

KONCEPCJA POETY, UTWORU I JĘZYKA POETYCKIEGO U PAWŁA VALÉRY

Zagadnienie języka poetyckiego ma stare tradycje, sięgające czasów starożytnych. We Francji temat stał się aktualny dopiero dzięki Du Bellay, którego rozprawka *Défense et illustration de la langue française*, oparta o wzory klasyczne i włoskie, rozwija w sposób szczegółowy zasadę wytworzenia języka poetyckiego i wyodrębnienia go z języka prozy. Po raz pierwszy w dziejach literatury francuskiej język ojczysty miał być podniesiony do godności języka literackiego, na wzór „il volgare” włoskiego, miał służyć do składania rymów, dających poecie sławę wieczną, a nie będących tylko „un passe temps futile”. By język mógł jednak sprostać temu zadaniu, trzeba go wzbogacić tworząc neologizmy, według zasady wysuniętej przez Ronsarda „plus nous aurons de mots en notre langue, plus elle sera parfaite”, oraz wprowadzając archaizmy i prowincjonalizmy.

Wiek XVII ze swoją grupą purystów, jak Malherbe i Vaugelas, wprowadza wręcz odwrotną zasadę: odrzucić wszelkie archaizmy i prowincjonalizmy, zakazać tworzenia neologizmów, lecz za to nadać każdemu wyrazowi jego ściśle określoną wartość. Po raz pierwszy Malherbe wysuwa zasadę, że nie ma słów równoznacznych, synonimów. Wpływ Malherbe’a, który był prawdziwą tyranią, spotęgowany przez jego następcę Vaugelas, skryształizował klasyczny język poetycki, język tragedii Corneille’a i Racine’a Strzeżony, jako skarb narodowy, przez purystów XVIII wieku, obwarowany regulami i zakazami, przetrwał po dzień dzisiejszy, jako wzór nieosiągalny. Trudności, piętrzące się przed poetą, dążącym do tego ideału, zrażały niejednych, stąd różni „vers libristes”, lecz zawsze istniało we Francji grono wielbicieli pięk-

nego słowa i pięknego wiersza, których te trudności wręcz pociągały. Do nich właśnie należał Paul Valéry.

Jest mało poetów, którzy by tak głęboko ujmowali swoje zadanie, jak Paul Valéry. Dla niego poeta, to istota samotna, „un solitaire”, tworząca z dala od ludzi swoją osobowość, swoje „ja”. Jest w tym zapewne i duma, ale zarazem i strach przed śmiercią, „l'horreur de la mort”. Przez to wyrażenie rozumie Valéry obawę przed upodobaniem się do innych, co oznaczałoby zlanie się z tłumem, zatracenie swej indywidualności, śmierć indywidualności. To pragnienie, aby stać się „non semblable”, jest celem całej pracy poety nad sobą. Dąży on do pozostania sobą, „d'être soi-même”, i uważa tę prostą decyzję za bardzo rzadką w literaturze. Przyczyna tego zjawiska jest bardzo prosta. Otóż między poetą i jego dziełem, a czytelnikiem jest wzajemne oddziaływanie. Poeta tworzy dla kogoś, im więcej jest odbiorców, tym sztuka jego rozwija się silniej. Odczucie przez czytelnika dzieła poety jest nieodzownym czynnikiem tworzenia, umysł autora nawet bezwiednie nastawia się na pewne pojęcie, jakie sobie tworzy o czytelniku. Stąd też zmiana epoki, która jest jednocześnie zmianą czytelnika, pociąga za sobą zmianę samego dzieła. To jest właśnie przyczyną, dlaczego pewne dzieła starzeją się i nie interesują już więcej: nowy czytelnik patrzy nań już innymi oczyma.

Otóż ta dziwna niecierpliwość przekazania czytelnikowi swoich myśli i dostosowania ich do niego, która tkwi w każdym poecie, kryje w sobie poważne niebezpieczeństwo. Prowadzi ona prawie zawsze do tego, że poeta „veut vendre son âme aux autres”, tzn. oddała się od swego prawdziwego „ja”, wkracza na drogę ekshibicjonizmu, gdzie staje się sam dla siebie „un effet de l'effet qu'il produit sur un grand nombre d'inconnus”¹⁾. Nie jest więc już samym sobą, lecz emanacją pewnej liczby nieznanym mu czytelników, tworem opinii, „un monstre absurde et public”, do którego prawdziwy człowiek dopasowuje się z biegiem czasu i przed którym w końcu ustępuje. W ten sposób, idąc

¹⁾ *Stendhal, Var. II, str. 116.*

za pokusą sławy, traci poeta to, co ma w sercu najcenniejszego, co ukrywa zazdrośnie przed innymi, co nie jest do pokazania obcym. Niejednokrotnie poeta chce bronić się przed tymi wpływem, zachować swoją niezależność, być sobą, „être vrai”. Taką ambicję miał sam Valéry, mówiąc: „Il me semblait indigne, d'ailleurs, de partir mon ambition entre le souci d'un effet à produire sur les autres, et la passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omission, sans simulations, ni complaisance”²⁾.

Ta chęć dostosowania się do czytelnika, który miał być tylko świadkiem naszego wysiłku, oddała nas od naszego zasadniczego zadania, tj. doprowadzenia naszej osobowości do pełnego rozwoju i do całkowitego panowania woli nad naszymi słabościami. Zarzucamy wtedy podświadomie wszelką chęć doskonalenia i pogłębiania, dążenia do poziomu wyższego, do tworzenia koncepcji nie nadających się dla publiczności, po tej drodze bowiem możemy kroczyć tylko samotnie. W ten sposób, przez chęć przypodobania się czytelnikowi, zatracamy swoją duszę, „âme”, tzn. „liberté, pureté, singularité et universalité de l'intellect”³⁾.

