

Ewa Bieńkowska

Paweł Valéry w poszukiwaniu istoty poezji

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6, 161-166

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

kiem sztuki przynajmniej w takiej samej mierze, w jakiej był męczennikiem prawdy o człowieku. Spełnił w literaturze rolę kozła ofiarnego, zaświadczył tak dobrze, tak trafnie i skutecznie artystycznie... że musiał zginąć, zginąć za nieswoje grzechy, które przyjął na siebie — także, i zwłaszcza, jako artysta. Nam jednak nie wolno potępiać ani nawet sądzić, ponieważ i my nie umiemy uczciwie uzgodnić wszystkich wartości, etycznych i estetycznych. Aleśmy na tyle słabi, że nie przeszkadza nam to spać.

Jan Błoński

Paweł Valéry w poszukiwaniu istoty poezji

Paul Valéry: *Estetyka słowa*. Warszawa 1971 PIW, ss. 292. Biblioteka Krytyki Współczesnej.

Kiedy otwieramy wydany niedawno w Bibliotece Krytyki Współczesnej tom esejów P. Valéry'ego, odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z tekstami bardzo aktualnymi, niepokojącymi i świeżymi. Wrażenie dość dziwne, jeśli zestawić daty ich powstania: najciekawsze pochodzą z lat 1895 (*Wstęp do metody Leonarda da Vinci*), 1896 (*Wieczór z panem Teste*) i z lat dwudziestych naszego stulecia (*Sytuacja Baudelaire'a* i rzeczy o poezji Mallarmégo). I nie idzie w tym wypadku o ten rodzaj wiecznej „aktualności”, jaką często przyznajemy rzeczom dojrzałym i wyważonym, które przechodzą zwycięsko przez próby czasu, więc jakby bez troski unoszą się ponad czasem i zawsze mają rację jego kosztem. Wręcz przeciwnie, lektura tych szkiców nie wywołuje obrazu majestatycznego klasyka, który spogląda na nas z wyżyn pobłażliwej mądrości i usta ma pełne zadziwiająco prostych odpowiedzi na nasze chaotyczne i bezradne pytania. Przywodzi raczej wizerunek postaci udręczonej, z najwyższym wysiłkiem dobijającej się własnych racji i coraz to zagrożonej ich kruchością, niepewnością. Aktualność szkiców krytycznych P. Valéry'ego to przede wszystkim zagadkowe współbrzmienie z problemami, które dziś znajdują się w samym środku zainteresowań krytyków i badaczy literatury. Płynie to z faktu, że u początków swej twórczości i refleksji postawił sobie parę zasadniczych kwestii i przez całe długie życie drażył je i przenicowywał zarówno we własnej praktyce poetyckiej, jak i w rozważaniach teoretycznych.

Jako poeta wystąpił bardzo wcześnie. W jego młodzieńczych próbach wydanych w *Albumie dawnych wierszy* widać banalny raczej przypadek inteligentnego naśladownictwa, zręcznego przejęcia języka symbolistów przez kogoś, kto zupełnie nie wie, co z nim począć dalej. Szybko też nastąpił kryzys, który miał dwie przyczyny. Znie-

chęcenie do własnej twórczości (a może i do twórczości jako takiej) zostało spowodowane czy pogłębione odkryciem Mistrza, wzoru poezji doskonałej, to znaczy takiej, która sama usprawiedliwia fakt swego istnienia, a więc jedyna godna jest uprawiania. Było to spotkanie z poezją i osobą Stefana Mallarmégo. I tu natrafimy na jeden z licznych paradoksów Valéry'ego. Rozczarowanie poezją i odkrycie jej najdoskonalszego wyrazu to dwie strony tej samej sprawy, to w gruncie jedno i to samo doświadczenie. Dowiadujemy się o nim z trzech szkiców zamieszczonych w naszym tomie: *List o Stefanie Mallarmé*, *Stefan Mallarmé*, *Mawiałem czasem do Stefana Mallarmé*. Na rdzeń tego doświadczenia składają się pewne ogólne, teoretyczne przekonania, niemniej trudno nie spostrzec, że są one jakos związane z sytuacją historycznoliteracką, na jaką przypadła młodość P. Valéry'ego.

