

JAN TOMKOWSKI*

Paul Valéry: kuszenie Mefistofelesa

Jeśli ograniczymy nasze rozważania do największych arcydzieł literackich, wciąż czytanych albo wystawianych na scenach całego świata, takich jak *Hamlet*, *Robinson Krusoe* czy *Don Kichot*, to tylko w jednym przypadku człowiekowi towarzyszy diabeł. Pomijamy *Boską komedię* Dantego, bo bohaterem pierwszej części poematu jest raczej piekło niż szatan, choć oczywiście nie brak tu osobistości demonicznych. Żadna z nich nie może się jednak równać z diabłem przybywającym na wezwanie doktora Fausta – postaci, której splątaną historię usiłovali opisać między innymi Johann Spiess, Christopher Marlowe, Nikolaus Lenau i najslawniejszy z nich, Johann Wolfgang Goethe¹. Nie zyskując uznania, a tym bardziej sympatii wszystkich czytelników i widzów, Mefistofeles pozostaje chyba najslawniejszym diabłem w dziejach literatury europejskiej. Zagląda do opery, gdy wystawiane są utwory Berlioz'a i Gounoda, jego duch ujawnia swą obecność w filharmonii, gdy grane są kompozycje Wagnera, Schumanna czy Liszta. W kinie temat Fausta kuszonego przez demona zainteresował twórców tak oryginalnych, jak: Friedrich Wilhelm Murnau, Jan Švankmajer czy Aleksandr Sokurov². Warto by może jeszcze wspomnieć o muzyce popularnej, nawet rockowej, a także komiksie i animacji.

W literaturze wieku XX wielu autorów próbowało zmierzyć się z nieśmiertelnym, jak się zdaje, tematem. Bezdyskusyjny sukces odniósł chyba tylko jeden: *Doktor Faustus* Tomasza Manna stał się klasyką już w momencie publikacji. Nieco bardziej skomplikowane były losy książki zatytułowanej *Mon Faust (Mój Faust)*, uważanej niekiedy za testament Paula Valéry, jednego z najwybitniejszych francuskich poetów i eseistów. W przeciwieństwie do powieści Manna, zachowującej podstawowe rygory gatunku, znajduje się ona na pograniczu dramatu poetyckiego i dialogu filozoficznego³. Gdyby nie ascetyczna sceneria i poetyka, można by dojrzeć w niej jakąś subtelną próbę konty-

* Prof. dr hab. Jan Tomkowski (ragadon@poczta.fm), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

¹ Żadnemu ze swych dzieł Goethe nie poświęcił tylu lat pracy: pierwsza część *Fausta* ukazała się już w 1808 roku, całość – obejmująca znacznie obszerniejszą część drugą – dopiero ćwierć wieku później, już po śmierci pisarza, w 1833 roku.

² Mówimy tu o następujących realizacjach: *Faust* (1926), reż. F.W. Murnau, *Faust* (1994), reż. J. Švankmajer czy obsypany nagrodami na festiwalach *Faust* (2011) w reżyserii A. Sokurowa.

³ Obok *Pana Teste* bywa też zaliczana do „najważniejszych dzieł napisanych prozą” (R. Shattuck, *Introduction* w: P. Valéry, *Collected Works*, t. 11, przeł. R. Shattuck i F. Brown, Princeton 1970, s. XIV).

nuacji *Kuszenia świętego Antoniego* Flauberta⁴. Jednak *Mon Faust* pozostaje dziełem na wskroś współczesnym, fragmentarycznym, a w dodatku nieukończonym, bo Valéry napisał jedynie trzy z planowanych czterech aktów części pierwszej, zabierając się równocześnie do szkicowania części drugiej, której też nie wykończył⁵.

Postępował jak gdyby wbrew swoim zasadom, skoro wcześniej tak pryncypialnie dystansował się w stosunku do dzieł nieukończonych (pod tym względem dzisiejsi czytelnicy są znacznie bardziej tolerancyjni):

„To, co nie jest w pełni zakończone, jeszcze nie istnieje.

To, co nie jest w pełni zakończone, jest mniej zaawansowane niż to, co jeszcze nie zaczęte”⁶.