W *Lettre d'un ami* Valéry opowiada sen przyjaciela. Widział on we śnie królestwo myślicieli, pisarzy, naukowców, artystów, gdzie działali oni słowem i uważali się za coś innego, niż byli w rzeczywistości. Prawa tego królestwa, to chęć zabawienia, konieczność życia, pragnienie zostawienia po sobie pamięci, przyjemność budzenia zdziwienia, oburzenia, pouczenia i pogardzania. Kolcem (bodźcem) tego piekła była zazdrość, która pobudzała, drażniła, rozgrzewała. Każdy z tych demonów przeglądał się w lustrze z papieru. Przyjaciel również przejrzał się z kolei i zobaczył siebie w nieznanej mu postaci, którą wytworzyły jego dzieła.

To poczucie umniejszania swojej osobowości doprowadziło Valéry'ego do obdarzania swoją sympatią tego wszystkiego, co jest

²⁾ *M. Teste*, str. 14—15.

³⁾ *Fragments des mémoires d'un poème, Var. V*, str. 80.

nieodczuwalne, obojętne lub nudne dla większości czytelników, jak również zniechęciło go do dopasowania swoich utworów do zmiennych gustów czytelników. Zresztą czytelnik nie zdaje sobie sprawy z wysiłku włożonego przez poetę. Stąd dysproporcja między pracą poety a jej efektem na czytelniku. Valéry rozróżnia dzieła, jak gdyby stworzone przez publiczność, od dzieł, które dążą do stworzenia swojej publiczności. Naturalnie ambicją jego jest dążenie do tej drugiej ewentualności. Zamierza on wytworzyć u swoich czytelników stan analogiczny do stanu początkowego u twórcy, tzn. obudzić w nich te same uczucia intelektualne. Zgadza się on z Edgarem Poe, że dzieło sztuki jest maszyną, przeznaczoną do pobudzenia i wytworzenia indywidualnych utworów umysłu u czytelników.

Jeżeli poeta będzie szedł za upodobaniem publiczności, twierdzi dalej Valéry, to dojdzie on do wynurzeń bardzo intymnych. Temu ekshibicjonizmowi, który Valéry określa jako „humain”, ludzki, przeciwstawia energicznie swój własny „inhumain”. Nie życie osobiste, zdarzenia lub wspomnienia, lecz wyłącznie wyobrażenia i odczucia mają być treścią utworów. Sam akt tworzenia, „acte des Muses”, jest zupełnie niezależny od przeżyć osobistych, od wypadków i zdarzeń, od tego wszystkiego, co mogłoby figurować w biografii. To wszystko, co historia wie o autorze, jest bez znaczenia dla jego dzieła. Zasadniczą rolę odgrywają owe okoliczności nieokreślone, nieuchwytne stany psychiczne, fakty, znane tylko jemu, które formują istotę dzieła. Te zdarzenia nieuchwytne, a tak często zachodzące, tworzą naszą prawdziwą istotę. Dlatego, według Valéry’ego, zewnętrzne przejawy działania autora nie tłumaczą ukrytej istoty dzieła.

Zagadnienie, które najwięcej interesuje Valéry, to praca twórcza poety. Rozróżnia on jak gdyby dwa jej stadia. Pierwsze, to natchnienie, „inspiration”, i okoliczności mu towarzyszące, drugie, to sam wysiłek, trud „effort”, który dopiero rodzi dzieło. Natchnienie, zdaniem Valéry’ego, jest zupełnie niezależne od poety. Określa on je jako „don gratuit”, „don éblouissant”, „don des dieux”, „sorte d’énergie spirituelle de nature spéciale”.

„un souffle étranger”. Posiada ono wartość nieskończoną dla poety, ale jeżeli tylko dla niego, to nie ma ono wartości trwałej „Ce qui vaut pour un seul, ne vaut rien. C'est la loi d'airain de la Littérature”⁴⁾. Ten dar wyjątkowy spada na poetę niespodziewanie, na skutek jakiegoś zdarzenia zewnętrznego czy wewnętrznego: widok drzewa, twarzy, wzruszenie, słowo, czasem ruch, ten ostatni bardzo charakterystyczny dla Valéry. Ale tak, jak się nagłe ukazał, może on niespodziewanie zniknąć. Pod wpływem natchnienia wytwarza się u poety „état poétique”, który objawia się w różny sposób. Może się np. narzucić poecie pewien fragment formy, względnie rytm lub zdanie. Np. *Le Cimetière Marin* powstał w ten sposób, że Valéry'emu narzucił się pewien rytm dla wiersza 10-zgłoskowego = 4 + 6. Valéry nie miał na razie żadnej treści dla wypełnienia tego rytmu. Powoli pojedyncze słowa skupiły się, tworząc treść poezji. Dla innego znów utworu *Pythie*, dzieło tworzenia zaczęło się od jednego zdania. Zresztą Valéry uważa, że pierwszy wiersz jest zawsze dany łaskawie przez bogów za nic, „pour rien, mais c'est à nous de façonner le second qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel”⁵⁾. Poeta nie jest obowiązany odczuwać ten stan poetycki: jest to jego prywatna sprawa. Jego zadaniem jest wytworzyć go u drugich. Rozpoznaje się prawdziwego poetę po tym prostym fakcie, że zmienia czytelnika w natchnionego, „un inspiré”, przekazując mu swój własny „état poétique”. Sam stan poetycki nie wystarcza, aby zrobić poetę. (Jak dowcipnie zauważa Valéry: „L'esprit souffle où il veut, on le voit souffler sur des sots”). Daje on jakby drogocenne kamienie, które z trudem trzeba oprawić, aby otrzymać klejnot. Valéry przyrównuje ten stan do snu, w czasie którego śnił się skarb, ale po obudzeniu nie odnajduje się go przy łóżku. Rozpoczyna się więc żmudna praca, „effort”, przemiana spontaniczna lub sztuczna tych darów, aby z nich utworzyć wiersze, których cechą dziwną jest to, że

4) *Poésie et pensée abstraite*, Var. V, str. 157.

