

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska

"Les espaces du sommeil" na baryton i orkiestrę do słów Roberta Desnosa Witolda Lutosławskiego

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 136-151

1981

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

z wersji łódzkiej legendy o spółce Scheiblera z diabłem, według której spotkania obu kontrahentów odbywały się w... fabrycznej wieży¹².

Wyeksponowanie po roku 1900 w budowlach fabrycznych ich konstrukcji (fabryki stały się swojego rodzaju poligonem nowych rozwiązań technicznych) ma ten sam cel. Tylko że w nowym, wyedukowanym już w duchu kapitalistycznego ładu społeczeństwie, z jakim mamy teraz do czynienia, należało posługiwać się formami, które byłyby zgodne z jego wiedzą o rzeczywistych czynnikach, od których zależy pozycja fabrykanta. Jednym z najważniejszych była nowoczesność i tę właśnie nowoczesność usilnie eksponowano¹³. Fabryka nie tylko nie musiała, ale teraz wprost już nie mogła ukrywać swojej „fabryczności” za fasadą pałacu czy zamku — została nobilitowana do rangi „fabryki”.

Janusz Pazder

„Les espaces du sommeil” na baryton i orkiestrę do słów Roberta Desnosa Witolda Lutosławskiego*

*J'ai rêvé cette nuit de paysages
insenses et d'aventures dangereuses
aussi bien du point de vue de la mort
que du point de vue de la vie qui
sont aussi le point de vue de l'amour.*

Robert Desnos: *O douleurs de l'amour!*

Język polski może być pomówiony o ubóstwo — rozporządza bowiem tylko jednym słowem dla oddania zarówno stanu wypoczynku fizycznego i umysłowego, procesu spania, jak i tego, co się śni pogrążonemu we śnie, dysponuje jednym wyrazem wspólnym dla „Schlaf” i „Traum”, dla „sleep” i „dream”, dla „sommeil” i „rêve”. Miewamy więc *sen* w ostatniej, ponoc, fazie *snu*, a skądinąd wiadomo, że najzdrowszy jest *sen* bez *snu*. Ta ułomność polszczyzny może niekiedy przemienić się w zaletę:

¹² B. Baranowski: *Pożegnanie z diabłem i czarownicą*. Łódź 1965, s. 82.

¹³ W jednym z wydawnictw reklamowych firmy Scheibler i Grohman czytamy: „Daty powstania obu firm przypadają na pierwszą połowę 19-go wieku, ale w toku odbudowy (po zniszczeniach I-szej wojny światowej) zastosowane zostały ostatnie zdobycze techniki, pozwalające na podniesienie jakości produkowanych towarów”.

* Jest to skrócona wersja referatu wygłoszonego na sesji naukowej (poświęconej twórczości Witolda Lutosławskiego) zorganizowanej w dniach 24—25 kwietnia 1980 r. przez Katedrę Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie.

fakt, iż *Les espaces du sommeil* wykłada się jako *Przestrzenie snu*, a więc niejednoznacznie, ma swoisty urok i dodatkowy walor, a przy tym takie dwojake rozumienie polskiego tłumaczenia jest jak najbardziej zgodne z przesłaniem francuskiego poetyckiego oryginału, który wkomponowany w muzyczną kompozycję, użył jej swego tytułu.

Autor literackich *Przestrzeni snów* zaliczany jest do głównych przedstawicieli i najaktywniejszych twórców surrealizmu — kierunku wysoko premiującego prowokację intelektualną, absurdalność, zagadki, symbole, aluzje, artystyczne szyfry, niekonsekwencje, cudowne zbiegi okoliczności, przypadkowość, nieobliczalność, niczym nie skrępowaną wyobraźnię, wrażliwość (jeszcze lepiej — nadwrażliwość), swobodną grę asocjacji, halucynacje, introwersję, sny. Około 1930 r. porzucił nadrealistów, ale zanim do tego doszło, uprawiał z zamiłowaniem wyrafinowaną i absurdalną grę słów, eksperymentował z językiem, a nade wszystko z prowokowanym na specjalnych posiedzeniach snem. W latach dwudziestych nastąpiła bowiem era, jak ktoś potem z przekąsem skwituje ten okres, „twórczych drzemek”, wybuchła istna „epidemia seansów senny”. Robert Desnos miał łatwość zapadania w sen hipnotyczny, a w czasie takich transów mediumicznych tworzył teksty o niepoślednich wartościach artystycznych. W jednym z nich (*Wielkie dni poety*, 1926) wyzna: „Uczniowie jasności nigdy nic nie odkryli poza dość przejrzystymi mrokami”. Był, taka jest zgodna opinia, niedościgłym mistrzem w tej spirytystycznej dziedzinie. Był ponadto gorącym i wytrawnym piewą miłości, niebanalnym lirykiem. Był po prostu, jak powie o nim Henri Béhar, „zachwycającym poetą, który otwiera nam perspektywę nieskończoności”.

Jaki więc jest *ten sen*? Jak przebiega? Jak jest opowiedziany? Jakiemu porządkowi poddany? Jaki ma kształt, formę, dramaturgię, poetykę? Ten sen, który niegdyś urzekł Roberta Desnos, a w pół wieku później rozbudził wyobraźnię dźwiękową Witolda Lutosławskiego do tego stopnia, że powstał jego duplikat dźwiękowy, jego muzyczno-słowna wersja (zob. *Informacje o utworze*).

Ale w pierw — o czym on jest?

