

Surrealizm a aleatoryzm. Przypadek Trois poèmes d'Henri Michaux Witolda Lutosławskiego

Michalina Kmiecik

Interpretacje

Michalina KMIECIK

Surrealizm a aleatoryzm.

Przypadek *Trois poèmes d'Henri Michaux*

Witolda Lutosławskiego

Jednym z pierwszych zagadnień pojawiających się w refleksji nad surrealizmem jest kwestia snu. Jawi się on jako temat w sztuce, jako wyznacznik poetyki, jako element rozważań filozoficznych. W *Manifestie surrealizmu* André Breton pisze wręcz:

Z chwilą, kiedy sen się stanie przedmiotem metodycznego badania i przy pomocy środków na razie jeszcze nie ustalonych potrafimy go ująć jako całość [...], można się spodziewać, że tajemnice, które nimi nie są, ustąpią miejsca wielkiej Tajemnicy.¹

Dodaje on następnie, iż wierzy w nadejście świata „nadrealnego”, w którym jawa i sen stopią się w „rzeczywistość absolutną”. Zanim jednak nadejdzie ta chwila, zadaniem artysty jest zgłębiać sen, odnajdywać ukryte w nim struktury, zasady, wracać w jego meandryczne przestrzenie i ulegać jego obrazom. Celem tych zabiegów ma stać się restytucja snu na jawie – w wierszu, na obrazie, w muzyce.

Próby odtworzenia onirycznej wizji w dziele literackim zaowocowały powstaniem bardzo charakterystycznego idiomu pisarskiego, którego głównym wyznacznikiem stała się poetyka jukstapozycji oraz p r z y p a d k o w o ś ć (wywodząca się z praktyki *écriture automatique*). Teksty te często zdawały się niespójne, pełne paradoksalnych obrazów. Jeśli nawet pojawiały się w nich elementy fabularne, to narracja nie podlegała prawom logicznego wynikania i koncentrowała się wokół

¹ A. Breton *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, przekł. i red. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 66.

Kmieciak Surrealizm a aleatoryzm

nieprawdopodobnych i zupełnie przygodnych zdarzeń. Poetyka surrealistyczna operowała więc elementami, które później odnaleźć można także w obrębie innych sztuk.

Kategoria przypadku zrobiła szczególnie dużą karierę w muzyce. Kompozytorky związani z aleatoryzmem próbowali wykorzystać elementy teorii gier, by odświeżyć język muzyczny i odkryć jego nowe możliwości. Początkowo skupieni na zagadnieniach czysto sonorystycznych (by wspomnieć tylko eksperymenty Johna Cage'a polegające na modyfikowaniu brzmienia fortepianu), z czasem zainteresowali się także problemem formy, a ich twórczość zaczęła ciążyć w kierunku koncepcji dzieła otwartego.

Obok najbardziej znanych przedstawicieli aleatoryzmu, takich jak wspomniany Cage, Karlheinz Stockhausen czy Iannis Xenakis (ze swoją teorią muzyki stochastycznej), warto wspomnieć także o aleatorycznym epizodzie w twórczości Witolda Lutosławskiego. Jego utwory z lat 60. XX wieku zostały zainspirowane właśnie tym kierunkiem; Lutosławski posunął się również najdalej w eksploracji wątków, które łączą aleatoryzm i surrealizm.

*Trois poèmes d'Henri Michaux*² stanowią doskonały przykład dojrzałego utworu z aleatorycznego okresu twórczości polskiego kompozytora, który rozpoczął się wraz z powstaniem *Gier weneckich* (1961); największe zainteresowanie Lutosławskiego aleatoryzmem przypadło na lata 60. i 70. XX wieku. Elementy tej techniki pojawiają się w jego twórczości od roku 1960 pod wpływem zasłyszanego w radiu fragmentu *II Koncertu fortepianowego* Johna Cage'a. Jak wspomina sam Lutosławski:

właściwie tylko chwilę słuchałem tego utworu i nagle zrozumiałem, że zapasy pomysłów, jakie się nagromadziły w mojej wyobraźni, mogą się wyzwolić w sposób, którego nigdy jeszcze nie stosowałem. Od razu przerwałem wszystko, co w tym czasie było na warsztacie i zacząłem pisać *Gry weneckie*. [...] Wtedy, po raz pierwszy w życiu, zacząłem pisać muzykę z zastosowaniem elementu przypadku. [...] Jak powiedziałem, to był impuls, który zadziałał w pewnym momencie i wyzwolił we mnie możliwości, jakich przedtem nie było. W liście do Cage'a napisałem: „Byłeś iskrą na beczkę prochu we mnie i dlatego jestem Ci bezgranicznie wdzięczny.”³

