

MUSSET
ALFRED

NIE IGRA SIĘ Z
MIŁOŚCIĄ

Musset Alfred

Nie igra się z miłością

«Public Domain»

Alfred M.

Nie igra się z miłością / M. Alfred — «Public Domain»,

Po piętnastu latach wracają do rodzinnej rezydencji: Perdykan, ukończywszy edukację uniwersytecką i posmakowawszy światowego życia, oraz Kamilla, która chowała się dotąd w klasztorze. Zgodnie z wolą rodziców tych dwoje ma się pobrać. Wydaje się, że nic tym planom nie stoi na przeszkodzie, jednakże wkrótce sprawy się skomplikują... W jaki sposób zostanie uwikłana w matrymonialne rozgrywki mieszkająca w okolicznej wsi Rozalka, mleczna siostra Kamilli i towarzyska dziecięcych zabaw młodych, panicza i panienki? Rozgrywki miłosne w stylu romantycznym, przyprawione szczyptą buffo m.in. w postaci scen rywalizacji dwóch księży uczepionych u pańskiego stołu.

© Alfred M.

© Public Domain

Содержание

Od tłumacza	5
Nie igra się z miłością	12
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Alfred de Musset

Nie igra się z miłością

Od tłumacza

Nie wiem ściśle, kiedy to było, w tryumfalnej dobie romantyzmu, poczta paryska znalazła się w niemałym kłopotcie. Ktoś mianowicie wpadł na concept, aby wrzucić do skrzynki list, zaadresowany po prostu: „Do największego poety we Francji”. Rada w radę, urząd pocztowy przesłał ten list do rąk Lamartine'a. Autor *Medytacji* nie otworzył listu; odesłał go skromnie Wiktorowi Hugo. Wiktor Hugo szerokim gestem rozdarł kopertę, ale jakież musiało być jego osłupienie, kiedy w nagłówku wyczytał: „Kochany Alfredzie”... List pisany był do Musseta!

Autor tej mistyfikacji uważał ją zapewne za concept, za paradoks; wiotka i wdzięczna sylwetka śpiewaka *Rolli* czyż mogła się mierzyć z tym atletą zwłaszcza, z Wiktorem Hugo, który sam jeden zdawał się starczyć za cały huf poetów, i którego produkcja we wszystkich rodzajach literackich przywodzi, zaiste, na myśl biesiady Gargantui? A jednak...! „Orkiestrion” Wiktora Hugo, tego władcy słów – w każdym rozumieniu, nawet w Hamletowym (słowa, słowa, słowa!) – tego wielkiego odnowiciela francuskiego wiersza jako narzędzia, jako instrumentu, stał się po trosze „niby cymbał brzmiący i miedź brzdąkająca”, jak mówi Pismo; a nieśmiała, zahukana (dosłownie) przezeń przez wiek cały poezja coraz miłośniej obraca wzrok w stronę Musseta, szepcząc dyskretnie a czule: „Kochany Alfredzie”...

Doznałem tego sam po sobie. Odczytałem niedawno na świeżo pod rząd wszystkie bohaterskie i krwawe dramaty Wiktora Hugo, i uśmiełem się do łez; spróbowałem czytać *Harmonie* Lamartina i zdrzemnąłem się niewinnie; natomiast kilka tygodni spędzonych na przekładaniu teatru Musseta zaliczam do najmilszych w moim literackim rzemiośle.