Les espaces du sommeil Desnosa przedstawia nieprzerwany łańcuch obrazów spontanicznie wyłaniających się, przepływających, uchodzących, niekiedy powracających. Prawa snu kierują tu cudownymi spotkaniami rzeczy, niezwykłymi zdarzeniami odległych motywów nieprzywykłych do takiej bliskości. Przeważają tu elementy zaczerpnięte z rzeczywistości konkretnej, powszechnie znane, ale ich konfiguracje są niezwykłe. Ten niezbyt długi sen pomieści i galganiarza, i gwiazdy, i rumowiska, i morze, i wiszące ogrody Semiramidy, i piramidy egipskie (w obrębie siedmiu cudów świata, o których mowa zaraz na początku), skonfrontuje twory iluzji — zjawy niematerialne z postaciami realnymi a historię z dniem dzisiejszym. W tym Desnosowskim obszarze wyobrażeniowym prawie

wszystko jest dopuszczalne, prawie wszystko jest możliwe. Realność snu jest nieobliczalna — pełna kosmicznych tajemnic, obsesji i symboli, pozbawiona spójności logicznej, niepodległa zasadom czasowo-przestrzennym. W tej Morfeuszowej nadrzeczywistości jest i fantastyka, są dziwy i urojenia. Świat ludzki przemieszany jest ze światem przyrody a rekwizyty świata zewnętrznego z fenomenami świata wewnętrznego (zob. tekst oryginalny i tłumaczenie polskie).

W tym pejzażu sennym, w tym świecie śnionym jest wiele sygnałów akustycznych — dźwięków, krzyków, odgłosów. Rozbrzmiewają kroki (w. 6—7), skrzypią osie (w. 34), pęka butwiejące drzewo (w. 46), szumi morze (w. 50—51), dają o sobie znać kogut i paw (w. 30—31), być może hałasują też przejeżdżające pociągi i statki (w. 10). Odzywa się fortepian i zegar, dochodzi czyjs głos, trzaśnięcie drzwi (w. 14—15).

Muzyka *Les espaces du sommeil* już na tym poziomie podejmuje korespondencję ze słowem, dobarwia obraz poetycki dźwiękiem. Swoimi środkami i na swój sposób kreuje detale wizji sennej i czynnie w niej uczestniczy. Podejmuje współpracę, ale powściągliwie i mądrze, nie rezygnując ze swego prawa do wyboru, nie wyrzekając się sposobności do zaakcentowania swej autonomii. We wstępnej fazie penetrowania przestrzeni snu, obszaru snów, na s. 7 (od taktu oznaczonego numerem 6 — tu rozpoczyna się I cz. utworu) i dalszych¹, w partii wiolonczeli i kontrabasów, można dosłuchać się ilustracji do słów (w. 6—7): „il y a le pas du promeneur et celui de l'assassin et celui du sergent de ville”. Pochody tych instrumentów, w miarę jednostajne, są wyraziste dzięki zawężeniu materiału, osadzeniu go w stałym niskim rejestrze i dobywaniu go niezmienną artykulacją — pizzicato. Trochę w nich tajemniczości, trochę niesamowitości (ćwierćtony) jak w odgłosach kroków napotykanym późną nocną porą przechodniów. Za muzyczne pendant do tego fragmentu snu, w którym „des essieux qui grincent sur des routes médusantes” (w. 34—35), można uznać „akompaniament” instrumentów smyczkowych przechodzący następnie w krótką instrumentalną kodę (s. 24—25), odcinek silnie schromatyzowany, osiagający pełne dwunastotonowe uniwersum pod finalną fermatą (tu kończy się II cz. utworu). Dźwięki, stopniowo poszerzające harmoniczny zakres początkowego współbrzmienia, wybijają się zgrzytliwym akcentem z szmerowo-chropawego tła zlokalizowanego w niskich oktawach.

W poezji mowa jest o „lumière du réverbère” i o „lanterne” (w. 7 i 8). Odosobnione punkty dźwiękowe (g i as), głównie w trąbkach (s. 9, 10, 12 i 13), niekiedy wspartych harfą i waltorniami, są trafnym ekwiwalentem punktów świetlnych pojawiających się pośród obiektów tego snu.

¹ Odwołuję się do partytury wydanej przez: Kraków PWM — London J. and W. Chester Ltd. 1979.

Najłatwiej o dźwiękowe onomatopeje było dla wersów 14 i 15. Ale tu muzyka powstrzymała się, i słusznie, przed banalnym efektem dźwiękonaśladowczym, przed trywialnym imitowaniem tykania zegara czy melodyjki granej na „piano”. Znalazła rozwiązanie nieporównanie cenniejsze².

Sen Roberta Desnos z *Les espaces...* ma swoją dramaturgię i swoistą fabułę, ma kulminacje — zagęszczenia wydarzeń, i spadki — rozrzedzenia materii obrazów, ma powtarzające się wątki, motyw-y-klucze, ma wyraźne miejsce akcji — „dans la nuit” naturalnie, i przemyślną pointę, ma wreszcie narratora i podmiot liryczny w jednej męskiej osobie i ma tajemniczą, wszechobecną, choć niematerialną (do czasu) bohaterkę. Pod jej postacią kryje się zapewne żona Roberta Desnosa — Youki, nazwana „le fantôme de La Mystérieuse”, której poeta poświęcił wiele swych wierszy. W jednym z nich wyznawał:

(...) Kiedyś za wiele lat przechodziłem samotny zatoką podczas odpływu (...)
Kiedyś za wiele lat kochałaś mnie³.

A w innym:

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité⁴.

Jej kilkakrotne pojawienie się anonsowane jest najprościej: „il y a toi”. Ta epifora pojawia się w I cz. trzykrotnie (część ta kończy się na s. 16 generalną fermatą).