5) *Au sujet d'Adonis*, Var. V, str. 81.

muszą same tworzyć, tzn. tworzyć stan natchnienia u innych: „étranges discours, qui semblent faits par un autre personnage que celui qui les dit, et s'adresser à un autre que celui qui les écoute”⁶⁾).

Praca tworzenia polegać będzie na tym, aby wykazać posiadanie pełni władzy nad siłami przeciwnymi, panującymi w nas: z jednej strony są to czynniki irracjonalne, z drugiej nasza wartość logiczna i wreszcie nasza wola koordynacji drogą rozumowania. Poeta musi budować „construire”, swoje dzieło na wzór architekta, jest on „Architecte de poèmes”. Lecz „les poètes construisent avec des blocs irréguliers les paroles complexes”⁷⁾. To porównanie poety do architekta jest ulubionym wyrażeniem Valéry. Czasami zdarza się, że ten sam impuls wewnętrzny twórczy daje mu i cel zewnętrzny i środki techniczne. Lecz jest to nadzwyczaj rzadkie.

Do tej pracy Valéry przywiązuje specjalną wagę ze względu na jej doniosłość artystyczną i kształcącą. Jest ona nie tylko narzędziem, ale i celem sama w sobie, w stosunku do dzieła, jak i do poety. Na czym polega praca poety: otóż należy zaczynać od tego, co wiem, że mogę znaleźć, wyrazić, sprecyzować i dążyć ku wyrażeniu dokładniejszemu lub pełnemu („exacte ou intense”), w ten sposób rozwiewa się mgławicę. Valéry przyrównuje poetę do garncarza, który dostaje surowy materiał, przerabia, usuwa z niego żwir i nadaje mu kształt według swojej myśli. Twórca czuje się jakby zawieszony między tym, co robi, a tym, co chciałby zrobić. Oczekiwanie i nieznanie działają na siebie wzajemnie. „C'est là ce qui est divin”⁸⁾).

Valéry kilkakrotnie podkreśla, że stan poetycki jest zupełnie różny od marzycielstwa. Praca poety, to „recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes

⁶⁾ *Poésie et pensée abstraite, Var. V.* str. 142.

⁷⁾ *Eupalnos ou l'Architecte,* str. 130.

⁸⁾ *Au sujet d'Adonis, Var. I,* str. 70.

exquises et le triomphe perpétuel du sacrifice”⁹⁾). Nawet jeżeli poeta chce opisywać swoje marzenia, to musi być zupełnie wybudzony, musi mieć napiętą uwagę do ostateczności. Dokładność wymaga specjalnego trudu, aby zwalczyć rozproszenie myśli. Nawet najpiękniejsze myśli są jak zjawy i cienie. Aby zamienić to, co przechodzi w to, co pozostaje, trzeba się zdobyć na wysiłek. Im bardziej umykająca jest myśl, tym więcej trzeba trzeźwości i woli, aby ją uchwycić i utrwalić.

Valéry wyznaje, że przywiązuje większą wagę do tworzenia dzieł, niż do samych dzieł, ocenia on dzieła tylko pod kątem działania, „action”. Poeta jest według niego człowiekiem, który przechodzi wewnętrzną przemianę. Odchyła się on od stanu zwykłego „de disponibilité générale”, „et je vois en lui se construire un agent, un système vivant producteur de vers”¹⁰⁾). Praca poety wymaga od niego nie tylko istnienia „univers poétique”, lecz refleksji, decyzji i wyboru, bez których wszystkie dary Muzy pozostałyby jak drogocenne materiały na budowie bez architekta. Valéry przywiązuje taką wagę do pracy, że wyżej ceni jedną stronę „visiblement gouvernée”, niż całe arcydzieła zrobione bez rozważania i zastanowienia, „irréfléchis”. Valéry wyznaje z całą szczerością, że trudności napotykaných przy tworzeniu, nie uważał za dostateczne. Odczuwał specjalne zadowolenie, gdy mógł powiększyć te „gênes exquisés”. Polegają one na zmaganiu się z myślą, na stworzeniu jej oporów, na postawieniu warunków, pozwalających uwolnić się poecie z narzuconych mu od zewnątrz interpretacji myśli. Zasadą jego jest: jak najwięcej świadomości, „conscience”, aby dojść świadomie do tychże rezultatów, jakie nam narzuca przypadkowa wrażliwość umysłu, „hasard mental”. W ten sposób przedstawia Valéry pracę poety: „Il faut peiner, il faut connaître amèrement leur différence (entre l’acte et la pensée). Nous avons à poursuivre des mots qui n’existent pas toujours et des coïncidences chimériques, nous avons à nous

⁹⁾ Idem, str. 73.

¹⁰⁾ *Poésie et pensée abstraite, Var. V*, str. 148

maintenir dans l'impuissance essayant de conjindre des sons et leurs significations... Nous devons donc passionnément attendre, changer d'heure et de jour comme l'on changerait d'outil et vouloir, vouloir... Et même ne pas excessivement vouloir" ¹¹⁾).

Te reguły są zawsze ciężkie, często okrutne, „atroces”, odsuwają one różne piękne możliwości, lecz jednocześnie wywołują liczne myśli zupełnie niespodziewane; niektóre są bez wartości, lecz inne za to ukazują niespodzianki i harmonie nieoczekiwane.

