

# Paweł Valéry

Andrzej Pleśniewicz

## Andrzej PLEŚNIEWICZ

Paweł Valéry

I.

*Vita Cartesii res est simplicissima.*

Jak życie Kartezjusza, życie Pawła Valéry było bardzo proste. Wielki poeta francuski urodził się dnia 30 października 1871 roku w Sete, nad brzegiem Morza Śródziemnego. Był to wówczas spokojny port średniej wielkości. *Cmentarz morski*, opisany w słynnym poemacie, jest pamiętnym z dzieciństwa cmentarzem w Sete.

Nawykle do rozległych morskich horyzontów oczy dziecka podziwiać mogły budowle o formach jasnych, celowych i prostych – przeciwstawne bezładowi zwierzęcych usypisk skalnego brzegu.

Wspominając swą młodość, sam poeta szkicuje krajobrazy swojego dzieciństwa na podobieństwo obrazów Claude Lorraine'a, przedstawiających ład i splendor portów śródziemnomorskich, gdzie pomiędzy wodną perspektywą i architekturą ozdobną – jedyna istota działająca – światłość – budzi się, śpiewa i ginie.

Canaletto czy Guardi utrwalili na zawsze czar rokokowej Wenecji, lecz różowy brud i operowa nieomal architektura dziewiętnastowiecznej Genui nie znalazła swego malarza. Paweł Valéry spędzał tam w dzieciństwie najmiłsze ze swoich wakacji. One to zapewne kształtowały pierwsze, niezmiennie trwałe predyspozycje przyszłego twórcy: wizję malarską, zmysłową nieomal plastyczność opisów oraz upodobanie do spokojnego ładu architektury, która zamknie następnie słowa jego poezji w ramach prozodii dziedziczonej po poprzednikach, tradycyjnej i zwartej.

Szczęśliwe losy zawiodły następnie pogodną młodość poety do Montpellier, które już Stendhal chwalił, że nie ma „tak głupiej miny, jak inne miasta wewnątrz Francji”. Ognisko sztuki i kultury, Montpellier, ma piękne ogrody, zwłaszcza ogród botaniczny, w którym starcy, uczeni i kochankowie mijają się o zmierzchu wśród wysokich cyprysów, gdy piękność nieba ściska serce żony bohatera opowieści Pawła Valéry, Emilii Teste.

W roku 1890 – data niezwykle ważna – poeta poznaje Piotra Louys. Przyszły autor *Pieśni Bilitis* wprowadził Pawła Valéry w grono poetów symbolistów. Wtedy poznał Stefana Mallarmé:

Przypominam sobie, jak w wieku lat dziewiętnastu oderwałem się od poezji Hugo czy Baudelaire’a, gdy los rzucił mi przed oczy parę fragmentów *Herodiady*, *Łabędzia* i *Kwiatów*. Poznałem wreszcie piękno bez pozorów, na które czekałem, sam o tym nie wiedząc. Wszystko tu opierało się na wartości urzekającej języka.

Wyszedłem ku morzu, dość jeszcze odległemu, trzymając odpisy tak cenne otrzymane przed chwilą: i słońce w całej swej sile, droga oślepiająca, lazur nieba i kadzidła rozgrzanych ziół były mi niczym, tak posiadały mnie najgłębiej te wiersze niesłychane. (*Variété* III)

Upojenie pierwszej lektury nie osłabło nigdy: jeszcze po latach poznanie Stefana Mallarmé nazwie poeta „decydującym podbojem umysłowym”.

Lata bezpośrednio poprzedzające śmierć mistrza we wrześniu 1898 roku zamykają młodzięńczy okres twórczości Pawła Valérygo. Niedługo po tym porzuci literaturę, ten „dziwny zawód, gdzie trzeba być sobą dla innych”. Dopiero w dwadzieścia lat później rozpocznie poemat *Młoda Parka*, zrazu zamierzony jako ostateczne pożegnanie z poezją. Pisaną dla przyjaciela Larbaud notatkę biograficzną urywa na tej dacie słowami: „reszta to hałas”.

„Hałas” ten tworzy rozgłos poety i mówcy, członka Akademii, profesora poetyki w Collège de France, wreszcie wybitnego przedstawiciela kultury. Dla Polaków zaś szczególnie miła jest stała sympatia Pawła Valéry dla naszego kraju, a pobyt w Polsce w roku 1935 był jej wyrazem.

## 2.

Mówił chętnie o swojej sztuce, o wszystkich staraniach i umiejętnościach, których wymaga. Dawał mi pojąć to wszystko, co widzieliśmy razem na warsztacie. Widziałem zwłaszcza jego zadziwiający umysł. Sądziłem, że posiada moc Orfeusza. (*Eupalinos*)

Bibliografię prac Pawła Valérygo rozpoczyna odbitka zamieszczonego przez „Nouvelle Revue” w sierpniu 1895 eseju pt. *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Jednak wbrew tytułowi tematem nie jest malarz, rzeźbiarz czy badacz, którego wspomniała dzieła „wydają się jeszcze szczątkami nieznanymi wielkich gier”. Valéry usiłował jedynie zbudować jak gdyby schemat, konstrukcję dzieł Leonarda, by tym lepiej zrozumieć ich twórcę. „Zmuszony byłem wyobrazić sobie postać zdolną do wielu dzieł” – dzieł tak wielorakich i odrębnych, aby umysł ich twórcy wydał się umysłem uniwersalnym.

Leonardo jest więc pretekstem, a raczej definicją czy hipostazą wszystkich idei mgławicowo rozumianych w pojęciu jednostki ludzkiej pierwszej wielkości – *uomo universale*. Dziś wrogiem syntezy kulturalnej jest specjalizacja. Powołujemy się na różnorodność metod, wielość szczegółów i ciągle narastanie faktów i teorii, aby pomieszać cierpliwego obserwatora, drobiazgowego rachmistrza o precyzyjnych wa-

lorach instrumentu z tym, dla którego praca się dzieje – poetą hipotezy, budowniczym z materiałów analitycznych:

Czułem nazbyt dobrze, że znałem Leonarda o wiele mniej, niż go podziwiałem. Uważałem go za główną postać tej Komedii Intelektualnej, która dotąd nie napotkała swego poety i która była dla mnie cenniejszą jeszcze niż *Komedia ludzka* czy nawet *Boska Komedja*. Czułem, że ten mistrz swoich środków, ten posiadacz szkicu, obrazu czy rachunku odnalazł postawę centralną, z której przedsięwzięcia poznania i działania sztuki są jednakowo możliwe. (*Variété*)

Tak rozumiany Leonardo byłby zatem najbardziej obszernym symbolem człowieka wszystkich nauk i sztuk – jako abstrakcyjny punkt skupienia wszystkich formuł czy schematów dynamicznych wszelkich dzieł wykonalnych.

Bo w rozumieniu Pawła Valéry dzieła sztuki i zdobycze nauki właściwie są jednym. Zapewne wyniki badacza uzupełniają i pomnażają sumę wyników już osiągniętych przez innych, podczas gdy dzieło sztuki wyraża się tylko przez własną jedność. Lecz proces psychiczny badacza i artysty jest wspólny w swej genezie i przebiegu. „Nie znam poety ani malarza zachwyconego swą sztuką, oddanego pragnieniom swego umysłu, bardziej niż Jean Perrin pośród swoich aparatów i rozтворów fluorujących” (Lefèvre, *Entretiens*).

