

# Łukasz Musiał

---

## Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (114), 127-144

---

2008

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Łukasz MUSIAŁ

### Chtód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu\*

|

Spośród filozoficznie i estetycznie najbardziej poruszających esejów Paula Valéry szczególną uwagę zwraca z pewnością *W sprawie „Adonisa”*, gdzie mowa o twórczości La Fontaine’a. Valéry zastanawia się między innymi nad dyspozycją intelektualną swojego wielkiego poprzednika, stwierdzając, że

autor *Adonisa* musiał być umysłowością o niezwyklej sile skupienia, wyczuloną na niuansę i poszukiwania. Ten La Fontaine, który nieco później potrafił układać tak piękne wiersze nieregularne, osiągnie tę umiejętność dopiero po dwudziestu latach poświęconych wierszom pełnym symetrii: *Adonis* był tu może wprawką najpiękniejszą.<sup>1</sup>

Nie sposób oczywiście oprzeć się wrażeniu, że autor *Wieczoru z panem Teste* tymi słowami portretuje w istocie samego siebie. Nie dziwi to zbytnio, albowiem podobnie zwykł był przecież czynić w wielu swych utworach, których tematyka obracała się wokół mozolnej pracy nad kształtowaniem własnego intelektu. Z narcyzmem nie miało to wszakże nic wspólnego; chodziło raczej o ambitny projekt prze-

---

\* Niniejszy tekst wejdzie w skład zbioru esejów zatytułowanego *O bólu. Sześć rozważań w poszukiwaniu autora*, gdzie analizując wybrane utwory A. Schopenhauera, F. Nietzschego, P. Valéry, F. Kafki, E. Jüngera i W. Gombrowicza próbuję zrekonstruować szczególnie i coraz silniej obecny w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX w. rodzaj namysłu nad dyspozycją ludzkiej świadomości stojącej w obliczu intelektualnej konfrontacji z cierpieniem.

<sup>1</sup> P. Valéry *W sprawie „Adonisa”*, w: tenże *Estetyka słowa*, przeł. D. Eska i A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, PIW, Warszawa 1971, s. 129.

badania intelektu jako czystej formy ludzkiego bycia. Stąd właśnie wzięto się charakterystyczne dla twórczości Paula Valéry intelektualne skupienie, a także wyzuczenie na wszelkie niuanse i mnogość artystycznych poszukiwań. Wszelako w przywołanym passusie zastanawia coś jeszcze: wzmianka o dwudziestu latach terminowania w rzemiośle poetyckim. Wypada bowiem przypomnieć, że w roku 1892 młody Valéry zrywa – mimo wielce obiecujących początków poetyckich i pochlebnych recenzji – z pisaniem wierszy. „Le grand silence” potrwa właśnie dwie dekady, które przyszyły autor *Młodej parki* poświęci studiowaniu języka poezji, starając się uczynić go jak najprecyzyjniejszym, jak najmniej podatnym na płytkie wzruszenia i mielizny romantycznej czułościowości. W swym zamierzeniu pójdzie więc daleko, bardzo daleko, stając się nieomal upostaciowieniem kafkowskiego „artysty głodowania” (*Hungerkünstler*). Przypomnijmy, nowela Franza Kafki opowiada o człowieku dobrowolnie rezygnującym z jedzenia – co, wedle niektórych odczytań, stanowi metaforę sztuki – i rozpoczyna serię dobrowolnych głodówek, coraz dłuższych, coraz bardziej wyczerpujących. Niczym pustelnik redukuje swoje istnienie do absolutnego minimum, czyniąc je niemal przezroczystym, ontologicznie niewidzialnym. Cóż dzięki temu chce osiągnąć? Opowiadanie Kafki nie udziela oczywiście jednoznacznej odpowiedzi. Możemy jedynie przypuszczać, że owo ascetyczne z ducha „oczyszczenie” miało, jak każde oczyszczenie, przygotować organizm na przyjęcie wytęsknionej stawy, która zastąpi nieczysty ziemski pokarm. *Artysta głodowania*<sup>2</sup> to tyleż opowieść o głodzie, co o tęsknocie za mitycznym źródłem bycia, które zdoła ugasić nasze metafizyczne pragnienia, nasz niedosyt bezpośredniej obecności czystego jestestwa, odartego z wszelkiej doraźności, z nieczystej *physis*.

Ambicje Paula Valéry zapewne nie sięgały równie daleko, choć w istocie sprowadzały się do tego samego: poszukiwania idealnego wzoru sztuki poetyckiej, swojej „czystej formy”, dzięki której będzie można oddać architekturę poezji, jej gramatykę, a w dalszej perspektywie uchwycić wierszem wszelkie, nawet najdrobniejsze i najsubtelniejsze poruszenia ludzkiego intelektu. Valéry nie był bowiem – jeśli w ogóle zgodzić się na tak uproszczone rozróżnienie – poetą „serca”, a mistrzem „szkiełka i oka”, patronem dziedziny, którą bez żadnej przesady można nazwać matematyką poezji. Dla matematyki żywił zresztą autor *Wieczoru...* swojeiste uwielbienie, o czym we wstępie do *Estetyki słowa* przypomina, powołując się na autora *Falszerzy*, Maciej Żurowski:

André Gide [...] utrwalił w swoich wspomnieniach, jak niezwykle wrażenie robiło paryskie mieszkanie tego przybysza z Montpellier, ozdobione jak klasa w szkole tablicą gęsto zapisaną formułami wyższej matematyki.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Polski przekład został zatytułowany *Głodomór* i odwołuje się pośrednio, co dziś wydaje się całkowicie nieczytelne, do starszego i niemal zapomnianego znaczenia owego słowa, wskazującego na osobę, która w zaistniałych okolicznościach jest zmuszona głodować.

<sup>3</sup> M. Żurowski *Wstęp* do: P. Valéry *Estetyka słowa*, s. 7.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

W liście do Gide'a z roku 1893 znajdziemy jeszcze mocniejsze wyznanie:

A gdybym Ci powiedział, że – z literackiego punktu widzenia – podziwiam prozę geometrów, że nikt, nawet Rimbaud ani... rzeczywistość nie daje mi widoku płynności morza, jak Laplace otworzony niedawno w miejscu, gdzie mówi o przyływach i odpływach?<sup>4</sup>

Ów niezwykle ambitny projekt intelektualizacji poezji wpisywał się w ważną i z biegiem czasu coraz silniejszą tradycją historycznoliteracką sięgającą poprzez Huysmansa, Mallarmégo i Baudleaire'a aż do twórczości Edgara Allana Poe, autora niezwykle oryginalnej koncepcji dzieła sztuki poetyckiej jako swego rodzaju maszyny do wytwarzania w umysłach czytelników określonych form myślowych. W fundamentalnym dla zrozumienia tej koncepcji tekście *The Poetic Principle (Zasada poetycka)* Poe definiuje poezję jako „rytmiczną kreację piękna”, co nie miało wiele wspólnego z takimi kategoriami jak obowiązek czy prawda, niezwykle ważnymi w jego epoce. Baudleaire, który jako pierwszy we Francji (i w Europie) dostrzegł fundamentalne znaczenie twórczości Edgara Allana Poe, podziwiał w nim, jak zauważa w pewnym miejscu Valéry:

demoną przenikliwości, geniusza analizy i wynalazcę najnowszych, najbardziej porywających kombinacji logiki z wyobraźnią i mistycyzmu ze ścisłym rachunkiem, psychologa tego, co wyjątkowe, pisarz-inżyniera, który pogłębia i wykorzystuje wszelkie możliwości sztuki.<sup>5</sup>

Zadanie liryki polegałoby więc na wzbudzaniu u czytelników dyspozycji intelektualnej analogicznej do dyspozycji intelektualnej autora wiersza. Jest to zadanie niełatwe, albowiem oprócz niezmiennych zasad „matematyki poezji” istnieją jeszcze nieokreślone okoliczności innego rodzaju wpływające na kształt utworu, a nieprzekazywalne cudzemu doświadczeniu. „Maszynowość” poezji posiada więc ograniczony zasięg; „maszynowe” wydają się raczej środki pobudzające umysłowość czytelników, z których każdy kształtuje później, na własną rękę, indywidualne produkty swojej lektury<sup>6</sup>.