To dobrowolne obarczanie się regułami powoduje u Valéry'ego specjalny kult dla klasycyzmu, właśnie jako kierunku, krępującego poetę swymi przepisami. Twierdzi on, że właśnie w absolutyzmie tych przepisów klasycyzm czerpie swoją siłę i swoją wartość. Mało rozumiane dzisiaj i prawie niemożliwe do zachowania, reguły jego pochodzą ze starego, głębokiego i subtelnego zadowolenia intelektualnego. Ten porządek i rygor, panujący w języku francuskim od XVII wieku, ściśle przepisy prozodii, zamiłowanie do prostoty i jasności, obawa przed przesadą i śmiesznością, rodzaj wstrzeźliwości w wyrażaniu, tendencja do abstrakcji nadały poezji francuskiej jej specyficzny charakter w odróżnieniu od poezji innych narodów. Pod wpływem pobudek racjonalistycznych klasycyzm świadomie stworzył sztukę, która była szczytem piękna, „grâce”.

Owocem posłuszeństwa dla reguły była nadzwyczajna łatwość stylu, doskonała zgodność formy i treści, dyskrekcja wyrażenia. Valéry przyrównuje poemat klasyczny do pięknego posągu z marmuru. Czyż nie jest on piękniejszy od stu figur z gliny, choćby najdoskonalszych? Taki twór staje się wieczny, tak jak wszystkie dzieła oparte na świadomym użyciu środków, hamujących natchnienie, bieg naturalny „divagation”. Ten żmudny wysiłek daje jednak nadzwyczajne rezultaty. Dzieła, będące owocem długiej pracy, robią wrażenie dzieł swobodnych i lekkich, „fleurs sans effort”.

¹¹⁾ *Au sujet d'Adonis. Var. I, str. 79.*

Pośród klasyków Valéry podziwia Descartes'a za jego dokładność wyrażenia myśli, a szczególnie Bossueta. Widzi on w nim mistrza słowa, co jest równoznaczne z pełnym panowaniem nad sobą. „Je ne vois personne, en somme, plus maître du langage, c'est-à-dire de soi-même”¹²⁾. To całkowite panowanie nad sobą znajduje wyraz w opanowaniu wszystkich środków i wszystkich funkcji słowa. Bossuet mówi to, co chce, kieruje się wolą, jak wszyscy klasycy. Tworzy przez konstrukcję, budując konsekwentnie. Ta właśnie wola i ta konsekwencja są tak bliskie sercu Paul Valéry.

Jednak istnieje jeszcze inny aspekt zagadnienia, o wiele głębszy. Nie chodzi tu już o doprowadzenie dzieła do pewnej doskonałości, lecz o doskonałość samego twórcy. Dzieło, według Paul Valéry, musi być dla poety „instrument de la volupté de se parfaire”¹³⁾, drogą osiągnięcia świadomości, drogą analizy i ćwiczenia. Valéry mówi o tym zupełnie jasno: „Mes vers n'ont eu pour moi d'autre intérêt direct que de me suggérer bien des réflexions sur le poète”. „Que de fois je me suis perdu dans l'analyse de ses opérations si difficiles à définir, à démêler, à rendre distinctes et nettes”¹⁴⁾. Dzieło tworzenia jest pretekstem, aby wejść w siebie możliwie najgłębiej, stworzyć człowieka pełnego („l'homme complet et organisé”), istotę zdolną do działania, i którą to działanie doskonalili. Dlatego troska o efekt zewnętrzny musi być podporządkowana pracy wewnętrznej. Stąd też ocena dzieła z punktu widzenia świadomego wysiłku poety. Najwyraźniej precyzuje Valéry swoją myśl w *Eupalinos ou l'Architecte*: „A force de me construire, je crois bien que je me suis construit moi-même”¹⁵⁾. To wszystko, co podnosi człowieka, Valéry określa jako „inhumain” lub „surhumain”. Prawdziwe piękno jest tak rzadkie, jak rzadkim jest człowiek, zdolny uczynić wysiłek nad

12) *Sur Bossuet, Var. II*, str. 65.

13) *Fragments des mémoires d'un poète. Var. V*, str. 100.

14) *Lettre* (du temps de „Charmes”) 1918, str. 108.

15) *Eupalinos ou l'Architecte*, str. 90—91.

sobą, tzn. wybrać sobie pewną osobowość i ją sobie narzucić. Zresztą piękno idealne nie istnieje. Doskonałość u człowieka polega wyłącznie na spełnieniu pewnego oczekiwania, które sami sobie określiliśmy, trzeba dążyć do tej doskonałości. Jednak Valéry przyznaje szczerze, że tylko na Dalekim Wschodzie lub w klasztorze średniowiecznym można było żyć „dans les voies de la perfection poétique, sans mélanges”¹⁶⁾.

Przechodząc do zagadnienia języka poetyckiego, należy podkreślić wyraźne rozróżnienie przez Paul Valéry języka poezji od języka prozy. Proza, którą on porównuje do marszu, ma na celu przedmiot określony, dąży do pewnego celu, ma charakter raczej utylitarny. Poezja, przyrównana do tańca, jest systemem czynności, które są celem same w sobie, nie dążą nigdzie. (To porównanie zrobił już Malherbe). Lecz zarówno taniec, jak i marsz, posługują się tymi samymi organami, kośćmi i mięśniami. Tak samo proza i poezja posługują się tymi samymi słowami, tą samą składnią, tymi samymi formami i dźwiękami, lecz inaczej ułożonymi i inaczej pobudzonymi. Proza i poezja różnią się więc od siebie różnymi asocjacjami, które zachodzą w naszym organizmie psychicznym i nerwowym, choć elementy tych funkcji są te same. Różnica zasadnicza polega jednak na tym, że język prozy ginie z chwilą, gdy spełnił swoją funkcję, swój cel, tj. gdy został rozumiany. Przeciwnie, utwór poetycki nie umiera. Został on stworzony właśnie po to, aby odradzać się ciągle i stawać się tym, czym był. Można rozpoznać poezję dzięki tej właściwości, że dąży zawsze do odtwarzania się w swoim kształcie, że pobudza nas do odtwarzania jej w identycznej formie. Jest to jej cecha cudowna i charakterystyczna. W poezji istnieje więc symetria między formą a treścią, między dźwiękiem a znaczeniem, między utworem a stanem poetyckim, gdy tymczasem w prozie równowaga ta jest zachwiana. Zasadą główną mechaniki poetyckiej, tj. warunków, wytwarzających stan poetycki za pomocą słowa, jest harmonijna wymiana między wyrażeniem a wrażeniem (expression — impression).