Swoiście przepracowana przez Lutosławskiego technika aleatoryczna (tzw. aleatoryzm kierowany lub kontrolowany) stała się początkiem dojrzałego okresu twór-

² Utwór był pisany w latach 1962-1963 na zamówienie organizatorów II Muzycznego Biennale w Zagrzebiu. Właśnie na owym festiwalu, w maju 1963 roku, miała miejsce światowa prapremiera wykonania dzieła – Lutosławski powrócił wówczas na scenę jako dyrygent (prowadził orkiestrę; Chórem Radia Zagrzeb dyrygował Slavko Zlatić). Wagę i znaczenie *Trois poèmes...* potwierdza fakt, że za nagranie tego utworu dokonane podczas Warszawskiej Jesieni w roku 1963 kompozytor otrzymał rok później nagrodę Prix Mondial du Disque przyznaną przez Fundację im. Sergiusza Kusewickiego, Nagrodę Państwową I Stopnia oraz najwyższe wyróżnienie na Tribune Internationale des Compositeurs UNESCO w Paryżu.

³ *Muzyka to nie tylko dźwięki*, rozmowy z Witoldem Lutosławskim przeprowadziła I. Nikolska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 61.

Interpretacje

czości (wg klasyfikacji Charlesa Bodmana Rae⁴), a jej elementy (tj. technika *ad libitum*) przetrwały prawie we wszystkich późniejszych kompozycjach Lutosławskiego. Skomponowane wówczas dzieła wokalnie-instrumentalne inspirowane były głównie francuską literaturą nadrealistyczną. *Trois poèmes d'Henri Michaux* nie są pod tym względem wyjątkiem – *Paroles tissées* (1965) napisane zostało do słów Jean-François Chabruna, natomiast *Les espaces du sommeil* (1975) do wiersza Roberta Desnos. Mimo że Henri Michaux nigdy nie zadeklarował swojej przynależności do grupy francuskich surrealistów skupionych wokół André Bretona, to styl jego wierszy niejednokrotnie pokrywa się z ich programowymi założeniami. Osobny charakter poezji Belga zobowiązuje więc do indywidualnego traktowania tej twórczości, bez szukania ścisłych związków z wytycznymi przedstawionymi w surrealistycznych manifestach poetyckich. Ze względu na formalne pokrewieństwa między nim a poetami kręgu Bretona będą jednak konsekwentnie określała jego poezję mianem nadrealistycznej.

Wykorzystanie utworów nadrealistycznych z pewnością nie było przypadkowe, bowiem Lutosławski, komponując z zastosowaniem techniki aleatorycznej, próbował dobrać teksty, których poetyka byłaby bliska przypadkowości i niedookreśleniu. Częściowo improwizacyjny charakter jego muzyki okazał się zbliżony do niejednoznacznej, chaotycznej formy utworów poetyckich, co najlepiej obrazuje właśnie przypadek *Trois poèmes d'Henri Michaux*. Jak mówił sam kompozytor:

Posiadają [one] dla mnie nie tylko wąskie, konkretne znaczenie, a więc nie są jedynie sceptyczną refleksją na temat myśli ludzkich (*Pensées*), opisem walki dwóch ludzi (*Le grand combat*) czy aktem rezygnacji (*Repos dans le malheur*). Jest to tylko zewnętrzna fizjonomia tych wierszy, pod którą kryje się całe bogactwo znaczeń, wyobrażeń, myśli i emocji, pozwalających na subiektywne przeżywanie wierszy i ich subiektywną interpretację. W swojej wieloznaczności pewne rodzaje poezji zbliżają się do muzyki, która jest najbardziej wieloznaczną ze sztuk.⁵

Senna wizja, jaką przedstawia twórca Pana Piórko, szczególnie w pierwszym z wykorzystanych utworów – *Pensées* – idealnie wpasowywała się w fascynację Lutosławskiego aleatoryzmem i swobodnym przepływem brzmień, które sływać w pierwszej części *Trois poèmes*... Poezję Henri Michaux cenił on jednak nie tylko ze względu na jej wieloznaczność, ale także – luźną formę.

Wielkie znaczenie dla pracy kompozytora ma forma jego [Michaux] poezji, która najczęściej jest kombinacją wiersza i prozy, a i same wiersze mają również nieregularną budowę. Niezmiennosc rytmu w poezji tradycyjnej, a nawet w poezji współczesnej [...] jest w dzisiejszych czasach przeszkodą nie do pokonania. Żeby uniknąć monotonii stale po-

⁴ Por. Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. S. Krupowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 96.