Romantyzm był wówczas zjawiskiem jeszcze aktualnym. Wiktor Hugo (któremu poświęcony jest „rozrachunkowy” esej *Wiktor Hugo — twórca formy*) umarł w roku 1885, gdy Valéry miał lat 14, nazwiska Lamartine'a, Musseta, de Vigny'ego oznaczały ciągle najważniejszą poetycką schedę epoki, podjętą przez symbolistów.

Był to oszałamiający zalew poezji, która pragnęła być wszystkim: równoważnikiem doznania, tłumaczem wzruszenia, nośnikiem uczuć metafizycznych, namiastką religijności. Chciała wcisnąć się w zewnętrzne dziedziny życia, kształtować postawy, zachowania, dostarczyć niejako czytelnikowi pełnego literackiego ekwiwalentu istnienia. Była więc niebywale zachłanna, pożerała idee filozoficzne i pomysły reformatorów społecznych, zagarniała dla siebie materiał wszędzie, gdzie go znajdowała, nie przebierając w środkach. W końcu ta jedyna tkanka, która stanowi o jej byciu, język poetycki, stała się jak rozciągliwy w nieskończoność wór, gdzie wszystko można było zmieścić, gdzie mieszała się retoryka i zwykłe prozaimy, inwektywa polityczna i osobiste wyznanie. Język był właśnie środkiem, głównie środkiem i w ten sposób zbliżał się do funkcji mowy codziennego porozumienia.

Symbolizm ściszył, uintymnił grzmiący potok romantycznej ekspansywności, nie ruszając samych założeń. Wydaje się, że młody Valéry postawił sobie takie oto pytanie: jeśli poezja ma być tylko pewnym sposobem przeżywania życia, tyle że szczególnie rozgadany, obróceniem się do języka, aby wykorzystać tylko jego potoczną funkcję (jak to czyni filozof, polityk, kaznodzieja, nawet powieściopisarz — w ogóle każda jednostka komunikująca się ze swym otoczeniem i pragnąca na nie wpłynąć), to po co wobec tego pisać poezję? Takie postawienie sprawy wytrąca pióro z ręki. Valéry jako poeta zamilkł na wiele lat. Ale był to okres wielkiej aktywności umysłowej. Valéry wypracował wówczas własną teorię poezji i filozofię języka. Były to lata, kiedy żył zafascynowany Mistrzem, ideałem poezji

zdawałoby się niemożliwej, ale właśnie przez Mallarmégo spełnionej.

Dziwny to między uczniem a mistrzem stosunek, który zamiast ułatwiać rozwój, wyzwalać u początkującego twórcy zahamowaną mowę — piętrzy trudności, zamyka usta, a poczucie niemocy doprowadza do stanu rozżarzenia. Dopiero potem, po siedemnastoletniej przerwie, okaże się, że była to wyrozumowana asceza, praca zwrócona do wewnątrz, mozolne przygotowywanie chwili, kiedy uczeń będzie mógł przemówić — lecz już inaczej. Tajemnica Mallarmégo, przechwycona przez ucznia, to poezja, która chce być wyłącznie poezją, oddestylowana z wszelkich elementów obcych, ze znaczeń, funkcji, celów zewnętrznych wobec jej istoty. Na czym tedy zasadza się owa istota? Na czystej grze form, na najpełniejszym wykorzystaniu możliwości, jakich dostarcza język, na kombinowaniu, łączeniu i rozdzielaniu, wynajdywaniu takich spotkań słów, które się jeszcze nie przydarzyły, rozbijaniu zestawów, które uznane zostały za naturalne, budowaniu coraz bardziej skomplikowanych układów, obejmujących stopniowo werset, strofę, cały wiersz czy poemat.