Nie tylko więc historia czy *scientia scientiarum* – filozofia jest sztuką, jest nią bowiem każdy przejaw działalności celowej. Dlatego Valéry nazwie marszałka Pétaína „doskonałym artystą w sztuce siły”, czy tak niemiłego sobie Pascala obdarzy na pocieszenie epitetem „artysty słowa”. Podobne pominięcie wszystkich cech poszczególnych charakteryzujących odmiennosć różnych dziedzin działania zubaża i osłabia indywidualność omawianych doświadczeń intelektu. Poznajemy jedynie przebieg działania nie zaś jego wynik szczególny, najbardziej istotny. Syntetyczność grozić tu może niekiedy powierzchownością. Co więcej, zbiorowości ludzkie, nawet tak złożone jak kontynenty (Europa, Azja), rozważać będzie Valéry jako całości indywidualne i myślące – stanie się to później przyczyną słabości jego spojrzeń na świat teraźniejszy (*Regards sur le monde actuel*).

Istotą wszelkiego działania jest zatem praca intelektu, wspólna dla wielu dzieł najbardziej wielorakich i różnorodnych. Tę pracę intelektu poznać możemy jedynie przez jej przemyślenie, odtworzenie jej w sobie.

Podobnie jak Montaigne, Valéry oprze się na stanowisku, że człowiek, że on sam właśnie, jest miarą wszechrzeczy. Konsekwencją podobnej postawy jest autodydaktyzm, postawa intelektualnego Robinsona. Valéry pisze na wpeł żartem: „Lektura mnie męczy i jedynie pisanie bardziej jeszcze nuży moją cierpliwość... Ja wynajduję właśnie to, czego mi trzeba. Sądzę w istocie, że ojcowie nasi czytali zbyt wiele. Mózgi nasze są szare od książek” (*Variété II*).

Wszelki na nowo podjęty wysiłek intelektu rozpocząć się musi od utwierdzenia swej podstawy przez analizę własnych założeń. Trwałość i znaczenie pism prozą Pawła Valéry, zwłaszcza zaś jego rozważań o poezji, opiera się na rzadkiej wnikliwości analizy terminów, potocznie rozumianych dotąd jako konkrety, chociaż są

abstrakcyjne – rozumianych jako jasne, chociaż są pełne sprzeczności. W błyskotliwych marginaliach do Monteskiusza Valéry rzucił pytanie: „Jak być Persem?” Jak można być tym, czym się jest?

Valéry pisze:

Nie ufam słowom, ponieważ najmniejsza rozważa czyni ufnosć podobną absurdem. Doszedłem niestety do porównania tych słów, poprzez które tak szybko przebiega się przestrzeń myśli, do lekkich kładek rzuconych nad przepaścią, gdyż dają jedynie możliwość przejść, bez zatrzymania się. Człowiek w pośpiesznym ruchu korzysta z nich i ucieka. Lecz jeśli ociąga się, szuka mocniejszego oparcia – chwila naporu rozbija kładkę i wszystko ginie w przepaści. Kto się śpieszy, zrozumiał. Nie należy być powolnym, gdyż pojmie się oczywiście, że zwroty najbardziej jasne składają się z ciemnych terminów.

Czy można mieć nadzieję, że ciemność i niejasność słów zniknie kiedyś w domenie literatury, jak nie istnieje w algebrze i geometrii, na wzór których, jak wierzy poeta, „przyszłość stworzy język dla intelektu” (*Variété*)? Przecież obecnie tajemnicza wieloznaczność, urzekające własności języka przesycają wszystkie tkanki ludzkiej mowy – stanowią o jej poezji i sile. Skłonni jesteśmy raczej sądzić, że zmechanizowanie, na wzór algebry, wszelkich form porozumienia się w stadium hiperkultury intelektu, wykluczy całą sztukę – jak przypuszczał już u nas Stanisław Ignacy Witkiewicz. W jakiej zaś mierze sztuka stanowi nieodzowny składnik kultury? Rozważania te prowadziłyby nas teraz zbyt daleko. Powróćmy więc do tematu.

Wspominaliśmy już, jak esej o metodzie Leonarda da Vinci uprzedzał z góry zarzut, że niewiele w nim będzie twórcy Mony Lizy. Lecz przecież nie mylimy się chyba, gdy wielkich ludzi uznamy za istoty nam podobne, jedynie jakby bardziej od nas poufne z tym, co w nas samych jest najcenniejsze, najgłębsze.

Musimy być subiektywni. Obiektywnie bowiem biorąc, wszelki wysiłek, by proces twórczy jakby cofnąć – z dzieła odtworzyć jego twórcę z powrotem – stać się może groteskowy, a zawsze będzie daremny: zamiast twórcy samego ukształtować jedynie zdołamy – na miarę naszej intuicji – jego fikcyjną postać.

Zastanówmy się, co daje w końcu czytelnikowi lektura monografii na przykład o Słowackim? Nowe wiadomości oczywiście, ale przede wszystkim nową konstrukcją, odmienną perspektywę całości, pewną inną jej wizję – w danym wypadku nową wizję wielkiego romantycznego poety. Nowość, subtelność i wnikliwość wizji podobnej jest dopiero wyrazem artyzmu monografisty i koroną jego dzieła.

Rzecz jasna, materiały i źródła są fundamentem całej budowy. Bez fundamentów budowa nie stanie, ale za dużo jest budowli bez dachu. W ostatecznej instancji siebie jedynie mamy i siebie jedynie zdołamy wyrazić. W tym sensie Leonardo jest pierwszym wyrazem zamierzeń i ambicji swego młodego twórcy.

Wyznaję, że nie znalazłem nic lepszego, jak przypisać nieszczęsnemu Leonardowi moje własne niepokoje, przenosząc mój nieład w jego złożony umysł. Obciążylem go moimi pragnieniami, jak rzeczami, które by już posiadał. Użytyłem mu wielu trudności, które trapiły mnie w owym czasie, jakby je już napotkał i przezwyciężył. Przeistoczyłem swoje

troski w jego potęgę przypuszczalną. Ośmieliłem się rozważać siebie pod tym imieniem i zużytkować mą osobę. (*Variété*)

Było to fałszywe – lecz pełne życia.

Atleta ma przecież muskuły podobne do naszych – jedynie lepiej rozwinięte. Czyż młody człowiek, ciekawy tysiąca rzeczy, nie powinien przypominać dość dobrze człowieka renesansu?

### 3.

Osobowość, którą Valéry nazwał imieniem wielkiego twórcy Giocondy, jest zatem jedynie pretekstem rozważań nad „najwyższą możliwością ludzkiego umysłu”. Rozwiązaniem problemu stało się jego potwierdzenie na historycznym przykładzie przez postulowany obraz Leonarda. Tą drogą trafność przykładu stać się mogła przedmiotem dodatkowego sporu, skoro w jednostce tak genialnej łatwo jest widzieć wyjątek.

Gdy Leonardo obnażał strukturę mózgu, pokazywał twarz ludzką odartą ze skóry z widocznym układem mięśni, nerwów i kości; gdy budował potwory ziejące ogniem, maszyny poruszające się lub nawet usiłujące latać jak istoty żywe – to u podstawy jego studiów wielokierunkowych leżało zapewne przeświadczenie, że przez poznanie mechanizmu świata dotrzeć można do samej jego istoty lub nawet – kto wie – odsłonić tajemnicę jego powstania. W podobnie mechanistycznej koncepcji świata zamaryżć możemy istotę wyższą ponad dzieła największych twórców – jakiś potężny mózg wyłącznie poświęcony swej funkcji najbardziej istotnej: ujmowania świadomości przez nią samą.