⁵ W. Lutosławski *Postscriptum*, wyb. i oprac. D. Gwizdalanka, K. Meyer, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 1999, s. 109.

Kmieciak Surrealizm a aleatoryzm

wtarzanego rytmu, trzeba wymyślać różne zaskakujące rzeczy [...]. Z poezją Henri Michaux jest inaczej, muzyk może być całkowicie naturalny w wiernym oddaniu formy jego poezji z powodu jej różnorodności rytmicznej i formalnej.⁶

Trzy wiersze Michaux wykorzystane w dziele Lutosławskiego pierwotnie nie stanowiły żadnego spójnego układu – pochodzą z różnych tomów, a w cykl połączyła je dopiero koncepcja polskiego kompozytora. *Pensées*, czyli część pierwsza *Trois poèmes...*, zostały napisane w roku 1938 i – podobnie jak wiersz wykorzystany jako część trzecia, czyli *Repos dans le malheur* – znalazły się w tomie *Plume. Le grand combat* pochodzi natomiast z tomu *Qui je fus* wydanego w roku 1927⁷. Wszystkie zaliczyć można z całą pewnością do wczesnego okresu twórczości belgijskiego poety, debiutował on bowiem w czasopiśmie „Disque Vert” dopiero w roku 1922, a jego pierwszym samodzielnym tomem był właśnie wspomniany *Qui je fus*.

Z wypowiedzi Lutosławskiego wiadomo, że to nie teksty poetyckie przeczytane w czasopiśmie skłoniły go i bezpośrednio zainspirowały do rozpoczęcia pracy nad *Trois poèmes...* Ogólny zarys utworu powstał, zanim kompozytor zetknął się z twórczością Michaux – szukał on odpowiednich słów do dzieła, które już istniało w jego wyobraźni. Spośród wielu różnych wierszy Lutosławski zdecydował się właśnie na nadrealistyczne, oniryczne, wizyjne, fantastyczne, a chwilami nawet *quasi-religijne* utwory Michaux. Rozpatrując ten wybór w kontekście drogi twórczej, jaką wówczas podążał, nie sposób uniknąć porównania poetyki tych trzech liryków z koncepcją aleatoryzmu kontrolowanego i występowaniem elementu przypadku w muzyce w ogóle.

Jeśli zestawi się formę wierszy Michaux z definicją aleatoryzmu, a szczególnie jego koncepcją zaakceptowaną przez Lutosławskiego, od razu widać między nimi oczywiste analogie. Jadwiga Paja-Stach charakteryzuje aleatoryzm jako prąd bądź kierunek w dwudziestowiecznej twórczości muzycznej

którego cechą szczególną jest wprowadzenie zjawisk nieprzewidywalnych w zakresie materiału i formy, mogących wystąpić tak w procesie komponowania, jak i wykonania utworu. Owa przypadkowość, efekty niespodziewane są przez twórcę świadomie założone. Kompozytor rezygnuje z określenia wszystkich aspektów utworu i zezwala na współdziałanie w kształtowaniu dzieła czynnikom pozostającym poza sferą jego decyzji i my-

⁶ Rozmowa W. Lutosławskiego z Jeanem-Paulem Couchoud, cyt. za: Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, s. 97.

⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Henri Michaux podaję w artykule za francuskim oryginałem: H. Michaux *Œuvres complètes 1*, red. R. Bellour, Gallimard, Paris 1998) wraz z polskimi przekładami autorstwa Marii Leśniewskiej (w tekście jako M.L.) oraz Krzysztofa Jeżewskiego (w tekście jako K.J.). Polskie tłumaczenia cytuję za artykułem Joanny Wnuk-Nazarowej *Związki słowa z muzyką w „Trois poèmes d’Henri Michaux” Witolda Lutosławskiego*, w: *Witold Lutosławski. Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 122-124.

