

Ni prav, da ljudski rod uživa,  
ko midva pereva si glave.

Merkur: Zbogom, zdaj stopim dol, da vse pripravam,  
da rešim tega svojega se lika  
in da v podobo se napravim  
Amfitrionovega poslužnika.

Noč: Jaz s svojim spremstvom temnih ur  
tu kje, na tej poluti se zaustavim.

Merkur: Bodite zdravi, Noč!

Noč: Zbogom, Merkur!

Prevedel Josip Vidmar

## Na rob moderni francoski poeziji

Marjeta  
Vasič



Mislim, da brez ankete lahko zapišemo, da francoska leposlovna proza, v izvirniku ali v prevodih, slovenske bralce laže in hitreje osvaja kakor francoska poezija. O tem, zakaj in kako se to dogaja, bi lahko pisali obširne razprave; ta zapis pa želi opozoriti le na tisti vidik vprašanja, ki izvira iz same narave poezije.

Naj v tej zvezi obnovim anekdoto iz francoskih umetniških krogov, ki jo je v *Literarnih spominih* zapisal Paul Valéry. Mallarméjev prijatelj slikar Degas je tudi pesmi pisal. Nekoč, ko mu delo nikakor ni šlo od rok, je potožil Mallarméju, kako da ne spravi skupaj svoje pesmi, ko ima vendar polno glavo misli. Pesnik mu je odgovoril: »Ampak Degas, poezija se dela z besedami, ne z mislimi.«<sup>1</sup>

Seveda ne smemo Mallarméjevega odgovora razumeti v smislu Hamletovih »besed«, kakor mu tudi ne gre pripisovati trditve, da »človek proze ne ustvarja z besedami«. Mallarméjev stavek nakazuje posebno pojmovanje pesniške besede, ki se je v njegovem času, predvsem pa v našem stoletju, uveljavilo pri teoretičnih in ustvarjalcih raznih smeri ne glede na njihovo različno svetovnonazorsko in estetsko usmerjenost; tako na primer pri P. Valéryju po prvi in pri J.-P. Sartru po drugi vojni. To pojmovanje ne zanika, da je poezija izviren in edinstven odziv pesnika na svet in življenje, niti ne izključuje znanih in priznanih konstituant pesniškega ustvarjanja, se pravi emocionalnega izvora pesniških stanj in večjega ali manjšega miselnega posega v pesniško oblikovanje, pač pa določa besedi oziroma pesniški govorici posebno vrednost. V pesniškem tekstu tedaj besede in stavčne enote niso samó nosilke pomena, niso samo znak za pojme in stvari kakor v vsakdanji govorici; niso samo posrednice pomena, marveč avtonomne enote s svojo pomensko, zvočno in vidno strukturo, kakor tudi s celotnim asociativnim kompleksom, ki ga evocirajo. V tem primeru govorica ni sredstvo, marveč cilj, ali kakor pravi Sartre, »pesnik besed ne upo-

<sup>1</sup> P. V.: *Souvenirs littéraires*, Oeuvres I, str. 784. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

rablja, ampak jih kvečjemu služi«. V skrajni konsekvenci tedaj besede niso izraz duševnih stanj, marveč so same duševna stanja. Besede so podobe, so »besede-stvari«, katerih vsaka predstavlja »mikrokozmos«, nasičen z emotivnostjo.<sup>2</sup>

Ko se sklicujemo na Valéryjeve in Sartrove formulacije pesniške besede, pa ne moremo sprejeti njenega pojmovanja proze. Oba namreč ostro ločita poezijo od še takó dognane leposlovne proze in pripisujeta govorici v prozi bistveno drugačno funkcijo. Valéry primerja poezijo s plesom, prozo s hojo proti določenemu cilju in takó anticipira Sartrovo tezo, da je proza bistveno utilitaristična in mora vsebovati projekt spremeniti situacijo, iz katere izhaja, se pravi spremeniti svet.<sup>3</sup> Glede Sartrovih izvajanj lahko mirno rečemo, da je njegovo natančno razloževanje prav zares utilitaristično: poezijo je sicer res »osvobodil«, zato pa je roman toliko bolj neizprosno vpregel v svoj ideološki voz.