Albowiem, na domiar paradoksu, pośmiertny tryumf, jaki święci Musset-poeta, coraz bardziej przesuwa się na to pole, na którym, w pełni swej twórczości, zaledwie że był liczony do współzawodników. Teatr romantyczny to któż jeśli nie Wiktor Hugo? Kto wyruszył do boju z manifestem nowej sztuki, zawartym w słynnej przedmowie do *Kromwela*? o kogóż, przez miesiąc cały, co wieczora walczyła z „klasycznymi perukami” młodzież na przedstawieniach *Hernaniego*? kto wygrywał bitwę po bitwie, dając *Marion Delorme*, *Król się bawi*, *Ruy Blasa*? A Musset? zaledwie że ktoś z wykształceńszej teatralnej publiczności wiedział, iż młody autor, wygwizdany bezlitośnie w Odeonie po *Nocy weneckiej*, umieszcza, od czasu do czasu, w dwutygodniku „*Revue des deux mondes*” coś w rodzaju komedii, niepodobnych do niczego, nieprzeznaczonych dla sceny, rozgrywających się jakby w sferze kapryśnego marzenia. I oto dziś, gdy cały „wielki” teatr romantyczny stał się we Francji, bezpowrotnie chyba, muzealnym zabytkiem, kiedy podzielił los tragedii Woltera i spodni ze strzemiączkami, najbystrzejsza krytyka francuska określa zgodnie te kaprysy wyszłe spod pióra poety jako najtrwalsze – może jedyne trwałe – dzieło teatralne, jakie wydał we Francji wiek XIX.

W dobie owego nieszczęsnego na pozór, a tak szczęśliwego w skutkach debiutu scenicznego (1830), Musset¹ miał lat dwadzieścia i był autorem tomiku wierszy (*Contes d'Espagne et d'Italie*), które od razu zwróciły uwagę na młodego Cherubina. Mimo nieuniknionych w takiej pierwszej próbie wpływów, Musset jest tu już – sobą. Posunięty do najdalszych granic brak uszanowania dla dogmatów literackich, a poniekąd i obyczajowych, stawia go w obozie „romantyków”; ale, jeżeli niesforny chłopak zrywa jedno pęta, to nie po to aby nałożyć sobie drugie. Słynna *Ballada do księżycy*

¹ Musset – [obszerniejszy artykuł Tadeusza Boy'a Żeleńskiego o Alfredzie Mussecie] patrz: *Spowiedź dziecięcia wieku, Od tłumacza* (Bibl. Boya, t. 60). [przypis tłumacza]

C'était, dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i,

była, ze strony młodego urwisa, zagranie na nosie zarówno w stronę klasyków jak i oficjalnego romantyzmu. Rasowa francuska werwa wiążąca się z tradycjami XVIII w., zdolność do swobodnej gawędy mieniającej się na przemian dowcipem, sarkazmem, impertynencją artysty, to znów czarującej odcieniem marzenia i kobiecej niemal zmysłowości – oto bardzo osobiste rysy cechujące muzę Musseta w tym pierwszym okresie, zanim jeszcze cierpienie, które przeorze jego życie, pogłębi tę twórczość i nada jej owo znamienne dla niej później bolesne piętno.

W pierwszym tym zbiorze poezji znajdował się dramacik wierszem *Les Marrons du feu* (Kasztany z ognia), stanowiący niejako romantyczną transpozycję *Andromaki* Racine'a, i zdradzający niewątpliwy nerw sceniczny młodego autora. Na wiarę tej próby, dyrektor Odeonu zamówił u Musseta komedię „możliwie najnowsza i najśmielsza”. Komedią tą była *Noc wenecka*, arcyromantyczna awantura w jednym akcie i trzech obrazach, bardzo młodzieńcza, ale niejednym rysem zapowiadająca przyszłego twórcę własnej „mussetowskiej” komedii. Sztuka padła; że zaś był to burzliwy okres literatury, rok premiery *Hernaniego* – padła z hałasem. Przyczyniła się do tego drobna a niespodziewana okoliczność: aktorka grająca główną rolę oparła się o świeżo pomalowane sztachety, tak iż, kiedy się obróciła, biała atlasowa suknia była pocętkowana w zielone prążki. Dość, iż przedstawienie dobiegło końca wśród nieopisanego tumultu, który wszczął się również, kiedy nazajutrz próbowano sztukę powtórzyć. Gdy zaś i krytyka odniosła się surowo do tej pierwociny talentu, młody autor, zniechęcony, poprzysiął nigdy więcej nie stanąć w obliczu krytyki i publiczności, tej – jak ją nazywał – „menażerii”. I, co osobliwsze, dotrzymał słowa.