Interpretacje

śli twórczej. Im większą rolę powierza owym czynnikom, tym większe staje się ryzyko artystyczne, które kompozytor niewątpliwie bierze pod uwagę.⁸

Aleatoryzm może być także rozumiany nie jako spójny nurt artystyczny, ale raczej jako technika kompozytorska, z której elementów twórca korzysta. Za taką koncepcją opowiada się na przykład Teresa Błaszkiwicz, która postuluje używanie określenia „pierwiastek aleatoryczny”, zakładając, że w zasadzie każde dzieło jest częściowo niedookreślone (ponieważ nie istnieją dokładne i jednoznaczne partytury), jednak występujący w nich „pierwiastek aleatoryczny” może mieć dla budowy całości kompozycji znaczenie kluczowe (wówczas mówimy o dziele aleatorycznym) lub poboczne. Podobne stanowisko reprezentuje autor hasła *Aleatoryzm* w *The new grove dictionary of music and musicians* Paul Griffiths, który pisze, że aleatoryzm „odnosi się do muzyki w ogóle, ponieważ kompozytor nigdy nie jest w stanie przewidzieć każdego aspektu dzieła”⁹. Jednocześnie zaznacza on, iż zazwyczaj termin ten stosuje się dla tych utworów, w których zastosowanie przypadku stanowi świadomą decyzję twórcy. Wyznacza też kilka rodzajów użycia techniki aleatorycznej (tj. kompozycja aleatoryczna, forma mobilna, nieokreślona notacja czy grafika muzyczna). Własną typologię tworzy również Teresa Błaszkiwicz w książce poświęconej analizie aleatoryzmu w twórczości Lutosławskiego. Wyróżnia ona: aleatoryzm kierowany, elementarny, sugerowany, absolutny, aleatoryzm formy oraz grafikę muzyczną. Lutosławskiego charakteryzuje jako przedstawiciela pierwszego z wymienionych rodzajów¹⁰.

Liryka Michaux oparta zarówno na tematyzowaniu problemu przypadkowości, jak i wykorzystaniu przypadku dla tworzenia poetyckiego obrazu wydaje się analogiczna w stosunku do podstawowych założeń aleatoryzmu. Współistnienie niedookreślenia z jasnymi zasadami rządzącymi konstrukcją wiersza jednocześnie zbliża Michaux do koncepcji aleatoryzmu kontrolowanego proponowanej przez Lutosławskiego. Za jego podstawową definicję uchodzi stwierdzenie Wernera Meyer-Epplera z 1955 roku: „aleatorycznymi nazywamy te zdarzenia, których przebieg jest z grubsza ustalony, ale w szczegółach zależy od przypadku”¹¹. Błaszkiwicz precyzuje, że ta forma jest wolna od wpływu przypadku, natomiast podlega mu sposób organizacji materiału muzycznego. U Lutosławskiego jednak zawsze jeden z elementów pozostaje ściśle określony; najczęściej jest to wysokość dźwięku. W odniesieniu do poezji Henri Michaux powiedzieć można, że miejsca niedookreślenia wynikają głównie z zastosowania techniki *snu*, w której obrazu nie łą-

⁸ J. Paja-Stach *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Nakł. UJ, Kraków 1992, s. 39.

⁹ P. Griffiths *Aleatory*, w: *The new grove dictionary of music and musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrell, Grove, Londyn 2001, s. 341 (przeł. M.K.).

¹⁰ Por. T. Błaszkiwicz *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, Gdańsk 1973, s. 28-38.

¹¹ Tamże, s. 28.

czą się w ciągu przyczynowo-skutkowe, ale raczej zestawiane są zgodnie z zasadą gry skojarzeń. Pojęcie gry jest natomiast ściśle związane z aleatoryzmem. Za podstawę filozoficzną dzieła aleatorycznego uważał zjawisko gry Bohdan Pocięj¹². Jego teorię skrótowo omawia Teresa Błaszkiwicz w książce:

Jako zwolennik i teoretyk współczesnego aleatoryzmu, Pocięj widzi w zjawisku GRY jedną z głównych zalet tej techniki i jej podstawową nowość w takim ogólnym znaczeniu, jak są rozumiane reguły gry w teorii gier. Gra jest dla niego prawdziwą istotą nowej metody komponowania muzyki.¹³

Reprezentantem przeciwnego stanowiska i głównym polemistą Pocięja był Konstanty Regamey, który w swoich artykułach atakował nie tylko grę jako podstawę aleatoryzmu („w tego rodzaju sztucznych chaosach, które nawet wrażenia chaosu nie sprawiają [...], moment gry znowu jest całkowicie nieuchwytny”¹⁴), ale także samą definicję terminu sformułowaną przez Pocięja¹⁵. Jadwiga Paja-Stach zasadniczo zgadza się z ustaleniami pierwszego z dyskutantów. Wyróżnia ona dwie formy występowania idei gry w tym nurcie: realną, kiedy sposób tworzenia podlega prawom przypadku, a kompozytor posługuje się metodą losową dla stworzenia dzieła zamkniętego, oraz myślową, konceptualną, kiedy kompozytor wprowadza element gry pomiędzy siebie a wykonawcę lub siebie a odbiorcę¹⁶. Aleatoryzm kontrolowany zdecydowanie odrzuca typ pierwszy. Nie rezygnuje jednak z drugiej z przedstawionych koncepcji – zamknięcie dzieła (czyli jego dookreślenie) następuje w chwili wykonania.

