

Magdalena Siwiec

Spór o poezję Alfreda de Musset

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 35-46

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Siwiec

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

SPÓR O POEZJĘ ALFREDA DE MUSSET*

Noce (1835-1837) Alfreda de Musset to jeden z najciekawszych romantycznych zbiorów poetyckich. Cztery składające się na zbiór utwory: *Noc majowa*, *Noc grudniowa*, *Noc sierpniowa* i *Noc październikowa* stanowią zamkniętą i kompozycyjnie zwartą całość, w której poszczególne utwory pozostają ze sobą w relacji, odsyłają do siebie nawzajem, spełniona jest tu podstawowa reguła dotycząca istnienia związków między poszczególnymi częściami cyklu, o której pisze Rolf Fieghut¹. Relacje te polegają na pewnej grze semantycznej wynikłej z układu tekstów. W przypadku cyklu Musseta mamy do czynienia z ewolucją, porządek *Nocy* odpowiada kolejnym etapom rozwoju poety, jest zapisem procesu tworzenia poprzez uchwycenie zmian w relacji artysty z jego inspiratorką. Bowiem *Noce* (z wyjątkiem *Nocy grudniowej*) mają formę dialogu poety z Muzą. Chciałabym zająć się tutaj jednym tylko aspektem cyklu potraktowanego jako swoisty metatekst – wyraz kryzysu poetyckiego przedstawionego pod postacią sporu dwóch person lirycznych².

* Artykuł przygotowany przez autorkę w ramach krajowego stypendium wyjazdowego Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej 2006.

¹ Zob. R. Fieghut, *Rozpierzchłe gałązki: cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński. Warszawa 2002. Zob. także idem, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, tłum. K. Chmielewska. Izabelin 2000. Analizy badaczy ukazujące praktyczne realizacje cyklu poetyckiego w literaturze polskiej zawiera zbiór *Od Kochanowskiego do Mickiewicza: szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska. Warszawa 2004. Szczególnie warte uwagi, bo rysujące kontekst będącego przedmiotem mojej analizy zbioru Musseta, są zawarte w tym tomie artykuły dotyczące cyklu w polskim romantyzmie: M. Piwińskiej, *Mickiewicz o cyklu poetyckim* oraz B. Doparta, *Cykl Mickiewiczowski a romantyczna wielka forma*. W przypadku *Nocy* Musseta nie ma wątpliwości, że chodzi o cykl, jak w przypadku niektórych zbiorów romantycznych charakteryzujących się otwartością i nieokreślonością formy. Jednak także dla niego – jak dla innych poetów, o których w przywołanym artykule pisze Piwińska – to nie elementy formalne są główną zasadą spajającą cykl. Badaczka analizuje stosunek romantyków do cyklu poetyckiego jako pewien element ich rozumienia artystycznego ład w poezji. Dowodzi, iż o atrakcyjności cyklu decydował brak kodyfikacji i to, że łączy formę otwartą i formę zamkniętą, zbudowany jest na zasadzie jedności w wielości. Piwińska zaznacza odmiennosć wyznaczników cyklu romantycznego od innych cyklów, a zasady jednoczącej radzi szukać raczej w funkcji (polemicznej, dydaktycznej, moralistycznej) niż w strukturze.

² Artykuł ten stanowi analizę szerszej, stanowiącej przedmiot moich rozważań w innym miejscu problematyki romantycznej reinterpretacji toposu zwrotu do Muzy. O swoistym kryzysie, jakiego ten topos w dobie romantyzmu doświadcza, piszą: E.R. Curtius, *Literatura europejska i la-*

Miejsce centralne w cyklu zajmują dwa środkowe utwory, pierwszy i czwarty stanowią ramę. Rozpoczynająca zbiór *Noc majowa* jest wierszem o niepisaniu wiersza, o odmowie jego napisania³; choć, jak zauważa Bernard Masson, ta odmowa nie jest jednoznaczna z odrzuceniem poezji⁴. Paradoksalnie, tekst powstaje z własnego zaprzeczenia. Ale *Noc majowa* jest tylko pierwszym etapem przedstawionego przez Musseta procesu twórczego. *Noc grudniowa* i *Noc sierpniowa* to poematy progowe, w nich bowiem dokonuje się przesilenie, zmiana postawy poety, która swą konkluzję znajduje w ostatnim utworze zbioru. W cyklu można zarysować pewną linię rozwoju relacji poety i jego Muzy. Przekonany był o tym Masson, który czytał *Noce* – a raczej drogę od jednej *Nocy* do drugiej – jako literacką realizację Jungowskiego procesu indywiduacji: od projekcji *animy* (*Noc majowa*), przez konfrontację z *cieniem* (*Noc grudniowa*), po identyfikację z *psyche* kolektywną (*Noc sierpniowa*) i afirmację *ja* (*Noc październikowa*)⁵.

Bezpośrednia wypowiedź dotycząca poezji pojawia się w *Nocy majowej* – wtedy, gdy Muza zaczyna posługiwać się formą pierwszej osoby liczby mnogiej. Występujące tu czasowniki (*chantons, palrons, inventons*) stanowią dynamiczny opis tworzenia⁶. Ich forma dowodzi, że poezja jest możliwa tylko w związku poety i Muzy. Żadne z nich nie istnieje bez drugiego w sferze sztuki. Poeta sam nie może tworzyć, ale i Muza nie może niczego wykreować bez niego, bo nie jest – jak w dziełach starożytnych – poetką-inspiratorką, tylko samą inspiracją. Owszem, i ona ma cechy poety: kiedy podsuwa mu propozycje nowych dzieł, ogarnia ją natchnienie – jest uniesiona twórczym zapalem, nie panuje nad sobą, nie może się uciszyć, ale i niczego nie może działać sama. Przywołuje różne tradycje artystyczne i sugeruje tematy, gatunki, które mógłby zrealizować, ale nie może dokonać wyboru żadnego z nich. Są to tylko propozycje, z którymi poecie wolno zrobić, co zechce. Poezja według Musseta jest owocem relacji obu person lirycznych, w której partnerzy zamieniają się rolami, pozostają w ciągłym napięciu.

