Weronika Nowak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Wydział Historyczny

Instytut Muzykologii

Outis i *Cronaca del Luogo* Luciana Beria w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopicznej

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. UAM dr. hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej

POZNAŃ 2019

Spis treści

Wstęp 5
Rozdział 1. Twórczość sceniczna Luciana Beria z lat 1961-1983 22
1.1. Aspekty strukturalne i fabularne 22
1.2. Aspekty wokalne i stylistyczne 40
1.3. Aspekty przestrzenne i cielesne 55
Rozdział 2. Przestrzeń performatywna i heterotopiczna jako kategorie interpretacyjne twórczości scenicznej Luciana Beria z lat 1995-1999 66
2.1. Kategoria przestrzeni performatywnej Eriki Fischer-Lichte – redefinicja 66
2.1.1. Głosowość 69
2.1.2. Cielesność 82
2.1.3. Przestrzenność 88
2.1.4. Czasowość 100
2.2. Kategoria przestrzeni heterotopicznej Michela Foucault – redefinicja 106
2.2.1. Heterotopia czasu akumulowanego i przerywanego 112
2.2.2. Heterotopia dewiacji i kryzysu 118
Rozdział 3. *Outis* i *Cronaca del Luogo* w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej . 124
3.1. Głosowość 124
3.1.1. Głos jako język 124
3.1.2. Zbliżanie się głosu do języka 133
3.1.3. Oddalanie się głosu od języka 150
3.2. Cielesność 169
3.2.1. Ciało jako język 169
3.2.2. Zbliżanie się ciała i języka 176
3.2.3. Oddalanie się ciała od języka 186
3.3. Przestrzenność 203
3.3.1. Przestrzeń realna 203
3.3.2. Przestrzenie wyobrażone 219
3.4. Czasowość 269
3.4.1. Czas realny 269
3.4.2. Czasy wyobrażone 277
Rozdział 4. *Outis* i *Cronaca del Luogo* w perspektywie kategorii przestrzeni heterotopicznej .. 285
4.1. Heterotopia czasu przerywanego i akumulowanego 285
4.1.1. Heterotopia czasu przerywanego i akumulowanego a struktura czasowa utworów ... 285
4.1.2. Heterotopia czasu akumulowanego w *Outis* 289
4.1.3. Heterotopia czasu akumulowanego w *Cronaca del Luogo* 305
4.1.4. Heterotopia czasu przerywanego w *Outis* i *Cronaca del Luogo* 318
4.2. Heterotopia dewiacji i kryzysu 324
4.2.1. Heterotopia dewiacji w *Outis* 324

4.2.2. Heterotopia dewiacji w *Cronaca del Luogo* ... 349
4.2.3. Heterotopia kryzysu w *Outis* i *Cronaca del Luogo* ... 367
Zakończenie ... 372
Wykaz skrótów ... 380
Bibliografia ... 381
Streszczenie ... 400
Summary ... 401
Spis ilustracji ... 402
Spis tabel ... 403
Aneks 1. Katalogi wybranych zjawisk muzycznych w *Outis* i *Cronaca del Luogo* ... 404
Tabela 1a. Katalog charakterystycznych technik wokalnych w *Outis* ... 404
Tabela 1b. Katalog charakterystycznych technik wokalnych w *Cronaca del Luogo* ... 406
Tabela 1c. Recytacja i melorecytacja w *Outis* ... 408
Tabela 1d. Recytacja i melorecytacja w *Cronaca del Luogo* ... 409
Tabela 1e. Katalog fonemów i głosek w *Outis* ... 410
Tabela 1f. Katalog fonemów i głosek w *Cronaca del Luogo* ... 411
Tabela 1g. Struktury repetycyjne i wokalizy w *Outis* ... 412
Tabela 1h. Struktury repetycyjne i wokalizy w *Cronaca del Luogo* ... 414
Tabela 1i. Katalog rodzajów tempa w *Outis* ... 415
Tabela 1j. Katalog rodzajów tempa w *Cronaca del Luogo* ... 418
Tabela 1k. Katalog rodzajów fermat w *Outis* ... 420
Tabela 1l. Katalog rodzajów fermat w *Cronaca del Luogo* ... 421
Aneks 2. Katalog utworów literackich wykorzystanych w librettach *Outis* i *Cronaca del Luogo* ... 423
Tabela 2a. Katalog utworów literackich wykorzystanych w libretcie *Outis* ... 423
Tabela 2b. Katalog utworów literackich wykorzystanych w libretcie *Cronaca del Luogo* ... 424
Aneks 3. Transkrypcje dokumentów (dwie wersje schematu dramaturgicznego *Outis*) ... 427
Tabela 3a. Dokument 1. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*) ... 427
Tabela 3b. Dokument 1. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*) – polskie tłumaczenie ... 429
Tabela 3c. Dokument 2. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*) ... 431
Tabela 3d. Dokument 2. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*) – polskie tłumaczenie ... 433
Aneks 4. Cytaty z wypowiedzi Luciana Beria (oryginalna wersja językowa) ... 435
Aneks 5. Przykłady muzyczne ... 450
Aneks 6. Fotografie ... 546
Spis przykładów muzycznych ... 573
Spis fotografii ... 576

Teatr muzyczny (…) choć nie zawsze wytwarza działanie, wytwarza myśli. (…) Jeśli jego doświadczenie wykracza poza granice przestrzeni scenicznej, nie dzieje się tak dzięki iluzorycznie psychologicznemu rozszerzeniu przestrzeni scenicznej, lecz dzięki naszemu procesowi myślowemu. [Teatr muzyczny – WN] zamiast cudów oferuje fascynujące i nieustające poszukiwania.

Impuls dla poszukiwania związku między obrazem i dźwiękiem powstał już bardzo dawno (…). Jak mówi fragment *Księgi Wyjścia* 20:18: „A cały lud zobaczył głosy… i brzmienie szofaru”[1]. Połączenie między światłem i dźwiękiem, między światłem i słowem jest powszechne dla mitów, wszystkich narracji o początku i lękach świata (…); a muzyka często staje się najsilniejszym mediatorem między okiem i uchem, między ruchomymi i skrajnymi punktami przestrzeni, która wciąż musi być odkrywana i badana. Przestrzeni, która czasami wydaje się prowadzić nas pod próg tajemnicy. Przestrzeni, którą – ze scenicznymi dekoracjami, światłem, kostiumami, głosami i instrumentami – usilnie staramy się zlaicyzować, lecz mimo naszych wszelkich starań zawsze niedosięgniona pozostaje jej nieuchwytna, być może uświęcona, dusza.[2]

[1] Berio parafrazuje tu fragment *Księgi Wyjścia*, który brzmi następująco: „A cały lud, postrzegając gromy i błyskawice oraz głos trąby i górę dymiącą, przeląkł się i drżał, i stał z daleka.”, *Księga Wyjścia*, 20, 18, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5, Poznań 2002, s. 98.

[2] L. Berio, *Remembering the Future*, Cambridge-London 2006, s. 120-121.

Wstęp

Pierwszym impulsem dla moich poszukiwań związku między dźwiękiem, obrazem, słowem i tym wszystkim, co wyobrażam sobie, gdy myślę o teatrze muzycznym Luciana Beria (1925-2003) była przestrzeń. Przestrzeń początkowo rozumiana bardzo szeroko, wymykająca się próbom dookreślenia, przemierzana „wzdłuż i wszerz", z czasem – mam przynajmniej taką nadzieję – choć trochę dała się ujarzmić myślom, czego efektem jest ta praca[3]. Przestrzeń teatru muzycznego Luciana Beria zajmują rozmaite utwory sceniczne, przy czym ich liczba jest kwestią sporną, gdyż „teatralność" – rozumiana m.in. jako eksponowanie rozmaitych, w tym (nie)muzycznych działań wykonywanych przez ludzkie ciało – stanowi nieodłączny element idiomu kompozytorskiego Beria, obecny w większości jego kompozycji, by wskazać tylko utwór *Sequenza III* na głos (1965). Jeśli jednak za cechy dystynktywne utworu egzemplifikującego gatunek teatru muzycznego w twórczości Beria uzna się – oprócz eksponowania w nim rozmaitych, w tym (nie)muzycznych, działań wykonywanych przez ludzkie ciało i obecności muzyki, a zwłaszcza muzyki kreowanej poprzez głos – obecność dekoracji (scenografii, oświetlenia, kostiumów, charakteryzacji), tekstu słownego (w formie libretta), obecność wykonawców-postaci (o czym świadczą nadane im imiona), to jako utwory reprezentujące te cechy można wskazać m.in.: *Allez-hop* (1952–1959), *Passaggio* (1961-1962), *Opera* (1969-1970, 1977), *La vera storia* (1977-1980), *Un re in ascolto* (1979-1983), *Outis* (1995-1996) i *Cronaca del Luogo* (1998-1999)[4]. Większość z wymienionych utworów posiada dookreślenia gatunkowe, a cztery ostatnie utwory zostały nazwane *azione musicale*. Berio definiuje *azione musicale* w relacji do gatunku opery, wskazując na różnice między gatunkami:

> W operze lirycznej jest wykorzystywany "arystotelejski" typ narracji, który dominuje nad przebiegiem muzycznym. W *azione musicale* występuje natomiast proces muzyczny, który kieruje narracją. (...) *Azione musicale* dąży (…) do tego, aby muzyka stałą się narzędziem analizy tekstu.[5]

[3] Z kolei świadectwem moich pierwszych „zmagań z przestrzenią" jest artykuł *Przestrzeń w dziele muzycznym jako przedmiot badań muzykologii,* [w:] „Perspektywy Kultury" 2015 nr 12/1, s. 13-26.

[4] Jako utworów egzemplifikujących gatunek teatru muzycznego w twórczości Beria nie będę uwzględniać – z uwagi na niespełnienie jednego bądź kilku ze wskazanych kryteriów – *Mimusique n. 2.*(1952–1955) i *Laborintus II* (1965).

[5] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto* (1986), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, V. C. Ottomano (red.), Torino 2017, s. 173.

Kompozytor wskazuje również na inne aspekty związane z *azione musicale*:

> W *Outis*, który nazywam *azione musicale,* a nie operą, obecna jest świadomość całej historii teatru wokalnego i możliwość rozwijania działań teatralnych w coraz bardziej złożonych sytuacjach. Wierzę w autonomię różnych warstw: muzyki, tekstu, inscenizacji, scenografii.[6]

Przemierzanie przestrzeni teatru muzycznego Beria jest zadaniem intrygującym, lecz bardzo wymagającym. Utwory sceniczne Beria stanowią bowiem istne „polifoniczne labirynty"[7] „na – co najmniej – cztery ręce"[8], które w niektórych przypadkach „grają" na tym samym „instrumencie"[9]. Niech kolażowa i palimpsestowa struktura przeczytanego przed chwilą zdania (wraz z przypisami) oraz jego metaforyczna treść stanowią namiastkę tego, z czym boryka się badacz sięgający, na przykład, po paryturę *Outis*.

Specyfika twórczości scenicznej Beria rodzi wiele pytań badawczych: Jak kształtowane są relacje między obrazem, dźwiękiem i słowem w twórczości scenicznej Beria? Przy pomocy jakich strategii twórczych są one kreowane? Jaki jest udział utworów innych twórców w kształtowaniu tekstu słownego, muzyki czy koncepcji inscenizacyjnej utworów scenicznych tego kompozytora? Jaki był rzeczywisty wpływ Beria na powstanie innych elementów utworów scenicznych niż muzyka? Czy sposób rozumienia przez kompozytora gatunku *azione*

---

[6] L. Berio, P. Szersnovicz, *La creazione è un lungo viaggio* (1996), [w:] ibid., s. 349-350.

[7] Określenie utworów scenicznych Beria jako „polifonicznych" przejmuję za Claudią di Luzio (Por. C. di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz 2010), sięgającej po Bachtinowską metaforę, natomiast metaforę labiryntu wprowadzam: po pierwsze – w nawiązaniu do utworu *Laborintus II* Beria, po drugie – w nawiązaniu do myśli Umberta Eco, który figury labiryntu używa jako metafory dla współczesnego systemu organizowania wiedzy na wzór encyklopedii (Por. U. Eco, *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies of Sign and Interpretation*, Cambridge-London 2014) oraz po trzecie – w nawiązaniu do spostrzeżenia Davida Osmond-Smitha, który "znaczeniowe labirynty" odnajduje w *Passaggio* i *Sinfonii* (Por. D. Osmond-Smith, *Berio*, Oxford-New York 1991, s. 99). Nomen omen, w refleksji o twórczości scenicznej Beria pojawia się także metafora encyklopedii (m.in. w pracy U. Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt am Main 2007, s. 10, w której *La vera storia* określona została „Beriowską encyklopedią").

[8] Trawestuję tu sformułowanie Cecilli Bello Minciacchi, która określiła nim współpracę Beria i Eduarda Sanguinetiego (będącego autorem tekstów w takich utworach Beria, jak: *Esposizione*, *Laborintus II* oraz *Passaggio*). C. B. Minciacchi, *„Vociferazione" e „discorso ininterotto": aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965),* [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, G. Ferrari (red.), Paris 2016, s. 99.

[9] Berio jest bowiem współautorem niektórych librett (wraz z Italo Calvino do *La vera storia* oraz *Un re in ascolto*) lub ich samodzielnym autorem (*Opera*).

musicale koresponduje z właściwościami jego twórczości scenicznej? W jakim stopniu ostatnie utwory sceniczne Beria wiążą się z jego wcześniejszą twórczością?

Pytania te doprowadziły do postawienia następującej tezy badawczej: o istocie przestrzeni teatru muzycznego Beria jako *azione musicale* – egzemplifikowanej przez *Outis* i *Cronaca del Luogo* – świadczy jej specyfika „polifonicznego labiryntu", stworzona dzięki rozmaitym relacjom między obrazem, dźwiękiem, słowem (czyli tym, co wizualne i audialne), kreowanym przy pomocy określonych strategii twórczych, a zarazem dzięki rozmaitym relacjom z innymi twórcami oraz z innymi utworami (w tym: literackimi i scenicznymi).

Dwa ostatnie utwory sceniczne Beria – *Outis* i *Cronaca del Luogo* – stanowią przedmiot moich badań, bowiem pod wieloma względami są do siebie podobne, a jednocześnie różnią się w stosunku do innych utworów scenicznych Beria. *Outis* i *Cronaca del Luogo*:

1. stanowią w mojej ocenie najbardziej dojrzałe i złożone utwory sceniczne Beria;

2. powstały w stosunkowo bliskim czasie – ich powstanie dzieli zaledwie kilka lat (*Outis* 1995-1996, *Cronaca del Luogo* 1998-1999), natomiast ponad 10 lat od powstałych na przełomie lat 70. i 80. *Un re in ascolto*, *La vera storia* czy ponad 20 lat od powstałej w latach 70. *Opera* i ponad 30 lat od utworu *Passaggio* powstałego na początku lat 60. i *Allez-hop* tworzonego w latach 50.;

3. cechują podobne właściwości strukturalne: *Outis* składa się z 5 cykli[10], *Cronaca del Luogo* z 5 części poprzedzonych prologiem, podczas gdy *Un re in ascolto*, jak i *La vera storia* składają się z 2 części;

4. odznaczają się brakiem wyodrębionych w sposób tytularny numerów (w *Un re in asolto* i *La vera storia* numery zostały wyodrębnione w ramach makroformy) i większą liczbą form otwartych[11] niż wcześniejsze utwory sceniczne;

[10] Utwór zamiast na akty dzieli się na tzw. „cykle"/„cicli".

[11] Problematykę formy otwartej ograniczam tu wyłącznie do właściwości strukturalnych określonych fragmentów utworów scenicznych, np. scen, tj. do ich płynnego następstwa bądź przenikania się, co związane jest z nielinearnością struktury czasowej utworów. Pomijam tu wiele innych kwestii związanych z pojęciem formy otwartej w ujęciu Umberta Eca, jak np. udział czynnika improwizacji. Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, K. Żaboklicki, Warszawa 2008.

5. są dwoma z czterech ostatnich utworów scenicznych, które nie powstały do librett autorstwa Itala Calvina, lecz Daria del Corno (*Outis*) i Talii Pecker Berio (*Cronaca del Luogo*), we współpracy z kompozytorem[12];

6. łączy je realizacja niektórych partii wokalnych przez tych samych wykonawców;

7. wyróżniają się transformacją brzmienia w czasie rzeczywistym przy pomocy środków elektroakustycznych (amplifikacji brzmienia, w *Cronaca del Luogo* ponadto *live electronics*), która nie pojawia się we wcześniejszych utworach scenicznych Beria.[13]

Wniknięcie w głąb „polifonicznego labiryntu" będącego istotą przestrzeni teatru muzycznego Beria – na przykładzie *Outis* i *Cronaca del Luogo* – oraz odkrycie specyfiki jej obszarów marginalizowanych w dotychczasowych badaniach, zwłaszcza tych, związanych z aspektami kreacji wizualnej czy rolą konkretnych wykonawców, jest nadrzędnym celem, jaki przyświecał mi podczas badań. Moim zdaniem osiągnięcie założonego celu wymaga wypracowania kategorii interpretacyjnych twórczości scenicznej Beria, co będzie stanowić niejako „cel operacyjny" sprzężony z celem nadrzędnym. Ponieważ jednak rola Beria w tworzeniu *Outis* i *Cronaca del Luogo* nie ograniczała się tylko do skomponowania muzyki,

[12] W partyturze *Outis* umieszczona została informacja, że libretto *Outis* napisane zostało przez Beria oraz znawcę i tłumacza literatury greckiej – Daria del Corno. Kwestia autorstwa libretta *Outis* jest jednak bardziej skomplikowana, co wyjaśnię w dalszej części pracy. Z kolei w partyturze *Cronaca del Luogo* jako autorka libretta wskazana została muzykolog izraelskiego pochodzenia, a prywatnie żona kompozytora – Talia Pecker Berio. Autorka podkreśla, że jej praca nad librettem między końcem 1994 roku, a 26.12.1996 roku, kiedy Berio zaakceptował sporządzoną wersję tekstu przebiegała przeważnie w samotności. T. P. Berio, *<<A lei la parola taciuta>>. Testo e subtesto di „Cronaca del Luogo"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, G. Ferrari (red.), Paris 2016, s. 244. Berio w komentarzu do utworu potwierdza wyłączne autorstwo libretta Talii Pecker Berio. L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, A.I. De Benedictis (red.), Torino 2013, s. 305, z kolei w wywiadze z Derekiem Weberem stwierdza: „pracowałem nad tekstem razem z moją żoną". L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio* (1999), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 374. Kwestii autorstwa librett do obu utworów (podobnie, jak kwestii autorstwa libretta do *Un re in ascolto* i *La vera storia*) nie sposób jednoznacznie rozstrzygąć. Nie mam tu wyłacznie na myśli relacji między Beriem a wskazanymi osobami, lecz obecność innych problemów: koncepcji libretta i wykorzystanych w nim fragmentów utworów literackich, o czym będę pisać w dalszej części pracy.

[13] Notabene inną kwestią łączącą oba utwory i odróżniającą je od wcześniejszych utworów scenicznych Beria jest ich wydanie nakładem wydawnictwa Ricordi (*Passaggio*, *Opera*, *La vera storia* i *Un re in ascolto* wydane zostały przez Universal Edition).

bowiem Berio współpracował także przy tworzeniu librett, dlatego moim kolejnym celem będzie wykazanie jeszcze bardziej wszechstronnej roli Beria jako twórcy utworów scenicznych, tj. jako autora określonych rozwiązań, dotyczących, np. sposobu kształtowania ciała, oświetlenia, scenografii. Zakładam, że wiele z rozwiązań dotyczących kształtowania wskazanych elementów, a także tych, dotyczących organizacji materii muzycznej i werbalnej, wymaga wykorzystania określonych strategii twórczych, co wiąże się z kolejnym celem, jakim jest rozpoznanie ich przejawów. Wśród strategii, których przejawy planuję rozpoznać w utworach scenicznych Beria znajdują się:

a) **strategia katalogowania –** wykorzystywanie dużej liczby obiektów lub zjawisk o różnych bądź podobnych właściwościach, które mogą być multiplikowane[14];
b) **strategia fragmentaryzacji** – ukazywanie obiektów lub zjawisk we fragmentaryczny, niepełny sposób;
c) **strategia redukcji** – ograniczenie liczby obiektów lub zjawisk, minimalizacja stopnia ich różnorodności, redukowanie określonych właściwości obiektów lub zjawisk;
d) **strategia ostentacji** – nadmierne, wyjątkowo wyraziste eksponowanie obiektów lub zjawisk sprawiające wrażenie celu samego w sobie, ukierunkowywanie uwagi na dany obiekt lub dane zjawisko jako potencjalny nośnik znaczeń uchwycony w momencie poprzedzającym proces semantyzacji; [15]
e) **strategia transformacji** – dokonywanie zmian właściwości danych obiektów lub zjawisk;
f) **strategia imitacji** – naśladowanie poprzez dane zjawisko lub obiekt innych zjawisk lub obiektów.[16]

[14] Strategię tę można rozpatrywać jako proces tworzenia listy, w którym „lista poetycka" przenikałaby się z „listą praktyczną", by posłużyć się rozróżnieniem zaproponowanym przez Umberta Eco. Rozpoznawalne zjawiska i ich właściwości jako elementy „listy praktycznej" odnoszą się bowiem do obiektów rzeczywistych, nie natomiast fantazmatycznych, a przez wpisanie ich w kontekst twórczości artystycznej nabierają znaczenia „listy poetyckiej", jako „każdego dążenia artystycznego, które proponuje listę, niezależnie od wyrażającej ją formy sztuki". U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 374 i s. 113.

[15] Pojęcie ostentacji kluczowe dla rozpoznania opisanej strategii i stanowiące podstawę do jej sformułowania rozumiem za Umberto Eco, jako sposób ukazania, czy też „wyeksponowania" danego przedmiotu mający na celu podkreślenie jego funkcji jako nośnika znaczenia. Por. U. Eco, *Semiotics of Theatrical Performance* [w:] „The Drama Review" 1977 nr 21, s. 110.

[16] Bardziej specyficzne strategie omówię i dookreślę w dalszej części pracy.

Przedmiot badań poddany zostanie oglądowi z różnych – w tym interdyscyplinarnych – perspektyw badawczych, gdyż wymaga tego problematyka przestrzeni teatru muzycznego Beria jako „polifonicznego labiryntu", a także założone cele. Z tego względu wykorzystane zostaną metody badawcze dedykowane każdemu z poszczególnych mediów twórczości scenicznej – jak będę rozumieć głos i instrumenty muzyczne (generujące zjawiska audialne) oraz ciało i scenografię (generujące zjawiska wizualne)[17] – a także metody komparytystyczne dedykowane badaniom relacji pomiędzy mediami. Analizie porównawczej pod kątem różnych problemów poddane zostaną również oba utwory. Ponadto za kategorie interpretacyjne *Outis* i *Cronaca del Luogo*, po uprzedniej redefinicji, posłużą mi dwie kategorie: kategoria przestrzeni performatywnej związana z koncepcją estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte[18] oraz kategoria przestrzeni heterotopicznej, związana z myślą filozoficzną Michela Foucaulta[19]. Powstanie koncepcji estetyki performatywności – z uwagi na konsekwencje, jakie nastąpiły w sztuce po zwrocie performatywnym – jak wskazuje jej autorka, było „konieczne nie tylko dla teatru, lecz też dla innych sztuk"[20], a „estetyka performatywności obejmuje swoim zasięgiem przede wszyskim sztukę przekraczającą sankcjonowane przez tradycję granice"[21], w tym głównie sztukę powstającą od lat 60. XX wieku. Jej celem jest natomiast „ponowne

[17] Sposób rozumienia przeze mnie pojęcia medium określę w rozdziale 2. w tym miejscu wskażę tylko, że medium rozumiem m.in. jako „środek przekazu" danych informacji.

[18] Odwołania do założeń koncepcji esetyki performatywności pojawiają się w takich pracach Fischer-Lichte, jak m.in.: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, New York 2005; *Teatr i teatrologia: podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wrocław 2012; *Performatywość*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018. Głównym punktem odniesienia dla mojej redefinicji kategorii przestrzeni performatywnej będzie jednak praca *Estetyka performatywności*, tłum. T. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, gdyż zostały w niej zawarte najważniejsze założenia koncepcji estetyki performatywnej.

[19] W twórczości intelektualnej Foucaulta można wskazać na liczne odwołania do kategorii przestrzeni heterotopicznej. Rozpoznania związane z koncepcją i korespondujące z nią idee pojawiają się m.in. w zapisie wywiadu radiowego z 1966 roku, *Les corps utopique, les hétérotopies*, Paris 2009 czy w takich pracach Foucaulta, jak: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993. Głównym punktem odniesienia dla mojej redefinicji kategorii przestrzeni heterotopicznej będzie zapis wykładu wygłoszonego przez Foucaulta w 1967 roku na konferencji Cercle d'Etudes Architecturales, *Inne przestrzenie* [w:] „Teksty Drugie" 2005 nr 6, tłum. A. Rejniak-Majewska, s. 117-125, tytuł oryginalny: *Des espaces autres. une conférence inédite de Michel Foucault* [w:] „Architecture, Mouvement, Continuité" 1984 nr 5, s. 46-49. Zawarte w nim zostały najważniejsze założenia koncepcji heterotopii.

[20] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 290.

[21] Ibid., s. 327.

zaczarowanie świata“[22], rozumiane jako „wszystko, co wydarza się w przedstawieniu”[23] lub „połączenie życia ze sztuką”[24]. Posługując się w moich badaniach pojęciem przedstawienia będę rozumieć je – zgodnie z założeniami koncepcji estyki performatywności – jako wydarzenie, które „powstaje, rozwija się i kończy w wyniku działań różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza”[25] i będę je odróżniać od pojęcia inscenizacji, które za Fischer-Lichte rozumiem, jako „proces, w którym stopniowo rozwija się i wypróbowuje strategie decydujące o tym, co, kiedy, gdzie i jak uzyska widzialny kształt dla widzów”[26]. Innymi słowy – nie można zobaczyć tego samego przedstawienia, choć można zobaczyć tę samą inscenizację[27]. Z kolei koncepcja heterotopii Foucaulta powstała w wyniku diagnozy rzeczywistości społeczno-kulturowej od lat 60. XX wieku, jako „czasów symultaniczności, zestawiania i rozproszenia“[28], czasów – można by dodać – na które przypada zwrot performatywny w nauce i sztuce, a zarazem początek aktywności twórczej Beria na polu teatru muzycznego. Założenia koncepcji estetyki performatywnej i koncepcji heterotopii oraz funkcjonujące w ich ramach kategorie, w tym kategoria przestrzeni, korespondują z problematyką twórczości scenicznej Beria, gdyż nie ominął jej kryzys tożsamości gatunkowej – zacieranie substancjalności gatunków, jakby powiedział Carl Dahlhaus[29]. Nie obcy jest też jej problem zmagań nad funkcją muzyki w twórczości scenicznej, czego wyrazem jest koncepcja gatunku teatru muzycznego jako *azione musicale*, a także kwestia „przekraczania granic sankcjonowanych przez tradycję“ – w tym granic pomiędzy rolą wykonawców i publiczności czy pomiędzy tym, co „zapisane“, a tym, co „przedstawiane“. W koncepcji Fischer-Lichte i Foucaulta rezonują również takie problemy związane z twórczością sceniczną Beria, jak: problem nielinearności struktury czasowej czy zacierania dychotomicznych granic między: słowem a dźwiękiem, czasem a przestrzenią, przedmiotem a podmiotem, tym co znaczące i tym co znaczone. Z wykorzystaniem kategorii przestrzeni performatywnej i przestrzeni heterotopicznej wiąże się wskazany wyżej „cel operacyjny”, a także tytuł pracy.

[22] Ibid., s. 330.

[23] Ibid., s. 229.

[24] Ibid., s. 330.

[25] Ibid., s. 29.

[26] Ibid., s. 299.

[27] Ibid., s. 250.

[28] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 117.

[29] C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.

Moim badaniom nad dwoma ostatnimi utworami scenicznymi Beria przyświecać będzie tzw. „paradygmat performance'owy"[30], z którym wiąże się założenie, że twórczość sceniczna ukonstytuowuje się dopiero poprzez działanie, interakcje i relacje – parafrazując myśl Richarda Schechnera[31]. Z przyjęciem perspektywy performatywnej będzie się także wiązał sposób rozumienia twórczości scenicznej jako „tworu multimedialnego". Jego rozpoznanie wymaga uwzględnienia „tekstu muzycznego" (parytury) i „tekstu słownego" (libretta) wraz z zawartymi w nim wskazówkami inscenizacyjnymi – jak możnaby powiedzieć posługując się Bristigerowskimi kategoriami[32]. Dostęp do partytur utworów scenicznych Beria nie należy do najłatwiejszych. Choć w zasobach polskich bibliotek znajdują się wydane parytury *Passaggio, Outis* i *Cronaca del Luogo*[33], partytur innych wydanych utworów scenicznych należy poszukiwać w zasobach bibliotek zagranicznych[34]. Natomiast większość takich dokumentów, jak np. szkice partyturowe, schematy dramaturgiczne, różne wersje libretta i korespondencja przechowywana jest w Archiwum Fundacji Paula Sachera w Bazylei (Paul Sacher Stiftung). Rozpoznanie twórczości scenicznej jako „tworu multimedialnego" wymaga także wyjścia poza granice „tekstu", a w konsekwencji – poza granice „czytania" i rozumienia przestrzeni scenicznej jako miejsca do "od-pisywania", parafrazując słowa Hansa-Thiesa Lehmanna[35]. Umożliwić to ma analiza aspektów kreacji audialnej i wizualnej, które ujawnić się mogą dopiero podczas przedstawienia, jak np. połączenie dźwięku i słowa dokonujące się dzięki udziałowi głosu. Za podstawę analizy aspektów kreacji audialnej i wizualnej obu utworów scenicznych ujawnianych w przedstawieniach (w tym także tych, będących wynikiem inscenizacji – na co wskazują m.in. didaskalia zawarte w libretcie) posłużą mi ich konkretne rejestracje audiowizualne. W przypadku *Outis* będę odnosiła się do audiowizualnej rejestracji przedstawienia *Outis* z dnia 5 października 1996 mającego miejsce w mediolańskim Teatro alla Scala[36], w przypadku *Cronaca del Luogo* – do audiowizualnej

[30] E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce,* [w:] „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 48.

[31] „Performans jednak mieści się w działaniu, interakcji i relacji". R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 45

[32] M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*: z *zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, s. 21-22.

[33] Partytura *Passaggio* znajduje się w Bibliotece Akademi Muzycznej w Krakowie, w Bibliotece Akademii Muzycznej w Poznaniu, partytury: *Outis* i *Cronaca del Luogo* w Bibliotece UMFC i UAM.

[34] Partytury: *Opera, La vera storia* i *Un re in ascolto* znajdują się m.in. w Bibliotece Konserwatorium Muzycznego w Mediolanie.

[35] Lehmann z kolei parafrazuje myśl Antonina Artauda. H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 34.

[36] Twórcami tego przedstawienia poza wykonawcami, są m.in.: Luciano Berio (muzyka), Luciano Berio i Dario del Corno (libretto), David Robertson (kierownictwo muzyczne), Graham Vick (reżyseria), Timothy

rejestracji przedstawienia utworu z dnia 24 lipca 1999 mającego miejsce w salzburskim Felsenreitschule[37] (w obu przypadkach są to rejestracje premierowych przedstawień według pierwszej z dwóch powstałych inscenizacji *Outis*[38] i jedynej inscenizacji *Cronaca del Luogo*). Istniejące nagrania audiowizualne przedstawień utworów stanowią własność takich instytucji, jak Teatro alla Scala i Salzburgerfestspiele, w których miały one miejsce[39]. Dodać należy, że twórczość sceniczna Beria – z wyjątkiem *Un re in ascolto* – praktycznie nie funkcjonuje w programach repertuarowych zagranicznych teatrów operowych, nie wspominając o teatrach operowych w Polsce[40].

Podczas szczególnej sytuacji komunikacyjnej twórca (lub twórcy) – przedstawienie – badacz, jaką stwarza refleksja naukowa nad twórczością sceniczną w odniesieniu do przedstawienia, horyzonty wzajemnych oczekiwań poddane zostają konfrontacji. Umberto Eco

---

O'Brien (scenografia), Janice Pullen (kostiumy), Wolfgang Goebbel (reżyseria świateł), Ron Howell (choreografia). Twórców przedstawienia podaję za treścią afisza teatralnego przedstawienia z dnia 5.10.1996 roku (Teatro alla Scala), źródło: http://www.teatroallascala.org/archivio/foto.aspx?uid=7c1d72c0-1259-4510-bad7-752760eb3cc0&page=1&id_allest=2926&id_evento=7153&id_fotografia=192887&id_allest_conc=&type=locandine&lang=en-US, dostęp: 15.12.2018.

[37] Twórcami tego przedstawienia poza wykonawcami są m.in.: Luciano Berio (muzyka), Talia Pecker Berio (libretto), Sylvain Crambeling (kierownictwo muzyczne), Claus Guth (reżyseria), Christian Shmidt (scenografia i kostiumy), Heinrich Brunke (reżyseria świateł). Twórców przedstawienia podaję za treścią jego programu. *Program "Cronaca del Luogo"*, Salzburg 1999, s. 3-4.

[38] Druga inscenizacja *Outis* została stworzona m.in. przez Yannisa Kokkosa (reżyseria) i wystawiona na deskach Théâtre du Châtelet w Paryżu w 1999 roku.

[39] Nagranie audiowizualne *La vera storia*, *Un re in ascolto*, *Outis* znajdują się w Archivio di Teatro alla Scala, a od 2012 roku także w PSS w Bazylei. Nagranie audiowizualne *Un re in ascolto* i *Cronaca del Luogo* znajdują się w Salzburger Festspiele Archiv.

[40] Być może przyczyną tego stanu rzeczy jest bardzo rozbudowana obsada orkiestrowa większości utworów scenicznych Beria, a także specyfika partii wokalnych i instrumentalnych wymagających wysokiej klasy wykonawców. W tym miejscu nie będę wymieniać zrealizowanych inscenizacji *Un re in ascolto*. Odeślę czytelnika do ich listy stworzonej przez Renatę Scognamiglio na podstawie informacji uzyskanych z Archiwum Universal Edition w Wiedniu. R. Scognamiglio*, Sulle tracce di „un altro teatro": „Un re in ascolto" di Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 8-10. Listę inscenizacji uzupełnię o inscenizację zrealizowaną w Staatstheater w Kassel w 2015 roku, której autorem był m.in. Paul Esterhazy (reżyseria). Jak sugeruje treść listu z dnia 20.11.1993 roku autorstwa Macieja Jabłońskiego – dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu (1992-1994) – napisanego do Beria (przechowywanego w PSS) podczas Dni Muzyki i Teatru w 1994 roku organizowanych przez Teatr Wielki w Poznaniu, planowane było wykonanie *Passaggio* i *Laborintus II*. Jak udało mi się ustalić, 2 października 1994 roku wykonany został jedynie utwór *Laborintus II*.

analogiczną sytuację (określoną jednak w perspektywie estetyki dzieła i jego recepcji) ujmuje w ramach modelu „intencja autora – intencja tekstu – intencja czytelnika“[41]. Proponuję jednak, żeby sytuację tę w perspektywie paradymatu performatywnego ująć nieco inaczej i zamiast o intencji czytelnika lub odbiorcy mówić o intencji uczestnika, akcentując kwestię twórczej, a także odpowiedzialnej roli uczestnika przedstawienia, a zarazem badacza. Konsekwencją wyboru perspektywy performatywnej powinno być bowiem także obranie postawy zaangażowanego badacza, który „dialoguje” – „gromadzi różne głosy, światopoglądy, systemy wartości i przekonania, tak żeby mogły nawiązać ze sobą rozmowę”[42]. Staje się tym samym poniekąd współtwórcą twórczości scenicznej w zakresie kreacyjnego wymiaru jej interpretacji.

„Multiperspektywiczną” procedurę metodologiczną uzupełniać będzie analiza w większości nieopublikowanych źródeł pisanych, takich jak: listy, szkice partytury, dokumenty sporządzone w formie maszynopisów i ręcznych zapisków, spośród których większość przechowywana jest w PSS i udostępniana w formie mikrofilmów. Zamierzam także odnieść się do opublikowanej refleksji Beria, na którą składają się: komentarze do kompozycji, teksty poświęcone różnym problemom i wywiady.

Koncepcja formalna pracy służyć będzie obranym celom i wiązać się będzie z przyjętą metodologią. Przywodzić może ona na myśl sieć, w której kolejne rozdziały, podrozdziały i poszczególne partie pracy – niczym oczka sieci tkane raz gęściej, raz rzadziej – będą łączyły się ze sobą bądź przeplatały się nawzajem.

Treść przedstawiona w rozdziale pierwszym stanowić będzie kontekst dla interpretacji późniejszych utworów scenicznych Beria, co tłumaczy wybór wskazanych aspektów. W pierwszym rozdziale omawiać będę twórczość sceniczną Beria z lat 1961-1983, którą egzemplifikują takie utwory, jak *Passaggio, Opera, La vera storia, Un re in ascolto*. Skupię się na wybranych aspektach tej twórczości, takich jak: aspekty strukturalne i fabularne, aspekty wokalne i stylistyczne, aspekty cielesne i przestrzenne. Przy przedstawianiu aspektów strukturalnych i fabularnych odniosę się m.in. do wpływu konceptu *work in progress* na powstanie utworów, struktury czasowej oraz strategii jej regulowania, a także do wybranych kręgów tematycznych, sytuacji dramaturgicznych i miejsc, w których się one rozgrywają, a ponadto do problemu tożsamości protagonistów. Rozpoznając aspekty wokalne i stylistyczne

[41] U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, S. Collini (red.), tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 51-75.

[42] D. Conquergood, *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*, [w:] „Literature in Performance” 1985 nr 5, s. 9. Mimo że Conquergood wskazaną postawę badawczą wyróżnia w kontekście badań nad etnografią performansu, jej uniwersalizm pozwala także uwzględnić ją w badaniach nad artystyczną twórczością sceniczną.

odniosę się m.in. do kwestii: obsady wykonawczej, wpływu konkretnych wykonawców na powstanie utworów, wykorzystanych technik wokalnych, wpływu kreacji wokalnej na tożsamość postaci, hierarchii protagonistów, funkcji głosu, sposobów traktowania tekstu słownego oraz wykorzystanych stylów muzycznych. Z kolei rozpatrując aspekty cielesne i przestrzenne poruszę m.in. problem środków kreacji cielesnej, relacji treści tekstu słownego z działaniami postaci i charakteru tych działań, wyglądu postaci, lokalizacji instrumentalistów i miejsc przedstawienia utworów.