Podobny schemat rysuje się w wierszach Michaux – poeta nie korzystał bowiem z całkowicie przypadkowych czy losowo wybranych zestawień wyrazów (co

¹² Por. w B. Pocięja *Źródła aleatoryzmu (III)*. Gra, „Ruch Muzyczny” 1966 nr 20, s. 12: „Twierdę wprost, że aleatoryzm jako swojego rodzaju metoda kompozytorska rodzi się z pojmowania samej muzyki jako gry”.

¹³ T. Błaszkiwicz *Aleatoryzm*, s. 13.

¹⁴ K. Regamey *Uwagi o uwagach w sprawie aleatoryzmu (III)*, „Ruch Muzyczny” 1967 nr 16, s. 3.

¹⁵ Stanowisko Regameya uznać należy za generalnie bardzo nieprzychylnie i krytyczne wobec aleatoryzmu – zauważa on bezmyślność kompozytorów, którzy próbują całkowicie podporządkować tworzenie muzyki zespołowej przypadkowi, a nawet określa dzieła aleatoryczne mianem „zbiorowego rzępolenia”. Wyjątek czyni jedynie dla twórczości Lutosławskiego: „Czy [...] odnowienie języka muzycznego przy pomocy przypadku – jest w ogóle możliwe? Na drodze empirycznej, opierając się na już istniejących faktach muzycznych (by nie powiedzieć „dziełach”) muszę stwierdzić, że tak, chociaż kompozytorów, którym się to udało można policzyć nie tyle na palcach jednej ręki, ile właściwie na jednym palcu. „Palcem” tym jest dla mnie Witold Lutosławski” (tamże, s. 3-4).

¹⁶ J. Paja-Stach *Dzieła otwarte...*, s. 39-40.

Interpretacje

było charakterystyczne dla niektórych praktyk dadaistycznych¹⁷), ale starał się wprowadzić element gry pomiędzy siebie i czytelnika. Oczywiście, można twierdzić, że podobne działanie podejmuje każdy pisarz tworząc metaforę (której konkretyzacja zależy w dużym stopniu od wrażliwości i wyobraźni odbiorcy) – analogiczne zastrzeżenie czyniono jednak także w odniesieniu do muzyki, pisząc, iż każde dzieło zawiera pierwiastek aleatoryczny i jest częściowo niedookreślone. Cechą rozstrzygającą był zawsze stopień owego niedookreślenia; warto więc przyjąć się pod tym kątem wierszom Michaux.

Pensées powstały jako ciąg skojarzeniowy, oparty na zasadzie jukstapozycji. Analogiczną technikę pisania można zaobserwować w *Repos dans le malheur*, choć tam pomysłem na łączenie pojawiających się obrazów (oprócz reguły asocjacji) jest podobieństwo brzmieniowe wyrazów:

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre,
[...]
Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur
Moja wielka sceno, moja przystani, moje ognisko domowe,
[...]
W twojej jasności, w twojej rozległości, w twojej okropności
(przeł. M.L.)

Określenia, jakich używa Michaux dla nazwania nieszczęścia (*malheur*), nie tworzą ciągów logicznych – to zbieżności fonetyczne i luźne skojarzenia decydują o łączeniu ich ze sobą. W pewnym sensie są one więc kombinacjami przypadkowymi. Nie oznacza to jednak, że trop interpretacji symbolicznej jest niedopuszczalny – wręcz przeciwnie – istnieje prawdopodobieństwo, że Michaux dobierał wyrazy w oparciu o nieznaną czytelnikowi klucz symboliczny bądź że zestawianie słów w takie właśnie szeregi ujawnia podświadomy charakter ich selekcji – mogą one bowiem stanowić pewną spójną wizję i definicję nieszczęścia.