Książkę wydano już po śmierci pisarza, lecz za jego zgodą, z podtytułem *Szkice*⁷. Niektórzy badacze uważają, że warto przyjrzeć się rękopisowi sporządzonemu na „pojedynczych wielkoformatowych arkuszach”⁸, zawierającemu również to, co do drukowanej wersji ostatecznie się nie przedostało. Jakkolwiek oceniana na ogół bardzo wysoko, popularnością nie dorównała nigdy wierszom Paula Valéry, a zwłaszcza poematowi *Cmentarz morski*, nie przesłoniła też oryginalnej prozy filozoficznej, skupionej wokół postaci pana Teste⁹. Co kilka albo kilkanaście lat *Mon Faust* trafia na scenę, z umiarkowanym sukcesem, co w przypadku pisarza tak elitarnego, nawet klasyka, nie powinno mimo wszystko dziwić.

Utwór poprzedzony został odautorskim wstępem, może nieco ironicznym, bo wynikałoby z niego, że Valéry – konsekwentny przeciwnik roli natchnienia w sztuce¹⁰ – zaskoczony został niby Rilke kreślący z największym trudem kolejne *Elegie duinejskie*.

⁴ Valéry interesował się tym dziełem podczas pisania *Mon Faust*, a nawet opatrzył własną przedmową luksusowe bibliofilskie wydanie z ilustracjami J.-G. Daragnésa. Zob. G. Flaubert, *La Tentation de St. Antoine*, Paris 1942.

⁵ Autor odczytał swój tekst najpierw podczas spotkania towarzyskiego, którego uczestnicy uznali niedokończony utwór za „niewielki i monotony”. Rozczarowany był nawet późniejszy wydawca *Mon Faust*. Zob. P. Assouline, *Gaston Gallimard. Pół wieku francuskiego edytorstwa*, przeł. B. Janicka, Warszawa 1996, s. 374.

⁶ P. Valéry, *Chwile*, przeł. A. Frybesowa, w tegoż: *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, s. 241.

⁷ Tenże, *Mon Faust. Ébauches*, Paris 1946. Jak się zdaje, książka była już dostępna w roku śmierci pisarza (1945).

⁸ L. Hay, *Obrona i iluminacja strony*, przeł. L. Mazur, „Wielogłos” 2019, nr 1, s. 21. Zob. też R. Pickering, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand 1992.

⁹ Nie doczekała się także przekładu polskiego, tuż po wojnie ukazał się jedynie niewielki fragment na łamach efemerycznego dwutygodnika, zob. P. Valéry, *Mój Faust*, przeł. K. Morawski, „Zdrój” 1947, nr 5.

¹⁰ Zob. np. P. Valéry, *Estetyka słowa*, s. 246, 256. Praktycznie przez całe życie poeta gromadził argumenty podważające znaczenie natchnienia w procesie twórczym.

Stwierdził ze zdumieniem, że około 1940 roku zaczął „mówić do siebie dwoma głosami”¹¹. Notował bez pierwotnego planu, ale mając świadomość, ile zmieniło się w ciągu minionych stu lat, gdy Faust i Mefistofeles stali się symbolami „ducha uniwersalnego”¹². Ostatecznie *Mon Faust* składa się z dwóch dość odmiennych części¹³, intryga pozbawiona jest pointy, a niektóre kwestie wypowiedziane przez bohaterów to właściwie dość długie liryki. Sytuacje typowo dramatyczne zdarzają się rzadko, choć niektóre rozwiązania, jak choćby strącenie Fausta w przepaść czy interwencja wróżek, mogą widza jednak zaskoczyć.

Mefistofeles, który należy do najważniejszych postaci dramatu, pojawia się w drugiej scenie pierwszego aktu. Wcześniej widzieliśmy na scenie Fausta i jego atrakcyjną młodą sekretarkę Lust¹⁴, której stary mistrz zdecydował się podyktować swoje dzieło. Nie wiadomo dokładnie, czy chodzi tu bardziej o traktat, czy też pamiętnik. Tytułowy bohater okazuje się – podobnie jak u Goethego, choć na pewno z innych powodów – targany wątpliwościami. Zawiedziony i wciąż niezadowolony, wyznaje otwarcie: „Tyle o mnie napisano, że sam już nie wiem, kim jestem”¹⁵. To chyba najlepszy moment, by po raz pierwszy wspomnieć o diable, który wnet się pojawi. Choć Mefistofelesa przyzywa oczywiście Faust, to również Lust wydaje się zaintrygowana perspektywą ewentualnej wizyty.