Wszystko to z czasem musiało przywieść Paula Valéry do przekonania, że ważniejsza od słownej materii poetyckiej, ważniejsza nawet od finalnego etapu pracy poety, czyli wiersza, jest świadomość piszącego, a więc swego rodzaju matryca, z której biorą początek najróżniejsze formy liryczne. Toteż liryka staje się w pierwszym rzędzie ćwiczeniem świadomości, czego nie należy oczywiście rozumieć jako

---

4 Tamże, s. 8.

5 P. Valéry *Sytuacja Baudelaire'a*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 142.

6 Znaki szczególne autora *Zagłady domu Usherów* podobnie określał D.H. Lawrence. W swoich szkicach o literaturze amerykańskiej przyrównywał bowiem Edgara Allana Poe do naukowca, który przeprowadza niemal chemiczną analizę duszy i świadomości. Dokładnie to samo można powiedzieć, jak się za chwilę okaże, również o twórczości Paula Valéry.

próby ucieczki od rzeczywistości, a raczej jako eksperyment mający na celu wytworzenie takich form pracy umysłu, które pozwolą wyrazić się myślom w jak najprecyzyjniejszy sposób. Przygotowaniem do owego eksperymentu było właśnie „wielkie milczenie” poety, jednak już wcześniej, w roku 1894, dwudziestoczeroletni Valéry, zafascynowany możliwością peregrynacji po uniwersum czystej świadomości twórczej, zaczyna pisać esej o niezwykłej maestrii intelektualnej, zatytułowany *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Valéry zastanawia się w nim nad mechanizmami funkcjonowania świadomości genialnej, a więc nad tym, co warunkuje powstanie wielkich wynalazków i odkryć. Co prawda esej ów mówi nam w istocie więcej o metodzie samego autora aniżeli słynnego renesansowego wynalazcy i konstruktora. Nie jest, jak chce Valéry, obiektywną relacją z analizy umysłowości Leonarda, lecz zapisem wędrówek wyobraźni, zapuszczającej się w rejony, gdzie rozgrywa się swoisty „dramat myśli”:

Dramat, przygoda, wzburzenie [...]. Dramat ten najczęściej się gubi [...]. A jednak zachowały się rękopisy Leonarda [...]. Te okruciny zmuszają nas do tego, aby w nie wejrzeć. Pozwalają nam odgadnąć, poprzez jakie paroksyzmy myśli, przedziwne sploty zwykłych ludzkich zdarzeń i ponawiających się odczuć, po jak długo wlokących się momentach oczekiwania ukazywały się twórcom cienie ich przyszłych tworów, widma-zwiastuny: [...] Wystarczy nam obserwować kogoś, kto sądząc, że jest sam, nie kryje swoich przeżyć: jak c o f a s i e przed jakąś myślą; jak j a c h w y t a; jak przeczy, uśmiecha się lub zżyma i mimiką odtwarza tę dziwną sytuację własnej złożoności.<sup>7</sup>

Mozolny i często niewdzięczny proces wnikania w ową złożoność cudzej świadomości silniej niż matematykę poezji przywodzi właściwie na myśl... poezję matematyki, inaczej mówiąc własne, ocierające się niemal o wizjonerstwo, wyobrażenie autora na temat tego, w czym miałyby się wyrażać doskonałość struktury twórczego umysłu. Jakkolwiek Valéry już w młodości stanowczo odcinał się od dziedzictwa romantycznego, warto zauważyć, że jego próba opisania metody Leonarda stanowi nie tak odległą znowu reminiscencję romantycznego kultu geniusza. Tyle że, by znów odwołać się do owego nie całkiem szczęśliwego rozróżnienia, byłby to geniusz nie „serca”, a „szkiełka i oka”.

Co więc dostrzeżę oko Paula Valéry przez swoje doskonale wypolerowane szkiełko? „Związki pomiędzy rzeczami”, czyli określone i powtarzające się formacje umysłu, które pozwalają widzieć rzeczywistość jako ciąg linii, figur i punktów, innymi słowy jako pewną regularną, geometryczną strukturę. W pozostawionych po sobie notatkach przywoływany tutaj Leonardo pisze:

Powietrze wypełnione jest niezliczoną ilością linii prostych i promienistych, krzyżujących się ze sobą i splatających [...] i one to dla każdego przedmiotu przedstawiają prawdziwą FORMĘ jego racji bytu.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> P. Valéry *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 37 i n.

<sup>8</sup> Tamże, s. 66.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

Pytanie brzmi, na ile twórca świadomość, w ten właśnie sposób percypująca rzeczywistość, jest w stanie wywołać podobne wrażenia umysłowe w innej świadomości. I tutaj Valéry dostrzega zadanie dla języka (poezji). Za pomocą odrobiny mylącego, acz w tym kontekście nie całkiem przecież niezrozumiałego pojęcia „ornamentu” stara się wykazać, że zasadniczy rys wszelkiej sztuki polega na jej „wielokształtnej żywotności”, wyrażającej się w różnych typach kombinacji, fantazji, złożoności zdań, giętkości systemu dźwiękowego, symetriach, kontrastach, metaforach etc. Dzięki ornamentowi, umiejętnie zastosowanemu przez świadomego swego zamierzenia artystę, dzieło sztuki nabiera – jak pisze autor eseju – „charakteru pewnego mechanizmu służącego do wywarcia wrażenia na odbiorcę, do wzbudzania pewnych uczuć i pewnych znamienych obrazów”<sup>9</sup>. Mechanizm ów wytwarza określoną siatkę abstrakcyjnych form, której spreparowanie należy do twórcy, jednak wypełnienie jest już w całości zadaniem czytelnika. Odwołując się do nauk ścisłych pisze Valéry:

Podobnie jak fizyczne pojęcia czasu, długości, gęstości, masy itd. są we wzorach tylko wartościami jednorodnymi, a indywidualność swoją odzyskują dopiero w interpretowaniu otrzymanych rezultatów, tak samo przedmioty, które wybrano, by nadać im pewien ład dla określonego efektu, zostały jakby pozbawione przeważającej części swoich właściwości i odzyskują je dopiero w owym efekcie w nieuprzedzonym umyśle widza.<sup>10</sup>

Czytając te słowa, musimy, rzecz jasna, pozostawać świadomi, że „maszynowość” poezji nie ma nic wspólnego z jakimś rodzajem jej wulgarnej mechanizacji. Przeciwnie, pociąga ona za sobą pogłębienie samoświadomości artystycznej. Autor *Wstępu*... dokonuje tutaj subtelnej operacji przebiegającej jednocześnie w dwóch kierunkach: z jednej strony odmitologizowuje – za Edgarem Allanem Poe i Mallarmé – pewne, skażone romantyzmem, obszary refleksji nad sztuką, z drugiej natomiast te same obszary – już „oczyszczone” – poddaje mitologizacji wtórnej, jeszcze głębszej i jeszcze przewrotniejszej (czyni tak np. w odniesieniu do pojęcia formy czy ornamentu), zapewne częściowo w duchu modnej u schyłku dziewiętnastego stulecia fascynacji naukami ścisłymi, techniką i filozofią techniki<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 60.