Wydawało to nieoczekiwane następstwa. Idąc za swym powołaniem rasowego dramatycznego pisarza, a nie potrzebując się liczyć z „wymaganiami sceny”, gustem publiczności, inspiracją dyrektorów, Musset napisał dwa dramaty – *Andrea del Sarto* i *Lorenzaccio* – przede wszystkim zaś szereg rozkosznych komedii, tych małych klejnocików, które w dziejach francuskiego teatru miały zająć trwałe i zupełnie odrębne miejsce. Ale nie tak rychło. Na razie utwory te przechodziły na szpaltach „Revue des deux mondes” tak niepostrzeżenie, iż nawet wielbicielom talentu Musseta nie wpadłoby do głowy szukać w nich rewelacji nowych form poezji, tak dalece teatrem władawa wówczas grzmiąca muza romantycznego dramatu. Wydane razem w r. 1840, nie znalazły również echa.

I byłyby się może i nadal nikt o nie nie zatroszczył, gdyby nie najosobliwszy w świecie przypadek. W roku tysiąc osiemset czterdziestym i którymś, pani Allan, aktorka francuskiej sceny w Petersburgu, ujrzała w rosyjskim teatrze jednoaktową komedijkę, która jej bardzo przypadła do smaku. Zapragnęła ją grać po francusku; poprosiła, aby jej sporządzono przekład. Zamiast tego, przesłał jej ktoś tomik *Komedii i przysłów* Musseta: mniemana rosyjska sztuczka, to był *Kaprys*. W r. 1847 pani Allan, wróciwszy do Paryża, zagrała *Kaprys* w Komedii Francuskiej: sztuczka ta, miła, ale niewątpliwie jedna z błahszych pośród utworów teatralnych Musseta, wywołała nieopisany entuzjazm. „Słowa migocą jak diamenty, pisał nazajutrz któryś z krytyków, każda scena to istna feeria, a równocześnie jakie to prawdziwe, naturalne”, etc. Niespodzianie, z dnia na dzień, autor *Nocy*, zapomniany po trosze i osmucony nieco tym zapomnieniem, stał się popularnym, sławnym. W ślad za *Kaprysem* wprowadzono na scenę, z równym powodzeniem, wszystkie jego utwory: „udramatyzowano” nawet *Noce*... Publiczność, zbrzydzone rozpuszczoną na wszystkie wiatry grzywą romantyzmu (*Burgrabiowie* Wiktora Hugo, wystawieni w 1843, niemal padli!), widziała w tym osobliwym teatrze nowe tchnienie, świeżość, prawdę. Po fałszach psychologicznych i koturnie *Hernanich* i *Ruy-Blasów*, także *Kaprysy Marianny* działały wręcz jak żywy „szmat życia”! *Świecznik* (zresztą po czterdziestu przedstawieniach) kazano usunąć ze sceny jako zbyt „niemoralny”! Musset

musiał zmieniać dlań zakończenie! „Naturalizm”! – oto ciężkie słowo, jakie padło z okazji tego lotnego teatru poety!

Zachęcony powodzeniem, nagłony przez dyrektorów, Musset napisał jeszcze parę utworów wprost dla sceny, nawet z myślą o roli dla tej lub owej aktorki: i, rzecz znamienita, utwory te nie należą do jego najlepszych.

Przytoczyłem tu pokrótce dzieje scenicznej glorii Musseta, gdyż wydają mi się one bardzo wymowne; uczą, jak zmienne bywają perspektywy różnych generacji w stosunku do danych dzieł; jak zawodne wszelkie podziały na **wielką** i mniejszą sztukę; od jakich wreszcie drobnych przypadków zależą nawet losy „nieśmiertelności”... A przy tym dzieje te tak bardzo są w stylu samego Musseta: **kaprys**, to bóstwo przyświecające jego twórczości, zdaje się rozrządzać nawet kolejami jego sławy i obiera w tym sobie za narzędzie utworów pod takimże symbolicznym tytułem!