Muzyka rozbudowuje tę scenę, uzupełnia w niej szczegóły, których poskapiło słowo, kieruje naszą wyobraźnią, potęguje efekt. Tylko dzięki muzyce, dzięki jej plastycznym i niedwuznacznym sugestiom wiemy, że „bohaterka” pojawia się nagle i nieoczekiwanie usuwając z pola sennego widzenia absolutnie wszystko. Gwałtowne *pizzicato* w *forte* kontrabasów (potem wiolonczel i altówek) przekreśla definitywnie poprzedni obraz, przerywa rozwijający się wątek, bo ona nie pojawia się „na tle”, ani nie jest tłem dla niczego. Ona wypełnia przestrzeń snu bez reszty. Że oto znów jest — oznajmia baryton, w innym niż przed chwilą tempie, inną interwaliką, w innym porządku metro-rytmicznym, wsparty tylko delikatnie wibrującą zastygłą płamą czterech waltorni i harfy. Wyrazistość jej muzycznego portretu, wyodrębnienie go z kontekstu osiągnął kompozytor zwielokrotnionym kontrastem współutworzonym przez wszystkie elementy muzyczne. Nieznaczne powiększanie ambitusu w każdym kolejnym powiadomieniu barytona (c — g, H — a, B — h), jeśli nie jest spowodowane przypadkiem (a na pewno nie jest), jeśli nie

² O tym fragmencie kompozytor mówił na konwersatorium na temat własnych utworów wokarno-instrumentalnych podczas I Spotkań Muzycznych w Baranowie we wrześniu 1976 r. (zob. *Informacje o utworze*).

³ Wiersz pt. *Kiedyś za wiele lat* (w przekładzie J. Lisowskiego) drukowała „*Twórczość*” 1957 nr 4, s. 129—130.

⁴ R. Desnos: *Domaine public*. Paris 1953. Ed. Gallimard, s. 95.

jest pozbawione ukrytego sensu (a na pewno nie jest), znaczyć może tylko jedno — rosnące zdumienie i zachwyt „obserwatora” i „uczestnika” snu. Tak też te frazy śpiewa Dietrich Fischer-Dieskau.

Jej wizerunek trwa przechwycony fermatą, a potem *espressivo* intonowanym (przez 5 wiolonczel i 5 altówek solo) dziesięciodźwiękiem, który ociągając się, z wolna, jakby wbrew woli śpiącego, zanika (*perdendo*) nie tylko w sensie dynamicznym (*diminuendo*) i agogicznym (*ritenuto*), ale i harmonicznym — zostaje bowiem sprowadzony stopniowo do dwudźwięku. Efekt zacierania obrazu poetycko-malarskiego środkami muzycznymi zamyka też cztery pierwsze epizody II części: wielodźwięki instrumentów smyczkowych są „ścierane” przesuwanymi się od góry i dołu glissandami, płowieją, są uszczuplane, redukowane do trójdźwięku, dwudźwięku lub unisona. W II części, będącej *Adagio* według słów kompozytora (składa się nań 5 mniej więcej minutowych epizodów), ona pojawia się w krajobrazie surrealistycznym, halucynacyjnym. „Bramy snu”, jak się tego domagał André Breton, zostały tu szeroko otwarte. Władza marzeń sennych ujawnia się coraz pełniej. Po raz ostatni w tej części, pełnej muzycznej dystynkcji, poetyczności, urzekającego dźwiękowego uroku, obecności jej każą się domyślać „pocałunki” (w. 32, s. 23). Za ich to sprawą ten końcowy epizod przybiera charakter kulminacji w obrębie tej części (wszystkie końcowe epizody trzech kolejnych części stanowią wyrazowo „górną pułap” bezbrzeżnej strefy snu): na „baisers” przypada jedyne w tej części *crescendo* zakończone *poco forte*; na „baisers” baryton osiąga najwyższe w tej części e¹; w epizodzie tym zmniejsza się rola instrumentów dętych — „dekoracyjnych” (określenie kompozytora); tu tok narracji zostaje przyspieszony szesnastkami i techniką *quasi parlando* (polecenie trzykrotnie powtórzone — s. 23, 24).

W wierszach 36—49 dochodzi do bardzo intymnego wyznania. „Ja” liryczne ujawniło swą obecność już w w. 18—19 (w. 16—17 są z nimi w bezpośrednim związku). Muzyka, doceniając tam jego rolę, natychmiast wyposażyła go w zwiększony zestaw towarzyszących instrumentów (s. 15—16), w bogato wymodelowaną melodykę, osiem „dobitnych” dziesięciodźwięków i uformowała dlań kulminacyjny epizod I części. Teraz, w czterech pierwszych epizodach części III, on przemawia bezpośrednio („mes rêves”, „ma volonté”, „mes yeux”, „mon esprit”, „je baise”), wyłącznie w swoim imieniu, z pasją na poły oskarżycielską. Piękna ona — „dyskretna zwiadowczyni” „wszechobecny szpieg” („ô belle et discrète espionne”, w. 28) — tu zawładnęła magiczną wyobraźnią śniącego niemal bez reszty i objawia się nie tylko wśród obiektów wzniosłych jak „la âme palpable de l'étendue” (w. 29) czy „les parfums du ciel et des étoiles” (w. 30), ale i wśród obrazów banalnych, wśród rekwizytów łatwej retoryki (w. 44—46): fali mrącej u brzegu, ptaka ponad ruinami, drzewa gnijącego, ołowianego słońca. Ona jest z pogranicza jawy i snu. W związku z jej osobą przeciwstawia się tu dwukrotnie „rêve — réalité” (w. 40 i 43). Ale jest to przeciwieństwo dialek-

tyczne, ponieważ *ona* zamieszkuje obie te sfery. I w obu jednak pozostaje nieosiągalna („insaisissable”, w. 40). Wiersz 47 odsłania kwintesencję całości: „Toi, qui es à la base de mes rêves”. Gérard de Nerval, którego surrealiści zaliczali do swych antenatów, powiada pod koniec *Aurelii*: „Tu zaczęło się dla mnie to, co nazwę wlewaniem się snu w życie realne”. W *Les espaces du sommeil* Roberta Desnos dzieje się coś odwrotnego — życie realne poety z dużą mocą ingeruje w sen.

