

Szkoła Muzyczna w Krakowie

JADWIGA HODOR

*Sny w twórczości Bogusława Schaeffera*

---

Dreams in the Work of Bogusław Schaeffer

Sen, określany m. in. „czasowym zanikiem przytomności”, w psychologicznej analizie stanowi bardzo istotny materiał badawczy. Marzenia senne mogą być skutkiem poprzedzających je przeżyć i doświadczeń w ciągu dnia, ale też mogą pełnić ważne i znaczące funkcje w życiu psychicznym człowieka. Sen — owiany tajemnicą — odsłania te sfery człowieka, które nie są mu łatwo dostępne.

Znakomity polski kompozytor, dramaturg, pisarz, grafik Bogusław Schaeffer, od 50 lat intensywnie tworzący w wielu dziedzinach sztuki (przede wszystkim w muzyce; jest autorem 350 dzieł w 22 różnych gatunkach oraz 30 sztuk teatralnych), tak wypowiada się na ten temat:

Sny podzieliłbym na symptomatyczne, wartościowe, zewnętrzne, wypadkowe i bezwartościowe. Procentowo są one niemal wyrównane, naturalnie, zwracam uwagę na symptomatyczne i wartościowe. Symptomatyczne odsłaniają mi prawdę o mnie samym, przypominają mi, kim jestem, że np. odczuwam potrzebę delikatności, czułości, rozmarzenia, że nie imponuję, lecz pouczam, daję coś z siebie innym, zachęcam do zajmowania się tym, co mnie zawsze interesowało etc., a zatem sny te dokumentują to, czego się o sobie domyślam. Na ogół sądzi się, że człowiek we śnie urzeczywistnia swoje potrzeby, myślę, że jest to gruby błąd. Pamiętam, że w warunkach głodu nie śniło mi się pyszne jedzenie, lecz strach, że mi ktoś ukradnie to, co trzymam pod wyrykiem. Sądzę więc, że każdy człowiek mógłby mieć inny pogląd na swoje sny.

Sen wartościowy — to taki, który wynika z niepokoju poprzedzającego ten sen; we śnie mózg pracuje dalej, nie ma zbyt wielkiego panowania nad materiałem, ale za to

jest wolny, pełen fantazji. Takie sny wydają mi się zawsze dłuższe, bardzo konkretne, audytywnie interesujące, czasem tak bardzo obrazowe, że z nich po prostu korzystam (kuleczki w *Azione a due* — przyśniły mi się; czegoś takiego w muzyce nigdy nie było, w śnie rozumiałem od razu ich znaczenie, ich możliwą funkcję w utworze).

Jestem — urodzonym — twórcą, kreatorem z powołania (gdy inni z ambicji etc.), więc moje sny produkują sny podobne tym, które są na jawie. Mógłbym powiedzieć, że komponuję czy piszę sztuki, śniąc je jakby. Umyslnie staram się nie dopuszczać do siebie żadnych myśli, niczego nie dociekam, nic nie kombinuję — po prostu: piszę i trochę (troszeczkę) dziwię się, że takimi drogami to wszystko przebiega. Ze snem moja twórczość ma wiele wspólnego: nie kojarzę logicznie (nie lubię logiki, logicy zawsze wydawali mi się śmieszni), pozwalam pracować fantazji, o spójność nie dbam, wiem, że wszystko, co robię, jest spójne, ma sens (którego sen nie posiada, a jeśli nawet to jest on trudny do odgadnięcia).

We śnie nie pojawiają się gotowe utwory, to byłoby niemożliwe, gdyż kolejne motywy wypierają poprzednie, ale coś podobnego zdarza mi się w komponowaniu i w pisaniu sztuk, zapominam, co było na poprzednich stronach, intuicyjnie, umyślnie nie zaglądam do nich, idę dalej — jak we śnie — aż do końca jakiegoś etapu. Tak napisane rzeczy są najlepsze, to mogę stwierdzić z całą stanowczością, bo na ten temat nie raz już myślałem.

Schaeffer traktuje muzykę jako jedną z form wypowiedzania się, „eksploatacji siebie”, dlatego też nie komponuje według ustalonego wcześniej schematu postępowania. Tworzy z konieczności, pod dyktando swego wewnętrznego niepokoju, bez względu na ramy czasowe. Jeśli ma coś do przekazania, oddaje się pracy bez reszty, jak w transie, który mija z chwilą odnalezienia właściwego ujęcia. Z takim podejściem do tworzenia łączą się różne stany psychiczne, nie wykluczając depresji. Szukanie najbardziej odpowiednich rozwiązań dla kielkujących w wyobraźni idei uzależnione jest w każdym przypadku od samych pomysłów; może to być powolny proces wmyślania się, wnikliwego i wszechstronnego badania, uzupełniania i dodawania różnych elementów czy nawet radykalnego nieraz zmieniania wymyślonej wcześniej wersji, albo też spontaniczny odruch gry podświadomości, dzieło natchnienia, kiedy to komponowanie można by porównać do pisania listów, rejestracji wewnętrznego monologu, a nawet dialogu czy wielogłosowej dyskusji.