Valéry nie szuka sensacji ani teatralnych efektów, nie usiłuje nikogo nastraszyć, prezentuje diabła jako figurę dość zwyczajną, a nawet pospolitą, pomijając może drobne ekscentryczności. Najpierw zostajemy poinformowani, że Mefistofeles jest raczej wysoki, raczej chudy i mówi po włosku z rosyjskim akcentem, co stanowi zresztą aluzję do słów poety Verlaine’a¹⁶. Z didaskaliów wynikałoby natomiast, że ubiera się doskonale, nosi strój duchownego, lecz od ludzi różni się posiadaniem koźlich uszu. Jak się zdaje,

¹¹ P. Valéry, *Mon Faust* w tegoż: *Oeuvres*, oprac. J. Hytier, t. 2, Paris 1960, s. 276–277. Jednak badacze są zdania, że z pomysłem napisania dramatu o Fauście pisarz nosił się już w latach dwudziestych XX wieku. Zob. E. von Richthofen, *Commentaire sur „Mon Faust” de Paul Valéry*, Paris 1961, s. 6.

¹² Mefistofeles był już wcześniej bohaterem eseistycznego tekstu, pochodzącego z 1937 roku. Występował tam jako niezależny myśliciel, obserwujący z dystansu kondycję człowieka współczesnego, posłuszny autorowi. Zob. P. Valéry, *Notre Destin et les Lettres*, w tegoż: *Oeuvres*, t. 2, s. 1059–1076.

¹³ Pierwsza nosi tytuł *Lust. La demoiselle de cristal*, czyli *Lust. Kryształowa panna*, druga – znacznie krótsza – *Le Solitaire ou les malédictions de l’univers*, czyli *Samotnik albo przekleństwa wszechświata*.

¹⁴ W niemal wszystkich ważniejszych językach europejskich Lust oznacza głównie „żądze”, co autor bez wątpienia wziął pod uwagę.

¹⁵ P. Valéry, *Mon Faust*, s. 283.

¹⁶ Tamże, s. 290.

mógłby przybyć w postaci skrzydlatego demona z rogami i ogonem, ale ten kostium stał się anachroniczny w epoce, która traktuje z dystansem podobne maskarady. Później w rozmowie z Lust sam Mefistofeles przyznaje, że jeśli pojawia się w najbardziej odrażającym przebraniu, ludzie najmniej się go boją.

Faust traktuje swego gościa dosyć protekcyjnie, choć łatwo zauważyć, że Mefistofeles od dawna obserwuje mistrza i jego uczennicę czy też sekretarkę. Korzystając z ich nieuwagi, a może sięgając po przywilej niewidzialności, umieszcza w przygotowywanym manuskrypcie kartkę z tytułem planowanego rzekomo dzieła: *L'Éros énergumène* (*Eros opętany*). Wie również, że zdołał obudzić w Lust niezdrową ciekawość, co rzecz jasna w przyszłości ułatwi mu działanie.

Skoro Valéry odrzucił konwencję horroru, pozostał mu dyskretny humor, często pojawiający się w rozmaitych utworach opisujących spotkanie człowieka z diabłem. Demon, który już nie przeraża, nie paraliżuje swoją mocą, musi wcześniej czy później przeobrazić się w postać komiczną. Tak postrzegamy go, gdy chwali się, że tylko jedna bardzo krótka księga cenniejsza jest niż rękopis sporządzony przez diabła – chodzi tu o pismo Boga, czyli kamienne tablice dekalogu wręczone Mojżeszowi... W drugim akcie Mefistofeles spada z drzewa, przebrany za węża, i utrzymuje, że brzoskwinia, którą zerwała Lust, a skosztował również jej mistrz, pochodziła z diabelskiego sadu!¹⁷

Pełen pychy Faust uważa czarta za istotę niższego gatunku, wręcz naturę „zwierzęcą”, stworzoną do podległości. Mefistofeles skarży się na takie traktowanie, irytuje go fakt, że pod naporem doczesności zaciera się granica między niebem a piekłem. Znika perspektywa życia wiecznego. Człowiek współczesny gotów jest przyzywać świętych, ale także prosić o pomoc diabła. Lekceważąc świat wartości, ceni sobie jedynie skuteczność. Swoją tyradę diabeł kończy pięknym aforyzmem, który po francusku brzmi: „Le mal est bon à tout”, a po polsku równie wdzięcznie: „zło jest dobre na wszystko”¹⁸.