Do swoistego odwrócenia ról dochodzi już w *Nocy majowej*, gdy Muza mówi o sobie z perspektywy kogoś dotkniętego miłosnym zawodem, a więc z perspektywy – jak wynika ze wspomnień bogini – wcześniej właściwej poecie⁷. Oczekuje, że pocieszenie,

cińskie średniowiecze. Kraków 2005, rozdz. XIII *Muzy*. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej: dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986 oraz dwa artykuły: idem, *Poeta od Muz widziany (I)*. „Teksty” 1980, z. 5 i *Poeta od Muz widziany (II)*. „Teksty” 1980, z. 6; C. Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles 1979; M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993, zvl. s. 79-80; M. Jonca, *Anioł i Muza*. „Litteraria” 1999, t. 30.

³ Słusznie pisze J.R. Hewitt, że Musset napisał wiele o niemożności pisania; zob. idem, *Musset apprenti de Byron: Une nouvelle conception du Moi poétique*. „Revue d'Histoire Littéraire de la France” 1976, nr 2, mars-avril, s. 215.

⁴ Zob. B. Masson, *Relire les „Nuits”: Musset sous la lumière de Jung*. W: idem, *Lectures de l'imaginaire*. Paris 1993, s. 78.

⁵ Zob. ibidem.

⁶ Wszystkie cytaty *Nocy* za wydaniem: A. de Musset, *Poésies complètes*. Paris 1933. Tłumaczenie na język polski za wydaniem (niepełnym!): A. de Musset, *Poezje*, tłum. B. Londyński. Warszawa 1890. Dalej podaję skróty tytułów utworów: *La nuit de mai – Nm*, *La nuit de décembre – Ng*, *La nuit d'aout – Ns*, *La nuit d'octobre – Np*; oraz dwa numery stron: 1 – oryginału i 2 – tłumaczenia.

⁷ W *Nocach* miłość zajmuje tak ważne miejsce, że nie można ich uznać za klasyczny wykład własnej poetyki Musseta. Relacja poety i Muzy jest relacją w dużym stopniu erotyczną, co niewątpliwie komplikuje i wzbogaca metatekstowy charakter cyklu. Niestety nie ma tu miejsca na szczegółowe omówienie tego aspektu utworu.

którym ona niegdyś służyła artyście w podobnej sytuacji, teraz sama otrzyma z jego strony. Ta oscylacja ról daje się zaobserwować także dalej – podczas sporu o pocałunek, wynikającego z wieloznaczności tego gestu – znaku. Ten, kto daje pocałunek, jest także dawcą twórczej inspiracji, zgodnie z tradycją powinna więc być nim Muza. Ale to ona domaga się go od poety – jako rodzaju pieczęci potwierdzającej całkowite oddanie, gotowość na złożenie ofiary z siebie, na zapomnienie porównywalne – a może tożsame – z zapomnieniem miłosnym⁸. Ten gest ma stać się znakiem ich jedności i wehikułem przenoszącym w świat wyobraźni. Poeta gotów jest dać Muzie pocałunek braterski, ale zachowując swe uczucie dla siebie, co równoznaczne jest z wykluczeniem Muzy ze wspólnoty, będącej jedynym wymiarem poezji. Nie umie zaangażować się prawdziwie w związek z Muzą, bo jest dotknięty acedią. Bogini odpowiada: „un baiser, c'est moi qui te le donne” („Pocałunek poeta ode mnie dostaje.”, *Nm*, 308, 119), następuje więc ponowne odwrócenie relacji stron, czy raczej dialektyczny powrót do sytuacji tradycyjnej.

Muza nawołuje artystę do wspólnego śpiewu za pomocą metafory wędrówki w nieznanne rejony. Na ile jednak są one nieznanne? Bogini mówi o wyprawie w inny świat, ale ten nowy świat jest w istocie światem starym, zbudowanym ze wspomnień, uczuć, wrażeń poety:

Viens chantons devant Dieu; chantons dans tes pensées
Dans tes plaisirs perdu, dans tes peines passées;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu.
Éveillons au hasard les échos de ta vie [...]⁹

Tworzenie rozpoczyna się od przetwarzania, od sięgnięcia do autentycznych uczuć twórcy, które im boleśniejsze, tym lepszy stanowią punkt wyjścia, pod warunkiem, że artysta zgodzi się na ich wyzyskanie. Konieczne staje się zdystansowanie do samego siebie, spojrzenie na swój ból z perspektywy innego – innego, którym jest Muza. Dalej mowa jest już o temacie poezji: „Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie, / Et que ce soit un rêve, et le premier venu” („Mówmy o szczęściu, sławie, szale życia twego, / A choć to będzie mrzonką, i cóż nam do tego?”), *Nm*, 306, 116). Szczęście, chwała, szaleństwo składają się na uniwersalne doświadczenie egzystencjalne, które dostępne jest każdemu odbiorcy. Poeta potrafi przemówić do każdego, ponieważ zna je z własnego życia, co jest gwarantem autentyczności jego słów. Następnym etapem tworzenia przedstawionym przez Muzę jest inwencja – właściwa kreacja – tworzenie nowych miejsc, nowych bytów po to, by możliwe stało się przekroczenie etapu pierwszego – bólu i cierpienia („Inventons quelque part des lieux où l'on oublie; / Partons, nous sommes seuls,

⁸ Ambiwalentnym w twórczości Musseta znaczeniem pocałunku (obok spojrzenia i leż), który ma być znakiem bardziej prawdziwym niż zdyskredytowane, bo kłamliwe, słowo, a który jednak zostaje włączony w siatkę podejrzeń, zajmuje się A. Heyvaert, *La transparence et l'indicible dans l'oeuvre d'Alfred de Musset*. Paris 1994, rozdz. VII. Zob. też J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*. Paris 1970, rozdz. IV *Musset*, s. 212.