¹⁶⁾ *Fragments des mémoires d'un poème, Var. V. str. 109.*

Po takim rozróżnieniu poezji od prozy, Paul Valéry przedstawia, co ma być treścią poezji. Od razu na wstępie oponuje on przeciwko panującej powszechnie opinii, że poezja musi wyrażać naiwność, wdzięk marzenia i fantazję za pomocą obfitości wyrażeń. Tymczasem nie ma bogatszej „matière poétique”, niż życie intelektu, który tworzy wszechświat liryczny niezrównany, dramat całkowity, gdzie nie brak ani przygód, ani „passions”, ani bólu, ani komizmu, ani niczego ludzkiego. Ta ogromna dziedzina uczuciowości intelektualnej pod pozorami tak pozbawionymi wdzięku, że większość oddala się od nich z nudą, rozciąga się od centralnej tajemnicy świadomości aż do pełnej jasności. Jest ona tak samo urozmaicona i wzruszająca, tak samo zadziwiająca przez swoje niespodzianki i przypadki, jak życie świata uczuciowego, kierowanego przez same instynkty.

O takiej poezji cudów i wzruszeń intelektu myślał Paul Valéry przez całe życie. Zainteresował się nią specjalnie, gdyż przedstawiała najmniej cech ludzkich („humain”). Widział on w niej tylko ucieczkę, schronienie, i raczej system uporządkowania myśli, niż środek porozumienia się z obcymi i oddziaływania na nich (nawiasem mówiąc, Valéry przeciwstawiał się wszelkiemu prozelityzmowi). Była ona wyłącznie ćwiczeniem („exercice”) i tym się tylko usprawiedliwiała jej istnienie.

Pisanie było dla Valéry’ego czynnością zupełnie różną od wyrażenia spontanicznego, bezpośredniego jakiejś „idei” za pomocą języka bezpośredniego. Niektóre utwory powstały na skutek dążenia do uczuciowości „formalnej” („sensibilité formelle”), nie mającej związku z żadną treścią, ani żadną myślą a będącej po prostu odczuciem pięknej formy. Np. *La Jeune Parque* była próbą odtworzenia w poezji tego, co się nazywa modulacją („modulation”) w muzyce. Niektóre „passages” nastroczały mu wiele trudności, lecz te trudności postawiły go wobec ogromnej ilości problemów szczegółowych, związanych z funkcjonowaniem jego umysłu, a to w gruncie rzeczy było najważniejsze. Inny znów utwór, który się począł od rytmu, a więc od formy, pobudził Valéry’ego do świadomej pracy nad poznaniem warunków ogół-

nych powstawania wszelkiej myśli, bez względu na jej treść. Czasami myśl, obraz, wspomnienie lub rytm są równoważne. Idealnym tematem poezji byłaby więc praca intelektu, wysiłek woli i precyzji, odczucie własnego wysiłku i rozpoznanie granic swojej mocy („pouvoir”). „Univers poétique” wytwarza się więc, gdy wszystkie przedmioty zwykłe świata zewnętrznego lub wewnętrznego, a więc istoty, zdarzenia, uczucia i czyny znajdują się nagle w stosunku wzajemnym cudownie prawidłowym („juste”) do naszej uczuciowości ogólnej. Wskutek tego nabierają one innej wartości, łączą się ze sobą inaczej, niż zwykle, są jak gdyby umuzykalnione („musicalisés”), udźwięcznione jeden przez drugi i jakby zharmonizowane.

Znany malarz, a przyjaciel Valéry’ego, Degas, opowiedział mu kiedyś następujące zdarzenie. Degas pisywał również wiersze, lecz nastęrczały mu one nieraz wiele trudności. Pewnego razu powiedział on do Mallarmé: „Votre métier est infernal. Je n’arrive pas à faire ce que je veux et pourtant je suis plein d’idéés”. Na to Mallarmé odpowiedział mu łagodnie: „Ce n’est point avec des idéés, mon cher Degas, que l’on fait des vers. C’est avec des mots”¹⁷⁾.

Cytując tę anegdotkę, Valéry dotyka centralnego punktu swoich rozważań poetyckich, a mianowicie wartości słowa dla poety. Określa on poezję jako sztukę słowa — „La Poésie est un art du Langage”¹⁸⁾, słowa pozbawionego wszelkiej cechy użyteczności bezpośredniej. Każde słowo jest chwilowym złączeniem dźwięku i znaczenia, które nie mają żadnego związku z sobą, mieszaniną bodźców słuchowych i psychicznych, absolutnie nie zależnych. Mowa („discours”) może być logiczna, mająca pewien sens, ale bez rytmu i miary. Może być ona przyjemna dla ucha, ale absolutnie bez sensu i znaczenia. Może być jasna, ale bez treści, mglista a czarująca.

¹⁷⁾ *Pièces sur l’art*, Degas, str. 72.