Oto jak Valéry charakteryzuje utwory Mallarmégo: „Niemal wszystko, co podoba się ogółowi, zostało z tego dzieła usunięte. Nie ma w nim żadnej elokwencji, żadnych opisów, żadnych sentencji czy głębin, nie odwołuje się nigdy bezpośrednio do powszechnych namiętności, nie ucieka się do znanych form; nie ma w nim nic z tego «nazbyt ludzkiego» pierwiastka, szepczącego tyle poematów; każde sformułowanie jest niespodzianką. Jego zdanie wolne jest od powtórzeń i pustosłowia prymitywnego liryzmu, od wszelkich łatwiejszych wyrażen. Jest ono stale podporządkowywane zasadzie muzyczności i prawom konwencji, polegającej na systematycznym przeciwstawianiu się każdej skłonności do prozy” (s. 188). Dwa są niebezpieczeństwa i dwa grzechy główne poezji: „prozaiczność”, tzn. przewaga znaczeń dyskursywnych, np. poznawczych, wychowawczych, zwróconych w ten czy inny sposób ku praktyce, oraz łatwość, czyli nieoryginalność, zgoda na przyjęte stereotypy i automatyzmy języka, więc na jego anonimową, bezosobową stronę. Formuła, która dla Valéry’ego oznacza najwyższą pochwałę a jednocześnie jakby mistyczne zaklęcie, to „splot trudności i piękna” — poszukiwana i zdobywana kosztem ogromnego wysiłku istota poezji. Toteż wiąże ją ze sztukami niedyskursywnymi: muzyką, architekturą, tańcem, nawet z matematyką. Zazdrości im nieskalania, wyzwolenia od pozaformalnego sensu, lotnej igraszki kształtów.

Słowo jest tworzywem niewdzięcznym — nieuchronnie ciąży ku znaczeniu, nakierowane jest na przedmiotowość. Lecz będzie to jeszcze dodatkowe wyzwanie, opór uszlachetniający pracę artysty. Trzeba złamać ten opór, rozluźnić więzi znaczeń i postawić język w stan maksymalnej dyspozycyjności, kiedy poetę nic już nie wiąże prócz samych mechanizmów kojarzących formy. Język stanowi wiel-

ki rezerwuar możliwości, które się realizuje za pomocą przyjętych konwencjonalnych reguł, swoistej poetyckiej kombinatoryki, gdzie uprzywilejowane są kombinacje rzadkie, trudne, zadziwiające. Ta gra ma wszakże swoje granice, wynikające ze szczególnego charakteru mowy pośród wszystkich materii artystycznych. Granice te są jej utajoną skazą i utajoną tragedią, a zarazem znakiem niełatwego szlachectwa. Valéry tak mówi o Stefanie Mallarmé: „Żaden z poetów nowoczesnych nie odważył się w tym stopniu co on oddzielać skuteczności słowa od jego zrozumiałości. Nikt tak świadomie nie dzielił podwójnej funkcji wyrażania czegoś przy pomocy mowy na przekazywanie faktów i wywoływanie wzruszenia. Poezja jest kompromisem czy raczej proporcją pomiędzy tymi dwiema funkcjami” (s. 191).