⁹ „Chodź, zaśpiewajmy Bogu. Skieruj myśli w stronę,
Kędy znikły uciechy, gdzie troski minione;
Podążmy w pocałunku do obcego świata,
Niech echo twoich wspomnień z wiatrem się rozlata!” *Nm*, 306, 116.

l'univers est à nous.”; „Spieszmy tam, gdzie się tylko, by zapomnieć, bieży, / Dalej! Jesteśmy sami, świat do nas należy!”; *Nm*, 306, 116). To, co najbardziej indywidualne, musi być rozpamiętywane; dzięki metamorficznej mocy poezji ma przekształcić się w ogólnoludzkie i – tym samym – ulec zapomnieniu. Koniec perory Muzy to uniesienie poetyckie, do dopełnienia którego potrzebna jest jej łza poety – prawdziwa łza gotowa przemienić się w słowo. W *Nocy majowej* poeta nie godzi się na tę przemianę.

Koncepcja, jaką reprezentuje Muza, jest odmienna od zapatrywania na poezję artysty, który swą odmowę tłumaczy jasno: „La bouche garde le silence / Pour écouter parler le cœur” („Usta milczą, by usłyszeć / Mowy serca dźwięk.”, *Nm*, 308, 118). Przeciwwstawione tu zostają poezja mowy i poezja serca. Uczucie jest dla poety ważniejsze od słów, więcej – sprzeczne ze słowami. Alain Heyvaert opisał ten ważny w twórczości Musseta dylemat – prawdziwe emocje pozostają niewypowiedziane, elokwencja jest zdradą słów, nieszczerością, pięknie mówić potrafią ci bohaterowie Mussetowscy, którzy nie kochają. Pośrednictwo języka jest zawsze zdradliwe¹⁰. Miłość i poezja – obie są zaborne i wymagają od poety wyłączności; choć poezja może żywić się miłością i tego pragnie Muza. W wierszach Musseta jest świadomość, że takie przekształcenie miłości w poezję dla samej miłości jest zabójcze, musi ją zniszczyć. Dla francuskiego romantyka kluczowe znaczenie ma bowiem problem „wyrażania niewyraźnego”, charakterystyczny dla literatury nowoczesnej¹¹. Ponadto jest jeszcze inny ważny powód milczenia poety: jest on melancholikiem, a melancholik nie może mówić o tym, co go dręczy, nie potrafi tego nazwać, choć wiadomo, że wiąże się to z nieszczęśliwą miłością. Umiejętność nazwania rzeczy po imieniu posiadzie w *Nocy październikowej*, która świadczy o wyzwoleniu się z depresji i nadejściu stanu natchnienia. Owo nazwanie doświadczenia będzie oznaczało zarazem jego przemianę.

Muza mówi wprost o związku przeżyć poety z jego twórczością i o konieczności wyzyskania dla poezji tego, co najbardziej bolesne.

Quel que soit le souci que ta jeunesse endure,
Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du coeur:
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta voix ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les de chants les plus beaux [...]¹²

Koncepcja świadomej ofiary znajduje potwierdzenie w przypowieści o pelikanie karmiącym dzieci własną krwią. Nie jest to ofiara Chrystusowa, choć podobieństwo

¹⁰ Na ten temat zob. A. Heyvaert, *La transparence...*, rozdz. VI, s. 217.

¹¹ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, cz. I, rozdz. *Wyrażanie niewyraźnego w literaturze nowoczesnej*.

¹² „Jakikolwiek strapienie twą młodość przygnębi,
Pozwól tej świętej ranie, niech sobie tór żłobi
Z pomocą czarnych duchów w serca twego głębi.
Wielkość bólu najlaczniej wielkimi nas robi.
Lecz by stanąć u szczytu, o nie sądz, poeto,
Że głos twój ma się skłonić przed milczenia metą;
Najpiękniejszymi w pieśni są cierpień wyznania.”, *Nm*, 308, 119.

symboliki jest oczywiste. Proces poświęcania się dzieciom wymaga ciągłości i nie dokonuje się ostatecznie – pelikan w końcu wznosi się w niebo¹³. Doświadczenie poety – ptaka jest ambiwalentne: męka upaja go rozkoszą, czułością i zarazem przeżeniem. Musset rysuje wyraźnie opozycję między odbiorcami – piskletami pelikana, których zachowanie określone jest jako zabawa (*festins, fêtes, s'égayer*), a twórcą – cierpiącym ojcem. Oddaje ona jeden z centralnych w jego twórczości dylematów, wynikający z jednej strony z przekonania o potrzebie istnienia odbiorcy sztuki, z drugiej zaś – z poczucia niezrozumienia jej przez publiczność. Stąd wniosek, że artysta pozostaje albo zamilknięcie, albo haniebne, bo porównywane przez Musseta do prostytutki, upowszechnianie własnych dzieł¹⁴.

Zwyczaj uznaje się, że Musset bezwzględnie akceptuje zarysowaną tu koncepcję tworzenia przez cierpienie¹⁵. Ale w *Nocy majowej* poeta (a więc i poeta-Musset?) nie godzi się na nią¹⁶. Dla inspiratorki – podobnie jak nie interesuje jej sama miłość – nie ma znaczenia cierpienie samo w sobie. Ważne jest dla niej to, co może się z cierpienia zrodzić, jego werbalizacja, a więc – poezja. Muza nie stoi po stronie ciszy serca, ale po stronie słowa. Poeta rozumie cierpienie inaczej niż bogini. Nazywa ją nienasyconą zjawą (*spectre insatiable; Nm*), czuje więc, że gdyby przyjął jej perspektywę, musiałby zgodzić się na bycie wykorzystywanym. A jednak jego postawę można uznać za masochistyczną i jest to postawa, której wymaga od niego Muza. Odmawia jej nie dlatego, że nie chce cierpieć, lecz dlatego, że cierpi. Swoją odmowę tłumaczy właśnie bólem, smutkiem, utratą radości, która niegdyś kierowała jego ręką. Ale przecież według koncepcji Muzy to nie ze szczęścia rodzi się poezja i dawna twórczość artysty powstawała we łzach. Jak było w istocie: poeta tworzył w szczęściu czy w nieszczęściu – relacje są sprzeczne, albo Muza, albo poeta kłamie. Jest jeszcze jedna możliwość: poeta swe dawne cierpienie – cierpienie, które udało mu się wówczas przemienić w poezję, widzi teraz – z perspektywy czasu – jako szczęście¹⁷.