Czy znaczy to, że królestwem utworów teatralnych Musseta jest scena? Nie. Nacieszywszy się ich delikatną wonią, spostrzeżono iż, mimo wszystko, ten teatr poety zbyt delikatny jest na zetknięcie z maszyną kulis; iż, w tym zetknięciu, wiotkie skrzydełka motyla zostawiają nieco swego barwnego pyłu. Jakkolwiek niejedna z komedii Musseta powraca, od czasu do czasu, na scenę, prawdziwą ich dziedziną pozostanie książka. I w tym ich siła, że one nie potrzebują sceny; żyją życiem tak pełnym, iż aktor ani maszynista nic dodać im nie mogą; scenę tworzy dla nich każdy w swoim marzeniu, tak jak w marzeniu swoim tworzył ją dla nich, pisząc te komedie, poeta.

Na czym polega trwała wartość teatru Musseta? Jest on niezmiernie oryginalny, niepodobny do niczego innego. Jest – w najbardziej znamienitych swych utworach – na wskroś osobisty; płynie wprost z tego samego źródła co liryka poety. Mimo to, **egotyzm** ten nie jest nigdy drażniący; przeciwnie, stanowi największy czar tego teatru. Tajemnica to w części osobistego uroku Musseta, a w części tego, iż egotyzm ten nigdy nie jest mizdrzeniem, nigdy przeglądaniem się kolejno w różnych lusterkach: poeta korzysta tu po prostu z przyrodzonych swoich praw jako poety, który, wedle wyrażenia Goethego, mówiąc o sobie, mówi nam o nas. Musset, młode pacholę o sercu wezbranym tak, iż omal mu piersi nie rozsadzi, to Fortunio; Musset dandys, hulaka, ironiczny sceptyk kryjący na dnie zdolność i potrzebę kochania, to Walentyn; Musset to zarazem Celio i Oktaw z *Kaprysów Marianny*: to upostaciowane owo rozdwojenie jego natury, będące tłem wewnętrznego dramatu w *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Przeżycia osobiste poety, w lotnej i błyszczącej transpozycji, wciskają się w każdy nieomal z tych utworów: *Świecznik* to echo przygody, jaką przeżył Musset mając lat siedemnaście; w *Nie igrą się z miłością* pulsują akcenty zmagania się dwojga kochanków z „epizodu weneckiego”; ostatnie wiersze Perdykana zamykające akt drugi², transponowane są żywcem z listu George Sand do Alfreda. List panny Aimée d'Alton, dołączony bezimiennie do sakiewki przesłanej poecie, znalazł się dosłownie w *Kaprysie*, w którym rolę pani de Léry odegrała, zdaje się, w życiu, pani Joubert, urocza chrzestna mateczka Alfreda. Każde słowo miłości, jakie pada w tym teatrze, płynie wprost z serca; a jest on utkany cały ze słów miłości.

Jeden z pisarzy ostatniej doby zatytułował zbiór kilku swoich komedii *Teatrem miłości*³. Dokoła miłości kręci się wiele sztuk teatralnych; ale zdaje mi się że owym tytułem *Teatru miłości* – po Racinie – przede wszystkim Musset miałby prawo objąć swoje dzieło. I Marivaux, oczywiście: on, który pierwszy uczynił **miłość** wyłączną treścią i samymże przedmiotem swych komedii; ale miłość u Marivaux, to raczej to, co w życiu potocznym pewnych sfer społeczeństwa zwykło nazywać się „miłością”; owa mieszanina zaciekawienia, pociągu i próżności, płomień, który nie pali i nie grozi pożarem. On sam, wpół-obcy świadek tego, co się dzieje w owych duszyczkach, spokojnie nakręca mechanizm stworzonych przez siebie laleczek, bacząc zresztą, aby igraszka nie wychodziła nigdy poza ramy żartu: nieporozumienia kręcą się zawsze koło słów, koło pozorów – serca, uczucia, są, w

² ostatnie wiersze Perdykana zamykające akt drugi – „Często cierpiełem, myliłem się niekiedy, ale kochałem. To ja żyłem, a nie jakaś sztuczna istota, wyległa z mojej pychy i nudy” (por. *Od tłumacza* [w:] *Spowiedź dziecięcia wieku*). [przypis tłumacza]

³ zatytułował zbiór kilku swoich komedii „*Teatrem miłości*” – Portoriche, *Théâtre d'amour*. [przypis tłumacza]

gruncie, zawsze w harmonii; czujemy, że im nic nie grozi. Język, wyostrzony, najeżony kazuistyką raczej miłości własnej niż miłości, nie bucha nigdy lawą rozżarzonego uczucia.