Analizując twórczość Mallarmégo z niezwyklej przenikliwością i czymś w rodzaju intelektualnego liryzmu, Valéry dochodzi do punktu, gdzie dotyka sprawy specjalnie dla niego istotnej. Język jest zbiorem możliwości, pewną potencjalnością, którą możemy użytkować, przekształcać w rzeczywistość (w tym samym mniej więcej czasie sformułuje to podobnie nowoczesna lingwistyka). Otóż interesuje go właśnie ta potencjalność, środki, jakich dostarcza umysłowi, nigdy nie zapełniona przestrzeń, jaką przed nim otwiera. Jest w tym upojenie czystą możliwością, sprawnością jako taką, wewnętrznymi warunkami pracy intelektu, który naraz ogarnia wszystko, do czego jest zdolny, zanim jeszcze dokona wyboru. Bo wybrać, to zgodzić się na cząstkę i zaniechać całości, to umniejszyć się, zrezygnować za każdym razem z nieprzeczuwanego dotąd a niesłychanego odkrycia, które z pewnością czeka na wywołanie w zasobach języka. „Akt pisania miał dla mnie wyłącznie wartość ćwiczenia: był grą, opartą na właściwościach języka, podporządkowanych temu właśnie celowi i precyzyjnie uogólnionych. Ta gra miała nam zapewnić wielką swobodę i pewność w posługiwaniu się językiem i wielką niezależność od złudzeń, rodzących się z użytkowania go, złudzeń, którymi żyje literatura — i człowiek” (s. 180). A gdzie indziej: „(...) pojąłem i ponad wszystkie dzieła przełożyłem świadome opanowanie funkcji języka i poczucie nieprzeciętnej swobody wysławiania się, dla której każda myśl jest jedynie przypadkiem, poszczególnym zjawiskiem” (s. 204).

Przejście od możności do aktu, od sprawności do rezultatu to upadek, ześlizg na niższy stopień doskonałości. Byt realny jest degradacją w stosunku do nieograniczonego zbioru bytów możliwych. Prawdziwej wielkości należy szukać tam, gdzie odmawia ona rzeczywistnienia się w rzeczach dokonanych. Valéry buduje utopijną wizję człowieka skończenie genialnego, który pielęgnuje i ćwiczy władze swojego mózgu, nie zniżając się nigdy do sfery konkretnych realizacji. Monstrualna osoba pana Teste'a z zamykającej tom powiastki filozoficznej *Wieczór z panem Teste* to połączenie rozmaitych

fascynacji i nostalgii młodego Valéry'ego. Jest w nim sterylna wirtuozeria Mallarmégo, analityczne szaleństwo Kartezjusza, przekonanie, że każde zjawisko da się rozłożyć jak zegarek na najdrobniejsze śrubki, wreszcie własny bezsilny maksymalizm, coś z młodzieńczego strachu przed sprawdzeniem się. Pan Teste przypomina leibnizjańskiego Boga sprzed momentu stworzenia świata, ważącego w rękach nieskończone możliwości. Lecz nie popełnia jego błędu — nie decyduje się na wybór. Wie, że w ten sposób zaczął się upadek Boga.

A jednak Valéry przystał w końcu na podobną degradację: po latach milczenia wrócił do twórczości, napisał rzeczy, które zostały uznane za jedne z największych osiągnięć poezji francuskiej. Niebezpieczna, nihilistyczna metafizyka pana Teste'a została przezwyciążona przez nie pozbawioną melancholii zgodę na kondycję ludzką, los człowieka, którego istnienie jest wszak tożsame z konkretnymi i ograniczonymi spełnieniami (tak jak jednostkowa mowa jest cząstkowym spełnieniem systemu językowego). Filozofię czystej możliwości zastąpiła etyka pracy nad sobą i nad produktem, który wypuści się w świat i przedstawi innym; etyka dyscypliny, ładu narzuconego chaosowi zjawisk, formy doprowadzonej do mistrzostwa. Jest to właśnie definicja klasycyzmu. Valéry ujmuje go jako stały składnik kultury, okresowo zwyciężający siły nieładu i rozwichrzenia (esej *Sytuacja Baudelaire'a*), oraz jako obowiązek, który człowiek sam powinien sobie postawić, ponieważ streszcza się w nim nasza godność (wielkość kultury przeciwstawiona ślepej spontaniczności natury) i powołanie człowieka — niezmeżonego budowniczego form.