Drugi rozdział poświęcony będzie założeniom teoretycznym dotyczącym dwóch kategorii interpretacyjnych: kategorii przestrzeni performatywnej i kategorii przestrzeni heterotopicznej, które poddam redefinicji. W kontekście redefiniowanej kategorii przestrzeni performatywnej szczególną uwagę poświęcę czterem subkategoriom: głosowości, cielesności, przestrzenności i czasowości. W przypadku głosowości i cielesności rozważać będę problem relacji głosu i ciała z językiem, wyróżniając trzy typy relacji (1. głosu/ciała jako języka, 2. zbliżania się głosu/ciała do języka oraz 3. oddalania się głosu/ciała od języka), posiłkując się przy tym pojęciem medium w dwóch znaczeniach (nawiązujących do spostrzeżeń Marshalla McLuhana[43] i Davida Davisa[44]). Refleksję nad drugim i trzecim typem relacji głosu z językiem wzbogacę o koncepcję gestu wokalnego autorstwa Beria. Natomiast w przypadku przestrzenności i czasowości dokonam rozróżnienia na przestrzeń realną/czas realny i przestrzenie/czasy wyobrażone. Omawiając cztery subkategorie kategorii przestrzeni performatywnej wskażę także na związane z nimi strategie. W kontekście redefiniowanej kategorii przestrzeni heterotopicznej szczególną uwagę poświęcę dwóm subkategoriom: heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego oraz heterotopii dewiacji i kryzysu. Sformułuję kryteria, na podstawie których możliwe stanie się rozpoznanie przejawów heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego oraz heterotopii dewiacji i kryzysu w dwóch ostatnich utworach scenicznych Beria, w odniesieniu do ich aspektów strukturalno-fabularnych. W przypadku heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego kryteria służące rozpoznaniu ich przejawów będą wiązały się z rozpoznaniem przejawów określonych strategii twórczych. Przedstawię także możliwość rozwinięcia Foucaultowskiej koncepcji heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania w perspektywie Bachtinowskiej koncepcji karnawalizacji[45]. Dodam, że w kontekście niektórych aspektów redefiniowanych kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopicznej odnosić się będę do refleksji Beria.

[43] M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.

[44] D. Davis, *Medium In Art*, [w:] *The Oxford Handbook of Aesthetics*, J. Levinson (red.), Oxford 2003, s. 181-91.

[45] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.

W rozdziale trzecim i czwartym przedstawione zostaną interpretacje *Outis* i *Cronaca del Luogo* przeprowadzone w oparciu o kategorie przestrzeni performatywnej i przestrzeni heterotopicznej zredefiniowane w rozdziale drugim.

W rozdziale trzecim, w podrozdziale dotyczącym głosowości i cielesności przyjrzę się trzem relacjom głosu i języka oraz ciała i języka określonym w rozdziale drugim. Dokonam systematyki mediów głosowych oraz mediów cielesnych na podstawie różnych kryteriów, odniosę się do kwestii udziału konkretnych wykonawców. W podrozdziale dotyczącym głosowości omówię m.in. kwestie: wykorzystanych technik wokalnych, struktur melo-rytmicznych, właściwości strukturalnych, tematycznych i literackich libretta, funkcji głosu i technik wokalnych, gestów wokalnych, hierarchii postaci, emancypacji właściwości fonicznych tekstu słownego. W podrozdziale dotyczącym cielesności skoncentruję się m.in. na rozpoznaniu przejawów strategii ostentacji, strategii katalogowania, strategii imitacji oraz niemimetycznej korelacji treści tekstu słownego z gestami i ruchami ciała, strategii fragmentaryzacji, strategii transformacji, strategii cross-castingu, kwestii hierarchii postaci, ich pozycji, sposobu organizacji w przestrzeni scenicznej, obecności postaci muzyków oraz relacji spojrzeń. Podrozdział poświęcony przestrzenności dotyczyć będzie przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonych, a podrozdział poświęcony czasowości – czasu realnego i czasów wyobrażonych, na które wskazałam w rozdziale drugim. Dokonam systematyki przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonych oraz czasów wyobrażonych. W podrozdziale dotyczącym przestrzenności odniosę się do takich specyficznych strategii, jak: użycie istniejących i wcześniej w podobny sposób wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano, wykorzystanie rozmaitych modelów ruchu wykonawców, a także do strategii katalogowania i redukcji, rozpoznam określone sfery społeczno-kulturowe i przestrzenie topograficzne. W podrozdziale dotyczącym czasowości odniosę się do takich specyficznych strategii, jak: wykorzystanie kurtyny, zaciemnianie i rozświetlanie przestrzeni scenicznej, stosowanie różnych rodzajów tempa i fermat, „rytmu", rozpoznam określone czasy społeczno-kulturowe i pory w cyklu dobowym.

W rozdziale czwartym, w podrozdziale dotyczącym heterotopii czasu przerywanego i akumulowanego rozważę problem związku wskazanych kategorii ze strukturą czasową utworów. Następnie rozpoznam przejawy heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego w poszczególnych scenach w obu utworach, odnosząc się do kwestii występowania w nich określonych czasów wyobrażonych i takich strategii, jak: strategia katalogowania, fragmentaryzacji i redukcji. W podrozdziale poświęconym heterotopii dewiacji i kryzysu omówię poszczególne sceny pod kątem rozpoznawanych w nich przejawów heterotopii dewiacji i kryzysu.

W zakończeniu w kilkunastu punktach przedstawię ogólne wnioski płynące z rozważań oraz odniosę się do tezy pracy.

Pracę dopełni sześć Aneksów. Pierwszy z nich stanowić będzie zbiór sporządzonych przeze mnie katalogów obejmujących głównie zjawiska muzyczne, w tym wokalne, oraz związane z nimi kwestie. Wszystkie Aneksy poświęcone zjawiskom muzycznym i związanym z nimi kwestiom zostały stworzone na podstawie analizy całkowitego zakresu partytur. W drugim Aneksie z kolei pojawią się katalogi utworów literackich wykorzystanych librettach *Outis* i *Cronaca del Luogo*. W Aneksie trzecim znajdą się transkrypcje dwóch schematów dramaturgicznych *Outis* autorstwa Beria, w kolejnych zaś Aneksach: cytowane w pracy wypowiedzi twórcy w oryginalnych wersjach językowych, przykłady nutowe i fotografie z przedstawień. Wszystkie Aneksy umieszczone zostały dopiero na końcu pracy, by nie rozbijać prowadzonej narracji.

Moim zamiarem było stworzenie takiej struktury pracy, która korespondowałaby ze specyfiką przedmiotu badań. Struktura sieci „zagęszcza" swój „splot" w licznych przypisach, w których podawać będę rozmaite przykłady omawianych zjawisk, fragmenty libretta w dwóch wersjach językowych, odsyłać do treści dokumentów i literatury, wcześniejszych lub późniejszych fragmentów pracy, a czasem wprowadzać dygresje i komentować poruszane kwestie.

Chciałam zwrócić uwagę czytelnika na kilka strategii, jakie będę stosować w konstruowaniu narracji. Dążąc do skondensowania miejscami dość rozległych wywodów, wielokrotnie posługiwać się będę strategią wymieniania danych kwestii po przecinku bądź w punktach. Poświęcając więcej uwagi danemu problemowi będę z kolei stosować bardziej opisowy styl narracji. Zaakcentowaniu węzłowych problemów służyć będzie zastosowanie pogrubionej czcionki. W rozdziałach analitycznych, tj. w rozdziale trzecim i czwartym, stosować będę różny porządek rozważań, co podyktowane zostało specyfiką omawianych problemów. W rozdziale trzecim porządek rozważań będą wyznaczać podejmowane problemy egzemplifikowane różnymi scenami pochodzącymi z badanych utworów, z kolei w rozdziale czwartym porządek rozważań będzie analogiczny z porządkiem poszczególnych scen wnoszących do rozważań określoną problematykę.

Osobnego komentarza wymaga także kwestia przywoływania w pracy licznych cytatów z libretta, a także z tekstów Beria bądź z tekstów innych autorów. Chcąc ułatwić polskojęzycznemu czytelnikowi zrozumienie treści cytatów – oryginalnie napisanych, m.in. w językach: włoskim, angielskim, po łacinie (zwłaszcza w przypadku librett) – wprowadzać będę ich tłumaczenia na język polski, które będą mojego autorstwa (jeśli nie

zaznaczono inaczej), wraz z oryginalną wersją językową. W przypadku dłuższych fragmentów tekstów w poszczególnych rozdziałach pojawiają się jedynie ich tłumaczenia, natomiast oryginalne wersje językowe tekstów umieszczę w Aneksie czwartym. Będę się starała zachować oryginalny sposób zapisu cytatów, nie ingerując w kwestie interpunkcji, wielkości danych liter, powtórzeń itd. Jeśli w niektórych przypadkach pojawią się zmiany danych aspektów oryginalnej treści libretta każdorazowo będę się starała się to zaznaczyć.

Choć jak zasygnalizowałam wyżej, twórczość sceniczna Beria cieszy się dużym zainteresowaniem badaczy, to refleksja nad nią właściwie nie pojawia się w pracach autorów polskojęzycznych[46], podobnie zresztą, jak refleksja dotycząca pozostałej twórczości Beria[47]. W badaniach poświęconych *Outis* i *Cronaca del Luogo* wskazać można kilka dominujących problemów. Liczną grupę tworzą arykuły, w których rozważane są głównie aspekty związków słowno-muzycznych i kontekstów literackich w tych utworach, w tym m.in. w artykułach takich autorów, jak: Osmond-Smith[48], Jonathan Cross[49], Michal Grover Friedlander[50], Maxime Joos[51]. W innych pracach autorzy

[46] Jako wyjątki w tej kwestii odnotować należy artykuł Krzysztofa Kwiatkowskiego *„Inny teatr" muzycznej pamięci*, [w:] „Ruch Muzyczny" 2013 nr 12, fragment książki Agnieszki Draus *Cykl sceniczny "Licht" Karlheinza Stockhausena: muzyczny teatr świata*, Kraków 2011 oraz mój artykuł *From azione mimica to azione musicale. Ambiguity of Luciano Berio's Stage Works*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku 3/Sound Ambiguity 3*, K. Bartos, J. Kołodziejska, U. Koza (red.), Wrocław 2016, s. 147-158.

[47] Jako wyjątki w tej kwestii odnotować należy fragmenty dwóch książek Justyny Humięckiej-Jakubowskiej: *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, Poznań 2013; J. Humięcka-Jakubowska, *Inspirations in reflection and creativeness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis*, Saarbrücken 2015 (praca napisana w języku angielskim) oraz mój artykuł *Dźwięk i znaczenie w twórczości Luciana Berio*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku 2/Sound Ambiguity 2*, K. Dziewiątkowska-Mleczko, J. Kołodziejska, U. Koza (red.), Wrocław 2015, s. 65-76.

[48] D. Osmonth-Smith, *Here comes Nobody: a Dramaturgical Exploration od Luciano Berio's „Outis"*, [w:] „Opera Journal" 2000, nr 2/12, s. 163-178.

[49] J. Cross, *How Do You Make an Opera Without a Narrative? Journeying with Ulysses and Outis*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 201-221.

[50] M. G. Friedlander, *Passing into Another: Berio's "Cronaca del Luogo" on the Threshold of Dramaturgy*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 369- 385.

[51] M. Joos, *"Outis": morphologie du mythe*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, D. Cohen-Levinas (red.), Paris 2006, s. 97-117.

skupiają się głównie na aspektach dotyczących struktury muzycznej[52] bądź czasowej[53], badanych w odniesieniu do zapisu partyturowego. Kwestia brzmieniowej konkretyzacji zjawisk muzycznych interesuje z kolei badaczy o orientacji akustycznej, jak Francesco Giomi[54]. W nielicznych pracach pojawiają się kwestie dotyczące aspektów performatywnych związanych z realizacją utworów scenicznych. W tym kontekście warto odnotować artykuł Claudii Di Luzio *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*[55], skupiającej się na performatywnych implikacjach gestu i głosu, artykuł Giordana Ferrariego *Berio e lo spazio drammaturgico*[56], w którym autor odnosi się m.in. do kwestii miejsca przedstawienia utworów czy rozdział drugi monografii Ute Brüdermann *Das Musiktheater von Luciano Berio*[57], w którym badaczka – wykorzystując sześć „form metadramy" wyróżnionych przez Katrin Vieweg-Marks – wskazuje m.in. na przejawy „performatywnego metateatru" w utworach scenicznych Beria.

Kategorie funkcjonujące w ramach estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte są wykorzystywane głównie w badaniach nad performansem i sztukami wizualnymi. Jednakże można wskazać także na prace z dziedziny teatrologii. Przykładem wykorzystania kategorii funkcjonujących w ramach koncepcji Fischer-Lichte, zwłaszcza kategorii dźwiękowości i przestrzenności w badaniach nad teatrem jest dysertacja doktorska Magdaleny Figzał *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*[58] czy artykuł Gail Finney *Performing*

[52] M. Locanto, *La funzione dei campi di altezze in "Cronaca del Luogo" di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 305-367.

[53] S. Pasticci, *Dynamiques du temps et de la form dans "Outis" de Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 181-200; D. Colas, *À propos des structues temporelles dans "Outis"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 223-239.

[54] F. Giomi, *"Di voce e di vento": il live electronics nel teatro musicale di Luciano Berio* [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 269-304.

[55] C. di Luzio, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, A. I. De Benedictis (red.), Firenze 2012, s. 267-289.

[56] G. Ferrari, *Berio e lo spazio drammaturgico*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, op. cit., s. 445-457.

[57] U. Brüdermann, *Das Musiktheater…*, op. cit.

[58] M. Figzał, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, dysertacja doktorska napisana na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Wąchockiej, Katowice 2015. Praca ta została opublikowana pod tym samym tytułem w 2017 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego.

Vienna Theatricality in Jelinek's Burgtheater and Bernhard's Heldenplatz[59]. Z kolei pracą wykorzystującą rozpoznania Fischer-Lichte w badaniach nad teatrem, tańcem i poezją jest praca Moniki Lilleike *Hawaiian Hula `Olapa: Stylized Embodiment, Percussion, and Chanted Oral Poetry*. Założenia koncepcji estetyki performatywności pojawiają się również w pracach dotyczących gatunku teatru muzycznego. Hyoungjin Im w dysertacji doktorskiej *Wiederherstellung der Identität des Anderen: Die Tendenz zum Postkolonialismus im Opernschaffen Isang Yuns und deren Realisierung*[60] wykorzystał założenia koncepcji Fischer-Lichte w badaniach nad twórczością operową koreańskiego kompozytora Isang Yuna. Z kolei sama Fischer-Lichte wykorzystuje swoje rozpoznania dotyczące m.in. aspektów cielesności w artykule *Die Oper als "Prototyp des Theatralischen": Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages Europeras 1 & 2*[61]. Dwie ostatnie wskazane prace stanowią jedyne propozycje wykorzystania różnych aspektów estetyki performatywności Fischer-Lichte w badaniach dotyczących gatunku teatru muzycznego.

Jeszcze większym powodzeniem wśród badaczy reprezentujących różne dziedziny badawcze cieszy się koncepcja heterotopii. Kategoria przestrzeni heterotopicznej wykorzystywana jest głównie w badaniach nad geografią humanistyczną, literaturą i sztuką. Wskazać można także kilka znaczących prac teatrologicznych wykorzystujących Foucaultowską kategorię przestrzeni heterotopicznej, jak np. książka Davida Willesa *Krótka historię przestrzeni teatralnych*[62], książkę Joanne Tompkins, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*[63], a także drugą część pracy zbiorowej *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, na którą składa się pięć artykułów[64]. W ostatnich latach ukazały się trzy prace muzykologiczne odwołujące się do

---

[59] G. Finney, *Performing Vienna Theatricality in Jelinek's Burgtheater and Bernhard's Heldenplatz*, [w:] "German Potitics and Society" 2005 nr 1 (74)/23, s. 24–38.

[60] H. Im, *Wiederherstellung der Identität des Anderen: Die Tendenz zum Postkolonialismus im Opernschaffen Isang Yuns und deren Realisierung*, dysertacja doktorska napisana na Freie Universität w Berlinie pod kierunkiem Prof. Dr. Dr. h.c. Eriki Fischer-Lichte, Berlin 2013.

[61] E. Fischer-Lichte, *Die Oper als "Prototyp des Theatralischen": Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages Europeras 1 & 2*, [w:] *Musiktheater heute: Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, H, Danuser, M. Kassel (red.), Mainz 2003, s. 283-308.

[62] D. Willes, *Krótka historię przestrzeni teatralnych*, tłum. L. Zaremba, Warszawa 2012.

[63] J. Tompkins, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*, Basingstoke-New York 2014.

[64] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, E. Fischer-Lichte i B. Wihstutz (red.), London-New York 2012. W drugiej części niniejszej pracy zatytułowanej *'Utopia and Heterotopia'* pojawia się pięć artykułów: L. Schwarte, *Equality and Theatre Architecture: Voltaire's Private Theatre*, s. 129-131;

koncepcji Foucaulta: artykuł George'a Burrowsa, *Anything Goes on an ocean liner: musical comedy as a carnivalistic heterotopia*[65], artykuł Nicholasa Reylanda, *The Spaces of Dream: Lutosławski's Modernist Heterotopias*[66] i monografia Martina Zencka, *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*[67]. Ostatnia ze wskazanych prac stanowi jedyną propozycję wykorzystania niektórych aspektów koncepcji heterotopii w badaniach dotyczących gatunku teatru muzycznego.

Przedkładana praca stanowić będzie istotne uzupełnienie problematyki dotyczącej aspektów performatywnych twórczości scenicznej Beria, jedynie marginalnie zasygnalizowanej we wskazanych pracach, a zarazem wniesie nową propozycję wykorzystania kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopicznej do badań muzykologicznych.

***

Gorące podziękowania należą się wielu osobom, bez wsparcia których przemierzanie przestrzeni teatru muzycznego Beria byłoby zadaniem o wiele bardziej skomplikowanym, jeśli nie niemożliwym. Przede wszystkim chciałam serdecznie podziękować mojej Pani Promotor – Prof. UAM dr hab. Justynie Humięckiej-Jakubowskiej, za nieocenione wskazówki udzielane na każdym etapie pracy, zaangażowanie i otwartość. Dziękuję moim bliskim za cierpliwość i wsparcie. Dziękuję także: Franzisce-Marii Lettowsky z Salzburgerfestspiele Archiv, dr Angeli Idzie de Benedictis i pracownikom PSS, pracownikom Biblioteki Konserwatorium Muzycznego w Mediolanie i Biblioteki UMFC – pomocnym podczas kwerend, a także Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza za przyznanie środków na ich realizację. Dziękuję także Instytutowi Muzykologii UAM za pomoc w zakupie materiałów nutowych i materiałów z przedstawień. Jestem bardzo wdzięczna również Panu Leszkowi Jakubowskiemu za pomoc w edycji materiałów graficznych i tabel, a Teatro alla Scala i Salzburgerfestspiele – za udostępnie materiałów z przedstawień.

J. Rebentisch, *Rousseau's Heterotopology of the Theatre*, s. 142-165; P. Primavesi, *Heterotopias of the Public Sphere: Theatre and Festival around 1800*, s. 166-181; B. Wihstutz, *Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre*, s. 182-197; S. Haedicke, *Opéra Pagaï's "Entreprise de Détournement": Collages of Geographic, Imaginary, and Discursive Spaces*, s. 198-218.

[65] G. Burrows, *Anything Goes on an ocean liner: musical comedy as a carnivalistic heterotopia,* [w:] "Studies in Musical Theatre" 2014 nr 7(3), s. 326-345.

[66] N. Reyland, *The Spaces of Dream: Lutosławski's Modernist Heterotopias*, [w:] "Twentieth-Century Music" 2015 nr 12 (1), s. 37-70.

[67] M. Zenck, *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde,* Paderborn 2016.

Rozdział 1. Twórczość sceniczna Luciana Beria z lat 1961-1983

1.1. Aspekty strukturalne i fabularne

Na powstanie utworów scenicznych Beria – z co najmniej dwóch względów – duży wpływ miał koncept *work in progress*, związany m.in. z twórczością Jamesa Joyce'a i koncepcją dzieła otwartego Umberta Eca[68]. Po pierwsze, w utworach scenicznych Beria – oprócz oryginalnych, jednostkowych kreacji muzycznych – wykorzystane zostały fragmenty (a nawet całe sceny), które przed powstaniem danego utworu scenicznego stanowiły **autonomiczne kompozycje**, jak w przypadku *Air*, *Melodramma*, *E vò*, *Agnus Dei*, *Tracce* w *Opera*[69]. Po drugie – w utworach scenicznych Beria można wskazać liczne wpływy – od szeroko pojętej **inspiracji** po **cytat** – innych utworów (własnych oraz innych autorów): muzycznych (pod względem ich warstwy muzycznej, jak i werbalnej w przypadku utworów z udziałem głosu)[70], scenicznych[71], a zwłaszcza literackich. W liberettach utworów scenicznych Beria wykorzystane zostały bowiem fragmenty rozmaitych utworów literackich[72],

[68] W. Nowak, *Dźwięk i znaczenie w twórczości Luciana Berio*, op. cit., s. 66-67.

[69] W przypadku takich utworów, jak *Air*, *Agnus Dei*, *Melodramma* i *E vò* Berio dopuścił także możliwość indywidualnego wykonywania. Zostały one także osobno wydane, podobnie jak kompozycja *Tracce* (wycofana w 1972 roku), która prawdodpobnie została włączona do *Opera* pod koniec aktu i (jako *Traces*). W przypadku *Opera* autonomiczność wskazanych kompozycji wiąże się z konceptem utworu i jego tytułem, co wyjaśnił Berio: "(…) tytuł niekoniecznie ma sugerować parodię opery, lecz raczej liczbę mnogą od słowa *dzieło*", źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1404?1123342127=1, dostęp: 12. 08. 2018. O sposobie funkcjonowania autonomicznych kompozycji w *Opera* oraz zależnościach między nimi więcej pisze Tiffany Kuo w swym artykule: *Re-conteextualizing Individual Pieces in Luciano Berio's „Opera"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 367-380.

[70] W *Opera* pojawiają się cytaty z takich kompozycji Beria, jak: *Tempi concertati* w *Concerto I* i *II*, a ponadto cytaty z *Ogni sztucznych* op. 4 Igora Strawińskiego w *Scena II*, na co wskazał Berio w komentarzu do utworu, źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1404?1123342127=1, dostęp: 14.08.2018. W *Un re in ascolto* Berio wskazał na inspirację swym utworem *Duo. Teatro Immaginario* do tekstu Itala Calvina, źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1785?1206028217=1, dostęp: 13.08.2018.

[71] Pod koniec *Passaggio* Kobieta zwraca się do publiczności z rozkazem opuszczenia sali, co stanowi cytat ze sztuki teatralnej *Le Balcon* Jeana Geneta. D. Osmond- Smith, *Berio*, op. cit., s. 93.

[72] W *Opera*: libretto Alessandra Striggia do *Orfeusza* Claudia Monteverdiego, tekst sztuki teatralnej *Terminal* autorstwa Susan Yankovitz, tekst o zatonięciu Tytanica (który pierwotnie miał być wykorzystany w projekcie *Opera aperta* planowanym przez Beria, Eca i Furia Colombo, o którym więcej pisze Ute Brüdermann, *Das Musiktheater…*, op. cit., s. 43-55), wiersz *verra la morte e avra i tuoi occhi* Cesarego Pavese, tekst pieśni *Bella ciao*, wiersz Heinricha Heinego *Für die Mouche*, *Vita nova* Dantego; w *Passaggio*: *de rerum natura* Lukrecjusza, *Listy do Mileny* Franza Kawki; w *La vera storia*: libretto Salvadora Cammarano do *Trubadura* Giuseppe Verdiego; w *Un re in ascolto*: *Burza* Williama Szekspira, listy Calvino-Berio (m.in. z 10.12.1981,

w tym fragmenty literackich palimpsestów[73], a stopień ingerencji w treść literakiego źródła (i co za tym idzie – jej transformacji) jest różny: od cytatu aż po autorską parafrazę. Warto dodać, że cechą charakterystyczną librett niektórych utworów scenicznych Beria jest **poliglotyczność**, która stanowi konsekwencję wykorzystania literackich cytatów w ich oryginalnych językach bądź wynik inwencji librecisty[74].

Utwory sceniczne Beria cechuje zróżnicowany **czas trwania** (*Passaggio* – 35', *Opera* – 90', *La vera storia* – 120', *Un re in ascolto* – 90'), różna **liczba makroczęści**: dwa akty (*Un re in ascolto*)[75], dwie części (*La vera storia*), trzy akty (*Opera*)[76], sześć *Stacji/Stazioni* (*Passaggio*) oraz – z wyjątkiem *Passaggio* – **budowa numerowa**[77]. Formy poszczególnych

---

z 04.1982). Informacje o wykorzystanych źródłach literackich podaję za: C. di Luzio, *Vielsttimigkeit…*, op. cit, s. 105-106, s. 109-111, s. 117-120, s. 131-135.

[73] Za utwory literackie o właściwościach palimpsestu uznaję m.in. libretta innych utworów scenicznych, które powstały na podstawie danych utworów literackich: libretto *Die Geisterinsel* autorstwa Friedricha Hildebranda von Einsiedela i Friedricha Wilhelma Gottera oraz poemat *The Sea and the Mirror* Wystana Hugh Audena, nawiązujące do Szekspirowskiej *Burzy*.

[74] W librettach dwóch najwcześniejszych utworów scenicznych Beria spośród wskazanych (*Passaggio*, *Opera*) oprócz języka włoskiego (jak w *La vera storia* i *Un re in ascolto*) występuje język niemiecki i angielski, a w *Passaggio* ponadto język francuski i łacina (pojawiająca się też w *La vera storia*). W przypadku libretta *Passaggio* poliglotyczność jest zarówno wynikiem zachowania oryginalnej wersji językowej literackich cytatów, jak i koncepcji Sanguinetiego – twórcy nie stroniącego od językowych eksperymentów. Warto dodać, że w przypadku salzburskiej prapremiery *Un re in ascolto* partie mówione były prezentowane w języku niemieckim, natomiast w przypadku francuskiej premiery *Opera* – po francusku. Ponadto w partyturze *Opera* partia mówiona w części *Concerto I* napisana w języku włoskim, jak wskazuje adnotacja, prezentowana ma być „z niemieckim akcentem", L. Berio, *Opera*, Milano-Wien 1977, s. 19.

[75] Pierwotnie *Un re in ascolto* miało składać się z trzech części bądź aktów. U. Brüdermann, *Das Musiktheater…*, op. cit., s. 147.

[76] Dwie pierwsze wersje *Opera* składały się z czterech części (zatytułowanych jako *Part* i *Partie*), występowały w nich także numery wyeliminowane z ostatniej wersji utworu, a kolejność numerów wspólnych dla poszczególnych wersji utworu się zmieniała, podobnie jak ich nazwy. Dokładny schemat konstrukcji trzech wersji utworu przedstawiła Vincenzina Caterina Ottomano w artykule: *Luciano Berio's „Opera" or a kind of <<miroir de moi-même>>*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 273-275.

[77] Najwięcej poszczególnych numerów zawiera *La vera storia* – aż trzydzieści, nieco mniej – dziewiętnaście: *Opera* i *Un re in ascolto*. Björn Heile w obecności budowy numerowej w *Un re in acolto* widzi błąd Beria, z perspektywy rzekomo obranego przez niego Wagnerowskiego modelu teatru („He [Berio – WN] is arguably misguided, though, in naming Wagner as his model: *Un re* is a lot closer to number opera, even the ostentatious formalism of opera seria". B. Heile, *Prospero's Death: Modernism, Anti-humanism and „Un re in ascolto"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 156. Moim zdaniem wykorzystanie

fragmentów w większości przypadków stanowią nawiązanie do klasyczno-romantycznej tradycji gatunku operowego spod znaku *opera seria* i jego współczynników formalnych (np. partia solowa, duet, ansamble). Z kolei tytuły fragmentów wskazują na związek z tradycją operową (np. *Aria I* w *Un re in ascolto, Air I* w *Opera, Scena I* w drugiej części *La vera storia*) lub z tradycją innych gatunków – ludową pieśnią (fragmenty określone jako *Ballata* w *La vera storia*), mszą (fragment nazwany *Agnus Dei* w *Opera*). Natomiast nazwy części w *Passaggio* (*Stacje*) wiążą się z konceptem organizacji struktury czasowo-przestrzennej utworu inspirowanym Drogą Krzyżową. Można je interpretować nie tylko w odniesieniu do gatunku świeckiej pasji czy mszy, lecz także misterium[78]. w trzech utworach nazwy fragmentów wiążą się także z określoną sytuacją dramaturgiczną (np. *Il sacrificio, Il ricordo* w *La vera storia*[79], *Memoria* w *Opera*, *Audizione* w *Un re in ascolto*), ponadto w *Opera* wprowadzone zostały nazwy części wskazujące na ich charakter (np. *Documentario*). We wszystkich utworach występują także instrumentalne interludia (jak *Air* w *Un re in ascolto, Scherzo* w *Opera*, w znacznej mierze także *Duello* w *La vera storia*), które w *Passaggio* nie zostały

Wagnerowskiego modelu teatru w przypadku *Un re in ascolto* – jeśli w ogóle ma miejsce – nie jest jednak związane ze sposobem konstrukcji, lecz ze sposobem kształtowania relacji między mediami, który jest jednym z wyznaczników gatunku *azione musicale*, jednakże rozumianym w kontekście właściwości późniejszych dzieł Wagnera (jako egzemplifikację Berio wskazuje m.in. *Sygfryda*. L. Berio, *Dei suoni e delle immagini* (1995), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 161). Notabene Berio zaprzeczył związkom *Un re in ascolto* z twórczością Wagnera w komentarzu do utworu: "Ty - (...) Czy *Un re in ascolto* ma być (…) hołdem dla Wagnera, który obsesyjnie zmagał się (...) z problemem definiowania tego, co sam tworzył? Ja - Nie. Nie ma być nawet hołdem dla pierwszej, wspaniałej *azione musicale* w historii, *Tristana*, którą z *Un re in ascolto* łączy jedynie obecność morza. Ale moje morze jest inne i ironiczne". L. Berio, *Dialogo fra te e me* (1984), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 274).

[78] Podtytuły stacji stanowią cytaty fragmentów *Vulgaty*. Świecką pasją nazywają *Passaggio* autorzy utworu, jak przyznaje Eco: „autorzy mówili o <<świeckiej pasji>>". U. Eco, *Introduzione a „Passaggio"*, [w:] *Berio*, E. Restagno (red.), Torino 1995, s. 70. Słowa Eca potwierdza Sanguineti: „rodzaj świeckiej pasji, profanującej". E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, op. cit., s. 52. Ponadto Eco wskazuje na podtytuł *Passaggio:* „msza na scenie"/„messa in scena", U. Eco, *Introduzione a „Passaggio"*, op. cit., s. 69, do mszy nawiązuje także Sanguineti: „typ liturgiczny i wyraźnie profanatoryjny", E. Sangiuneti, *Quattro passaggi con Luciano*, op. cit., s. 51-52. Eco nazywa *Passaggio* także „teatrem muzycznym"/„teatro musicale", U. Eco, *Introduzione a „Passaggio"*, op. cit., s. 69. Moim zdaniem gatunek *Passaggio* określić można również misterium, ze względu na obecność akcji scenicznej, widowiskowości i brak linearnie prowadzonej narracji.

[79] W pierwszej części *La vera storia* tytuły danych fragmentów sugerują rodzaj sytuacji dramaturgicznej, w drugiej części zaś są bardziej abstrakcyjne i jednakowe (*Scena*), wskazując jedynie na autonomię danego fragmentu.

wyodrębnione poprzez nadanie im tytułów. w większości utworów na początku makroczęści pojawia się rodzaj lakonicznego instrumentalnego wstępu (w *Passaggio* wprowadzony jedynie przed *Stacją V*, w *Opera* jedynie na początku drugiego aktu, a w *La vera storia* przed drugim aktem, ograniczony do dwóch taktów).

W przedstawieniach wszystkich utworów scenicznych Beria powstałych do końca lat 80. wykorzystano **podnoszenie bądź opuszczanie kurtyny**, co zostało zaznaczone w partyturach[80]. Podnoszenie kurtyny pojawia się na początku dwóch aktów w *Un re in ascolto* i na początku dwóch części w *La vera storia* oraz na początku *Stacji I* w *Passaggio*. Z kolei opuszczanie kurtyny występuje pod koniec obu aktów w *Un re in ascolto,* pod koniec obu części w *La vera storia* i pod koniec ostatniej *Stacji* (*VI*) w *Passaggio*.

Podkreśleniu początków poszczególnych części we wskazanych utworach – choć sporadycznie – służy całkowite/częściowe **rozświetlenie przestrzeni scenicznej**[81]. Z kolei przy pomocy całkowitego/częściowego **zaciemnienia przestrzeni scenicznej**[82] zaznaczony został moment zakończenia poszczególnych części, co ma miejsce głównie w *Un re in ascolto* oraz *La vera storia*, choć jedynie kilkukrotnie. w zupełnie zaciemnionej przestrzeni scenicznej

---

[80] Podnoszenie kurtyny zaznaczone zostało poprzez słowną adnotację typu „sipario" w *Un re in ascolto*. W *Passaggio*, na początku *Stacji VI* wykorzystana została także dodatkowa kurtyna („siparietto"), która podnosi się wraz z wejściem partii Chóru B, odsłaniając umieszczonych w przestrzeni scenicznej ślusarzy, strażaków i inny personel, co określają didaskalia. W przypadku *Opera* nie jest jasne, w których momentach kurtyna ma być podnoszona lub opuszczana, bowiem informacja o jej wykorzystaniu (podnoszeniu się) pojawia się wyłącznie pod koniec aktu drugiego, co wydaje się dość zaskakujące, biorąc pod uwagę konwencję wykonawczą, zgodnie, z którą kurtyna pod koniec danej części powinna opadać: „blisko sali kurtyna się podnosi"/„si apre il sipario vicino in sala", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 45.

[81] Rozświetlenie przestrzeni scenicznej zaznaczone zostało poprzez słowną adnotację typu „przestrzeń sceniczna stopniowo się rozświetla"/„la sezione di paloscenico si illumina poco a poco", jak w *Un re in ascolto*, L. Berio, *Un re in ascolto*, Milano-Wien 1983, s. 11; czy „pojawia się trochę światła także w głębi i na środku przestrzeni scenicznej"/„si e fatta appena un po di luce anche sul sfondo della scena e a meta (…)" na początku *Ballata VI* w *La vera storia*, L. Berio, *La vera storia*, Milano-Wien 1981, s. 224; czy „światło w całej przestrzeni scenicznej"/„luce su tutto il proscenio" na początku *Stacji VI* w *Passaggio*, L. Berio, *Passaggio*, Milano-Wien 1963, s. 50 lub „słup światła reszta przestrzeni scenicznej w ciemności"/„un cono di luce il resto della scena al buio" na początku *E vò* w *Opera*, op. cit., s. 130.

[82] Zaciemnienie przestrzeni scenicznej zaznaczone zostało poprzez słowną adnotację typu: „CIEMNOŚĆ"/„BUIO" pod koniec *Il sacrificio* w *La vera storia*, op. cit., s. 247; czy „światła powoli wygasają"/„le luci si abbasano lentamente" oraz „zostają zapalone tylko swiatła serwisowe i w tym żywym świetle gaśnie Prospero"/„restano accese solo le luci di servizio e in quella luce livida Prospero si spegne" pod koniec *Un re in ascolto*, op. cit., s. 339, s. 340; lub „stopniowo nastaje ciemność"/„poco a poco buio" pod koniec *Opera*, op. cit., s. 149.

rozpoczyna się natomiast akcja *Passaggio*. Zaciemnienie bądź rozświetlenie przestrzeni scenicznej jedynie w *La vera storia* w trzech przypadkach – biorąc pod uwagę didaskalia – interpretować można jako symbol dnia bądź nocy[83]. w innych przypadkach pojawienie się określonej pory w cyklu dobowym (jedynie w *La vera storia* określone w sposób eksplicytny – w didaskaliach) nie zostało podkreślone przez rozświetlenie bądź zaciemnienie przestrzeni scenicznej.

W każdym ze wskazanych utworów w większym stopniu wykorzystano **zmiany agogiczne** (rozpoczynanie danej części w innym tempie w stosunku do poprzedniej części bądź wprowadzenie innego tempa pod koniec określonej części w stosunku do tempa, w którym utrzymany był jej wcześniejszy odcinek, co ma miejsce o wiele rzadziej)[84] oraz wydłużanie dźwięków bądź pauz wieńczących dane części przy pomocy **fermat** obowiązujących we wszystkich partiach[85].

Zaburzeniu narracji prowadzonej w sposób linearny, chronologiczny, teleologiczny oraz przyczynowo-skutkowy służy p**owtarzanie w sposób bardziej czy mniej dosłowny fragmentów utworów** (np. scen). W *Un re in ascolto* powtarzane zostają cztery zasadnicze sceny, w których pojawiają się określone rodzaje sytuacji dramaturgicznej: *Arie* – w pięciu z nich pojawia się wizja teatru Prospera; *Audizioni* – w których Prospero, przesłuchuje

---

[83] Wskazują na to następujące adnotacje: „Przestrzeń sceniczna jest ulicą, z latarniami, które pomagają uwypuklić częste zmiany <<dnia>> i nocy. Jest noc"/„Il proscenio è la strada, con qualche lampione che aiutera a sottolineare il frequente altenarsi del „giorno" e della notte. È notte", na początku części drugiej, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 289 czy „szybko nastaje wieczór"/„scende rapidamente la sera" następnie zaś – „budynek jest w ciemności"/„l'edificio e al buio, ibid., s. 338, s. 339 oraz „światła w pokojach słabną lub gasną"/„le luci nelle stanze si attenuano o si spengono" następnie zaś – „nastaje dzień"/„si fa giorno", ibid., s. 294, s. 296.