<sup>10</sup> Tamże. Nawiasem mówiąc, rzuca się w oczy zbieżność tej koncepcji z fenomenologicznymi badaniami dzieła literackiego, zapoczątkowanymi czterdzieści lat później przez Romana Ingardena. Valéry rozwija w istocie teorię tego, co autor *O dziele literackim* nazwie w swoim czasie schematycznością i konkretyzacją utworów literackich.

<sup>11</sup> Wiele cennych wiadomości na ten temat zawiera zredagowany przez Erharda Schütza tom *Kultura techniki*, gdzie znajdziemy między innymi pochodzący z roku 1896, co prawda płaski, wierszyk stanowiący apoteozę konstruowania jako poezji i poezji jako konstruowania: „Konstruowanie jest poezją, powiedziałem, / Kiedy w warsztacie jeszcze pracowałem. / Dzisiaj spaceruję zastąpiłem pisaniem, / I mówię: Poezja jest konstruowaniem!”.

Odmitologizowanie dawnego, XIX-wiecznego pojęcia sztuki najsilniej docho-  
dzi do głosu tam, gdzie Valéry wytacza armaty przeciwko emocjonalizmowi w po-  
ezji, uznając za niegodne pisać jedynie pod dyktando rozedrganych uczuć. „Entu-  
zjazm nie jest postawą pisarza” – stwierdza stanowczo w *Notatkach i dygresjach* z ro-  
ku 1919<sup>12</sup>, pozostając zasadniczo wierny własnym ideom, wyrażonym ćwierćwie-  
cze wcześniej w eseju o Leonardzie. Czymże byłaby jednak wierność bez krztyny  
fantazji? Dlatego Valéry, nie odrzucając większości swych młodzieńczych pomy-  
słów, rozwija je i precyzuje, jak gdyby nie chciał być posądzony o wrogość wobec  
wyobraźni poetyckiej. Fundamentem owej wyobraźni jawi mu się jednak wyłącz-  
nie wyostrzona intelektem świadomość, tym zaś, co ją wyróżnia, „jest nieustanne  
zużywanie samej siebie, nie znające wytchnienia ni wyjątku odrywanie się od  
wszystkiego, co się w niej pojawi, cokolwiek by to było”<sup>13</sup>. Autor *Notatek i dygresji*  
nie postuluje obojętności wobec świata zjawisk, jak można by zrazu sądzić. Prze-  
ciwnie, poznającą świadomość przyrównuje poniekąd do zwierciadła, w którym  
zjawiska przyglądają się same sobie, przy czym, jak to w zwierciadle, wszystkim,  
co widzimy, jest powierzchnia, zaś głębia okazuje się po prostu złudzeniem lu-  
strzanego odbicia. Valéry nie daje bynajmniej do zrozumienia, że również postrze-  
gane przez świadomość zjawiska – jako takie – są w swej istocie pozbawione głębi.  
Sugeruje tylko, że w obliczu percypującej je świadomości stają się w pewnym sen-  
sie „równorzędne”, tak jak równorzędne są rzeczy, których medium istnienia jest  
jedynie ich lustrzane odbicie, a więc ich powierzchnia. Wydawać by się mogło, że  
autor spycha nas tym samym w automatyzm niezróżnicowanego postrzegania,  
w „mechanizację” percepcji, którą postulował, choć w nieco odmiennej formie,  
we *Wstępie do metody Leonarda da Vinci*. W rzeczywistości rzecz się ma całkowicie  
na odwrót. Równorzędny (z punktu widzenia zwierciadła świadomości) status po-  
strzeganych zjawisk sprawia, że uwolniony od sztywnych hierarchizacji intelekt –  
a wraz z intelektem i język – może porzucić dawne przyzwyczajenia myślowe, od-  
dając się poszukiwaniom nowych rodzajów znaczeń, opisów, refleksji, porównań,  
metafor itp. Dochodzi zatem do zaskakującego acz ożywczego paradoksu: dopiero  
„mechanizacja” świadomości i języka pozwala myśleć naprawdę głęboko, co ozna-  
cza, jak czytamy w eseju *Leonardo i filozofowie*, „myśląc odchodzić jak najdalej od  
automatyzmu słownego”<sup>14</sup>. Podobnie postępował Mallarmé, którego wysiłki zmie-  
rzały do uporczywego wyszukiwania rzadkich, niecodziennych obrazów poetyc-  
kich, rozszerzających – nierzadko aż po granice zrozumiałości – struktury poetyc-  
kiej francuszczyzny.

Głęboka penetracja świadomości i języka, zainicjowana przez Paula Valéry, jest  
projektem tyleż literackim co przekraczającym najdalsze rubieże literatury, trak-  
tującym bowiem tę ostatnią jako coś więcej niż tylko pracę nad słowami. Myślenie

<sup>12</sup> P. Valéry *Notatki i dygresje*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 72.

<sup>13</sup> Tamże, s. 80.

<sup>14</sup> P. Valéry *Leonardo i filozofowie*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 89.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

„głębokie” oznacza tutaj bowiem także doskonalenie intelektu i własnych zdolności poznawczych, a zatem poszukiwanie określonej dyspozycji duchowej, dzięki której świadomość będzie zdolna do pełniejszej percepcji zjawisk, napływających do niej z rzeczywistości. W tym właśnie sensie należy odczytać zaskakujący i z początku całkowicie niezrozumiały *passus* z *Listu o Stefanie Mallarmé*, w którym Valéry zdobywa się na ważne wyznanie:

Jeślibym miał pisać, wolałbym nieskończenie napisać w pełni świadomie i z całą trzeźwością sądu coś słabego niż spłodzić w transie, niezależnie ode mnie samego, jedno z najpiękniejszych arcydzieł.

W dalszym ciągu, jakby wygłaszając duchowy manifest, stwierdza:

Pełnię i doskonałość możemy osiągnąć nie przez dokonane dzieło i jego formę zewnętrzną lub wpływ, jaki wywiera ono na innych, lecz jedynie przez sam sposób, w jaki je wykonujemy.<sup>15</sup>

Oto w jaki sposób Valéry na powrót próbuje przywrócić literaturę egzystencji i etyce. Powyższy fragment wieńczy autor zaskakującymi słowami:

Wzrastamy przez sztukę i cierpienie; natomiast Muza i powodzenie nawiedzają nas tylko i odchodzą.<sup>16</sup>

Te dwa związane zdania pozwalają zrozumieć, dlaczego Valéry na pozór jedynie odgradza literaturę od spraw egzystencjalnych. Ów piewca czystej świadomości pisarskiej był bez wątpienia jednym z tych twórców przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, którzy najżywiej, choć na swój odrębny, specyficzny sposób, reagowali na skandal cierpienia. Odrębność artystycznej drogi autora *Wstępu...* polegała zasadniczo na tym, że Valéry dostrzegał w sztuce przestrzeń, gdzie świadomość i język, wyzwolone od automatyzmu postrzegania i wyrażania, będą miały okazję zmierzyć się z cierpieniem na nowych warunkach. To prawda, także Valéry poświęca wiele uwagi tym sferom zjawisk, które pozostają z gruntu „niewysłowione”. Co więcej, nie zamierza wcale owej „niewysłowioności” przemocą rozbijać, czyniąc ją podatną na język. Zwraca wszak uwagę na ogromny paradoks: literatura próbuje poprzez słowa stworzyć stan braku słów (tak sugerują *Chwile*). Jednak to wszystko nie prowadzi bynajmniej ku banalnym pochwałom milczenia jako drogi do prawdziwej mądrości. Przeciwnie, uznając niewyraźność określonych obszarów ludzkiego doświadczenia, owego „pierwotnego bodźca”, Valéry podkreśla, że tkwi tutaj zarodek intersubiektywnej komunikowalności. Zapewnia ją, jako jedyna, właśnie sztuka, ów, by tak rzec nieco niezręcznie, wehikuł świadomości wytwarzającej – raz z gorszym, raz z lepszym skutkiem – matryce rozumienia.