W I części *ona* przynosiła ukojenie, roztaczała aurę niezwykłości. W części II była pełna poetyczności i tajemnicy. W III części — rodzi niepokój, wyzwala namiętności. Duże — środkami poetyckimi, większe — muzycznymi. W tej dwu-i-półminutowej części, najbardziej burzliwej, porywczej i dynamicznej (w sensie ekspresyjnym i dramaturgicznym), muzyka płynie, pędzi, a potem rwie niepomowanym, gorączkowym potokiem, wartkim strumieniem. Oto co się składa na to wrażenie: cała ta część, z wyjątkiem końcowego fragmentu (s. 44—45, nr 96—97), jest tradycyjnie dyrygowana na $\frac{3}{4}$, ale — jak się wydaje — nie po to, by cokolwiek utemperować, uporządkować, chwycić w karby, ale, aby — paradoksalnie — skutecznie sterować nieokiełznaniem i zapalczywością impulsywnego i popędliwego żywiołu dźwiękowego, w którym niełatwo wyodrębnić poszczególne epizody (jedynie piąty jest wyraźnie skonstrastowany; omówienie jego pozostawiam na później). Muzyka intensyfikuje obraz poetyki: zmienną instrumentacją, kontrastami artykulatoryjnymi, glissandami w smyczkach, sforzatom w puzonach i klarncie basowym, ćwierćtonami, chromatycznymi „galopadami” w różnych instrumentach, zróżnicowanym wzorcem rytmicznym dla poszczególnych grup instrumentów, a nawet w obrębie grup, wreszcie — bardzo swobodną linią barytonu, mimo iż o ograniczonej interwale (stale mówię wyłącznie o czterech początkowych epizodach III cz.), mianowicie do ruchów o 2 (lub 10) i o 5 (lub 7) półtonów. Linia ta opatrzona jest dwukrotnie poleceniem „cantando” (s. 34 i s. 35) i raz wzbogacona melizmatami na słowie „métamorphoses” (w. 48, s. 36—37; melizmaty w *Les espaces...*, nie licząc skromnego na słowie „choses” na s. 15, występują tylko trzykrotnie). Dodajmy na koniec — różnorodność płaszczyzn brzmieniowych, planów harmonicznycy, porządków techniczno-konstrukcyjnych.

Jest sen, senne widziadła, jest *ona* i *on*. A wszystko nocą — „Dans la nuit”. Dla *nocy*, przynajmniej w początkowej fazie (pod koniec utworu anafora „Dans la nuit” powtórzy się jeszcze kilka razy), zarezerwowany jest niski, mroczny rejestr i motyw zestawiony z trytonu i sekund, w tempie ospałym *lento* (s. 4), który, zanim go zaintonuje baryton, zostaje podany przez kotły (s. 4, nr 1), a potem przypomniany, o półton wyżej, w dzwonach (s. 6, ostatni takt). Odcinki skrajne tego dwuminutowego wstępu o łukowej budowie mają jednorodny klimat harmoniczny i, jeśli tak można powiedzieć, aurę symboliczną, bowiem

zwiewne arabeski wibrafonu, czelesty, harfy i fortepianu (s. 3, 4, 6 i 7) eksponują nieprzerwanie sekundowo-trytonowy motyw *nocy*. W „lokalnej” kulminacji zasygnalizowanej dwunastodźwiękiem (s. 5, nr 3) a zakończonej unisonem (s. 6, nr 5), uprzedzając rozwój wydarzeń poetycko-muzycznych, baryton da zwięzłą — i, jak się potem okaże, nader trafną — charakterystykę tej *nocy*; słowo i dźwięk w ścisłym porozumieniu to sprawiają, że będzie „wzniosła, tragiczna i pełna wdzięku”. Potem ten motyw-symbol *nocy* powtórzy się jeszcze na s. 9 (c H des), 12 (des c d) i 38 (es es a). A kiedy już nie będzie najmniejszej wątpliwości, że „Dans la nuit — il y a toi” (w. 56), że *nocą* jesteś przede wszystkim *ty*, a może nawet *noc* i *ty* to jedno, następuje utożsamienie tych dwóch motywów, tematów, wartości — w zakończeniu, na s. 49—50: H e cis, H e cis.

Zanim jednak *noc* okaże swój dobrotliwy, kojący wymiar, zamieniając początkowe sekundy i trytony na kwartę i tercję, zanim „sommeil” czterokrotnie wydłużony (s. 47—49) zostanie wyśpiewany w rozlewnym, rozkołysanym pulsie figurami melizmatycznymi zataczającymi coraz to mniejsze łuki, przy równoczesnym powolnym wybrzmiewaniu dwunastodźwięku do trzydźwięku i zanim wszystko widomie znacznie zmierzać ku innej przestrzeni — słonecznej, jasnej i logicznej, *noc* ukáže jeszcze całe swe zachwycające i niezgłębione bogactwo, przerażającą otchłań i grozę — pod nieobecność „aniołów stróżów” („anges gardiens” w. 54), za to z wszystkimi zasobami i rezerwami nieba i ziemi, z całym swym pędem, nadmiarem i zamętem. A rozegra się to, dosłownie, w piątym kulminacyjnym epizodzie części III, kulminacyjnym również dla całości dzieła (od ostatniego taktu na s. 37 do nru 97 na s. 45), w odcinku o największej amplitudzie emocjonalnej, o największym dramatyzmie, pełni, kondensacji i temperaturze.