Ten spór o kształt współczesności, pozycję człowieka i moralność, przybiera nieoczekiwany obrót z chwilą, gdy głos zabiera Faust. Nie negując istoty dokonujących się zmian, dowodzi przekornie, że to Mefistofeles nie nadąża za cywilizacyjnymi przeobrażeniami, a nie dostrzegając niczego poza dobrem i złem, staje się po prostu niemodny! Jeśli uwierzył w niezmienną ludzką naturę, popełnił „historyczny błąd” nie do wybaczenia. Dzisiejsi ludzie nie przejmują się już bowiem wiecznością, akceptują czas na równi z chaosem, w jakim gorączkowo żyją. Nie potrzebują diabła, tak jak nie potrzebują piękna, dobra ani prawdy. Wraz z metafizyką odrzucili pojęcie zła.

¹⁷ Do epizodu opisanego w biblijnej Księdze Rodzaju, skuszenia pierwszych ludzi w raju, nawiązuje także, choć w zupełnie innej tonacji, jeden z najslawniejszych poematów autora, *Ébauche d'un serpent*. Zob. polski przekład: P. Valéry, *Zamysł węża*, przeł. R. Kołoniecki, w tegoż: *Poezje*, wyd. 2, Warszawa 1975, s. 111–121.

¹⁸ P. Valéry, *Mon Faust*, s. 294.

Zdaniem Fausta, Mefistofelesowi grozi los marionetki w teatrzyku kukielkowym, o ile się natychmiast nie zmieni, nie znajdzie dla siebie miejsca w nowej rzeczywistości. Pada więc dość niesamowita oferta – dokładnie odwrotna niż we wszystkich znanych dotąd ujęciach tematu. To Faust proponuje Mefistofelesowi spisanie cyrografu i spotyka się z aprobatą! W tekście Paula Valéry rolę diabła bierze więc na siebie człowiek, który w XX wieku poczuł się nie tylko panem swego losu, ale i władcą świata, w którym żyje i który urzęduje, nie oglądając się ani na szatana, ani na Boga. Dlatego Lust doświadcza psychicznego wstrząsu wcale nie wówczas, gdy zdaje sobie sprawę, że stoi obok niej diabeł, lecz gdy demon ukazuje głębię jej własnej duszy.

Można nawet odnieść wrażenie, że przynajmniej w niektórych sytuacjach Faust naśladuje zachowanie diabła – spotykając ucznia, przekazuje mu swą najważniejszą dewizę, która przypomina sens cyrografu z *Doktora Faustusa* Tomasa Manna. Tam Adrian Leverkühn musiał wyrzec się miłości, ale taki warunek stawiał demon. W tekście Paula Valéry to człowiek radzi swemu adeptowi: „Strzeż się miłości”¹⁹. Taka sugestia wywołuje rozbawienie studenta, który z początku udawał szacunek i podziw dla mistrza, a teraz uważa go za godnego pożałowania żartownisia, którego mądrość kojarzy z kabaretem! Nonszalancki, zarozumiały i pewny siebie, ale bardzo powierzchowny i leniwy młodzieniec, święcie przekonany, że szatana już nie ma, szybko pada ofiarą intrygi Mefistofelesa, jednak okazuje się raczej marną zdobyczą...

W trzecim akcie wyłaniają się – niczym trzy wiedźmy w *Makbecie* Szekspira – trzy potężne diabły: Belial, znany z Biblii i *Raju utraconego* Milтона, dalej Astarot, dysponujący wiedzą tajemną ulubieniec demonologów, wreszcie Goungoune, połączenie inkuba i sukuba, patron fantazji seksualnych²⁰. Demony gryzą, zatrują, poniżają, zarażają, straszą, nade wszystko jednak – cierpią z powodu nudy i monotonii. Zazdroszczą ludziom, tęsknią do miłości, która okazuje się co prawda ostatecznie iluzją i nieszczęściem, ale mimo wszystko dostarcza emocji, zmusza do aktywności, wprowadza jakieś urozmaicenie. Człowiek wydaje się szczęśliwy, skoro może wędrować między dobrem a złem, światłem i ciemnością, niebem i piekłem. Tymczasem diabeł wciąż tkwi w miejscu.