Vprašanje proze in poezije ter njunih skupnih in različnih vidikov je seveda preobširno in prezapleteno, da bi ga reševali na teh straneh. Sicer je znano, da sta Sartrovo pojmovanje proze in z njim povezana zahteva po angažiranosti romana že takoj po vojni sprožila polemiko, ki pa je bila dostikrat bolj ideološko-politične, kakor literarnoteoretične narave. Z dobro podprtimi argumenti pa so njegovo teorijo zavrnil predvsem predstavniki »novega romana«, na primer Nathalie Sarraute in A. Robbe-Grillet, in ponovno utemeljili avtonomnost proznih leposlovnih zvrsti. Slednjič je treba opozoriti na drugo skrajnost, na najnovejšo teorijo, ki se je izoblikovala ob dognanjih strukturalnih raziskav na najrazličnejših področjih od lingvistike do Marxovega *Kapitala*; formuliral jo je vodilni teoretik in pisatelj skupine »Tel Quel« Philippe Sollers. Ta teorija je integralen del programa o totalni marksistični revoluciji in odpravlja sleherno razlikovanje med književnimi zvrstmi in obravnava vse, od pesmi do eseja, kot »fikcijo« in nadomešča konvencionalni termin »literatura« z oznako »tekstualno pisanje« (*écriture textuelle*). Kritika, ki izhaja iz tega načela, zavrača literarno zgodovino kot idealistično orodje kapitalistične ekonomike in se ukvarja samó s teksti vseh časov, ki po njenem kršijo in prestopajo ustaljene norme dopustne in dopuščene literarne govorice; ko se sklicuje na materialistično dialektiko, postavlja nasproti literarnozgodovinski kontinuiteti diskontinuiteto posameznih »prestopkov« (transgresij) in razlaga njihovo revolucionarno funkcijo. V zvezi z našo temo pa je predvsem zanimivo to, da je mladi Sollers odkril »prestopnika« v sedemdesetletnem Francisu Pongeju in njegovem res nenavadnem pisanju.<sup>4</sup>

Opisani status pesniške besede bistveno opredeljuje poezijo, obenem pa pojasnjuje, zakaj nam je pesem v katerem koli tujem jeziku razmeroma težko dojemljiva. Naj smo se jezika še takó dobro naučili, celoten čutno-duhovni kompleks besed, verzov ali sintaktičnih enot vendarle manj sugestivno, včasih celó z drugo kvaliteto deluje na nas. Zato smo tudi manj

<sup>2</sup> Prim. P. V.: *L'Invention esthétique*, op. cit. str. 1414—1415; J.-P. S.: *Qu'est-ce que la littérature*, str. 17, 22, 25; citirano po drugi izdaji, Gallimard, Idées, 1968.

<sup>3</sup> P. V.: *Poésie et pensée abstraite*, op. cit. str. 1329—1330; J.-P. S.: Op. cit. str. 26—28.

<sup>4</sup> Prim. Ph. Sollers: *Logiques*, zlasti uvodni *Programme* in eseje *La poésie, oui ou non, Critique de la poésie, Le roman et l'expérience des limites*; Aux éditions du seuil, coll. »Tel Quel«, 1968.

občutljivi za takó imenovani formalni vidik tuje, v našem primeru francoske poezije, ki sploh ni samó formalen, in dostikrat le bolj iz poklicne dolžnosti spremljamo razprave o regularnem in svobodnem verzu, ženskih in moških rimah, o klasičnem aleksandrincu in njegovih modernih variantah, skratka probleme, ki so bistveno povezani z nastajanjem in menjavanjem pesniških šol in stilov. Deloma pomanjkljivo dojemanje vpliva verjetno tudi na specifično vrednotenje francoske poezije. Takó se na primer Slovenci ne moremo in ne moremo sprijazniti s trditvijo, da je Victor Hugo prav tako velik, če ne še večji pesnik kakor Charles Baudelaire, in ne moremo razumeti, da takó pomembne osebnosti našega stoletja, kakor so André Gide, Paul Valéry in André Malraux (ki mu rime na -ombres odkrivajo poseben hugojevski svet) izredno cenijo Hugojevo poezijo, čeprav so skeptični do njegovega naivnega humanizma in optimističnega spiritualizma. Kaj pa ko bi se pri nas kdaj heretično vprašali, če ni morda Hugo za Francoze prav tak mojster besede, kakršen je za nas Župančič? Vprašanje naj ostane odprto, saj primera Hugo ne navajam z vzgojnim namenom, češ poboljšajmo se, spremenimo kriterije in začnimo se nemudoma navduševati za njegove pesmi. Gre preprosto za to, da se teh problemov zavedamo, in morda še za skromno željo, da bi ireduktibilnost pesniške govorice upoštevali vsaj takrat, ko je to mogoče, na primer — pri slovenski poeziji.