Edmond Jaloux pierwszy zwrócił uwagę, że Valéry kontynuuje tu wysiłek filozofów ideologów końca XVIII wieku. Przecież Condillac czy Destutt de Tracy usiłowali już odtworzyć mechanizm intelektu w stanie czystym, jakby na zewnątrz od działań czy potrzeb cielesnych. Cały wysiłek bohatera opowieści Pawła Valéry skierowany jest jakby na punkty krytyczne uwagi, aby zdołać przedłużyć jeszcze czas pewien trwanie myśli. Myśli trudnych, gdyż wszystko, co wiadome i łatwe, było mu niepotrzebne i wrogie.

Jakże możemy sobie wyobrazić intelekt, będący w zupełności „jeźdźcem swej natury” i panem swego losu? Jakże pojąć najwyższą możność umysłu ponadczasowo – zatem nie w czynach historycznie dokonanych, nie w działaniu – lecz w samej niejako działaniu możliwości?

*Wieczór z panem Teste*, napisany w roku 1896, jest odpowiedzią na to pytanie:

Marzyłem wówczas, że głowy najprzedniejsze, wynalazcy najbardziej wnikliwi – to nieznajomi, skąpcy, ludzie, którzy umierają nie powiedziawszy niczego.

W miarę jak o tym myślałem, doszedłem do przeświadczenia, że pan Teste zdołał osiągnąć odkrycie praw umysłu, których nie znamy. Niewątpliwie lata poświęcił poszukiwaniom podobnym: pewnie lata jeszcze i wiele innych lat przeznaczył, aby odkrycia jego dojrzały i przeistoczyły się w instynkty. Znaleźć jest niczym. Trudno jest dopiero przyswoić sobie to, co się znajdzie.

Już w twórczości Poeego, którą tak podziwiał, znalazł Paweł Valéry postać Augusta Dupin, pierwszego w dziejach literatury genialnego detektywa-amatora. W noweli *Skradziony list* Dupin posuwał się do przeczenia wartości wszelkich rozumowań, niekierowanych logiką abstrakcyjną: jego własne skłonności analityczne i dedukcyjne sprawiały, że odgadywał myśli innych, patrząc w „serca ludzkie, jak w okna otwarte”.

Roztargniony i chłodny w chwilach skupienia sposób bycia bohatera Poeego charakteryzuje pokrewną mu postać opowieści Pawła Valéry. Podobnie jak Auguste Dupin, pan Teste osiąga mistrzostwo w dziedzinie koncentracji umysłu i ćwiczenia pamięci: „Od dwudziestu lat nie mam już książek, spaliłem również swe papieiry. Zachowuję to, co chcę. Lecz nie w tym leży trudność. Trzeba zachować to, czego chcieć będę jutro”. W istocie Teste usiłuje odrzucać, jakby przesiewać machinalnie wszelkie fenomeny będące wobec intelektu czymś zewnętrznym:

Kolory i cierpienia; wspomnienia, oczekiwania i niespodzianki. – To drzewo: drzenie jego liści; jego zmienność od pór roku zależna, jego całość i cień: wszystkie przypadki jego kształtu i pozycji – myśli najodleglejsze, które roztargnieniu mojemu narzuca – wszystko jest jedno.

Istotnie, „upajające drzewa, ludzie dający siły, dziewczyny, które obezwładniają, czy nieba, które odbierają słowa” obojętne są i niemiłe umysłowi, którego rozprasza ją skupienie.

W przedmowie do angielskiego przekładu swego dzieła Valéry wyjaśniał, że Teste powstał w epoce, „gdy nie mogłem już myśleć bez wstępu o wszystkich uczuciach wywołanych przez niedole i obawy, nadzieje i trwogi” – są to w pierwszym rzędzie uczucia metafizyczne. „Przerażająco spokojny” Teste odnosi się do nich ze źle tajoną wrogością – dlatego osobą swoją tak słusznie niepokoi proboszcza swej żony Emilii.

Być może świat cały jest błędem w czystości nieistnienia, jak zapewnia poemat *Le Serpent*.

Czy zatem zdołamy znaleźć w sobie normę, której niepodobna znaleźć gdzie indziej?

Ostatnią reductą znikomości przelotnej jest osobowość: nasza najbardziej poufna i najgłębsza własność, nasze najwyższe dobro jest również jednak jedynie rzeczą zmienną i przypadkową; przecież możemy myśleć o niej, obliczyć jej cele, a nawet nieco stracić ją z oczu. Jest więc jedynie „drugorzędnym bóstwem psychologicznym, które zamieszkuje nasze lustro i posłuszne jest naszemu imieniu” (*Variété*).

U kresu podobnej ascezy intelektualnej nasze najgłębsze „ja” stanie się jedynie punktem abstrakcyjnym utkwionym w próżni, pozbawionym wszelkiego indywidualnego oparcia. I Valéry zdaje sobie sprawę, że istota całkowicie pogrążona w mechanizmie swych własnych przemian trwać mogła najwyżej kilka kwadransów. Jeżeli potwory mają mniejsze od istot prawidłowych szanse normalnego rozwoju – to przecież właśnie potworami je czyni. Teste jest hipogryfem czy centaurom mitologii intelektualnej.

W tej mierze, w jakiej przedstawiać może obraz artysty, który tworzyć przestał, skoro osiągnął szczyty sztuki i poznał ich nicość, Teste jest typowym bohaterem epoki dekadentyzmu.

Wszak nieomal jednocześnie powstaną niezależnie od siebie pokrewne mu kreacje: konflikt podobny spotkamy w *Liście* Hofmannsthal'a (1902) czy w *Próchnie* Berenta (1901). Pamiętamy, jak jeden z bohaterów *Próchna* – von Hersenstein pograża się w jałowej kontemplacji swych wielkich twórczych możliwości.

*Wieczór z panem Teste*, podobnie jak piękne dzieło Berenta, odsłoni nam niejako koncentryczne koła tragizmu postawy artysty, postawy intelektu wobec życia.

Jakkolwiek oderwany od codzienności, Teste odczuwa, jak każdy, ból fizyczny. Lecz umysł zawsze bystry i trzeźwy rozgraniczyć jeszcze zdoła sfery i obręby własnego cierpienia. Taki przynajmniej morał wydaje się kończyć opowieść-apoteozę.

Gdzie inni nie dostrzegli jeszcze, Teste już widzi, oblicza i czyta już tylko w swym umyśle, dlatego we własnym ciele wyczuwa łańcuchy, obręcze i bieguny cierpienia, obecny zaś na przedstawieniu nie straci „nawet atomu widowiska.

Wspomniałem, że Teste zamknięty jest w obrębie ściśle mechanistycznej koncepcji świata, jakby w systemacie psychologii kierowanej – w tożsamości bólu i jego odczucia, obrazu i jego odbicia. Podobna wizja świata sama przez się wydać się może tragiczna, gdy jak w wierszu Norwida:

Tam uczuć nie ma, tylko ich sprężyny,  
Zdające z siebie wzajemny rachunek,  
Do nieużytej podobne maszyny,  
Puszczonej w obieg przez pęd lub trafunek.

Lecz znamiona tragizmu tkwią w postaci samej, wynikają z istoty jej zamiarów. Kończący książkę *Log-Book* pokazuje nam bohatera widzianego od wewnątrz i przez to jakby umniejszonego.