Jakże inaczej u Musseta! Posłuchajmy westchnień Celia, szyderstw Oktawa, łkań wydzierających się ze ściśniętej piersi Fortunia, jakież w nich dźwięczy akcent namiętności! A Perdykan i Kamilla w *Nie igra się z miłością*: ta sztuka, tak zbliżona do komedii Marivaux swą kanwą, jakąż falą krwi serdecznej nabrzmiewa raz po raz! Musset, który ruiną swego życia przypłacił szalony zamiar, aby każde uderzenie jego serca było drgnieniem miłości, zdołał urzeczywistnić go bodaj w sferze marzenia, stwarzając świat, w którym istnieje się, żyje, oddycha jedynie dla miłości i przez miłość.

Miłość jest jego religią:

- Powiedz mi [mówi Walentyn do Cecylii⁴], jeżeli istniała kiedy chwila, w której wszystko zostało stworzone, na mocy jakiej siły zaczęły się poruszać te światy, które nie zatrzymują się nigdy?
- Przez wiekuiastą myśl.
- Przez wiekuiastą miłość. Ręka która je zawiesiła w przestworzu, wypisała tylko jedno słowo płomiennymi głoskami. Żyją, ponieważ dążą do siebie: słońca rozpadłyby się w pył, gdyby jedno z nich przestało kochać...

I bezwiednie świat, jaki tworzy ten poeta, ludzie, którzy powstają pod jego piórem, kształtują się wedle tej myśli. W świecie tym żyją pełnym życiem jedynie ci którzy żyją przez miłość; ktokolwiek pozbawion jest jej Łaski, staje się jakby bezdusznym automatem: istotą, która wykonuje gesty, krząta się, szamota, kłopoce, ale czyż można powiedzieć, że żyje! I z tej wzgardy, połączonej z intuicją psychologiczną poety, wylegnie się cała galeria owych uciesznych marionetek, tworzących wszystkie niemal drugoplanowe postacie jego komedii: Klaudio, Baron, Książę, Marinoni, Blazjusz, etc. Pajace, prawda? Ale przyjrzyjmy się bliżej: toć to właśnie wszystko to, co uczono nas szanować w życiu: powaga, władza, rozsądek, ambicja, nauka; i ot, do jakich to wszystko skurczyło się pociesznych wymiarów, z perspektywy dwojga serc bijących jedno przy drugim sto kilkadziesiąt razy na minutę! Jeżeli to szaleństwo, „nie jest ono bez metody”, jak mówi Hamlet; ale szaleństwa poetów czyż nie głębiej nieraz wnikają w sens życia niż trzeźwość ludzi myślących prozą?

Osobliwym również urokiem teatru Musseta jest to, że jest on tak cudownie młody. Młodością w poezji mamy sposobność rozkoszować się w całej pełni dość rzadko, gdyż, jak trafnie ktoś zauważył, młodość **człowieka** mija się zazwyczaj z dojrzałością **artysty**. Szczerocść młodocianego uczucia albo nie umie jeszcze znaleźć dla siebie wyrazu i posługuje się pożyczanym, albo łamie się z niedostatkami formy; gdy zaś artysta stęzał w sobie i opanował narzędzie, dawno już zazwyczaj pożegnał się z pierwocinami młodzieńczego wzruszenia. U Musseta, dzięki jego niezwykle wczesnej dojrzałości artystycznej, mamy te obie rzeczy naraz. Najbujniejsze, najbardziej kipiące młodością utwory: *Kaprysy Marianny*, *Nie igra się z miłością*, *Świecznik*, powstają między 1833 a 1835; między dwudziestym trzecim a dwudziestym piątym rokiem życia; otóż, w tych dwóch ostatnich zwłaszcza komediach, pewność ręki jest już wręcz nieomylna.