---

<sup>15</sup> P. Valéry *List o Stefanie Mallarmé*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 177.

<sup>16</sup> Tamże.



Valéry pokazał, w jaki sposób zmierzyć się z cierpieniem na nowych warunkach, pisząc cykl opowiadań poświęconych swojemu ulubionemu bohaterowi, panu Teste<sup>17</sup>. Pan Teste, postać, która pojawiła się jeszcze przed okresowym zamilknięciem młodego poety w najslynniejszej opowieści całego zbioru, *Wieczorze z panem Teste*, to człowiek „nieludzki” w tym sensie, że autor, na zasadzie odważnego literackiego eksperymentu, postanowił zredukować jego egzystencję niemal do czystej świadomości. Podkreślił to zresztą wyborem nazwiska znaczącego dla swojej postaci (Teste-Conscious). Od roku 1926 nad opowiadaniem widnieje oprócz tego motto, „Vita Cartesii est simplicissima”, czego oczywiście nie należy odczytywać jako niezamierzonej ironii. „Proste życie” oznacza bowiem tutaj, jak najbardziej serio, tyle co egzystencję kierowaną li tylko przez samą świadomość zespoloną z wolą, świadomość przezroczystą, zredukowaną do form intelektu. To istnienie niezależne od czynników zewnętrznych, choć, podobnie jak każde istnienie, zanurzone w codzienności. Na pierwszy rzut oka Teste doświadcza takiego samego (można by rzec: tak samo przeciętnego i nudnego) życia co większość z nas. Co więcej, to człowiek, jak czytamy w pewnym miejscu, bez wyrazu. A jednak właśnie ów człowiek staje się obiektem fascynacji Paula Valéry, dostrzegającego w nim istotę doskonale skupioną na sobie samej, na swojej świadomości, na operacjach własnego intelektu. Skala natężenia owej świadomości, i tylko ona, warunkuje w całości zachowanie Teste’a.

Kiedy rozpatrujemy tę kwestię w kategoriach tradycji historycznoliterackiej, musimy stwierdzić, że bohater Paula Valéry nie przychodzi znikąd. Choć charakteru nader osobliwego, dołącza do szczupłego grona swych znakomitych, nie mniej ekscentrycznych poprzedników, młodego dżentelmena-detektywa Auguste’a Du-

---

<sup>17</sup> *Wieczór z panem Teste* został ukończony w roku 1895 i pierwotnie miał zawierać dedykację dla Edgara Degas, na co ów wszakże nie wyraził zgody. Po dwudziestoletnim milczeniu twórczym Valéry, ośmielony sukcesem swojego młodzieńczego opowiadania, powrócił do postaci pana Teste. W roku 1926 wydał zbiór *Monsieur Teste*, zawierający pięć krótszych i dłuższych tekstów, krążących wokół centralnej figury tytułowego bohatera – *Wieczór z panem Teste* (*La Soirée avec Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *List przyjacielowi* (*Lettre d’un ami*), *List pani Emilii Teste* (*Lettre de Madame Émilie Teste*), *Wyminki z dziennika pokładowego pana Teste* (*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*) oraz przedmowę przeznaczoną pierwotnie dla drugiego angielskiego wydania (pierwsze ujrzało światło dzienne w roku 1922, w Nowym Jorku). Opublikowane wkrótce po śmierci autora następnego wydanie tej książki (1946) przyniosło pięć dalszych, dotąd niepublikowanych utworów: *Spacer z panem Teste* (*La Promenade avec Monsieur Teste*), *Dialog. Kolejny fragment dotyczący pana Teste* (*Dialogue: un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*), *Do portretu pana Teste* (*Pour un portrait de Monsieur Teste*), *Niektóre myśli pana Teste* (*Quelques pensées de Monsieur Teste*, pol. przekład w tomie *Estetyka słowa*), *Koniec pana Teste* (*Fin de Monsieur Teste*).

pin, bohatera kilku opowiadań Edgara Allana Poe<sup>18</sup> oraz Des Esseintesa, wielkiego dekadenta z powieści *Na wspak* Jorisa Karla Huysmansa. Z tym pierwszym łączy Teste'a umiejętność niezwykłej koncentracji umysłu i analitycznego oglądu świata, z tym drugim zaś, na co wskazuje Jean Starobinski w znakomitym esej *Monsieur Teste face à la douleur*, pragnienie totalnej kontroli nad własną samotniczą egzystencją<sup>19</sup>.

Jak zapowiada główną postać swoich opowiadań sam autor? Pisząc przedmowę do angielskiego wydania pierwszych pięciu utworów cyklu oraz rekonstruując stan własnej świadomości twórczej w chwili powstania i realizacji pomysłu na opowieść o panu Teste, Valéry wspomina, że zawładnęło nim nagłe cierpienie, którego imię „precyzja”. Z owego „cierpienia” narodził się Edmond Teste. Oczywiście Valéry jest świadom wieloznaczności pojęcia „narodzin” wobec istoty tak egzystencjalnie ulotnej i nietrwałej, jak jego bohater – człowiek w pewnym sensie całkowicie „niemożliwy”, którego egzystencja, co przyznaje sam autor, nie dałaby się w rzeczywistości rozciągnąć na dłużej niż kwadrans.

To, co zdecydowaną większość innych pisarzy skłoniłoby do wycofania się w bezpieczne rejony egzystencji „możliwej”, a więc do królestwa klisz i uznanych form literackich, dla autora cyklu o Monsieur Teste staje się frapującą zagadką, ambitnym zadaniem intelektualnym, domagającym się jakiegoś rodzaju rozwiązania. Paradoksalnie zatem właśnie „niemożliwość” bohatera, owego demona intelektu lub też, jak precyzuje sam autor, „demonia możliwości”, istniejącego niemal wyłącznie w formie kartezjańskiego *cogito* (stąd właśnie wzięto się później motto *Wieżorzu z panem Teste*), staje się dla Paula Valéry punktem wyjścia dla rozważań nad

---

18 Pierwsza część opowiadania *Zabójstwa przy rue Morgue* przynosi ogólne rozważania narratora na temat umysłowości analitycznej, które można odnieść do przywołanej po chwili postaci Auguste'a Dupin: „Władze umysłowe opatrzone mianem analitycznych same raczej nie poddają się analizie. Poznaniu są dostępne jedynie w swoich skutkach [autor podobnie sformułował tę kwestię – w odniesieniu do twórczości poetyckiej – w przywołanym wyżej esej *The Poetic Principle*; tym tropem podąża oczywiście również sam Valéry i to zarówno w swoich utworach literackich, jak i w refleksji poetologicznej – Ł.M.J. Wiadomo na przykład, że jednostkom hojnie nimi obdarzonym zawsze dostarczają niezrównanej przyjemności. Jak siłacz cieszy się swoją krzepą, rozkoszując się wysiłkiem wymagającym pracy mięśni, tak analityk czerpie radość z czynności umysłowych, które polegają na r o z w i k l y w a n i u. Znajduje upodobanie nawet w najbliższych zajęciach, które dają jego umiejętnościom pole do popisu. Uwielbia łamigłówki, szarady, szyfry; a przy ich rozwiązywaniu objawia p r z e n i k l i w o ś ć takiego rzędu, iż maluczki wydaje się wręcz nadprzyrodzona” (E.A. Poe *Zabójstwa przy rue Morgue*, w: tenże *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, „Świat Książki”, Warszawa 2003, s. 253). Warto też nadmienić, że na bohaterze tej noweli wzorował się Arthur Conan Doyle, wprowadzając do literatury postać Sherlocka Holmesa.