¹⁸⁾ *Poésie et pensée abstraite, Var. V*, str. 137.

W *Eupalinos* Valéry rozróżnia trzy zasadnicze rodzaje słowa: „parole commune, parole des Muses, parole savante”¹⁹⁾. Słowo w poezji musi być bardziej subtelne, bardziej dokładne, bardziej świadome, niż słowa, które służą do użytku codziennego. Tymczasem słowo to jest zwodnicze. Poezja zapożycza je z języka codziennego, obarczone już pewną wartością i asocjacją przypadkową. Język jest bowiem jakby głosem publicznym („voix publique”), zbiorem pewnych terminów i reguł tradycyjnych i bardzo różnie rozumianych i wymawianych. Wskutek tego słowa nie odpowiadają zupełnie naszej potrzebie poetyckiej, gdyż narzucają nam z góry pewne, przez ogół przyjęte, pojęcia. Język jest wybitnie prowizoryczny, jak banknot lub czek, który przeszedł przez tyle rąk. Należy więc starać się rozróżniać wyraźnie to, co my myślimy i chcemy myśleć, od tego, co słowniki lub inni pisarze chcą nam narzucić. Prawie zawsze różni się to od naszej myśli.

Oto poeta staje wobec tej materii słownej, zmuszony zwracać uwagę jednocześnie na dźwięk i na znaczenie, zadowolić nie tylko harmonię, okres muzyczny, ale również spełnić warunki intelektualne i estetyczne, nie licząc reguł umownych. Jakiegoż wysiłku wymaga zadanie poety, gdy chce świadomie rozwiązać te wszystkie problemy, gdy chce dokonać złączenia tak niemożliwego między językiem a ścisłym rozumowaniem. Jednak prawdziwa poezja dąży zawsze do pewnego naśladowania tego, co oznacza za pomocą materii słownej, do równowagi cudownej, a zarazem subtelnej między siłą zmysłową („force sensuelle”), a siłą intelektualną („force intellectuelle”) języka. Jednak strona dźwiękowa słowa i jego siła sugestywna są na ogół niezależne od siebie, co powoduje pewne trudności do wyrażenia myśli, a szczególnie, gdy chcemy opisać zjawiska intelektu.

Dla Paul Valéry poezja winna być „Le Paradis du Langage”, w którym różne cechy, tak sobie obce, jak cechy zmysłowe i intelektualne, dźwięk i myśl, mogą i powinny się ułożyć i utworzyć podczas pewnego okresu związek tak ścisły, jakim jest

¹⁹⁾ *Eupalinos ou l'Architecte*, str. 128.

związek duszy i ciała. Lecz ta doskonałość związku ma przeciw sobie umowną stronę języka i skutek tego jest bardzo rzadko zrealizowana dłużej, niż przez parę wierszy. Wobec braku zgodności między dźwiękiem a znaczeniem, zachodzi częste nieporozumienie, gdyż mówi się mniej lub więcej, niż zamierza.

Zachowanie ścisłej łączności między słowem a myślą może dać wspaniały efekt. Był on wykorzystywany od dawna dla sztuki magicznej. Ci, którzy się oddawali tym sztukom magicznym, wierzyli mocno w siłę sugestywną słowa i więcej w skuteczność dźwięku tego słowa, niż w jego znaczenie. Formułki magiczne są często pozbawione sensu, lecz nie sądzi się, aby ich moc zależała od ich treści. Wystarczy sam efekt dźwięku. Wyznaje to dość naiwnie Mme Emilie Teste w liście swoim do przyjaciela męża: „Les choses abstraites ou trop élevées pour moi ne m'ennuient pas à entendre, j'y trouve un enchantement presque musical. Il y a une belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre, et qui est grande chez moi”²⁰⁾.

Dążenie do zgody między myślą, słowem i jego znaczeniem, a rytmem i intonacją wymaga pewnych ustępstw wzajemnych, z których najważniejsze jest ustępstwo ze strony intelektu, tzn., że intelekt odgrywa w poezji najmniejszą rolę. Najważniejsze jest nie dać się kierować słowami, gdyż to powoduje werbalizm. Słowo, według Valéry'ego, — „absence de pensée qui permet à la pensée de travailler à vide”²¹⁾. Wobec takiego ujęcia, słowo w poezji jest dodatkiem, jakim jest np. rysunek na marginesie zeszytu, ułatwiający zrozumienie wyrażenia.

Paul Valéry wysuwa ciekawe spostrzeżenie. Oto, gdy obserwujemy pewne słowa, wydają się one nam zupełnie jasne w języku potocznym, w zdaniu zwykłym, szybko wymawianym. Natomiast, gdy je oddzielimy, aby je zbadać osobno, wprowadzają nas w prawdziwe zakłopotanie, gdyż nie potrafimy ich zdefiniować. Do nich należą: Temps, vie, univers, race, forme, nature,

²⁰⁾ Lettre de Mme Emilie Teste, str. 47—48.

²¹⁾ *Fragments des mémoires d'un poème*, str. 27.

poésie, force, esprit, volonté, mémoire, idée, intelligence. Takich słów jest, jak twierdzi Valéry, trzy na sześć. Nazywa je on „papugami” („Perroquets”), gdyż powtarzamy je bezwiednie, nie zastanawiając się nad ich znaczeniem. Rozróżnia on pośród nich „un énorme perroquet” — np. esprit, „le perroquet des perroquets” — Psittacus Psittacorum — Univers, „la perruche” — Nature. „Ces oiseaux magnifiques, majuscules, éblouissent le ciel de l'esprit. Ce sont deux puissants mots qui ne disent rien”²²⁾. Przyrównuje je także Valéry do lekkich kładek, rzuconych w górach nad przepaścią, przez które można przebiec, lecz które się załamują, gdy się na nich zatrzymamy lub tańczymy. Są to słowa, które nie znoszą przenikliwego spojrzenia bez szkody („qui ne supportent pas le regard central sans dommage”²³⁾).