Mefistofeles, który nazywany jest przez trzy demony „Szatanem” i „Księciem Zła”, powiada wręcz, że „Bycie diabłem godne jest litości”²¹. Aby nieco ożywić tekst, w którym retoryka bierze górę nad teatralnością, Valéry sięga po pewne rytuały, zdaniem

¹⁹ Tamże, s. 313. W oryginale francuskim „Prenez garde à l’ Amour”. Trudno przeoczyć fakt, że tabliczki ostrzegające przed „złym psem” mają w języku francuskim zbliżone brzmienie: „Prenez garde au chien”.

²⁰ K. Weinberg, *The Figure of Faust in Valéry and Goethe: An Exegesis of „Mon Faust”*, Princeton 1976, s. 25.

²¹ P. Valéry, *Mon Faust*, s. 341.

badaczy perwersyjnych obyczajów należące do ceremonii tak zwanej czarnej mszy. Można by powiedzieć, że taka demonstracja w połowie XX wieku zakończyć się musi fiaskiem, ostatecznie publiczność (nie tylko teatralną) przyzwyczajono już wówczas do bardziej ekscentrycznych popisów.

Właściwym sprawdzianem możliwości szatana stanie się więc dopiero diabelska intryga, od której powodzenia zależy nie tylko samopoczucie Mefistofelesa, ale po prostu samo jego istnienie. Chytry plan ma doprowadzić do połączenia pary młodych ludzi, Lust i Ucznia (Adepta), co oczywiście może się ewentualnie udać. Gorzej z drugą częścią projektu: chodzi bowiem o to, by nieustraszonego i cokolwiek cynicznego Fausta po prostu ukarać. Człowiek, który nie wierzy w piekło i nie boi się diabła, wywołuje wściekłość i rozpacz demonów, czują się one bezradne – tym razem nie w obliczu świętości, lecz duchowej siły wynikającej z racjonalnego poznania i intelektualnej dyscypliny.

Prawdziwym przeciwnikiem diabła jest więc w dziele Paula Valéry *Faust*, który – jak można podejrzewać – zajął miejsce Boga czy może raczej boga (wszystko wskazywałoby na to, że niebo, zwłaszcza w pierwszej części dramatu, jest raczej puste). Mamy więc do czynienia ze sporem ambicji, energii, inteligencji. Walka toczy się o władzę, którą wcześniej czy później demon musi stracić. Zupełnie inaczej w przypadku intrygi, której obiektem staje się Uczeń. Pięć życzeń, które wypowiada, zdradza prostotę graniczącą z prostactwem, a przynajmniej pospolitością. U Goethego do Fausta przybywali uczniowie z nadzieją zdobycia wiedzy tajemnej, której nie mógł im dostarczyć nikt inny. Lecz w *Mon Faust* Uczeń chce być „silny”, „piękny”, „kochany”, „bogaty”, a w dodatku sam chce być „mistrzem”²², najlepiej za sprawą magicznej formuły, bez żmudnych studiów i cierpliwych poszukiwań właściwej drogi. Na dobrą sprawę, wystarczyłyby mu pieniądze, byle w nieograniczonej ilości, bo przecież dysponując majątkiem, można kupić, jeśli nie iluzoryczne zdaniem młodzieńca wartości, to na pewno liczne dobra (dobrej opinii nie wyłączając), które dostarczą nieograniczonej wprost satysfakcji. Nic dziwnego, skoro właściwie pieniądze nami rządzą, a my – robimy to, czego chcą pieniądze. Świadomość tego stanu rzeczy wcale nie powoduje niepokoju ani wyrzutów sumienia, w obliczu Boga czy diabła Uczeń zachowałby z pewnością jak najlepsze samopoczucie. Po co więc przybył w ogóle do Fausta, czemu podjął dziwną i absurdalną grę? Może zapragnął przekonać się na własne oczy, ile warta jest wiedza hermetyczna, którą tak lekkomyślnie pogardza? Może chciał przeniknąć jakieś tajemnice mistrza, któremu zresztą wcale nie ufał? A może – doświadczając jedynie banału i przeciętności – postanowił przeżyć jakąś niezapomnianą przygodę?