Morda se zdi, da se omenjena ireduktibilnost dosledneje uveljavlja v moderni kakor v tradicionalni poeziji, saj je na primer iz starejših pesmi le laže izluščiti »vsebino«. Ta morebitna domneva pa se bolj kakor na resnično poezijo lahko opira na ne-poezijo, se pravi na nepregledno množico verzov, ki so rabili za podajanje snovi, ki bi jo že od romantike dalje obravnavali v esejistični ali znanstveni prozi. Z drugimi besedami, spremenila se ni narava poezije, ki se resda izraža v različnih podobah, pač pa pojmovanje poezije.

Od romantike dalje, zlasti Charles Baudelaire in njegovi nasledniki Verlaine, Rimbaud in Mallarmé, so se vse bolj zavzeto ukvarjali s teorijo pesniškega ustvarjanja. Sicer so tudi pesniki prejšnjih obdobj razmišljali o svojem delu in o njem razpravljali v skupinah in šolah, pisali manifeste in posamezno ali strnjeno nastopali kot teoretiki, toda pesniška govorica kot ireduktibilni element poezije se je kot glavni predmet teh razglabljanj začela uveljavljati šele z Baudelaireom. Odtlej pa je njena pomembnost vse bolj prodirala v zavest ustvarjalcev, jih vznemirjala in vplivala na njihovo delo. Odločilno je opredeljevala prav tisto pesniško tvornost prejšnjega in našega stoletja, ki jo navadno zaznamujemo s terminom moderna poezija. Ta posvetitev besede je imela zelo obsežen, mnogostranski, pa tudi dvoizen učinek. Mallarmé je hotel besedo »izprazniti«, ji odvzeti sleherni stvarni in emotivni kontekst in ji podeliti absolutno, metafizično vrednost, a se je nevarno približal molku. In kakor se zdi paradoksalno, trideset let poznejša dadaistična devalvacija govorice, ki je stavek razkrojila v zaporedje zlogov in besed brez sleherne logične zveze, je pravzaprav skrajna varianta Mallarméjeve sakralizacije pesniške besede.

Poleg splošne deziluzije in duhovne stiske mladih generacij, ki so se zlasti po obeh vojnah znašle pred množico visokodonečih puhlih besed, je tudi to novo pojmovanje poezije pospeševalo tako imenovano krizo govorice ali jezika, ki se v našem stoletju občasno pojavlja ne samo v Franciji, marveč povsod po Evropi, ponekod prej drugod pozneje. Vrsta skupin in

smeri, ki so bolj ali manj vidno ali hrupno nastopale v Franciji po zatonu simbolizma, to je v prvih dveh desetletjih našega stoletja, je verjetno prav takó izraz te krize in težnje, da bi ubežali frazam in klišejem ter besedi spet podelili izgubljeno nedolžnost.

Ko poskušamo prodreti v svet novejšje francoske poezije, pa ne glede na razne smeri in tendence, na deklarirano navezanost na tradicijo na eni in izzivalno modernost na drugi strani, zlasti ob nastopu nadrealizma odkrijemo določeno bistveno razliko, takô v izhodiščih kakor v samem delu. Tedaj se namreč izoblikuje alternativa: ali je pesniška govorica sad zavestnega ustvarjanja, ki poteka ob miselni kontroli inspiracije, ali pa nastaja povsem spontano v iracionalnih in podzavestnih sferah človeške duševnosti. Ta alternativa je prav rahlo nakazana že prej z dvojico pesnikov, ki nista pripadala nobeni šoli in vsak po svoje odmevata v naš čas; to sta Guillaume Apollinaire in Max Jacob. Ob eruptivni in drzno sproščeni Apollinairovi pesmi, ki je s svojimi melodijami in ritmi, z nenavadnimi podobami in »nepesniškimi« besedami prevzela nadrealiste, živi — bolj v senci — Jacobova premišljena, asketska, v svoji naivnosti prefinjena, sama sebe razkrajajoča poezija, ki sega prav do Queneaujeve igrivosti in skepse, do Prevertovih besednih norčij in povojne dramatike nesmisla. V vsej jasnosti, kot rečeno, pa se je alternativa izrazila v dvajsetih letih z nastopom nadrealizma, ki se je predvsem v osebi svojega vojvode in teoretika Andréja Bretona soočil s koncepti Paula Valéryja.