Z wypowiedzi kompozytora dość wyraźnie wynika, że w swojej pracy twórczej lubi „śnić na jawie”, operując grą fantazji, bez udziału świadomości. Utwory, które w ten sposób powstały (m.in. *Muzyka na smyczki: Nokturn, Azione a due, Fragment*, kompozycje dla aktorów, sztuki teatralne) zadziwiają niezwykłością, pomysłowością i odrębnością.

*Muzyka na smyczki: Nokturn* z 1953 r., powstała w formie szkicu w ciągu jednej nocy. Schaeffer wyobraził sobie formy geometryczne, które można łatwo zamienić w muzykę. Dlatego po raz pierwszy są tam wielodźwiękowe klasterki (tak chętnie potem przez innych stosowane), niemal rysowane w przestrzeni muzycznej. W tej koncepcji, dzięki pracy fantazji, twórca

mógł oderwać się od poszczególnych dźwięków i przejść na komponowanie interwałami (a więc jakby geometrycznymi odległościami, które dla nas, muzyków, są bardzo realne, bo przecież odróżniamy je w najmniejszych niuansach).

„Wyśnione” kuleczki, o których wspomina Schaeffer, znalazły zastosowanie w utworze *Azione a due* na fortepian i instrumenty (1961), należącym do najoryginalniejszych dzieł w jego twórczości. Już sam obraz graficzny (system kółek, mniej lub więcej zaczerpniętych) wzbudza zainteresowanie. Łamiąc wszelkie konwencje i ustanawiając nowe zasady, Schaeffer nie zawahał się zastosować nowej notacji muzycznej, dzięki której wszyscy grający muszą zapomnieć o nawykowym czytaniu nut. Ze złożonej i dla przeciętnego wykonawcy zupełnie niezrozumiałej partytury, odtwarzają oni muzykę nie w charakterze akompaniatorów, lecz świadomie współtworzących całość muzyków. Solowy fortepian „emitujący” muzykę! — to zupełnie nowa idea; instrumenty towarzyszące (dęte drewniane i dęte blaszane) odbierają od fortepianu poszczególne dźwięki (zawsze po ustalonym przez kompozytora czasie), tworząc w ten sposób imaginacyjną ciągłość powstającej muzyki.

W 1968 r., również w ciągu nieprzespanej nocy, po straszliwym popołudniowym maratonie kawowym, jakby w półśnie, powstała „natchniona” kompozycja *Fragment* dla dwóch aktorów i wiolonczelisty, w której aktorzy nie odgrywają żadnych ról, grają swoje partie na prawach utworu muzycznego. Wraz z wiolonczelistą, którego solistyczna rola jest tu wysoce wieloznaczna i staje się określona dopiero po prezentacji całego *Fragmentu*, dwa głosy aktorskie tworzą kameralne trio. Teksty są różne, od nic nie mówiących dialogów, do filozoficznych refleksji, od niemal kabaretowo humorystycznych „gadek” aż po niezwykle wyszukane problemy ludzkiej kondycji. Kompozytor miesza konwencje dialogowe, aktorzy ciągle zmieniają swoje role, a całość mimo swej dziwacznej formy przebiega swobodnie i bardzo naturalnie, jak we śnie!

Powróćmy jednak do problemu snu jako podmiotu dzieła. W twórczości B. Schaeffera niewątpliwie na snach opierają się: *TIS MW2*, *Sny o Schäfferze* (*Ionesco*) i *Audiencja II*.

*TIS MW2: Kompozycja sceniczna* (1963), po prawykonaniu 21 kwietnia 1964 w Krakowie oceniona jako niezrozumiała i kontrowersyjna, stała się z biegiem lat najbardziej reprezentatywnym utworem Schaeffera. Należy do dzieł audiowizualnych z gatunku teatru instrumentalnego; muzyka została tu zredukowana do minimum. Z powstaniem tej kompozycji wiele wspólnego mają doświadczenia związane z pracą nad *Projektem automatycznej kompozycji scenicznej* (1962), w której materiał muzyczny i sceniczny potraktowany został na prawach dowolnych asocjacji, wykraczając poza gra-

nice muzyki, jej świata dźwięków, efektów i barw, co nie oznaczało wszakże całkowitej rezygnacji z ekspresji substancjalnie muzycznej.