Wierzyliśmy, że „gdyby ten człowiek zmienił przedmiot swych skupionych medytacji, gdyby odwrócił przeciw światu regularną potęgę swego umysłu, nic by mu się nie oparło”. Czyż zatem przezwycięzył w sobie wszystko ludzkie? W istocie wizja wszechpotęgi wydaje się złudzeniem, człowiek ten odkrył nie tak wiele, skoro uszedłszy drogą poznania najdalej, cierpi, że nie mógł się poznać. Musimy przecież zawsze w końcu napotkać punkt ślepy: chociażby nasz ustrój fizjologiczny: podłoże i źródło zmysłów, wrażeń i spostrzeżeń intelektu.

Dlatego nie zdołamy chyba poznać samego siebie, ani tym bardziej poznanie to uczynić sprawdzalnym. Cel pana Teste – „przeistoczenie swych odkryć w instynkty”, postulat, aby uzyskać przejrzystość własnych form myślenia, okazał się więc mirażem, ponieważ realizacja jego wywiodłaby nas poza granice ludzkiej doli. Racja wysiłków podobnych leży więc jedynie w ich trudności, jedyną nagrodą intelektu jest poczucie własnego mistrzostwa. I to przecież bardzo godne jest wysiłku: zaspokoić może dumę wielce szlachetną: „Wyznaję, stworzyłem sobie bóstwo ze



swego intelektu – czciłem je przez obelgi i ofiary”. Bóstwo tak czczone okazało się nadal jednak bóstwem okrutnym: skutkiem intelektu stać się może bierność obserwatora zakończona pustką wewnętrzną i zupełnym osamotnieniem. Piekieł natomiast intelektu jest bądź melancholia, tak nienawistna Panu Teste jako objaw słabości umysłu, bądź wreszcie nuda.

Ostatnie zdanie pana Teste świadczy o dotkliwej porażce wewnętrznej: „Zniechęcony swą racją, robieniem rzeczy udanych, skutecznością środków, spróbuję czego innego”.

Akcenty podobne wyraźne są w całej twórczości Pawła Valéry. W *Âme et la danse* jedna z postaci dialogu próżno szuka lekarstwa „na nudę doskonałą... tę czystą nudę, która nie ma innej racji, jak życie samo i przenikliwość żyjącego, udrękę świata, który chwili jednej nie może znieść myśli bycia tym tylko, czym jest”.

Podobnie w *Młodej Parce* czy w *Cmentarzu morskim* morze symbolizuje ruch, życie nieświadome, instynktowne. Umysł, doszedłszy do martwego punktu swych medytacji, w którym samo podjęcie ruchu staje się złudzeniem, poddaje się ciału – porywom szerokiego oddechu wiatru i morza.

Nie, nie... Wstać. Wyjść naprzeciw czasom nadchodzącym.

O, rozbij, ciało moje, skrusz ten kształt myślący.

Pij, piersi moja, wiatru oddech młodociany.

Dusza, morskiej świeżości tchnieniem orzeźwiona,

Wstępuje we mnie znowu... O, potęgę słońca.

Biec ku żywiołom życia – falom rozbryzganym.

(przekład Romana Kołonieckiego)<sup>1</sup>

Stefan Mallarmé pouczał podobnie, że myśl jest „jałową zimą”, błyskiem gry możebności. Przecież analiza intelektualna postępuje jedynie przez coraz to dalsze wyodrębnienia pozycji i umysłu wśród zjawisk otaczających – jakby umysł ciągle oddalał się od rzeczy, które ująć pragnie.

Gdy analizę posuwamy zbyt daleko, przedmiot jej staje się nieuchwytny, a wówczas powrót do życia instynktu, życia Emilii Teste – stać się może jedyną ostoją i jak zetknięcie z ziemią dla Anteusza – jedynym źródłem nowej siły.

Jako utwór artystyczny *Wieczór z panem Teste* jest rozważaniem poświęconym swej sztuce, aby się jej wyrzec. Istotnie, po napisaniu tego dzieła nastąpiło w życiu Pawła Valéry dwudziestoletnie blisko wyrzeczenie się pióra: „Czemu najwięcej cierpiełem, może z przyzwyczajenia, aby rozwijać całą swą myśl, aż do kresu samego siebie”. W świetle podobnego zwierzenia rozumiemy niepokój żony bohatera, Emilii Teste:

<sup>1/</sup> Utwory wybrane Pawła Valéry przełożył i wstępem poprzedził Roman Kołoniecki (Wydawnictwo „Droga”, 1935). Szanuję tę pilną, słusznie w swoim czasie nagrodzoną pracę tłumacza mimo jej wielu usterek. Między innymi Valéry daleki był od twierdzenia, że jak pisze tłumacz na s. 151, „lewo powstał z oswojonego barana”.

Czy znajdzie życie, czy śmierć u kresu swej skupionej woli? – czy będzie to Bóg, czy też przerażające poczucie napotkania w swej najgłębszej myśli jedynie bladego promieniowania własnej nędznej materii?

Tymczasem Teste odległy jest od Boga, modlitwa jego zaś jest modlitwą zupełnego agnostyka („Ty jesteś Panem tej czerni, na którą patrzę, gdy myślę, w którą wpisze się moja ostatnia myśl”). Zatem sedno nasze stanowią ciemności – brak nam zaś danych, by je rozpraszać, gdyż nieuchronna zależność rzeczy obserwowanej od badającego ją obserwatora stanowi zaporę analizy zarówno psychicznych, jak i fizycznych fenomenów. A przecież Valéry wie nazbyt dobrze, że dla intelektu, jak dla pustynnej palmy w jednym z jego poematów, rozrzutność własnych darów stanowić może jedyne bogactwo.

Uchylenie się od wszelkiej formy działania podległej ocenie innych zemścić się może na intelekcie atrofią czy nijakością, w otoczeniu pana Teste tak widoczną: „Mój gospodarz mieszkał w tym wnętrzu najbardziej ogólnym. Myślałem o godzinach, które w fotelu tym spędzał. Nastraszyłem się nieskończonego smutku możebnego w tym miejscu banalnym i czystym”. Pozostaje tylko przestrzeń lustrzana i samotna lampa: „Jestem będącym i widzącym się, widząc się widzącym... gra luster idzie w nieskończoność...”.

#### 4.

Postać Leonarda i pokrewna mu postać pana Teste – widma ideałów własnej młodości – długo fascynowały Pawła Valéry.

Na przestrzeni lat trzydziestu komentarze i glosy szczupłych pierwotnie esejów urosły do rozmiarów pokaźnych tomów. Istota jednak pierwotnych zamierzeń artystycznych nie zyskała przez to na jasności.

Czym jest cień Sokratesa z dialogu *Eupalinos*, kimże wreszcie jest Teste? Demiurgiem, Prometeuszem skowanym i bezsilnym czy tylko nietwórczą jednostką o świetnej inteligencji? Treść utworu dać tutaj może wielorakie odpowiedzi – być może dlatego właśnie jest tak żywa... Paweł Valéry długo wstydził się mówić o panu Teste, „jak mówi się o tych, którym stawiają posągi”. Apoteozę bohatera maskuje tu bowiem dyskretna, jakby tajemny nurt głębokiej miłości.

Wzorem Pana Teste był przecież żywy człowiek: Stefan Mallarmé.

List do Verlaine'a czy ogłoszone stosunkowo niedawno fragmenty *Igitur* pozwalają nam zdać sobie wreszcie sprawę z idei twórcy *Divagations*, niedoskonale dotąd widocznych w jego małowównych i ciemnych poematach.