Mislec in pesnik Valéry, ki je po dobrih dvajsetih letih molka osvojil s svojo poezijo ne le francosko, marveč tudi evropsko elito — celó véliki Rilke se je vedel do njega kot učenec do mojstra — je pojmoval poezijo kot proces umetniškega ustvarjanja, katerega izhodišče in cilj sta čustvo ali emocija; toda med obema poloma, ki v istem občutju povezujeta avtorja in bralca, naj pesnik uporablja »pamet in vse pripomočke, celo najbolj abstraktne misli ter vsa tehnična sredstva«. Vsi ti elementi naj bi se združili v enoto in Valéry je dejansko težil k besedni sintezi čutnega, emocionalnega in intelektualnega aspekta, čeprav je menil, da je to ideal, ki ga ni mogoče doseči. Iz tega nujno poenostavljenega povzetka — saj v okviru pričujočega zapisa ni mogoče podati vsega bogastva Valéryjeve obsežne in jasno formulirane misli — je razvidno, da se to načelo vključuje v francosko klasično tradicijo; in sam pesnik je v glavnem ohranil tudi klasični verz in prav iz aleksandrinca izvajal nove zvočne in ritmične učinke. Mladi pesniški rod je Valéryjevo poezijo odklanjal, češ da je zastarela in razumska; pri svoji oceni se je lahko delno opiral na pesnikovo obrobno izjavo, da pravzaprav sploh ni pomembno, ali je pesem plod čustvenega navdiha: glavno je, da učinkuje na bralca in v njem izzove določeno čustveno reakcijo. Novejše kritike pa spet vse bolj opozarjajo na Valéryjevo kompleksno harmoničnost in na čutno emotivni vidik njegove poezije.<sup>5</sup>

Drugo, nasprotno načelo so izoblikovali nadrealisti, v *Nadrealističnih manifestih* (1924, 1930) ga je formuliral André Breton. Tudi v tem primeru poskušamo podati samo skopi povzetek njegovih stališč. Znano je, da so imeli nadrealisti ambiciozen program: v temeljih spremeniti življenje in

<sup>5</sup> P. V. *Propos sur la poésie; Nécessité de la poésie*, Op. cit. str. 1362—1363; 1387—1390. V zvezi z Valéryjevo poezijo prim. študijo Monique Parent: *Cohérence et Résonance dans le style de »Charmes« de Paul Valéry*, Klinksieck, 1970.

svet, poezija pa je bila spočetka v njihovi metafizični in moralni revoluciji, ki je hotela biti tudi socialna, samó eno izmed sredstev, ki lahko bistveno pripomore k prevrednotenju življenja in sveta. Toda sčasoma, ko se je družbeno delovno torišče tistih nadrealistov, ki se niso brez pridržkov vključili v Komunistično stranko in se s tem odrekli nadrealizmu, praktično skrčilo na nič, je poezija — in umetnost sploh — dobivala v sklopu programa vse bolj pomembno vlogo. Zdelo se je, da je prav s pesniško govorico — morda edino z njo — mogoče razkriti nadrealnost stvari, se pravi po njihovem mnenju edino avtentično realnost, ki se nam zaradi utilitarističnega odnosa do sveta in predmetov izmika, ki pa edina odpira človeku nove, višje perspektive; morda je prav poeziji dano, da doseže »tisto točko duha, kjer izgine protislovnost med življenjem in smrtjo, stvarnostjo in domišljijo, preteklostjo in prihodnostjo, nizkim in visokim, sporočljivim in nesporočljivim.«<sup>6</sup> Toda ne vsakršni poeziji. V nasprotju z Valéryjem so nadrealisti iskali avtentičnost besede v človekovi pasivni zavesti ali podzvesti, ki se zraža v sanjah ali ob popolni odsotnosti umovanja in logike v nekontrolirani igri misli in domišljije. Inspiracija, meni Breton, ni nič drugega kot to posebno stanje transa med spanjem in budnostjo, ki v njem delujejo psihični avtomatizmi in narekujejo besede ter obujajo podobe, ki razkrivajo skrivne, na prvi pogled nemogoče, vendarle dejanske zveze med najbolj različnimi in po vsakdanji skušnji nezdružljivimi stvarmi ali pojavi.<sup>7</sup>