[84] Przykładem pierwszego przypadku może być zmiana tempa z 𝅗𝅥 = 104 na 𝅗𝅥 =100 na początku *Ballaty VI* w *La vera storia*, op. cit., s. 61; zmiana tempa z 𝅗𝅥 =76 na 𝅗𝅥 =60 na początku *Arii II* w *Un re in ascolto*, op. cit., s. 159, zmiana tempa z ♩ =72 na ♩ =104, na początku *Memoria* w *Opera,* op. cit., s. 36 czy zmiana tempa z 𝅗𝅥 =64 na 𝅗𝅥 = 60 na początku *Stacji VI* w *Passaggio*, op. cit., s. 50. Przykładem drugiego przypadku może być wprowadzenie tempa ♩ =110 pod koniec *Ballata I w La vera storia,* op. cit., s. 67; nagle tempa ♩ =104 pod koniec *Audizione II* w *Un re in ascolto*, op. cit., s. 169; tempa ♩=72 pod koniec *Air I* w *Opera*, op. cit., s. 17.

[85] We wszystkich utworach pojawiają się wyłącznie tzw. długie fermaty, czasami w większej liczbie i o określonym w sekundach czasie trwania. Wskazana strategia została wykorzystana, np. pod koniec *Ballata I w La vera storia*, op. cit., s. 67; pod koniec *Aria III w Un re in ascolto,* gdzie pojawia się 1-6 fermat o różnym czasie trwania, op. cit., s. 185; pod koniec *Intervallo w* drugim akcie *Opera,* gdzie występuje kilka fermat, s. 45; pod koniec *Stacji IV* w *Passaggio,* op. cit., s. 39.

wokalistki, poszukując idealnego głosu, który materializuje się w postaci Protagonistki (*Aria V*) śpiewającej arię będącą rodzajem słowno-muzycznego „podsumowania" audycji[86]; *Duety* – w jednym z nich Reżyser, przedrzeźniany przez Venerdiego, prowadzi próbę do spektaktu (*Duetto I*), w dwóch innych Prospero wyjaśnia i demonstruje Reżyserowi swe teatralne pomysły (*Duetto II*, *IV*), co w kolejnym *Duecie* parodiuje Venerdi wraz z Mimem (*Duetto III*); *Concertati* – będące rodzajem scen zbiorowych, w których kontynuowana jest sytuacja próby, w *Concertato III* tragicznie łącząca się z sytuacją zasłabnięcia Prospera[87]. W *La vera storia* w toku pierwszej części utworu powraca sześć fragmentów określonych jako *Ballaty* – w których prezentowany jest rodzaj komentarza do rozgrywających się wydarzeń oraz cztery fragmenty określone jako *Festa* – będące rodzajem chóralnej salwy, w której upust odnajdują wzburzone emocje ulicznego tłumu. w przypadku *Opera* oraz *La vera storia* powtarzanie określonych fragmentów utworów wykorzystane zostało również na poziomie „makro" – całościowej struktury utworu, w której drugi i trzeci akt (*Opera*) lub druga część (*La vera storia*) w znacznej mierze stanowi przetworzoną część pierwszą, tj. wykorzystany w nich został materiał muzyczny i dotyczący tekstów słownych z części pierwszej, ale poddany syntezie, rozszerzeniu bądź innym zmianom[88]. W przypadku *La vera storia*, mimo powrotu w części drugiej wielu elementów z części pierwszej, kreowana jest nowa alternatywna „historia", która – jak znaznaczył Berio – „może być <<prawdziwsza>> niż ta pojawiająca się najpierw"[89], podobnie jak „wirtualna" część trzecia[90]. Kilkukrotne powtarzanie wybranych

[86] D. Osmond-Smith, *„Un re in ascolto"*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, T. 3, S. Sadie (red.), London 1992, s. 1281-1282.

[87] Zdaniem Björna Heile *Concertati* stanowią fragmenty odrębne względem rozgrywających się sytuacji dramaturgicznych – „Yet they have nothing to do with the actual dramatic conflicts of the work which are played between Prospero and the auditionees as well as the Protagonista, and, to a lesser extent, between Prospero and his various assistants and underlings, thr Regista, Venerdi and the mime." B. Heile, *Prospero's Death…,* op. cit., s. 154.

[88] „Druga część staje się transfiguracją i analizą pierwszej, z zupełnie innej perspektywy muzycznej i dramaturgicznej. Obie części rozwijają ten sam tekst na różne sposoby – jakby narrator proponował dwie różne wersje tego samego wydarzenia. Ale podczas gdy pierwsza część wiąże się z ukazywaniem obrazów i form ludowej opowieści, druga część nie wydaje się o czymś opowiadać. <<Myśli>> ona o pierwszej części." L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 111.

[89] Ibid., s. 109.

[90] „Ale więc gdzie jest prawdziwa historia: w pierwszej czy w drugiej części? Nie wiem. U tych, którzy patrzą i słuchają, może się też pojawić wirtualność części III, być może bardziej prawdziwej, podobnej do tego miasta i do tych ogrodów Calvina, które wychodzą na swoje tarasy "tylko nad jeziorem naszego umysłu". L. Berio, *Opera e no* (1982), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 268.

części we wskazanych utworach wprowadza efekt zatrzymania biegu czasu. w *Passaggio* segmentacja struktury polega także na wprowadzeniu chorałowego epilogu o refleksyjnym charakterze w *Stacji V*.

Wiele ze scen w utworach scenicznych Beria wydaje się być efektem wyrwania z kontekstu, gdyż przyczyny i skutki działań postaci nie zostały ujawnione. W *La vera storia*, jak to określił Osmond-Smith, „sytuacja po prostu się rozmywa" – w niewyjaśnionych okolicznościach znika Ivo, co poddaje w wątpliwość całą dotychczasową narrację[91]. Zaskakuje także nagły upadek wyczerpanego Prospera pod koniec pierwszego aktu *Un re in ascolto*[92]. Z kolei w *Passaggio* nie do końca wiadomo, dlaczego postać Kobiety/Lei jest nieustannie dręczona, a *Stacji VI*, w której w skondensowanej formie (jako retrospekcja postaci Kobiety) pojawiają się sytuacje dramaturgiczne kreowane w stacjach wcześniejszych.

W kilku utworach, zwłaszcza w *Opera* i *Un re in ascolto*, kreowane wydarzenia – poza łączącym je tematem i protagonistami – wydają się stanowić fragmenty niezależnych historii, które się na siebie nakładają i przenikają się[93], przez co struktura fabularno-narracyjna przypomina zbiór mikrohistorii. Rozmaitych mikrohistorii, wielokrotnie przenikających się, nie sposób zespolić w jedną całość determinowaną porządkiem przyczynowo-skutkowym[94]. w przypadku *Opera* przenikają się trzy „poziomy narracji": historia o tonięciu „śmiertelnie ranionego"[95] Titanica, historia o leczeniu śmiertelnie chorych pacjentów oraz mit o Orfeuszu, do którego nawiązanie pojawia się za sprawą wykorzystania fragmentów libretta Striggia.

---

[91] D. Osmond-Smith, *Nella festa tutto? Structure and Dramaturgy in Luciano Berio's „La vera storia",* [w:] „Cambridge Opera Journal" 1997 nr 9, s. 285.

[92] M. T. Vogt, *Listening as a Letter of Uriah: a note on Berio's "Un re in ascolto" (1984) on the occasion of the opera's first performance in London (9 February 1989)*, [w:] "Cambridge Opera Journal" 1990 nr 2, s. 175.

[93] W wielu fragmentach *Opera* nakładające się historie prezentowane są symultanicznie przy udziale recytacji (którą realizują aktorzy) oraz śpiewu (który realizują wokaliści), co wywołuje efekt dźwiękowego chaosu, czy wręcz kakofonii i zakłóca przekaz tekstu słownego, na co zwrócili uwagę liczni recenzenci i co prawdopodobnie było przyczyną niepowodzenia utworu. Ponadto fragmenty narracji powtarzają się w różnych miejscach utworu i są uzupełniane o kolejne informacje.

[94] Podkreśla to także sam Berio, wypowiadając się o projekcie *Opera aperta*, który stanowił istotne źródło powstania *Opera* w liście do Heinricha Strobela datowanym na 20.06.1957: „Uznałbym za coś słusznego to, że podczas wykonania publiczność nie powinna mieć żadnego powodu, aby szukać fabuły, którą można śledzić, ale zamiast tego, [może – WN] szukać zaczątków i rozwoju elementów dramatycznych bez bezpośredniego związku z chronologicznym porządkiem". V. C. Ottomano, *Luciano Berio's „Opera"…*, op. cit., s. 258.

[95] L. Berio, źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1404?1123342127=1, dostęp: 24.01.2019.

Natomiast w *Un re in ascolto* narracja o kreacji przedstawienia teatralnego (inscenizacji *Burzy* Szekspira) przenika się z narracją o rządach króla dręczonego obsesją spisku.

W utworach scenicznych Beria wyróżnić można „katalog" operowych tematów, na co wskazuje Calvino w przypadku *La vera storia*, wymieniając następujące tematy: „sprawiedliwość i opresja, hojność, zemsta, miłosne poświęcenie i zazdrość, wolność i zniewolenie"[96]. Ponadto w *La vera storia*, a także w *Un re in ascolto*, wskazać można temat walki o władzę, tragicznej miłości, samotności i alienacji.

Najbardziej powszechnym tematem spośród wskazanych jest temat zniewolenia pojawiający się nie tylko w *La vera storia*, lecz także w innych utworach scenicznych Beria – w *Passaggio* i *Un re in ascolto*. Z tematem zniewolenia wiąże się m.in. **sytuacja aresztowania**. Jest ona obecna w *Passaggio* w *Stacji IV*. W *La vera storia* aresztowany zostaje Luca w konsekwencji ranienia Iva w pojedynku (*Il Duello*), następnie zaś pojawia się on w otoczeniu policji (*La Preghiera*) i umieszczony zostaje w więzieniu (*Il Prigione*). W *La vera storia* występuje także postać Skazańca/Il Condonnato postawiona przed plutonem egzekucyjnym (*La Condanna*)[97]. Przez dwóch policjantów wyprowadzona zostaje postać Cantastorie i akordeonisty (*Ballata II*), podobnie jak Żona Prospera w *Un re in ascolto*. w drugiej *części La vera storia* pojawia się analogiczna sytuacja – Pierwszego Przechodnia/Passante pojmuje policja i poddaje przesłuchaniu (*Scena I* i *II*), po czym zostaje on wypchnięty z okna, co określają didaskalia[98]. W *Un re in ascolto* prześladowaniom poddawany jest „dwór" Prospera, a śpiewanie kolejnych *Arii* przez wokalistki można interpretować jako swoiste próby ich zniewolenia, na co wskazuje prezentowany przez nie tekst słowny, a także wygląd postaci Protagonistki pojawiającej się po czwartej *Arii* Prospera, jako ucieleśnienie jego snu[99]. Sytuacja aresztowania protagonistów wiąże się z ich obecnością

[96] D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit., s. 100.

[97] „Skazany stoi przed plutonem egzekucyjnym"/"Il Condonnato e davanti al plotone d'esecuzione", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 27.

[98] „Przechodzień zostaje wypchnięty przez okno i rozbija się o chodnik"/"Il Pasante viene spinto fuori della finestra e si schianta sul selciato", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 313. Scena ta, jak zauważa Osmond-Smith stanowi aluzję do śmierci anarchisty Giuseppe Pinelliego w komendzie mediolańskiej policji w 1969 roku, D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit., s. 290. Notabene w *Opera* również pojawia się wspomnienie skoku z okna – Tenor: „Wiedziałem, że wszystko było częścią projektu, który miał sprawić, żebym wyskoczył przez okno lub zjadł tę zupę"/„sapevo che tutto era parte di un disegno per farmi o saltar dalla finestra o mangiar quella minestra", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 57.

[99] Kwestia ta zostanie rozwinięta w podrozdziale 1.2.

w **więzieniu**[100], o którym w *Un re in ascolto* wspomina Prospero w *Duetto II*[101], natomiast w *Passagggio* i *La vera storia* obecność więzienia zasugerowana została w didaskaliach[102], a ponadto wykreowana dzięki sugestywnym środkom scenograficznym[103]. w *Un re in ascolto* więzieniem staje się **pałac/teatr Prospera**, gdyż z jednej strony przebywanie w nim zakłada podporządkowanie się woli Prospera – nakazuje realizację niepisanego rozkazu, jakim jest „słuchanie uszami swych poddanych/pracowników”[104] w celu uchronienia władcy/teatralnego impresario przed potencjalnym spiskiem. Z drugiej zaś strony, pałac/teatr Prospera staje się symbolem jego uwięzienia w świecie własnych obsesji – dotyczących jego potencjalnej destrukcji przez podstępnych podwładnych, jak i związanych z pragnieniem kreacji idealnego przedstawienia. Na obecność pałacu uwagę zwraca sam Prospero[105], została ona także zasugerowana dzięki odpowiedniej scenografii[106]. Więzienie przemienia się w **dom mieszkalny** w drugiej części *La vera storia* i ponownie we więzienie, za sprawą wykorzystania tego samego budynku[107].

---

[100] Przestrzeń więzienia zostaje także przywołana w tekście słownym prezentowanym w *Opera* i stanowi jedną z wymienionych przestrzeni związanych z destrukcją psychiki: „ludzie mają wiele sposobów, by zniszczyć tych, których chcą"/„la gente ha tanti modi di distruggere chi vuole”, L. Berio, *Opera,* op. cit., s. 42, „ludzie mają wiele sposobów i miejsc: kanał, więzienie, dom wariatów"/„la gente ha tanti modi e tanti posti: la fogna, la prigione, il manicomio”, ibid., s. 42.

[101] „[Król – WN] (…) nie ma uszu dla lamentu, który dochodzi z więzienia”/“(…) Non ha orecchi per un lamento che viene dalla prigione.”, L. Berio, *Un re in ascolto,* op. cit., s. 89.

[102] W *La vera storia*: „budynek zamienia się w koszary więzienne"/“l’edificio si trasforma in una caserma-prigione”, op. cit., s. 300. W *Passaggio*: „Kobieta, nieruchoma, za kratą”/„Lei, immobile, dietro una grata”, op. cit., s. 31.

[103] Z przestrzenią więzienia kojarzyć się może wykorzystanie kilkupiętrowego rusztowania, stanowiącego wertykalną część przestrzeni scenicznej w drugiej części *La vera storia*. W utworzonych w tym rusztowaniu-ścianie „oknach” – niczym w więziennych celach – umieszczone zostały pojedyncze postaci. Efekt cel więziennych potęguje wykorzysanie poziomych belek jako elementów konstrukcyjnych rusztowania.

[104] „è un re che ascolta con le orecchie degli altri.”, L. Berio, *Un re in ascolto,* op. cit., s. 87.

[105] „Kiedy słucha swoimi uszami, chwytając echo budynku, nic go nie uspokaja”/„Quando ascolta coi propri orecchi,cogliendo l’eco del palazzo, nulla lo rassicura”, ibid., s. 88-89.

[106] Przestrzeń pałacu w przestrzeni scenicznej kreowana jest za sprawą umieszczonej z jej lewej części konstrukcji z balkonem oraz dzięki wykorzystaniu prospektów, na których namalowane są elementy pałacowej architektury (np. kolumny), w stylu klasycystycznym.

[107] „Fasada domu. Proscenium jest ulicą z kilkoma latarniami (...). Niektóre pokoje są oświetlone i widać w nich sceny rodzinne, pracy, umęczenia i nieszczęścia"/„facciata di casa. Il proscenio è la strada con qualche lampione (…). Alcune stanze sono illuminate e vi si intrvedono scene familiari e di lavoro, di fatica e di miseria.”, L. Berio, *La vera storia,* op. cit., s. 356; na początku sceny piątej: „budynek jest raz domem raz

Z tematem zniewolenia łączy się postępujący proces dehumanizacji[108], który ujawnia się m.in. w **sytuacji prześladowania i torturowania,** które występują nie tylko w *La vera storia*, lecz także w *Passaggio* i w *Un re in ascolto*. W *Passaggio* i w *La vera storia* zostają one zainicjowane przez wspomnianą wcześniej sytuację aresztowania, w której przywrócenie społecznego porządku jest tylko pozorne, gdyż najczęściej inicjuje działania o charakterze amoralnym, co potwierdza przebieg akcji we wskazanych utworach. Wokół sytuacji prześladowania i tortur Kobiety kreowana jest większość ze scen w *Passaggio* (zwłaszcza w *Stacji I-III*), a jej oprawców reprezentuje partia Chóru B. Warto dodać, że także w *Opera* mają miejsce działania będące przejawem procesu dehumanizacji, których przykładem może być wykorzystywanie przemocy fizycznej przez szpitalny personel[109]. Temat zniewolenia i proces dehumanizacji – zwłaszcza w *Passaggio* i *Un re in ascolto* – wiążą się także z obecnością innych sytuacji o moralnie negatywnym wydźwięku, będących przejawem uprzedmiotowienia protagonistów. Przykładem może być sprowadzenie postaci Kobiety w *Passaggio* do rangi niewolnicy, a wręcz towaru, za który należy zapłacić określoną cenę, której propozycje padają ze strony Chóru[110], co ma miejsce na **targu**, gdzie odbywa się licytacja. Innym przykładem działań związanych z procesem uprzedmiotowienia są działania o seksualnym podtekście, jak streaptease, który ma miejsce w *Stacji V* w *Passaggio*. Fakt, iż działania te mają miejsce w sypialnianej scenerii wypełnionej elementami związanymi z konwencją sadomasochistyczną (np. liczne sznury rozłożone na łóżku) pozwala na ich umiejscowienie w **domu publicznym/klubie nocnym**, na co wskazuje także wygląd postaci

więzieniem"/"l'edificio è ora casa ora è prigione", ibid., s. 356; na początku sceny szóstej: „budynek jest teraz więzieniem"/„edificio ora è prigione", ibid., s. 317.

[108] Tematu dehumanizacji nie interpretuję w kontekście spostrzeżeń Ortegi y Gasseta, ani właściwości teatru postdramatycznego jak czyni to Heile w swym artykule (B. Heile, *Prospero's Death…,* op. cit., s. 145-160), lecz w sposób bardziej ogólny, jako związany z działaniami o charakterze amoralnym. Tematu dehumanizacji nie łączę także z tematem śmierci, zgadzając się ze spostrzeżeniem Heile, że „nie ma nic bardziej ludzkiego niż umieranie.", ibid., s. 152, o ile dany rodzaj śmierci nie stanowi wyniku działań będących przejawem anomalii psychicznych (np. szaleństwa czy perwersji).

[109] „(...) lekarz wykonuje działania o charakterze przemocy"/„il (…) medico esercita i azioni di violenza", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 8.

[110] „przedmiot: kobieta: doskonale domowa: mamy ich wystarczająco dużo! cena rozpoczyna się od 50 00: wystarczy! dość! chcemy inne rzeczy! przyjechaliśmy tutaj dla ... Przynajmniej ja tu przyjechałem dla... 55: oh! oh! 100"/„oggetto: una donna: perfettamente domestica: quanto ne abbiamo abbastanza!quanto si comincia da 50.000: basta! basta! altre cose ci vogliono! siamo venuti qui per… io, almeno, sono venuto qui per… 55: oh! oh! 100", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 36-37.

Kobiety[111]. W *Passaggio* i *Un re in ascolto* postaci kobiece ukazane zostały w martyrologicznej odsłonie – za sprawą seksualnego zniewolenia protagonistek, implikującą szowinistyczne konotacje i polaryzującą postaci kobiece względem postaci męskich, reprezentowanych przez Chór B w *Passaggio* oraz przez Prospera w *Un re in ascolto*. W przypadku *Un re in ascolto* spotkanie o erotycznym wydźwięku postaci kobiecych i męskich ma miejsce w scenach przesłuchań protagonistek (*Audizioni*), podobnie jak w scenie tortur i w scenie przesłuchiwania Kobiety w *Passaggio* – na co wskazuje treść tekstu słownego prezentowana przez postaci śpiewaczki, wyrażająca ich sprzeciw wobec zniewalającej miłości Prospera[112]. W treści tekstu słownego prezentowanej przez śpiewaczki symbolem seksualnego zniewolenia staje się łóżko. W *Passaggio* ów symbol materializuje się w *Stacji V* – tym razem postać Kobiety umieszczona zostaje nie w więziennej celi (*Stacja IV*), ani przy skalistym murze (*Stacja II*), lecz na łóżku w pokoju. W *Passaggio* martyrologiczny i erotyczny wydźwięk postaci kobiet łączy się także z bardziej subtelną i zmysłową odsłoną. Dotyk skalistego muru i tortur wyzwala bowiem w Kobiecie wspomnienie **ogrodu**, przesiąkniętego zmysłową synestezją (przenikaniem się zmysłu dotyku, wzroku i słuchu) i obecnością jej kochanka-ogrodnika[113].

Martyrologiczny i erotyczny wydźwięk postaci kobiecych w *Passaggio* wydaje się korespondować z tematem swoistej podróży i śmierci – wszak trajektoria „pasażu" prowadzonego przez postać Kobiety układa się w kształt Krzyża, co wraz z tytułami i podtytułami części (stacje) stanowi aluzję do Drogi Krzyżowej. Z kolei na nawiązanie do aktu

[111] Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w podrozdziale 1.3.

[112] „Łóżko jest puste, Prospero, moja osoba jest moja, może nikt nie pozna płomienia, który mnie parzy w ciemności. Wszystko twoje jest częściowe Prospero, twoja potrzeba miłości nigdy się ze mną nie spotka "/„Un letto è vuoto, Prospero, la mia persona è mia forse nessuno conoscerà la fiamma che mi brucia nel buio. Il tutto di te è parziale, Prospero, il tuo bisogno di amare non si incontrerà mai con me", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 61-66.

[113] „i cisza, i piasek, w oczach, w umyśle: i szukając, i dotykając; i (mówił) dotykając (ciebie); i szukając (ciebie): i (powiedział) jak wyzwolenie; i wiatr, i piana, u stóp wysokiego muru, i powiedział: nie będę czekać, a potem (krzycząc): nie będę czekać: och (powiedział) w tym, w tym ogrodzie"/"e silenzio, e sabbia, negli occhi, nella mente: e cercando, e toccando: e (disse) toccando (te); e cercando (te): e (disse) come una liberazione; e vento, e schiuma, ai piedi dell'alto muro: e disse: non aspettero: e poi (urlando): non aspettero: oh (disse) in questo, in questo giardino", E. Sanguineti, *Passaggio* (libretto), Milano-Wien 1963, s. 6 i dalej: „– w tym ogrodzie: i słodkie zapachy: i muzyki – i ptaki w gałęziach: i ogrodnik"/„– in quel giardino: e e dolci profumi: e musiche – e gli uccelli tra i rami: e il giardiniere", ibid., s. 6 (libretto *Passaggio* zostało wydane osobno).

modlitwy wskazuje tekst słowny prezentowany przez Chór A i B w *Passaggio*[114], tekst pasażerów-pacjentów w *Opera*[115]. Odwołanie do liturgii katolickiej i formy mszy stanowi tytuł jednej z części w *Opera – Agnus Dei.*

Temat śmierci łączy się z tematem podróży także w *Opera*, za sprawą odwołań do **statku i oceanu** występujących w narracji pasażerów ocalałych z katastrofy zatonięcia Titanica, w której wspominają oni zmarłych współpasażerów, jak i targiczne doświadczenia[116]. Statek niejako staje się **szpitalnym oddziałem dla śmiertelnie chorych**[117], gdyż pacjentów można utożsamić z ocalałymi pasażerami statku albo staje się **hospicjum**, gdyż prezentowane formy leczenia wydają się jedynie formą terapii służącej zapewnieniu dobrego samopoczucia pacjentom w stanie terminalnym[118]. Z kolei wspomnienie tragicznych doświadczeń staje się ożywczym remedium, które pozwala zapomnieć o ich życiu chylącemu się ku końcowi. **Statek i morze** występują także w przedstawieniu *Un re in ascolto* jako miejsce akcji kreowanego w utworze przedstawienia. w przestrzeni scenicznej ukazany został wrak statku występujący m.in. na tle materiału oświetlonego na niebiesko i poruszającego się niczym morskie fale, co ma wywołać „efekt morza”[119]. O morzu wspomina także Prospero, druga Sopranistka,

---

[114] „uwolnij mnie: uwolnij mnie: od gniewu ubogich! od dnia sprawiedliwości! od upokorzenia dobroci!"/“liberami: liberami: dall’ira del povero! dal giorno della giustizia! dall’umiliazione del bene!”, ibid., s. 10.

[115] „Mój Mistrzu i Panie (...) Boże, który daje mi chleb i oddech, przepływ świata, falę morza, Panie żywych i umarłych ...”/“Mio Maestro E Signore (…) Dio che mi da pane e respire, flusso del mondo, onda del mare, Signore dei vivi e dei morti…”, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 41.

[116] W *Opera* pojawiają się wypowiedzi stylizowane na wspomnienia świadków katastrofy Titanica. Jedna postać mówi, że „jest martwa”/„sono morto”, ibid., s. 20, inna postać, że „jej synowie zostali w środku”, ibid., s. 22 i było mało szalup, ktoś ile miał osób do pomocy z załogi, kolejna postać wspomina, że „widziała tonących ze statku”/„la gente che annegava nel acqua”, ibid., s. 25. Wypowiadaja się też marynarze: jeden o tym, że nie wiedział jak wybierać osoby, które ma uratować, a schodząc na dół pokładu poczuł zapach martwej ryby, w 3 klasie („Sono il marinario Strauss. Non sapevo cosa decidere. Sono andato giú – l’oceano puzza di pesce morto, giú sul ponte di terza classe”, ibid., s. 27, inny kilka razy woła: „nie mogliście zabić oceanu, tak jak mnie zabiliście”/„non potevete uccidere l’oceano come avete uccisso me”, ibid., s. 28.

[117] Na obecność szpitala wskazują didaskalia: „(…) Długa kolejka pacjentów czekających na leczenie”/„(…) Lunga fila di pazienti, in attesa di essere ricurati.”, ibid., s. 8.

[118] Wielokrotnie głos prezentowany z nagrania wydaje pacjentom polecenia, by się „kręcili”/”Girate!”, co sugeruje, że formą terapii ma być gimnastyka, ibid., s. 17.

[119] „W przestrzeni scenicznej wypróbowują <<efektu morza>> używając długich pasm niebieskiej tkaniny.”/”Sul palcoscenico stanno provando un “effetto mare” con lunghe strisce di stoffa blu.”, L. Berio, *Un re in ascolto,* op. cit., s. 159.

Mezzosopranistka, Protagonistka powtarzająca słowa jej poprzedniczek, oraz trzej Cantanti. Z morzem wiąże się także przywołanie przez Prospera **portu** oraz **wyspy** jako metafory teatru.

Temat śmierci, występujący w *Un re in ascolto*, łączy się także z **sytuacją umierania** Prospera, jak i jego teatru[120]. Z kolei apoteozą tematu śmierci w *Opera*, jak sugeruje Berio, jest umieranie dzieci, przedstawione w dwóch scenach wieńczących utwór: *Agnus Dei* i *E vò*[121]. w *Agnus Dei* w przestrzeni scenicznej ukazane zostały ciała dzieci. W *La vera storia* również ma miejsce śmierć dziecka, jednakże stanowi ona efekt dokonanego **aktu zabójstwa**. Z tematem śmierci wiąże się także sytuacja **lamentowania po śmierci**. W *Opera* jej wyrazem jest kołysanka *E vò* śpiewana przez kobietę po śmierci dzieci, a na związek jej lamentu z sytuacją umierania dzieci wskazuje gest podniesienia przez nią lalki. W *Un re in ascolto* osobliwy rodzaj lamentu – kreowany poprzez liczne powtórzenia zwrotu „żegnaj"[122] pojawia się w momencie zasłabnięcia Prospera, co zgromadzone postaci uznają za akt jego zgonu. Na funeralny charakter kreowanej sytuacji wskazuje także jej określenie w didaskaliach jako „żałobnego czuwania"[123]. W *Opera* i *La vera storia* z tematem śmierci łączy się także obecność **cmentarza, w** przypadku *Opera* przenikającego się ze szpitalem. Obecność cmentarza zasugerowana została w didaskaliach obu utworów (w *Opera* w części *Memoria*, w *La vera storia*)[124], a także w tekście słownym

[120] Berio sytuację te wiąże ze „strukturalną śmiercią muzyki", która następuje wraz ze śmiercią Prospera. L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 179. Z kolei Heile wiąże ją ze śmiercią, tj. nieobecnością aktorów, jako „ludzkich bytów w przestrzeni scenicznej" w kontekście dehumanizacji. Skłaniam się jednak ku interpretacji Beria, biorąc pod uwagę jeszcze inną kwestię – odzyskanie przez Protagonistkę głosu, jako symbolu tożsamości, czego wyrazem jest jej aria (będąca pierwszą arią kobiety nie wykonywaną podczas przesłuchań (*Audizioni*)). Notabene pragnienie odzyskania głosu sygnalizowały wokalistki w tekście słownym w *Audizioni*. Sytuacja ta wydaje się ostatecznie przekreślać pragnienie Prospera o idealnym głosie, który mógłby „zawłaszczyć" wykorzystując go w swym przedstawieniu, tym samym znacząc śmierć jego teatru.

[121] Taki porządek części występuje w partyturze poddanej ostatecznej rewizji i wydanej w 1977 nakładem UE (wersja włoskojęzyczna). O tym, że części te wieńczą utwór wspomina także Berio w wywiadzie z Rosanną Dalmonte. L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bälint Andräs Varga*, New York-London 1985, s. 164. Berio ma na myśli prawdopodobnie ostatnią wersję utworu, tj. włoskojęzyczną, na co wskazuje data wydania wywiadu. Jednakże w zrekonstruowanych przez Vincenzinę Caterinę Ottomano wersjach struktury utworu (V. C. Ottomano, *Luciano Berio's „Opera"…,* op. cit., s. 247-284), w tym ostatniej wersji z roku 1977, *Agnus Dei* występuje pod koniec aktu drugiego, co sugeruje, że podczas weneckiej premiery partytura jeszcze nie została poddana ostatecznej rewizji.

[122] "addio", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 222-223.

[123] „veglia funebre", ibid., s. 224.

[124] „W przestrzeni scenicznej pojawia się ciało przykryte prześcieradłem wyrzucone ze szpitala"/„Viene spinto in scena dell' ospedale su corpo coperto da un lensuolo", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 14; „pole bitwy wydaje się

prezentowanym przez postaci w *Opera*[125]. W *Opera* ponadto obecność cmentarza sugeruje szczegółowy opis rytuału przygotowania zmarłego do pochówku, pojawiający się w *Scena*[126]. Warto wspomnieć, że choć w *Un re in ascolto* w treści tekstu słownego, ani w didaskaliach nie pojawia się aluzja do cmentarza, to w przedstawieniu – dzięki odpowiedniej scenografii – zasugerowana została obecność **grobu**, w którym umieszczony został siedzący na tronie Prospero[127].

Inną z sytuacji wykorzystaną w *Opera* i *Un re in ascolto* jest **sytuacja koncertowania bądź przygotowań do koncertu/występu teatralnego**, przy czym często trudno jest wskazać granicę pomiędzy sytuacją przygotowania do koncertu/występu, a właściwego koncertu/występu. w *Opera* sytuacja przygotowań do koncertu/koncertu kreowana jest w ariach Sopranistki, przy czym instrumentarium towarzyszące śpiewowi w każdej z arii stopniowo się zwiększa (w każdej arii Sopranistka prezentuje fragment utworu wokalnego, w którym wykorzstany został tekst prologu z *Orfeusza* Striggia, w pierwszej arii: przy akompaniamencie pianisty, w drugiej – pianisty i pojedynczych instrumentów, w trzeciej – bardziej rozbudowanej orkiestry), a wykorzystanie najpełniejszej obsady w ostatniej arii – podobnie, jak ubiór Sopranistki[128]– sugeruje obecność sytuacji koncertu. Sytuacja koncertu przedstawiona została także w *Melodramma,* w której kaszlący Tenor, „popychany do wykonania przez animatora statku"[129] próbuje zaprezentować fragment pieśni do słów Heinego, jednak co chwila jego śpiew przerywa recytacja wywodu poświęconego rozmaitym

teraz obszernym cmentarzem. (…) Kobieta przechadza się pomiędzy zmarłymi."/„il campo di battaglia sembra ora diventato un vasto cimitero.(…) Una donna passa fra i morti", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 224.

[125] „Idziemy odwiedzić zmarłych. Tu w dole są groby"/„Andiamo a far vista ci morti. Ci sono tombei qua sotto", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 13.

[126] „Tutaj przygotowujemy zmarłego. Oto on. Najpierw ciało jest myte z dbałością o wszystkie otwory. Następnie wkłada się rurkę, aby upuścić krew. Następnie inną rurkę do upuszczenia określonych płynów, inną do balsamowania"/„Qui prepariamo il defunto. Ecco. Prima si lava il corpo con perticolore cura ogli orifizi. Poi si inserisce il tubo far il drenaggio il sangue. Poi un altro tubo per l'afflusso dei fluidi specifici, altri all'imbalsamaziana." oraz "Si sostituisce ogni organi quanto basta di oratta – nella suferina per supazziari – fino a che il corpo riassume le proporzioni originali…", ibid., s. 14-15.

[127] Obecność grobu sugeruje wykorzystanie podnoszącej się podłogi przestrzeni scenicznej (oświetlonej na biało) z wyciętym w jej centralnej części kołem (nieoświetlonym) z pokrywą, która jest odsłaniana lub zasłaniana. Przy podnoszeniu się tylnej części podłogi i odkryciu pokrywy ukazuje się czarne koło, wyglądające jak „dziura w ziemi", co kojarzyć się może z grobem.

[128] „Sopranistka znajduje się w przestrzeni scenicznej w koncertowej kreacji"/„il soprano e al proscenio in abito da concerto", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 46.

[129] „sospinto ad esibirsi dal animatore di bordo", ibid., s. 49.

emocjonalnym rozterkom[130]. W *Un re in ascolto* analogiczna sytuacja pojawia się w trzech *Audizioni*, w których śpiewaczki, przy akompaniamencie pianisty prezentują swe arie, a także w *Concertati*, gdzie sytuacja przygotowań do występu obejmuje także działania aktorskie, co zostało przedstawione w inscenizacji i na co wskazują didaskalia[131].

W wybranych utworach przedstawiona jest także **sytuacja zabawy**. W *Un re in ascolto* jej przejawem jest przedrzeźnianie przez Venerdiego słów Reżysera czy Prospera. W *La vera storia* natomiast sytuacja zabawy kreowana jest w czterech scenach określonych jako *Festa*, w których niczym motto powraca chóralna salwa „W święcie wszystko"[132]. W scenach tych, przybierających anarchistyczny, rebeliancki i karnawaliczny wydźwięk, Berio i Calvino – jak wskazuje David Osmond-Smith – „podkreślili wagę XX-wiecznego antropologicznego pojęcia festy [w myśl koncepcji Michaiła Bachtina, jako – WN] „czasowej nieciągłości, w której transgresja zajmuje miejsce normy, w której trwonienie energii i dóbr zajmuje miejsce ekonomicznej logiki, aż do ofiary, złożenia ofiar, destrukcji"[133]. We wskazanych scenach, w sytuacji zabawy i świętowania, hedonistyczne pragnienia przenikają się z sadystycznymi –

[130] Inspiracją do wykorzystania sytuacji koncertowania na okręcie były doświadczenia samego kompozytora – koncertowanie z Cathy Berberian podczas wspólnych rejsów na prośbę okrętowej załogi, o czym Berio wspomina w wywiadzie z Rossaną Dalmonte. L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews…*, op. cit, s. 165.

[131] Jako działania aktorskie rozumiem te, związane z szeroko pojętą gestyką, wykraczającą poza śpiew, z czym związany jest udział rozmiatych postaci, na co wskazują didaskalia, np. w przypadku *Concertato II*: „Reżyser próbuje ponownie z Venerdim, trzema Wokalistami, trzema Tancerzami, Akrobatami, Chórem, Panią przecinaną na pół, z Posłańcem, Klaunem"/„Il Regista riprende a provare con Venerdì, con tre Cantanti, coi Tre Ballerini, gli Acrobati, il Coro, la Signora segata in due, un Messaggero, il Clown", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 101, czy *Concertato IV*: „Mim kieruje swe czułe gesty do Prospera"/„Il mimo rivolge a Prospero i suoi gesti affettuosi", ibid., s. 317. Trudno się zatem zgodzić ze spostrzeżeniem Heile, podpartym uwagą Osmond-Smitha jakoby „Idea teatru Prospera (i potencjalnie Calvina i Beria) była pozbawiona aktorów Osmond-Smith mówi o <<teatrze stworzonym przez oświetlenie i krajobrazy>>", B. Heile, *Prospero's Death…,* op. cit., s. 155. Biorąc pod uwagę udział postaci „aktorów" – jak inaczej można by określić grupę postaci, w której znaleźli by się np. mim czy akrobaci – można wręcz pokusić się o inną interpretację znaczenia ich obecności. Fakt, iż są to postaci nieme jeszcze bardziej potęguje rozłam między audialnością, a wizualnością, śpiewem i jego brakiem, który to problem w odniesieniu do innych przypadków podnosi autor wskazanego wyżej artykułu. Od siebie natomiast dodałabym jeszcze kwestię rozłamu między głosem a ciałem, która zostanie rozwinięta w dalszej części pracy.

[132] „Nella festa tutto", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., np. s. 3.

[133] D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit, s. 99 cytuje tu słowa Bachtina. Na inspirację Bachtinowską koncepcją karnawału w *La vera storia* wskazuje także Calvino (I. Calvino, *Komentarz do „La vera storia*" [w:] *Program „La vera storia"*, Milano 1982, s. 30), a także Berio (L. Berio, *Remembering…,* op. cit., s. 109-110).

z żądaniem ofiary w postaci Skazańca (*Festa I*), który wkrótce zostaje aresztowany. Zresztą sam Chór, reprezentujący uliczny tłum, wspomina o karnawale, a ponadto o działaniach będących wyrazem witalności, cieszenia się chwilą, zawieszenia obowiązujących reguł społecznych czy o przemieszaniu elementów sacrum i profanum[134]. Podczas wskazanych scen zbiorowych w przestrzeni scenicznej prezentowane są rozmaite działania postaci, w tym akrobacje czy tańce. Nawiązanie do sytuacji zabawy łączonej z tematem śmierci pojawia się także w *Opera*, za sprawą tekstu słownego prezentowanego przez postaci[135]. Karnawaliczny wydźwięk przybierają także sceny zbiorowe w *Un re in ascolto* (*Concertati*), ze względu na ich związek z **przestrzenią cyrku** za sprawą obecności postaci klauna, kobiety przecinanej na pół, akrobatów chodzących po linie oraz ze względu na prezentowaną w nich mnogość postaci, ich zróżnicowany wygląd i działania. Karnawaliczny wydźwięk przybiera także wymienianie przez postaci nazw rozmaitych przedmiotów niczym *silva rerum* – wykaz obiektów, często przypadkowych, pozbawiony porządku i będący wyrazem strachu przed przemijaniem – a także reinterpretacją toposu *horror vacui* – co rozpoznać można w *Passaggio*[136], *Opera*[137], *Un re in ascolto*[138]. W *Passaggio* prezentowany jest także „katalog" różnych typów broni

[134] „Karnawał, święty, (...) Strzelanie Miasto jest tylko festą (...) To co żyje eksploduje (...) Walka Opłata Ratuj się kto może (...) Wydaje się korzysta się pali się (...) Okrutna ofiara"/"Il carnevale, il santo, (…) Lo sparaglio La citta e solo festa (…) Quello che vive esplode (…) La mischia La carica Si salvi chi puo (…) Si spende si gode si bruccia (…) Feroce sacrificio", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 5-11.

