The result was one of the most painful, but – I believe – also one of the best poetry volumes I have ever written: *Mojster nespečnosti* (The Master of Insomnia, 1995).

What is, therefore, the source of the literary “science” as I practice it, according to my best, but – I am afraid – humble forces? Following Plato, I would say: *Eros*, which pushed me to research poetic forms. Out of poetry into poetics, and out of poetics into literary theory. After my painful experience with the book *Oblika, ljubezen jezika*, I would also add: pain. This book, full of metric schemes and graphic representations of the frequency of rhythmic procedures, was stained by the blood that I have systematically cleaned with cold scholarly language.

Ever since then, I respect, love, and obey – yes, also obey – both of my demons: the demon of Poetry and the demon of theory. The first one deserves the capital letter, the second one does not.

Let me conclude this examination of the relation between poetry and theory with my own poetic experience. The genesis of my poem “Narcis in Eho” (Narcissus and Echo) – first published in the volume *Stihija* (Cataclysm, 1991), and then in *Oblike sveta* (Forms of the World, 1991) and *Oblike srca* (Forms of the Heart, 1997) – offers a significant example that theory can help in the process of the poetic creation. I had been writing it ten long years, returning to it all the time and putting it away with a mixture of content and discontent: I knew that I had very precious material under my pen, but this material simply grew and grew, dissipating at the same time. After ten years of intense work I found a solution in an old and dusty English handbook of poetic forms: the *echo sonnet* (a rare form invented a thousand years ago and flourishing in French, English, Italian, and German

poetry of the 16th and 17th centuries) offered a form that crystallized my verse material into the definitive shape of the poem. Unfortunately, the poem is untranslatable because of the close relation between sound and meaning in Slovene.

I was extremely happy that I was able to finally conclude the poem. I believed then that "Narcis in Eho" was the best poem I had ever written. My creator's happiness was soon overshadowed by the fear that all the poems in my future work would necessarily be less powerful, and I longed for those ten long years of language search and research, ten long years of creative efforts. I realized that the happiness felt in the process of the creation is far greater than the happiness after the successfully concluded work.

It is probably not a coincidence that it is the most "mallarméan" and "valéryan" poem in my entire poetic *oeuvre*. Its beauty is based on the perfection of the form, the perfection of the relation between sound and meaning.

I still think that "Narcis in Eho" is my most beautiful poem. However, today I believe that beauty is not everything. The essence of poetry is not in beautiful, but in *true* verses. And here theory cannot offer any help to poets.

Translated by the author

WORKS CITED

- Novak, Boris A. *Oblike sveta: Pesmarica pesniških oblik* [Forms of the World: A Poetry Book of Poetic Forms]. Ljubljana: Mladika, 1991.
- . *Sihinja* [Cataclysm]. Maribor: Obzorja, 1991.
- . *Mojster nespečnosti* [The Master of Insomnia]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- . *Oblika, ljubezen jezika* [The Form, the Love of Language]. Maribor: Obzorja, 1995.
- . *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* [The Reception of Romanic Poetic Form in Slovene Poetry]. Ljubljana: author, 1995.
- . *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik* [Forms of the Heart: A Poetry Book of Poetic Forms]. Ljubljana: Modrijan, 1997.
- . "Valéryjev paradoks" [Valéry's paradox]. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 156–91.
- Poe, Edgar Allen. "The Philosophy of Composition." *Graham's Magazine* (April 1846): 163–167.
- Todorov, Tzvetan. "La 'poétique' de Valéry." *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975): 123–32.
- Valéry, Paul. *La Jeune Parque*. Paris: Gallimard, 1917.
- . *Album des vers anciens*. Paris: Gallimard, 1920.
- . *Charmes*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.
- . *Variété IV*. Paris: Gallimard, 1938.
- . *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1941, 1943.

- . *Oeuvres I*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957.
- . *Oeuvres II*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Selected Writings*. Trans. Lionel Abel, Léonie Adams, Malcolm Cowley, James Kirkup, C. Day Lewis, Jackson Mathews, Louise Varèse, and Vernon Watkins. New York: New Directions Publishing Corporation, 1964.
- . *An Anthology*. Selected, with an Introduction, by James R. Lowler. From *The Collected Works of Paul Valéry*, ed. Jackson Mathews. Princeton: Princeton University Press, 1977. (= Bolingen Series XLV·A).
- . *Cahiers (1894–1914)*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *Paul Valéry*. Trans. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.