Ne gre, da bi se tu spuščali v kritično analizo celotne nadrealistične misli, katere osti so se vrhu vsega sčasoma precej obrusile; prav takó ostaja odprto vprašanje, ali je »avtomatično pisanje« dejansko mogoče dosledno uresničiti. Zanimajo nas predvsem posledice nauka, ki je povzročil pravo eksplozijo dotedanjih okvirov in modelov ter odkril neslutene možnosti pesniški besedi. Nadrealizem je široko odprl vrata iracionalnosti in paradoksu; podobe nastajajo iz najbolj nenavadnih in nepričakovanih asociacij, ob katerih, kakor pravi Breton, preskakujejo iskre; to prižiganje bengaličnih ognjev sicer zasleplja, vendar ne toliko, da podobe ne bi zbujale cele skale občutij. Z novimi analogijami pa vdira v poezijo množica besed iz vsakdanje rabe ali tehnično-civilizacijskega področja, ki jih je manj, deloma pod vplivom futurizma, uvajal že Apollinaire. Vendar pri njem učinkujejo drugače, skoraj eksotično; morda zato, ker so bolj redko posejane in postavljene v njim neustrezno, tuje okolje. Pri nadrealistih so sprva gotovo izraz protesta proti tradicionalni poeziji in ustaljenim estetskim in moralnim normam. Toda polagoma jih je poezija vsrkala vase in jim podelila pesniško razsežnost: v novem kontekstu so se znebile svoje uporabne vsebine in se vključile v nadrealistične mite.

V novem ozračju se seveda sprosti tudi verz in vse bolj pogosto srečujemo pesem v prozi. Toda v tej novi svobodi, ki je drugačna od simbolistične, se porajajo novi ritmi in sozvočja, ki jih ustvarjajo paralelizmi, ponavljanja, refreni, notranje in zunanje asonance in rime, ki si ne slede po določenem redu in zato stopnjujejo pozornost in presenečajo. Interpunkcijo je odpravil že Apollinaire. Vendar se zdi, da ima to pri njem drugo funkcijo kakor pri nadrealistih. Moč in obstojnost njegovega

<sup>6</sup> A. Breton: *Manifestes du surréalisme*, str. 76—77; izd. iz leta 1967, Gallimard, Idées.

<sup>7</sup> Op. cit. str. 42—43, 50—53, 115—122.

verza je v melodičnih frazah in ritmičnih enotah, ki se skoraj zmeraj prekrivajo s sintaktičnimi enotami, tako da vejic in pik dejansko ne pogrešamo. Pri nadrealistih pa je opuščanje ločil v skladu z uporom proti logiki in razumu, poleg tega pa omogoča nemoteno prehajanje od podobe do podobe in njihovo medsebojno prelivanje.

Ko po toliko letih, iz varne razdalje, obravnavamo nadrealizem, ni težko ugotoviti, da je nadrealizem kot skupina preminul, ne da bi bil vrgel svet s tečajev. Toda rodil je vrsto velikih pesnikov in umetnikov ter s svojo sprostivitvijo vplival na mojstre sodobne poezije in književnosti, na primer na Henrija Michauxa, Renéja Chara in Raymonda Queneauja, ki so le krajši čas ali sploh nikoli priznavali Bretonovo pokroviteljstvo. V zvezi z nadrealisti je nujno omeniti tudi njihovega sodobnika, samotnega, izvirnega in sugestivnega Pierra Reverdyja, saj ga je lastna pesniška izkušnja privedla do nekaterih načel nadrealistične poetike. In celó Saint-John Perse, ki se je hote izogibal stikov s pariškim literarnim življenjem, je svojim vizijam, ulitim v svobodne biblijske verze, podeljeval razgibanost in čezmernost prav z nadrealističnimi podobami. Takó je Breton upravičeno zapisal, da je Reverdy »nadrealist doma«, S.-J. Perse pa »na daljavo«.<sup>8</sup>