Podstawą *TIS MW2* stały się fragmenty noweli *Sny Marii Dunin* (napisanej w 1895 r. przez Karola Irzykowskiego, publikowanej zazwyczaj w jednym tomie wraz z późniejszą powieścią *Pałuba*), prelogicznej i niesamowitej opowieści o snach, o „tym drugim” — jak powiada kompozytor — życiu człowieka, wraz z jego niemożliwą do wyjaśnienia, a przecież niekiedy tak bardzo fabularną „akcją” i warstwą symboliczną opornie poddającą się psychologicznej interpretacji. Próby Irzykowskiego, dotyczące interpretacji snów (*Pałuba* wydana została w 1903), przypadają niemal dokładnie na okres powstania Freudowskiej teorii snów; Irzykowski (mimo poetyckości tkanki fabularnej) potraktował symbolikę marzeń sennych z naukową i analityczną dociekliwością. Gdyby *Pałubę* przetłumaczono i udostępniono światu tuż po jej napisaniu, stałaby się literacką sensacją; niestety, jej losy potoczyły się innym torem, Irzykowski został surowo potraktowany przez rodzimą krytykę, w końcu zniechęcił się do pisania powieści, w której był genialnym prekursorem surrealizmu.

Już pierwsze strony *Pałuby* uderzyły kompozytora „innością” pisarstwa, stylu i widzenia rzeczywistości. Irzykowski wydał mu się z pisarzy najbliższy, czuł, że w tej materii mógłby zrobić coś oryginalnego. Utwierdził w tym kompozytora miłym listem prof. Kazimierz Wyka (Schaeffer prosił go o pozwolenie na korzystanie w utworze również z jego komentarza do *Pałuby*; później te elementy zostały odrzucone i *TIS MW2* opiera się wyłącznie na tekście Karola Irzykowskiego).

Sam kompozytor wyjaśnia, że „muzyka, akcja, gesty, ruchy, nagle eksplodujące okrzyki, zmiany temp, ściszenia i rozmyślnie »niczym się nie tłumaczące« epizody — wszystko to należy do świata snu, owej ciemnej rzeczywistości, demonicznie pobłyskującej chwilowymi rozjaśnieniami, rzeczywistości, na którą nie mamy żadnego wpływu, choć bierze się ona głównie z tego, co nas otacza; w sumie chodziło mi o to, by za pomocą obserwacji, analizy i — również muzycznego — opisu wizji sennych odsłonić prawdę o człowieku”.

Jeśli pominiemy nieporozumienia w czasie pierwszych prezentacji tej kompozycji, wielokrotne jej wykonania przyniosły autorowi wiele satysfakcji. Stała się ulubionym utworem zespołu MW2, mimo że jej wykonania wahały się między porażką i sukcesem, bądź też były źle przyjmowane. Lista interpretacji jest imponująco długa. Przez wiele lat utwór był wykonywany tylko przez krakowski zespół (jedno z wykonań — Genewa, 9 I 1967 — zostało nawet zarejestrowane na taśmie filmowej). W końcu jednak wspaniale wydana partytura (PWM 1972) — w czterech językach (polskim, angielskim,

niemieckim i francuskim) — zachęciła obcych artystów (którzy z reguły nie przepadają za utworami przeznaczonymi dla innego zespołu, a w przypadku tej kompozycji było to zaznaczone już w samym tytule) do jego wykonania; poza komentarzem autora i głosami dla poszczególnych realizatorów odnajdujemy tu również znakomite zdjęcia z koncertów zespołu MW2 (wykonane przez Zbigniewa Łagockiego), oddające niezwykłość i upiorność snu oraz jego możliwości skojarzeń (szczególnie zdjęcie z pochylonymi postaciami nad głową aktora Bogusława Kierca czy też zdjęcie montażowe, na którym u dołu, na pierwszym planie, widoczna jest odwrócona do góry głowa aktora Mikołaja Grabowskiego przy głowie Bogusława Schaeffera). *TIS MW2* prezentowany był — można śmiało rzec — na całym świecie. Bardzo interesujący wydaje się fakt, że w wykonaniu innych zespołów (np. w realizacji zespołu włoskiego czy też prowadzonego przez byłą uczennicę Schaeffera Katarzynę Piątek-Stępniewską z udziałem uczniów Liceum Muzycznego, a warto dodać, że robiła ten utwór z uczniami dwukrotnie) kompozycja ta była bardzo podobna do pierwowzoru z 1964 r. Jest to tym dziwniejsze, że partytura i głosy solowe pozwalają na spore dowolności interpretacyjne, myślę jednak, że o podobieństwach zadecydował tu głównie tekst Irzykowskiego.