Przejście od snu do słowa zapełniło to życie nieskończenie proste wszystkimi połączeniami intelektu, zadziwiająco swobodnego. Żył, aby w sobie dokonać cudownych przekształceń. Nie pojmował dla świata innego losu, jak ostatecznie być wypowiedzianym. Można jakby powiedzieć, że słowo umieszczał nie na początku, lecz na końcu wszechrzeczy.

Nikt przed nim nie wyznawał z taką precyzją, stałością i heroiczną pewnością wysokiego dostojęstwa poezji, poza którą dostrzegał jedynie przypadek. (*Variété* II)

W dialogu *Eupalinos* Paweł Valéry pisze:

...Prawdziwie, słowo może budować, jak może tworzyć lub niszczyć... Ołtarz, który by mu postawiono, winien przedstawiać światu trzy strony różnie zdobione: i jeżeli miałbym przedstawić słowo pod ludzką postacią, dałbym mu trzy oblicza: pierwsze prawie bezkształtne, przedstawiałoby słowo zwyczajne: ginące, ledwie poczęte, wyczerpane przez sam swój użytek: natychmiast przeistacza się w chleb, o który proszą, drogę, którą wskazują, bądź w gniew dotkniętego obrazą... Lecz drugie oblicze rzucałoby przez swe usta zaokrąglone kryształowy źródło wody wiecznej: miałoby rysy szlachetne, spojrzenie zachwycone i żywe, szyję mocną i wzdętą, którą rzeźbiarze dają Muzom.

– A trzecie?

– Na Apollina, jakże je wyrazić? Chyba przez jakieś oblicze nieludzkie, z rysami tej surowej subtelności, którą Egipcjanie podobno dają rysom swych bogów.

Sam Mallarmé zdawał sobie dobrze sprawę, że niezmierna czystość jego wiary w poezję wypowiedzieć się mogła jedynie przez próby, które jeszcze o wiele przekraczały zdolność rozumienia ich przez współczesnych. Usiłował bowiem wyrazić to trzecie, „nieludzkie” oblicze słowa. Wierzył, że słowa przestały już być monetą obiegową dla zaspokajania banalnych potrzeb, gdyż obdarzone „wartością esencjonalną”, działają przez swą siłę sugestywną, przez swój dźwięk, bardziej niż przez swe znaczenie: apelują bowiem do naszej warstwy najgłębszej, irracjonalnej: jak powiedzielibyśmy teraz, budzą reakcję naszej podświadomości: „Mówię: kwiat. I to z zapomnienia powstaje muzycznie, myślą samą i słodką nieobecny wszystkich bukietów”.

Można chyba nawiasem zauważyć, że owa muzyczność nie jest tu zapewne rozumiana zbyt głęboko. André Gide sądził, że Mallarmé i jego bliscy nie odczuwali muzyki istotnie, gdyż upajali się jedynie tym, co w muzyce jest jeszcze literaturą...

Każdemu z nas wydawać się mogło czasem, że utwory muzyczne dają niekiedy przelotne złudzenie mowy. Gdyby się było bliżej dźwięków, bliżej orkiestry, różniłoby się może nawet słowa. Ale nigdy nie jest się orkiestry tak blisko, więc chwytą się jedynie w muzycznych dźwiękach jakby samogłoski nieznanymi sylab. Mallarmé właśnie zamarzył podobną „orkiestrację dźwięków werbalnych”. Notował w *Divagations*, że „przypominając żywy organizm, słowa mają w swych samogłoskach i dwugłoskach jakby ciało”. Naoczny świadek, André Fontainas, dziwił się, że Mallarmé do pochodzenia i etymologii słów przywiązywał wagę tak wielką, iż w swym języku łatyńskim ze słów pochodzenia greckiego korzystał jedynie z wahaniem i zapewne jak Pan Teste czuł się zmuszonym określać przedmiot materialny przez grupę słów abstrakcyjnych i imion własnych. Wolno oczywiście uśmiechnąć się nad bezradnością precyzji tak wielkiej, zaznaczając mimochodem, że troski podobne zdają się również stanowić przedmiot wydanego ostatnio dzieła Jamesa Joyce’a *Finnegan’s Wake*.

Dlatego sztuka Mallarmégo bardziej dbała o orkiestrę niż o melodię, o jakość dźwięku bardziej niż jego jasność i *timbre*. A jednak, jak pisze Valéry:

## Pleśniewicz Paweł Valéry

Zdarzyło się, że ten poeta, najmniej prymitywny z poetów, przynosił przez zestawienie niezwykle, zadziwiająco śpiewne i jakby urzekające słów – przez blask muzyczny wiersza i jego pełnię podziwu godną – wrażenie tego, co najpotężniejsze było w poezji pierwotnej: formułę magiczną. Wyborna analiza swej sztuki musiała doprowadzić go do teorii, do rdzaju syntezy inkantacji. (*Variété* III)

Wiemy z listu do Verlaine'a, że zamiarem Stefana Mallarmégo było tworzenie dzieła – „książki architektonicznej i zwartej, nie zaś zbioru natchnień chociażby niezwykle. [...] Pójdę dalej, powiem: księgi, przekonany, że w istocie jest ona jedyną, zamierzoną przez każdego z piszących”.

Księga podobna byłaby bowiem niczym innym, jak wyjaśnieniem orficzynym ziemi, gdyż „stanowi to jedyny obowiązek poety i grę literacką w całym znaczeniu tego słowa”.

W obrazowaniu poetyckim Stefana Mallarmé barwy roztapiają się w bieli, materia niknie, obala się sama, zaś słowo przeistacza się w milczenie.

Chodzi przecież jedynie o to, aby jak w słynnym sonecie o grobowcu Edgara Poe „nadać czystszy sens słowom plemienia” – jakby odkryć ich sens istotny, bardziej na dźwięku niż na znaczeniu oparty. Omdlała własną urodą, okryta zimnym światłem klejnotów, nagość Herodiady była jakby wizją, którą Mallarmé aluzyjnie wyrazić pragnął nie tylko jednym ze swych poematów, ale całą swą sztuką: życiem swoim dał świadectwo idei doskonałości literackiej – poezji czystej – pojmowanej jako dzieło wykonalne.

Gwiazda ośmieszona w oczach współczesnych, podziwianego natomiast przez nielicznych poety, była tak odległą i czystą, że promieniowanie jej dosięga nas dopiero teraz, po latach...

Rzecz jasna, rozważania nad twórczością Stefana Mallarmé wykroczyłyby poza ramy tych kilku uwag. W danym wypadku chodzi nam przecież jedynie o przybliżone skreślenie wpływu wywartego, często nawet całkiem nieświadomie, przez jeden umysł na drugi.

Valéry pisze:

Mówiłem sobie, że ten człowiek rozważył wszystkie słowa, przemyślał i wyliczył wszystkie ich formy. Z wolna zacząłem interesować się działaniem umysłu tak odrębnego niż mój własny być może bardziej jeszcze, niż widocznymi skutkami jego czynu. Usiłowałem sobie odtworzyć budowniczego tego dzieła.

Podobne „odtworzenie” było naturalną reakcją umysłu twórcy pana Teste, który „przekładał metody na systemy, czasownik b y ć na d z i a ł a ć”.