W poezji obowiązuje ścisłość. Żadne słowo nie może wejść bez ścisłej kontroli intelektu.

Obok ścisłości wyrażania się w poezji, Valéry wymaga wstrzeźliwości w słowach. Żąda on zarzucenie efektów, obrazów, wszelkich ozdób sztucznych. Wymaga zupełnej prostoty zdania, które musi dokładnie oddać myśl. To właśnie podziwiał u Descartes'a. Tak zbudowane zdanie posiada wartość uniwersalną, nieprzemijającą, ogólnoludzką.

Jak widać z powyższego, zasadniczym elementem wiersza, według Valéry, jest muzykalność wiersza, tzw. „essence musicale des poèmes”. Ona zbliża go do śpiewu, co Valéry podkreśla w ten sposób, że przy recytacji wiersza, wykonawca musi się nastrój na pełnię dźwięku muzycznego i dopiero potem zejść do stanu mniej dźwięcznego, który odpowiada wierszom. W ten sposób zachowuje się treść muzyczną utworu. W każdym razie należy stawiać głos jak najdalej od prozy, zbadać wiersz pod kątem modulacji.

Dlatego też „Univers poétique” jest jakby dublowany przez „Univers musical”, utworzony przez dźwięki czyste, zdolne łą-

²²⁾ *Idée fixe*, str. 147.

²³⁾ *Idem*, str. 113.

czyć się w pewną całość, zrozumiałą dla nas. Lecz poeta znajduje się niestety w sytuacji trudniejszej od muzyka, gdyż nie ma do swej dyspozycji środków, utworzonych specjalnie dla jego sztuki, dla sztuki piękna. Musi je zapożyczać z języka bieżącego.

Prawdziwa poezja powinna działać na nas, jak akord muzyczny. Wrażenie to zależy w znacznej mierze od rezonansu, rytmu, liczby sylab, lecz także i od prostego zestawienia znaczeń.

Utwór jest mową, której zasadniczym elementem jest głos. A głos ten musi wywoływać pewien stan uczuciowy. Bez głosu poemat staje się tylko szeregiem znaków następujących kolejno po sobie. Dlatego podczas recytacji trzeba studiować poezję przede wszystkim pod kątem dźwięczności, czytać ją jako pewien rodzaj muzyki, wprowadzać znaczenie dopiero po uchwyceniu systemu dźwięków, jaki musi przedstawiać utwór od chwili poczęcia. Dla Valéry'ego muzyka jest bodźcem do tworzenia, nasuwa mu ona różne tematy. Ona przemawia najbardziej bezpośrednio, ona buduje utwór, tak, jak architekt wznosi swoją budowlę. Stąd ulubione dla Valéry'ego zbliżenie muzyki do architektury.

Wreszcie ostatni, zasadniczy element poezji — to forma. Przez staranną formę rozumie on przemyślane zastosowanie środków ekspresji, przez czystość („pureté”) — rezultat operacji nieskończonych nad językiem. Do takiej perfekcji („pureté poétique”) doszedł właśnie Mallarmé, którego Valéry określa jako „génie essentiellement formel”²⁴). Poeta, tworząc, przechodzi bądź od formy do treści, bądź od treści do formy. Przeważnie forma przychodzi pierwsza przed treścią, i dopiero w tę formę poeta wkłada pewną treść. Forma ma tę samą wartość, co i treść. Zresztą, widzieliśmy już, że forma odgrywa u Valéry'ego rolę zasadniczą, ważniejszą nawet od treści.

Z powyższego zestawienia widać wyraźnie, że dla Valéry'ego najważniejszymi czynnikami poezji są rytm, dźwięk

²⁴) *Passage de Verlaine, Var. II*, str. 171.

i muzykalność, które górują nad treścią. Słowo jest niedoskonałym składnikiem utworu, z powodu braku „*précision, rigueur, clarté*”. Wychodząc z tych założeń, Valéry wytwarza swój własny język poetycki, oparty na melodyjności, na ścisłym znaczeniu słowa, odpowiadającym dokładnie myśli autora, na zgodzie idealnej między znaczeniem a dźwiękiem. Nazywa on ten język „*langage self*”, tj. język sam. Jest to punkt centralny jego teorii.

Ze zwierzeń, zresztą bardzo dyskretnych, samego Valéry'ego, można wnioskować, że pomysł tego języka powstał w okresie tzw. *Grand Silence* (1892—1912), gdy Valéry dobrowolnie i świadomie oddalił się od świata i zamknął się w sobie, przechodząc, jak sam to nazywa, „*un mal aigu de la précision*”. „*Tout ce qui m'était facile, m'était indifférent et presque ennemi*”, i dalej: „*Je suspectais la littérature, et jusqu'aux travaux assez précis de la poésie*”²⁵). W tym to okresie, który sam określa, jako „*une ère d'ivresse de ma volonté et parmi d'étranges excès de conscience de soi*”²⁶), poeta wytworzył dla swego własnego użytku język „*personnel, secret*”. W *Mémoires d'un poème* tak go określa: „*Je me suis interdit, pendant quelques années, d'employer dans mes notes qui n'étaient que pour moi, nombre de mots... Je ne dis pas lesquels. S'ils me venaient à l'esprit, j'essayais de leur substituer une expression qui ne dit que ce que je voulais dire. Si je ne la trouvais point, je les affectais d'un signe qui marquait qu'ils étaient mis à titre précaire. Ils me semblaient ne devoir servir qu'à l'usage externe... C'était définir, en quelque manière, la littérature en opposant ses moyens à ceux de la pensée travaillant pour elle-même*”²⁷). W innym znów miejscu dodaje, że nasza myśl nie posługuje się nigdy z sobą pewnymi słowami, które są dobre tylko dla użytku zewnętrznego, gdyż nie widzi ich treści. Jeszcze dalej określa ten swój specyficzny język poetycki jako posiadający słowa, które już nie są słowami użytku

²⁵) *M. Teste*, str. 14.