W każdym razie, kiedy młody bohater recytuje niemal dosłownie fragment najbardziej znanego monologu z *Fausta* Goethego, zaczynający się od słów „Habe nun, ach!

²² Tamże, s. 360.

Philosophie, Juristerei und Medizin...”²³, wiadomo, że chodzi o parodię, a nie podtrzymanie szlachtetnej tradycji zapoczątkowanej przez wielkiego klasyka. Przyznać trzeba, że Uczeń nie błyszczy intelektem i sporo czasu zajmuje mu nawet wyjaśnienie zagadki tożsamości Mefistofelesa. Obdarzona błyskotliwą intuicją Lust uporałaby się z tym wyzwaniem w mgnieniu oka. Dla niej ani diabeł, ani kuszony przez niego młodzieniec, nie mają właściwie tajemnic. Chciałoby się powiedzieć, że z punktu widzenia Lust jedyną wartą zachodu tajemnicą jest... sama Lust! Bardzo szybko przenika ona sens diabelskiej intrygi, odrzuca niezręczne zaloty Ucznia, po mistrzowsku operuje pretekstami, niedopowiedzeniami, dwuznacznościami. Niemal zawsze – udając brak doświadczenia i nieśmiałość – panuje nad sytuacją, potrafi zręcznie prowadzić konwersację i wcześniej czy później osiągać swój cel. W zakończeniu trzeciego aktu nabieramy pewności, że kogo jak kogo, ale tej bystrej dziewczyny Mefistofeles raczej nie zdoła pokonać. Czy dlatego, że – jak sama wyznaje – nie jest jego przeciwieństwem, to znaczy aniołem? Czy raczej dlatego, że sama znajduje w sobie coś niejasnego, wręcz nieludzkiego?

Kiedy Uczeń konstatuje, że odmowa i brak wzajemności ze strony Lust doprowadza go do... piekła, taką groźbę uznajemy raczej za literacki koncept, godny poetów barokowych, lecz w czasach współczesnych staroświecki i mało wiarygodny. Możemy podejrzewać, że niezbyt pruderyjna dziewczyna zaryzykowałaby romans czy flirt z przystojnym chłopakiem, ale na przeszkodzie staje z jednej strony fascynacja Faustem, z drugiej zaś – przestroga mistrza, nakazującego unikać miłości. Do czasu, zapewne, ale taki eksperyment warto kiedyś przeprowadzić.

Daremnie szukalibyśmy wyjaśnień w akcie czwartym, którego autor nie ukończył.

Druga część *Mon Faust*, zatytułowana *Samotnik*, przenosi nas w góry. W otoczeniu śniegów, lodowców i skał pojawiają się dwaj amatorzy wspinaczki, których w pierwszej chwili mogliśmy wziąć za alpinistów. W dość podobnej scenerii pragnęli widzieć swych bohaterów przynajmniej dwaj reżyserzy, Aleksandr Sokurow, we wspomnianej filmowej wersji *Fausta*, a wcześniej Franz Seitz w adaptacji *Doktora Faustusa* Tomasza Manna.

Już w pierwszej scenie tracimy z oczu Mefistofelesa, który – jak się okazuje – nie jest amatorem sportów wysokogórskich. Męczy go nie tyle wysiłek fizyczny, co niepokojące sąsiedztwo nieba. Miejsce diabła jest przecież gdzie indziej – „niżej” (franc. *plus bas*), to znaczy na ziemi albo w otchłani, albo w infernalnych przestrzeniach, do których trafiają po śmierci potępieńcy. Pożegnanie odbywa się w atmosferze wzajemnej niechęci, a zrozpaczony takim obrotem sprawy Mefistofeles wykrzykuje swemu niezmordowanemu towarzyszowi prosto w twarz słowa, którymi święci zwykli odpędzać diabła:

²³ J.W. Goethe, *Faust. Tragedie*, London 1841, s. 29.