Tekst poetycki już kilkakrotnie sugerował różne rodzaje ruchu wypełniające ten sen — chód (w. 6—7, 18—19), bieg (w. 26), jazdę (w. 10), formowanie się i zanikanie dziwnych kształtów (w. 21—22) i fosforyzujących kwiatopodobnych figur (w. 23—24), ale dopiero „mouvement ténébreux (...) de millions et millions d'êtres” (w. 50—52) mobilizuje muzykę do koncentracji środków a barytona do maksymalnego wysiłku: zaopatrzonej w polecenie „sempre più appassionato” (u Witolda Lutosławskiego tego typu wskazówki wykonawcze pojawiają się nieczęsto), otrzymuje do dyspozycji wszystkie rozległe interwały (raz tylko występuje „piątka”, poza tym — od „szóstki” wzwyż) ponadto glissanda, fortissimo, fis¹ na punkt kulminacyjny, a do pomocy — potężne tutti, zgiełk chromatyczny w dętych i nasycone brzmienie wielodźwięków, których niemal z taktu na takt coraz więcej przybywa. W apogeum kulminacji, w części najgorętszej, muzyka decyduje się porzucić słowo, w czym kolejny dowód jej siły i autonomii. Zainspirowana, pobudzona tekstem, największe szaleństwo *nocy* oddaje już bez jego wsparcia. Tworzy falującą, rozwibrowaną substancję dźwiękową, tętniącą utajoną energią, kipiącą tajemniczym życiem. Przenikliwa trąbka z pół-

tonowym motywem quasi-tristanowskim, czasem pochłaniana przez rozdygotaną materię, niekiedy górująca nad rozedrganym tłem, dopuszcza chyba taką interpretację: w śnie pełnym wszelakich cudów i cudowności, porażających, ale i fascynujących zarazem, jest i miłość, bo w nocy, przede wszystkim, na różne sposoby i każdej niemal chwili — „il y a toi”.

Sen opiewany w *Les espaces...* słowami i dźwiękami jest wielobarwny. Poezji użyczają koloru: lasy, wody, ciała niebieskie, kontrasty: nocy — światła („nuit — lumière”, w. 6—7), zmierzchu — świtu („crepuscule — aube”, w. 11—12), słońca — nocy („soleil — nuit”, w. 46, 50). Muzyce jeszcze łatwiej przychodzi ewokować efekty malarskie. Najlepszym przykładem będzie tu II część (ściślej: 1, 2, 3 i 4 epizod) — ucieleśnienie wdzięku, owego „charme’u” zapowiadanego w prologu snu (s. 6, w. 2). Subtelnie umuzyczniona kontemplacyjna liryka miłosna. W pastelowych barwach snuta dźwiękowa akwarela. III część oprze się na polifonii harmoniczej, brzmieniowej; II — jest harmonicznie monolityczna, bowiem wszystkie jednocześnie zachodzące zdarzenia muzyczne dają się wyprowadzić od wspólnego, trwającego aktualnie wielodźwięku. Tendencja polifoniczna przejawia się tu inaczej — w grze płaszczczyzn barwnych. Na to wrażenie wzorzystości sumują się: jednolita warstwa smyczków, wyróżniające się z niej refleksy akcentowanych nut, na to nanizane kryształowe paciorki, pierzchliwe ornamenty dętych instrumentów wspomaganymi niekiedy dzwonekami, czelustą lub wysokim rejestrem fortepianu. W snuciu tej tkaniny słowno-dźwiękowej bierze czynny udział baryton ze swymi „paroles tissées”.

Jeden z ciemniejszych obrazów onirycznych rysuje się w epizodzie środkowym części III (s. 33 nr 88 — s. 35 nr 90); zwłaszcza zgodny z zamierzoną poetyką w wykonaniu Johna Shirley-Quirka. Epizod ponury, złowieszczy, i choć meduzę przywołuje Desnos wcześniej (w w. 34—35) — ten dopiero jest prawdziwie meduzyjski. Szczególnie w warstwie dźwiękowej.

Sen ten wypełniony jest symbolami. Oto tylko niektóre z nich (w interpretacji artystycznej, nie psychoanalitycznej⁵): lasy — ujawniają to co nieświadome i głęboko skryte, ziele — symbolizuje męskość, płodność, gwiazdy — ducha, zmierzch — nostalgiczne piękno schyłku, kresu, paw — jest oznaką nieśmiertelności, rzeki — symbolicznym wizerunkiem życia i śmierci, morze — oznacza energię życia, żywotność, noc, która rodzi i sen i sny, i śmierć i trwogę, i czułość i miłość, jest symbolem wyzwolonej nieświadomości i źródłem światła życia.