Vsa ta literarna dejstva potrjujejo, da je v dvajsetih letih »bilo nekaj v zraku«, neka splošna potreba po sprostitvi invencije, da nadrealizem kot umetnostni fenomen, čeprav je v začetku nastopal proti umetnosti in poeziji, nikakor ni bil kratkotrajna in svojevoljna modna muha. Slednjič je treba opozoriti tudi na danes splošno znano dejstvo, da je rušenje konvencionalnih analogij in ustvarjanje novih, nezaslišanih zvez, se pravi nadrealistični pogled na stvarnost, prodril na najrazličnejša življenjska področja in se danes »nadrealističnim« reklamam in šalam smejejo ljudje, ki še slišali niso za Éluarda ali Aragona. Z drugimi besedami, nadrealizem je v določenem pogledu vendarle spremenil svet. Menim celo, da nam narava in razsežnost te spremembe lahko rabita za oprijemljiv primer, kako umetnost polagoma, skoraj neopazno učinkuje na življenje oziroma na odnos do sveta. Ljudje in stvari se prikažejo v novi luči in z novim odtenkom; v senčne kote posije svetloba in dogajanje dobi nov prizvok. Toda tega učinka v nobenem primeru, tudi v zvezi z najbolj odličnimi umetninami ne gre pretiravati ali mu pripisovati čudežno moralno moč in se vdajati iluziji, da umetnost človeka lahko bistveno poboljša. Če bi bilo to mogoče, bi danes, po tisočletjih umetniškega ustvarjanja, ko so pred nami nakopičeni nepregledni zakladi duha, po naši omikani zemlji hodili sami Frančiški Asiški... (Morda smo preveč podobni kuharici Françoise iz Proustovega *Iskanja izgubljenega časa*, ki je bridko ihtela, ko je prebirala opis porodnih bolečin in pri tem čisto pozabila na ubogo kuhinjsko deklo, ki se je tačas zvijala v resničnih porodnih krčih.)

Ob oceni »nadrealistične revolucije« se vsiljuje primerjava s programom skupine »Tel Quel«. Tudi o njeni udarni moči bo sodel čas, danes je mogoče samó domnevati, da se njen vpliv prav zaradi doslednosti, se pravi zaradi radikalne revolucionarnosti tudi na področju jezika in govornice, omejuje na krog posvečenih izbrancev, medtem ko tisti, ki jim je gibanje namenjeno, raje povzemajo protestne pesmi L. Ferréja, ki nikakor ne uživa Sollersove naklonjenosti. Sicer pa so nasprotniki tudi nadrealistom očitali

<sup>8</sup> Op. cit. str. 39.

ekskluzivnost in aristokratstvo. Z vidika tega zapisa pa je Sollersovo pojmovanje književnosti zanimivo predvsem zato, ker odklanja nadrealistično spontanost in avtomatizme ter vidi predvsem v razumu tisto moč, ki se lahko uspešno upira »konvencionalnim literarnim mitom, ki naj jih preseže revolucionarno pisanje«. Že samo to, da je takšno pisanje odkril v delih Francisa Pongea, nam pove, da je zelo daleč od Valéryja, čeprav se sklicuje na razum. Vendar je težko prej govoriti o Pongeu kakor o nekaterih drugih pojavih francoske moderne poezije, ki pričajo o njeni veliki razvejanosti in mnogoterosti, kar je verjetno tudi posledica tega, da se po razhodu nadrealistov ni več formirala nobena pesniška šola z izdelano poetiko in programom.