¹³ F. Lestringant podkreśla, że poświęcenie, które według Musseta jest wymagane od poety, nie ma na celu – jak w przypadku Chrystusa – zbawienia ludzkości, ale stworzenie sztuki; zob. idem, *Alfred de Musset*. Paris 1999, cz. II, rozdz. X. Według B. Massona historia pelikana jest historią upadku, nie wlotu, i stanowi przede wszystkim figurę śmierci ojca, powracającej także w *Nocy grudniowej*; zob. idem, *Relire les „Nuits”...*

¹⁴ Na ten temat zob. A. Heyvaert, *La transparence...*

¹⁵ P. Bénichou w *Nocy majowej* widzi próbę realizacji tej koncepcji. Pisz także o innych tekstach Musseta, w których dochodzi ona do głosu, a artysta jest pochłaniany przez własną sztukę; zob. idem, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris 1992, rozdz. *Alfred de Musset*.

¹⁶ Wymagania stawiane przez Muzę dalekie są od chrześcijańskiej moralności przede wszystkim ze względu na cel, do jakiego prowadzić ma wzbudzany (a przynajmniej powiększony) w sobie z premedytacją ból. Na temat stosunku Musseta do chrześcijaństwa i Chrystusa zob. ibidem.

¹⁷ Dlatego A. Heyvaert mógł stwierdzić, że czas idealny liryzmu Musseta to *passé composé*; zob. idem, *La transparence...*, rozdz. IX. Badacz pisze o napięciu między terażniejszością a przeszłością, z którego wyrasta poemat Musseta. Taka interpretacja byłaby zgodna z tym, co o Mussetowskim czasie pisze G. Poulet. Według tego badacza w twórczości romantyka wspomnienia uzależnione są od stanu terażniejszego; to, co się wydarzyło, ubarwione jest zalem, wyrzutami. Terażniejszość i przeszłość jawią się jako dwie zwalczające się, zależne od siebie aktualności. Ale kiedy wspomnienie staje się przeszłością zamkniętą, wszystko zostaje ocalone, dochodzi

W *Nocy majowej* artysta nie chce ze swego bólu uczynić uczty ani widowiska. W istocie nie chce się tego doznania pozbyć, a przecież to właśnie proponuje mu Muza: wyzwolenie z cierpienia przez przekształcenie go w poemat. Poeta jest do swoich uczuć nadto przywiązany, by chcieć je stracić. Niewłaściwe wydaje mu się wyjście ze swym bólem poza intymny dialog, dopuszczenie do niego pazernej publiczności¹⁸. Według artysty sztuka nie jest w stanie wyrazić prawdziwego cierpienia, co więcej, nie jest w stanie go znieść. Próba nazwania tego, co niewysłowione, musi skończyć się porażką poezji. Paradoksalnie uczucia okazują się trwalsze od liry poety, która pod ich brzemieniem łamie się jak trzcina:

Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau¹⁹.

Dlatego w efekcie – w *Nocy majowej* – poeta o swoich uczuciach Muzie nie opowie, bowiem to zwierzenie byłoby już poezją. Widać jednak wyraźnie w tym utworze cyklu, że poeta spełnia paradygmat geniusza przedstawiony przez Muzę. Jedynym koniecznym do wypełnienia wzorca elementem jest zaakceptowanie przez poetę tej roli.

Noc sierpniowa, która – co ważne – następuje po przynoszącej spotkanie z sobowtórem *Nocy grudniowej*, przynosi diametralną zmianę: artysta powraca do swej Muzy. Ten powrót ma swoje jedyne uzasadnienie – śpiew. Tylko poezja sankcjonuje związek poety z inspiratorką. Warto przyjrzeć się sformułowaniom, jakich poeta używa w *Nocy sierpniowej* w odniesieniu do Muzy. W porównaniu z powitaniem z pierwszego utworu cyklu zwraca uwagę przede wszystkim pewność poety co do postaci rozmówcy. Znikają pytania „Czy to ty?” („Est-ce toi?” *Nm*, 306), a w inwokacji dominują określenia afirmatywne („fidèle amie”, „ma gloire et mon amour”, „ma mère et ma nourrice”, „consolatrice”) z powtórzonym pięciokrotnie pozdrowieniem „salut!” (*Ns*). Brak jakichkolwiek wątpliwości dowodzi, że Muza jest bliższa poecie niż w *Nocy majowej*. Opatrzona wykrzyknieniami apostrofa do inspiratorki zdradza entuzjazm artysty. Największą zmianę stanowi deklaracja woli śpiewania, tworzenia, które dotąd poeta od siebie zdecydowanie odsuwał, uznając je za niemożliwe, czy raczej – uznając siebie za niezdolnego do działania.

Ważna zamiana ról w stosunku do pierwszego utworu cyklu, która dokonuje się w *Nocy sierpniowej*, spowodowana jest niewątpliwie opisanym w *Nocy grudniowej*

bowiem do uniezależnienia momentu od czasu; zob. idem, *Etudes sur le temps humain*. Paris 1990, t. II, rozdz. VII *Musset*.

¹⁸ Zob. A. Heyvaert, *La transparence...*, rozdz. VI. Można tę postawę wobec czasu odczytać jako wyraz melancholicznej, narcystycznej regresji, odrzucenia nowych uczuć, wrażeń i pochylenia się nad sobą, zob. M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*. Warszawa 1998, rozdz. X.