Ale całe to wizjonerstwo jest świadomie zorganizowane, przemysł-

⁵ Na podstawie: Jean Chevalier avec la collaboration de Alain Gheerbrant, conception et direction techniques Marian Berlevi, dessins de Bernard Gandet: *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres sous la direction de.* 1969 Robert Laffont (France).

nie kształtowane, utrzymywane w ryzach. Wyobraźnia poety nie działa tu zabójczo, rozkładowo. Śmiałość obrazowania nie jest przesadnie wybujała. Fantasmagorie nie kłębią się bezładnie. Kreowana tu sennopodobna rzeczywistość poddana jest rygorowi konstrukcji. Bieg mowy wewnętrznej nie jest „automatyczny”, jak to postulowali surrealiści, ale kontrolowany, przejrzysto skomponowany, poddany ingerencji intelektu. Sztuka poetycka Roberta Desnosa przejawia się też w widocznej melodyczności frazy poetyckiej, w dbałości o foniczną warstwę wypowiedzi, w zabiegach instrumentacyjnych. Na paralelizmy zwracałam już uwagę. Wskażę jeszcze w tym wierszu wolnym na:

— aliteracje, np. „forêts — fourrés” (w. 3, 4);

— rymy wewnętrzne, np. „lumière — réverbère — chiffonnier” (w. 7, 8), „usines — ruines” (w. 45, 46), „naissent — disparaissent”

— „apparaissent — renaissent” (w. 21, 22, 24);

— na nieprzypadkowy dobór spółgłosek, np. „s” w w. 6—7: „celui de l’assassin et celui du sergent”.

Robert Desnos podpisałby się pewnie pod tym zdaniem Jorge Luisa Borgesa: „literatura nie jest niczym innym niż kierowanym snem”⁶. W przypadku *Les espaces...* — snem, który przeżywamy nie zamykając oczu. Snem opowiedzianym konsekwentnie w czasie teraźniejszym dla zaznaczenia, że uczestniczymy w nim aktywnie, że przeżywamy go na bieżąco. Snem, którego realność mać jednak powtarzające się co pewien czas „Dans le nuit”, wprowadzające dystans do świata relacjonowanego.

I teraz dopiero staje się zupełnie jasne i zrozumiałe, dlaczego ten sen opowiedziany przez Desnosa zwrócił uwagę Witolda Lutosławskiego. Bo znalazł w nim fantastykę przyobleczoną we francuską klarowność i harmonijność, rozżarzenie wewnętrzne ujęte w karby dyscypliny artystycznej, gorączkę romantyczną nigdy nie przekraczającą granic dobrego smaku. Znalazł w nim ponadto wirtuozerię rzemiosła połączoną z surrealistycznym widzeniem, czyli dokładnie to wszystko, co docenił niegdyś u Henri Michaux, tworząc w latach 1962—1963 do jego tekstów *Trzy poematy*, a potem u Jean-François Chabrun, do którego wiersza skomponował w roku 1965 *Paroles tissées*.

O formowaniu świata dźwiękowego *Les espaces du sommeil*, odpowiadającego na wyzwanie poetyckiego pierwotnego wzoru niejednokrotnie z naddatkiem, wspominałam już kilkakrotnie. Na zakończenie — jeszcze jeden przykład skrupulatnego kontrolowania spontanicznością, pedantycznego organizowania sennego zamętu (zob. ostatnia strona partytury). W ostatnich sekundach *Les espaces...* porzucamy przestrzeń sennych widziadeł, przestrzeń wewnętrzną, prywatną, intymną, ciemną, a wkraczamy w świat

⁶ J. L. Borges: *Raport Brodiego*. Przełożyła Z. Chałdyńska. Kraków 1975 Wydawnictwo Literackie, s. 6.

jasny („dans le jour” oznajmia głos solo na wysokim e¹, s. 50, w. 57), kolektywny, fizyczny, prawdziwy prawdą powszechną. W punkcie kulminacyjnym zakończenia, dokładniej pod numerem 105, dokonuje się nagła zmiana, wkroczenie w inny wymiar, gwałtowne zniweczenie tego, co dotąd trwało, pierzchnięcie snu, przejście od snu do nieśnienia, ocknięcie. Efekt jakby rozprysnięcia się tafli szklanej oddzielającej iluzję od rzeczywistości, broniącej dostępu do porannego brzasku, zorganizowany jest z wielką dokładnością. Jeszcze raz zapytajmy — jaki jest ten sen?

Na pewno niecodzienny, skoro i poeta, i kompozytor uznali, że zasługuje na to, aby nadać mu rangę dzieła sztuki. Sen, który choć nie proroczy ani upiorny, utrwalił się mocno w pamięci, sen wieloznaczny i znaczący, sugestywny, wielobarwny, z elementami rzeczywistości i nierealności — bo jesteś w nim *ty*, dokładnie jak za dnia, ale jest w nim i głos koguta galijskiego pamiętającego zaranie dziejów Francji, i firmament niebieski, i przepyszne kwietne ognie sztuczne, i *ja* rozdwojony cudownie, i wszystkie żywyioły. i pocałunki nieprzypadkowo usytuowane w pobliżu płonących parków. Jest to sen, który tym góruje nad innymi, że jest wyrazisty, o dużej sile oddziaływania, że ma przekonującą narrację słowno-muzyczną i efektowną artystycznie formę — poematu symfonicznego ze słowem lub, jeśli ktoś woli, wyśpiewanego „poème-confidence”. Sen, którego strefa poetycka dźwięczy szlachetną nutą, a dźwiękowa — pełna jest poetyczności. Sen, którego dwaj autorzy w dwugłosie, za Kazimierzem Wierzyńskim, zapraszają:

Nie lękaj się, otwórz drzwi,
Wejdz w mój sen,
Nie zbudzisz mnie:
Płynę po wielkiej rzece,
Od brzegu do brzegu ręce,
Serce na ciemnym dnie. (...)