Nieomylną jest też przenikliwość tego młodego chłopca jako psychologa. Samo to świadczy, iż nie mógł on być czystej krwi „romantykiem”; psychologia bowiem stanowi niewątpliwie najsłabszą stronę romantycznego teatru. W porównaniu do Didierów i Hernanich – tak samo zresztą jak, na drugim biegunie, w porównaniu z teatrem Scribe'a – świat, w który prowadzi nas Musset, ujmuje swą ludzką szczerocścią i prawdą. Ale nie tylko w porównaniu: biorąc zupełnie bezwzględnie, teatr ów jest, pod tym względem, niemal bez skazy: zdaje się, że cały haracz w tej mierze spłacił poeta Romantyzmowi w pisanej w tym samym okresie *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Tam wylał niejako wszystkie „serca swego rdzawe niedokwasy” i może dzięki temu teatr jego, z tych samych natchnień,

⁴ mówi Walentyn do Cecylii – w *Nie trzeba się zarzekać*. [przypis tłumacza]

z tych samych przygód poczęty, jest od nich wolny. I wśród przyczyn, które zapewniły teatrowi poety trwałość, nie ostatnie z pewnością miejsce zajmuje owa silna i pewna więź, wkoło której się wiją kwiaty kaprysu i wyobraźni.

Nie ostatnie, ale z pewnością nie jedyne; och, nie! Trafność psychologii Musseta oceniamy refleksją, ale raczej o wszystkim innym myślimy, kiedy się poddajemy urokowi poety. Czaruje nas igraszką fantazji, dowcipu, wymowy; porywa szczerością uczucia, namiętności: ale zwłaszcza kształtem, jaki umie im nadać. Dialog Musseta w najlepszych jego utworach uznaje krytyka francuska za jeden z najświetniejszych, jaki posiadamy w teatrze. Co za bogactwo tonów! jak każdy przemawia własnym językiem, jak szczęśliwy wyraz znajduje dla swej indywidualności!

Bo subiektywizm czy **egotyzm** Musseta w jego utworach teatralnych polega tylko na tym, iż własnym czuciem, myślą, przesyca całą ich atmosferę moralną, ale bynajmniej nie na oprowadzaniu samego siebie wśród figur z kartonu, jak to się zdarza niekiedy „lirykom” imającym się teatru. Jeżeli drugoplanowe figury stylizuje w marionetki, czyni to z rozmysłem i zamiarem; ale te marionetki jakże są wymowne w automatyzmie swoich *tic'ów*! A w zamian, jakże pełnym życiem tętnią te wszystkie postacie kobiece, te kochanki, które sobie wymarzył kolejno. Jak u Racine'a, jak u Marivaux, jak u wszystkich twórców **teatru miłości**, kobieta jest istotną bohaterką tych komedii: ale tutaj, jako jej partner, poeta sam staje na placu, dlatego partia jest równa! Nie czujemy tu owego chłodu, który, mimo wszystko, idzie zazwyczaj od męskich postaci największego nawet miłosnego teatru: ten dwudziestotrzyletni poeta dość ma w piersiach ognia, aby nim obdzielić po równi obie strony: Oktawa i Mariannę, Fortunia i panią Joasię, Perdykana i Kamillę. Dlatego, kiedy dialog się rozgrzeje i zacznie sypać iskrami, kiedy te młode usta zaczną miotać słowa na przemian gorzkie, tkliwe, namiętne, wyzywające, doprawdy, mało znam rzeczy w literaturze, które by miały tę **bezpośredniość** czucia przy tak dojrzałe zobiektywizowanej formie.

To, co tu mówię, odnosi się głównie do owych trzech sztuk: *Kaprysy Marianny*, *Nie igra się z miłością* i *Świecznik*, stanowiących jakby odrębną grupę w całym dziele; ale bo też te trzy sztuki tak dalece przesłaniają wszystko inne, iż, mówiąc o „teatrze Musseta” mimo woli utożsamiamy go z tą trylogią, powstałą w jednej epoce i z jednej żyły twórczości poety...