W *Pensées* zasada zestawiania obrazów wydaje się jeszcze bardziej nieoczekiwana i nielogiczna. Można powiedzieć, że przeistaczają się one w ciągu luźnych skojarzeń będących odzwierciedleniem poetyki snu, która – jak zauważa Jerzy Kwiatkowski – stanowi podstawę konstruowania obrazu u Michaux:

Cała niemal twórczość Michaux – prócz najbardziej typowych „egzorcyzmów” i wierszy „antyjęzykowych” – bazuje na technice snu. Technika snu to – między innymi – „realistyczne” przedstawienie tego, co „nierealne”, „materializowanie” tego, co mentalne.¹⁸

W przypadku omawianego utworu sprawdza się raczej teza o „materializowaniu mentalnego”. Podmiot stara się opowiedzieć, czym jest doświadczenie myślenia, a także myśl sama w sobie. Nie analizuje jednak problemu, myśląc o nim i swoje

¹⁷ Wystarczy przypomnieć choćby słynny przepis na poemat dadaistyczny Tristana Tzary.

¹⁸ J. Kwiatkowski *Moi, non. Rzecz o Henri Michaux*, w: tegoż *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 178.

myśli werbalizując, ale przedstawiając strumień obrazów: drżenia, cieni, płynnych ruchów czy pyłków na wietrze. Zderzające się ze sobą przypadkowo wizje stanowią jedyny dostępny, aczkolwiek płynny obraz rzeczywistości mentalnej, którą – aby ją zrozumieć – trzeba sprowadzić do konkretnej postaci.

Podsumowując, teoria przypadku czy gra skojarzeń okazują się w zasadzie podstawową kategorią filozoficzną definiującą rzeczywistość przedstawioną w twórczości poety. Zwraca na to uwagę Zbigniew Bieńkowski:

Chodzi mu [Michaux] o obnażenie mechanizmu świata, o ukazanie dowolności, przypadkowości wszystkiego, a więc dobra i zła, praw, ideologii, ustroju. Nic nie zabezpiecza ostatecznie, tu nie wiadomo, dlaczego zabezpiecza prawo, gdzie indziej nie wiadomo, dlaczego zabezpiecza bezprawie, tu wada jest cnotą, tam cnota jest zbrodnią i nigdzie z niczego nic nie wynika. Różnorodność form życia nie jest bogactwem rzeczywistości, ale znakomitym pretekstem absurdu.¹⁹

Nigdy jednak przypadek nie decyduje u Michaux do końca o kształcie formalnym dzieła – nawet jako podstawa myślowa nie determinuje całkowicie postaci utworu. Istnieją bowiem pewne metody łączenia wizji; wiersze opierają się na określonych poetyckich formułach (analogie brzmieniowe, kontrasty, anafory).

Reguły określające łączenie słów czy wizji współlistnieją więc w tej poezji z elementem przypadku – Michaux kontroluje przebieg utworu poetyckiego, nie pozwala mu na całkowitą ucieczkę od naddanego uporządkowania. Oniryczne przesuwanie się obrazów, które mogą podlegać rozmaitym konkretyzacom w zderzeniu z innymi, stanowi podstawowy pierwiastek aleatoryczny w wierszach Michaux. Przykładem jednej z możliwych konkretyzacji może być następująca eksplikacja fragmentu:

Penser, vivre, mer peu distincte;
Moi – ça – tremble,
Infini incessamment qui tressaille.

Myśleć, żyć – morze niezbyt wyraźne;
Ja – to coś – drzę,
Nieskończoność co drży nieustannie.
(przeł. M.L.)

Życ, myśleć, niewyraźne morze,
Ja – to coś – drży,
Co chwila nieskończoność, która wibruje.

(przeł. K.J.)

Myślenie jawi się w wierszu Michaux jako coś nieokreślonego. Podmiot nie wyraża jednak tego poglądu literalnie, ale raczej umieszcza go w tekście w postaci

¹⁹ Z. Bieńkowski *Michaux, wyobrażenia przewencyjna*, w: tegoż *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 474.

Interpretacje

przecucia, skojarzenia (odbiorca odczytuje taki sens z zestawienia „penser” z „mer peu distincte”). Jednocześnie osoba mówiąca płynnie przechodzi od refleksji na temat życia czy własnej podmiotowości do obrazów morza i drżenia, które przywodzą na myśl fale morskie. Czytelnik dokonuje więc swoistej kontaminacji różnych wizji i zlewa je w jedno wyobrażenie: może to być na przykład myśl jako wiecznie poruszona tafla wody odbijająca tajemnicę bytu lub też myśl jako nieskończone poruszenie, niejasność, morski wir. Wydobyte poprzez skojarzenie znaczenia poszczególnych wyrazów podporządkowane zaproponowanym przez poetę połączeniom, podsunąć mogą wyobraźni tysiące innych, podobnych interpretacji. Odbiorca stara się bowiem odczytać przepływające obrazy jako metafory, sprowadzając je do wspólnego mianownika poprzez wyszukiwanie w pamięci (lub podświadomości – nie musi to być proces zamierzony) takich znaczeń poszczególnych słów, które nadawałyby całemu wierszowi pozory spójności i logicznego wynikań. Jednym słowem: chce nadać tekstowi poetyckiemu jakiś całościowy sens, którego generowanie opiera się w ogromnym stopniu na jego indywidualnych skojarzeniach i intuicji.