V tem obdobju brezvladja, ko je pesnik prepuščen svoji lastni svobodi, ko tvega samo zase, toda sam, se pravi brez zaledja skupine, je med drugim mogoče zaznati tudi težnjo po kontinuiteti s tradicijo, tudi s tisto, ki jo na začetku stoletja predstavlja Valéry. V tej zvezi prinašajo zelo zanimiva dognanja najnovejše raziskave o francoskem verzu v XX. stoletju. Podrobne analize so namreč pokazale, da določena zveza s tradicijo pravzaprav nikoli ni bila povsem pretrgana, in med drugim odkrile klasične metrične sheme osmerca in aleksandrinca v sami trdnjavi nadrealizma, konkretno v Éluardovi zbirki *Capitale de la douleur* (Prestolnica bolečine, 1926).<sup>9</sup> Ta podatek bistveno dopolnjuje že znano dejstvo, da sta se Éluard in Aragon po vstopu v KP v želji po večji komunikativnosti približala uhojenim stezam francoskega Parnasa. Nedvomno najbolj značilno pa je v tej zvezi stališče osemindesetletnega pesnika in prevajalca Shakespeara Yvesa Bonnefoya, čigar pesnitev *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (O gibanju in negibnosti Struge, 1953) se uvršča med najpomembnejše stvaritve petdesetih let. Bonnefoy namreč meni — v spremni besedi k prevodu *Hamleta* — da se deseterec in aleksandrinec nikakor nista po naključju zasedrila v zahodnoevropskih jezikih. Pripisuje jima posebno ontološko in estetsko funkcijo v prepričanju, da prav v teh verzih, to je »v okviru oblike, ki je ostala vidna, lahko najbolj intenzivno živijo dolžine in kračine, kajti s tem da potrjujejo ali rušijo ustaljene ritme, snovno izražajo stvarno zvezo pesnika s sleherni obliko in z redom veselja.«<sup>10</sup> Razsojanje o tej hipotezi ni naša stvar, vsekakor pa ni naključje, da jo je zapisal Bonnefoy, ki je od sodobnih pesnikov morda najbliže Valéryju. Druži ju tudi vera v moč duha. Pri tem je zanimivo, da stari skeptik Valéry veruje v svojega duha, medtem ko mladi Bonnefoy izreka zaupanje Heglovemu univerzalnemu duhu. O tem priča izrek na čelu omenjene pesnitve, katere sam naslov razkriva zvezo z dialektiko. In slednjič jima je skupna tudi vera v poezijo, saj Bonnefoy izvirno nadaljuje dialog poezije s samo seboj, ki ga je bil začel in pretrgal Valéry. — Za slovenskega bralca bo morda zanimiv še podatek, da tudi Pierre Emmanuel, čigar zadnji zbirki razodevata biblijski navdih, svoj svobodni verz vse bolj pogosto prepleta s klasičnimi verzniimi oblikami.

Ob tej pesniški tvornosti pa živi in uspeva poezija ali pesem v prozi, ki jo je sprostil nadrealistični prevrat. Vendar tudi tu opažamo bistvene razlike, zlasti če sodimo po starejših mojstrih, kakor so Michaux, Char in Queneau, ki nadrealistične elemente vgrajujejo v nove sisteme in jim s tem

<sup>9</sup> *Le vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, str. 22—25; Klincksieck, 1967.

<sup>10</sup> Navedeno po *Le Vers français au 20<sup>e</sup> siècles*, str. 54—55.

podeljujejo nove funkcije. Pri vseh treh — pri vsakem drugače — zaznavamo določeno stopnjo zavestne discipline in miselne kontrole, ki iz ekstenzivnosti vodita v intenzivnost. Pri Michauxu se ta poseg kaže v zgoščenosti verza ali stavka, ali v dramatični napetosti, ki jo stopnjujejo ostri, zaletavajoči se ritmi, značilni za njegovo napadalno govorico. René Char je s svojimi aforizmi in metaforami, o katerih meni Maurice Blanchot, da protislovja hkrati vzpostavljajo in razrešujejo,<sup>11</sup> dosegel dotlej neznano poetizacijo misli do te mere, da zbujajo vtis, kot da je besedi dano zabrisati mejo med čustvovanjem in abstraktnim mišljenjem. To stapljanje miselne in čustvene sfere pa ni niti nekakšna »poetična filozofija« niti refleksivna lirika v tradicionalnem pomenu besede. O bistveni preobrazbi nadrealizma pa morda najbolj zgovorno pričajo prozna in pesniška dela Raymonda Queneauja. Medtem ko »pravi« nadrealist, na primer Breton, svet najprej razkroji, nato pa z analogijami in asociacijami ustvari nova sozvočja — celo med murnom in pesnikom — ali prodre v jedro stvari (prim. pesem *Budnost*), uporablja Queneau nadrealistične podobe za postopno, naravnost sistematično razblinjanje v meglo — v nič, za razkroj konceptualnega in vidnega sveta. Vse to pa poteka kot igra s stvarmi in pojavi, z literaturo in poezijo, s francoskim knjižnim jezikom in ortografijo, če ne gre drugače tudi z nebesnimi telesi, kakor priča njegova *Petite Cosmogonie portative* (Ročna kozmogonija, 1950). To domiselno in dognano poigravanje seveda izžareva izviren humor — in prav ta je včasih »izdajalski«: ob njem se spomnimo na Nietzschejev izrek, da je od vseh živali samó človek toliko trpel, da je iznašel smeh.