[135] „widzę rany, ostatnie rany na wielu ciałach, które wiedzą, kto – Zabawa życia, zabawa śmierci, za taką cenę już się nie bawię"/"vedo le piaghe, ultime piaghe di tanti corpi di chisse chi – Giocco di vita, giocco di morte, a questo prezzo non gioco piu", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 93.

[136] „Mijają dni kamień przemija, ogień, robak: wszystko przemija: kryształ, delirium: chmura, lustro, sen i wiatr, róża, gwiazda: krew, przemoc, życie: i pieniądze przemijają, koń, lipa: i to, oto nasze przejście (...)"/„passano i giorni la pietra passa, il fuoco, il verme: tutto passa: il cristallo, il delirio: la nuvola, lo specchio, il sogno: e passa il vento, la rosa, la stella: il sangue, la violenza, la vita: e il denaro passa, il cavallo, la calce: e questo, questo e il nostro passaggio (…)", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 49. Być może w *Passaggio* – biorać pod uwagę tytuł utworu – wykorzystanie strategii katalogowania, jak i kaleidoskopowej, fragmentarycznej konstrukcji wiąże się z inspiracją Benjaminowskimi *Pasażami* – dziełem o encyklopedycznym charakterze, w którym katalogowość narracji jest kluczową strategią.

[137] „CARISSIMI, WENECJA, RAVENNA, ISTAMBUL i TERAZ KONTYNUUJEMY ba POŁUDNIE, IZMIR, PERGAMO, NEMER ... TUTAJ BABEL, z WSPANIAŁYM MORZEM i POWIETRZEM JESZCZE JAKBY LETNIM"/„CARISSIMI, VENEZIA, RAVENNA, ISTAMBUL ED ORA PROSEGUO VERSO IL SUD, SMIRNE PERGAMO, NEMER… QUI E UNA BABELE, CON UN MARE SPLENDIDO E L'ARIA ANCORA COME D'ESTATE", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 109 [zapis oryginalny].

[138] „Jest głos ukryty wśród głosów ukryty w ciszy, po drugiej stronie, na dnie, w głębi, na płóciennej zasłonie, w ogrodzie w nocy, w lesie, w jeziorze, w odbiciu wody między liśćmi na drugiej stronie, po drugiej stronie

i przedmiotów o militarnym charakterze. W *La vera storia* z kolei występują żandarmi oraz parada wojskowa, w której udział biorą liczne postaci.

W scenach zbiorowych eksponowane są emocje i przeżycia tłumu postaci. Tłum postaci (reprezentowany przez Chór A i B) w *Passaggio* – podobnie jak w *La vera storia* – cechuje demoniczny wręcz charakter rządnych krwi oprawców. W wybranych utworach – zwłaszcza w *Un re in ascolto*, *Passaggio*, ale też w *La vera storia* i *Opera* eksponowane są też emocje i przeżycia pojedynczej postaci. Wokół dramatu jednostki – rozterek i pragnień Prospera – rozgrywa się akcja *Un re in ascolto*, podobnie jak w *Passaggio*, w którym ukazane zostają tragiczne perypetie postaci Kobiety, będącej jedyną protagonistką w utworze skonfrontowaną z rządnym jej cierpienia tłumem. *Aria* Sopranistki i *Melodramma* Tenora w *Opera* to fragmenty będące nie tylko wyrazem problemów protagonistów (m.in. osiągnięcia „górnego g" w przypadku Tenora w *Melodramma*), lecz także rodzajem narcystycznego solilokwium, w którym – dzięki śpiewowi – postaci potwierdzają swą tożsamości[139]. w przypadku *La vera storia* opozycja pomiędzy pojedynczymi postaciami a tłumem stanowi jeden z elementów koncepcji utworu, na co wskazał Berio w komentarzu[140].

W niniejszym komentarzu Berio wskazywał także na **właściwości tożsamości protagonistów**, jako pewnych figur, funkcjonujących na zasadzie operowych czy wokalnych stereotypów pozbawionych indywidualnych rysów. Także w innych utworach scenicznych Beria wskazać można na podobne typy protagonistów – w *Opera* są nimi postaci śpiewaków, podobnie jak w *La vera storia* – ucieleśniające to, co Berio określa mianem sopranowości, tenorowości i co podkreśla również pozbawienie ich indywidualnych imion. Pozbawieni określonych imion są także protagoniści w innych utworach scenicznych Beria. Niektórzy z nich, jak śpiewaczki w *Un re in ascolto* (podobnie jak w *Opera* określone jedynie poprzez wskazanie na rodzaj głosu), a także bezimienna postać Kobiety w *Passaggio* (określona jako „Ona"/„Lei") – w której działaniu i perypetiach można rozpoznać aluzję do postaci skazanego na ukrzyżowanie Chrystusa – czy postać Skazańca w *La vera storia* przejawiają **tożsamość**

dźwięków w cieniu, ciemności rozświetlonej przez głos w cieniu"/„C'è una voce nascosta fra le voci nascosta nel silenzio, nel rovescio, nel fondo,nel profondo, nel fondale di tela, nel giardino di notte, nel bosco, nel lago, nel riflesso dell'acqua fra le foglie il rovescio, il rovescio dei suoni nell'ombra, il buio illuminato dalla voce l'ombra.", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 323-328.

[139] Narcystyczna tożsamość Tenora potwierdza uporczywe powtarzanie przez niego słowa „Ja"/„Io", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 63.

[140] „W części I są protagoniści, w części II pozostaje tylko ich echo. W części I są wokalne postacie (głos barytonowy, sopranowy, Cantastorie itd.). W części II jest wokalna zbiorowość.", L. Berio, *Opera e no*, op. cit., s. 267.

ofiary. Ich obecność podporządkowana bowiem została działaniom innych postaci, czerpiącym przyjemność z ich wykorzystywania i poniewierania. W *Un re in ascolto* tożsamość ofiary przejawia także postać Protagonistki – pojawiająca się w łachmanach oraz Venerdiego – która zastraszona i nieustannie strofowana przez Prospera i Reżysera nie jest w stanie wznieść się ponad poziom nieudolnej recytacji. Nie bez znaczenia w kontekście roli postaci jest także sposób ich słownej charakterystyki. Obie wskazane postaci (Kobiety i Venerdiego) przedstawiane są bowiem jako postaci egzotyczne, co dla innych protagonistów wydaje się stanowić wystarczający powód do ich stygmatyzacji[141]. Ofiarami ludzkiej pychy i ślepej wiary w cud techniki są także ocalali pasażerowie Titanica[142], a wyrazem ich traumy staje się uporczywe przytaczanie tej samej narracji, kilkukrotne przedstawianie się, jakby w geście potwierdzania własnego, ocalonego istnienia, a ponadto obsesyjne zainteresowanie śmiercią, do której wielokrotnie nawiązują ich wypowiedzi.

Tożsamość ofiary, w przypadku pasażerów w *Opera*, przenika się niejako z **tożsamością szaleńców**. Wszak zachowują się oni, jakby postradali zmysły, co odzwierciedla nie tylko kompulsywne powtarzanie przez nich tej samej narracji, lecz także ciągłe przywoływanie obrazów tragedii. Tożsamość szaleńca przejawia także dręczony obsesją spisku Prospero w *Un re in ascolto*, czy Ada w *La vera storia*, której myśli koncentrują się na pragnieniu zemsty i popychają ją do porwania dziecka.

Innym typem postaci są **posłańcy**, pojawiający się *Opera* oraz w *Un re in ascolto*, których zadaniem jest przekazywanie wiadomości innym postaciom. w przypadku *Un re in ascolto* postać posłańca jest niema – przekazuje on wiadomości wręczając tajemnicze pakunki. Z kolei w *Opera* postać posłańca, wzorowana być może na postaci posłanki z *Orfeusza* Monteverdiego (śpiewająca tekst libretta Striggia) w dwóch ariach przekazuje informacje przy pomocy śpiewu.

[141] Egzotyczność postaci ofiar zasugerowana w libretcie została wyeksponowana w inscenizacji *Un re in ascolto* zrealizowanej na deskach Staatstheater w Kassel (sezon 2014/2015, reż. Paul Esterhazy, dyr. Alexander Hannemann). Warto dodać, że egzotyczność postaci Venerdiego implikuje interpretację *Un re in ascolto* w kontekście postkolonializmu i tożsamości Szekspirowskiego Kalibana. Warto jednak pokusić się o rozwinięcie tego tematu, również w odniesieniu do potaci Kobiety w *Passaggio*.

[142] „czasami myślę, że maszyna ma duszę"/„a volte penso che la macchina abbiano un anima", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 34.

1.2. Aspekty wokalne i stylistyczne

W utworach scenicznych Beria wykorzystana została zróżnicowana pod kątem liczebności obsada instrumentalna[143] oraz wokalna[144]. Fascynacja Beria sztuką wokalną – inaczej niż w przypadku Prospera w *Un re in ascolto* – nigdy nie wiązała się z poszukiwaniem głosu perfekcyjnego, głosu-idei, z perspektywy której każda próba konkretyzacji byłaby z góry skazana na porażkę. Beria głos interesował przede wszystkim jako fenomen, określany poprzez szerokie spektrum możliwości znajdujących się w zasięgu aparatu mowy, jak i wyobraźni określonego wokalisty, z myślą o którym – by przywołać chociażby osobę Cathy Berberian – powstawały liczne kompozycje przeznaczone na głos[145]. Ze wskazanych względów – a także dzięki dużej świadomości konotacyjnych właściwości głosu[146] – w utworach scenicznych Beria wykorzystane zostały

[143] W *Passaggio* obsadę instrumentalną tworzy w sumie około 112 instrumentów, w tym rozbudowane instrumentarium perkusyjne (w pięciu grupach, liczących od 8-14 różnych instrumentów); w *Opera* – około 80 instrumentów, w tym potrójna obsada instrumentów dętych blaszanych i aż 8 kontrabasów; w *La vera storia* – około 125 instrumentów, w tym potrójna obsada instrumentów dętych blaszanych, trzy grupy instrumentów perkusyjnych (każda licząca 10-12 różnych instrumentów) oraz rozbudowany zespół instrumentalny występujący na scenie, określony jako „banda" (tworzy go 15 różnych instrumentów); w *Un re in ascolto* – około 50 instrumentów, w tym potrójna obsada instrumentów dętych blaszanych, rozbudowane instrumentarium perkusyjne (składające się z około 14 różnych instrumentów). W *Un re in ascolto* i *La vera storia* oprócz „tradycyjnych" instrumentów zostały także wykorzystane specyficzne urządzenia emitujące określone brzmienia, jak np. maszyna do wiatru, syrena, w *Un re in ascolto* także odgłosy strzałów za sceną, w *La vera storia* 5 klaksonów, co zostało zaznaczone na początku partytur.

[144] W *Passaggio* obsadę wokalną tworzy 1 głos solowy oraz 2 Chóry (oznaczone jako „A" i „B"); w *Opera* – 4 głosy solowe oraz 13 aktorów i Chór; w *La vera storia* – 9 głosów solowych oraz co najmniej 2 Cantastorie, 3 aktorzy, zespół wokalny (6 głosów), 3 Głosy i Chór; w *Un re in ascolto* – 15 głosów solowych, aktorzy i Chór.

[145] O konkretnych wykonawcach Berio często wspominał w komentarzach do kompozycji. Dla Cathy Berberian powstały takie kompozycje, jak m.in.: *Recital, Sequenza III*; dla „solistów z Turynu" powstało *Air*. M myślą o włoskiej piosenkarce Milvie Berio stworzył partie Cantastorie w *La vera storia*. Natomiast partia Lei w *Passaggio*, zdaniem Berberian, napisana została dla „jakiegokolwiek sopranu"/"soprano quelconque", gdyż nie cechuje jej innowacyjność i wyjątkowość. C. Berberian, [w:] I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, Paris 1985, s. 249. Pierwszą wykonawczynią negatywnie ocenionej przez Berberian partii wokalnej stała się Giuliana Tavolaccini. Jednak oceniając partię Lei nie z perspektywy doświadczeń Berberian, lecz z perspektywy tradycji gatunku operowego należy docenić, że wykorzystanych w niej zostało kilka oryginalnych technik.

[146] „Zawsze byłem bardzo wyczulony, być może przesadnie, na nadmiar konotacji, które niesie głos, niezależnie od tego, co robi. Od najgłośniejszych dźwięków po najdelikatniejszy śpiew, głos zawsze coś znaczy, zawsze sięga dalej i tworzy ogromną różnorodność asocjacji: kulturowych, muzycznych,

różnorodne środki kreacji wokalnej. Podobnie jak w *Sequenza III*, *Thema (Ommaggio a Joyce)* czy *Laborintus II* są one efektem wielu eksperymentów poświęconych odkrywaniu możliwości muzycznego wykorzystania ludzkiego głosu, a ponadto wynikają z potrzeby reintepretacji konwencji wokalnych idiomatycznych dla tradycji gatunku operowego. Wydaje się, że praca nad fenomenem głosu – w przypadku utworów wokalnych Beria w ogóle, jak i utworów scenicznych w szczególności – interesowała kompozytora przede wszystkim w odniesieniu do czterech aspektów, czego dowodem są jego utwory i na co wskazują wypowiedzi prezentowane w wywiadach, czy komentarzach do kompozycji. Wspomniane cztery kluczowe aspekty pracy z głosem w twórczości Beria to:

1. aspekt relacji słowo-dźwięk, mówienie-śpiewanie oraz znaczenie-brzmienie[147];
2. aspekt poszerzania granic rozumienia zjawisk głos-instrument;
3. aspekt relacji głos-gest[148];
4. aspekt relacji głos-przestrzeń sceniczna[149].

---

emocjonalnych, fizjologicznych lub czerpiących z codziennego życia itp." L. Berio, [w:] R. Dalmonte. L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews...*, op. cit., s. 94.

[147] „Zazwyczaj mam znakomitą relację z semantycznym aspektem tekstu, ponieważ mam dla niego wielki szacunek i traktuję go z tak wielkim muzycznym namaszczeniem, do jakiego jestem zdolny. Heidegger powiedział, że język <<jest domem życia>> i, jak każdy wie, jest on również cudowną, niestrudzoną maszyną dla produkowania znaczeń. Muzyka jest kolejną maszyną, która wzmacnia i przenosi to znaczenie na inny poziom percepcji i inteligencji – pod warunkiem, że szanuje wszystkie aspekty języka, w tym ten akustyczny." L. Berio, ibid., s. 113. „Interesuje mnie muzyka, która naśladuje i, w pewnym sensie, opisuje to fenomenalne zjawisko, które leży u podstaw języka: akustyczne zrozumienie materiału słownego, tak aby móc ponownie w niego wejść i przywrócić mu sens przez wymiar akustyczny." L. Berio, ibid., s. 114.

[148] Kwestia ta wiąże się ze sformułowaną przez Beria koncepcją gestu wokalnego i zostanie omówiona w podrozdziale 3.1.2. i podrozdziale 3.1.3.,w kontekście późniejszych utworów scenicznych Beria (*Outis* i *Cronaca del Luogo*).

[149] Osmond-Smith podkreśla, że istotnym czynnikiem „dynamizacji" twórczości wokalnej Beria z lat 60. była jej „spolaryzowana rama twórcza", w tym „napięcie między językiem jako sensem i brzmieniem", obecne w *Circles* oraz „dyspozycja sił wokalnych [w przestrzeni scenicznej – WN] i rola im przypisana" egzemplifikowane w *Passsaggio*. D. Osmond- Smith, *Berio*, op. cit., s. 92. Pierwsze spostrzeżenie badacza koresponduje z wyróżnionymi przeze mnie aspektami 1. i 2., z kolei drugie spostrzeżenie z aspektem 4., który jednak zostanie omówiony w podrozdziale 1.3. Z kolei w komentarzu do *Passaggio* Eco zacytował słowa Beria, który jako jeden z elementów kreacyjnych w utworze wskazywał przejście „od maksymalnej do minimalnej gęstości i złożoności tekstualnej (...) od <<hałasu>> do <<dźwięku>> od mówienia do śpiewania (i wszystkich pośrednich kreacji wokalnych) od głosu do instrumentu (...)."/„da una massima a una minima densita e complessita testuale (…) dal 'rumore' al 'suono' dal parlato al canto (e tutte le emissioni vocali intermedie) dalla voce allo strumento (…)." U. Eco, *Introduzione…*, op. cit., s. 72. Kwestię tych i innych „transformacji"

W twórczości scenicznej Beria praca nad fenomenem głosu była ponadto związana z kwestią kreacji niejako podwójnej tożsamości wykonawców – jako śpiewaków oraz jako protagonistów, przy czym granica między rolą wykonawcy i protagonisty wielokrotnie okazywała się płynna – jak chociażby w przypadku postaci Sopranistki i Tenora w *Opera* czy dwóch Sopranistek i Mezzosopranistki w *Un re in ascolto*. Istotnym środkiem **kreacji tożsamości** protagonistów wykorzystywanym przez Beria w utworach scenicznych – i w wielu przypadkach także środkiem ich indywidualizacji – są różnorodne **techniki wokalne**. Oprócz techniki śpiewu (związanej m.in. z tradycją stylu *belcanto*), we wszystkich utworach scenicznych Beria występuje melorecytacja[150] oraz recytacja (którą oprócz śpiewaków posługują się też aktorzy, np. w *Opera* i w *Un re in ascolto*). Szczególnie wiele recytowanych fragmentów tekstu słownego występuje w *Opera*[151]. Recytacja w tym utworze prezentowana jest – podobnie jak w innych utworach

prześledziła w *Passaggio* Ingrid Pustijanac w artykule *Osservazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in"Passaggio" di Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 139-176. Nad problemem bezpośredniości oddziaływania tekstu słownego i jego wymiaru akustycznego, brzmienia i znaczenia – „jedności doświadczenia" („l'unité de l'expérience") m.in. w twórczości Joyce'a-Berio i w *Sequenza III* zastanawiał się także Alessandro Arbo odwołując się do pojęcia hieroglifu, A. Arbo, *Hiéroglyphes (la voix, le signe, l'akoumène)*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, op. cit., s. 13-23, wskazując – w derridiańskim duchu – na jeszcze jedną kwestię: związków brzmienia i pisma krzyżyjących się ze związkami głosu i języka: „Dużo się mówiło o fonologii Beria: może nadszedł czas, aby porozmawiać o – jeśli można tak powiedzieć – fonogrammatologii, która jest również grammofono-logią (…) dlatego, że w jej geście ukrywa się pismo". Ibid., s. 21. Kwestia zapisu w niniejszej pracy poruszona zostanie w kontekście wybranych utworów scenicznych Beria i m.in. w kontekście sposobu zapisu technik wokalnych.

[150] Terminem tym określam liczne techniki, które charakteryzują się intonowaniem nieprecyzyjnej wysokości dźwięków i są notowane w różny sposób (m.in. przy pomocy ukośnych linii zamiast główek nut, przy pomocy krzyżyków zamiast główek nut). Wielokrotnie trudno odróżnić od siebie melorecytację od recytacji, zwłaszcza gdy zaznaczony został kontur intonacyjny (przy pomocy linii o określonym kierunku przebiegu bądź przy pomocy strzałek) lub gdy wysokości dźwięków są relatywnie różne (notowane zamiast na pięciu liniach na jednej linii – co ma miejsce w *Passaggio*, w *La vera storia*, lub trzech liniach – co występuje w *Passaggio*). Interpretacji wybranych technik dokonałam porównując zapis partyturowy z brzmieniową konkretyzacją w wykonaniu (nagranie) oraz sugerując się objaśnieniem danych symboli notacji, które pojawia się w największym stopniu w partyturze *La vera storia* a ponadto w partyturach innych utworów Beria (m.in. *Laborintus II*, *Sequenza III*).

[151] W *Opera*, jak zauważa Osmond-Smith, pojawia się najwięcej materiału mówionego spośród wszystkich utworów scenicznych Beria, a jednym z wyrazów owej „fascynacji potokiem mowy" jest *Melodrama*. D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit., s. 97.

scenicznych Beria – przez pojedyncze postaci bądź symultanicznie przez liczne postaci, a m.in. pod koniec *Air I* przybiera formę dialogu dwóch postaci[152], podobnie jak w *Un re in ascolto* pod koniec *Duetto II*. W *Passaggio* partie chóralne są w znacznej mierze „mówione", co można interpretować jako inspirację twórczością Dariusa Milhauda[153], któremu utwór został zadedykowany. W niektórych przypadkach – jak np. w przypadku Venerdiego w *Un re in ascolto* – postaci recytujące przy pomocy szeptu nabierają **tożsamości suflera**, na co wskazuje określenie słowne *come suggeritore*/*jak sufler* oraz powtarzanie zaprezentowanego przez nie tekstu słownego przez inne postaci. Na tożsamość suflera w przypadku Venerdiego wskazuje także prezentowana przez niego treść przypominająca zapowiedź występu teatralnego[154]. Należy dodać, że w żadnym ze wskazanych przypadków recytacja nie wiąże się z czynnością czytania[155], a recytacja w *Opera* prezentowana jest – oprócz „żywych" postaci – również poprzez **głosy transmitowane z nagrania**[156]. W większości utworów scenicznych Beria efekt recytatywnego sposobu prezentowania tekstu słownego typu *parlando* wywołuje również wielokrotne wykorzystywanie **struktury repetycyjnej**, w której w tym samym rytmie powtarzany zostaje jeden dźwięk (wariant pierwszy) bądź dwa dźwięki naprzmiennie (wariant drugi)[157].

---

[152] Dokładny schemat części wraz z wykorzystanym w nich rodzajem techniki (m.in. śpiew, mowa, dialog, monolog) w *Opera* przedstawił Jean-François Trubert w artykule *De la mastication du temps dans le théâtre musical d'avant-garde: l'exemple de "Opera" (1970-77) de Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 338.

[153] Zwłaszcza zaś takimi utworami D. Milhauda, jak: *Choéphores*, *Euménides* i *Mort d'un tyran*. E. Sala, *„Passaggio": contesto, drammaturgia, messinscena*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 88.

[154] „wkrótce w tę magiczną noc rozpocznie się akcja i wszyscy wstrzymają oddech, podczas gdy niefrasobliwa para zatańczy walca na linie, jakby nie było śmierci ani nadziei na upadek"/"fra poco in questa notte magica si giungerà all'azione e tutti tratterranno il fiato mentre una coppia non curante walzeggia sulla corda tesa come se non ci fosse morte o speranza di cadere", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 18-20.

[155] Notabene czynność czytania pojawia się w *Passaggio* w *Stacji V* i dotyczy czytania gazet przez Lei, na co wskazują didaskalia. Czynność ta realizowana jest przy pomocy śpiewu.

[156] Warto dodać, że partia głosów prezentowanych z nagrania wykorzystana została także w *La vera storia*.

[157] Dla przykładu, struktura ta pojawia się w *Opera* głównie w partii Chóru (w wariancie pierwszym, m.in.: *Concerto II*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 69, w wariancie drugim, m.in.: w *Addio*, ibid., s. 27), a ponadto m.in. w partii Tenora (w *Melodrama*, w wariancie pierwszym: ibid., s., 71, w wariancie drugim: ibid., s. 76); w *La vera storia* głównie w partii Chóru (w obu wariantach – początkowo w wariancie pierwszym: *Festa I-III*, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 16, w wariancie pierwszym i drugim: *Festa IV*, ibid., s. 252), a ponadto m.in. w partii Iva (w *La notte*, w wariancie drugim: ibid., s. 112); w *Un re in ascolto* głównie w partii Venerdiego (w

W utworach scenicznych Beria rozpoznać można szereg innych oryginalych technik wokalnych, którym przyporządkowane zostało indywidualne oznaczenie graficzne[158]. Wśród nich wyróżnić można m.in. intonowanie dźwięków z wykorzystaniem: *bocca chiusa*[159], *tremolo dentale*[160], szeptu[161], *frullato*[162]; intonowanie możliwie jak najwyższego[163] lub jak najniższego dźwięku[164]. W partiach wybranych postaci pojawiają się także charakterystyczne środki

wariancie pierwszym, m.in. w: *Serenata*, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 154a) i Reżysera (np. w wariancie pierwszym, m.in. w: *Concertato II*, ibid., s. 140, *Concertato III*, ibid., s. 200), a ponadto m.in. w partii Prospera (w wariancie pierwszym i drugim w *Arii VI*, ibid., s. 323), czy trzech Śpiewaków (w wariancie pierwszym: *Concertato I*, ibid., s. 32).

[158] Nie we wszystkich partyturach utworów scenicznych pojawiają się objaśnienia stosowanych symboli dotyczących technik wokalnych.

[159] Technika intonowania dźwięków *bocca chiusa* pojawia się w *Passagggio* w partii Lei (*Stacja I-III*) oraz sporadycznie w partiach Chóru A (*Stacja II*) i Chóru B (*Stacja I*); w *Opera* głównie w partii Sopranistki (*Air I*, *Air III*) i Tenora (*Melodrama*), a ponadto m.in. w partii Chóru i Aktorów (*Scena*); w *La vera storia* – głównie w partii Passante III (*Scena II, V, VIII*) oraz w partii Chóru (*Festa III*, co wyjątkowo zaznaczone zostało poprzez słowną wskazówkę: a *poco a poco bocca chiusa*, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 221); w *Un re in ascolto* głównie w partii Protagonistki (*Aria V*), a ponadto m.in. w partii Reżysera (*Duetto II*), Prospera (*Duetto IV*), Sopranistki II (*Audizione III*).

[160] Technika intonowania dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale* pojawia się w *Opera* w partii Chóru (*Concerto II*) i Sopranistki (*Agnus Dei*); w *La vera storia* jedynie w partii Passante III (*Scena V*); w *Un re in ascolto* w partii Venerdiego (*Serenata*) i Protagonistki (*Aria V*).

[161] Szept pojawia się w *Passaggio* w partii Chóru A i Chóru B (*Stacja III*); w *Opera* w partii Chóru (*Melodrama*); w *La vera storia* głównie w partii Chóru (*Festa I*); w *Un re in ascolto* głównie w partii Prospera (np. *Aria I*), a ponadto m.in. w partii Protagonistki (*Aria V*).

[162] Technika intonowania dźwięków oznaczona jako *frullare* pojawia się w *Opera* w partii Chóru (*Concerto II*), w *La vera storia w* partii Passante (*Scena V*) i Passante III (*Scena V*); w *Un re in ascolto* w partii Protagonistki (*Aria V*).

[163] Technika intonowaniaa możliwie jak najwyższego dźwięku pojawia się w *Passaggio*, w partii Chóru B (*Stacja I, II*) oraz Chóru A (*Stacja III*); w *Opera*, w partii aktorów (*Concerto I*), Chóru (*Scena*), Sopranistki (*E vo*); w *La vera storia*, w partii Chóru (*Festa II*) i Passante III (*Scena II*).

[164] Technika intonowania możliwie jak najniższego dźwięku pojawia się w *Passaggio* w partii Chóru A i B (*Stacja III*); w *Opera* w partii Sopranistki (*E vò*).

artykulacji, takie jak: przednutki[165], *glissando*[166], mordent[167]. W poszczególnych utworach sporadycznie zdarza się **symultaniczne występowanie kilku technik**, jak np. szeptu, intonowania dźwięków z wykorzystaniem *glissando* i melorecytacji[168]; szeptu, recytacji w jak najszybszym tempie i intonowania dźwięków z wykorzystaniem *mormorando*[169]; śpiewu *bocca chiusa* z wykorzystaniem przednutek[170].

Berio we wszystkich utworach scenicznych wprowadził także **oznaczenia ekpresyjne** (choć w *Passaggio* są one stosunkowo nieliczne) sugerujące m.in.:

- typ ekspresji (*łagodnie/dolcemente*[171], *tajemniczo/misterioso*[172], z *humorem/con umorismo*[173], *gwałtownie/violento*[174], *ekstatycznie/estatico*[175], *raczej swobodnie/piuttosto liberamente*[176]);
- typ barwy i tembru głosu (np. *nosowo/nasale*[177], *ciemno/scuro*[178]);

[165] Przednutki występują w *Passaggio* głównie w partii Lei (*Stacja I*, *III*, *V*), a ponadto w partii Chóru A (*Stacja I*); w *Opera* głównie w partii Tenora (*Melodrama*) i Chóru (*Scena VIII*, *Tracce*), a ponadto m.in. w partii Sopranistki (*Air II*); w *Un re in ascolto* głównie w partii Protagonistki (*Aria V*) i w partii Sopranistki I, (*Audizione I*), Mezzosopranistki (*Audizione II*), Sopranistki II (*Audizione III*); w *La vera storia* głównie w partii Ady (*Il Ricordo*, *Scena IX*), Leonory (*Il tempo*), a ponadto m.in. w partii Luchi (*Il Prigione*, *Scena VIII*) i Cantastorie (*Ballata I*, *Ballata V*).

[166] *Glissando* występuje w *Passaggio* we wszystkich partiach wokalnych; w *Opera w* partii Chóru (*Scena*, *Concerto II*); w *La vera storia* i w *Un re in ascolto* w większości partii.wokalnych

[167] Mordent występuje w *La vera storia* w partii Passante III (*Scena V*).

[168] Połączenie wskazanych technik występuje w *Un re in ascolto*, w partii Chóru, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 127.

[169] Połączenie wskazanych technik występuje w *La vera storia*, w partii Chóru, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 8.

[170] Połączenie wskazanych technik występuje w *Passaggio*, w partii Lei, L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 12; w *Opera*, w partii Tenora, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 73.

[171] *Un re in ascolto*, partia 3 Cantanti; *Opera*, partia Chóru.

[172] *Un re in ascolto*, partia Venerdiego; *La vera storia*, partia Passante I.

[173] *Un re in ascolto*, partia Venerdiego.

[174] *Un re in ascolto*, partia Protagonistki.

[175] *Un re in ascolto*, partia Prospera.

[176] *La vera storia*, partia Chóru.

[177] *Opera*, partia Sopranistki.

[178] *La vera storia*, partia Leonory.

- typ barwy i ekspresji (np. *krzycząc/urlato* [179], *krzycząc/gridando* [180], *jakby śmiejąc się/come ridendo* [181], *śmieje się/ride* [182]);
- rodzaj rejestru (np. *falset/falsetto* [183], *rejestr głowowy/voce di testa* [184]);
- rodzaj natężenia głosu (*półgłosem/mezza voce* [185], *pełnym głosem/piena voce* [186]);
- rodzaj dynamiki (*zawsze głośno/sempre forte* [187]);
- szybkość tempa (*szybko/rapidamente* [188], *szybko/rapido* [189]).

Warto dodać, że zwłaszcza w *La vera storia* i w *Un re in ascolto* wielkrotnie występują określenia ekspresyjne związane z aktywizacją akustyczno-przestrzennej wyobraźni wokalisty (np. *daleko/lontano* [190], *blisko/vicino* [191]).

W utworach scenicznych Beria w wieloznaczny sposób przedstawia się kwestia **hierarchii protagonistów** warunkowana zależnościami między typem ich głosu, liczebnością oraz długością partii solowych czy oryginalnością technik wokalnych. Dla przykładu, postać Prospera – będąca postacią pierwszoplanową w *Un re in ascolto* – choć realizuje najwięcej partii solowych (*Aria I-IV* i *VI*) o stosunkowo długim czasie trwania, to śpiewa basem-barytonem, a nie tenorem – głosem dedykowanym, zgodnie z tradycją operową, męskiej postaci pierwszoplanowej. Prospero posługuje się śpiewem i recytacją, jednakże w porównaniu z postaciami drugoplanowymi (np. Venerdim) jego partia wydaje się skromniejsza pod

[179] *La vera storia*, partia Chóru; *Opera*, partia Aktorów.

[180] *Un re in ascolto*, partia Reżysera; *La vera storia*, partia Chóru.

[181] *Un re in ascolto*, partia Venerdiego.

[182] *Opera*, partia Tenora.

[183] *Un re in ascolto*, partia 3 Cantanti; *La vera storia*, partia Iva; *Opera*, partia Posłańca.

[184] *Passaggio*, partia Chóru B; *La vera storia*, partia Luci, Księdza.

[185] *Un re in ascolto*, partia Prospera; *Passaggio*, partia Lei.

[186] *Passaggio*, partia Chóru B.

[187] *Un re in ascolto*, partia Protagonistki.

[188] *Un re in ascolto*, partia Venerdiego.

[189] *La vera storia*, partia Chóru.

[190] Oznaczenie *lontano* pojawia się w *Opera* w partii Tenora (*Melodrama*), w partii Chóru (*Concerto II*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 83); w jeszcze większym stopniu w *La vera storia*, m.in. w partii Leonory (*Il tempo*, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 97), Cantastorie (*Ballata II*, ibid, s. 100b i *Ballata V*, ibid., s. 177 jako „registrazione della stessa voce lontana"), Luchi (*Prigione*, ibid., s. 181, *Scena VIII*, ibid., s. 428), Ady (*Sacrificio*, ibid., s. 227, s. 238); w *Un re in ascolto* głównie w partii Prospera (m.in. *Aria I*, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 9, *Aria II*, ibid., s. 159, *Aria III*, ibid., s. 176, *Duetto IV*, ibid., s. 189) i m.in. w partii Protagonistki, gdy zwraca się ona do Prospera (*Aria V*, ibid., s. 275).

[191] Oznaczenie *vicino* pojawia się w *Un re in ascolto* w partii Prospera (*Aria I*, ibid., s. 1).

względem wykorzystanych technik wokalnych. Venerdi posługuje się głównie recytacją, sporadycznie melorecytacją, a kilkukrotnie także śpiewem. Jego partia obfituje w różnorodne techniki wokalne: szept, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando,* przednutek i *tremolo dentale*. Venerdi, będąc ofiarą despotyzmu Prospera i Reżysera[192] wielokrotnie powtarza dane słowa bądź ich fragmenty, co może kojarzyć się z jąkaniem. Na śpiew zdobywa się jedynie kilkukrotnie podczas swojej solowej partii (*Serenata*), w której po raz pierwszy nikt go nie poprawia i mu nie przerywa. Wówczas też prezentuje najwięcej wyrafinowanych technik wokalnych, co można interpretować jako wyraz jego chwilowego poczucia wolności i niezależności. W *La vera storia* – jak zauważa Osmond-Smith – „im bardziej pasywny protagonista, tym szerszy zakres jego materiału muzycznego", jak w przypadku Leonory, która choć „nie jest nikim więcej niż pasywnym obiektem żądz innych postaci", to jej partia cechuje się największym ze wszystkich partii stopniem komplikacji i wyrafinowania[193], co dotyczy także występujących w niej technik wokalnych.

Oryginalnych technik wokalnych bądź charakterystycznych środków artykulacji zostały prawie całkowicie pozbawione partie niektórych postaci, np. Księdza w *La vera storia* (dwukrotnie pojawia się w jego partii *glissando*[194]), Pielęgniarki i Lekarza w *Un re in ascolto* – co wiąże się z ich niewielkim udziałem w przebiegu akcji (każda z postaci występuje w dwóch scenach[195]). Jednakże obdarzenie postaci drugoplanowych wysokimi głosami – tenorem (w przypadku Księdza i Doktora) oraz sopranem (w przypadku Pielęgniarki) nie jest działaniem typowym w kontekście tradycji gatunku operowego i wiąże się z reinterpretacją jego paradygmatów.

Postać Prospera tworzy „pierwszą parę" z postaciami Śpiewaczek, które – co zgodne z tradycją gatunku – śpiewają sopranem i w jedym wypadku mezzosopranem, wykonują w sumie pięć arii i którym powierzona została największa liczba różnorodnych technik wokalnych. Partie Śpiewaczek (Sopranistki I i II, Mezzosopranistki i Protagonistki) cechuje także występowanie licznych i rozbudowanych **wokaliz**, w tym takich, jakie można określić mianem **koloratur** ze względu na obecność zróżnicowanych środków arytkulacji, dużych odległości między dźwiękami i różnorodnych wartości rytmicznych, co może być interpretowane w kontekście **zjawiska instrumentacji głosu** i poszerzania granic rozumienia

[192] Podkreślają to wskazówki słowne, którymi opatrzona została partia Venerdiego, np. *szukając słów/cercando le parole, onieśmielony/ intimidito, poruszony/agitato* i didaskalia: „Venerdi jest sterroryzowany"/„Venerdì è terrorizzato", ibid., s. 147.

[193] D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit. s, 100.

[194] L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 407.