Lutosławski próbuje przełożyć surrealistyczne chwyt Michaux na język muzyki. W częściach I i III tworzy on niejednokrotnie – przy użyciu techniki *ad libitum*²⁰ – wrażenie swoistej magmy dźwiękowej, która odzwierciedla labilny i nieokreślony charakter rzeczywistości snu. Zjawisko to wydaje mi się szczególnie ważną próbą podjęcia dyskusji z surrealistyczną poetyką. Poprzez zerwanie z linearnie rozwijającą się melodyką i rezygnację z tworzenia napięć w obrębie schematów melodycznych, Lutosławski przenosi słuchacza w świat przeplatających się, niestabilnych dźwięków. Napięcie nie powstaje już w wyniku kumulacji rozwijających się stopniowo zdarzeń muzycznych – rodzi się ono ze zderzenia przypadkowych dźwięków i barw. Używając techniki *ad libitum*, nie sposób bowiem przewidzieć, które dźwięki w danym momencie nałożą się na siebie i jakie brzmienie uzyska się poprzez ich kombinację. Wrażenie magmy dźwiękowej uwalnia więc w pewnym sensie utwór muzyczny spod władzy logiki melodii i pozwala skoncentrować się na współbrzmieniach oraz jakościach czysto sonorystycznych. Tego rodzaju zabiegi korespondują niejako z wykorzystywaną przez Michaux techniką jukstapozycji. Skojarzeniowe ciągi pojawiające się w tekstach literackich sprawiają, że tekst zdaje się statyczny, nie rozwija się przed oczami odbiorcy i tym samym

20 Według *Słowniczka muzycznego* Jerzego Habeli określenie *ad libitum* oznacza „wg upodobania, dowolnie” i pozwala na „stosowanie swobodnych odchyłeń od oznaczonego tempa” bądź też „opuszczenie przez wykonawcę zaznaczonego fragmentu utworu” (J. Habela *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 8). Lutosławski wiąże to określenie ze swoistym sposobem dyrygowania: „Dyrygent daje w takim wypadku tylko jeden znak wykonawcom na początku sekcji, po czym sekcja wykonywana jest *ad libitum*” (W. Lutosławski *Trzy poematy Henri Michaux na chór 20-głosowy i orkiestrę. Partytura chóralna – Partytura orkiestrowa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 4).

prezentuje mu rzeczywistość nie do końca określoną – pozbawioną bowiem jednej z najważniejszych kategorii: czasu. W utworze aleatorycznym słuchacz również ma wrażenie nieokreśloności prezentowanej materii muzycznej (instrumenty i głosy zdają się wchodzić z niejakim opóźnieniem, ich partie przeciągają się, pojawiają się w nich *glissanda*, często wykonywane są też w dynamice *piano*). Co jednak ważniejsze, magma dźwiękowa pozwala – podobnie jak poezja jukstapozycyjna – skupić się na z e s t a w i e n i a c h dźwięków, a nie ich przebiegach: nie każe szukać sensu w rozwoju linii melodycznych, ale pozwala docenić wszelkie harmoniczne odcienie dzieła.

Najwięcej przykładów jej zastosowania odnaleźć można w częściach *Pensée* oraz *Repos dans le malheur*. W *Pensée* kompozytor próbuje stworzyć o b r a z y m u z y c z n e, które pełnią funkcję zapowiedzi dla słów śpiewanych następnie przez chór. Wstęp poprzedzający pierwszą strofę wiersza Michaux rozpoczyna się od symetrycznego dwunastodźwięku granego przez dwa fortepiany. Nagłe rozpoczęcie całego utworu przez krótki i szybko urwany akord zostaje jednak natychmiast zneutralizowane przez „długi segment delikatnych, szemrzących nut powierzonych instrumentom dętym drewnianym, które, stopniowo zawężając rozpiętość swoich partii, spotykają się na klastrze półtonowym w miejscu oznaczonym w partyturze numerem 28”²¹. Owe „szemrzące nuty”, jak je określa Charles Bodman Rae, stanowią obraz muzyczny będący przetworzeniem tekstowego wyobrażenia drżenia i poruszenia ukazanego pierwszych wersach wiersza.