Jednemu ze swych krytyków Valéry wyjaśnił, że Mallarmé

doprowadził do ich ostatecznej granicy konsekwencje głębokiej analizy poezji. Nie zgadzałem się na wszystkie jego myśli (byłem nawet z natury swej przeciwny jego koncepcji podstawowego znaczenia ekspresji poetyckiej), lecz granicę osiągniętą widziałem: marzyłem o tym, aby wyjaśnić sobie środki jej zdobycia w sposób, który pozwoliłoby na zastosowanie ich do mojej własnej fabrykacji. (Jean de Latour, *Examen de Valéry*)

Zatem rozważania Stefana Mallarmé o możliwościach poezji stały się dla Pawła Valéry podłożem systematycznego rozwoju intelektu: z wiedzy poetyckiej powstało z wolna pragnienie pomnożenia własnej świadomości przez systematyczną ścisłość myślenia.

Odrębność umysłów i dzieła obu poetów była, jak widzimy, przede wszystkim odrębnością zamiarów. Dla Stefana Mallarmé poezja była działaniem tajemnym i kapłaństwem piękna, celem samym w sobie. Natomiast dla Pawła Valéry – jak przekonamy się jeszcze – uwieńczeniem i wyrazem intelektu.

W przeświadczeniu twórcy *Młodej Parki* poezja absolutna – poezja czysta – jest nieosiągalna. W konsekwencji przekonanie podobne powinno było obalić wiarę w samą celowość wysiłku Stefana Mallarmé.

Z kolei twórczości swego mistrza przypisywać zaczął Valéry ascetyzm być może nazbyt bliski swym sądom o literaturze, na którą „zawsze patrzył z wielką wątpliwością, dotyczącą jej wartości istotnej”.

Szły lata. Zmarły przyjaciel stawał się z wolna abstrakcją i symbolem poetyki – podobnie jak z biegiem lat Beatrycze Dantego przeistoczyła się w teologię...

Pozostał jednak niezmiennie najgłębszy podziw dla mistrza młodych lat, „*admirable Stephanos*”, który „w dzieło swe włożył swą siłę, wiarę, ascetyzm i pogardę dla uczuć gminnych, w literaturze bezprzykładną”.

Za przedmiot szczególnej chwały swego mistrza Valéry uznał, że Mallarmé stworzył we Francji pojęcie autora trudnego – wprowadzając konieczność umysłowego wysiłku jako nieodzownego warunku wzruszenia artystycznego. Lecz wbrew twierdzeniu Pawła Valéry tradycje literatury hermetycznej powstają już u kolebki literatury francuskiej. Popularny podręcznik Lanson'a na pierwszych swych kartach omawia „*poésies courtoises*” trubadurów. Conon de Quesne de Béthune, podobnie jak Mallarmé czy Valéry po tylu wiekach, reprezentuje liryzm uczony, przeznaczony wyłącznie dla wybrednych i nielicznych miłośników poezji.

W istocie wydaje się, że poezja jest w ogóle sztuką dla nielicznych. Trudno również przeoczyć, że niejasność jest często korzyścią artystyczną: zmusza rozważać, skłania i skupia uwagę; i oto wiersze bardziej plastyczne zdają się lśnić pośród innych, jak piękne oczy, piękniejsze jeszcze w cieniu.

Poemat trudny winien być jednak od razu na tyle urzekającym, aby do wysiłku rozumienia czytelnika nakłonić, winien naprzód zachęcić – by zjednać. W przeciwnym razie wysiłek stać się może celem samym w sobie i miłośnicy poezji przeistoczą się w szaradzystów.

Bez wątpienia poezja Stefana Mallarmégo czy Pawła Valéry nie należy do tych, co uczuciowo wzruszają: jest zimna. W poezji Pawła Valéry tylko w *Cmentarzu morskim* tętni wzruszenie, może dlatego, że jest jedynym w tym dziele poematem, w którym twórca „zamknął – jak sam pisze – coś ze swego życia”.

Mallarmé i Valéry.

Ten stosunek sumiennej rzetelności wobec źródła, stosunek mistrza i ucznia – jest zaszczytem poezji francuskiej, na tradycji opartej i z niej czerpiącej swe soki.

### 5.

Na pochwałę swojego mistrza Valéry pisał kiedyś mimochodem, że gdy Kant dość naiwnie w pięknie nocy gwiazdzistej wykrzył prawa moralne, Mallarmé dostrzegł imperatyw poezji – poetykę.

Według definicji autora *Charmes* zakres poetyki obejmuje wszystkie zagadnienia związane z powstaniem i konstrukcją dzieł, których język jest zarazem podstawą i celem (*Introduction à la poétique*).

Powróćmy tedy raz jeszcze do pytania, czemu „imperatyw poezji” Stefana Mallarmégo nie przyniósł uznania jego twórczości? Przecież zaledwie przed kilkoma laty estetyk tej miary, co Benedetto Croce uważał Stefana Mallarmé za doskonały przykład artysty bez talentu.

Natomiast twórczości Pawła Valéry – chociaż zrazu szczupłej i trudno dostępnej – towarzyszyło zawsze uznanie elity, aprobaty salonów, zaszczyty oficjalne i oniesmielenie przeciwników. Przysłowiowy los wszystkich prekursorów nie wydaje się tu jedynym sposobem wyjaśnienia zagadki.

Tłumaczyć to można inaczej. Jak wiemy, efektem podstawowym poematów Stefana Mallarmégo jest intensywność urzekającego migotania poszczególnych słów poematu: jakby słowo każde, klejnotem będąc – przez grę oświetleń, przez zestawienie z innymi słowy, równie podatnymi fluidom poetyckiej inkantacji – uzyskiwało swój nowy, poetycko przemieniony sens. Podobnie w chemii wykryto szereg izotopów, to jest pierwiastków posiadających te same właściwości chemiczne, lecz różne ciężary atomowe. Wydaje się tymczasem, że słowo jest nieprzekraczalną granicą literackiego eksperymentu w tym sensie, że jego potoczne znaczenie gwałcone być nie może. W przeciwnym razie ten język w języku, ten własny u każdego poety *timbre* wiersza, który daje poznać każdy jego utwór, przestanie być uchwytnym. „On a touché au Verbe” – „dotknęto Słowa” – szczycił się Mallarmé.

Natomiast poezja Pawła Valéry – w tym sensie mniej absolutna – nie ubiega się o przeistaczanie potocznych znaczeń wyrazów. Wtopione w harmonię muzyczną wiersza słowo zachowuje swe powszednie znaczenie.

Niezmierna plastyczność metafor, racinowskie piękno apostrof kazało uznać *Młodą Parkę* za arcydzieło tym nawet, którzy sens utworu pojęli opacznie.

Ten poemat, niezrozumiały dla jednych, został przez innych zrozumiany zbyt szybko, sam zaś autor aprobował różne interpretacje. Bowiem w przekonaniu Pawła Valéry przypuszczenie, że poematowi odpowiada jakiś jedyny sens, identyczny lub zgodny z myślą autora, jest błędem sprzecznym z samą naturą poezji: „Jeżeli więc pytają mnie lub niepokoją, co chciałem powiedzieć w danym poemacie, odpowiadam, że nie p o w i e d z i e ć , lecz z r o b i ć chciałem, że to zatem zamiar z r o b i e n i a chciał tego, co p o w i e d z i a ł e m ” (*Variété* III).

Jest rzeczą zrozumiałą, że zamiłowanie kierowało poetą ku formom poetyckim wymagającym umysłowego wysiłku. W odzie, formie lirycznej o kunsztownej budowie wiersza i strofy, odnalazła liryka Pawła Valéry swoją istotną oryginalność. Ta stara forma klasyczna, uprawiana zrazu przez Malherbe’a i Racine’a, później zaś

romantyków – Wiktora Hugo czy Lamartine’a, posiada przecież wiekową tradycję w poezji francuskiej.