¹⁹ „Alem srogie przeszedł męki.
Dziś najśodsze nawet jęki
I najcichsze liry dźwięki
Zmiażdżą ją, jak wątły krzak.”, *Nm*, 309, 120.

doświadczeniem spotkania z *le double*. To inspiratorka tym razem skupiona jest na sobie, melancholijna, poeta zaś pelen energii i gotów do śpiewu – wyzwolony z acedii. Mimo że ponownie to jej wypowiedź otwiera utwór – jest bardziej bierna niż w *Nocy majowej*. Jej aktywność ogranicza się do oczekiwania na wezwanie poety. Niemniej jednak Musset podkreśla potencjał, jaki ma w sobie inspiratorka – jej czoło jest ciągle gorejące. Postawa Muzy względem poety zmienia się. Nie mówi już o konieczności doświadczania przez niego cierpienia, by stać się ono mogło materialem sztuki. Po poniesionej w *Nocy majowej* porażce stara się wszelkie ludzkie emocje zdewaloryzować. Dlatego ujawnia swoje królestwo ideału – inne, konkurencyjne wobec żalosego z jej perspektywy świata ludzi. Temu służyć będą mnożone przez nią przeciwstawienia. Przede wszystkim porównanie jej szczerej miłości do poety („notre honnête amour”) z mdłym blaskiem innych przygód, za którymi podąża poeta, wypada zdecydowanie na niekorzyść tych przygód. Muza jawi się więc w tej *Nocy* jako zwolenniczka odrzucenia wszystkiego, co nie należy do jej świata, świata idealnego, poeta zaś – jako orędownik humanizmu. Bogini wyraża tu zapewne najbardziej gorzkie sądy Musseta dotyczące ludzkości:

Hélas! toujours un homme, hélas! toujours des larmes!
[...]
Hélas! par tous pays, toujours la même vie :
Convoiter, regretter, prendre et tendre la main;
Toujours les mêmes acteurs et même comédie,
Et, quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie,
Rien de vrai là-dessous le squelette humain²⁰.

Z perspektywy Muzy człowiek wydaje się żalose, śmiesznie mały, uwikłany w problemy, których sam jest twórcą. Jego kondycja jest godna politowania, ale i odrażająca, skoro tyle w niej hipokryzji. Powtarzalność owej „komedii” odbiera wartość każdej egzystencji, która tym samym traci sens. Według Muzy to zwyczajne życie ma znamiona iluzji, prawda znajduje się w świecie idealnym, a nie materialnym. Ostatecznie tym, co powoduje, że Muza odmawia poecie miana poety, jest miłość do kobiety, która odbiera artystę jego Muzie i niszczy go, bo: „l'amour de la femme / Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme” („miłość kobiety / W lzy zamienia, marnując, skarby twojej duszy”, *Ns*, 317, 126). Te lzy nie są twórcze – są końcowym i ostatecznym efektem zaangażowania uczuciowego poety, który niezdolny staje się do jakiegokolwiek innej aktywności. Ostrzeżenie Muzy w *Nocy sierpniowej* dowodzi, iż poezja nie może obyć się bez wrażliwości artysty, jego umiejętności emocjonalnego zaangażowania. Błękitny kwiat żywi się przecież jego łzami, ale tylko takimi, które dzielone są z nią i ofiarowane na rzecz poezji, w każdym innym razie są dla bogini bezwartościowe, godne politowania. Nie powinny

²⁰

„Niestety! Zawsze człowiek! Zawsze lzy i jęki!
[...] Niestety! We wszech krajach jedno tylko życie:
Dłoń wyciągać, zazdrościć, brać, pożądać skrycie.
Komedya i aktorzy wciąż jedni dokoła,
I cokolwiek wynaleźć fałsz człowieka zdola,
Prawdziwemi zostają jedynie szkielety!” *Ns*, 317, 126.

one być ostatecznym efektem, w którym rozprasza się skarb duszy poety, ale mają stanowić punkt wyjścia, element mogący ulegać dalszym przekształceniom, uwiecznieniu w sztuce.

Właściwie Muza powinna być usatysfakcjonowana, ale konflikt w tym utworze cyklu jeszcze nie znika, a tylko zostaje przesunięty. Słowa interlokutorów rozmijają się, jakby każde z nich prowadziło własny, niezależny od drugiego monolog, mimo bezpośrednich zwrotów dowodzących, że chodzi jednak o dialog. Tym razem Muza płacze, a poeta ją pociesza, posługuje się przy tym parabolami, odwołuje się do obrazów natury, jak w *Nocy majowej* czyniła to bogini²¹. Artysta relacjonuje swe obserwacje świata przyrody, objawiające mu prawdę o konieczności umierania i odradzania się, z której wyciąga wnioski co do egzystencji ludzkiej. Tu ujawnia się znaczenie kompozycji *Nocy* jako zbioru nawiązującego do cyklu natury, która – podkreśla to Musset – jest nieśmiertelna²². Zwiędły kwiat i nowy pąk dzikiej róży to dla niego znak wciąż odnawiającego się człowieka; ptak śpiewający nad swym gniazdem mimo śmierci piskląt uczy go nadziei i ciągłego dążenia. Śmierć jawi się tu jako niezbędny element życia: „Puisque tout meurt ce soir pour revivre demain;” („Skoro, by odżyć jutro, dziś wszystko umiera;” *Ns*, 319, 128). Trzeba się z nią pogodzić, bo to oznacza zgodę na narodziny nowego – w przypadku poety także nowej miłości²³. Melancholijna fascynacja śmiercią – jak pisał autor najbardziej znanych romantycznych melancholijnych obrazów Caspar David Friedrich – jest uzasadniona tęsknotą za wyrwaniem się z jej ograniczeń²⁴. Jest wzniosłość i tragiczność w pełnym determinacji wezwaniu-wyzwaniu:

Ô Muse! que m'importe ou la mort ou la vie?
J'aime, et je veux pâlir; j'aime et je veux souffrir;
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie [...]