[195] Ksiądz w *La Preghiera* i na początku *Ballata III*; Pielęgniarka i Lekarz w *Concerto III* i *Concerto IV*.

zjawiska głos-instrument. Spośród partii Śpiewaczek pod względem liczby technik i sposobu ukształtowania partii wokalnej wyróżnia się partia Protagonistki, w której oprócz takich technik, jak np. *bocca chiusa* wykorzystane zostało *tremolo dentale* czy szept. Wyróżnienie postaci Śpiewaczek za sprawą bogactwa technik wokalnych i takich właściwości ich partii, jak np. rozbudowane wokalizy – podobnie jak w przypadku postaci Sopranistki i Tenora w *Opera* – podkreśla także ich „wokalną" tożsamość, a jednocześnie stanowi manifestację ich niezależności, o której postaci kobiece wielokrotnie wspominają, co wiąże się z **funkcją emancypacyjną** lub **alienacyjną** głosu. Notabene funkcję tę przejawia także głos Cantastorie w *La vera storia*, za sprawą swych spolaryzowanych właściwości[196]. Ponadto właściwości partii Śpiewaczek wiążą się z **funkcją estetyzującą** głosu, określając protagonistki jako postaci kobiece. Być może pod wpływem powabu ich głosu – a zwłaszcza głosu Protagonistki – w partii wokalnej Prospera, w jego ostatniej arii (*Aria VI*), pojawiają się po raz pierwszy takie środki artykulacyjne, jak przednutki. Funkcja estetyzująca głosu może być rozpoznana także w przypadku partii postaci kobiecych w *La vera storia* – jak wskazałam wcześniej – również cechujących się największą liczbą technik wokalnych i środków artykulacji. Ada i Leonora (śpiewające sopranem i mezzosopranem) wielokrotnie prezentują wokalizy i przednutki, a postać Passante III (śpiewająca sopranem), pojawiająca się drugiej części utworu, nawet *tremolo dentale*. W przypadku partii postaci Lei w *Passaggio* trudno rozpoznać wskazaną funkcję głosu. Wydaje się raczej, że prezentując większość tych samych technik wokalnych i środków artykulacji, co głosy chóralne (np. *bocca chiusa*, *glissando*) staje się ona obiektem-marionetką, której dolą pozostaje zupełne podporządkowanie się oprawcy. Co więcej, wydaje się ona tracić swój „powab" ze względu na zmiany w kreacji jej partii – co symbolizuje przejście od śpiewu do recytacji, pojawiającej się coraz częściej w miarę przebiegu utworu[197]. Dominacja określonej postaci/grupy postaci nad inną postacią/innymi postaciami symbolizowana poprzez imitowanie technik wokalnych i sposobu ukształtowania danej partii wokalnej/danych partii wokalnych – prowadząca do destrukcji indywidualnej tożsamości i związana z negatywnymi emocjami – występuje także w innych utworach. W *Un re in ascolto*

[196] Wspomina o tym Di Luzio, zauważając, że partia Cantastorie cechuje się „przesadnymi skrajnościami, takimi, jak: jasność vs ciemność, paroksyzm dźwięku vs ciszy i wyrafinowanie vs popularne motywy muzyczne po to, by stworzyć dystans, alienację („Verfremdung")", C. Di Luzio, *Looking back to „La vera storia" Critical and Documentary Introduction*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 413-414.

[197] Na „przejście" to wskazywał Berio w komentarzu do utworu przytoczonym przez Eco. Por. U. Eco, *Introduzione a „Passaggio"*, op. cit., s. 72. Owa transformacja charakteru partii wokalnej wydaje się znamienna w kontekście tytułu utworu.

postacią najbardziej dominującą nad innymi postaciami jest Reżyser, co niejako wiąże się z jego „rolą zawodową" i odpowiedzialnością za kreowane przedstawienie, lecz również może sugerować despotyczne skłonności i agresywne zachowanie, podobnie jak oznaczenia słowne, którymi wielkrotnie opatrzona została jego partia[198], a także posługiwanie się krzykiem (*gridando/krzycząc*), co oddaje stosowanie trybu rozkazującego i jednosylabowych słów[199] oraz jednodźwiękowych struktur segmentowanych pauzami w dynamice *forte*[200]. Struktury melorytmiczne z partii Reżysera imituje Venerdi, co podkreśla oznaczenie słowne *imitando il regista/imitując reżysera*, zastosowane także w przypadku Sopranistki w *Audizione I* (*come il regista/jak reżyser*). W *Concertato III* Reżyser zwraca uwagę na problemy Prospera i nakłania pozostałe postaci, by mu pomogły. Te, pytając o stan zdrowia Prospera imitują właściwości pojawiające się w partii Reżysera – zwłaszcza struktury repetycyjne – co świadczyć może o respekcie w stosunku do jego postaci, a jednocześnie o konformizmie i braku indywidualnej inicjatywy, co potwierdza dalszy fragment *Concertato III*. Postaci, gromadząc się wokół osłabionego Prospera, coraz częściej powtarzają to samo wezwanie o zachowanie spokoju („state calmi"), a stopień ich integracji we wspólnej żałobie oddaje jednoczesna artykulacja okrzyku pożegnania („adddio!") utrzymana w fakturze homorytmicznej[201]. Notabene odwołanie do postaci reżysera jako symbolu despotyzmu i zniewolenia pojawia się w *Passaggio* w *Stacji VI*, w której partia Chóru B – symbolizująca oprawcę Lei – opatrzona została oznaczeniem słownym *come un regista/jak reżyser*[202].

Imitacja technik i unifikacja partii wokalnych może wiązać się także z pozytywnymi emocjami i symbolizować emocjonalną bliskość postaci, jak w przypadku Ady i Leonory w *La vera storia*. Emocje postaci zdradzać może także imitowanie określonych reakcji fizjologiczno-

---

[198] Dla przykładu, *niecierpliwie/impaziente*, *agresywnie/aggressivo*, *stanowczo/enfatico*, *ironicznie/ironico*, z *wielkim pobudzeniem/con grande agitazione*, *zirytowany/infastidito*.

[199] „Su! si! si! su! si! si! si! sa! si! sa! no!", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 131-132.

[200] W *Concerto II*, ibid., s. 131-132.

[201] Warto dodać, że w utworach scenicznych Beria istotnym elementem kreacji tożsamości protagonistów, a także zależności między nimi jest materiał dźwiękowy i sposób jego dyspozycji. Kwestia ta jest szeroko dyskutowana w literaturze poświęconej twórczości scenicznej Beria i z tego względu nie będzie omawiana w niniejszej pracy. O wskazanych kwestiach, w odniesieniu do *La vera storia* i *Un re in ascolto* pisali: D. Osmond- Smith, *Berio*, op. cit., s. 104-114, A. Carone, *„La vera storia": organizzazione dei materiali sonori*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 431-452; w odniesieniu do *Un re in ascolto*: C. Ciceri, *Aspetti del pensiero melodico in „Un re in ascolto"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 79-115; M. Fischer, *„Un Re in ascolto": Cinq arias dévolues au sience intérieur de Prospero*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, op. cit., s. 53-95.

[202] L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 50.

emocjonalnych, co sugerują liczne określenia słowne, a także rodzaj struktury melorytmicznej, artykulacji, czy właściwości partii instrumentalnych towarzyszących partii wokalnej.

Stan emocjonalny postaci oddaje także artykułowanie różnorodnych **typów emfaz**. Najwięcej różnorodnych typów emfaz występuje w *Passaggio* (głównie emfaza „oh", a ponadto „ah", „eh", „uh", „ehi"). Najczęściej emfazy wyrażają ubolewanie nad losem Lei, a także jej cierpienie, a ponadto uniesienie emocjonalne związane ze wspomnieniem dawnego romansu (*Stacja III*), czy wzburzenie tłumu uczestniczącego w licytacji. W *Un re in ascolto* Venerdi przy pomocy powtarzanej emfazy „oh" wyraża ubolewanie, lamentowanie nad losem płaczącego rannego, o którym wspomina (*Duetto I*), co imituje Reżyser. Emfaza „oh" wielokrotnie podkreśla także strach Venerdiego, a ponadto jego egzaltowany zachwyt nad śmiechem dzieci. W przypadku Chóru wskazana emfaza podkreśla z kolei zachwyt nad tym, że „za chwilę w tę magiczną noc rozpocznie się akcja"[203], co ogłasza Venerdi. Zachwyt nad „nieziemską bezchmurną nocą"[204], wyrażają przy pomocy emfazy „oh" także: Mezzosopranistka (*Audizione II*), Sopranistka II (*Audizione III*) i Protagonistka (*Aria V*), z kolei Tenor w *Opera* wykrzykując „oh" wyraża egzaltowany zachwyt nad „starożytną mądrością"[205] (*Melodrama*). Emfazą stosowaną, by zwrócić uwagę pozostałych postaci jest „ehi". Posługuje się nią Venerdi i Tenor w *Opera*. Z kolei przy pomocy emfazy „ah" imitowany jest śmiech Venerdiego (*Serenata*), a przy pomocy emfazy „eh" zdziwienie Tenora w *Opera*.

W utworach scenicznych Beria nie zawsze sposób kreacji emocji w tekście słownym i muzyce opiera się na relacji mimetycznej. Dla przykładu, w *Air* w *Opera* wspomnienie przez Sopranistkę emocji smutku i radości – będące aluzją do afektów w muzyce wokalne baroku (Sopranistka prezentuje bowiem tekst Striggia do *Orfeusza* Monteverdiego) – nie koresponduje z atonalną melodią, czy wręcz melodia ta zdaje się lekceważyć emocje sugerowane w tekście słownym[206].

Warto podkreślić, że wspomniane wcześniej techniki wokalne – oprócz partii chóralnych w *Passaggio* – wykorzystane zostały także w **partiach zespołowych** (chóralnych bądź grupy wokalnej) w *Opera*[207], *La vera storia* czy *Un re in ascolto*. Wykorzystywanie

[203] „fra poco in questa notte magica si giungerà all'azione", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 18.

[204] „notte grave immensa chiara", ibid., np. s. 167.

[205] „antica saggezza", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 51.

[206] T. Kuo, *Re-conteextualizing…*, op. cit., s. 374.

[207] W *Opera* wykorzystane zostały także głosy dziecięce: w wersji francuskiej grupa dzieci, w wesji włoskiej dwoje dzieci. Wydaje się to dość zaskakujące, biorąc pod uwagę nieco wcześniejsze (lata 60.) doświadczenia Beria z pracą z dziećmi w roli wokalistów, które – jak wspominał – skłoniły go do wycofania partii głosów

różnorodnych technik wokalnych i środków artykulacji służy eksponowaniu jakości brzmieniowych, co w przypadku obecności tekstu słownego o semantycznych właściwościach niejako „zakłóca" jego przekaz, podobnie jak jednoczesne artykułowanie słów w różnych językach występujące głównie w *Passaggio*[208]. Eksponowaniu jakości fonicznych tekstu słownego – a ponadto upodobnieniu głosu do instrumentu – służy także artykulacja **głosek** bądź **połączonych głosek** (np. „ssst" w *Passaggio*[209]) oraz **fonemów** (głównie [a], [e], [i], [o], [u], w *Opera* także [ae], [s], w *Passaggio* również [ʃ]) zamiast słów, pojawiająca się wielokrotnie w przebiegu utworów. Fonemy pojawiają się zarówno w trakcie artykułowania słów[210], przed nimi[211] lub po ich zakończeniu jako rodzaj brzmieniowego „echa"[212]. W utworach scenicznych Beria, poza sporadycznym występowaniem fonemów w partiach poszczególnych postaci, wyróżnić można fragmenty, w których fonemy prezentowane są w licznej grupie[213], a także – w przypadku partii zespołowych – artykułowane są symultanicznie przez wybrane głosy, co w przypadku *La vera storia* w *Festach* służy ewokowaniu atmosfery swobody i szaleństwa ulicznego tłumu[214]; w *Un re in ascolto* wyraża zaniepokojenie postaci stanem zdrowia

dwóch chłopców z *Laborintus II* (w finalnej wersji zastąpionych partią głosu kobiecego). O kwestii obsady m.in. w kolejnych wersjach *Laborintus II* wpomina Angela Ida De Benedictis w artykule *From „Esposizione" to „Laborintus II"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, op. cit., s. 177-246.

[208] Chór B: „silence, silenzio, still", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 1.

[209] Połączenie głosek „ssst" pojawia się w *Passaggio* na początku *Stacji I* i jest onomatopeją oznaczającą uciszanie (co sugeruje również wielokrotne powtarzaenie słowa „cisza!"/„silenzio!") kierowane z Chóru B w stronę publiczności. Wspomniane napięcie między poziomem semantycznej a fonicznej percepcji tekstu słownego w *Passaggio* trafnie opisał D. Osmond-Smith: „Nałożone na siebie warstwy materiału słownego obligują słuchacza do znalezienia własnych dróg w tej dźwiękowej dżungli (…). Jednak podczas gdy logecentryczna część umysłu uczy się funkcjonować w niepewności, ucho jest skupione na uderzającej swą fizycznością muzyce". D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit, s. 94. Także autor libretta *Passaggio* – Edoardo Sanguineti – podkreślał istotę fonicznej percepcji tekstu słownego: „Passaggio jest tekstem, który nie ma być czytany, lecz słuchany w muzyce. (…) Przejście tekstu do innej techniki implikuje inny typ percepcji i tworzy zawsze inny tekst." E. Sanguineti, *Per musica*, L. Pestalozza (red.), Milano-Modena 1993, s. 50.

[210] W *Opera* – Chór: „addi[i]o" (*Scena*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 13); w *La vera storia* – Grupa wokalna: „Gio[o]rno" (*Scena II*, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 301); w *Un re in ascolto* – Sopranistka: „bru[u]cia" (*Audizione I*, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 63).

[211] W *Un re in asolto* – Prospero: "[a]Ariel" (*Duetto IV*, ibid., s. 191).

[212] W *La vera storia* – Chór: „dentro[o]" (*Festa III*, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 212).

[213] W *Opera* w partii Tenora (*Melodrama*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 65); w *Un re in ascolto* w partii Protagonistki (*Aria V*, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 293b).

[214] L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 356.

Prospera[215], a w *Opera* podkreśla tragiczny wydźwięk śmierci dzieci oraz symbolizuje traumę jako niemożność konstruowania werbalnej wypowiedzi, poza taką, przybierających kształt liturgicznego wezwania[216].

W utworach scenicznych Beria, oprócz środków zakłócających przekaz tekstu słownego, występują liczne i często wykorzystywane środki, mające na celu zapewnić jego zrozumiały przekaz. Wśród nich – oprócz wspomnianych wyżej: recytacji i faktury homorytmicznej – wyróżnić można: **sylabiczny sposób śpiewu**, **zgodność kierunku linii melodycznej z prozodią języka** czy **zgodność akcentów muzycznych i słownych**. Stosunkowo rzadko stosowanym środkiem, służącym zacieśnieniu relacji słowno-muzycznych, jest ilustracja określonych słów[217]. Z kolei środkiem spełniającym dwie funkcje – zapewnienia zrozumiałego przekazu oraz zakłócającym płynność wypowiedzi słownej – jest powtarzanie wybranych słów. Wydaje się, że im większa liczba powtórzeń i im większa przy tym liczba innych środków (np. technik wokalnych), tym bardziej przekaz słowny zostaje zakłócony.

Warto zaznaczyć, że w utworach scenicznych Beria pojawia się zjawisko imitacji, które – oprócz postaci, jak wskazałam wcześniej – dotyczy naśladowania odgłosów zwierząt. Dla przykładu, w *Opera* sugeruje je określenie wykonawcze *imitazione cani che abbaiono*[218], którym opatrzona została partia aktorów, podobnie, jak tekst słowny w partii Lei w *Passaggio* („perche abbaiono i cani?"). Ponadto w *Passaggio* szczekanie psów imitować może artykułowanie dźwięków o nieokreślonej wysokości utrzymanych w rytmice ósemkowej w partii Chóru A i Chóru B, pojawiające się po prezentacji wskazanych słów przez Lei[219].

Ponadto w utworach scenicznych Beria imitowane są także określone style muzyczne dzięki określonym właściwościom partii wokalnych oraz właściwościom towarzyszących im partii instrumentalnych. **Styl muzyki religijnej** pojawia się w *La vera storia* w *La Preghiera* za sprawą takich właściwości partii wokalnej Księdza, jak: tekst po łacinie, sylabiczny sposób śpiewu, małozróżnicowane wartości rytmiczne, niewielkie odległości interwałowe (głównie

[215] *Concertato III*, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 207.

[216] *Agnus Dei*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 113-118.

[217] Jednym z nielicznych przykładów może być imitowanie słowa „labirynt"/"labirinto" występującego w konstrukcji słownej: „I szukałeś kobiecego głosu, który śpiewa arię w przestrzeni scenicznej, która jest jak labirynt"/ „E tu cercavi una voce di donna che canta un'aria su una scena che è come un labirinto" poprzez pojawienie się w partii Reżysera prezentującego przytoczone słowa meandrycznego konturu linii melodycznej, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 83.

[218] *Scena*, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 15.

[219] *Stacja III*, L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 25.

sekundowe), obecność materiału skalowego (głównie fragmentów skali eolskiej od dźwięku „c" z alteracjami), a także dzięki artykułowaniu w partii Chóru tego samego tekstu, co Ksiądz przy wykorzystaniu *mormorando* – co kojarzyć się może ze szmerem modlitewnym grupy wiernych, który imituje grupa instrumentów smyczkowych poprzez realizowanie struktur repetycyjnych utrzymanych w rytmice szesnastkowej. W *Ballata I* kontynowana jest partia Księdza, którą imituje Cantastorie, realizując jednak więcej struktur repetycyjnych w typie *parlando*. Kwestia obecności stylu muzyki religijnej wykonywanej podczas liturgii – mimo zatytułowania jako *Agnus Dei* jednej z części w *Opera* – wydaje się z kolei dość efemeryczna, jeśli pominąć wykorzystanie organów elektrycznych. Mimo sylabicznego sposobu śpiewu i wielokrotnego powtarzania niektórych słów (np. „Agnus") tekst nie jest zrozumiały za sprawą artykulacji fonemów i polifonicznej faktury, przez co kwestia stylu religijnej muzyki liturgicznej w tej części powinna być rozważana raczej w odniesieniu do twórczości Johannesa Ockeghema niż do późniejszej tradycji twórczości mszalnej reprezentowanej m.in. przez *Mszę h-moll* Jana Sebastiana Bacha, *Missę solemnis* Ludwiga van Beethovena czy *Requiem* Gabriela Fauré, w których tekst *Agnus Dei* prezentowany jest przeważnie w fakturze homorytmicznej i homofonicznej[220].

Wspomniany wyżej sylabiczny sposób śpiewania jest także idiomatyczny dla **stylu muzyki ludowej,** który imitowany jest w *La vera storia* jako wyraz fascynacji Beria twórczością sycylijskich pieśniarzy nazywanych Cantastorie, których co najmniej dwie partie (zapis w partyturze: Cantastorie) Berio uwzględnił w *La vera storia*. Występują one w *Ballatach,* a ze stylem muzyki ludowej łączą je (np. w *Ballata V*) takie właściwości, jak: różnorodność rytmiczna, liczne wokalizy ewokujące improwizacyjny charakter, pochody skalowe (m.in. diatoniczne i chromatyczne), heterofoniczność (która powstała w wyniku nałożenia na siebie dwóch identycznych partii wokalnych śpiewanych przez Cantastorie – przy czym pierwsza śpiewana jest w czasie rzeczywistym przedstawienia, druga zaś prezentowana jest z taśmy oraz pokrewnej im partii skrzypiec solo), pojawiające się sporadycznie przednutki – podkreślające spontaniczny charakter ludowej ekspresji. Styl ludowy oddają także właściwości partii instrumentalnych towarzyszących Cantastorie, np. fletu piccolo (*Ballata III*) – powtarzalności struktur melorytmicznych, pochody skalowe (m.in. po skali majorowej w odmianie miękkiej), sporadycznie pojawiające się przednutki i prosty akompaniament instrumentów perkusyjnych oraz tuby, który podkreśla mocne części taktów (na raz i na trzy).

[220] T. Kuo, *Re-conteextualizing…*, op. cit., s. 377-378.

Stylizacją ludowej **kołysanki** o żałobnym, lamentacyjnym charakterze jest *Ballata VI*[221], podobnie, jak część *E vò* w *Opera,* która z kolei określana jest mianem „pożegnalnego lamentu"[222]. Idiom kołysanki w obu częściach ewokuje tekst słowny pochodzący z sycylijskiej kołysanki *ninna nanna,* stosunkowo wolne tempo (w *Ballata VI* ♩=84; w *E vò* ♩=74), dynamika oscylująca wokół *piano*, liczne postępy chromatyczne, powtarzalność struktur melorytmicznych, w tym, np. tych o falującym konturze melodycznym utrzymanych m.in. w rytmie punktowanym, które także odpowiadają za **lamentacyjny charakter** partii wokalnej, podobnie jak występujące w niej wielokrotnie *glissando i* wokalizy, które pojawiają się także w *E vò*. W części tej lamentacyjny charakter wiąże się ponadto z ograniczeniem *vibrato* w partii Mezzosopranistki (oznaczenie: *bardzo mało vibrato/pocchissimo vibrato*), a także z artykulacją fonemów, które kojarzyć się mogą z rzewnym zawodzeniem. Jedynie w tej części utworu Berio zdecydował się na rozszerzenie spektrum wysokości dźwięków o mikrotony[223], a ich artykułowanie zdaje się wierniej oddaje niuanse intonacyjne przypuszczalnego płaczu i łkania imitowanego w tej części niż „utemperowane" wysokości dźwięków, podobnie jak zróżnicowane sposoby artykulacji i techniki wokalne (wspomniane *glissando*, ale też przednutki, *bocca chiusa,* czy szept).

W partii Cantastorie w *Ballatach* rozpoznać można także przejawy **stylu muzyki rozrywkowej** – rockowej (*Ballata I*), jazzującej (*Ballata IV*) oraz ulicznej (*Ballata II*), które wiążą się z wykorzystaniem określonych instrumentów, co sugerują oznaczenia słowne[224], realizujących charakterystyczne struktury motywiczne. W *Ballata I* wykorzystana została gitara realizująca struktury akordowe utrzymane w rytmice ćwierćnutowej oraz gitara basowa realizująca pojedyncze dźwięki w rytmice ćwierćnutowo-ósemkowej; w *Ballata IV* pojawia się pianola realizująca struktury akordowe w rytmie synkopowanym. Stylizacja muzyki

[221] Osmond-Smith *Ballatę VI* nazywa „lamentem za rzeź" i uważa, że pełni on taką samą funkcję, jak *E vò w Opera*. D. Osmond-Smith, *Berio,* op. cit., s. 101.

[222] Ibid., s. 96.

[223] Nie została sprecyzowana ich wysokość, oznaczone one zostały symbolem bemola ze strzałką skierowaną ku górze.

[224] W *Ballata I* – „Cantastorie zbliża się do proscenium w towarzystwie trzech muzyków <<rockowych>>"/„Una cantastorie si avvicina al proscenio accompagnata da tre musicisti <<rock>>", L. Berio, *La vera storia,* op. cit., s. 61; w *Ballata II* – „Cantastorie w towarzystwie akordeonisty"/„una Cantastorie accompagnata da un suonatore di fisarmonica", ibid., s. 98; w *Ballata IV* – „inna Cantastorie, która śpiewa akompaniując sobie na pianoli"/„(…) un altro Cantastorie che canta accompagnandosi con una pianola", ibid., s. 165; w *Ballata V* – „postać przechodzi śpiewając w półcieniu, w towarzystwie skrzypka i akordeonisty"/"una figura passa cantando nella penombra, accompagnata da un violinist e da un fisarmonicista", ibid., s. 177.

rozrywkowej pojawia się także w *Opera*, co sugeruje oznaczenie słowne *prosto i w sposób rozmarzony, jak śpiewając do samego siebie popularny motyw/semplice e trasognata come cantando a se stessa uno motivo popolare.*

Warto dodać, że w naśladowaniu stylu muzyki ludowej oraz rozrywkowej w *Ballatach* w *La vera storia* istotną rolę odgrywa unikatowa matowa barwa głosu Milvy, jakże daleka od barw głosów kojarzących się ze **stylem muzyki operowej**. Jego przejawy rozpoznać można w *La vera storia* i pozostałych utworach scenicznych Beria, co wiąże się z reinterpretacją gatunku. Wśród nich wskazać można sposób uształtowania partii wokalnych, odznaczających się występowaniem idiomatycznych dla stylu muzyki operowej struktur (np. koloratur, struktur typu *parlando*) i technik (np. śpiew *vibrato*). W *Air* i *Melodrama* w *Opera* pojawia się także parodia stylu operowego i atmosfery powagi kojarzonej z sytuacją koncertowego występu, co wiąże się nie tylko z prezentowaniem stereotypowych właściwości operowego śpiewu, lecz także podkreślaniem jego roli jako przyjemnej rozrywki, o czym świadczą pytania kierowane do publiczności[225]. Wydaje się wręcz, że parodystyczną funkcję spełnia także wspomniana wcześniej rezygnacja z „przyjemnej" melodii w *Air*, stanowiąc nie tyle swoisty manifest rezygnacji z „prostego hedonizmu", lecz symbolizując odrzucenie „dyskursu" społeczno-kulturowego, jaki został w niej „zakodowany"[226].

1.3. Aspekty przestrzenne i cielesne

Instrumentaliści w trakcie wykonania utworów scenicznych Beria sytuowani są głównie w kanale orkiestrowym, co wiąże się z wykorzystaniem oryginalnych właściwości konstrukcyjnych miejsca wykonania. Wszystkie z omawianych utworów scenicznych Beria prawykonywane bowiem były na deskach różnych **Teatrów Operowych**[227] i chociażby z tego względu trudno zignorować ich relację z tradycją gatunku operowego. Związek omawianej twórczości scenicznej Beria z wskazanymi miejscami wykonania wydaje się stanowić tym istotniejszą jej właściwość, iż nie jest praktyką twórczą Beria stosowaną w przypadku wszystkich utworów scenicznych, w przypadku których – jak *Laborintus II* – Berio dopuszczał

[225] T. Kuo, *Re-conteextualizing…*, op. cit., s. 374-375.

[226] Nawiązuję tu do spostrzeżenia Alessandra Arbo, który w kontekście twórczości wokalnej Beria stwierdził, że pojawienie się w niej fragmentów melodii nie oznacza „prostego hedonizmu", lecz implikuje kwestie kulturowo-społeczne. A. Arbo, *Hiéroglyphes*…, op. cit., s. 22.

[227] *Passaggio* po raz pierwszy wykonane zostało w Teatro alla Scala (Piccola Scala) w Mediolanie, 6.05.1963, reż. Virginio Puecher, dyr. Berio; *Opera* w Santa Fe Opera w Santa Fe, 12.08.1970, reż. Berio, Roberta Sklar, dyr. Dennis Russel Davies; *La vera storia* w Teatro alla Scala, 9.03.1982, reż. Maurizio Scaparro, dyr. Berio; *Un re in ascolto* w Kleines Festspielhaus w Salzburgu, 7.08.1984, reż. Götz Friedrich, dyr. Lorin Maazel.

możliwość wykonania w różnych miejscach, także tych „nieinstytucjonalnych" i „nieoperowych"[228]. Co więcej, w przypadku *Passaggio*, Berio podkreślał istotność „operowego" miejsca wykonania[229], podobnie jak Sanguineti[230]. Jednakże w *Passaggio* zastosowanych zostało kilka oryginalnych rozwiązań aranżacji przestrzeni scenicznej, rzadko wykorzystywanych w „operowych" utworach scenicznych. Jednym z nich jest mobilność postaci Lei – rozwiązanie wykorzystane na dwa lata przed ukończenim *Passaggio* w *Circles*[231] – której sposób przemieszczania się w przestrzeni scenicznej układa się w trajektorię krzyża[232], innym zaś – umieszczenie Chóru A w orkiestrze – co antycypuje analogiczne rozwiązanie wykorzystane kilknaście lat później w *Coro*[233]. Ponadto drugi z Chórów wykorzystanych w utworze – Chór B – umieszczony został w części audytorium, co implikuje także kwestie polityczne i stanowi pewną prowokację zmuszającą słuchaczy do zmiany przyzwyczajeń odbiorczych, tudzież – jakby powiedział Berio – poszerzenia swego „horyzontu oczekiwań"[234]. W *La vera storia* i *Un re in ascolto* oprócz horyzontalnej części przestrzeni scenicznej

[228] „*Laborintus II* (...) Może być przedstawiany w szkole, w teatrze, w telewizji, na świeżym powietrzu iw każdym innym miejscu, które pozwala zgromadzić publiczność". L. Berio, źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1509?356130551=1, dostęp: 13.10.2018.

[229] „*Passaggio* jest operą w tym sensie, że może być wykonane tylko w teatrze operowym; potrzebuje tego medium, tej ramy. Jego tematem jest sama opera [jako instytucja – WN]." L. Berio, [w:] L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews…,* op. cit, s. 159.

[230] „Punktem wyjścia była dramatyzacja miejsca teatralnego. Sceną była << Piccola Scala >>; mam tu na myśli nie *scenę* << Piccola Scala >>, scenę tego teatru, ale tę *salę teatralną*. Ponieważ chór w sali – uosabiał (...) samą publiczność, ku konsternacji publiczności, która odkryła, że sąsiad nie był niewinnym widzem, ale jednym z aktorów – dokładnie tematyzował sceną teatralną. Sala była żywa i – że tak powiem – rozważana poprzez dyskurs, jako alegoria społeczeństwa z jego hierarchią zajmowania różnych miejsc [w teatrze – WN]; i wszystko to było paradoksalną pochwałą porządku społecznego. (...)." E. Sanguineti, *La scena, il corpo, il travestimento*. *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, [w:] idem., *Per musica*, op. cit., s. 196.

[231] W *Circles* (1960) w przestrzeni scenicznej przemieszcza się wokalistka.

[232] Schemat trajektorii przemierzanej przez Lei został umieszczony na początku partytury *Passaggio*.

[233] W *Coro* (1975-1976) poszczególne głosy wokalne zostały umieszczone obok instrumentów, o czym wielokrotnie wspominał Berio, m.in. w wywiadzie z Eero Tarastim. L. Berio, E. Tarasti, *Intervista con Luciano Berio* (1991), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 252.

[234] Na problem ten uwagę zwrócił także Massimo Mila, zarzucając autorom utworu błędną interpretację społecznego znaczenia tradycyjnej struktury teatru operowego: "Inną fałszywą ideą Beria i Sanguinetiego jest to, że teatr, [...] z wyraźnym podziałem na scenę dla aktorów i widownię dla publiczności, jest dowodem niesprawiedliwej i wpływowej struktury społecznej, czyli [tworzy – WN] <<związek uległości, który jednoczy pasywną i zadumaną widownię z wydarzeniami, które mają miejsce na scenie >>. (...)" M. Mila, *Le parole non suonano da sole*, [w:] „L'Espresso", 19.05.1963.

wykorzystana została także jej wertykalna część. W drugiej części *La vera storia* wykonawcy umieszczeni zostali bowiem w konstrukcji przypominającej rusztowanie[235], natomiast w *Un re in ascolto* (m.in. w *Concerto I*) – na statku górującym nad tylną częścią przestrzeni scenicznej. W *Un re in ascolto* warto zwrócić uwagę także na inne nowoczesne rozwiązanie dotyczących scenicznej zabudowy, jakim jest wykorzystanie ruchomej platformy, po której przemieszczają się postaci[236].

W utworach scenicznych Beria niektórzy **instrumentaliści umieszczeni zostali także w przestrzeni scenicznej**, przez co są widoczni[237]. W wielu scenach w *La vera storia* w przestrzeni scenicznej występują muzycy grający na: flecie piccolo, akordeonie, gitarze, gitarze basowej, 2 dzwonach, pianoli i skrzypcach, a ponadto rozbudowany zespół instrumentalny – określony w partyturze jako „banda"[238], który w sumie tworzą: flet piccolo, 2 flety, 3 klarnety, 2 saksofony, 3 waltornie, 3 trąbki, 2 sakshorny, tuba basowa, perkusja (5 gwizdków, bęben mały, bęben wielki i talerz, syrena, maszyna do wiatru, 5 klaksonów). Z kolei w *Opera* w przestrzeni scenicznej pojawia się pianista, a także zespół instrumentalny określony w didaskaliach jako „orchestrina in scena"[239], składający się z: fletu, klarnetu, skrzypiec, wiolonczeli, kontrabasu, perkusji, organów elektrycznych, fortepianu. Natomiast w *Un re in ascolto*w w przestrzeni scenicznej występują: akordeonista i pianista. Należy dodać, że w *Passaggio, La vera storia* i *Un re in ascolto* na instrumentach (m.in. perkusyjnych) grają także chórzyści, a ponadto w *La vera storia* i *Un re in ascolto* obsługują oni maszynę do wiatru[240]. W *Un re in ascolto* wyjątkowa rola przypadła także Pianiście występującemu

[235] Prawdopodobnie tę kwestie miał na myśli Berio zaznaczając w komentarzu do utworu, że „I Część jest <<horyzontalna >>, II Część << wertykalna >>"/„La Parte I è <<orizzontale>>, la Parte II è <<verticale>>". L. Berio, *Opera e no*, op. cit., s. 268.

[236] Por. podrodział 1.1.

[237] Warto dodać, że w *La vera storia* (*Festa I*) widoczny ma być także dyrygent chóralny i dyrygent zespołu instrumentalnego, na co wskazują następujące adnotacje: „kierownik zespołu instrumentalnego musi być widoczny"/„il direttore della banda deve essere visibile", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 10; „od tego miejsca dyrygent chóralny musi być widoczny"/„da qui il direttore del Coro deve essere visibile", ibid., s. 11.

[238] w partyturze utworu umieszczona został także odrębna część zatytułowana „Appendix", w której wyszczególnione zostały partie realizowane przez zespół umieszczony w przestrzeni sceniczej.

[239] L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 49.

[240] Na początku partytury *Passaggio* widnieje informacja, że członkowie Chóru B mają grać m.in. na „liczydle"/"abasus" i „zabawkowych drewnianych dzwonkach"/"toy wood chimes", Na początku partytury *Un re in ascolto* pojawia się następująca adnotacja: „Niektórzy członkowie chóru, w Concerto I obsługują Maszynę do wiatru, w Duetto II grają na klawesach, marakasach i trójkątach"/„Alcuni membri del coro, nel Concerto I suonano la Macchina del vento e, nel Duetto II, suonano Claves, Maracas e Triangoli". Z kolei

w przestrzeni scenicznej – nie tylko gra on na fortepianie, ale też śpiewa bądź – w momentach, gdy tego nie robi – dyryguje postaciami 3 Śpiewaków. Umieszczenie w przestrzeni scenicznej instrumentalistów bądź wokalistów (w tym chórzystów), jednocześnie śpiewających i grających na instrumentach zwraca uwagę na specyficzny rodzaj ich gestów i działanie, którego celu nie stanowi ani podkreślanie określonych słów, ani akcji scenicznej lub wyrażanie emocji postaci, lecz kreacja muzyczna.

Z kolei działanie, którego celem jest ukazanie osobliwości ciała, realizowane przez postaci, które w większości przypadków nie są instrumentalistami występuje w *Un re in ascolto,* w kontekście sytuacji dramaturgicznej jaką stanowi próba do przedstawienia (*Concertato I-IV*). Sytuacja ta inicjowana jest po raz pierwszy pod koniec *Arii I* Prospera za sprawą pojawienia się w przestrzeni scenicznej dużej liczby postaci o określonych profesjach bądź wykonujących specyficzne aktywności. Wśród postaci znajdują się: Tancerze, Śpiewacy, Pianista, Reżyser, Scenograf, Krawcowa, Akrobaci, Kobieta przecinana na pół, Klaun, co dookreślają didaskalia[241]. Wymienione postaci – podobnie jak w trakcie kolejnych *Concertati* – prezentują swoisty katalog najróżniejszych działań, tudzież „kalejdoskop działań"/„caleidoscopio di azioni"[242] charakterystyczny dla przestrzeni cyrkowej. Wśród działań wykonywanych przez protagonistów wskazać można: gimnastykę, rozmaite akrobacje, żonglowanie, taniec, spacer po linie, czy przecinanie kobiety na pół (notabene zaznaczone w didaskaliach). W czterech *Festach* w *La vera storia* również ma miejsce prezentacja

w *La vera storia* analogiczne informacje pojawiają się w trakcie przebiegu utworu: "Jest porządanym, aby Chór produkował jednocześnie za pomocą rąk lub instrumentów (marakasy, klawesy, woodblocks, dzwonki drewniane, dzwonki szklane, tamburyny itp.) szybkie i delikatne dźwięki"/„e diseradibile che il Coro produce simultamente con le mani o con strumenti (maracas, claves, wood blocks, woodchimes, glass chimes, tamburelli etc) rumori rapidi e leggeri", L. Berio, *La vera storia,* op. cit., s. 153; „obsługiwanie syreny i maszyny do wiatru – musi być widoczne w przestrzeni scenicznej, przez członków Zespołu instrumentalnego i Chóru"/„sirena e machine del vento – devono essere azioni visibilmente, sulla scena, da membri della Banda e del Coro", ibid., s. 20, s. 23.

[241] „Wchodzą trzej Tancerze, trzej Śpiewacy z Pianistą, Reżyser, Scenograf z Asystentami, Krawcowa, kilkoro Akrobatów, Kobieta przecinana na pół, Klaun oraz egzotyczna i odrażająca postać (Venerdi)"/„Entrano i Tre Ballerini, i Tre Cantanti con un Pianista, il Regista, lo Scenografo con alcuni Assistenti, la Sarta, alcuni Acrobati, una Signora segata in due, un Clown e una figura esotica e ripugnante (Venerdi)", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 11. Na kwestię dużej liczby osobliwych postaci uwagę zwrócił Fedele D'Amico, łącząc ją z konwencją cyrkową lub konwencją teatru rozmaitości („un circo o varietà") w recenzji premierowej inscenizacji. F. D'Amico, *Prospero è il vento*, [w:] „L'Espresso" 2.09.1984, s. 75-77.

[242] L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 29.

rozmaitych umiejętności posługiwania się ciałem, co ewokuje atmosferę ulicznego szaleństwa, anarchii i swobody związaną ze zjawiskiem karnawału. Wśród aktywności prezentowanych przez postaci znajdują się: bieganie, akrobacje, tańce, walka[243]. W obu utworach realizacja tak wyjątkowych działań postaci wymagała zaangażowania aktorów, akrobatów, mimów, tancerzy – co Berio zaznaczył w ich partyturach[244]. Ciała wskazanych postaci są niezwykle dynamiczne i ekspresyjne. Jednakże w *Un re in ascolto* czy *La vera storia* występują także postaci, których ciała cechuje statyczna postawa, jak np. w przypadku Prospera (*Un re in ascolto*) czy m.in. Ady, Leonory, Uga, Iva (pierwsza część *La vera storia*). Kwestia **dynamiczności i statyczności ciał postaci** wydaje się niezwykle istotna w kontekście struktury *La vera storia,* stanowiąc kolejną z różnic między dwoma częściami. W pierwszej części utworu większość postaci – z wyjątkiem akrobatów czy tancerzy wystepujących głównie w *Festach* – prezentuje statyczną postawę ciała, natomiast w drugiej części utworu ciała postaci są bardziej dynamiczne. Biorąc pod uwagę szereg opozycji wskazanych przez Beria w komentarzu do utworu[245] dziwić może fakt, że nie zasygnalizował on tej, związanej z ekspresyjnymi właściwościami ciał postaci.