Inną charakterystyczną próbą odtworzenia magmy dźwiękowej jest fragment ekspozycji przypadający na sekcje 103-142. Płynny i chybotliwy śpiew poszczególnych głosów w zestawieniu z przedłużeniem wrażenia ściany dźwięku wprowadzonej w ekspozycji tworzy sugestywny obraz piękna „myśli o cudownym pływaniu” (przeł. M.L.), którego anielskość potęguje nagłe pojawienie się „migotliwej kombinacji wibrafonu, czelesty, harfy i dwóch fortepianów”²². Patrząc na dwa cytowane przykłady, warto zauważyć, że Lutosławski dostosowuje tempo do obrazów pojawiających się w tekście Michaux. Wprowadzenie, będące jednocześnie muzycznym analogonem pierwszych wersów *Pensée*, posługuje się bowiem dłuższymi wartościami (szczególnie w partiach instrumentów dętych), wywołując u odbiorcy wrażenie przeciągania dźwięków i tworząc rozległą płaszczyznę brzmieniową. Zupełnie jakby kompozytor odnosił się do wizji morza, zawartej w inicjalnym wersie. Akompaniament dla fragmentu opisującego ruch myśli („qui glissez en nous, entre nous, loin de nous, / loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer”) jest dużo szybszy: przeważają w nim wartości szesnastkowe. W momencie, w którym przyspiesza sam tekst (dzięki nagromadzeniu powtórzeń „nous” oraz „loin”), także i muzyka nabiera tempa. Nadal jednak pozostaje spokojna w charakterze, wywołując skojarzenia akwaticzne.

²¹ Ch.B. Rae *Muzyka Lutosławskiego*, s. 98.

²² Tamże, s. 99.

Interpretacje

Ta sama strategia użyta została także w partii chóralnej w części III. Tuż przed drugą kulminacją na słowach „dans ton horreur” głosy (które pojawiają się zgodnie z zasadami kanonu) rozpoczynają swój śpiew *pianissimo* i stopniowo staje się on coraz głośniejszy. Wraz ze słowami „dans ta lumière” następuje wybuch jednoczesnego śpiewu *mezzo forte*. Kompozytor posłużył się tu fakturą magmy dźwiękowej dla stworzenia – analogicznego do pierwszego wejścia chóru w I części – wrażenia płynnego przenikania się brzmień. Owo przepływanie dźwięków jest jednak dużo szybsze. Niektóre nuty, wydobyte za pomocą fermat, przynoszą nawet odczucie ślizgania się po całej melodii; każdy śpiewak „wyróżnia” w ten sposób dwa dźwięki tej samej wysokości.

Tym, co stanowiło oczywistą inspirację dla Lutosławskiego, będąc najgłębszym wyrazem aleatoryczności poezji Michaux, pozostaje więc z pewnością technika snu. Podobnie jak polski kompozytor, pisarz również nie uciekał od konieczności nadania formy swojemu dziełu i nie podporządkował go jedynie grze (jak czynił to na polu muzycznym np. John Cage) – wykorzystując ukształtowaną przez dwudziestowieczną awangardę poetykę jukstapozycji starał się połączyć przypadkowo wizje i zaobserwować, do czego owo zestawienie może doprowadzić. Odnoszą się więc z pewnością do niego słowa, którymi Jadwiga Paja-Stach charakteryzuje aleatoryczną twórczość Lutosławskiego.

zaznaczał, że nie pozbawia się jako twórca odpowiedzialności za swoje dzieło, a wszelkie różnice w postaci utworu, zaznaczające się w poszczególnych wykonaniach, dokonują się przy zachowaniu jego tożsamości. Przypadek nie rządzi kompozycją, lecz pełni w niej rolę służebną.²³

Abstract

Michalina KMIECIK
Jagiellonian University (Kraków)

Surrealism vs. aleatoric music. A case of *Trois poèmes d'Henri Michaux* by Witold Lutosławski

The article aims at discussing the interrelations between the technique of aleatoric composition and the poetic practices of Surrealism. Taking as a case study one of the most characteristic pieces by Witold Lutosławski from the 1960s. (*Trois poèmes d'Henri Michaux*) one can point to musical strategies that correspond to surrealist poetics of dream, juxtaposition and the concept of accident. For Lutosławski is trying to create a music language which would reflect the poetics of Michaux's text – thus he reaches for some innovative means of expression such as: he introduces music images preceding the text, he introduces theatricalisation of music (in the 3rd part), he employs unsteady sound in the form of sound magma. Doubtless owing to these effects, there emerges a bond between the musical and the literary texts.