Wykonawcami utworu — czytamy w komentarzu do partytury — są: aktor, mim, balerina, sopran oraz czterej instrumentalisci — flet lub skrzypce, saksofon altowy lub wiolonczela oraz dwa fortepiany, oznaczone literami A i B. [...] Każdy instrument ma własną partię, która służy mu jako jedyny przewodnik po utworze. Pewne synchronie na początku utworu służą tylko wzajemnej konfrontacji materiału. W dalszym przebiegu utwór ma być grany ośmiogłosowo zupełnie niezależnie, w ramach ogólnego schematu całości. Kompozycja dzieli się na dwie części: pierwsza ma się rozgrywać w niemal zupełnej ciemności (światło, które należy wprowadzić dla umożliwienia wizualnego odbioru partii mima i baleriny, ma być zupełnie przyćmione, tak aby publiczność odebrała jedynie obecność tych dwóch postaci), druga — w pełnym świetle, jaskrawo kontrastującym z częścią poprzednią. Praca poszczególnych instrumentalistów nad partiami powinna się opierać na rzetelnym przygotowaniu materiału, który może być konfrontowany wzajemnie tylko podczas wykonywania utworu, dla zachowania świeżości przedstawienia.

W partyturze poszczególne głosy ułożone są w przebiegu formalnym tak samo historycznej kolejności jak *Sen Marii Dunin*. Wybór w usytuowaniu i czasie trwania zadysponowanych epizodów muzycznych czy akcji kompozytor pozostawia wykonawcom, którzy są tu „jednocześnie reżyserami i inscenizatorami całości”. Każda partia — poza tworzywem materiałowym (tekst, muzyka, opisy akcji, ruchów) — zaopatrzona jest w szczegółowe uwagi dotyczące warstwy emocjonalno-wyrazowej (np.: niespokojnie, jednostajnie, raptownie, lekko, hałaśliwie, irracjonalnie, z emfazą, euforią, ekscesyjnie, nonsensownie), mające dopomóc w indywidualnej interpretacji tego niezwykłego teatru instrumentalnego. Za pomocą ściśle określonych środków wyko-

nawczych (co naturalnie wyklucza improwizację) kształtuje się nieokreślony, wieloznaczny obraz — wizja senna, istniejąca między rzeczywistością a wyobraźnią, między prawdą a transcendencją. Aluzyjność czy dosłowność jest tu wykluczona; „przewodnim tworzywem literackim — wyjaśnia Schaeffer — dla wszelkich możliwych indywidualnych koncepcji powinno być zdanie »prowadziła od paru lat życie pełne sennych widziadeł«. I na tym koniec: autor nie chce dalej niczego sugerować”.

Charakterystycznym rysem kompozycji *TIS MW2* jest niemożność przewidzenia jej dalszego ciągu; jak we śnie pojawiają się krótkie czy długie sceny (w czasie akcji utworu nie można tego uchwycić), zupełnie różne i nie powiązane ze sobą. Trzeba ten utwór widzieć i słyszeć kilkakrotnie, by odnaleźć w nim logiczną konsekwencję. W twórczości Schaeffera jest to kompozycja najbardziej surrealistyczna, co trafnie zauważył Bohdan Pilarski, jedyny zresztą krytyk, który od razu dostrzegł niezwykle walory sceniczne i filozoficzne *TIS MW2*. Widzowie odnajdują tu — jak to często podkreślano — odbicie własnych problemów, refleks przeżytych i ważnych doświadczeń.

Do gatunku teatru instrumentalnego należy również utwór z 1972 r.: *Sny o Schäfferze (Ionesco): Kompozycja fabularna dla zespołu wykonawców*.