(*Nie lękaj się*)

Jest to sen, w którym wizjonerstwo dźwiękowe wyszło na spotkanie wizjonerstwu poetyckiemu. Nawet pomnożyło je, zwielokrotniło. Przesztorza snu spenetrowane słowem i dźwiękiem mocą kreacyjnej wyobraźni poety i kompozytora, wyobraźni uznanej przez Bachelarda za jedną z najistotniejszych potęg ludzkiej natury. Przesztorzenie nieskończone, rozpięte pomiędzy wszystkimi cudami świata (mówi się o nich na s. 5 i 46; w obu przypadkach na c¹). Przesztorzenie — królestwo przede wszystkim liryzmu i liryki, gdzie w objęciach Morfeusza — śmierć, metafizyczny lęk, przeczuwa się zaledwie, życie — smakuje zachłannie w całym bogactwie jego form, miłość zaś, choć ujawnianą dyskretnie i z umiarem, doznaje prawdziwie — na śmierć i życie.

(marzec — kwiecień 1980 r.)

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska

Robert Desnos (4 VII 1900 r. — 8 VI 1945 r.)

Les espaces du sommeil *

- 45"
- Wstęp 1. **Dans la nuit** il y a naturellement les sept merveilles du
2. monde et la grandeur et le tragique et le charme. 25"
- 1 3. Les forêts s'y heurtent confusément avec des créatures
4. de légende cachées dans les fourrés.
5. Il y a toi.
6. **Dans la nuit** il y a le pas du promeneur et celui de l'as-
7. sassin et celui du sergent de ville et la lumière du réver-
2 8. bère et celle de la lanterne du chiffonnier.
9. Il y a toi.
- I cz. 10. **Dans la nuit** passent les trains et les bateaux et le mi-
3 11. rage des pays où il fait jour. Les derniers souffles du cré-
12. puscule et les premiers frissons de l'aube.
13. Il y a toi.
14. Un air de piano, un éclat de voix.
15. Une porte claque. Une horloge.
- 4 16. Et pas seulement les êtres et les choses et les bruits
17. matériels.
18. Mais encore moi qui me poursuis ou sans cesse me
19. dépasse.
20. Il y a toi l'immolée, toi que j'attends.
21. Parfois d'étranges figures naissent à l'instant du som-
1 22. *meil* et disparaient.
- 2 23. Quand je ferme les yeux, des floraisons phosphores-
24. centes apparaissent et se fanent | et renaissent comme des

* R. Desnos: *Domaine public*. Paris 1953 Ed. Gallimard, ss. 240. *Les espaces du sommeil* stanowi trzecią pozycję (z sędmiu) w cyklu zatytułowanym *A la mystérieuse*.

Przestrzenie snu *

1. W nocy jest naturalnie siedem cudów
2. świata i wzniosłość i tragizm i wdzięk.
3. Lasy zderzają się w nieładzie ze stworzeniami
4. z legendy ukrytymi w gęstwinie.
5. Jesteś ty.
6. W nocy jest krok spacerującego i krok
7. mordercy i krok policjanta i światło latarni ulicznej
8. i światło latarki gałganiarza.
9. Jesteś ty.
10. W nocy mijają pociągi i okręty i miraże
11. krajów gdzie jest dzień. Ostatnie tchnienie zmierzchu
12. i pierwsze dreszcze świtu.
13. Jesteś ty.
14. Jakaś melodia fortepianu, jakiś głosu odgłos.
15. Jakieś trzaśnięcie drzwiami. Jakiś zegar.
- 16—17. I nie tylko materialne istoty i rzeczy i hałasy.
- 18—19. Ale jeszcze ja, który się ścigam albo bez przerwy wyprzedzam.
20. Jesteś ty złożona w ofierze, ty, na którą czekam.
- 21—22. Czasem dziwne figury w tej samej chwili snu rodzą się i znikają.
23. Kiedy zamykam oczy, kwitnienia (kwiatostany) fosforyzujące
24. ukazują się i więdną i odradzają się jak

* Przekład filologiczny uwzględniający tłumaczenie Witolda Lutosławskiego zamieszczone w: *Spotkania Muzyczne w Baranowie. I. Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 1978 PWM, s. 103—107.

25. feux d'artifice charnus.
- II cz. 3 26. Des pays inconnus que je parcours en compagnie de
27. créatures.
-
28. Il y a toi sans doute, ô belle et discrète espionne
- 4 29. Et l'âme palpable de l'étendue.
-
30. Et les parfums du ciel et des étoiles | et le chant du coq
31. d'il y a 2.000 ans et le cri du paon dans des parcs en flamme
32. et des baisers.
- 5 33. Des mains qui se serrent, sinistrement dans une lumière
34. blafarde et des essieux qui grincent sur des routes médu-
35. santes. 30"
-
36. Il y a toi sans doute que je ne connais pas, que je con-
37. nais au contraire.
- 1 38. Mais qui, présente dans mes rêves, t'obstines à s'y
39. laisser deviner sans y paraître.
-
40. Toi qui restes insaisissable dans la réalité et dans le rêve.
41. Toi qui m'appartiens de par ma volonté de te possé-
42. der en illusion mais qui n'approches ton visage du mien
- 2 43. que mes yeux clos aussi bien au rêve qu'à la réalité.
-
44. Toi qu'en dépit d'une rhétorique facile où le flot meurt
3 45. sur les plages, où la corneille vole dans des usines en
46. ruines, où le bois pourrit en craquant sous un soleil de plomb.
- III cz. 47. Toi qui es à la base de mes rêves et qui secoues mon
4 48. esprit plein de métamorphoses et qui me laisses ton gant
49. quand je baise ta main.
-
50. Dans la nuit il y a les étoiles et le mouvement téné-
5 51. breux de la mer, des fleuves, des forêts, des villes, des
52. herbes, des poumons de millions et millions d'êtres. 40"
- Za- 53. Dans la nuit il y a les merveilles du monde.
koń- 54. Dans la nuit il n'y a pas d'anges gardiens mais il y a
cze- 55. le sommeil.
nie 56. Dans la nuit il y a toi.
57. Dans le jour aussi. 8"
-

Dla prezentacji analitycznej wyodrębniono niektóre fragmenty tekstu krojem czcionki (Dans la nuit, sommeil, rêve). Oryginał pozbawiony jest tych wyróżnień.