19 Powołuję się tutaj na niemieckie tłumaczenie tego tekstu, zawarte w zbiorze *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz 1987, s. 85-116.

granicami świadomości, woli i poznania jako takich. Rozważań tych nie dokonuje autor oczywiście wprost; jego opowiadki nie są erzacem filozofii. Przeciwnie, Teste okazuje się przy bliższym wejrzeniu zainteresowany wszystkim, tylko nie „umilowaniem mądrości”. Nie wskazuje na drugie dno zjawisk, sądów, myśli, albowiem z jego perspektywy nie mają one czegoś takiego jak drugie dno. Ich struktura jest podobna strukturze maszyny, wykonującej określone operacje. Wszystko, co Teste czyni w swoim „prostym” życiu, to właśnie obserwacja owych struktur, maszyn i operacji w trakcie ich działania.

Edmonda Teste poznajemy oczyma narratora, człowieka zafascynowanego ideą wyższej świadomości, czyli mniej pospolitym określeniem wolności umysłu. Owej wyższej świadomości szuka narrator wśród ludzi, którzy, podobnie jak on sam, rzadko „tracą siebie z oczu”. Cechuje ich niezwykła siła skupienia umysłowego, a zarazem swoista „przejrzystość” egzystencji. To ludzie łatwo ginący w tłumie, nijacy, niczym się nie wyróżniający. Zlewający się z ławkami, płotami, chodnikami, poręczami, klatkami schodowymi, słowem z rzeczami. I, w istocie, właśnie za rzeczy chcący być brani:

Miał chyba ze czterdzieści lat. Mówił niezwykle szybko, a jego głos brzmiał głucho. Wszystko w nim było bez wyrazu – oczy, dłonie. [...] Nie miał poglądów.<sup>20</sup>

Gdzie mieszkał Teste? W najbardziej bezosobowym mieszkaniu, jakie można sobie tylko wyobrazić, nagim i banalnym. Portretując ową nagość, z trudem możemy się wyzbyć przerażenia, że moglibyśmy pozostać w takim pomieszczeniu na zawsze. Zastanawiające, że Valéry czyni właściwie wszystko, byśmy od razu zobojętnieli na jego bohatera i świat przedstawiony. Przypomnijmy bowiem, choćby tylko pokrótce, skąpą fabułę *Wieczoru...*: Na kilku stronach narrator opisuje, językiem pozbawionym ozdobników, przezroczystym i abstrakcyjnym, swego „nijakiego” przyjaciela, jego zachowanie, sposób myślenia i działania, wspomina pewien spędzony z nim wspólnie wieczór w teatrze, by zakończyć opisem wędrowki do mieszkania Teste’a, rekonstrukcją pożegnalnej rozmowy – dla zewnętrznego obserwatora zapewne niezbyt zajmującej. *Wieczór...* zamyka opis zasypiania głównego bohatera. Ot, i wszystko. Tak jawne i ostentacyjne odrzucenie jednej z najbardziej uznanych reguł sztuki pisarskiej, która nakazuje jak najszybciej zaanektować uwagę czytelnika, musi zatem wzbudzić naszą czujność. I budzi. Edmond Teste, anty-ciekawy anty-bohater, pokazuje nam, poprzez możliwość swojego własnego anty-istnienia, na czym polega egzystencja wyzbyta automatyzmu postrzegania, działania, formułowania ocen i myśli. Jej nijakość jest wyrazem wolności tak doskonałej i absolutnej, że wręcz odstręczającej, przerażającej – w tym sensie, że oznacza brak przywiązania do czegokolwiek. Nie istnieje dla niej żaden punkt odniesienia, ani ona nie jest żadnym punktem odniesienia. Nie wiąże się z niczym na trwałe, nie ulega pokusie stałości. Wciąż

poszukuje, nigdy nie zatrzymując się w miejscu, nie mówiąc „nareszcie znalazłam!”. Dlatego właśnie narrator może powiedzieć w pewnym miejscu, że Teste wyzbył się „automatyzmu”, „nie uśmiechał się, nie mówił dzień dobry ani dobry wieczór, zdawał się nie słyszeć słów «jak się masz?»”<sup>21</sup>. Bo uśmiech to konwencja, tak jak konwencją jest mówić dzień dobry czy pytać o samopoczucie. Automatyzmy, co sugeruje narrator, spajają nasze pojedyncze istnienia, czyniąc z nich opowieści pozbawione większych pęknięć. Czy bez tych konwencji nie rozpadłyby się na kawałki? Na przykład w obliczu cierpienia?

Zanim odpowiemy sobie na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej jednej ze scen *Wieczoru...* Narrator przypomina sobie wizytę w teatrze, do którego udał się wraz z panem Teste. Teste patrzył wówczas na salę z wysokości swojej łoży. Stanowiąc niejako pas transmisyjny dla myśli swojego przyjaciela (tę perspektywę przybiera zresztą od samego początku opowiadania), narrator stwierdza:

Każdy zajmował swoje miejsce, ściśle ograniczające swobodę ruchów. Wyczuwałem smak systemu klasyfikacji, niemal teoretycznej prostoty podziału zebranych, porządku społecznego. Doznawałem miłego uczucia, że wszystko, co oddycha w tym wielkim sześcianie, przestrzegając będzie własnych praw, że śmiech będzie wybuchać wielkimi kręgami, wzruszenie będzie ogarniać określone płaszczyzny [...]. Błądziłem wzrokiem po tych ludzkich piętrach, linia za linią, zakreślając orbity, by według swej fantazji łączyć ze sobą bezbłędnie tych, którzy cierpią na tę samą chorobę, tych, którzy wyznają tę samą teorię lub mają tę samą wadę...<sup>22</sup>

Między narratorem a Edmondem Teste istnieje wszakże istotna różnica, na którą – ze zwykłą sobie przenikliwością – zwraca uwagę Starobinski. Podczas gdy pierwszy z nich odmalowuje, niczym pierwszorzędnny artysta, zmysłowy czar wieczoru spędzanego w teatrze, Teste dostrzega w nagromadzeniu zapachów, kolorów, ludzi, gestów i mimiki system punktów i linii, do którego on sam wprawdzie nie należy, ale który zdolny jest przeniknąć siłą swej świadomości. Inaczej niż narrator nie występuje w roli obserwatora; ściśle rzecz ujmując, nie występuje w żadnej roli, nie wchodzi w żadną funkcję, nie oddaje się temu, co widzi. Raczej poddaje redukcji do podstawowych struktur, z których wszystkie są równe. Między owymi strukturami nie istnieje żaden rodzaj hierarchii. W pewnej chwili Teste wypowiada ciąg zdań, z których początkowo niewiele rozumiemy, albowiem nie potrafimy ich powiązać z resztą sceny (ale czyż nie na tym właśnie polega zaskakujący brak automatyzmu Teste’a?):