Eugène Ionesco, jeden z największych twórców teatru absurdu, pisał obok sztuk krótkie powieści i eseje o sztuce, które — choć z pozoru dotyczą innych autorów — są raczej wypowiedziami na temat własny. Ionesco to pisarz niezwykle inteligentny i wybitny analityk współczesności, którą rozumie niekonwencjonalnie, nie w aspektach polityki, lecz indywidualnie, w czym jest mu bliski Schaeffer. Ważną pozycję w dorobku twórczym Ionesco stanowią, wydane w 1907 r., *Dzienniki (Journal en miettes)*, w których obok luźnych myśli i notatek sporo miejsca zajmują odrębne fragmenty prozą, stanowiące kompozycyjne całości, które przy bliższym poznaniu odsłaniają olbrzymie bogactwo fantazji i przenikliwych spostrzeżeń autora. Ionesco jest w każdym zdaniu wielkim pisarzem, a dzienniki, co sam podkreśla, stanowią o wiele wartościowszy dokument pracy pisarza i jego zmagania z materiałem niż powieści, które starym sposobem wciąż jeszcze trzymają się utartych kanonów (*Dzienniki Gombrowicza* są z pewnością jego najlepszym dziełem). O Ionesco najwięcej mówią jego sztuki, ale *Dzienniki* są pozycją wyjątkowo ważną, gdyż w nich daje wzory myślenia obrazami, myślenia niemal materialnego. Odnajdujemy tu cykl *Trzy sny o Schäfferze*, ujęty znakomicie w trzech rozwiniętych scenach, a może lepiej powiedzieć — obrazach, gdyż za każdym razem najbardziej subiektywnie opowiedziana jest sytuacja wyjściowa. Opis każdego snu przerasta swoją precyzją i fantazją nasze wyobrażenia o snach. Są to sny niezwykle plastyczne, ale nie ma w nich żadnego kłamstwa, żadnych upiększeń, wymaginowany zapis jest tak „wierny”, iż

nie chce się wierzyć, że jego podstawą mógł być sen. Jest to z pewnością sen wyobrażony. W śnie autentycznym wyobrażenia nie pracuje tak jak na jawie, brakuje harmonii, postaci ze snu zmieniają się szybko (z czego korzysta Schaeffer w niektórych swoich sztukach; u Ionesco tej techniki nie ma), partie czytelne sąsiadują z obrazami zamglonymi, ledwie zaznaczonymi, które może odsłaniają naturę podświadomości, ale nie nadają się do literackiego opisu. Inaczej ma się rzecz w śnie wyobrażonym, który po mistrzowsku pokazuje Ionesco. Sen ten składa się z pozornie „niepozbiieranych” wątków, które — gdy się im bliżej przyjrzymy — stanowią ciąg o logicznej treści.

Są to trzy sny o tym samym władczym człowieku, o jego wzlotach i upadkach, o człowieku, który — owdładnięty potrzebą dominacji — w najprzeróżniejszych warunkach pragnie za wszelką cenę „rządzić” ich ciałami i duszami, zawładnąć ich bytem, ich działalnością, zniewalając ich siłą własnej osobowości. Schaeffer Ionesco jest wprost niesamowity, zdolny do wszystkiego, sympatyczny i niesympatyczny jednocześnie („elegancko i gustownie ubrany”, „nosił dobrze skrojone ubrania”, „był bardzo proporcjonalny w budowie”), uderza w nim wielka pewność siebie, której nigdy nie traci, więc przy pierwszym starciu z autorem, któremu się przyśnił, powiada bezcereemonialnie i wprost: „Pan przypuszczalnie nie wie, kim jestem. Nazywam się Schäffer”.

Tu muszę wyjaśnić sprawę pisowni nazwiska Schaeffera. Ionesco używa pisowni Schäffer, takiej, jaką mógł zobaczyć na afiszu i w programie (pamiętajmy, że w latach sześćdziesiątych kompozytor posługiwał się jeszcze pisownią z ä, pisownią narzuconą jego rodzinie przez władze austriackie; do właściwej pisowni mógł wrócić dopiero w latach osiemdziesiątych, po uzyskaniu w Warszawie z Archiwum Akt Zabuzzańskich autentycznego świadectwa urodzenia).

Pisownia nazwiska i wiele subtelnych szczegółów wskazuje na to, że Ionesco posłużył się postacią i nazwiskiem polskiego kompozytora. W czasie koncertów w Paryżu zespół MW2, który w latach sześćdziesiątych wielokrotnie występował w Europie Zachodniej, zaprezentował się w jednym z małych teatrzyków paryskich i Ionesco musiał widzieć kompozycję Schaeffera *TIS MW2*, utwór parateatralny, awangardowy (a Ionesco, podobnie jak u nas Przyboś, interesował się awangardą). *Sny* Ionesco nota bene powstały jakby z podobnej materii. W obu przypadkach istnieje narrator, któremu śni się to, o czym tak obrazowo opowiada, w obu przypadkach sen jest bardzo teatralny, rozgrywa się w podobnej scenerii, istnieje wiele analogii pomiędzy obu tekstami, co być może skłoni kiedyś wnikliwego badacza do przeanalizowania owych licznych paralel. Zatem Irzykowski, którego w Polsce — właśnie z powodu *Patuby* — tak wykpieno, odniósł pośmiertny triumf,