„Idź precz, szatanie!” (franc. *Va-t'en, Satan!*)²⁴, mając chyba niewielką już nadzieję na okazję do rewanzu.

Czart boi się bliżej nieokreślonego nieba, lecz Faust nie boi się niczego i nikogo. Trudno było się spodziewać, że ten nieustraszony bohater znajdzie wkrótce swego pogromcę w osobie Samotnika, który – chociaż nie jest diabłem – wydaje się od diabła znacznie gorszy. Przypomina rozjuszzone zwierzę, na przykład rozwścieczonego wilka, nieokiełznaną bestię, może kogoś w rodzaju nadczłowieka²⁵, któremu nikt nie jest w stanie dorównać. Być może zresztą jest tylko szalony²⁶. Być może broni jedynie swojej samotności, którą uważa za największą świętość i dlatego odmawia jakiegokolwiek komunikacji z nieproszonym gościem. Nie tylko zrzuca Fausta w przepaść, ale nazywa go również głupcem. Brzmi to dosyć dziwnie w ustach istoty podobno „pozbawionej rozumu”.

Jednak przeznaczeniem Fausta nie jest ani śmierć, ani doświadczenie piekielnej otchłani. Cudem uratowany, trafia do krainy wrózek, gdzie zaznaje wszystkiego, czego dotąd unikał i czego tak stanowczo odmawiał Lust – czułości, zmysłowości, erotyzmu. Stroniąc od wszelkiego zamętu, usiłuje mimo wszystko zachować emocjonalny chłód, dystans w stosunku do innych i klarowność umysłu. W znanym dziś zakończeniu *Samotnika* Faust prezentuje się jako bohater nieprzenikniony, zwycięski, zbyt doświadczony, by ulec jakiegokolwiek pokusie: „[...] Za dużo wiem, by kochać, za dużo wiem, by nienawidzić i mam dość bycia stworzeniem (franc. *créature*).”²⁷

Można czytać dzieło Paula Valéry jako przykład teatru symbolicznego czy też filozoficznego, w którym właściwie nie mamy do czynienia z postaciami w dosłownym sensie, lecz starannie zaplanowanymi figurami czy też projekcjami tworzącymi pewną intelektualną konstrukcję. Nie zmienia to przecież faktu, że podstawą kompozycji wszystkich scen i dialogów staje się opozycja, zwykle zarysowana bardzo wyraźnie. Sam autor wyobrażał ją sobie niby własny monolog rozpisany na dwa głosy, ale nie ma chyba potrzeby analizowania, czy więcej z osobowości poety kryje Lust czy też Faust. Autobiografia duchowa nie zawiera zwykle tak bezpośrednich odniesień.

Bohaterowie utworu tworzą bardzo charakterystyczne, skontrastowane pary. „Silnemu” Faustowi przeciwstawiony został „słaby” Mefistofeles, co oczywiście wypada uznać za pomysł fundamentalny, określający główną ideę. „Młodzi”, to znaczy Lust i Uczeń,

²⁴ P. Valéry, *Mon Faust*, s. 381.

²⁵ Z Nietzschem kojarzy Samotnika także D. Launey-Bro, *Lectures/Écritures Valéryennes: le cas de „Mon Faust”*, Gainesville 1999, s. 118.

²⁶ O szaleństwie Samotnika, rzecznika „niekontrolowanych namiętności”, pisze K. Weinberg, *The Figure of Faust in Valéry and Goethe*, s. 91–94

²⁷ P. Valéry, *Mon Faust*, s. 402.

także nie osiągają porozumienia, Gombrowiczowska „młodszość” do tego zupełnie nie wystarcza. Nawet tam, gdzie daje znać o sobie fascynacja, trudno o bliższy związek. Dla Lust mistrz pozostaje mimo wszystko nieodgadniony. Aby go zdobyć, nie da się poprzestać na znanych dobrze dziewczętom technikach uwodzenia. Należałoby może rozpocząć od podboju intelektualnego²⁸. Z kolei Mefistofeles jest dla Lust chyba zbyt słaby i – choć trudno w to uwierzyć – naprawdę „niemodny”. Może przez jakiś czas przyciągać, zastanawiać, intrygować, lecz ostatecznie i on spotkać się musi z odmową. Co dziwniejsze, konflikt, i to w dość ostrej formie, nęka również „społeczność” diabelską, która nie umie działać solidarnie i nie marzy wcale o pogwałceniu ludzkości. Diabłom pozostało jeszcze „coś do zrobienia”, ale rządów nad światem już raczej nie zdobędą.