²⁶) *Idem*, str. 13.

²⁷) *Fragments des mémoires d'un poème, Var. V*, str. 95.

praktycznego, lecz posiadają jednocześnie dwie wartości o jednakowym znaczeniu: dźwięk i efekt psychiczny natychmiastowy. W „*Idee fixe*” znajdujemy dwa nowe słowa, prawdopodobnie pochodzące z tego języka: *implexe*, *omnivalence*. Valéry sądzi, że w przyszłości język osiągnie większą dokładność, stanie się językiem intelektu, gdyż nasza epoka dąży do wyeliminowania „*vague*” i przygotowuje „*règne de l'inhumain*“, tzn. „*netteté, rigueur, pureté*”. Tę idealną formę słowną, odpowiadającą ściśle myśli, widzi Valéry w matematyce, a ściślej mówiąc w liczbach²⁸). Matematyka jest to mowa o regułach ścisłych²⁹). A w *Eupalinos ou l'Architecte*: „*C'est que parmi les paroles, sont les nombres, qui sont les paroles les plus simples*”³⁰). Mamy próbkę tego języka w *Log-Book de M. Teste*. Jest to poemat, jakoby przetłumaczony z „*langage self*” przez samego Paul Valéry³¹). Takie tworzenie języka w języku jest operacją długą, trudną i delikatną, i która nigdy nie jest skończona, jak również nigdy nie jest dokładnie możliwa. Chęć przepojenia poezji większą ścisłością i muzykalnością ma swoje granice, które osiąga się łatwo. Łatwo jest zatracić równowagę między wysiłkiem, którego się wymaga od czytelnika, a jego siłami. Prowadzi to z jednej strony do zaciemnienia („*obscurité*”), a z drugiej strony do czczości i bezwładu. Dlatego też wydaje się, że Valéry zarzucił swoją teorię, widząc niemożliwość jej realizacji. Tak przynajmniej zdaje się o tym świadczyć jego przedmowa do drugiego tłumaczenia na angielski *Soirée de M. Teste*. Ten język może stworzyć tzw. „*poésie pure*”, którą Valéry określa jako „*granice sztuki*” („*limite d'un art*”), granicę niemożliwą do osiągnięcia za pomocą mowy. Lecz myśl o niej i pragnienie dotarcia do niej powinny towarzyszyć każdemu poecie w czasie tworzenia.

Teorie poetyckie Valéry'ego są odbiciem środowiska i zainteresowań autora. Jako typowy przedstawiciel kultury miesz-

²⁸) *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, str. 99.

²⁹) *Idem*, str. 181

³⁰) *Eupalinos ou l'Architecte*, str. 129.

³¹) *Log — Book de M. Teste*, str 80

czańskiego „fin de siècle”. Zblazowany i sceptyk, nie szuka ideału, oddala się od społeczeństwa, zamyka się w sobie. Stara się jednak stworzyć dla siebie pewną etykę i estetykę, opartą na rozumie. Upodobania matematyczne wprowadzają pierwiastek ścisłości do jego wywodów, tworząc swoistą mistykę. Ale jest to mistyka, oparta wyłącznie na egotyzmie, gdzie intelekt zastąpił Boga ³²⁾.

BIBLIOGRAFIA

1. Paul Valéry — *Oeuvres*, Paris. Editions du Sagittaire 1931. *M. Teste, La soirée, Log — Book, Quelques épîtres, L'Âme et la Danse, Eupulinos ou l'Architecte, Paradoxe sur l'Architecte.*
2. Paul Valéry — *Divers essais sui Léonard de Vinci*. Paris, N.R.F. 1931.
3. Paul Valéry — *Idée fixe*, Paris, N.R.F. 1936.
4. Paul Valéry — *Pièces sur l'Art*, Paris, N.R.F. 1931.
5. Paul Valéry — *Variété I*, Paris, N.R.F. 1934, *Variété II*, Paris, N.R.F. 1937, *Variété III*, Paris, N.R.F. 1936, *Variété IV*, Paris, N.R.F. 1938. *Variété V*, Paris, N.R.F. 1945.
6. Maurice Bémol — *Paul Valéry*, Clermont — Ferrand 1949.
7. Albert Henry — *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris, Mercure de France 1952.
8. Hans Sörensen — *La poésie de Paul Valéry*, Aarhus 1944.
9. Frédéric Lefèvre — *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le livre, 1926.
10. Valéry — Larbaud — *Paul Valéry*, Paris, Alcan, 1931.
11. Henri Brémond — *Racine et Valéry*, Paris, Grasset, 1930.
12. Henri Brémond — *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
13. Remy de Gourmont — *Le problème du style*, Paris, Mercure de France 1924.
14. Julien Benda — *Du style d'idées*, Paris, Gallimard 1948.
15. Benedetto Croce — *Lecture di poeti, Bari*, Laterza 1950.
16. Paul Souday — *Paul Valéry Paris*, Kra 1927.

Ogłoszona rozprawa jest częścią zamierzonej większej całości.

³²⁾ Z. Bieńkowski: *Spojrzenie na poezję francuską. Twórczość*, marzec 1946, p. również Artur Sandauer: *Konstruktywny nihilizm: Zarys poetyki P. Valéry. Twórczość*, grudzień 1946.