gdyż jego tekst zabrzmiał na scenie paryskiej, a jest to o tyle wzruszające, że autor *Patuby* marzył o francuskim tłumaczeniu swego młodzieńczego dzieła. Ionesco mógł się zapoznać z tekstem Irzykowskiego, przetłumaczonym dzięki staraniom Schaeffera i wydrukowanym na koszt siostry kompozytora w jednej z opolskich drukarni (tekst ten miał służyć francuskiemu widzowi jako rodzaj przewodnika po utworze *TIS MW2*). Według mnie *Trzy sny o Schäfferze* Ionesco są jakby odpowiedzią w formie snu o śnie (o technice „śni mi się, że śnię” Ionesco pisze zresztą w kilku miejscach *Dziennika*). Jest to replika tym bardziej intrygująca, że stanowi (według Schaeffera) „transpozycję doznań i domniemań na grunt nierzeczywistego opowiadania” o Schaefferze, którego Ionesco nigdy nie znał, a który w jakiś transcendentny sposób odpowiada prawdziwej postaci. Niektóre cechy bohatera *Snów* Ionesco idealnie wprost pasują do Schaeffera. Czy Ionesco mógł z samego utworu wywnioskować coś o autorze? Uważam, że tak. Schaeffer komponuje, jak to sam podkreśla, biologicznie, spontanicznie, zgodnie z własną naturą i należy — moim zdaniem — do twórców najbardziej otwartych.

Ciekawa jest geneza kompozycji *Trzech snów o Schäfferze*. Pewien człowiek, który prosił kompozytora o autograf, przysłał mu liście kopię tekstu Ionesco, wyraźnie sugerując, że jest to świetny materiał na nowy utwór sceniczny. Schaeffera zastanowiła, a nawet zafascynowała wspaniała dramaturgia *Trzech snów* i po kilku wstępnych projektach na ich podstawie ułożył scenariusz w formie kompozycji scenicznej dla aktora Mikołaja Grabowskiego, który tę wersję wykonał w Galerii Pawilon w Krakowie (14 kwietnia 1975) oraz w Warszawskim Teatrze Studio (5 lutego 1977). Ostateczna wersja kompozycji w typie teatru instrumentalnego jest wszakże trudna do scenicznego urzeczywistnienia i sądzę, że minie jeszcze sporo czasu, zanim zobaczymy ten utwór na scenie w kształcie wyobrażonym przez kompozytora.

Ponieważ sam tekst Ionesco jest znakomity i — zdaniem Schaeffera — przewyższa różne utwory autora *Nosorożca*, kompozytor uznał za stosowne ulokować go w swoim *Kwartecie dla czterech aktorów*, granym już nie przez zespół MW2, lecz przez teatry (w Łodzi, Poznaniu, Krakowie). *Sny o Schäfferze* (Ionesco), wielki przerywnik w „zabawie”, jaką jest *Kwartet*, otrzymały tu funkcję dramaturgiczną, co jest dowodem na to, jak bardzo teatrowi służą teksty wieloznaczne, wielowymiarowe, o wielkim ładunku myślowym. Zmienna i kapryśna, a przecież tak bezwzględnie logiczna wizja Ionesco to coś więcej niż tylko próbka prozy, to dowód, że ukryty w pisarzu dramaturg, również tu ujawnił swoje możliwości.

Na śnie oparta została *Audycja II* z cyklu *Audycji I–V* dla aktorów (1964), reprezentujących wczesny teatr Schaeffera. Kompozytor „przema-



wia” w nich z estrady za pośrednictwem aktorów, wyjaśniając mechanizmy sztuki i swoją estetykę. Wszystkie *Audiencje* mają formę scenariusza, zawierającego zwykle obok przeróżnych akcji, czynności itp. wykład, którego centralnym tematem jest muzyka, jej rola w świecie, problemy etyczne, estetyczne, dotyczące ontologii dzieła muzycznego itd. Krąg tematyczny muzyki autor poszerza niekiedy o kulturę (i formy jej upadku, deprecjacji wartości, dehumanizacji i komercjalizacji), a nawet obyczajowość, która w tekście znakomicie łączy się z wątkami muzycznymi. W utworach tych przeplatają się nawzajem dwa dominujące elementy: surrealizm i humor, wprowadzony celowo dla skontrastowania oraz rozładowania powagi, napięcia i koncentracji. Schaeffer lubi zestawiać egzotyczne bajdurzenia o sztuce z realnym tworzywem najzwyczajszego życia. Ujawnia w ten sposób niemożność tworzenia sztuki dla wszystkich, zwłaszcza dla ludzi, którzy jej nie potrzebują.