Pochwałę klasycyzmu w siedemnastowiecznej wersji zawiera szkic o La Fontaine'ie (*W sprawie Adonisa*). Valéry zachwyca się wielkością krępujących reguł, jakie sobie narzuciła poetyka klasyczna. Za ich sprawą umysł osiąga szczyty samoopanowania i jednocześnie panowania nad rzeczami. Lecz znacznie głębsze określenie klasycyzmu znajdujemy w *Wariacjach na temat jednej z „Myśli” Pascala*. Jest tam mowa, jak w klarownym, zachwycającym kształcie pascalskiej frazy łączy się rozpacz i dbałość o styl, jak rozdzierające wewnętrzne doświadczenie znajduje wyraz w starannie wyczyszczonej formie. Uczucie opuszczenia i znikomości, samotność i bezsilność w obliczu świata równoważne są tym kruchym, a przecież istotnym zwycięstwem umysłu. Więcej nawet: samotność, którą powierza się innym, nie jest już tak absolutna: „(...) pisze się przecież tylko dla kogoś, a dzieło sztuki pisze się nawet dla wielu. Jak długo jeszcze ktoś się liczy, nasza rozpacz jest jeszcze znośna, może nam jeszcze służyć. A wiary, jeśli ją mamy, nie pokładamy tak wyłącznie w Bogu, skoro zostało jej trochę w stosunku do sądów ludzi o wyrobionym smaku i skoro budujemy swoje nadzieje na amatorach dobrej literatury” (s. 219).

Triumfujący racjonalizm Pawła Valéry'ego, świadomość władzy nad sobą i nad własnym dziełem kryje coraz to dochodzące do głosu poczucie zagrożenia, ludzkiej kruchości opancerzanej wciąż na nowo wznoszonymi formami. Uniwersalizm, którym tak się rozkoszuje we *Wstępie do metody Leonarda da Vinci*, jest nie tyle radosną ekspansją w świat, ile ruchem introwersji, powrotu do siebie i zabiegiem redukcyjnym. Wszystko sprowadza się do jedynej rzeczy, na której możemy polegać — do operacji umysłu odszukującego wszędzie te same prawidłowości, prawidłowości własnego działania. Twórca żyje w wąskiej przestrzeni wyznaczonej jakby przez dwa lustra: rzeczy, które mu odsyłają odbicie jego własnej myśli, i odbiorców, „amatorów dobrej literatury”, dla których i razem z którymi konstruuje tę wątłą budowlę, gdzie zamknięta została cała nasza godność i cała nadzieja, i jedyna dostępna nam postać wolności.

Ewa Bieńkowska

Marzenia o autonomii człowieka

David Riesman oraz Nathan Glazer i Reuel Denney: *Samotny tłum*. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Strzelecki. Warszawa 1971 PWN, ss. XXVI, 1 nlb., 410, 1 nlb., 1 ilustracja. Biblioteka Socjologiczna.

Czasami pojawia się w moim mieszkaniu przyjaciel z dawnych lat — człowiek o wielkim talencie w trudnej specjalności — nie zawsze jest nietrzeźwy, ale prawie zawsze wspomina o swej chorobie, chorobie na alkoholizm, o tym, jak go ostatnio kurowali w zakładzie specjalnym, albo o tym, że się znowu do takiego zakładu wybiera. Jego rzeczowe uwagi na temat własnej „choroby” wprawiają pewnie nie tylko mnie w przygnębiające rozdrażnienie. Po prostu jest „chory”, zwyczajnie chory i nawet się leczy — i wszystko właściwie w porządku, na takie losowe sprawy, jak choroba, rady przecież nie ma, pomóc tu może medycyna, nie zaś jakieś tam archaiczne metody, wyciągnięte z rupieciarni zesłowiecznego woluntaryzmu, jak dobre postanowienia, samodzielne zerwanie z nałogiem, moralna chęć rekonstrukcji czy inne takie dyrdymałki. Bo pomyślmy: alkoholizm jest rzeczywiście chorobą, są naukowe metody leczenia, co więcej, społeczny obowiązek leczenia, są jawne pożytki traktowania alkoholizmu jako choroby — i jest coś jednocześnie degradującego w takim chorobowym urzeczowieniu własnego niedomagania, coś z nazbyt łatwego usprawiedliwienia, rozgrzeszenia... Jakże dobrze można uzasadnić łykanie uspokajających specyfików stanem zdrowia, warunkami pracy, naturalną ner-