Pojawienie się pod koniec *Aria I* (*Un re in ascolto*) dużej liczby postaci prezentujących oryginalne działania jest przykładem **amimetycznej korespondencji z treścią tekstu słownego** prezentowaną przez Prospera. Następuje bowiem w momencie, w którym śpiewa on o znajdującej się w nim „pustce, z której rozchodzą się dźwięki i która teraz milczy”[246]. W utworach scenicznych Beria wskazać można także przykłady innych relacji między działaniem postaci a treścią tekstu słownego bądź muzyką. Do pewnego stopnia przykładem **mimetycznej relacji między treścią tekstu słownego i działaniem postaci** może być spacer po linie prezentowany przez Akrobatów w *Un re in ascolto,* o którym wspomina Venerdi[247]. Jednakże częściej zamiast pary postaci (wspomnianej przez Venerdiego) na linie występuje jedna postać, która ponadto nie tańczy walca, tak jak życzyłby sobie Venerdi, lecz ostrożnie spaceruje – co z punktu widzenia realizacji owej czynności można usprawiedliwić względami

[243] Jednakże w didaskaliach pojawia się jedynie ogólne wskazanie na rozmaitość działań postaci: „wiele różnych działań odbywa się jednocześnie”/”si svolgono contemporamente tante azioni diverse”, L. Berio, *La vera storia,* op. cit., s. 8; „różne i nieciągłe działania”/“azioni diverse e discontinue”, ibid., s. 375.

[244] Na początku partytury *La vera storia* wyróżnieni zostali: mimowie, tancerze i akrobaci, na początku partytury *Un re in ascolto*, m.in.: mim, akrobaci, klown, 3 tancerze.

[245] Por. s. 93.

[246] „Il vuoto (…) in me (…). Quel vuoto, quel vuoto da cui vengono i suoni e che ora tace.”, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 15.

[247] Por. przypis 154.

bezpieczeństwa[248]. W *Un re in ascolto* rozpoznać można także przykłady **mimetycznej relacji między muzyką a działaniem postaci**. W momencie, gdy prezentowane jest żonglowanie Klauna w partii syntezatora pojawiają się dwie struktury akordowe skontrastowane pod względem rejestru, a mimetyczną zależność muzyki i akcji sugeruje także wskazówka: „z uporczywym działaniem Klauna, który naprzemiennie [wykonuje ruchy – WN] << w górę >> i << w dół>>"[249]. Innymi przykładami wskazanej relacji są: imitowanie przez perkusistę klaskania Reżysera próbującego zwrócić na siebie uwagę, co również podkreśla stosowna adnotacja[250] czy upodobnienie i choreograficzny charakter gestów postaci następujące w momencie, gdy muzyka nabiera tanecznego charakteru[251]. Z kolei przykład **korespondowania wykonywanych gestów z treścią tekstu słownego** prezentowaną przez postaci – nie określony zależnością mimetyczną – występuje w *Opera* (*Documentario*) i dotyczy wykonywania gestów klękania towarzyszących słowom modlitwy wypowiadanym przez postaci[252]. Podkreśleniu danych słów służą także gesty, które nie muszą być mimetyczne względem słowa, co zasugerowane zostało w didaskaliach w *Opera*[253] lub gesty, które podkreślają emocje przekazywane w tekście słownym, np. poczucie niepokoju, jak w *Passaggio*[254]. W didaskaliach utworów scenicznych Beria – zwłaszcza *Opera* – bardzo

[248] Warto dodać, że w jednej z najnowszych inscenizacji *Un re in ascolto* wystawianej na deskach Staatstheater w Kassel (sezon 2014/2015, reż. Paul Esterhazy, dyr. Alexander Hannemann) pojawia się wspomniana przez Venerdiego para, która jednak spaceruje w powietrzu, a nie na linie, naśladując przy tym ruch pedałowania na rowerze.

[249] "con un'azione ostinata del Clown che alterna <<alto>> e <<basso>>", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 31.

[250] „Od czasu do czasu Reżyser prosi o uwagę klaszcząc w dłonie (...). Perkusista w Orkiestrze natychmiast go naśladuje."/"Ogni tanto il Regista chiede attenzione battendo le mani (…). Il Percussionista in Orchestra lo imitera prontamente.", ibid., s. 50.

[251] „Stopniowo ruchy na scenie nabierają jednoczesnego rytmu i stają się niemal choreograficzne."/"A poco a poco i movimenti sulla scena acquistano un ritmo unanime e diventano quasi coreografici.", ibid., s. 49.

[252] „Zamieszanie wśród pasażerów, niektórzy padają na kolana"/„Confusione fra i passeggeri alcuni cadono in ginocchio", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 41.

[253] „<< Cosi >> musi być podkreślane zawsze przez różne gesty. << Botte >> przez gest, który zawsze jest taki sam (na przykład, ukrycie szyi między ramionami)"/"<<Cosi>> deve essere sottolineato da gesti sempre diversi. <<Botte>> da un gesto sempre uguale (per esempio nascondere il collo fra le spalle)", ibid., s. 41.

[254] Wskazane emocje ma wyrażać zachowanie członków Chóru B: „swobodnie podąża za ruchami nieustannie coraz szybszymi i promieniującymi także wśród publiczności"/"segue ad. libitum conmovimenti sempre piu rapidi e radenti anche sul pubblico", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 7. W samym libretcie pojawia się nieco inna adnotacja: „(...) ruchy, które stopniowo stają się szybsze i bardziej promieniujące."/"(…) movimenti gradualmente piu rapidi e radenti.", E. Sanguineti, *Passaggio* (libretto), op. cit., s. 4.

precyzyjnie wskazane zostały rodzaje gestów realizowanych przez wykonawców, m.in. podczas artykułowania emfaz[255]. Jednakże w utworach scenicznych Beria – inaczej niż w przypadku wskazanych przykładów w *Passaggio* i w *Opera* – wielokrotnie zamiast dokładnego opisu gestów wykonywanych przez postaci jako wyraz ich emocji wskazany został jedynie rodzaj emocji, jaka powinna być sugerowana poprzez gesty[256].

Liczne działania dużej liczby postaci wskazanych wcześniej (*Un re in ascolto*) nie zawsze są wynikiem ich indywidualnej inwencji, lecz stanowią wynik **naśladowania działań** innej postaci, głównie Reżysera[257]. Postacią naśladującą zachowanie innych postaci jest także Mim, imitujący m.in. gesty Venerdiego i odpowiedzi Prospera (*Duetto III*)[258].

W utworach scenicznych Beria szczególnie często prezentowane są **działania o agresywnym charakterze**. Dla przykładu, w sposób gestyczny – wykorzystujący elementy tańca i walki – ukazana została scena pojedynku między Luchą i Ivem w *La vera storia* (*Il Duello*)[259], która stanowi jedną z wielu scen w utworze, w których prezentowane są działania sugerujące walkę, rebelię czy tortury[260]. Podobne działania mają także miejsce w *Opera*

[255] Dla przykładu, „Aktor pochyla się gwałtownie (...) z rękami na brzuchu lub wokół ramion – lub na skroniach bez zwalniania recytacji”/„L'attore si piega violentemente (…) con le mani sul ventre o intorno alle spalle – o alle tempie senza rallentarsi la dizione”, L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 13.

[256] „Ada (...) siedzi i powoli wstaje. Wyraża w swoich gestach gniew lub rezygnację, udrękę lub nadzieję, bunt lub żal”/„Ada (…) È seduta e lentamente si alza. Esprimera nei gesti ira o resignazione, angoscia o speranza, rivolta o rimpianto.”, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 268.

[257] „Reżyser demonstruje im pozycję”/„Il Regista mostra loro la posizione”, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 37.; „[Reżyser – WN] tworzy spektakl pokazując sobie samemu gesty do wykonania i pozycje, które należy przyswoić”/„[Il Regista – WN] Da spectacolo dimostrando egli stesso i gesti da compiere e le posizioni da assumere”, ibid., s. 52; „Teraz Reżyser wypróbuje różne pozycje chórzystów i Posłańca"/„Ora il Regista prova diverse posizioni del coro e di Messaggero”, ibid., s. 109.

[258] „Z melancholijną gracją naśladuje odpowiedzi Prospera i imituje gesty Venerdiego”/„Con grazia malinconica mima le risposte di Prospero e imita i gesti di Venerdi”, ibid., s. 170.

[259] „Pojedynek będzie wykonywany przez dwóch akrobatycznych tancerzy.”/”Il duello verrà mimato da due danzatori acrobati.”, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 124. Warto dodać, że w *La vera storia*, w didaskaliach wskazane zostały także określone figury baletowe, które ma wykonywać Passante 4: „jak w scenie IV (Pas de quoi), ale bardziej niespokojnie”/„come nella scena IV (Pas de quoi) ma piu agitato”, ibid., s. 393.

[260] „Tłum wraca, by zająć przestrzeń sceniczną i zostaje uwięziony w gwałtownej akcji protestacyjnej, która (…) kończy się rozproszeniem przez siły policyjne, pozostawiając wielu zmarłych na ziemi”/„ La folla torna a invadere la scena e si scatena in un’azione di protesta violenta che (…) finisce per sbandarsi sotto l‘urto delle forze di polizia lasciando molti morti sul terreno”, ibid., s. 212; „Tylko pokój (...). Widać w nim Passante i otoczonego przez żandarma, który go przesłuchuje i bije.”/“solo una stanza (…). Vi si intravede il Passante i circondato da gendarme che lo interrogano e lo malmenano.”, ibid., s. 312a; „tłum jest poruszony, leży na

w przypadku postaci Lekarza[261]. Warto dodać, że w *Passaggio* czy w *Opera* prześladowanie postaci symbolizują także skierowane na nie światła reflektorów, które często zmieniają swój kierunek wraz z ruchem postaci[262]. Ponadto w *Passaggio* postać Lei jest „prześladowana" przez światło latarki[263].

Skutkiem agresywnych działań o charakterze przemocy, kierowanych wobec niektórych postaci są określone właściwości ich ciał – ich wygląd, gestyka czy pozycja. Ciała prześladowanych postaci ukazywane są jako **słabe, niedoskonałe i ograniczone w swej sprawności** – jakże różne względem omówionych wcześniej właściwości ciał postaci, cechujących się fizyczną sprawnością i siłą. Przykładem ciała osłabionego w wyniku tortur jest ciało Lei w *Passaggio*, która „słabo reaguje na <<ciosy>>"[264], opiera swe ramiona o mur (*Stacja I*) lub stoi przed nim pochylona (*Stacja II*). Przemierzając kolejne *Stacje* nie jest w stanie utrzymać się na nogach i kilkukrotnie upada (*Stacja I i II*) – podobnie, jak Chrystus przemierzający swą Drogę Krzyżową. Podobne właściwości cechują ciało Venerdiego, będącego ofiarą działań Reżysera (*Un re in ascolto*). Przeważnie stoi on zgarbiony i wykonuje nerwowe i chaotyczne gesty wymachiwania rękami. Choć postać Prospera w *Un re in ascolto* przejawia raczej cechy oprawcy niż ofiary, jego ciało również jest słabe, co wiąże się ze złym stanem zdrowia postaci. Obrazują to coraz wolniejsze ruchy Prospera, statyczna postawa jego ciała czy upadki. **Horyzontalna pozycja ciał** postaci wiąże się nie tylko z ich słabym stanem fizycznym – sugerując ich omdlenie, jak w przypadku Lei czy Prospera lub śmierć, jak w przypadku Passante I, który zostaje wypchnięty z okna (*La vera storia*) – lecz także

ziemi niczym niewyraźna masa, wpadając w przerażenie z powodu terroru. Czasami się rozstępuje, by pozwolić władzy przejść. Uściski dłoni, strach, dowcipy, poszukiwania"/"la folla si agita, giace a terra come una massa indistinta, corre in preda al terrore. Talvolta si apre per far passare l'autorita. Strette di mano, paura, lazzi, perquisizioni", ibid., s. 356.

[261] „Lekarz wykonuje działania o charakterze przemocy"/„Medico esercita azioni di violenza", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 8.

[262] Wskazana rola świateł została podkreślona zwłaszcza w didaskaliach w *Passaggio*, np. w *Stacji III*: „LEI siedzi na krześle, w słupie agresywnego światła"/„ LEI e seduta su una sedia, in un cono di luce violenta", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 19, a także w *Opera*: „2 sterroryzowanych dzieci pojawia się w przestrzeni scenicznej przebiegając z jednej jej strony na drugą, są śledzeni przez reflektory"/„2 bambini rientrano in scena terrorizzati scappando da una parte all'altra della scena inseguiti dai riflettori", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 110.

[263] „latarka oświetla LEI w głębi przestrzeni scenicznej (...)"/"una torcia elettrica scopre LEI, sull'estremo fondo della scena (…)", E. Sanguineti, *Passaggio* (libretto), op. cit., s. 5.

[264] "słabo reaguje na << pobicia >>"/„reagisce debolmente alle <<percosse>>", E. Sanguineti, *Passaggio* (libretto), op. cit., s. 8.

z czynnością spania[265] bądź seksualnego zniewolenia[266]. Jednakże w utworach scenicznych Beria pozycja ciał postaci jest najczęściej wertykalna.

Innym efektem różnych tortur zadawanym postaciom jest ich **oszpecenie**. Po przesłuchaniach kolejnych śpiewaczek przez Prospera (*Audizioni*), w przestrzeni scenicznej pojawia się postać Protagonistki, będącej ucieleśnieniem marzeń Prospera. W przeciwieństwie do pozostałych śpiewaczek odzianych w stroje podkreślające ich kobiece walory i służące estetyzacji, Protagonistka odziana jest w łachmany[267]. W podobny sposób ubrana jest postać Passante i w *La vera storia*[268], a także Pacjenci w *Opera*[269]. W *Passaggio* i *Un re in ascolto* symbolem zniewolenia postaci – oprócz rodzaju kostiumu – staje sam sposób jego ubierania, jak w przypadku Sopranistki (*Un re in ascolto*)[270] bądź zdejmowania, jak w przypadku Lei (*Passaggio*), sugerujący striptiz[271]. Notabene w utworach scenicznych Beria **rodzaj ubioru postaci** dookreślony został jedynie w małym stopniu i dotyczy głównie jego kolorystyki[272], aspektów estetycznych[273] bądź samej jego obecności[274] czy funkcji[275]. Kwestia ubioru okazuje

[265] „Prospero znów upada. Wygląda na śpiącego"/„Prospero si accascia di nuovo. Sembra dormente", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 199.

[266] „Lei jest na łóżku, jakby leżąc"/"Lei e sul letto, quasi distesa", L. Berio, *Passagggio*, op. cit., s. 40.

[267] „[Protagonistka - WN] jest ocaloną: jej kostium jest postrzępiony"/„[Protagonista – WN] E una superstite: il suo costume e stracciato.", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 270.

[268] „Passante 1, raczej niechlujnie ubrany, wbiega, wzburzony, spogląda natarczywie poza przestrzeń sceniczną, wydaje się, że chce ostrzec przed nadchodzącą tragedią"/"Il Passante 1, piuttosto malvestito, entra correndo in scena, agitatissimo, guarda insistentente fuori scena, sembra voler avverirre (…) di una tragedia incombente", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 289.

[269] „Wielu nosi marny i zużyty kostium operowy"/„Molti indossano squallidi e sdruciti costume d'opera", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 8.

[270] „Ubierają ją [Sopranistkę – WN] na siłę w kostium"/"Le [Soprano – WN] fanno indossare a forza un costume.", L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 244.

[271] „Lei zdejmuje płaszcz przeciwdeszczowy (...) za pomocą ruchów typu striptiz"/"Lei si toglie l'impremeabile (…) con movenze di strip-tease", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 40.

[272] „czasami sukienka LEI przybiera kolor czerwony"/"a tratti il vestito di LEI si chiazza di rosso", ibid., s. 21.

[273] „wchodzi passante 2, raczej dobrze ubrany"/"entra il passante 2, piuttosto ben vestito.", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 291.

[274] „Sopranistka w kostiumie pojawia się na proscenium, aby rozpocząć Air III"/"Il soprano in costume si avvia al proscenio per iniziare Air III", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 45.

[275] „Sopranistka znajduje się na proscenium ubrana w suknię koncertową"/„Il Soprano e al proscenio in abito da concerto", ibid., s. 46; „Lei z walizką i w płaszczu przeciwdeszczowym"/"Lei con valigia e impremeabile", L. Berio, *Passaggio*, op. cit., s. 40.

się znacząca w przypadku Venerdiego w *Un re in ascolto*, gdyż wiąże się z kontekstem sytuacji dramaturgicznej, jaką jest próba do przedstawienia (*Concertato II*) i stanowi przykład wykorzystania ubioru w funkcji metateatralnej. Venerdi, przygotowując się do próby przyodziewa kostium – który wcześniej trzymał w rękach, o czym informowały didaskalia – przeobrażając się w jedną z postaci przygotowanego widowiska. Odpowiednie kostiumy podkreślają także rodzaj profesji i działanie innych postaci w *Un re in ascolto* (np. w przypadku Klauna – wymalowana na biało twarz, czerwona peruka, czerwony nos, w przypadku niektórych tancerzy – obcisłe trykoty i puenty). Warto też dodać, że w utworze tym, z podkreślaniem powierzchowności postaci wiąże się także profesja niektórych z nich, jak w przypadku postaci Krawcowej (Sarta).

Działanie niektórych postaci zostało ograniczone do jednego typu, jak w przypadku Posłańca (Gońca hotelowego) w *Un re in ascolto*, który dostarczywszy wiadomość Prosperu szybko się oddala, o czym kilkukrotnie informują didaskalia. Obecność niektórych postaci nie tyle wiąże się z wykonywaniem określonych czynności determinowanych przebiegiem akcji, lecz niezależnie od niej koncentruje się głównie na **czynności obserwacji**. Jak wskazują didaskalia w *Un re in ascolto* taką postacią jest Mim, który „w odosobnieniu i z zaangażowaniem” [276] obserwuje Prospera.

W utworach scenicznych Beria – poza *Passaggio*, z racji wystepowania jednej protagonistki – bardzo rzadko ma miejsce **solowy sposób ukazywania postaci**. W *La vera storia* solowy sposób ukazywania postaci występuje np. w niektórych *Ballatach*, natomiast w *Un re in ascolto* sam w przestrzeni scenicznej występuje jedynie Prospero i na dłużej dopiero pod koniec utworu, co podkreśla jego tragiczną wymowę. Przeważnie wykorzystywany jest **zespołowy sposób ukazywania postaci**, których liczba jest różna, a także różny jest ich wzajemny stosunek. W wielu scenach w *La vera storia* czy *Un re in ascolto* postaci wykonując różne gesty i prezentując określone działania, skupione są na sobie samych. Jednakże w niektórych przypadkach – także w innych utworach – działanie i gestyka postaci wiążą się z interakcją z innymi postaciami i sygnalizują ich zażyłość, jak w przypadku Ady i Leonory, które się obejmują (*La vera storia*[277]) lub potrzebę bezpieczeństwa, jak w przypadku dzieci

[276] „appartato e assorto”, L. Berio, *Un re in ascolto*, op. cit., s. 1.

[277] „Leonora i Ada mocno się tulą”/“Leonora e Ada strettamente abbracciate una all'altra.”, L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 170.

w *Opera*, które trzymają się za ręce[278] bądź obejmują[279]. W przypadku zespołowego sposobu ukazania postaci w dużej liczbie (z reguły ponad pięć postaci) najczęściej pojawia się **układ swobodny**, ewokujący wrażenie chaosu, jak we wskazanych wyżej scenach (np. *Festa* w *La vera storia*, *Concerto I* w *Un re in ascolto*), a także **podział na grupy**. Sporadycznie występuje także **korowodowy sposób ukazania postaci**, jak w *La vera storia* (*La Preghiera*). Korowodowi postaci, który wiąże się z sytuacją procesji religijnej lub parady wojskowej, przewodniczy Ivo, o czym wspominają didaskalia[280]. Korowodowy sposób ukazania postaci sugeruje także wskazówka w didaskaliach w *Opera*, dotycząca obecności „długiej kolejki pacjentów"[281].

[278] „Dzieci pojawiają się ponownie trzymając się za ręce"/„I bambini riappaiono tenendosi per mano", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 109.

[279] „[dzieci - WN] zatrzymują się co jakiś czas, przylegają do siebie"/„[bambini – WN] ognitanto si fermano, aggrapparsi uno all'altro", ibid., s. 110.

[280] „przestrzeń sceniczna się zapełnia, ale jest to tłum ustawiony w szeregu. Procesja, defilada wojskowa. Ivo, ranny, otoczony przez dostojników duchowieństwa, przez wojsko i policję, idzie na czele parady. Tempo procesji jest bardzo nieciągłe, z nagłymi zatrzymaniami i przyspieszeniami."/„la scena si ripopolla, ma e una folla incollonnata.Una procesione, una parata militare. Ivo, ferito, circondato da dignitari del clero, dell'esercito e della polizia, procede in testa al corteo. L'andatura del corteo e molto discontinua, con arresti e accelerazioni improvise.", L. Berio, *La vera storia*, op. cit., s. 152.

[281] "una lunga fila di pazienti", L. Berio, *Opera*, op. cit., s. 8.

Rozdział 2. Przestrzeń performatywna i heterotopiczna jako kategorie interpretacyjne twórczości scenicznej Luciana Beria z lat 1995-1999

2.1. Kategoria przestrzeni performatywnej Eriki Fischer-Lichte – redefinicja

Koncepcja estetyki performatywności autorstwa Eriki Fischer-Lichte została stworzona na podstawie analizy performansów i przedstawień teatralnych powstających od lat 60. XX wieku. Jej założenia wynikają z podjętej przez badaczkę próby określenia specyfiki tej twórczości, jak i z obserwacji dotyczących zmiany paradygmatu tekstualnego na performatywny, towarzyszącej powstającej wówczas twórczości i nie pozostającej bez wpływu na jej kształt. Z tego względu kluczowymi pojęciami stosowanymi przez Fischer-Lichte w analizach są: **performatywność** (rozumiana m.in. jako ustanawianie danej rzeczywistości[282]) oraz **przedstawienie** (rozumiane m.in. jako efekt performatywności[283]), zamiast takich pojęć, jak: tekst i dzieło sztuki. Fischer-Lichte przedstawienie definiuje również jako wydarzenie, które wraz z uzupełniającymi je pojęciami: inscenizacji oraz doświadczenia estetycznego tworzy „szkielet konceptualny" estetyki performatywności[284].

Oba pojęcia (przedstawienia i performatywności), kluczowe dla estetyki performatywności, wiążą się z takimi aspektami rozważanej przez badaczkę twórczości, jak: **semiotyczność**, **estetyczność** – nieodłącznie związana ze społecznością i politycznością[285] – **medialność** – rozumiana jako zdolność integracji widzów i wykonawców, ich przemiany w równoprawne podmioty i uczestników w doświadczeniu przedstawienia dzięki cielesnej współobecności, wielostabilnej percepcji (związanej ze zmianą porządków percepcyjnych[286]), a także autopojetycznej pętli feedbacku (rozumianej jako wpływ widzów na aktorów/wykonawców i odwrotnie[287]) oraz **materialność** – implikująca autoreferencjalność elementów przedstawienia. W kontekście „performatywnego wytwarzania materialności" – jak notabene brzmi tytuł czwartego rozdziału *Estetyki performatywości* – Fischer-Lichte rozważa takie elementy przedstawienia, jak **cielesność**, **przestrzenność**, **dźwiękowość** i **czasowość**. Jak zauważa badaczka „materialność przedstawienia wydarza się […] w chwili, kiedy cielesność,

[282] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 38.

[283] Ibid., s. 41.

[284] Ibid., s. 292.

[285] Ibid., s. 66.

[286] Ibid., s. 239.

[287] Ibid., s. 58.

przestrzenność i dźwiękowość realizują się performatywnie", przez co „materialność przedstawienia przestaje być właściwością artefaktu, czy jego elementem."[288]

Fischer-Lichte rozpoznając liczne przejawy autoreferancjalności wskazanych elementów przedstawienia nie wyklucza jednakże możliwości „wytworzenia" jeszcze innych ich znaczeń dzięki udziałowi widza, w tym głównie jego percepcji (jej wielostabilności) i możliwości zmiany percepcyjnych porządków, jak np. w przypadku ciała – z porządku reprezentacji, związanego z postrzeganiem postaci (tego, co fikcyjne i symboliczne) na porządek obecności, związany z postrzeganiem aktora (tego, co rzeczywiste)[289]. Performatywność przedstawienia i jego mocno podkreślana przez Fischer-Lichte materialność nie oznacza bowiem odrzucenia semiotyczności, przy założeniu, że podczas przedstawienia znaczenia mogą być wytwarzane, a nie odczytywane, gdyż „spektakl nie jest wyrazem zadanego z góry sensu"[290], a semiotyczność nie oznacza funkcji tekstu literackiego[291]. Materialność przedstawienia może bowiem stanowić nośnik znaczenia, jako znaczone; może być podatna na konteksty, czy łączenie z innymi znaczonymi[292]. We wskazany sposób rozumienia elementów przedstawienia wpisana jest **kategoria przemiany**, którą Fischer-Lichte uznaje za podstawową kategorię estetyki performatywności[293].

Ważnym założeniem estetyki performatywności jest emergencja, destabilizacja czy wręcz zniesienie rozmaitych dychotomii i ich łączenie za sprawą performatywnej specyfiki przedstawienia określanej m.in. dzięki autopojetycznej pętli feedbacku, co wiąże się z doświadczeniem estetycznym jako doświadczeniem progu tudzież liminalności[294]. Fischer-Lichte, oprócz wskazanych dychotomii (reprezentacja-obecność, performatywność-semiotyczność), wskazuje na inne dychotomie, których redefinicja prowadzić ma do zmiany relacji pomiędzy binarnymi opozycjami, w tym: podmiot-przedmiot, estetyczne-etyczne, życie-sztuka, widz-przedstawiający, scena-działanie, znaczenie-działanie, znaczący-znaczony, materialność-znakowość.

Fischer-Lichte, w perspektywie wskazanych wyżej założeń i definicji określa pojęcie **przestrzeni performatywnej**. Wymienia ona takie właściwości przestrzeni performatywnej, jak m.in.: zdolność do zaplanowania relacji między widzami i aktorami, wpływania na

[288] Ibid., s. 261.

[289] Ibid., s. 238-239.

[290] Ibid., s. 78.

[291] Ibid., s. 223.

[292] Ibid., s. 226.

[293] Ibid., s. 313.

[294] Ibid., s. 285.

percepcję, niestabilność, zmienność[295]. Fischer-Lichte odróżnia ponadto przestrzeń performatywną od przestrzeni geometrycznej, dodając, że przestrzeń performatywną można rozumieć jako przestrzeń, w której odbywa się przedstawienie[296] oraz, że podczas przedstawienia przestrzeń performatywna może zostać użyta zgodnie z jej przeznaczeniem albo wbrew jej przeznaczeniu[297]. Wskazane właściwości sugerują, że przestrzeń performatywną w ujęciu Fischer-Lichte można utożsamić z przestrzenią wykonawczą, którą może stanowić np. teatr. W swej koncepcji estetyki performatywności Fischer-Lichte posługuje się także pojęciem przestrzenności, określającym wytwarzane podczas przedstawienia zjawisko, które jest ulotne i przemijające[298]. Ze względu na niejednoznaczną relację tego pojęcia względem pojęcia przestrzeni performatywnej[299] – i w konsekwencji określanych ich mianem zjawisk – konieczne wydaje się zredefiniowanie i ponowne ustalenie relacji między pojęciami (i zjawiskami).

Przestrzeń performatywna w mojej redefinicji wybranych aspektów koncepcji estetyki performatywności Fischer-Lichte stanowi kategorię kluczową dla interpretacji twórczości scenicznej Luciana Beria. Pod pojęciem przestrzeni performatywnej – w kontekście wskazanych wyżej właściwości określanego nim zjawiska, (w niektórych przypadkach poddanych przeze mnie modyfikacji), tj. jego zdolności do wytworzenia relacji między widzami i aktorami/wykonawcami, wpływania na percepcję, niestabilności i zmienności – rozumiem **rodzaj dynamicznego „środowiska”[300]** powstający w trakcie przedstawienia, za sprawą wytworzenia głosowości, cielesności, przestrzenności i czasowości oraz relacji między nimi, i w którym przenikają się ich aspekty materialne oraz znaczeniowe. Moja redefinicja przestrzeni performatywnej wymaga odrzucenia dwóch założeń określających sposób rozumienia przestrzeni performatywnej przez Fischer-Lichte. Po pierwsze, w przedstawionej redefinicji kategorii przestrzeni performatywnej zamiast zjawiska dźwiękowości[301] – które Fischer-Lichte uwzględniła w rozdziale dotyczącym wytwarzania materialności – pojawiła się

[295] Ibid., s. 174.

[296] Ibid., s. 174.

[297] Ibid., s. 175.

[298] Ibid., s. 174.

[299] Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w kontekście zjawiska przestrzenności (podrozdział 2.1.3.).

[300] Do kwestii tej powrócę w kontekście rozważań o przestrzenności (podrozdział 2.1.3.).

[301] Kategoria dźwiękowości w ujęciu Fischer-Lichte dotyczy kreacji zjawisk akustycznych powstających w wyniku działań osób występujących i widzów oraz zjawisk akustycznych dochodzących spoza miejsca przedstawienia, w tym także tych o nieludzkim pochodzeniu, które mogą być przewidziane i nieprzewidziane. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 200-201.

głosowość. Fischer-Lichte rozważa kwestię wykorzystania głosu w przedstawieniu w kontekście dźwiękowości i nie wprowadza autonomicznej względem niej kategorii. Moim zdaniem głosowość jako kategoria – ze względu na specyfikę badanej przeze mnie twórczości scenicznej – wydaje się bardziej przydatna dla rozpoznania jej istotnych problemów niż dźwiękowość. Z tego względu zamierzam uwzględnić głosowość w większym stopniu niż dźwiękowość. Po drugie, nie uważam, by przestrzeń performatywna mogła zostać użyta zgodnie z przeznaczeniem lub niezgodnie z przeznaczeniem. Jeśli przestrzeń performatywną traktuje się jako twór efemeryczny i związany z przedstawieniem wówczas trudno mówić o jakimkolwiek jej „użyciu". Bardziej adekwatne wydaje się raczej mówienie o kreacji czy wytwarzaniu przestrzeni performatywnej. Zaznaczona przez Fischer-Lichte kwestia „użycia" przestrzeni performatywnej sugeruje, że rozumie ona przestrzeń performatywną jako przestrzeń wykonawczą, która powstaje poprzez przekształcenie przestrzeni geometrycznej. Zamiast tym terminem, akcentując jednakże napięcie powstające między performatywnymi (istniejącymi w trakcie przedstawienia) a fizycznymi (istniejącymi również poza przedstawieniem) właściwościami miejsca przedstawienia, będę posługiwała się terminem **przestrzeń realna**[302].

2.1.1. Głosowość

Zdaniem Eriki Fischer-Lichte głos w przedstawieniu stanowi element kreacyjny, przyczyniający się do powstania trzech typów materialności: cielesności, przestrzenności i dźwiękowości:

> W materialności głosu na pierwszy plan wysuwa się cała materialność przedstawienia – jako dźwiękowość, bo głos zawsze brzmi jako dźwięk; jako cielesność, bo jest powiązana z oddechem ciała; jako przestrzenność, bowiem rozchodzi się jako dźwięk w przestrzeni i wnika do ucha słuchającego oraz tego, kto ten dźwięk wydał. (…)[303]

Kreacyjny potencjał głosu ujawnia się także w tworzeniu **relacji z językiem**. Fischer-Lichte kwestię wieloznacznej relacji głos-język rozważa w dwójnasób. Z jednej strony zauważa, że głos podczas przedstawienia może zostać „wprzęgnięty w służbę wypowiadanych słów, by ułatwić ich zrozumienie"[304], czyli jest on wówczas podporządkowany językowi. Mówiąc bądź śpiewając przejawia ścisły i pozornie nierozerwalny związek z językiem,

[302] Znaczenie tego pojęcia zostanie rozwinięte w podrozdziale 2.1.3.

[303] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 210.

[304] Ibid., s. 205.

funkcjonuje jako „**medium, poprzez które język staje się słyszalny**”[305]. Z drugiej strony zauważa, że „głos w swojej materialności **stanowi już język**, choć nie musi być od razu językiem znaczącym”[306]. Może zostać uznany za samoistny, autonomiczny język jako „czysta ekspresja i przeznaczony dla kogoś komunikat”[307] w momencie oddzielenia od języka rozumianego jako system znaczący, funkcjonujący w sposób werbalny. Wieloznaczność relacji głos-język zauważa także Berio akcentując zwłaszcza istotność relacji, które wprowadzają napięcie między głosem a językiem i podkreślają wzajemną nieredukowalność głosu i języka[308]:

> Relacji między tekstem a muzyką nigdy nie można zredukować do lokalnych przypadków, ale raczej do hierarchii relacji, w których leksykalne lub fonetyczne detale mogą być muzycznie nieistotne lub, odwrotnie, mogą posiadać wartość tematyczną i kreacyjną. Pomyśl o *Thema (Omaggio a Joyce)*. Ważne jest, aby nie polegać na elementarnych podobieństwach między słowami i muzyką, tak jak w prawie wszystkich dzisiejszych „operach lirycznych”, które po jednokrotnym przesłuchaniu nie mają już nic do zaoferowania. Równie ważne wydaje mi się to, by nie szukać formalnych podobieństw między doświadczeniem muzycznym a językiem: syntaktyczne różnice między nimi są nieporównywalne.[309]

Berio także w innej wypowiedzi zaznacza, że relacja między głosem a językiem nie powinna prowadzić do mimetycznej zależności:

> Zasadniczo odczuwam ten sam brak zainteresowania muzyką wokalną, w której frazowanie i struktura podkreślają, wręcz niewolniczo, prozodię, metrykę i zabiegi aliteracyjne (czyli najbardziej oczywiste aspekty) tekstu poetyckiego.[310]

Kompozytor podkreśla również, że oderwanie głosu od języka może pociągać za sobą konieczność destrukcji semantycznych właściwości tekstu słownego na rzecz eksponowania jego właściwości fonicznych:

---

[305] Ibid., s. 207.

[306] Ibid., s. 210.

[307] Ibid., s. 210.

[308] Berio wielokrotnie posługuje się – oprócz pojęcia języka – pojęciem tekstu, w znaczeniu tekstu słownego jako jednego z przejawów językowej konkretyzacji.

[309] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 180.

[310] L. Berio, *La danza del cinese* (1985), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 147.

Dzisiaj muzyka może filtrować tekst w znacznie bardziej radykalny sposób. Może decydować o tym, co z tekstu, można „wyrzucić", a co musi nabrać priorytetowej roli: na przykład, co można zredukować do materii akustycznej, a co można podkreślić za pomocą znaczeniowych powiązań.[311]

Berio wskazuje ponadto na obecność płynnej granicy między głosem a językiem, brzmieniem i sensem, której świadomość powinna obligować twórcę do porzucenia prób separacji głosu i języka, gdyż wiąże się ona z gloryfikacją dualistycznego i tym samym uproszczonego obrazu świata, w którym każdy wybór, mający swe konsekwencje estetyczne, jak również etyczne, musi zostać ograniczony do dwóch spolaryzowanych wartości:

Jest jednak głęboko poruszające to, że myśl muzyczna pozwala nam sięgać najdalszego sensu, następnie innego i jeszcze kolejnego, nie tracąc nigdy kontaktu z tym, co „mówi" głos. To dążenie do [osiągnięcia – WN] całościowości ekspresji wokalnej implikuje przede wszystkim odrzucenie dualistycznej i odrobinę archeologicznej koncepcji języka, która po jednej stronie stawia brzmienie po drugiej – sens, która zaadaptowana do muzyki, może prowadzić do moralistycznego podziału na dźwięki i hałasy, na samogłoski i spółgłoski, a także (…), na dobro i zło.[312]

Jako egzemplifikację swej postawy twórczej Berio wskazuje dwa swoje utwory – *Circles* i *Visage*:

Przez te lata byłem szczególnie zaangażowany rozwijaniem różnych stopni i form ciągłości między ludzkim głosem, instrumentami i tekstem poetyckim, lub między głosowymi rodzinami dźwiękowymi i powiązanymi [z nimi – WN] brzmieniami elektroakustycznymi. *Circles* (…) i *Visage* (…) były wynikiem tego rozwoju.[313]

W integracji głosu i języka, brzmienia i sensu Berio upatruje także potencjału performatywnego, akcentując udział dwóch sposobów działania percepcji:

(…) być może (…) któregoś dnia może dojść do realizacji „całkowitego" spektaklu, w którym głęboka ciągłość i doskonała integracja będą mogły się rozwinąć wśród wszystkich elementów składowych (nie tylko między elementami muzycznymi), i gdzie także stanie się możliwe ustalenie nowego związku między słowem i dźwiękiem, między poezją a muzyką. W takim przypadku prawdziwym celem nie będzie przeciwstawianie, czy mieszanie dwóch różnych systemów ekspresyjnych, ale raczej tworzenie relacji między nimi, aby umożliwić przechodzenie od jednego do drugiego, nie sygnalizując tego, nie tłumacząc

[311] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 173.

[312] L. Berio, *A-ronne* (1991), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 287.

[313] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 18.

różnic między logicznie-semantycznym działaniem percepcji (…), a muzycznym działaniem percepcji (…)[314]

Już sam fakt użycia głosu nadaje mu **cielesnej tożsamości**, wprowadza przestrzeń interakcji między jego dysponentem a osobami uczestniczącymi w sytuacji słuchania głosu, ustanawiając między nimi polisensoryczną relację, którą Fischer-Lichte wyjaśnia przy pomocy metafory dotyku: „Za pośrednictwem głosu ten, który mówi, dotyka tego, kto słucha."[315]. Głos jako **język o charakterze zasadniczo emocjonalnym i zmysłowym**, będąc słyszanym zarówno przez samych wykonawców, jak i odbiorców, przejawia komunikacyjny i integracyjny potencjał, obnażający fenomenalną i cielesną stronę istnienia:

Każdy, kto wydaje jakiś odgłos, daje się zauważyć w swoim cielesnym byciu-w-świecie. To zaś oddziałuje na bycie-w-świecie słuchającego (…)[316]

Na związek głosu z cielesnością uwagę zwracał także Berio, wymieniając interesujące go aspekty głosu:

Interesuje mnie wszystko co dotyczy głosu, głos „nieustawiony", głos [rozbrzmiewający – WN] przez mikrofon, który mówi, [głos – WN], który rozbrzmiewa w głowie, w nosie, w klatce piersiowej i, że tak powiem, w łonie...[317]

Zdaniem Fischer-Lichte głos w sytuacji oddzielenia od języka może „kontrapunktować"[318] słowa – wzmacniać ich sens bądź go negować, tworząc z nimi relację antagonistyczną:

Powstaje w ten sposób pęknięcie, wskazujące na sprzeczność między zamierzonym i świadomym zachowaniem a rzeczywistą i może nawet nieświadomą postawą. Język może kłamać, ale ciało postrzega się zwykle jako prawdomówne i autentyczne. Głos i inne komunikaty cielesne obnażają „prawdziwy" stan ducha postaci (…). Głos oddziela się od języka.[319]

---

[314] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 254-255.