*Audiencja II*, najdłuższa, gdyż trwająca ponad 70 minut, ze względu na rozbudowaną formę, może uchodzić za sztukę teatralną. Jej istotnymi elementami formotwórczymi są: wykład o przemianach, jakie dokonały się w muzyce w zakresie niemal wszystkich jej przejawów, sen (centralna część), kompozycje muzyczne (występujące tu wyjątkowo; w innych *Audiencjach* ich nie ma), akcje wobec publiczności i z publicznością, scena mimiczna (krótkie definicje muzyki ilustrowane grą mimiczną), podtemat „emocjonalizm w muzyce”, poddany niemal satyrycznej analizie i krótkie opowiadanie o tym, jak przypadek stworzył arcydzieło i jednocześnie je zniweczył. Mimo bogactwa treści wykładu, pojawiających się różnych wątków i akcji, głównym tematem jest tu sen perfidnie parodiujący megalomanię człowieka, jego wielkie, nierealne marzenia czy absurdalne życzenia, np. górowania i panowania nad innymi. W owym śnie łączy autor elementy marzeń o wyjątkowości, wyższości i potędze z elementami marzeń seksualnych, co daje w sumie komiczny konglomerat bezsensu i nieprawdopodobieństwa. Wszystko jest tu nie uporządkowane lub uporządkowane zupełnie inaczej niż się tego spodziewamy, podobnie jak w nowej muzyce, która często jawi się nam w postaci zdezorganizowanego przebiegu w czasie lub w przetasowanej i swobodnej kolejności następstw (typową formą tego rodzaju jest collage). Ta analogia u Schaeffera nie dziwi; kompozytor, który stale wymyśla nie tylko tworzywo muzyczne, ale również techniki posługiwania się nim, był wyjątkowo predestynowany do eksponowania snu w teatrze.

W *Audiencji II* sen, idealnie wtopiony w resztę tworzywa, doskonale koresponduje z tym, co zawarte jest w wielokrotnie przerywanym wykładzie. Aktor w pewnym momencie układa się na materacu pod fortepianem i opowiada o śnie, który śni (uderzająca analogia do *Snów o Schäfferze* Ionesco, przy czym sen ułożony przez Schaeffera powstał dwa lata wcześniej), co

mogłoby posłużyć za typowy przykład ilustrujący problem tzw. psychologii głębi, choć Schaeffer — jak mnie zapewniał — wcale o tym nie myślał. Jego sen nie jest profetyczny, raczej magiczny, układający znane nam realia w irracjonalną konstelację, a przy tym jakby celową, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie perfidii autora. Fakty realne mieszają się z nierealnymi, a marzenia sensne wywodzą się wyraźnie z niemal patologicznych marzeń na jawie.

*Audiencja II* jest popisem Mikołaja Grabowskiego, który opanował ją po mistrzowsku. Występował z nią (również w języku angielskim) wiele razy w Polsce i daleko poza jej granicami, w różnych warunkach scenicznych, poczynawszy od koncertów aż po rzeczywisty teatr.

W późniejszych utworach dla autorów, jak również w swoich sztukach teatralnych, B. Schaeffer bardzo często operuje elementami snu, techniką collage'u, w której wszelkie zestawienia są możliwe. Często budząc się nie możemy ochłonąć z wrażenia; myślę, że kompozytor intencjonalnie tworzy taki właśnie teatr, w konfrontacji z którym dziwimy się bezgranicznie, że wszystko było aż tak nierzeczywiste, a przecież operujące elementami wziętymi jakby z życia. „Staram się — mówi Schaeffer — aby widz nie był w stanie krytycznie śledzić mojego postępowania w teatrze, w tym celu, pisząc, zaskakuję sam siebie, zestawiam ze sobą sceny bez związku, zacieram miejsce i czas, nakreślam w sztuce cel rozmyślnie niejasny”. Shaw pisał tendencyjnie, Schaeffer — antytendencyjnie, tak, by nikt nie mógł powiedzieć: o to mu właśnie chodziło! I znowu zaskakująca analogia ze snem — we śnie nie wiemy, o co w tej serii obrazów chodziło, a przecież sen też odsłania prawdę o nas, prawdę fragmentaryczną, głęboko ukrytą. We śnie pojawiają się fakty, których byśmy na jawie nie akceptowali jako możliwe, powiedzielibyśmy: to nonsens, coś takiego nie mogłoby się zdarzyć, skądże, nigdy! mnie? — a we śnie akceptujemy to wszystko ze wspaniałą tolerancją, o jaką byśmy się w normalnych warunkach nigdy nie posądzali.