Rozwój nauki, techniki, przemysłu, ale także wyraźny kryzys refleksji humanistycznej, upadek etyki i klęska metafizyki sprawiły, że oferta diabła stała się niespodziewanie uboga. Trudno kusić nowoczesnego człowieka, odwołując się jedynie do magii, którą zastąpiły instrumenty bez porównania skuteczniejsze, takie jak propaganda, media, reklama. Potencjalne ofiary, obeznane z tymi dziedzinami, stały się odporne na staroświeckie sposoby kuszenia.

Faust nie marzy już o odzyskaniu młodości, bo zna doskonale zalety i niestety poważne wady takiego cudu, kiedyś wymagającego interwencji diabła, a dziś specjaliści dysponującego bogato wyposażonym laboratorium. Mefistofeles dowiadyuje się ze zdziwieniem, że wskrzeszanie zmarłych z punktu widzenia nowoczesnej medycyny nie jest właściwie wykluczone (pod pewnymi warunkami, rzecz jasna), lecz samą ideę unicestwienia ludzki egoizm. Jeśli zacniemy przywracać do życia umarłych, czy wystarczy miejsca dla żywych? Może lepiej zostawić ryzykowne eksperymenty w spokoju?

Niedosyt wiedzy, który tak dokuczał bohaterowi Goethego, poznającemu wszystkie dziedziny nauki po kolei, nie grozi raczej Faustowi z dramatu Paula Valéry. Zachowuje się on tak, jak gdyby posiadał całą mądrość tego świata, a teraz odczuwał nieuchronne znużenie. Żyje zresztą w rzeczywistości, gdzie samotny mędrzec nie może rywalizować z wyspecjalizowanymi zespołami, skupionymi na rozwiązywaniu konkretnych problemów naukowych, znajdujących zastosowanie w praktyce. Na taki stan rzeczy skarży się zresztą w rozmowie z Mefistofelesem, dając wyraz lekkiej frustracji.

Pozostawałaby miłość, czyli w rozumieniu diabła intryga umożliwiająca na przykład staremu mężczyźnie uwiedzenie młodej kobiety. *Mon Faust* dowodzi, że w XX wieku jest to możliwe nawet bez jakiegokolwiek pomocy diabła. Co ważniejsze, kobiety same wybierają i zdobywają partnerów albo tylko tak im się wydaje.

²⁸ Oczywisty wydaje się więc związek między wcześniejszym bohaterem utworów Paula Valéry, słynnym panem Teste a Faustem. „Faust pozostaje Teste’em, natomiast Teste kryje już zapowiedź Fausta” (L.J. Austin, *Paul Valéry: „Teste” ou „Faust”?*, „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1965, nr 17, s. 245-256).

Mefistofeles z arcydzieła Goethego poruszał się w kosmosie znacznie bardziej statycznym, gdzie wszyscy, Bóg, aniołowie i oczywiście diabły, ale także ludzie, zmuszeni byli niczym aktorzy w weimarskim teatrze do jak najbardziej starannego odgrywania swoich ról. Jednak w połowie XX wieku świat stał się rozproszony, nieobliczalny, chaotyczny. Najpierw zniknął z niego Bóg, diabeł walczy jeszcze o przetrwanie. Pozostali ludzie – samotni, jak zwykle.

Paul Valéry – the temptation of Mephistopheles

Paul Valéry (1871–1945), the great French poet and essayist, did not finish his last work *Mon Faust*, however it was published after his death. It is poetic and philosophical drama in two parts. The story of the eponymous hero takes place in our times. Unlike in Johann Wolfgang Goethe's *Faust*, the devil, not a man, is here tempted. It is obvious, because for Valéry the devil is not attractive enough to be the tempter par excellence. The unknown God is probably absent in the modern world, whereas man is lonely, tormented uncertainty. *Mon Faust* has not been translated into Polish, however, it is performed in theaters around the world from time to time.

Key words: French literature, poetic drama, Faust