[315] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 210.

[316] Ibid., s. 210.

[317] L. Berio, L. Pinzauti, a *colloquio con Luciano Berio* (1969), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 59.

[318] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 205.

[319] Ibid., s. 205.

Ze spostrzeżeniem Fischer-Lichte koresponduje jedna z wypowiedzi Beria, w której – ponownie odwołując się do pojęcia percepcji – podkreśla on, że kreacyjny potencjał głosu tkwi w możliwości multiplikacji sensów, które mogą być także inne, niż te kreowane w sposób werbalny. Jednakże Berio nie akcentuje tak mocno, jak Fischer-Lichte antagonizmu między głosem a słowem:

> (…) głos jest interesujący w muzyce, ponieważ poprzez strukturę muzyczną można przekroczyć znaczenie słowa. Jest to sposób na przeniesienie znaczeń, na przefiltrowanie ich, a także na odkrywanie nowych [znaczeń – WN]. [Mówiąc – WN] metaforycznie możliwe staje się rozwijanie znaczeń „wokół" słowa. Jest to już obecne [w twórczości – WN] Monteverdiego, Schuberta i wielu innych. Tworzy się hierarchia znaczeń oraz jednocześnie bezpośrednia percepcja, warunkowana poprzez tekst i leżące u jej podstaw spostrzeżenia warunkowane strukturą muzyczną. Znaczenie muzyki wokalnej w związku z tym bardzo różni się od znaczenia prostego tekstu, ponieważ rozwija także znaczenia wirtualne.[320]

W cytowane wyżej spostrzeżenie Fischer-Lichte dotyczące sposobu funkcjonowania głosu w przedstawieniu wpisana została opozycja między naturą a kulturą, rozumiana jednak w dość uproszczony i nieco idealistyczny sposób, zwłaszcza w kontekście myśli Bertolda Brechta dokonującego krytyki gatunku opery i sugerującego wizjonerskie rozwiązania w kontekście performatywności. Bowiem, jak zauważa Brecht, w operze pojawia się paradoks sytuacji śpiewu i nieśmiertelnego statusu głosu (śpiewu niejako podważającego śmierć ciała widocznego w przestrzeni scenicznej), rozbrzmiewającego nawet po śmierci danej postaci, co – jak sugeruje Brecht – wydawałoby się mniej niedorzeczne, gdyby to słuchacz śpiewał nad umierającym[321]. Notabene na ów paradoks wielokrotnie wskazuje Berio, odwołując się do konstatacji Brechta[322]. Do zaprzeczenia „prawdomównemu" (naturalnemu, nieskrępowanemu dyskursywnością) charakterowi głosu-ciała prowokują także liczne przykłady XX-wiecznej twórczości muzycznej, w której wykorzystany został głos, reinterpretujące problem głosu

[320] L. Berio, A. Artaud, *Perché la voce?* (1976), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 90.

[321] B. Brecht, *Uwagi do opery "Rozkwit i upadek miasta Mahagonny"*, [w:] idem., *Dramaty*, T. 1, Warszawa 1979, s. 317-318.

[322] W takich tekstach, jak, m.in.: *Problemi di teatro musicale* (1967), *Del gesto vocale* (1967), *Verdi?* (1974, ed. 1977), *"Liebeslied" per Weil* (1999), *Verso un teatro musicale* (ca. 1967-70), [w:] L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., czy w wywiadach: L. Berio, G. L. Tomasi, *„I giovanni saranno padroni"* (1968); L. Berio, L. Pinzauti, a *colloquio con Luciano Berio*, op. cit.; L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit.; L. Berio, M. D'Amico, *[Il mio teatro]* (1991); L. Berio, A. Fuhrmann, *Luciano Berio sul rapporto tra musica e testo* (1991), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit.

i śmierci, w kontekście tematu życia po śmierci, w tym *River of Life* George'a Crumba[323], czy *Cztery pieśni na przekroczenie progu* Gérarda Grisey'a.

Jednakże przytoczona wyżej wypowiedź Fischer-Lichte nabiera bardziej wieloznacznego wydźwięku w kontekście spostrzeżenia Adorna, dotyczącego sposobu funkcjonowania głosu w przedstawieniu operowym. W cytowanym przez badaczkę spostrzeżeniu filozofa, oprócz dialektyki język-ciało, zawarta została dialektyka naturalności-sztuczności (tudzież hipernaturalności) wpisana w sposób funkcjonowania operowego głosu. Śpiew, jako swoisty odpowiednik kostiumu, „nadmierna stylizacja bycia"[324], która w swej konwencji „uwzniośla i rozświetla"[325] śpiewaków, sprawia, że jawią się oni jako jeszcze bardziej naturalni niż w rzeczywistości. Jednocześnie śpiew stanowi świadectwo procesu naturalizacji, podkreśla empiryczny i zmysłowy status scenicznej obecności wykonawców. Jak zauważa Adorno, choć

> gestus śpiewu oszukuje osoby dramatyczne, przynosi nadzieję na pojednanie z naturą. Jako utopia zwykłego bytu jest zarazem także wspomnieniem przedjęzykowego, niepodzielnego stanu stworzenia (…) jest emanacją czystej bezpośredniości.[326]

W refleksji Beria wskazać można na rozpoznanie koorespondujące z myślą Adorna, będące wyrazem świadomości owej dialektyki. Berio podkreśla bowiem, że brzmienie głosu nigdy nie powstaje *ex nihilo* – rezonuje w nim bowiem bogata tradycja sposobów jego wykorzystywania w twórczości artystycznej, jak i w życiu codziennym:

> Przyda się kompozytorowi pamiętać, że dźwięk głosu jest zawsze cytatem, zawsze gestem. Głos, jakkolwiek działa, nawet najprostszy odgłos, jest zawsze znaczący: zawsze wyzwala skojarzenia i zawsze nosi w sobie model, czy to naturalny, czy kulturowy.[327]

---

[323] Por. A. Shupe, *Crossing over, returning home: expressions of death as a place in George Crumb's "River of Life"*, [w:] *Singing Death: Reflections on Music and Morality*, H. Dell, H. M. Hickey (red.), London 2017, s. 44-60.

[324] Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, [w:] idem., *Gesammelte Schriften*, T. 16, R. Tiedemann i in. (red.), Frankfurt/Main 1979, s. 34. Cyt. za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 206.

[325] Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, op. cit., s. 34. Cyt. za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 206.

[326] Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, op. cit., s. 34. Cyt. za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 206-207.

[327] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 50.

Zdaniem Fischer- Lichte, napięcie między głosem i językiem, między dźwiękiem a słowem kształtuje się inaczej w przypadku opery niż w przypadku teatru dramatycznego, co wynika z dynamicznej historii rozwoju gatunku, symbolizowanej przez nieustanne odwracanie kolejności elementów składowych hasła „prima la parole/musica"[328]. Badaczka emancypację głosu od języka, rozważaną w kontekście gatunku opery, upatruje w rosnącej w miarę rozwoju gatunku tendencji do podwyższania rejestru śpiewu, co doprowadziło do odejścia od artykułowanego języka i dekonstrukcji znaczenia. Owa dekonstrukcja znaczenia wiąże się z zatraceniem przez **głos funkcji dyskursywnej**, polegającej na przekazywaniu tekstu słownego, na rzecz **funkcji emotywnej**, o metafizycznej wręcz wymowie: „kulminuje się w koloraturach lub osiągnięciu wysokości, kiedy głos traci jakiekolwiek znaczenie i przemawia do słuchacza jako <<krzyk anioła>>"[329]. Emocjonalną funkcję głosu akcentuje także Berio:

> Ustalono ciągłość między głosem, który mówi, szepcze, głosem, który jęczy, który krzyczy itd., czyli bogatym zbiorem skojarzeń wszelkiego rodzaju, zarówno pod względem emocjonalnym, uczuciowym, psychologicznym, które nazywamy konotacjami, w odniesieniu do zachowań ludzkich.[330]

Problem emancypacji głosu od języka w operze wydaje się jednak bardziej złożony niż przedstawia go Fischer- Lichte, cytując spostrzeżenie Michela Poizata, i wynika częstokroć z pobudek bardziej estetycznych niż metafizycznych i tak też jest odbierany, o czym świadczy tradycja twórczości scenicznej. Warto w celu poparcia tej tezy przywołać także inne zjawiska, związane z historycznym rozwojem gatunku opery (prowadzące w wielu przypadkach do rozsadzenia jego granic), które w jeszcze większym stopniu niż podwyższenie rejestru i rozwój wirtuozerii wokalnej w duchu stylu *bel canto* (wspomniane przez badaczkę koloratury) doprowadziły do rozłamu głosu i języka. Schönbergowska technika *Sprechgesang* obecna w *Księżycowym Pierrocie* i inne techniki służące zatarciu wyrazistej artykulacji tekstu słownego, przełamywania granic między mową a śpiewem i eksponowaniu walorów brzmieniowych zamiast semantycznych słowa (obecne, np. w twórczości György Ligetiego, Karlheinza Stockhausena, Helmuta Lachenmanna, Cathy Berberian) czy wprowadzenie elektroakustycznych środków służących transformacji brzmienia wokalnego (np. w twórczości Pierre'a Schaeffera czy Karlheinza Stockhausena) wydają się tego najbardziej wyrazistymi

[328] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 205.

[329] M. Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the pleasure principle in Opera*, tłum. A. Denner, Ithaca-New York 1992, cyt. za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 206.

[330] L. Berio, A. Artaud, *Perché la voce?*, op. cit., s. 92.

przykładami. Na znaczenie *Księżycowego Pierrota* Schönberga dla przełamywania granicy między słowem a muzyką, a także między mową a śpiewem zwraca uwagę także Berio, sygnalizując ponadto obecne w tym utworze napięcie między zjawiskami wokalnymi, a sposobem ich zapisu – między tym co audialne i tekstualne:

(…) w muzyce wokalnej, pierwszym prawdziwym i kompletnym sygnałem nowego stadium muzycznego rozwoju jest *Księżycowy Pierrot*. W tym utworze, Schönberg proponuje po raz pierwszy ciągłość między głosem, który mówi, a głosem, który śpiewa, czyli między głosem kontrolowanym i sprowadzonym konceptualnie do aspektów fali akustycznej, a głosem rozważanym w jego najbardziej złożonych aspektach akustycznych. W *Księżycowym Pierrocie* podjęta została pierwsza próba zintegrowania i muzycznej absorbcji szerszego spektrum wariacji cechujących wokalne continuum. W tym utworze, znów po raz pierwszy, konwencjonalna notacja ukazuje swoje ograniczenia.[331]

W celu dystynkcji typów wieloznacznej relacji głos-język, sygnalizowanych przez Fischer-Lichte i Beria, wprowadzam pojęcie **medium głosu** w **trzech znaczeniach**:

1. pierwsze znaczenie medium głosu wiąże się ze sposobem jego rozumienia przez Fischer-Lichte akcentującym autonomiczny charakter **głosu jako języka**. Jednakże pierwsze wyróżnione przeze mnie znaczenie pojęcia medium głosu, w odróżnieniu od Fischer-Lichte, oddzielam od zjawiska cielesności, akcentując brzmieniową autonomię głosu ze względu na jego kluczowe znaczenie dla kreacji muzycznej. Wskazany sposób rozumienia medium głosu koreponduje z definicją pojęcia medium zaproponowaną przez Marschalla Mcluhana, według którego **„środek przekazu jest przekazem"**[332] – stanowi fenomen o autoreferencyjnym charakterze. Medium głosu rozumiane w kontekście wskazanej definicji określa autoreferencyjny, autoekspresyjny i pozatekstualny sposób funkcjonowania, a jego „bycie-w-przedstawieniu" koncentruje się na właściwościach fizykalnych, czy też aspektach techniczno-strukturalnych określających walory brzmieniowe i muzyczne fenomenalnego głosu (głosu danego wykonawcy), które są obecne niezależnie od treści tekstu słownego, czy np. kontekstu dramaturgicznego;
2. drugie znaczenie medium głosu odnoszę do prawdopodobnie najbardziej powszechnego sposobu rozumienia pojęcia medium, jako **„środka przekazu" danych informacji**, co koresponduje z definicją pojęcia medium autorstwa Davida Davisa[333]. Jeśli informacje

[331] L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., s. 63.

[332] M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, op. cit., s. 40-41.

[333] „W najbardziej ogólnym sensie medium jest *środkiem* przekazu jakiejś kwestii bądź treści od źrodła do miejsca odbioru. Funkcją tak rozumianego medium jest *pośredniczenie*." D. Davis, *Medium In Art*, op. cit.,

ograniczone zostaną do znaczenia danych słów zawartych w tekście słownym, wówczas niniejszy sposób rozumienia pojęcia medium głosu będzie analogiczny do jednego ze sposobów jego rozumienia przez Fischer-Lichte, który został wskazany wcześniej. Medium głosu interpretowane w omawiany sposób funkcjonuje na zasadzie **„środka przekazu" informacji zawartych w treści tekstu słownego**, co służy kreacji relacji słowno-muzycznych, zapewnieniu komunikatywnego przekazu treści tekstu słownego, podkreśleniu jego właściwości semantycznych oraz kreacji tożsamości postaci. Relację głosu i języka rozumianą we wskazany sposób określić można mianem **zbliżania się głosu do języka**. Medium głosu funkcjonujące w ten sposób stanowi narzędzie integracji tego, co tekstualne i oralne;

3. trzecie znaczenie medium głosu, wiąże się z tą samą definicją pojęcia medium, co drugie znaczenie. Jednakże w tym przypadku medium głosu funkcjonuje jako **„środek przekazu" informacji o charakterze symbolicznym, emotywnym, cielesnym czy przestrzenym**, **niezależnie od prezentowanej treści tekstu słownego**, co służy kreacji tożsamości postaci. Relację głosu i języka rozumianą we wskazany sposób określić można mianem **oddalania się głosu od języka**[334]. Wskazane znaczenie medium głosu może zostać rozpoznane w przypadku, gdy głos nie może „transmitować" tekstu słownego o określonych właściwościach semantycznych z uwagi na jego brak bądź w przypadku, gdy głos, mimo obecności tekstu słownego, „zakłóca" przekaz jego treści bądź wręcz neguje właściwości semantyczne tekstu słownego. Medium głosu funkcjonujące w ten sposób stanowi narzędzie integracji tego, co pozatekstualne i oralne.

Współobecność głosu jako języka, głosu zbliżającego się do języka oraz głosu oddalającego się od języka, które są ze sobą powiązane, lecz wzajemnie nieredukowalne, prowadzącą do relacji ich przenikania się podczas przedstawienia, uznaję **za warunek kreacji głosowości**. Głos kształtowany być może przy użyciu odpowiednich środków (technik kompozytorskich i wykonawczych, w tym przypadku wokalnych), które ujawniane są

s. 181. Zakładam, że w przypadku 2., podobnie jak w przypadku 3. „środek przekazu" jest czymś odmiennym od przekazywanych informacji. Z tego względu nie stosuje pojęcia „środka przekazu" w odniesieniu do pierwszego przypadku, gdyż skutkowałoby to tautologiczną konstatacją, poznawczo nic nie wnoszącą.

[334] Oddzielam wskazane kwestie związane z informacjami o charakterze cielesnym i przestrzennym od sposobu ich funkcjonowania na zasadzie „motywów" pojawiających się w tekście libretta, z którymi wiąże się zastosowanie odpowiednich konstrukcji metaforycznych, przekazywanych przy użyciu głosu. Wskazany problem może zostać rozważony w kontekście drugiego sposobu rozumienia pojęcia medium głosu, aczkolwiek nie będzie szerzej omawiany w niniejszej pracy.

w danym utworze scenicznym przede wszystkim podczas przedstawienia. Kreacja głosu może przybrać **charakter incydentalny** (np. może wynikać z indywidualnych predyspozycji danego wykonawcy, okazjonalnego wykorzystania amplifikacji lub wprowadzeniu czynnika improwizacji) bądź **charakter intencjonalny** (zostać w różnym stopniu przewidziana przez kompozytora i uwzględniona, np. w sposobie notacji partyturowej, stosowaniu określonych struktur melo-rytmicznych, typu głosu itd.).

Głosowość rozumiem w sposób zgodny z założeniami koncepcji Fischer-Lichte, jako **swoisty rezultat relacji wytworzonych w trakcie przedstawienia między głosem a językiem,** stąd proponowane trzy sposoby rozumienia medium głosu. Jednakże głosowość, w proponowanym przeze mnie ujęciu przestrzeni performatywnej inspirowanym koncepcją Fischer-Lichte, inaczej niż niemiecka badaczka, uznaję za **współczynnik przestrzeni performatywnej o znaczeniu istotniejszym** dla możliwości jej powstania niż np. cielesność, z uwagi na przedmiot badań, jaki stanowi twórczość sceniczna Beria. Fischer-Lichte, omawiając głównie teatralną twórczość sceniczną, mniej uwagi poświęca głosowości w kontekście jej właściwości muzycznych (podobnie jak dźwiękowości) niż kwestii cielesnej obecności aktora w przestrzeni scenicznej.

Porządek rozważań nad głosowością w twórczości scenicznej Beria będzie określała analiza trzech wskazanych przeze mnie typów wieloznacznej relacji głos-język (głosu jako języka, zbliżania się głosu do języka, oddalania się głosu od języka), której celem będzie wyróżnienie kluczowych cech i funkcji medium głosu, technik wokalnych, typów struktur melorytmicznych, oraz hierarchizacja mediów głosowych według kryteriów określonych w dalszym toku pracy. W kontekście drugiego (określonego przez relację zbliżania się do języka) i trzeciego (określonego przez relację oddalania się od języka) sposobu rozumienia medium głosu zamierzam uwzględnić **koncepcję gestu wokalnego** sformułowaną przez Beria[335] (choć w kontekście drugiego sposobu rozumienia medium głosu zaledwie w przypadku jednego rodzaju gestu wokalnego).

[335] Główne założenia dotyczące tej koncepcji zawarte zostały w następującym tekście: L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., s. 58-70. Należy jednak zaznaczyć, że o swej koncepcji gestu wokalnego Berio wypowiadał się także w innych tekstach, np. L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità* (1963) [w:] *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 30-35. Założenia koncepcji kilkukrotie ewoluowały, a bodajże jednym z najwcześniejszych tekstów, w którym Berio wprowadza pojęcie getu wokalnego jest tekst zachowany w formie maszynopisu i zatytułowany *Language and Music* przechowywany w PSS. Tekst ten datowany jest na lata 60. (196?), a biorąc pod uwagę przedstawione w nim przykłady utworów Beria: *Epifanie* (pierwsza wersja została napisana w latach 1959-61), *Visage* (1961), *Thema Omaggio a Joyce* (1958), *Circles* (1960) można przypuszczać, że może być nawet wcześniejszy niż teksty wskazane wyżej. W niniejszym tekście Berio

Punktem wyjścia dla sformułowania koncepcji gestu wokalnego czyni Berio zjawisko gestu w ogóle. Kompozytor zjawisko gestu definiuje jako zachowanie o ekspresyjnym charakterze, które cechuje się określonymi, ustalonymi właściwościami semantycznymi i które rozpoznane może być jedynie w danym kontekście społeczno-kulturowym, jako nabyta, utrwalona historycznie i skonwencjonalizowana forma ekspresji cielesnej, przejawiająca się w sposób wizualny bądź/i audialny:

Gestem (…) może być określane właściwie wszystko to co ma coś wspólnego z naszym ciałem, każda ustalona ekspresja znaczenia. Na przykład, dziecko, gdy chce być wzięte w ramiona, zaczyna płakać i denerwować się, następnie podnosi oba ramiona, potem jedną dłoń, potem podnosi jeden palec. (…) Znaczenie gestu (…) zawsze stanowi rezultat pewnej konwencji społecznej: my (wychowani na Zachodzie), zgadzamy się, że skinienie głową stanowi gest, który wskazuje na akceptację, zgadzamy się, że podniesienie głosu podczas kaszlu stanowi gest, który może oznaczać chęć zwrócenia uwagi, zgadzamy się że, pisanie jest gestem, który nadaje myśli lub przynajmniej dyskursowi wizualny przebieg. (…) gest zawsze jest częścią większego procesu, tak jak palec, który się porusza zawsze jest częścią ręki. (…) i wreszcie, podczas gdy znak jest zawsze tym, co może ewentualnie się wydarzyć, gest jest tym, co już się wydarzyło. (…) Gest może istnieć *jedynie w* kontekście (jawnym lub ukrytym): podniesienie w zamyśleniu oczu w kierunku nieba czy beznamiętne i pośpieszne przebicie czyjejś skóry igłą: każde działanie może mieć różny sens, w zależności od tego, czy oglądający niebo będzie rolnikiem lub urlopowiczem, czy mający do czynienia z igłą będzie doktorem lub szpiegiem.[336]

Jak zauważa Claudia di Luzio, z uwagi na fakt, iż w gest zawsze wpisana jest pewna historia, jego ekspresyjny potencjał wiąże się z aspektami konotacyjnymi, jak i performatywnymi[337].

Ekspresyjny potencjał gestu wiąże się z aspektami performatywnymi także z innego względu. Zdaniem Beria gest stanowi bowiem „zrytualizowaną rzeczywistość", w którą wpisana jest idea powtórzenia, nadająca gestowi swoiście steatralizowany status, co może zostać w różnym stopniu wykorzystane i podkreślone poprzez rozmaite formy ekspresji artystycznej. W sposób rozumienia gestu przez Beria wpisany jest dualistyczny łańcuch napięć

wskazuje „trzy główne aspekty, które mogą charakteryzować muzykę wokalną i których podkreślenie może wpływać na estetyczną jakość dzieła… 1) Techniki wokalne, 2) <<Gesty>> wokalne, 3) <<Aspekty>> fonetyczne [pisownia oryginalna – WN]". Jako przykład połączenia tych aspektów Berio wskazuje utwór *Circles*. W swych późniejszych tekstach Berio nie zachowuje wskazanego podziału na „aspekty", dążąc raczej do ich integracji.

[336] L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., s. 60-61.

[337] C. di Luzio, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, op. cit., s. 267-289.

między tym, co źródłowe i wtórne. Gest, stanowiąc swoiste „zapożyczenie" z rzeczywistości, jest wszechobecny w twórczości artystycznej. Może stać się źródłem jej oryginalności i ponownie ulec rytualizacji, strukturyzacji, upowszechnieniu utrwalającemu i zamazującemu jednocześnie ślady tego, co źródłowe:

Nawet jeśli nie możemy zawsze zrekonstruować korzeni (…) ciągle odkrywamy je otoczone przez strukturę gestów, przez rytuały. W ogromnej akumulacji form i doświadczeń wokół nas i tych poza nami, ewokowane są także gesty powstałe w wyobraźni poety: gesty, które były konieczne, aby stworzyć katedry, by przemienić naturę w pejzaż, by stworzyć muzykę, metafory, by wytwarzać niezliczone przedmioty i korzystać z nich (…). Możemy doprowadzić aż do ekstremum analogię między gestem i rytuałem, twierdząc, że nie istnieje dla nas egzystencja bez rytuału: twarz nie istnieje bez proporcji, dom bez architektury, wojsko bez dyscypliny, kobieta bez idei rodziny, społeczeństwo bez prawa: dzień jest rytuałem czasu, kamień jest rytuałem pyłu, język jest rytuałem znaczenia.[338]

W proponowaną przez kompozytora definicję gestu wokalnego, również wpisana jest dychotomiczna relacja między tym, co oryginalne i zapożyczone, dotycząca sposobu funkcjonowania gestu w utworze artystycznym:

Można stworzyć nową strukturę poetycką, która również wykorzystuje gesty (które ustaliliśmy dysponując pewną, wcześniejszą historią względem tej, dotyczącej powstania jakiejkolwiek nowej struktury poetyckiej). To jest dokładny kierunek mojego działania związanego z gestami wokalnymi.[339]

W opisie gestu wokalnego autorstwa Beria pojawia się również kwestia udziału elementów znaczących, rozpoznawalnych w efekcie swoistej syntezy aspektów sensorycznych, intelektualnych i emocjonalnych. Kompozytora interesuje emancypacja gestu wokalnego względem kontekstu tekstualnego i jednocześnie kontekstualizacja kulturowo-historyczna gestu, do czego przyznaje się, komentując udział gestów wokalnych w swej *Sequenzy III*:

W moim ostatnim utworze próbowałem stworzyć kompozycję na głos, nie tylko poczynając od integracji muzycznej jednostek semantycznych i fonematycznych, których fundamenty określone zostały w danym tekście, lecz wykorzystując ich połączenie z powracającą i zmieniającą się sekwencją gestów wokalnych. (…) Konwencjonalny podział na tekst i kontekst, na słowa i muzykę staje się w ten sposób pozbawiony znaczenia: jeśli słuchacz rozpacza, że nie może zrozumieć wszystkich słów, oznacza to, że być może słuchał on w niewłaściwy sposób i podchodząc do tekstu powinien uwzględnić atrofię swej wyobraźni. Pomagając wyobraźni tego słuchacza, podpowiem że *Sequenza III* jest także gestem osobistym: jest

[338] L. Berio, *Del gesto vocale,* op. cit., s. 68.

[339] Ibid., s. 61.

poświęcona wielkiemu mistrzowi gestów. Za tym utworem kryje się pamięć o Grocku, ostatnim wielkim clownie.[340]

Udział czynnika emocjonalnego, dystynktywny dla gestu wokalnego, w przypadku *Sequenzy III* ujawnia się zarówno ze względu na wykorzystanie osobistej inspiracji, jak i rozmaitych środków ekspresji wokalnej:

> Rzeczywiście, to, co nazywamy gestem wokalnym, stanowi *całość* działań wokalnych połączonych w konwencjonalny sposób ze specyficznymi emocjami, które w konsekwencji muszą być rozważane w kontekście bardziej uniwersalnych aspektów ekspresji wokalnej (…).[341]

Zdaniem Beria „(…) bezpośrednio w problematykę gestu wokalnego (…)"[342] wprowadza „muzyczna integracja [paralingwistycznych – WN] jakości wokalnych, mniej wyjątkowych i bardziej spontanicznych – których kiedyś nie uważano za część komunikacji werbalnej"[343]. Wśród paralingwistycznych jakości wokalnych Berio wymienia śmiech, płacz, dyszenie czy lament[344].

Gest wokalny stanowi czwartą z sześciu[345] wyróżnionych przez Beria „klas interakcji"/„classi d'interazione" (np. między działaniami wokalnymi i/lub działaniami cielesnymi i/lub jakościami brzmieniowymi), która związana jest z „zewnętrznymi modelami lub źródłami". Kompozytor podaje liczne i różnorodne przykłady gestów wokalnych, które można rozumieć także jako „podwójne powtórzenie" – imitację gestu, samego w sobie będącego „powtórzeniem rzeczywistości". Przykłady gestów wokalnych podawane przez Beria można też uporządkować, uwzględniając typ źródła „gestycznej imitacji", rozumianej w kontekście aktu powtórzenia:

1. gesty wokalne związane z imitowaniem fizjologiczno-emotywnych reakcji (np. śmiechu, dyszenia, kaszlu);

---

[340] Ibid., s. 65-67.

[341] Ibid., s. 65.

[342] Ibid., s. 65.

[343] Ibid., s. 65.

[344] Ibid., s. 65.

[345] Wśród innych „klas interakcji" znajdują się m.in. „Konwencjonalne właściwości wokalne (…) i konwencjonalne wykorzystanie głosu w połączeniu z konwencjonalną artykulacją werbalną (…), modyfikacje brzmień z poprzedniej klasy (…), brzmienia tworzone bez angażowania kanałów wokalnych (…), ruchy ciała, które naśladują brzmienie tak, jakby było tworzone w poprzednich klasach (…), ruchy ciała, które ani nie naśladują ani nie tworzą brzmienia (…)." Ibid., s. 66.

2. gesty wokalne związane z imitowaniem odgłosów natury (np. ptaka), za pomocą wybranych struktur (np. w typie koloratury);
3. gesty wokalne związane z imitowaniem brzmień instrumentalnych (np. saksofonu);
4. gesty wokalne związane z imitowaniem stylu (np. jazzowego).[346]

2.1.2. Cielesność

Ciało, podobnie, jak głos, przyczynia się do wytwarzania materialności przedstawienia, a jednocześnie wiąże się z jego ulotnością, gdyż

> Każde mrugnięcie, każdy oddech, każdy ruch stwarza ciało na nowo, zmienia je, od nowa ucieleśnia. Dlatego w ostatecznym rozrachunku pozostaje ono niemożliwe do uchwycenia.[347]

Obecność aktora w przestrzeni scenicznej cechuje dwojaki status. Z jednej strony ciało, które posiada aktor stanowi dla niego swoiste „narzędzie" – materialny byt, wykorzystywany w celu **przedstawienia postaci**, z drugiej zaś strony ciało aktora, jako **fenomenalne**, związane z cielesnym „byciem-w-świecie" aktora, wiąże się z jego indywidualną podmiotowością[348]. Na wskazaną kwestię rozdzielania dwóch aspektów ciała, które możnaby inaczej określić mianem „ciała codziennego" i „ciała artystycznego", w które wpisana została dychotomia między naturą a kulturą i które cechuje odrębny repertuar gestów i zachowań uwagę zwrócił Berio. Jak sygnalizuje, interpretując zjawisko tańca chińskich robotników, oddzielanie tych aspektów tworzy paradygmat kultury europejskiej:

> (…) byłem zafascynowany faktem, że gest tańca mógł zostać uobecniony, nawet jeśli tylko na chwilę, poprzez pracę w fabryce i że mogła stworzyć się ciągłość między wewnętrzną organizacją czasu i ruchu, między grupą chińskich robotników zanurzonych w niezwykłym ruchu chińskiego miasta o świcie i zbliżającą się (i immanentną) organizacją pracy w fabryce. Przez chwilę ta scena wydawała mi się namacalną oznaką możliwej ciągłości i harmonii między różnymi zachowaniami obywatela. Taniec dla chińskiego robotnika oznaczał coś, co należy stworzyć i co jest [potrzebne – WN] do życia, a nie jak dla nas, coś, co można zobaczyć z daleka, w teatrze lub w telewizji (…), lecz czego nie stwarzamy sami. Sfera działania zachodniego człowieka wiąże się z tendencją do dzielenia na osobne wymiary. Gdyby robotnik z Liverpoolu lub Mediolanu (…) zatańczył przed wejściem do fabryki – gdyby wiedział, jak i co tańczyć –

[346] Ibid., 66.

[347] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 148.

[348] Ibid., s. 123.

z pewnością wezwanoby karetkę pogotowia i szybko zostałby on umieszczony w oddziale dla nerwowo chorych [349]

Jak podkreśla Fischer-Lichte, między przedstawianą postacią a fenomenalnym ciałem aktora tworzy się napięcie, które „Warunkuje (…) performatywne wytwarzanie cielesności w przedstawieniu, a z drugiej [strony – WN] specyficzny sposób postrzegania jej przez widzów”[350] – wiąże się z wielostabilną percepcję, obejmującą porządek percepcji postaci bądź ciała fenomenalnego[351], z czym związany jest **proces ucieleśniania i zjawisko obecności.**

W historii gatunków teatralnych podejmowano się wypracowywania rozmaitych strategii twórczych i koncepcji teatralnych, będących wyrazem tendencji zniesienia owego napięcia i ciągłej „rywalizacji” między dwoma aspektami ciała aktora. Jedną ze strategii reprezentujących wskazaną tendencję była rezygnacja z udziału aktora (egzemplifikowana w twórczości Edwarda Gordona Craiga[352]). Ze zniesieniem napięcia związana była także hierarchizacja wskazanych aspektów, co reprezentuje koncepcja (1) ucieleśnienia jako „wcielania się w postać" paradygmatyczna zwłaszcza dla niemieckiej tradycji dramaturgicznej końca XVIII wieku. Koncepcja ta była oparta na założeniu podporządkowania cielesnej kreacji treści tekstu dramaturgicznego, dla której ciało aktora powinno funkcjonować jako – „medium, jako materialny znak językowo wyrażonych znaczeń”[353]. Z koncepcją tą wiąże się postulat przekształcenia fenomenalnego ciała w ciało semiotyczne, czyli przezwyciężenie ulotności gestów na rzecz trwałości znaczeń[354] – swoiste „odcieleśnienie” ciała służące artykulacji jedynie tych znaczeń, które są zawarte w tekście dramaturgicznym. Tendencję zniesienia napięcia reprezentuje także koncepcja (2) wykorzystywania ciała jako materiału, tudzież przemiotu, który podmiot panujący nad ciałem może kontrolować i modelować[355], będąca przeciwieństwem koncepcji ucieleśnienia. Koncepcja ta, proponując estetyczny wstrząs, nastawiona była na kreację znaczeń poprzez percepcję ciała aktora i odrzucała „odczytywanie” znaczeń wypływających z interpretacji tekstu i z cielesnego „bycia-w-świecie”. Stała się ona idiomatyczna zwłaszcza dla sztuki awangardowej początków XX wieku, naznaczonej

[349] L. Berio, *Danza del cinese*, op. cit., s. 144-145.

[350] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 124.

[351] Ibid., s. 238.

[352] Ibid., s. 123-124.

[353] Ibid., s. 126.

[354] Ibid., s.126.

[355] Ibid., s. 130.

pragnieniem przekroczenia ram tekstu dramaturgicznego (twórczość Wsiewołoda Meyerholda, Siergieja Eisensteina)[356].

Z kolei inna tendencja – akceptacji napięcia między fenomenalnym i semiotycznym ciałem, między jego posiadaniem i „byciem nim", która pojawiła się w latach 60. XX wieku – doprowadziła do **radykalnej redefinicji kategorii ucieleśnienia**, polegającej na akcentowaniu kwestii cielesnego bycia-człowieka-w-świecie[357] jako „pierwszego warunku pojawienia się ciała jako przedmiotu, tematu, źródła symboli, materiału do budowy znaków, produktu kulturowych zapisów"[358]. Poniekąd na kwestię swoistej transformacji ludzkiego ciała w wytwór aktów performatywnych, na potrzebę jego wytworzenia w przedstawieniu i potencjał kreowania i multiplikacji znaczeń – kwestie podnoszone przez radykalnie zredefiniowaną koncepcję ucieleśnienia – zwraca uwagę Berio, opisując swoje doświadczenie uczestnictwa w spektaklach grupy Open Theatre:

> Ostatnio miałem okazję zobaczyć we Włoszech kilka przedstawień Open Theatre, które wykorzystują elementy rzeczywiste i dobrze znane, aby je przetworzyć, umieszczając je w relacji z innymi elementami, tak samo prostymi, wydobywając z ich zestawienia nowy aspekt, w procesie ciągłej proliferacji. Dla mnie działanie w tym samym kierunku jest fascynującym doświadczeniem.[359]

W kontekście podkreślania materialności ludzkiego ciała, w dużym stopniu wpływającego na konwencje odbioru i oceny danych zależności kreowanych w przedstawieniu, można interpretować poniższą wypowiedź Beria, jeśli karabin uznać za metaforę ludzkiego ciała, natomiast strzał – za metaforę efektu jego działania:

> Czechow pisał, że jeśli w przedstawieniu w pierwszym akcie widać na scenie karabin, to następnie musi on wystrzelić. W teatrze muzycznym karabin jest strzałem. W teatrze muzycznym widzowie są w stanie

[356] Ibid., s. 129.

[357] Z redefinicją kategorii ucieleśnienia wiąże się powstanie licznych strategii, służących dynamizacji i demokratyzacji relacji przedmiot-podmiot. Fischer-Lichte wskazuje na cztery z nich: 1. odwrócenie zależności miedzy wykonawcą a rolą, 2. akcentowanie i eksponowanie indywidualnego wykonawcy i jego ciała, 3. pokazanie wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, jako kruchego i zawodnego, 4. strategie *cross-castingu*. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 131-132.

[358] Ibid., s. 143.

[359] L. Berio, M. Philippot, *Intervista con Luciano Berio* (1969), [w:] idem., *Intervisti e colloqui*, op. cit., s. 47.

zrozumieć konwencjonalny związek między ramą[360] a obiektem; uczą się, że ta relacja jest odwracalna i względna, a ramy i obiekty są nierozerwalnie związane z karabinem.[361]

Berio akcentuje problem materialności ciała w przedstawieniu wypowiadając się na temat tańca. Sygnalizuje autoreferencjalny (niezależny od muzyki i akcentujący swe autonomiczne właściwości) charakter ciała tancerza-wykonawcy i jego działań, a jednocześnie zwraca uwagę na jego zakorzenienie w „byciu-w-świecie":

> Nie jestem oczywiście historykiem tańca i mogę jedynie powiedzieć, że aktualnie interesuje mnie przede wszystkim ten typ tańca, który stawia sobie ten sam cel: przyswoić, rozwiniąć i przekształcić – dzięki wypracowanym technikom – sytuacje, ruchy i przestrzenie, które noszą [ślad – WN] pamięci znanych i codziennych doświadczeń. (…) Nie interesuje mnie natomiast taki rodzaj tańca, który nie jest autonomiczny, który nie upatruje swoich ekspresyjnych właściwości w sobie, tylko w muzyce. Jest to przypadek tańca, który stara się dokonać przekładu ruchu ciała, oczywistej i elementarnej percepcji muzyki, którą naśladuje (…); w najgorszych przypadkach mamy do czynieina z szybką muzyką i szybkimi ruchami, płynną muzyką i płynnymi ruchami (…) i tak dalej. Chciałbym jednak dodać, że jeśli tak się dzieje, to musi to być wynikiem (lub przyczyną) głębszych procesów identyfikacji tańca i muzyki.[362]

Stosunek między fenomenalnym i semiotycznym aspektem ciała, sygnalizowany przez Fischer-Lichte i Beria, określa wieloznaczna relacja ciało-język. W celu dystynkcji typów tej wieloznacznej relacji – podobnie jak w przypadku głosu – wprowadzam pojęcie **medium ciała** w **trzech znaczeniach**:

5. pierwsze znaczenie medium ciała wiąże się ze sposobem jego rozumienia przez Fischer-Lichte akcentującym autonomiczny charakter **ciała fenomenalnego**, tudzież **ciała jako języka** (jeśli posłużyć się analogicznym sformułowaniem wprowadzonym w przypadku medium głosu[363]). Wskazany sposób rozumienia medium ciała koresponduje z definicją pojęcia medium autorstwa McLuhana[364]. Medium ciała rozpoznane w kontekście wskazanej definicji określa autoreferencyjny, autoekspresyjny i pozatekstualny sposób funkcjonowania, a jego „bycie-w-przedstawieniu" koncentruje się na właściwościach fizykalnych, czy też aspektach

[360] W tej wypowiedzi Berio posługuje się pojęciem ramy („cornice") w dwóch znaczeniach: jako ramy proscenium (elementu sceny pudełkowej) oraz jako określonej konwencji.