Wszyscy oni myślą coraz bardziej ku temu samemu. Staną się równi w tym samym przełomowym czy końcowym momencie. Prawo to nie jest zresztą takie proste... skoro pomija mnie – a ja jestem tutaj.<sup>23</sup>

---

21 Tamże, s. 266.

22 Tamże, s. 270.

23 Tamże, s. 271.

## Dociekania

Tutaj, czyli gdzie? Dokładnie tam, gdzie i kartezjańskie *cogito*, które wie, że myśli (a zatem jest), gdy tymczasem cała reszta (publiczność zgromadzona na parterze) jest dla samej siebie – po części jak dla narratora-obszernika – jedynie ciągiem refleksów, błysków, nieuporządkowanych zjawisk. Po chwili bohater dodaje:

Są we władzy oświelenia. „I pan również?” – zapytałem ze śmiechem. „I pan również” – odrzekł.<sup>24</sup>

Zauważmy, że Teste odpowiada dokładnie tymi samymi słowami, ale zmienia ich kierunek oraz, co nie mniej istotne, tryb (z pytającego na orzekający). Sytuuje więc narratora, swojego przyjaciela, pośród publiczności nieświadomej samej siebie. Wyłącza z niej jedynie swoją osobę, przyznając jej, gestem niezwykle jednoznacznym i świadomym, „władzę oświelenia”.

Opozycja „dołu” i „góry”, a więc w szerszym planie metaforyka przestrzeni, odgrywa w tym fragmencie bardzo ważną rolę, jest jednak myląca. Owszem, Valéry chce, jak Teste, zasiąść „wysoko”, jednak jego doświadczenie nie równa się w żadnej mierze z doświadczeniem romantycznego oglądu rzeczywistości z wysokości podniebnych szczytów poznania. Przestrzeń widzi nie w manierze Caspara Davida Friedricha (czyli, dajmy na to, jako układ dolin, grani, szczytów, nieba, mgieł, strumieni, światła itp.), lecz jako abstrakcyjną siatkę punktów i linii. Valéry odnosi się do takich wizji ze sceptycyzmem, zgodnym z wyrażoną przez siebie wcześniej zasadą głoszącą, iż ekstaza zafalszowuje relacje między rzeczami. Kwestię tę ujmuje jeszcze precyzyjniej: wbrew dosłownemu opisowi, jakiego dostarcza nam autor *Wieczoru...*, musimy przyjąć, że w świadomości Edmonda Teste'a nie istnieją pojęcia „góry” i „dołu”. Przestrzeń, którą on „oświeśla”, posiada bowiem w rzeczywistości tylko jeden poziom. Ośrodkiem owego poziomu, wokół którego organizują się poszczególne linie i punkty, a zatem siatka rzeczywistości, jest świadomość poznającego podmiotu, *cogito*.

Valéry, odrzucając pewien rodzaj estetycznego sztafażu charakterystycznego dla wyobraźni romantycznej, podejmuje i z niesłychaną przenikliwością rozwija projekt „chłodnej” świadomości, obecny przecież w załączku, acz wyraźnie u przynajmniej dwóch (jakże odmiennych!) twórców dziewiętnastowiecznych, Schopenhauera i Nietzschego. U obu myślicieli probierz owego „chłodu” stanowi konfrontacja z cierpieniem, a więc kwestia świadomości, nazwijmy to, władczej, lub też, aby rzecz całą ująć jeszcze precyzyjniej – kwestia dyspozycji świadomości jako emanacji woli „panującej”. Panującej nad tym, co władzy świadomości nie chce się poddać, a więc nad tragizmem ludzkiej egzystencji, nad immanentnym jej cierpieniem. Nie inaczej mają się sprawy w *Wieczorze z panem Teste*. Odprowadziwszy swego przyjaciela do jego mieszkania, narrator wchodzi na chwilę do środka. Teste wygłasza monolog, jednak w pewnym momencie zaczyna pokasywać. Znie-

---

<sup>24</sup> Tamże.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

nacka wypowiada tajemnicze zdanie, właściwie pozbawione związku ze swymi poprzednimi wypowiedziami: „Cóż może człowiek?”<sup>25</sup>. Po chwili podejmuje nowy temat; w tym samym czasie narrator zauważa na kominku butelkę z lekarstwem. To kolejny sygnał, że Teste’a trapią jakieś dolegliwości. W pewnym momencie monolog gospodarza znowu zostaje przerwany: „Nagle umilkł. Cierpiał”. Narrator, nie chcąc narzucać się swoją obecnością choremu człowiekowi (a może po prostu bojąc się cudzego cierpienia?), zamierza wyjść, lecz Teste prosi go, żeby jeszcze zaczekał. Nie mija kwadrans, a bohater utworu znowu musi zamilknąć:

Poczuł ból. „Przecież panu coś jest – zwróciłem się do niego – może mógłbym...” „Ja... To głupstwo – odpowiedział. – Ja mam... pojawia się w ułamku sekundy... Chwileczkę... Są takie momenty, kiedy jakby zapala się we mnie światło... To bardzo ciekawe. Nagle zaczynam widzieć siebie od wewnątrz... rozróżniam najgłębsze zakamarki mojego ciała; odczuwam strefy bólu, obręcze, kręgi, strumienie bólu. Czy może pan sobie wyobrazić te żyjące kształty geometrii mojego cierpienia? Bywają wśród nich błyskawice, które są zupełnie jak myśl. Pomagają mi zrozumieć – stąd, dotąd... A jednak pomimo to pozostawiają po sobie uczucie n i e p e w n o ś c i. Niepewność to nie jest właściwe słowo... Gdy t o ma nadejść, dostrzegam w sobie coś zmaconego i rozproszonego. Niektóre miejsca w moim wnętrzu przesłania jakby mgła, inne nagle się pojawiają. Wybieram wówczas w mej pamięci jakieś zagadnienie, jakikolwiek bądź problem... Zagłębiając się w nim. Liczę ziarenka pisaku... i dopóki je widzę... Rosnący ból zmusza mnie, bym go śledził. Myślę o nim! – Czekam już tylko na swój krzyk... a gdy wreszcie go słyszę – ó w p r z e d m i o t, ó w straszny p r z e d m i o t zaczyna maleć, robi się mniejszy, coraz mniejszy i wreszcie znika z mego wewnętrznego pola widzenia.”<sup>26</sup>

Ból sprawia, że Teste, ów demon woli i świadomości czystej, na moment traci z oczu samego siebie, nie mogąc spoglądać na siebie tak, jak patrzył na publiczność w teatrze, a więc zajmować pozycję transcendentną. Ból zamyka bowiem transcendencję, spychając cierpiący podmiot w „dół” – ciemny i nieokreślony. Owo liczenie ziarenek piasku ma przeto zmusić *cogito* do zajęcia swego pierwotnego miejsca, do koncentracji. Na ile się to udaje bohaterowi *Wieczoru...*? Odpowiadając na owo pytanie musimy zauważyć, że Valéry, ustami Edmonda Teste, dokonuje znie-nacka pewnej charakterystycznej wolty językowej. Czyni bowiem swojego bohatera – istotę na wskroś „niemożliwą”, „nieludzką” – przez krótką chwilę, na zasadzie uogólnienia, reprezentantem całego rodzaju ludzkiego. Zapytuje bowiem, „coż może człowiek?”, by wypowiedziawszy to, natychmiast powrócić do pierwszej osoby liczby pojedynczej:

Potrafię przewyciężyć wszystko, poza cierpieniem mego ciała, gdy przekracza ono pewną granicę, gdy staje się zbyt wielkie. A przecież od tego powinienem był zacząć. Cierpienie polega bowiem na największym skupieniu na czymś uwagi, a ja jestem po trosze człowiekiem uwagi... Trzeba panu wiedzieć, że przewidziałem tę chorobę. [...] Tak, przewidziałem to, co się teraz rozpoczyna. Była to wówczas myśl jak wiele innych. Dlatego

<sup>25</sup> Tamże, s. 273.