Jakże bogatą jest ta galeria figur kobiecych Musseta! cóż za nienasycona zdolność kochania była w tym człowieku, iż potrzebował, iż potrafił sobie stworzyć taki harem! Bo stosunek Musseta do jego heroin jest na wskroś osobisty: to czuć! I jak różnorodne, i jak żywe wszystkie, od owej lubieżnej kotki Joasi, przeciągającej się leniwie w szerokim łóżku, aż do tej dumnej mniszeczki Kamilli, do tej Cesi tak słodkiej ufnością i prostotą! Bettina, rasowa artystka, cała w impulsie, nawykła patrzeć na życie ponad jego małostki; Barberyna, ta kobieta głęboko uczciwa a tak pełna wdzięku (połączenie mniej łatwe do osiągnięcia, niżby się zdawało); pani de Léry, dająca nam przeczuwać skarby serca pod powłoką salonowej szermierki dowcipu. Niektóre z tych postaci są prawdziwą rewelacją dla francuskiej sceny; zwłaszcza młode dziewczyny: młode dziewczyny **naprawdę**, a nie z woli konwencji teatralnych. Ten przedwczesny cynik, za jakiego się chętnie Musset podaje, ten „libertyn”, który między jedną a drugą hulanką lubił, na niewinnych balikach, obejmować w turze walca kibicie dziewczęce, odgadł intuicją lub wyczuł fibrami zmysłów istotę duszy dziewczęcej: mało który pisarz umiał ją oddać z taką delikatnością, prawdą i czarem.

Odrębne zupełnie miejsce zajmuje *Lorenzaccio*; utwór, którego krytyka francuska nie waha się mienić „jedynym we francuskiej literaturze dramatycznej”. Jeszcze przed poznaniem Musseta George Sand naszkicowała dramacik w 6 obrazach, pt. *Sprzysiężenie w 1537*, którego treścią jest historia Lorenzaccia. Pomysł ten zainteresował Musseta; być może, jadąc do Włoch, kochankowie zamierzali go wspólnie opracować; wiadomo jednak, jak nieszczęśliwie zakończyła się ta podróż, i po powrocie Musset napisał sztukę sam. Bardziej jeszcze niż w utworze przyjaciółki znalazł kanwę dla niej w *Storie fiorentine* Varchiego, które przestudiował bardzo uważnie. W tych **historiach florenetyńskich** mieści się cały faktyczny materiał śmierci Aleksandra; Musset z głęboką intuicją psychologiczną i historyczną udramatyzował jego wszystkie rysy oraz skojarzył je niezwykłą koncepcją bohatera.

Trzeba przyznać, iż jest to koncepcja godna wielkiego poety. Lorenzo, młody i szlachetny entuzjasta, łacinnik czytany w historii Brutusów, poprzysięga sobie oswozić ojczyznę od tyra. Aby zyskać doń przystęp, zdobyć jego zaufanie, przywdziewa – jak drugi Wallenrod – maskę, pod którą wchodzi do obozu wroga. Staje się przyjacielem księcia, towarzyszem rozpusty, stręczycielem uciech, błaznem, szpiegiem. Ale nie igra się bezkarnie z taką maską! Takiego stroju nie da się wedle chęci przywdziewać i zrzucić; przylega on do ciała, które pod nim okrywa się wrzodami! Rola, jaką gra Lorenzaccio, powoduje w nim dwojaką przemianę. Z jednej strony, spod swojej maski widzi świat w nowej postaci: on, młody idealista, wierzący w ludzkość, spostrzega, iż to, co on chciał udać, panuje w świecie naprawdę; że ci, dla których chciał się poświęcić, wcale dobrze się czują w swoim spodleniu: jeżeli tu i ówdzie znajdzie się szlachetniejsza natura, to wystarczy jej upust, jaki sobie da w słowach, obywatel się bez czynu... Z drugiej strony, i on sam nie wyszedł bezkarnie z tej próby: rozpusta, cynizm, przyłgnęły doń tak, iż stały się jego drugą, prawdziwą naturą: on, dawny Lorenzo, to jeno cień, który przywołuje siłą woli. Daremnie zresztą spełniłby teraz czyn bodaj najszlachetniejszy: wzdarda powszechna tak przyłgnęła do jego osoby, iż ręka jego zbruka wszystko, czego dotknie. Jeżeli Lorenzo spełni, co zamierzył, to już bez wiary, bez zapalu: spełni, aby znaleźć pomstę na tyranie za własne spodlenie, po czym zginie sam z ręki zbiry, nie siląc się nawet bronić życia, które splugawił i zmarnował w przedsięwzięciu podjętym ponad swoją lub może w ogóle ponad ludzką miarę. Toć nawet Konrad Wallenrod nie wytrzymał tej próby: biedaczysko rozpił się z kretelem. Ale przeprowadzenie paraleli między Wallenrodem a Lorenzacciem pozostawiam memu synowi na zadanie maturalne, w nadziei, iż w niedalekiej przyszłości młodzież nasza pozna coś więcej z europejskiej literatury dramatycznej niż *Fiesco von Genua* i *Minnę von Barnhelm*, którymi zadowalano się za moich szkolnych czasów.