Paul Bénichou określa ten gest artysty, dla którego płodność poetycka nie znaczy więcej niż miłość, mianem odrzucenia uświęconej hierarchii wartości²⁶. Poeta zrzuca się swego geniuszu na rzecz ciągłego doznawania miłości rozumianej w sposób szczególny. Jest ona bowiem wciąż ta sama, choć odnowiona po traumatycznym do-

²¹ O tej zamianie pisze B. Masson, który w *Nocy sierpniowej* widzi dążność *ja* do utożsamiania się z psyche kolektywną, z siłami natury, kosmosu; zob. idem, *Relire les „Nuits”*...

²² Dla J.R. Hewitta ułożenie utworów Musseta od wiosny przez zimę i lato po jesień ma odzwierciedlać cykl płodności: od miłości i zapłodnienia, przez letarg, bezruch, bierność, dojrzwanie, po gotowy owoc; zob. idem, *Musset*...

²³ Na temat zawartego tu marzenia Musseta, by ciągle kochać i ciągle się rodzić, pisze G. Poulet, który podkreśla, że dla poety moment miłości jest momentem zatrzymania czasu, jego zawieszeniem zbliżającym do Boga; zob. idem, *Etudes*..., t. 2, rozdz. VII.

²⁴ Zob. W. Balus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, cz. III, s. 88-89, zvl. przyp. 22.

²⁵ „O Muzo, cóż mnie życie albo śmierć obchodzi?
Kocham i chcę wyblednieć; kocham – chcę cierpienia.

Kocham! Za pocałunek geniusz mój nagrodzi [...],” *Ns*, 319, 129.

²⁶ Zob. P. Bénichou, *L'école*..., rozdz. *Alfred de Musset*. Badacz porównuje z Muzą z *Nocy* Beatrice z *Syna Tycjana*, która próbuje przez miłość pobudzić malarza do pracy, ale dla niego jej pocałunek jest więcej wart niż sztuka.

świadczeniu zerwania i mająca już inny obiekt. Melancholik nie może wyjść z zakłętą kręgu powtarzania i rozpoczynania tego samego – bez końca. Co więcej, artysta uczy Muzę, jak powinna kochać, wskazując jej wzór kwiatu – ten wzór, który w *Nocy majowej* jemu podsuwała Muza, namawiając do miłości. Ale, paradoksalnie, teraz właśnie poeta gotów jest śpiewać o swych doznaniach, kiedy sam śpiew nie ma już dla niego znaczenia. Oscylacja ról interlokutorów znajduje swe potwierdzenie w zmianie metrum. W większości tekstu poeta mówi ósmiozgłoskowcem, Muza – aleksandrynem. W swej ostatniej wypowiedzi zamykającej *Noc sierpniową* artysta po raz pierwszy używa formy zarezerwowanej dotychczas dla Muzy, ponieważ teraz to on staje się jej mentorem. Ona sama w ostatnim poemacie przejmuje metrum poety²⁷.

Noc październikowa jest zwieńczeniem całego cyklu, bo wówczas artysta już nie odmawia tworzenia, jak w *Nocy majowej*, nie deklaruje chęci śpiewu, jak w *Nocy sierpniowej*, ale to zobowiązanie spełnia, spełniając zarazem prośby Muzy z pierwszego utworu, których wówczas nie chciał wysłuchać – zaczyna opowiadać o cierpieniu, jakiego doświadczył. Swoje przeżycia określa, używając słów będących echem wcześniejszych sądów Muzy na temat ludzkości:

C'était un mal vulgaire et bien connu des hommes;
Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le coeur,
Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes,
Que personne avant nous n'a senti la douleur²⁸.

Dojrzeła do spojrzania na swoje jednostkowe, niepowtarzalne doświadczenie w kontekście ogólnie rozumianej egzystencji ludzi ocenionych tu w sposób niezbyt pochlebny jako grupa biednych głupców czy szaleńców. Od pierwszych słów poety w tym utworze widać, że zyskał on już dystans do samego siebie, dystans niezbędną, by przekształcić cierpienie w sztukę. Tymczasem Muza niejako zrzuca się swej poprzedniej negatywnej oceny ludzkości, którą teraz przejął poeta. Kiedy wiadomo już, że artysta nie będzie się bronić przed słowem, bogini przyjmuje jego wcześniejszą perspektywę i dowodzi wyjątkowości człowieka – geniusza. Skoro oboje – i Muza, i poeta – są melancholikami, można powiedzieć po Freudowsku, że w każdym z nich „miłość do utraconego obiektu została zastąpiona imperatywem utożsamienia się z nim”²⁹.

W *Nocy październikowej* dochodzi do pogodzenia poety i Muzy, do połączenia ich stanowisk. Jedno pozostaje niezmiennie – Muza zawsze stoi po stronie słowa i przeciwstawia się milczeniu – „dieu du silence” nazwanego przez nią „bratem Śmierci”. Poeta natomiast opuszcza bronioną dotąd pozycję. Obydwoje przeszli

²⁷ Zmiany metrum w cyklu zauważa J.R. Hewitt, *Musset... Dla A. Heyvaerta użycie różnego metrum stanowi wyraz podwojenia aktu pisarskiego*, zob. *La transparence...*, rozdz. VI.

²⁸ „Była to boleść zwykła, dobrze znana w świecie;
Lecz gdy jaka tęsknota serce nam przygniecie,
Wyobrażamy sobie, wśród oszołomienia,
Że nikt dotąd przed nami znać nie mógł cierpienia.”, *Np*, 320, 129.

²⁹ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy...*, rozdz. X, s. 62.

przez doświadczenie melancholicznej depresji – poeta w *Nocy majowej*, Muza w *Nocy sierpniowej* – i teraz powracają do twórczego wzlotu. Słowo ma siłę uwalniania od wyrzutów sumienia i pocieszenia³⁰. Artysta, zyskując dystans do siebie, godzi się na pozbycie się bólu, który dotychczas był dla niego zbyt cenny, a drogą do tego wyzwolenia jest poezja, która przyjmuje tutaj formę zwierzenia – obnażenia duszy przed Muzą. Dochodzi także do reintegracji z naturą, do czego nawoływała Muza w *Nocy majowej*. Inspiratorka odnosi zwycięstwo – wszystkie jej postulaty zostają spełnione.