<sup>26</sup> Tamże, s. 275 i n.

mogłem się w nią wgłębiać. Uspokoił się. Zwinął się na boku, przymknął oczy; po upływie minuty znowu mówił. Myśli zaczynały mu się plątać. Jego głos był już tylko szeptem w poduszkę. Zaróżowiona ręka już spała<sup>27</sup>.

W nieco żartobliwym nawiązaniu do *Procesu* Kafki można pokusić się o stwierdzenie, że Teste, mając do wyboru trzy możliwości wyswobodzenia się z władzy bólu – a więc prawdziwe uwolnienie, pozorne uwolnienie i przewleczenie – wybiera to ostatnie. Ponieważ zasypia, jego ostateczna rozgrywka z cierpieniem zostaje przesunięta w czasie. Wynik pozostaje, przynajmniej na razie, nierozstrzygnięty. Ze jednak pewnego dnia dojdzie do końcowego starcia, wiemy z całą pewnością. Teste jest bowiem człowiekiem, który myślą idzie zawsze „to the last point”<sup>28</sup>.

W miejscu, które zajmuje Edmond Teste na moment przed swoim zaśnięciem, spotyka się ciało, duch i świat, przekształcając się w jeden organizm, triadę (*corps-esprit-monde*), której zgłębianiu poświęcił Valéry nie tylko ten jeden cykl utworów. Za kamień probierczy trwałości owej triady uznał – nie bez powodu, o czym była mowa – cierpienie. Co bowiem dzieje się z ciałem-duchem-światem, gdy na horyzoncie zjawia się ból? Jeśli wcześniej sądziliśmy, że Edmond Teste to istota bezcielesna, fantom egzystencji, myliliśmy się. Co więcej, właśnie cierpiące ciało okazuje się największym – może nawet równorzędnym – przeciwnikiem dla władczego intelektu bohatera. Ten, próbując mu sprostać, odwołuje się do estetyki, ale i jeszcze wyraźniej do metafizyki obecności<sup>29</sup>. Zauważmy bowiem, że opisując swoje doznania, posługuje się językiem obrazów, metaforą światła, które rozbłyśkuje w ciele i czyni je widzialnym. To oczywiście nawiązanie do doświadczeń mistyków<sup>30</sup>. U Paula Valéry ducha nie dokonuje jednak wykluczenia ciała, przeciwnie. Dopiero ciało mówi, i tak też sugeruje Jean Starobinski, czym duch (a więc i świadomość) może być w istocie. Na styku ciała i ducha rodzi się poznanie, a gdzieś ów styk

---

27 Tamże, s. 276.

28 To sformułowanie pojawia się zresztą w dziennikach Paula Valéry, w pewnym sensie patronując jego poszukiwaniom intelektualnym.

29 W istocie rzeczy pisarz postępuje tutaj wbrew praktykom jednego ze swych mistrzów, Mallarmégo, którego poezja miała – tak choćby widział to Derrida czy Lyotard – dać odpór reprezentacji, zbliżając się tym samym do „kresu literatury”. Projekt twórcy *Popołudnia fauna* w pełni podjęli dopiero przedstawiciele francuskiej *nouveau roman*.

30 Nie bez powodu krytycy mówią często o postaci pana Teste jako „mistyku bez Boga”. Byłoby, nawiasem mówiąc, niezwykle interesujące porównać poetykę pism niektórych mistyków chrześcijańskich (choćby Faustyny Kowalskiej) z opisami zawartymi w *Wieczorze...* Obie poetyki łączy bowiem właśnie nade wszystko silne, acz w wielu przypadkach oczywiście nieświadome, odwołanie właśnie do metafizyki obecności. Na mistyczne aspekty poznania dolorycznego wskazuje narrator innego ważkiego tekstu Paula Valéry *Pour un portrait de Monsieur Teste*, twierdząc, że „u kresu ducha zaczyna się ciało”. Jednakże u kresu ciała – duch. Ból szuka aparatu mającego przekształcić ból w poznanie.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

pełniej dochodzi do głosu, jak właśnie w cierpieniu? Dlatego zasadnicze pytanie brzmi tutaj, w jaki sposób reaguje świadomość (a w szerszej perspektywie triada ciało-duch-świat), gdy na scenę wkracza ból.

Już powiedzieliśmy, że przede wszystkim reaguje odwołaniem do metafizyki obecności. We wcześniejszym przytoczonym fragmencie ból został „odmalowany”, zresztą nader przekonująco („obręcze, kręgi, strumienie bólu”), w innym z kolei (*Niektóre myśli pana Teste*) dominuje forma „muzyczna”:

Ból jest czymś bardzo muzycznym, można niemal mówić o nim w terminach muzyki. Istnieje ból poważny i ból ostry, *andante* i *furioso*, nuty przedłużone, fermaty, arpeggia, crescendo – i nagle wyciszenia itp.<sup>31</sup>

Obojętnie, czy mamy tutaj do czynienia z odwołaniami do malarstwa czy muzyki, zamierzenie bohatera *Wieczoru...* jest jasne: chodzi mu o zanurzenie nieobecnego w obecność, a więc w formę, w obraz, w narrację. Ból nie istnieje dla świadomości poznającego podmiotu inaczej niż poprzez formę. I to właśnie każe Edmondowi Teste oddać się marzeniu o ostatecznym wyzwoleniu z cierpienia:

Ból pochodzi z oporu, jaki świadomość stawia miejscowej dyspozycji ciała. Ból, któremu moglibyśmy się dokładnie przyjrzeć, stałby się bezbolesnym doznaniem i być może osiągnęlibyśmy dzięki temu bezpośrednią znajomość zasady z gatunku tych, jakie istnieją w muzyce.<sup>32</sup>

Zasadnicza myśl Paula Valéry wyjawia się jasna: Gdyby istniała świadomość absolutna, ból przestałby nas trapić. Teste jest projektem takiej właśnie świadomości, dla której wszystko okazuje się „proste”, w takim sensie, w jakim prosta jest forma będąca pewnym zbiorem w miarę jasno określonych reguł i zasad twórczenia. Jeśli zatem chcielibyśmy się pokusić o zwięzłą definicję bólu – zgodną z intencją autora *Wieczoru...* – moglibyśmy stwierdzić, że ból jest w istocie tym, co stawia opór formie.