Postać bohatera w istocie pomyślana niezwykle śmiało, odczuta jest zarazem bardzo osobiście. Jest w tym Lorenzacciu, w jego przedwczesnym smutku, goryczy i wzdardzie coś z Hamleta, ale jest coś i z Oktawą ze *Spowiedzi dziecięcia wieku*, coś z samego Musseta. A i samo tło – ci szumni republikanie, tak rychło gnący kark pod nowe jarzmo, tak łatwo topniejący pod promykem łaski pańskiej – czyż nie przypomina niejednym rysem, iż sztuka ta powstała w r. 1834, w parę lat po rewolucji lipcowej i po zeskanotowaniu tronu Francji przez Ludwika Filipa?

Nie znaczy to, aby utworowi temu brakło zrozumienia epoki. W przeciwieństwie do teatru romantyków Musset posiada niepospolitą intuicję historyczną: czuć w tym dramacie Florencję XVI wieku, czuć, że Musset w czasie podróży do Włoch zdeptał jej bruk i przystawał w zadumie naprzeciwko starych pałaców Rucellai, Strozzi... Toż samo w przeprowadzeniu tematu, jakże daleko znaleźliśmy się od *Hernaniego*! Ten *pur sang* poeta miłości tutaj, w zetknięciu z powagą dziejów, jakże odległy jest od tego, aby romantycznie wydetą awanturę miłosną czynić środkowym punktem, osią historycznych wypadków! U Wiktora Hugo władca połowy kuli ziemskiej, Karol V, służy na to, aby trzymać lichtarz przy gruchaniach Hernaniego i Donny Sol; u Musseta nie ma ani śladu tego fartuszkowego traktowania historii.

Słowem, z każdego punktu widzenia ten hamletyzujący po trosze dramat, pisany przez dwudziestoczteroletniego chłopca jest dziełem pełnym polotu, nowym, wyprzedzającym styl i pojęcia swojej epoki we Francji. A jednak... Mimo uniesień francuskiej krytyki nad tym utworem, czegoś mi w nim brak: widzę w nim wszystkie elementy głębokiej tragedii, ale brakuje mi tego jakiegoś tchnienia, które stapia elementy w jedno i stwarza wielkie dzieło. To raczej mozaika zmyślnie dobranych szczegółów niż jednolity dramat. Mam uczucie, że Musset napisał go całą swą inteligencją, ale tylko częścią swojej duszy. Druga część, ta najszczerza, szła w listach najnamiętniejszych może, jakie kiedy pisano, do stóp niewiernej kochanki, do Wenecji... Za wiele ognia odkradła poecie najbliższa współczesność, aby odległa historia florencka nie miała pozostać nieco chłodna.

Może jeszcze znajdę sposobność, aby powrócić do Alfreda de Musset; bardzo bym pragnął; mam słabość do tego poety. A na koniec, pozwolę sobie, za jednym z francuskich krytyków,

przytoczyć ładne powiedzenie jakiejś namiętnej czytelniczki Musseta: „Musset...? doprawdy, nie jestem bardzo pewna, czy on nie był moim kochankiem...”.

Boy

Kraków, w październiku 1920.

Nie igra się z miłością

OSOBY:

Baron

Perdykan – jego syn

Mistrz Blazjusz – nauczyciel Perdykana

Bridaine – proboszcz

Kamilla – siostrzenica barona

Pani Pluche – jej ochmistrzyni

Rozalka – mleczna siostra Kamilli

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.