Schaeffer w swoich sztukach zmierza właśnie do tego punktu, stale odbija w przeciwną stronę od stereotypu, obojętnie, czy to będzie dyskusja o życiu, scena miłosna czy zwykłe opowiadanie. Jako kompozytor jest przeciw domyślności — oczywiście ma to również wpływ na strukturę duchową jego sztuk. Tak zwana kognitywna teoria snu tłumaczy sen jako „wyjaśnienie własnej sytuacji, umożliwiające dzięki odrzuceniu zahamowań”. W życiu człowiek jest stale czymś ograniczony, uzależniony od wielu czynników, wciąż go coś krępuje, nie pozwala mu postąpić tak lub inaczej, gdy tymczasem we śnie wszystko staje się możliwe, osiągalne, oczywiste, łatwe i proste; nie ma żadnych barier. Dla B. Schaeffera jakby odpowiednikiem snu jest praca twórcza, w której liczy się ucieczka od konwencji, przekraczanie gra-

nic, odkrywanie nowego, oryginalność pomysłów, absolutna wolność i przede wszystkim odrzucenie jakichkolwiek zahamowań. Schaeffer niemal z reguły komponuje surrealistycznie, dlatego też bardzo odpowiada mu nadrealność w teatrze.

Nasze sny są wypełnione przeżyciami bardzo intensywnymi (mowa o snach pełniejszych, nie tych, które wypływają ze zmęczenia, nie tych zmorowatych...), w których wyżywamy się (np. władając wyjątkowymi właściwościami znany języki, poruszamy się szybko z miejsca na miejsce, pociągamy ludzi za sobą), jesteśmy „agresywni”, nasze dążenia są wyważone, a jeśli przeżywamy niemoc — to też intensywnie. Wszystko jest intensywniejsze niż w życiu, w którym nota bene znakomitym środkiem uspokajającym jest dystans do świata, świadomość marności drobiazgowych zabiegów, a także pewna lekkość, na którą każdy inteligentny człowiek może się łatwo zdobyć.

Twórczość Schaeffera nie bez powodu budzi skojarzenia z najistotniejszymi elementami snu; jest też wielowarstwowa, złożona, enigmatyczna, niekonwencjonalna, a szczególnie twórczość teatralna w swej wymowie przesadna, powiększona i sztucznie amplifikowana. Ale przede wszystkim twórczość Schaeffera, w całej swej rozciągłości i różnorodności, jest intensywna, co skłania kompozytora do lekceważenia dnia powszedniego. Zauważono już dawno, że nad artystą prawdziwym najprzeciętniejszy człowiek ma wielką przewagę: jest normalny, gdy artysta stale wykracza poza normy, jest (czy: może być) zadowolony z siebie, gdy artysta prawdziwy stale żyje w niepokojach. Schaeffer nie żyje z dnia na dzień, w jego działalności można by znaleźć utajony plan, bliższy intuicji, niż rozsądkowi. Kompozytor waży się nieraz na koncepcje, które inni uznaliby za z gruntu fałszywe, bo nie prowadzące do efektu, do sukcesu. Pierwszą zasadą jego etyki twórczej jest dostarczanie społeczeństwu innych niż dotychczas, a więc nowych wartości. Należy robić — i w sztuce — to, czego nikt inny za nas nie robi. W założeniu tym tkwi wielka siła etyczna, a Schaeffer, dodaje tu jeszcze myśl jednego z chińskich filozofów (Lie Zi): „Kto chce zobaczyć coś wyjątkowego, musi spoglądać na to, czego inni nie zauważają”.

#### SUMMARY

The problem of dreams, not yet fully examined, has intrigued scientists and scholars alike for many years. A particularly interesting object of research has become of function of dreams in the psychic life of the artists for many of them often create their world outside rational premises, closely linked with the impulses of the subconscious. That is how many works have been created by Bogusław Schaeffer, who has been intensely active for 50 years in many fields, especially in music and theatre. This composer likes dreaming while

awake, allowing fantasy to play without consciousness (*Muzyka na smyczki: Nokturn, Azione a due, Fragment*). He also introduces dreams into his works (*TIS MW2, Sny o Schaefferze, Audiencja II*). In his compositions for actors and theatrical plays Schaeffer often operates with the elements of dream, preferably with a technique of collage that makes possible unexpected or irrational arrangements. Creative work is the composer's equivalent of dream, where what counts is the escape from convention, transcending the borders, discovering something new, originality of ideas, absolute freedom and above all the rejection of any inhibitions whatsoever. In view of that attitude there is little wonder in the clear associations of Schaeffer's work with the characteristic elements of dream, for the composer's music is multi-layered, complex, enigmatic and unconventional, while his theatre is exaggerated, magnified and artificially amplified in its suggestiveness. Out of the unfettered interplay of imagination Schaeffer takes unique and novel ideas, owing to which he gives society entirely different, and therefore new values. This fundamental principle of creative ethics strengthens and motivates not only Schaeffer's work but also any other genuine creation in art.