Podobnie szczególnie szczęśliwą formą jest w przekonaniu poety sonet, uczący widzieć, jak forma płodna jest w myśli.

Valéry podkreśla słusznie, że poezja uczona jest dziełem głębokiego sceptyka, gdyż każe przypuszczać niezwykłą swobodę wobec całości naszych myśli i doznań. Bogowie ze swej łaski dają nam pierwszy wiersz. Zużytkować teraz musimy „wszystkie zasoby doświadczenia i umysłu, aby upodobnić wiersz następny do tego, który był darem” (*Variété*).

Podobnie często poemat rodzi się z rytmu, który z wolna odkrywa w sobie sens.

Pragnienie wypełnienia strofy złożonej z sześciu dziesięciozłoskowców stanowi wedle zwierzenia poety genezę poematu *Cmentarz morski*. Z formy tej wynikała w przekonaniu autora łatwość rozdzielania elementów uczuciowych i abstrakcyjnych, konieczna dla uzyskania kontrastu. Wiersze, zawierające apostrofę do Zenona z Elei, kompensują przez swoją tonację metafizyczną zmysłowe ewokacje uczuciowe strof poprzedzających. Z kolei obrazy, narzucone przez słowa Eleaty, wyraziły się jako protest przeciwko ostrości i trwaniu medytacji, dającej zbyt boleśnie odczuć rozdźwięk pomiędzy poznaniem a bytem. Poemat jest więc, jak miłość u Stendhala, fenomenem krystalizacji.

Rzadka etyka formy, której symboliści byli wyznawcami, wyrażała się w czelowaniu utworów, w ciągłej pracy, którą zakończyć mógł jedynie przypadek. Dlatego Valéry surowy jest dla natchnienia czy elementów intuicyjnych, w których inni poeci widzą nadprzyrodzone dostojeństwo swej sztuki. Wartość owych elementów wynika dla nas jedynie z ich celowości do zaspokojenia naszych pytań, z naszej umiejętności ich zużytkowania. Podobnie ukryte w ziemi minerały nabiorą blasku jedynie w świetle, przez oszlifowanie ich powierzchni.

Poddawać się tajemniczym siłom natchnienia, to czekać na dobry połów, czyż nie lepiej przypadek zmienić w możliwość?

Nie wiem, czy zwrócono już uwagę, że podobnie intelektualistyczna koncepcja nie jest etyką, lecz jakby jedynie higieną sztuki poetyckiego autora *Charmes*, jakby antyromantyczną formą obrony poety przed samym sobą.

Głęboki dualizm natury poety odsłonia nam łatwe do odszukania w jego dziełach romantyczne w swej istocie definicje poezji, która „restytuuje środkami mowy tę rzecz lub te rzeczy, które niejasno wyrazić mogą krzyk, łzy, pieszczoty i pocałunki”.

Lecz nawet sto chwil cudownych nie buduje poematu, który jest trwałym rozrostem i jakby figurą w czasie:

Trzeba wiele cierpliwości, uporu i przemysłu w naszej sztuce, skoro pragniemy zbudować utwór dobrze powiązany; jeżeli zaś pragniemy jeszcze, aby poemat uwodził zmysły czarem rytmów, timbrów i obrazów: aby dały opór i odpowiedź pytaniom refleksji, oto jesteście my zajęci grą najbardziej nierozważną. (*Variété* III)

## Pleśniewicz Paweł Valéry

A zatem najwyższy stopień doskonałości w wyrazie poetyckim – poezja czysta – osiągalna być może przelotnie tylko – jak dłoń przelotnie przeciąć może płomień, chociaż w ogniu pozostać nie zdoła.

Być może to, co doskonałością w sztuce nazywamy, jest jedynie chęcią, by zamarzyć lub znaleźć w ludzkim dziele tę pewność wykonania, tę konieczność wewnętrzną i ten nierozdzielny i wzajemny związek kształtu z materią, który podziwiać daje najmniejsza muszla. (*L'Homme et la coquille*)

W przekonaniu Pawła Valéry literatura zajmująca jest jedynie wówczas, gdy ćwiczy umysł do pewnych przekształceń, w których własności urzekające języka grają przemożną rolę. W dialogu sokratycznym architekt Eupalinos wyznaje:

Im bardziej rozważam swą sztukę, tym więcej ją ćwiczę: więcej myślę i działam, cierpię i cieszę się jako architekt; i bardziej odczuwam sam siebie z rozkoszą i jasnością zawsze pewniejszą. Gubię się w moich długich czekaniach; dochodzę do tak dokładnej zgodności pomiędzy moimi pragnieniami i możliwością, że z danego mi istnienia stworzyłem jakby rodzaj ludzkiego dzieła.

Pomnażanie świadomości, stałe szkolenie własnej techniki myślenia prowadzą do stawania się innym, jakby pomnażają umysł jego zawsze nowymi możliwościami. Artysta daje życie formom, nad którymi śmierć nie ma mocy: jego chwile rodzą trwanie, które panuje nad czasem:

Zaszczycie ludzki, wysłowienie,  
Języku wieszcy i zdobiony,  
Łańcuchy, piękne pomieszczenie  
Boga, co w ciele zagubiony.

(*Pytia*)

Przecież poeta symbolista wie nazbyt dobrze, że wszelki dydaktyzm należy do prozy. „Poezja skłania nas raczej, by stać się, bardziej niż podnieca nas by pojąć” (*Variété III*).

6.

Nie czytany, nie poznany  
Lecz umysły wyszukane  
Uwieść zdołam uludami.

(*Sylf*)

Pozwolę sobie przytoczyć fragment *Młodej Parki* w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza:

Witajcie, ubóstwiane przez róże i słoność  
Najwcześniejsze igraszki młodzieńczej światłości  
Wyspy... Ale niebawem, gdy w swej pierwotności  
Światło tryśnie na skały, o wyspy wieszczone,  
I zmieni was w olbrzymie raje i czerwone:



Szczyty nie zawstydzone ognia zapłodnieniem,  
Lasy brzęczące zwierzem i pełne myśleniem,  
Hymnów ludzkich i darów eteru, wy, łoża,  
Wyspy... Gwarem omyte i odzieniem morza.

Wydaje się, że przytoczony fragment jest wiernym odbiciem niezwyklej piękności całego poematu. Opowiadanie treści poematu „swoimi słowami” – często dotąd praktykowane w krytyce – przynieść może jedynie niezamierzone efekty parodystyczne.

Ograniczmy się zatem do kilku pobieżnych uwag.

Przede wszystkim *Młoda Parka* przypomina *Herodiadę* Stefana Mallarmé. Podobieństwo jednak nie zawiera się, jak przypuszczano dotąd, w mało znaczących w istocie wspólnych elementach fabularnych – tkwi znacznie głębiej, w podobnej postawie obu bohaterek wobec życia. Noc Herodiady

(Zimne migotanie tej bladej jasności...  
–Ty, która konasz, płoniesz w niewinności,  
O nocy, lodem biała i śniegiem okrutna)

przypomina noc Młodej Parki, ponieważ oba poematy mają za zadanie p r z e d - s t a w i ć szereg p o d s t a w i e ń psychologicznych, zmianę świadomości w ciągu jednej nocy. Tymczasem język psychologii jest ubogi, trzeba go zaś było zubożyć bardziej jeszcze, skoro większość słów jego niezgodna jest z tonem poetyckim.