25. soczyste (pękate, nabrzmiąte) sztuczne ognie.
- 26—27. Kraje nieznanne, które przebiegam w towarzystwie (jakichś) stworzeń.
28. Jesteś ty bez wątpienia, o piękny i dyskretny szpiegu.
29. I dusza dotykalna przestworzy.
30. I te wonie nieba i gwiazd, i ta pieśń koguta
- 31—32. sprzed 2000 lat i ten krzyk pawia w parkach płonących i pocałunki.
33. Ręce, które ściskają się złowrogo w świetle
- 34—35. bladawym, i osie, które skrzypią na drogach budzących grozę.
- 36—37. Jesteś bez wątpienia ty, której nie znam, i którą, przeciwnie, znam.
38. Ale która obecna w mych snach upierasz się przy tym,
39. aby cię odgadywać, mimo iż nie objawiasz się.
40. Ty, która pozostajesz nieuchwytna w rzeczywistości i we śnie.
41. Ty, która należysz do mnie za sprawą mej woli posiadania ciebie
42. w iluzji, ale która zbliżasz swą twarz do mojej tylko wtedy,
43. gdy moje oczy zamknięte — zarówno we śnie, jak na jawie.
44. Ty, która (jesteś) — wbrew układnej retoryce gdzie fala za-
45. miera na plażach, gdzie wrona lata w zwaliskach fabryk,
46. gdzie drzewo butwieje trzeszcząc pod ołowianym słońcem.
47. Ty, która jesteś podwaliną mych snów i która ożywasz mą
48. myśl pełną metamorfoz i która pozostawiasz mi swą rękawiczkę
49. kiedy całuję twą rękę.
50. W nocy są gwiazdy i życie tajemnicze
- 51—52. morza, rzek, lasów, miast, ziół, płuc milionów i milionów istnień.
53. W nocy są cuda świata.
- 54—55. W nocy nie ma aniołów stróżów, lecz jest sen.
56. W nocy jesteś ty.
57. W dzień także.

Informacje o utworze

1. Kompozytor — Witold Lutosławski.
2. Tytuł utworu — «*Les espaces du sommeil*» na baryton i orkiestrę do słów Roberta Desnosa.
3. Dedykacja — „To Dietrich Fischer-Dieskau”.
4. Rok powstania utworu (w kontekście innych):
 - 1965 r. — *Paroles tissées*,
 - 1966/67 r. — *II Symfonia*,
 - 1968 r. — *Livre pour orchestre*,
 - 1970 r. — *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*,
 - 1972 r. — *Preludia i fuga*,
 - 1975 r. — *Les espaces du sommeil*,
 - 1976 r. — *Mi-parti*,
 - 1979 r. — *Novelette na orkiestrę*,
 - 1979 r. — *Epitafium na obój i fortepian*,
 - 1980 r. — *Koncert podwójny na obój, harfę i orkiestrę kameralną*.
5. Czas trwania utworu — *circa* 15 minut.
6. Prawykonanie światowe — 12 kwietnia 1978 r. Berlin; Dietrich Fischer-Dieskau (baryton solo), Berliner Philharmonieorchester, Witold Lutosławski (dyryg.).
7. Prawykonanie polskie — 14 września 1979 r., XXIII Warszawska Jesień; John Shirley-Quirk (baryton solo), Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach, Stanisław Wisłocki (dyryg.).
8. Partytura wydana przez:
 - a) London 1978 Chester Music;
 - b) Kraków 1979 PWM — London 1979 Chester Ltd.
9. Dane o tekście poetyckim — *Les espaces du sommeil* R. Desnosa pochodzi ze zbioru *A la mystérieuse* (Do tajemniczej) 1926 r., zawierającego ponadto:

O douleurs de l'amour!, J'ai tant rêvé de toi, Si tu savais, Non l'amour n'est pas mort, Comme une main a l'instant de la mort, A la faveur de la nuit.

10. Literatura o utworze:

a. Fragment komentarza kompozytora z programu XXIII Warszawskiej Jesieni, s. 11: „Po swoim koncercie ze Światosławem Richterem w Warszawie w 1974 roku zapytał mnie Dietrich Fischer-Dieskau, czy napisałem kiedykolwiek coś na baryton. Będąc od dawna entuzjastą tego wielkiego artysty, zostałem olśniony perspektywą usłyszenia własnego utworu w jego wykonaniu. Odłożyłem wszystkie inne prace i niemal cały rok 1975 poświęciłem na napisanie *Les espaces du sommeil* do tekstu Roberta Desnos (...)”.

b. W. Lutosławski (konwersatorium na temat własnych utworów wok.-instr.) w: *Spotkania Muzyczne w Baranowie. 1. Muzyka w kontekście kultury*. Kraków 1978 PWM, s. 98—113.

c. Bohdan Pociąg (omówienie utworu w programie XXIII Warszawskiej Jesieni 1979, s. 11—15).

d. Tadeusz A. Zieliński: «Przestrzenie snu» Witolda Lutosławskiego. „Ruch Muzyczny” 1978 nr 12, s. 3—5.