Francis Ponge je šel še dlje od Queneaujeve igre, ki ne more povsem zatajiti človeški ranljivosti. Prav takó se je odpovedal ambiciji, da bi z govorico ustvarjal sinteze in harmonije, ki jih v stvarnosti ni, ali da bi se kakor Michaux zarotil proti svetu in se z magičnimi formulami bojeval proti njegovim mračnim silam. V svojem obsežnem slavonspevu predklasiku Malherbu,<sup>12</sup> kjer podaja tudi svoje poglede na besedno umetnost, trdi Ponge, da je pristal na svoj temeljni človeški poraz in se po preseženem uporju proti danosti odločil za upodabljanje stvari, še več, za *Stališče stvari* (zbirka *le Parti pris des choses*, 1942). Znano je, da so stvari v Pongeovi izdaji očarale najprej Camusa, potem Sartra in po dvajsetih letih pritegnile še Sollersa, čeprav so med njegovimi in Pongeovimi nazori vendarle razlike, ki pa ga očitno ne motijo. Ob Pongeovi kritičnosti do človeka, ki mu očita čezmerne ambicije gospodarja sveta, preseneča njegovo zaupanje v Razum in v moč Besede. Ob njegovi zavzetosti za francoski jezik in njegov besednjak, ki je zanj temelj razuma, ob njegovi različici Descartesovega »cogita« — »bereš me . . . torej smo«, in ob zahtevi po skladnosti med umnostjo in zvenom besede, v francoščini »raison-réson« (zadnja beseda je njegov neologizem), pa se vsiljuje vprašanje, ali so res stvari pritegnile in določile njegovo pisanje — ali ga ni morda njegova nemetaforična, gola in trdna, jasna in stvarna govorica privedla do stvari. V njegovih teoretičnih spisih ne najdemo odgovora na to vprašanje. Ko pa beremo njegovo *Svečo*, njegov *Kruh*, *Gajbo* ali *Školjko*, moramo priznati, da nas presenečajo in

<sup>11</sup> *La Part du feu*, René Char, str. 103—117; Gallimard, 1949.

<sup>12</sup> *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965.

spravljajo v začudenje, združeno z radostnim odkritjem nečesa, kar je bilo dotlej neznano: to neznano pa je razkrila govorica, ne sama stvar.

Ob koncu torej ugotavljamo, da se je tudi Francis Ponge, ki odklanja naziv pesnik, ki je zavrgel metafiziko hkrati z uporom, oklenil govorice, jezika, besede, se pravi izrazilo človeških stvari, ki jim ni mogoče ubežati protislovnosti in dvoreznosti. Govorica resda združuje, toda obenem tudi ločuje in razdvaja. Prav iz te dvojnosti verjetno izvira tudi nedostopnost ali tako imenovana hermetičnost poezije, ki se pojavlja v vseh časih. Toda kljub temu nastajajo novi pesniški svetovi, ustvarjajo jih tisti, ki v kaj verjamejo, in tisti, ki v nič ne verjamejo, vsi pa, zavestno ali ne, s tem potrjujejo eno tistih človekovih konstituant, ki se celo danes zdi nedotujljiva.

## Francoska moderna lirika

### André Breton

BUDNOST    Tuintam stolp svetega Jakoba v Parizu nihajoč  
                  Kot sončnica  
                  Trči s čelom ob Seino in njegova senca  
                  Neopazno drsi med vlačilci  
                  Takrat v snu po prstih  
                  Odidem v sobo kjer ležim  
                  In podtaknem ogenj  
                  Da ne bi ničesar ostalo od privoljenja ki so mi ga  
                  Izvabili  
                  Pohištvo odstopa prostor živalim enake velikosti  
                  Ki me po bratovsko motrijo  
                  Levi z grivami ki goltajo  
                  Stole  
                  Morski psi katerih beli trebuh si prilašča poslednji drget  
                  Rjuh  
                  V uri ljubezni in modrih vek  
                  Vidim goreti sebe vidim to svečano skrivališče  
                  Ničev  
                  ki je bilo moje telo  
                  In ki ga je razbrskal potrpežljivi kljun ognjenega ibisa  
                  In ko je končano stopim neviden v rakev  
                  Ne da bi se zmenil za te ki hodijo skozi življenje  
                  Katerih zastajajoči koraki oddaleč odmevajo  
                  Vidim sončne rese  
                  Skozi glogov grm dežja  
                  Čujem kako se človeška tkanina trga kot velik  
                  List  
                  Pod nohtom prisotnosti in odsotnosti ki sta  
                  med sabo domenjeni