Bogini uczy poetę wyzbycia się stosunku emocjonalnego do własnych przeżyć, wszak ma on opowiadać swą historię bez miłości i bez nienawiści („*Songe qu'il t'en faut aujourd'hui / Parler sans amour et sans haine*”; „Bo wszak dziś musisz odkryć przyłbicę, / Nie zakochany, nie uprzedzony!”), *Np*, 321, 130). Wydaje się więc, że oziębłość jest nieodłącznym elementem, koniecznym warunkiem poezji. Ale jest to, oczywiście, oziębłość poprzedzona intensywnym przeżywaniem, emocjonalnym zaangażowaniem. Proces tworzenia jawi się wobec tego jako ciągle umieranie z miłości i odradzanie się poety, skrajnie wyczerpujące doświadczenie i wyzbywanie się namiętności, by możliwe stało się zamknięcie doświadczenia w słowa. Poeta wprost wyrazi tę prawdę, ogłaszając, że chce – zgodnie z nauczaniem Muzy – przedstawić jej swe cierpienia, troski, marzenia i szaleństwo. W utworach wcześniejszych cyklu artysta uważał, że to, co jest prawdziwie aktualnie przeżywane, nie może być opowiedziane. I to stanowisko nie zmienia się w *Nocy październikowej*. Ale w ostatnim poemacie poeta godzi się na przemianę: rezygnuje z przeżywania na rzecz opowiadania. Wie, że tylko spojrzenie na siebie jak na innego, rozpoznanie w swych rysach obcej twarzy („*un visage étranger*”) pozwala na przekucie własnych uczuć w poezję³¹. Muza także dystansuje się od przeżyć poety, choć rozumie ich rolę: bez nich poezji nie ma. To cienie przeszłości powstają na głos poety i liry Muzy, to one są tworzywem poezji. Dlatego ostatnia wypowiedź bogini z *Nocy październikowej* jest nauką szacunku do uczuć minionych, które zostają uświęcone („*ce reliques du coeur*”, „*restes sacrés*”). Zawołanie artysty: „*Jours de travail! seul jours où j'ai vécu!*” („Dnie mego życia! Pracy mej dzień!”), *Np*, 321, 131) jednoznacznie wskazuje, że jedynie poezja jest prawdziwym życiem – poezja, która stanowi przekształcanie doświadczenia egzystencjalnego w słowa, *de facto* – uwalnianie się od tego doświadczenia.

Oto jak rodzi się ona w *Nocy październikowej*: Muza przygrywa, poeta niejako do tego akompaniamentu pobudza swą pamięć, zwraca się do bogini: „*Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire / Au son de tes accords doucement s'éveiller.*” („Weź tę lirę, siądź bliżej, pozwól mej pamięci / Niech się zwolna w twych dźwiękach budzi ze spoczynku.”), *Np*, 321, 130). Z drugiej strony Muza mówi, że to ona, grając, podąża za głosem poety. Tworzenie jest więc ich wspólnym udziałem, nie

³⁰ Także od melancholii, bo – jak pisał Kierkegaard – „z chwilą rozpoznania przyczyny melancholia mija”, cyt. za: W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, cz. III, s. 95 oraz M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy...*, rozdz. III, s. 16.

³¹ A. Heyvaert zauważa, że dla Musseta w samym mówieniu o własnych doświadczeniach zawiera się dystans do siebie, werbalizacja uczuć wymaga spojrzenia na siebie jak na obcego, zob. *La transparence...*, rozdz. VI.

można określić jednoznacznie, które z nich jest pierwotnym sprawcą czy źródłem poezji. Dlatego poeta mówi o śpiewie w liczbie mnogiej: („nous allons donc chanter!”, *Np*, 322).

Dla Muzy przeżycia artysty są opowiadaniem cierpienia. Inspiratorka ukazuje mu sens jego bólu, sens wyższy, ukryty, wpisujący to cierpienie w Boży plan. Ona zna owo wyższe prawo nauki przez ból, ofiary czy zapłaty cierpieniem za każdą łaskę, każdą wartość w życiu. Wydaje się także znać ukryty cel miłosnego dramatu poety, jego porażki: jest nim to, co bogini nazywa otwarciem serca. Dodajmy – otwarciem serca przed nią, przemianą doświadczenia w opowieść poetycką. Dalsza część wywodu Muzy utrzymana jest w konwencji *consolatio* – lzy jawią się jako konieczne dopełnienie radości, brak szczęścia pozwala docenić to, co dobre. To prawo, które Muza objawia poecie, jest – jak sama podkreślała – prawem Boskim i jest także prawem powszechnym, uniwersalnym. Dotyczy w równym stopniu natury, co sztuki. Enumeracja w jednym zdaniu kwiatów, trawy, łąk, sonetów Petrarcki i śpiewu ptaków, Michała Anioła, sztuk, Szekspira i natury dowodzi, że wszystko, co zostało tu wymienione, owemu prawu podlega. Co więcej, rzeczy te zachwycają poetę, ponieważ zawierają w sobie ukryte ziarno cierpienia, składające się na ostateczną doskonałość. W to prawo wpisana zostaje także sfera erotyki – oto nowa kochanka i nowa miłość może zostać doceniona tylko dzięki wspomnieniu dawnej – nieszczęśliwej. Minione zło nie może być znienawidzone, bo jego rezultat jest dobry, doświadczenie bolesne uczyniło z poety kogoś lepszego, jak twierdzi Muza. Czy lepszego człowieka? Z pewnością lepszego poetę. Nieszczęście prowadzi do szczęścia, jest tajemnicą szczęścia. Jest też tajemnicą prawdziwej miłości. Uniwersalne prawo śmierci i odrodzenia dotyczy także samej poezji³².