Uporczywość, ba, wręcz chorobliwa niekiedy obsesyjność, z jaką bohater trzyma się kategorii formy, najpełniej, jak się zdaje, dochodzi do głosu w przywoływanych przed chwilą *Niektórych myślach pana Teste*. Owa garść niesłuchanie oryginalnych refleksji (oryginalnych, chciałoby się rzec, aż do granic wytrzymałości!) to powtórny i bardzo silny gest odrzucenia tradycyjnej estetyki cierpienia i współczucia. Rozmyślając o duszy, Edmond Teste ujmuje ją w kategoriach czystego poznania, z którego została wyłączona wszelka uczuciowość. To tak, rozwija swoją myśl Teste, jakby przypatrując się publicznej egzekucji rozszerzyć granice samoświadomego poznania tak dalece, że obejmowałyby ono również liczbę, kolor i kształt guzików na marynarce kata. W tym też sensie, ale – dodajmy szybko – tylko w tym, Teste może stwierdzić coś, co wyrwane z kontekstu brzmiałoby ni-

---

<sup>31</sup> P. Valéry *Niektóre myśli pana Teste*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 284.

<sup>32</sup> Tamże.



czym wyznanie oprawcy: „De personis non est curandum”<sup>33</sup>, umysł nie powinien się zajmować osobami.

### III

Literatura, powiada po wielokroć Valéry, rodzi się z formy. Więcej, literatura to po prostu forma. Skoro tak, to w jakiej... formie przejawia się w niej „niewysłowione”, choćby ból właśnie? Bo że się przejawia, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Autor *Wieczoru...*, odpowiadając na to pytanie, mówi wprost: język (literatury) potrafi stworzyć w nas stan „niemoty”, a więc, przynajmniej w tym sensie, wyrażać niemotę. Odwołując się do kategorii piękna, Valéry tak to ujmuje:

Samo to słowo [piękno] NIC nie mówi. Nie ma dla niego definicji. [...] „Niewyraźalność” nie znaczy [jednak] aby nie istniały środki wyrazu, ale to, że wszystkie środki wyrazu są niezdolne odtworzyć to, co było bodźcem pierwotnym, i to, że mamy poczucie tej niemożności czy „irracjonalności”, jako nieodłącznych cech owej rzeczy – przyczyny.<sup>34</sup>

W ten sposób Valéry dochodzi do konkluzji, która – wyprzedzająco – stanowi zarazem motto całego eseju *Piękno jest negatywne*<sup>35</sup>. Czy zamiast „piękna” moglibyśmy wstawić „ból”? Oczywiście. A może nawet: tym bardziej „ból”.

Problem bólu uobecnionego w świadomości poznającego podmiotu to kwestia odnalezienia odpowiedniej narracji. Schemat takiej narracji jest w *Wieczorze...* zadziwiająco nieskomplikowany: mamy tutaj do czynienia z dwoma protagonistami, świadomością i narastającym cierpieniem. W dalszej kolejności następuje wtargnięcie przeciwnika (ból) do kraju spokojnego i na swój sposób szczęśliwego (czystych form świadomości), starcie-próba sił i wreszcie rozstrzygnięcie (tutaj odsunięte w czasie). Wyraźna jest personifikacja czy wręcz antropomorfizacja obu kategorii, świadomości i bólu. Wedle takiego schematu przebiega – rzecz nieco upraszczając – całe opowiadanie. Jego autor nie proponuje więc nic szczególnie odkrywczego. Porusza się po utartych koleinach metafizyki obecności. Badając „ból”, szuka w nim tylko tego – bo też cóż może więcej uczynić? – co „opowiadalne”, a więc dyskursywne. Cała reszta pozostaje w jego przekonaniu niezgłębiona, gdzieś na zewnątrz. Choć, skądinąd, co miałyby w istocie oznaczać owa „reszta”, ten „bodziec pierwotny”? Wszak niewykluczone, że i „reszta”, i „bodziec” stanowią jeszcze jedną, wyjątkowo wyrafinowaną, postać (formę?) metafizyki obecności. Sugerując, że gdzieś (na zewnątrz, w środku, w głębi itd.) istnieje jakaś „reszta”, daje nam owa metafizyka do zrozumienia, że „coś tam jest”, gdy tymczasem i z „coś”, i z „tam” i z „jest” rzecz się ma podobnie jak z bólem fantomowym, który nam doskwiera, mimo iż nie istnieje już część ciała, która mogłaby boleć.

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 281.

<sup>34</sup> P. Valéry *Chwile*, w: tenże *Estetyka słowa*, s. 240.

<sup>35</sup> Tamże.

## Musiał Chłód świadomości albo Monsieur Teste o cierpieniu

Takich pytań u Paula Valéry oczywiście już nie znajdziemy. Pisarz nie proponuje żadnej nowej metody przewartościowania pojęcia cierpienia, jak to miało miejsce u dwóch wielkich filozofów bólu, Schopenhauera i Nietzschego. Bardzo intensywnie zastanawia się wszakże nad nowym sposobem „widzenia” bólu, nowym w tym sensie, że cierpienie zostaje potraktowane z całą powagą i konsekwencją jako swego rodzaju odhumanizowany (odhumanizowany w takim samym sensie, w jakim odhumanizowaną, czyli „niehumaniczną” i „niemożliwą” postacią jest Edmond Teste) obiekt, który należy badać w laboratorium czystej świadomości. Jeżeli cierpienie wypowiada się, jak chce w innym miejscu Valéry, w sposób niezapośredniczony, to myślenie (pisanie) jest jedynie jego niedoskonałym odbiciem, cieniem. Cieniem, dodajmy, rozumianym jako forma. Czy Teste, cierpiąc, boi się przeto własnego... cienia? W jakiejś mierze tak. Nie chce, by ból przemówił sam, wprost, bezpośrednio. Czyniąc ból obiektem badań w laboratorium intelektu, pragnie odebrać mu głos i podmiotowość. By następnie zamienić go w przedmiot – właśnie przedmiot opowieści o bólu.

Najważniejsze wnioski z owego „uprzedmiotowienia” kategorii cierpienia – którego jedną z najważniejszych konsekwencji, już u samego Paula Valéry, okaże się istotna zmiana semantyczna (abstrakcyjne pojęcie bólu zaczyna z wolna zastępować „czułościową” kategorię cierpienia) – najwyraźniej dojdzie do głosu zapewne u Ernsta Jüngera, autora eseju *O bólu* czy ważkich zapisków zebranych w dwóch wydaniach *Awanturniczego serca*. To on najpełniej podejmie i rozwinie ideę mówienia o cierpieniu poza kategorią resentymentalnego współczucia, łącząc ze sobą – w znacznej mierze świadomie – z jednej strony dziedzictwo autora *Wieczoru...* z drugiej zaś przewartościowaną jeszcze przez Schopenhauera i Nietzschego kategorię cierpienia. Innymi słowy: nie tylko stanie na szczytach poznania, „6000 stóp od człowieka i czasu”, o których czytamy w *Ecce homo*, ale – jak gdyby góry, doliny i mgły nie robiły już na nim żadnego wrażenia – założy biały kitel, do ręki weźmie skalpel i zacznie wiwisekcję. Przedmiot operacji: ból.

Dociekania

## Abstract

**Łukasz MUSIAŁ**

**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### **The Chill of Consciousness, Or, Monsieur Teste Deals with Suffering**

This article deals with one of the major figures in the twentieth-century literature. Monsieur Teste was created by Paul Valéry and described in many of his short stories. This character appeared resulting from a peculiar literary experiment. Using an original character of this sort, Valéry resolved to describe the history of 'pure' consciousness. Teste is characterised by an 'inhuman' concentration of his mind, analytical approach to the world, and a desire to exercise complete control over his own solitary existence; an existence exposed to suffering, physical pain. A pain that will prove to be a real challenge to mathematical forms into which Monsieur Teste is willing to re-forge the reality around him.