Celem artystycznym *Młodej Parki* była próba osiągnięcia w zakresie poezji efektów analogicznych z modulacją muzyczną. Podobne przejścia tematyczne kosztowały poetę wiele wysiłku, lecz „trudności podobne zmuszały rejestrować szereg precyzyjnych problemów funkcjonowania umysłu”. Nic bardziej nie pociąga poety w dziedzinie sztuki niż te momenty przejściowe wiązania odmiennych epizodów, które wymagają tyle precyzji i artyzmu, chociaż najczęściej spotykają się jedynie z pogardą i lekceważeniem współczesnych.

Waléry pozostanie dla potomnych poetą zwiewnych, przejściowych stanów świadomości, które odpowiadają w naturze godzinom świtu i zmierzchu.

Artystycznie nie wszystkie wiersze przekonują w równej mierze – razi w niektórych zbyt pracowite wyrafinowanie, gdzie szczyt artyzmu zamyka się w braku bezpośredniości i siły.

Widząc przepaść, wielki Leonardo myślał jedynie o moście czy stworzonym w umyśle człowieka ptaku, który przefrunąć by ją zdołał. Wobec przepaści pomiędzy bytem i myślą, poeta wije girlandy urzekających słów, chociaż przepaści zapełnić się nie da. „Czasem myślę, czasem jestem”, przyznaje sceptyk (*Choses toutes*).

Bolesne rozdwojenie, którego tak drogi poecie mit Narcyza jest symbolem:

Moje to w wodzie ciało, z rosy i z księżycą,  
Posłusznym kształtem krnąbrne oczy me nasycą.

## Pleśniewicz Paweł Valéry

Moich to ramion srebrnych nieuchwytne ruchy...  
Lecz próżno dłoń powolna spośród liści wieńca  
I z cudnego chce złota wykraść tego jeńca...  
(przekład Romana Kołonieckiego)

Pieśń apollinińska – hymn intelektu – kończy się więc pochwałą Dionizosa: instynktownego porywu młodości ku życiu, peanem ku czci ślepych sił.

Rwę tkaniny umysłu  
W ich splątanej osnowie,  
W ciemnym lesie mych zmysłów  
Szukam proroctw w mej mowie.  
(*futrzenka*)

Poezja Pawła Valéry, jak opisana w dialogu *Dusza i taniec* biegła tancerka Athikte,

zdaje się naprzód krokami pełnymi swobody ścierać z ziemi całe znużenie, całe głupstwo. I oto tworzy sobie mieszkanie jakby powyżej rzeczy i rzec można gniazdo w swych białych ramionach. A teraz czyż się nie zdaje, że wije swoimi stopy kobierzec uczuć nieokreślonych... O, czarujące dzieło, wielce cenna praco rozważnych stóp, które zmierzają, wiążą, rozwiązuja i ulatniają się. Jakże są zręczne, jakże żywe te czyste pracownice rozkoszy utraconego czasu.

Fryderyk Nietzsche przepowiadał nadejście poetów, wobec których inne dzieła, z namiętności czy uczuć wynikłe, wydadzą się brutalne i mniej rzeczywiste.

Paweł Valéry – poeta epiki i patetyki intelektu – jest może poetą podobnym. Zdołał przecież wyrazić w niektórych swoich dziełach problemy intelektu, a raczej wiodące do nich drogi psychologiczne, o silnej wibracji uczuciowej. W tym sensie poezja staje się jakby najwyższą grą przeistoczenia myśli.

Czym były te poematy dla autora?

Paweł Valéry (*Variété III*) pisze:

Dużo żyłem z moimi poematami. Około dziesięciu lat przeszło, były one dla mnie zajęciem nieokreślonego trwania – ćwiczeniem raczej niż osiągnięciem, kierowaniem samego siebie – bardziej niż działaniem na czytelników. Wydaje mi się, że nauczyły mnie przez to niejednego.

Nie radzę jednak nikomu aby system mój przejął. Nie czuję kwalifikacji, aby dać komukolwiek najmniejszą radę, a skądinąd wątpię, aby odpowiedzieć mogła młodym ludziom epoki gwałtownej, zmieszanej i bez perspektywy. Jesteśmy w ławicy mgieł.

Podał do druku *Piotr Mitzner*

## NOTA

Andrzej Pleśniewicz urodził się 2 czerwca 1909 roku w Dachnówce na Podolu, był synem wybitnego chemika i matematyka Stanisława Pleśniewicza i Zofii z Pe- trażyckich. Uczył się w szkołach w Płoskirowie, Kamieńcu Podolskim, wreszcie w Warszawie (gimnazjum im. Jana Zamoyskiego). Po maturze studiował historię na Uniwersytecie Warszawskim. W 1935 roku obronił pracę magisterską *Napoleon III przed Cesarstwem*, pisaną pod kierunkiem Marcelego Handelsmana. Należał do Klubu „S” (wraz z Janem Kottem i Ryszardem Matuszewskim).

W 1931 zaczął publikować recenzje i szkice literackie w: „Tygodniku Ilustrowanym”, „Pionie”, „Gazecie Polskiej”, „Marchońcie”, „Kurierze Porannym”. Pisał o literaturze francuskiej (Malraux, Proust), o *Ulissiesie* Joyce’a, o wierszach Miłosza, o prozie Jerzego Andrzejewskiego, Adama Tarna i Brunona Schulza. Z autorem *Sklepów cynamonowych* prowadził istotną korespondencję, z której ocalały listy opublikowane później przez Jerzego Ficowskiego. Należał do stolika Witolda Gombrowicza w warszawskim „Zodiaku”.

Obszerne eseje o Rilke, Liebercie i Alain-Fournier drukował w „Verbum” (do wojny bywał na spotkaniach „Kółka” ks. Kornitowicza). Podobno próbował również tłumaczyć Giraudoux i Joyce’a. Pracował jako referent prasowy w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Podczas okupacji brał udział podziemnym życiu literackim. Bywał na spotkaniach u Zofii Nałkowskiej, u Tadeusza Brezy i u Jana Michalskiego. Świadkowie zapamiętali jego odczyty: *Jean Giraudoux, Przyszłość literatury, Pamflet na Orzeszkową i Czas książek już minął*. Również wówczas na zamówienie Kordiana Tarasiewicza, współwłaściciela palarni kawy „Pluton” napisał historię firmy (tekst znajduje się w archiwum K.Tarasiewicza).

W powstaniu warszawskim stracił bibliotekę i rękopisy. Brał udział w ratowaniu innych księgozbiorów. Zapewne po przejściu przez obóz w Pruszkowie znalazł się w Kurzeszynku. Zachowały się wysłane stamtąd listy do Wacława Borowego, Stanisława Dygata i Jarosława Iwaszkiewicza. 16 stycznia 1945 roku wyruszył w stronę Warszawy, po drodze w Babsku koło Rawy Mazowieckiej zginął podczas nalotu.

W 1943 Andrzej Pleśniewicz podpisał umowę na tom esejów z moim ojcem, Zbigniewem Mitznerem, gromadzącym rękopisy dla mającego powstać po wojnie wydawnictwa „Wisła”. Przekazał jednak tylko trzy teksty: III – *Velery Larbaud*, V – *Rainer Maria Rilke* i VI – *Paul Valéry*. Ocalały one w Komorowie pod Warszawą, od 1972 wraz z całym archiwum „Wisły” znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza (sygn. inw. 829). Esej o Larbaud opublikowałem w „Literaturze na Świecie” (1973 nr 7).

W roku 2003 na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego Izabela Rachowicz obroniła pracę magisterską *Monografia twórczości krytycznoliterackiej Andrzeja Pleśniewicza*.

Piotr Mitzner