Ostatnia wypowiedź zamykająca cykl jest świadectwem całkowitego nałożenia się na siebie stanowiska Muzy i stanowiska poety, który rozpoczyna od słów „mówisz prawdę” („tu dit vrais”, *Np*, 327). Poeta przywraca Muzie jej funkcję bóstwa, zwraca się do niej „déesse”, czyniąc ją świadkiem swej przysięgi, a raczej wyrzeczenia się minionej miłości. Ów akt wyrzeczenia dokonuje się w obliczu całej natury, a nawet więcej: mocy życia i energii wszechświata. Jest on – tym samym – włączony w uniwersalny porządek umierania i odradzania. Uznanie przez poetę sensowności jego doświadczenia prowadzi go nieuchronnie do wniosku o dobroci Boga. Pierwsze padające w cyklu słowa to słowa Muzy skierowane do poety; ostatnie – słowa poety skierowane do Muzy stanowią projekcję wspólnego upajania się cudem życia, a więc wspólnej poezji, wspólnego – poety i Muzy odrodzenia. Cykl zostaje zamknięty idealnym odwróceniem, zamianą ról interlokutorów i przemianą głosów antagonistów w jeden głos. Świt, który kończy *Noce*, zapowiada jednak nadejście dnia i kolejnej nocy, bo cykl naprawdę nigdy się nie zamyka – jego koniec jest początkiem.

Zwrót do Muzy jest wyraźnym, nawiązującym do wielowiekowej tradycji gestem metapoetyckim. Wyższość Muzy nad doświadczeniem ludzkim, jej niezmierność, wydaje się istotna. Podmiot cyklu, czyniąc z niej swe inne *ja*, wskazuje, że ma kontakt z tą właśnie ponadludzką sferą bytu. Jest inspiratorką, personifikacją sił twór-

³² J.R. Hewitt pisze o *Nocach* jako o zmartwychwstaniu poety, zob. *Musset...*, s. 215.

czych, czy zewnętrznych wobec poety, czy z niego samego wyprowadzonych – to trudne do rozstrzygnięcia, z pewnością dlatego, że Musset nie chciał i nie potrafił tego rozstrzygnąć – dramatyczny dialog jest wyrazem jego nierozwiązywalnych rozterek³³. Muza, która reprezentuje tradycję, jest zafascynowana poetą, a więc tradycja potrzebuje indywidualnego talentu geniusza, by się odnowić, uaktywnić, stać na powrót silną, pociągającą, wpływową. Bogini olimpijska staje się uzależniona od artysty, poddana mu. Jest inna niż dotychczas obowiązująca forma toposu. Chodzi więc o zaprzeczenie tradycji, ujarznienie jej i – tym samym – powrót do niej, dzięki temu zaprzeczeniu odnowionej.

Musset, należy zgodzić się z Frankiem Lestringantem, jest poetą, który odkrywa siebie w akcie tworzenia. Sądzę, że dlatego relacja poety i Muzy nie może być jednoznacznie i apriorycznie określona. Prawda tej relacji wylania się z tego, co przemilczane, niedopowiedziane, bo – jak stwierdzili badacze – *preteritio* to figura klucz dla Musseta³⁴. Georges Poulet pisze o wpisanym w teksty Musseta bolesnym przekonaniu poety, że poezja jest tym, czego nie ma, co istnieje potencjalnie i ma się dopiero spełnić³⁵. *Noce* Musseta są poezją o odrzuceniu poezji. Kryzys poetycki jest konieczny, by mogło powstać dzieło. Poeta musi przestać być poetą, by stać się nim na nowo. Jest to cykl o konieczności przejścia przez noc – także rozumianą jako to, co wrogie, obce, by uczynić ją płodną³⁶. Rację mają ci badacze, którzy – jak Hewitt – widzą w *Nocach* przejaw samoświadomości aktu twórczego, odkrywania siebie w samym akcie kreacji³⁷. Głównym gwarantem spójności zbioru są motywy metapoetyckie występujące w tej twórczości, której cechą jest przecieź – paradoksalnie – ich dewaluacja.

Summary

The article presents *Les Nuits* by Alfred de Musset – one of the most interesting romantic poetical cycle, as a testimony of the act of creation. The *topos* of turning to the Muse is reinterpreted, it takes a form of an argument over poetry between the Poet and the Muse. A Poet opposes the poetry expressed to the silent poetry of the hart; he refuses to verbalise his painful experiences, which means, that he refuses to create. Finally, a Poet accepts to regard his emotions from a distance: in a perspective of the Muse, which permits to create. These two attitudes overlap because each of them determinate the lyrical subject of the cycle, tradition overlaps the individual genius. Conclusion of the article is that Musset's cycle is a kind of poetry witch, paradoxally, indicates rejection of the poetry.

³³ M. Piwińska pisze, że dramatyzm właściwy jest cyklom poetyckim w ogóle, zob. *Mickiewicz o cyklu...* Wybór przez Musseta formy cyklicznej dla wyrażenia dramatyczności relacji poeta-Muza wydaje się więc głęboko uzasadniony.

³⁴ Zob. F. Lestringant, *Alfred de Musset...*

³⁵ Zob. G. Poulet, *Etudes...*, t. 2, rozdz. VII *Musset*.

³⁶ Stąd nasuwająca się analogia do *Hymnów do Nocy* Novalisa.

³⁷ Zob. J.R. Hewitt, *Musset...* Badacz pisze o inspiracji Musseta metodą *Don Juana* Byrona, polegającą na odkrywaniu *ja* mówiącego jako kreatora tekstu, ujawnianiu samego aktu kreacji. Stąd tematem jego utworów stanie się trudność, niemożność pisania. *Noce* są według badacza punktem dojścia Musseta, który przez *Naumounę* dotarł do właściwego tematu swej twórczości, jakim jest sama poezja.