[361] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 49.

[362] L. Berio, *Danza del cinese*, op. cit., s. 147.

[363] Por. s. 76.

[364] Por. ibid.

techniczno-strukturalnych, określających walory wizualne[365] fenomenalnego ciała (ciała danego wykonawcy), które są niezależne od treści tekstu słownego czy np. kontekstu dramaturgicznego;

6. drugie znaczenie medium ciała jako „środka przekazu" danych informacji koresponduje z definicją medium autorstwa Davisa[366]. Jeśli informacje ograniczone zostaną do znaczenia danych słów zawartych w tekście słownym, wówczas niniejszy sposób rozumienia pojęcia medium ciała będzie analogiczny do jednego ze sposobów jego rozumienia przez Fischer-Lichte, określonego jako **ciał semiotyczne**, tj. „materialny znak językowo wyrażonych znaczeń"[367]. Medium ciała interpretowane w omawiany sposób funkcjonuje na zasadzie **„środka przekazu" informacji zawartych w treści tekstu słownego**, co służy kreacji relacji słowno-cielesnych, zapewnieniu komunikatywnego przekazu treści tekstu słownego[368], podkreśleniu jego właściwości semantycznych oraz kreacji tożsamości postaci. Relację ciała i języka rozumianą we wskazany sposób określić można mianem **zbliżania się ciała do języka**. Medium ciała funkcjonujące w ten sposób stanowi narzędzie integracji tego, co tekstualne i gestualne;
7. trzecie znaczenie medium ciała wiąże się z tą samą definicją pojęcia medium, co drugie znaczenie, implikując obecność **ciała semiotycznego**. Jednakże w tym przypadku medium ciała funkcjonuje jako **„środek przekazu" informacji o charakterze symbolicznym, emotywnym, akustycznym czy przestrzennym, niezależnie od prezentowanej treści tekstu słownego**, co służy kreacji tożsamości postaci. Relację ciała i języka rozumianą we wskazany sposób określić można mianem **oddalania się ciała od języka**. Wskazane znaczenie medium ciała może zostać rozpoznane w przypadku, gdy ciało nie może „transmitować" tekstu słownego o określonych właściwościach semantycznych z uwagi na jego brak bądź w przypadku, gdy ciało,

[365] Celowo pomijam tu kwestię ewentualnych „walorów akustycznych" fenomenalnego ciała, które wiążą się z artykulacją efektów brzmieniowych wynikających z jego ruchu, gdyż w twórczości scenicznej Beria – w której interpretacji będą miały zastosowanie wyróżnione sposoby rozumienia medium ciała – „walory akustyczne" ciała są trudne do rozpoznania podczas audialnego odbioru utworu, gdyż niejako „zagłusza" je warstwa muzyczna będąca immanentnynm elementem tej twórczości. Jednakże w jedynym przypadku (w *Outis*) kwestia cielesnych odgłosów niezależnych od warstwy muzycznej została zaznaczona w didaskaliach, co zostanie wskazane w analizie utworu.

[366] Por. s. 76.

[367] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 126.

[368] w tym przypadku pojęcie „komunikatywnego przekazu" rozumiem jako niezakłóconego.

mimo obecności tekstu słownego, „zakłóca" przekaz jego treści bądź wręcz neguje właściwości semantyczne tekstu słownego. Medium ciała funkcjonujące w ten sposób stanowi narzędzie integracji tego, co pozatekstualne i gestualne.

Wyróżnione sposoby rozumienia medium ciała, ze względu na akcentowanie fenomenalnego bądź semiotycznego aspektu ciała mogą budzić wątpliwości względem kwestii akceptacji napięcia między nimi, czy wręcz mogą sugerować dążenie do eliminacji ciała semiotycznego (w przypadku pierwszego sposobu rozumienia medium ciała), bądź do eliminacji ciała fenomenalnego (w przypadku drugiego sposobu rozumienia medium ciała), co zdaniem Fischer-Lichte, jako działanie utopijne, wpisane było w koncepcję ucieleśnienia w jej pierwotnym założeniu[369]. Moim celem nie jest eliminacja napięcia między fenomenalnym a semiotycznym aspektem ciała, ani żadnego z aspektów ciała; jest nim natomiast zwrócenie uwagi na niektóre z relacji między ciałem a językiem obecne w twórczości scenicznej Luciana Beria, w tym na relacje oparte na podporządkowaniu jednego elementu drugiemu (ciało-język), co obliguje do wskazania relacji typu hierarchicznego i – jeśli zachodzi taka potrzeba z uwagi na specyficzne właściwości określonego medium ciała – skłania do koncentracji na jego fenomenalnym bądź semiotycznym aspekcie.

Współobecność ciała jako języka, ciała zbliżającego się do języka oraz ciała oddalającego się od języka, które są ze sobą powiązane, lecz wzajemnie nieredukowalne, prowadzącą do relacji ich przenikania się podczas przedstawienia, uznaję za **warunek kreacji cielesności**. Ciało kształtowane być może przy użyciu odpowiednich środków (technik kształtowania ruchu i układu ciała, gestyki, mimiki, czy jego wyglądu), które ujawniane są w danym utworze scenicznym przede wszystkim podczas przedstawienia. Kreacja ciała może przybrać **charakter incydentalny** (np. może wynikać z indywidualnych warunków fizjonomicznych i ruchowych danego wykonawcy, wykorzystania przypadkowych kostiumów lub wprowadzenia czynnika improwizacji) bądź **charakter intencjonalny** (zostać w różnym stopniu przewidziana przez twórców przedstawienia oraz uwzględniona, np. w didaskaliach, określających rodzaj kostiumu, charakteryzacji, ruchu scenicznego, gestów, układu ciała, a także warunki konkretnego wykonawcy itd).

Cielesność rozumiem w sposób zgodny z założeniami koncepcji Fischer-Lichte, jako **swoisty rezultat relacji wytworzonych w trakcie przedstawienia między ciałem a językiem –** stąd proponowane trzy sposoby rozumienia medium ciała – i uznaję za współczynnik przestrzeni performatywnej.

[369] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 153.

Porządek rozważań nad cielesnością w twórczości scenicznej Beria będzie określała analiza trzech wskazanych przeze mnie typów wieloznacznej relacji ciało-język (ciało jako język, zbliżanie się ciała do języka, oddalanie się ciała od języka), której celem będzie wyróżnienie kluczowych cech medium ciała, omówienie technik i strategii jego kreacji (w tym niektórych wskazanych wyżej strategii, które wyróżniła Fischer-Lichte: pokazanie wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, kruchego i zawodnego oraz strategie *cross-castingu*, a ponadto innych strategii: ostentacji, katalogowania, fragmentaryzacji, transformacji, imitacji[370]) oraz systematyka mediów cielesnych według kryteriów określonych w dalszym toku pracy. W kontekście trzeciego sposobu rozumienia pojęcia medium ciała, określonym przez relację oddalania się od języka zamierzam uwzględnić trzy spośród sześciu **klas elementów** wyróżnionych przez Beria, określających sposób funkcjonowania ciał wykonawców-postaci w przedstawieniu (i według kompozytora istotnych dla rozpoznania gatunku teatru muzycznego), tj.:

> Konwencjonalne cechy instrumentalne i konwencjonalne wykorzystanie instrumentu w określonym kontekście społecznym. Sprawa może dotyczyć recitalu fortepianowego. (…) Gesty i ruchy ciała związane z poprzednimi czterema klasami elementów. Gesty i ruchy ciała niezwiązane z niczym wyżej.[371]

2.1.3. Przestrzenność

Przestrzenność, podobnie jak cielesność czy dźwiękowość, przyczynia się do wytwarzania materialności przedstawienia. Biorąc pod uwagę, iż „dźwiękowość za każdym razem stwarza specyficzną przestrzenność"[372] można uznać, że przestrzenność stanowi swoistą konsekwencję działania dźwiękowości[373]. Przestrzenność można uznać także za konsekwencję działania głosu, gdyż „za sprawą głosu (…) powstają trzy typy materialności: cielesność, przestrzenność i dźwiękowość"[374]. Głos ponadto przejawia zdolności integrujące przestrzenność i inne kategorie, bowiem „w głosie dźwiękowość, cielesność i przestrzenność łączą się ze sobą (…)"[375].

---

[370] Strategie te zdefiniowałam we Wstępie.

[371] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 49.

[372] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 203.

[373] Kategoria dźwiękowości w ujęciu Fischer-Lichte dotyczy kreacji zjawisk akustycznych powstających w wyniku działań wykonawców i widzów oraz zjawisk akustycznych dochodzących spoza miejsca przedstawienia, w tym także tych o nieludzkim pochodzeniu, które mogą być przewidziane i nieprzewidziane. Ibid., s. 200-201.

[374] Ibid., s. 203.

[375] Ibid., s. 210.

Istotną właściwością przestrzenności, podobnie jest przedstawienia i przestrzeni performatywnej jest przemijalność[376]. Ta właściwość przestrzenności związana jest z koniecznością jej każdorazowego „wytwarzania" przez przedstawienie lub w czasie jego realizacji[377], tudzież jej „wydarzania się" – można by dodać, parafrazujac słowa badaczki[378].

Przestrzenność jest dynamiczną kategorią, funkcjonującą w relacji z innymi kategoriami (m.in. cielesnością, dźwiękowością); uzależnioną także od relacji między działaniem a percepcją zarówno osób występujących, jak i odbiorców. Wskazują na to następujące słowa Fischer-Lichte: „to performer i widz swoimi działaniami stwarzali przestrzenność, jako wciąż zmieniający się element"[379], oraz „(…) przestrzenność powstaje w efekcie ruchu oraz percepcji aktorów i widzów"[380]. Na podstawie powyższego stwierdzenia można wysnuć wniosek, że przestrzenność łączona jest przez Fischer-Lichte z aktywnym udziałem czynnika ludzkiego. Na wpływ czynnika ludzkiego na kreację przedstawienia, tj. relacji między publicznością i wykonawcami, która jest związana z przestrzennością, uwagę zwraca także Berio, komentując kwestie dotyczące wykonania *Passaggio*:

> Być może najciekawsze aspekty [wykonania utworu – WN] to samotność kobiety i relacja, która powstaje między sceną a publicznością, dzięki obecności chóru umieszczonego pośród publiczności, oprócz [obecności – WN] prawdziwego chóru, który znajduje się w kanale orkiestrowym.[381]

Berio, zauważając związek między miejscem wykonania a konwencjami słuchania muzyki, domaga się dostosowania miejsc wykonania do specyfiki danej twórczości:

> [W epoce klasycyzmu] wykonanie muzyczne było już sformalizowane i sala koncertowa, tak, jak została zbudowana, wzmacniała formalizację ukierunkowanego słuchania. Była ona formą jedności przestrzeni i muzycznego działania: początkiem, rozwinięciem, zakończeniem, a następnie końcowym katharsis. Oto klasyczny model słuchania, niczym w muzeum. (…) Dzisiaj dąży się do mobilności relacji między artystą a sceną. Ideałem będzie sala koncertowa, w której można umieścić muzyków w centrum lub wokół artysty.[382]

---

[376] Ibid., s. 193.

[377] Ibid., s. 178.

[378] Ibid., s.193.

[379] Ibid., s. 179.

[380] Ibid., s. 180, por. także s. 185.

[381] L. Berio, M. D'Amico, *[Il mio teatro]*, op. cit., s. 218.

[382] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]* (1989), [w:] idem., *Scritti sulla musica* , op. cit., s. 454.

Jak zauważa Fischer-Lichte do powstania przestrzenności przyczyniają się także inne elementy, bowiem „przestrzenność powstaje nie tylko w efekcie specyficznego wykorzystania przestrzeni przez aktorów i widzów, ale także dzięki panującej w niej atmosferze[383]. Jednocześnie Fischer-Lichte uznaje kategorię atmosfery za właściwość przestrzeni performatywnej i definiuje za Georgiem Böhme jako:

(…) przestrzenie „zabarwione" obecnością rzeczy, ludzi czy konstelacji pewnych uwarunkowań, czy raczej ich ekstazami. Zakreślają one sfery obecności przedmiotów, ich rzeczywistego trwania w przestrzeni.[384]

Do kwestii atmosfery, w kontekście inscenizacji Adolphe'a Appii, nawiązał też Berio w jednej ze swych wypowiedzi. Berio podkreśla znaczenie atmosfery jako zjawiska o charakterze ekspresyjnym i aluzyjnym, które wynika z odrzucenia naturalistycznych i ilustracyjnych strategii inscenizacji:

Przedstawienie, które chce być czymś więcej niż tylko manierystyczną dekoracją, nie powinno raczej zajmować się sytuowaniem i ilustrowaniem wydarzeń (nawet tych, które zdają się domagać specyficznej scenerii lub scenerii mniej wyjątkowej): musi raczej reprezentować emocjonalne środowisko, [swoiste – WN] *Stimmung* sytuacji muzycznej, scenicznej i poetyckiej. „Nie próbujemy już tworzyć iluzji lasu, lecz raczej iluzję człowieka w atmosferze lasu" – pisał Adolph Appia w 1895 roku, przy okazji swej inscenizacji *Zygfryda*. Appia był pierwszym reżyserem operowym, który bardzo krytycznie ocenił Wagnerowskie inscenizacje. Twierdził, że Wagnerowska inscenizacja nie korespondowała z nowatorstwem muzycznym i stał się pierwszym, który zerwał ze scenograficznym naturalizmem, zupełnie rezygnując z malowanej scenografii.[385]

W koncepcji estetyki performatywnej Fischer-Lichte, jak zasygnalizowałam na początku tego rozdziału[386], kategoria przestrzenności łączona jest z kategorią przestrzeni performatywnej. Jednakże moim zdaniem relacja między wskazanymi kategoriami odpowiadającymi danym zjawiskom wymaga dookreślenia, a kategoria przestrzenności –

[383] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 185-186.

[384] G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995, s. 33, cyt. za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności,* op. cit., s. 187.

[385] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 161.

[386] Przypomnę, że pod pojęciem przestrzeni performatywnej rozumiem rodzaj dynamicznego „środowiska" powstającego w trakcie przedstawienia, za sprawą wytworzenia takich zjawisk, jak: głosowość, cielesność, przestrzenność i czasowość oraz relacji między nimi, i w którym przenikają się ich aspekty materialne oraz znaczeniowe.

podobnie jak kategoria przestrzeni performatywnej – redefinicji. Stwierdzenie „Przestrzenność przedstawienia rodzi się w przestrzeni performatywnej i dzięki niej, ona także dyktuje specyficzne warunki percepcji" wskazuje dość jednoznacznie, że oba pojęcia (i określone przy ich pomocy zjawiska) nie są tożsame, a nadrzędną kategorią pojęciową jest przestrzeń performatywna. Z kolei struktura pracy Fischer-Lichte sugeruje nadrzędność kategorii przestrzenności względem kategorii przestrzeni performatywnej. Pojęcie „przestrzeń performatywna" (a właściwie ich liczba mnoga – „przestrzenie performatywne") wyróżnione zostało wraz z pojęciem atmosfery w ramach podrozdziału zatytułowanego „Przestrzenność"[387]. Natomiast w zdaniu „(…) każdorazowe użycie konstytuuje przestrzeń performatywną i wytwarza określoną przestrzenność" nie została dookreślona relacja między kategoriami (i zjawiskami). Ewentualnie można uznać, że zasugerowana w nim została ich równoważność, ze względu na uzależnienie od praktyki performatywnej. Ponadto wiele innych stwierdzeń Fischer-Lichte sugeruje tożsamość przestrzeni performatywnej i przestrzenności.

Kategorię przestrzenności, z przedstawionnych wyżej względów, a także z uwagi na specyfikę badanej twórczości scenicznej, redefiniuję uwzględniając jednoznacznie określoną relację kategorii przestrzenności względem kategorii przestrzeni performatywnej. Z kolei redefinicję kategorię przestrzenności rozpocznę od wyróżnienia dwóch subkategorii: **przestrzeni realnej[388] i przestrzeni wyobrażonej, a** właściwie **przestrzeni wyobrażonych,** gdyż akt wykonania, choć odbywa się w jednej i konkretnej przestrzeni realnej w znaczeniu miejsca wykonania (np. danego teatru operowego z takimi jego elementami, jak przestrzeń sceniczna i audytorium) może powoływać do istnienia wiele przestrzeni wyobrażonych, rozumianych jako fikcyjne światy, kreowane w przedstawieniu, w których ma miejsce akcja danego utworu. Choć pojęcia przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonej pojawiają się w pracy Fischer-Lichte jedynie raz i to w kontekście zaledwie jednej strategii wzmacniania performatywności przestrzeni[389], wydają się celnie określać specyfikę przedstawienia jako efektu połączenia elementów materialnych i mentalnych, autoreferencjalnych i znaczących.

Zarówno przestrzeń realna, jak i przestrzenie wyobrażone mogą być rozpoznane w odniesieniu do aspektów audialnych i wizualnych przedstawienia. Przestrzeń realna, jak zasygnalizowałam na początku rozdziału, rozpatrywana może być w odniesieniu do aspektów strukturalno-technicznych i materialnych miejsca przedstawienia (w tym przestrzeni scenicznej) i kształtowana przy pomocy strategii dotyczących sposobów wykorzystania scenografii, rekwizytów, ciał wykonawców, oświetlenia, muzyki, które ujawniane są w danym

[387] Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 185.

[388] Sposób rozumienia tej kategorii przedstawiłam na początku tego rozdziału. Por. s. 69.

[389] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 185.

utworze scenicznym podczas przedstawienia. Kreacja przestrzeni realnej może być **incydentalna** (np. może wynikać z indywidualnych warunków danego miejsca i okoliczności, które nie zostały przewidziane przez twórców inscenizacji) oraz **intencjonalna** (zostać w pewnym stopniu przewidziana przez twórców inscenizacji oraz uwzględniona np. w didaskaliach, określających rodzaj oświetlenia, rekwizytów, wielkości obiektów itp.).

Przestrzeń realna w sposób płynny przenika się z przestrzeniami wyobrażonymi. Kreacja przestrzeni wyobrażonych dotyczy bowiem kwestii interpretacji związków przestrzeni realnej z kontekstem dramaturgicznym, fabularnym, emocjonalnym, z informacjami o tekstualnym, jak i pozatekstualnym charakterze, a także z kontekstem społeczno-kulturowym. Przestrzenie wyobrażone mogą być kształtowane przy pomocy strategii służących nadaniu aspektom materialnym właściwości symbolicznych (np. poprzez wprowadzenie rekwizytów ewokujących określone skojarzenia, wykorzystanie artystycznych konwencji czy muzycznych idiomów), które ujawniane są w danym utworze scenicznym podczas przedstawienia. Kreacja przestrzeni wyobrażonych może być incydentalna (np. może wiązać się z wymową zestawionych rekwizytów lub z okolicznościami społeczno-historycznymi, których nie przewidzieli lub nie mogli przewidzieć twórcy inscenizacji) lub intencjonalna (zostać w różnym stopniu przewidziana przez twórców inscenizacji, czego świadectwem mogą być np. didaskalia, wskazujące sens określonego ukształtowania aspektów materialnych).

Na kwestię dwóch rodzajów przestrzeni: przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonych uwagę zwraca także Berio w swych wypowiedziach. Liczne są zwłaszcza wypowiedzi Beria odnoszące się do problemu miejsca wykonania (przestrzeni realnej). Kompozytor wielokrotnie wskazuje także na możliwości użycia technologii w celu przekształcenia i modelowania warunków miejsca wykonania, w tym jego akustyki, odwołując się do własnych doświadczeń w pracy nad warunkami akustycznymi:

(…) nowe technologie, takie jak informatyka, nowe systemy produkcji i kontrolowania dźwięku, a także interakcja między nowymi i tradycyjnymi instrumentami, poszerzyły doświadczenie muzyczne w takim stopniu, że – biorąc pod uwagę niektóre warunki technologiczne – nie ma sensu mówienie o dobrej lub o złej akustyce. Dziś można wykorzystywać muzycznie każdą przestrzeń. (…) Można tworzyć przestrzenie wirtualne, można kontrolować ruch dźwięku w przestrzeni lub tworzyć środowiska dźwiękowe, które imitują [akustykę] znanych pomieszczeń. Kiedy byłem w IRCAM'ie (…) podjąłem badania nad imitowaniem właściwości akustycznych la Scali i innych sal koncertowych. (…) Wydaje mi się, ze najciekawszym dziś rozwiązaniem w kreacji przestrzeni muzycznej lub akustycznej jest tworzenie zmiennych przestrzeni. W 1976 i 1977 roku zbudowaliśmy w IRCAM'ie, przestrzeń określoną jako "Espace de projection" [przestrzeń projekcji]. Był to akustyczny pokój podatny na zmiany. (…) Obecnie tego typu badania są rozwijane poprzez tworzenie nowych koncepcji sal koncertowych. Wspomniane pomieszczenie

[to w IRCAM-ie] jest absolutnie neutralne, nie ma szczególnych cech, nie jest nawet piękne: jest to pudło, w którym sufit może się obniżyć, a ściany mogą wspomagać dywersyfikację przekazu i absorpcji dźwięku[390].

Zdaniem Beria muzyka może stać się narzędziem kontroli danej przestrzeni architektonicznej. Nie tylko przestrzeń może określać właściwości muzyki, także muzyka może dostarczyć informacji o przestrzeni. Kompozytor zauważa ponadto, że sposób kontroli przestrzeni za sprawą muzyki ma wpływ na relacje między publicznością i wykonawcami:

(…) muzyka interesuje się przestrzenią, akustyczną i muzyczną kontrolą przestrzeni. Mamy do dyspozycji nowe technologie, które umożliwiają nam muzyczne zamieszkiwanie przestrzeni, każdej przestrzeni. (…). Można zamieszkiwać w zupełnie nowy sposób przestrzenie znane, na przykład historyczne, które nigdy nie miały nic wspólnego z muzyką. (…) Pamiętasz zapewne Piazza del Campo w Sienie. [Jego sposób kontroli – WN] był bardzo prosty, niemal prymitywny, ale jakże fascynujące było oglądanie tej gry światła i dźwięku, która interpretuje kontury budynków. Jednak obecnie kontrola przestrzeni jest jedną z najciekawszych rzeczy, także dlatego, że wiąże się z modyfikacją relacji między słuchaczem a dźwiękiem.[391]

W kontekście przestrzeni wyobrażonych znaczące wydają się zwłaszcza te z wypowiedzi Beria, w których wskazuje on na kreację muzyczną nawiązującą do sonosfery danego miejsca geograficznego, w czym udział ma także określona aranżacja przestrzeni realnej:

Napisałem utwór *Voices* [...] na altówkę i dwie grupy instrumentalne, ściśle oparty na elementach sycylijskich pieśni. (…) Altówka znajduje się pośrodku, przed sceną; wokół niej grupa dwunastu wybranych instrumentów; za nimi, w tle, 36 muzyków – ramiona pod ścianą, pod murem, tak daleko, jak to tylko możliwe – tworzą rodzaj muzycznego krajobrazu[392]

Kompozytor wielokrotnie określa także rodzaje przestrzeni wyobrażonych, jakie mają być kreowane w utworach scenicznych. Odnośnie *Un re in ascolto* wskazuje na „<<Pałac-

[390] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 446-7, 448. O kwestii wpływu nowych technologii na kształtowanie warunków akustycznych Berio wypowiadał się też m.in. w wywiadzie z Eeero Tarastim, a także w komentarzu do *Ofaním*. Por. L. Berio, E. Tarasti, *Intervista con Luciano Berio,* op. cit., s. 253, L. Berio, "*Ofaním" ["…Da musicista laico…"]* (1990), [w:] idem., *Scritti sulla musica,* op. cit., s. 281.

[391] L. Berio, R. Piano, *La musica è un'architettura di suoni* (1990), [w:] L. Berio, *Intervisti e colloqui,* op. cit., s. 211.

[392] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 451.

ucho>>, (…) <<Podziemną pieśń>>, (…) <<Miasto muszlę>> (…)”[393], w przypadku *La vera storia*, wskazuje natomiast na różnice między przestrzeniami wyobrażonymi w kontekście dwuczęściowej struktury utworu:

> Część I obejmuje scenę operową, część II ją odrzuca. (…) Część I jest letnia i [rozgrywa się – WN] na otwartym powietrzu, część II jest zimowa i [rozgrywa się – WN] w mieście.[394]

Berio, wypowiadając się na temat inscenizacji wagnerowskich dramatów, sygnalizuje po pierwsze – płynną granicę między przestrzenią realną a przestrzeniami wyobrażonymi, gdyż przestrzenie wyobrażone kreowane podczas przedstawienia mogą być inspirowane przestrzeniami realnie istniejącymi poza nim, po drugie – umowność i arbitralność przestrzeni wyobrażonych, po trzecie zaś – zdolność muzyki do kreacji przestrzeni wyobrażonych w sposób nie tyle imitacyjny (jak do pewnego stopnia w przypadu kreacji sonosfery), co symboliczny:

> Siena, rok 1880. Richard Wagner podczas swojej przedostatniej podróży do Włoch przez około dwa miesiące przebywa w okolicach Sieny. Właśnie kończy orkiestrację Parsifala i pewnego dnia udaje się do Duomo. Przekroczywszy próg katedry wykrzykuje ze łzami w oczach: „oto Świątynia Graala!”. Rzeczywiście, za sprawą scenografii w trzecim akcie *Parsifala*, podczas prapremiery w Bayreuth w 1882 roku, otwiera się Świątynia Graala w dość wiernej rekonstrukcji wnętrza pięknej katedry (…). Nie ma nic dziwnego w oglądaniu słynnego włoskiego monumentu na wagnerowskiej scenie; pomyślcie tylko o liczbie szkockich zamków, normańskich katedr, haremów i piramid, które zamieszkiwały operową scenę. Znaczące jest jednak to, że nie zważając na łzy, katedrę w Sienie można zastąpić, [biorąc pod uwagę – WN] perspektywę myśli wagnerowskiej: nie pełni [ona – WN] specyficznych funkcji narracyjnych, deskryptywnych czy nawet ewokatywnych. Staje się symbolem doskonałej wymiany, a symbole, podobnie jak wszystkie znaki, także są arbitralne (…). Transformacja i metaforyzacja oryginalnych elementów (czy to jaskini Mimego, lasu Zygfryda, Walhalli czy innego [miejsca – WN]) jest immanentna dla mitycznej substancji – i ze względu na konieczność jej reinterpretacji – dla dzieła Wagnera. Mało tego, w dziele o wielkiej i konsekwentnie ekspresyjnej intensywności, jak ta Wagnerowska, to, co widzimy na scenie, właśnie ze względu na symboliczny charakter jej funkcji, może zostać zastąpione przez muzykę. (…)[395]

Współobecność przestrzeni realnej oraz przestrzeni wyobrażonych, które są ze sobą powiązane, lecz wzajemnie nieredukowalne, prowadzącą do relacji ich przenikania się podczas

[393] L. Berio, *La nascita di un re* (1984), [w:] idem., *Scritti sulla musica* , op. cit., s. 270-271.

[394] L. Berio, *Opera e no*, op. cit., s. 268.

[395] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 158.

przedstawienia, uznaję **za warunek kreacji przestrzenności**. Stąd przestrzenność w kontekście danego przedstawienia definiuję przede wszystkim z uwagi na **„przenikającą się przestrzeń realną i przestrzenie wyobrażone, zmieniające przestrzeń performatywną w rodzaj „między-przestrzeni"**, modyfikując nieco definicję przestrzenności autorstwa Fischer-Lichte[396]. Mimo, że w definicji tej nie została wskazana jednoznaczna relacja między przestrzenią performatywną a przestrzennością, należy zwrócić uwagę na fakt, że przestrzenność została w niej przedstawiona jako aktywny czynnik kształtujący przestrzeń performatywną. Definicję tę uznaję za cenną również ze względu na określenie przestrzeni performatywnej jako „między-przestrzeni". W konsekwencji interpretacji tego sformułowania możliwe staje się bardziej jednoznaczne określenie relacji przestrzenność – przestrzeń performatywna. Przestrzeń performatywna jako rodzaj „między-przestrzeni" może być bowiem rozumiana jako **rodzaj swoistego „środowiska"** kształtowanego m.in. dzięki kreacji przestrzenności, a także dzięki kreacji głosowości, cielesności czy czasowości. W proponowanej redefinicji przestrzeni performatywnej przestrzenności nie przypada rola totalnego i wyłącznego jej kreatora, lecz czynnika wpływającego na jej kształt, podobnie jak cielesności, głosowości czy czasowości. Kategorię przestrzenności, w konsekwencji przyjętego sposobu interpretacji i analogicznie do rozważanych wcześniej kategorii głosowości i cielesności, uznaję za jeden ze współczynników przestrzeni performatywnej.

Warto dodać, że Fischer-Lichte wskazaną wyżej definicję łączy ze strategią intensyfikowania performatywności przestrzeni, określoną poprzez **użycie „istniejących i wcześniej inaczej wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano"**[397]. Badaczka, mówiąc o „inaczej wykorzystywanych przestrzeniach" prawdopodobnie ma na myśli przestrzenie wykonania (tudzież przestrzenie performatywne w jej ujęciu)[398], pełniące pierwotnie inne funkcje, niż te związane z wystawianiem przedstawień, na co wskazują podane przez nią przykłady zastosowania

[396] Definicja Fischer-Lichte brzmi bowiem następująco: „przenikające się realne i wyobrażone przestrzenie, zmieniające przestrzeń performatywną w rodzaj <<między-przestrzeni>>." E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 185. W swej definicji Fischer-Lichte wskazuje na liczbę mnogą obu typów przestrzeni, w przypadku przestrzeni realnych mając zapewne na myśli różne miejsca przedstawienia. Ja z kolei, odnosząc się do jednego przedstawienia w kontekście każdego z utworów, będę wskazywała na jedną (w każdym przypadku) przestrzeń realną.

[397] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 179.

[398] Kwestia problematyczności tego ujęcia została przeze mnie przedstawiona na początku niniejszego rozdziału. Por. s. 68-69.

tej strategii. Natomiast „badanie i wypróbowywanie" ich możliwości wydaje się wiązać z procesem transformacji aspektów materialnych w symboliczne, czyli w moim ujeciu z kreacją przestrzeni wyobrażonych, dokonującą się za sprawą działań artystycznych.

Na wskazaną strategię uwagę zwraca także Berio, akcentując ponadto wpływ miejsca wykonania na percepcję muzyki:

> Dopiero w ciągu ostatnich dwudziestu czy trzydziestu lat muzycy rozwinęli różne możliwości muzycznego wykorzystania przestrzeni. Coraz bardziej interesują ich niekonwencjonalne przestrzenie, które nie są ani salami koncertowymi, ani operowymi, ale są podatne na zajęcie przez nowe środki muzyczne. Historyczni poprzednicy tej powolnej zmiany, począwszy od XVII wieku to np. [Giovanni] Gabrieli, który pisał z myślą o bazylice San Marco w Wenecji muzykę na dwa chóry, [miejsca] w dwóch bocznych nawach kościoła, na dwa chóry i dwie orkiestry. Skomponował dialog między dwoma chórami i wiernymi, umiejscowionymi w centrum. Dzisiaj, po ponownym odkryciu mikropoziomu struktury muzycznej, tradycyjne sale koncertowe stają się problematyczne. Dystans pomiędzy muzyką kameralną a muzyką pisaną dla dużych zespołów orkiestrowych, obecny na początku XIX wieku, zniknął (...). Duże, znane sale koncertowe, takie jak Concertgebouw w Amsterdamie, mają tendencję do pochłaniania i unifikacji brzmienia, natomiast dzisiejsza muzyka zdaje się prowokować atomizację i separację [dźwięków – WN], analityczny sposób słuchania. [399]

W moim przekonaniu zakres funkcjonowania wskazanej definicji można także poszerzyć o – trawestując powyższe sformułowanie – **użycie istniejących i wcześniej w podobny sposób wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano,** co również potraktować można jako jedną ze strategii, którą zamierzam uwzględnić w badaniach nad twórczością sceniczną Beria, zamiast wskazanej wcześniej strategii. Za taką potrzebą przemawiają co najmniej dwa, dość oczywiste powody. Pierwszym z nich jest wciąż częste wykorzystywanie przestrzeni realnych, dedykowanych *stricte* działaniom teatralno-muzycznym (zwłaszcza tym o operowej specyfice), co wiąże się z silną instytucjonalizacją tych działań, a także z koniecznością spełnienia specyficznych wymogów (np. akustycznych, co do jej wielkości) przez przestrzeń, w której mają miejsce działania teatralno-muzyczne, mimo możliwości modyfikacji warunków przestrzeni za sprawą rozwiązań technologicznych. Natomiast drugi powód wiąże się z przekonaniem, iż każde przedstawienie, niezależnie od warunków i instytucjonalno-funkcjonalnego znaczenia przestrzeni realnej, w której ma miejsce, wiąże się z procesem kreacji przestrzeni wyobrażonych.

[399] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 446-7.

Na temat tej strategii – w kontekście m.in. twórczości operowej – wypowiadał się także Berio, podkreślając istotną rolę teatru operowego dla kreacji tożsamości gatunkowej:

> Budynek, miejsce teatru operowego, z jego konwencjami i ceremoniałem, jest istotną częścią gatunku operowego, tak jak świątynia jest pożywką dla rytuału, a szpital częścią operacji chirurgicznej.[400]

Kompozytor, twierdząc, że „(…) tradycyjna przestrzeń teatralna jest bardzo ograniczona i generuje całkowicie jednoznaczne skojarzenia"[401] wskazywał także na konieczność przekształcenia tej przestrzeni:

> (…) teatr operowy „all'italiana". Miejsce, które można zignorować, ale które można także próbować przekształcić od środka według organicznych i konstruktywnych kryteriów, tak, jak przekształca się pałace, muzea i warsztaty. (…) Jestem (…) pewien, że pierwsze przemiany [tej przestrzeni – WN] będą miały miejsce w odniesieniu do kanału orkiestrowego, którego obecność prowadzi do unieruchomienia relacji akustycznych pomiędzy muzycznymi protagonistami w nieodpowiedni i archaiczny sposób. Ja nie lekceważę teatru operowego: to jedyna przestrzeń – a dokładniej, pewna rama – technologicznie niezawodna, nawet jeśli uzależniona od konkretnych warunków. Poszukiwanie innych przestrzeni jest złożonym problemem (nie tylko muzycznym), który do tej pory nie doczekał się odpowiednich rozwiązań.[402]

Badając twórczość sceniczną Beria pod kątem przestrzenności (w kontekście przestrzeni realnej), zamierzam uwzględnić także inną strategię, wyróżnioną przez Fischer-Lichte tj. **„użycie (prawie) pustej przestrzeni (…) dopuszczając różne modele ruchu aktorów i widzów"**[403], która notabene koresponduje ze wskazanymi wyżej strategiami (gdyż może wiązać się z wykorzystywaniem przestrzeni istniejących w sposób inny bądź zgodny z ich pierwotnym przeznaczeniem)[404]. Ponadto w twórczości scenicznej Beria, oprócz dwóch

---

[400] L. Berio, *Cinque domande ai giovani autori. Questionario a cura della rivista "Sipario"* (1964), [w:] L. Berio, *Intervisti e colloqui*, op. cit., s. 20.

[401] L. Berio, A. Clark, G. Persché, *"Carrellate musicali"* (2000), [w:] L. Berio, *Intervisti e colloqui*, op. cit., s. 410.

[402] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 173-4. Na temat konieczności zmiany lokalizacji orkiestry Berio wypowiadał się także w innym wywiadzie. Por. L. Berio, P. Albèra, J. Demierre, *Intervista con Luciano Berio* (1983), [w:] L. Berio, *Intervisti e colloqui*, op. cit., s. 158.

[403] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 178-9.

[404] „Autopojetyczna pętla feedbacku, która wytwarza przestrzenność" przypisana przez badaczkę działaniu tej strategii obowiązywać może, w moim przekonaniu, także w przypadku dwóch wyżej wskazanych strategii, o ile zachodzi interakcja między widzami a wykonawcami (ich percepcją i działaniem). Ibid., s. 185.

ostatnich ze wskazanych strategii, rozpoznaję inne strategie kreacji przestrzeni realnej bądź przestrzeni wyobrażonych, które mogą także się ze sobą łączyć, a są nimi: strategia redukcji i katalogowania[405].

W analizach i interpretacji twórczości scenicznej Berio nie będę odnosiła się w sposób eksplicytny do wskazanej przez Fischer-Lichte kategorii atmosfery. Jej uwzględnienie wymagałoby także jej zredefiniowania, w czym istotną rolę odgrywałoby wskazanie różnic między związkiem kategorii atmosfery z przestrzenią performatywną, a przestrzenią realną i przestrzeniami wyobrażonymi. W kontekście rozważanych przeze mnie problemów uważam za wystarczające przyjęcie wyżej określonych założeń i definicji przestrzenności. Jednakże pewne aspekty kategorii atmosfery – jak chociażby wzajemne oddziaływanie przedmiotów i ludzi – pojawią się w analizie i interpretacji twórczości scenicznej Beria, m.in. w kontekście rozważań dotyczących przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonych.

Przestrzeni realnej i przestrzeni wyobrażonych, w przeciwieństwie do ciała czy głosu, nie interpretuję jako mediów z kilku innych powodów dotyczących wzajemnych uwarunkowań przestrzeni oraz ciała i głosu, a także różnic w zakresie warunków ich kreacji. Po pierwsze, między przestrzeniami a głosem i ciałem istnieje różnica „stopnia złożoności", określona poprzez sposób ich funkcjonowania podczas przedstawienia. Medium głosu wykazuje ścisły związek z medium ciała – oba wytwarzają siebie nawzajem. Medium ciała i medium głosu podczas aktu wykonania wytwarzają także przestrzeń realną (na poziomie swych aspektów fizykalnych) na tyle, na ile określają one właściwości tej przestrzeni (jej „parametry" akustyczne, wielkościowe etc.). Ze względu na fakt, iż przestrzeń realną wytwarzać mogą także inne obiekty czy zjawiska, np. brzmienie instrumentalne i instrumenty, przedmioty, zjawiska wizualne (na poziomie swych aspektów fizykalnych, na tyle, na ile określają one właściwości tej przestrzeni), przestrzeń realna, „wchłaniając" niejako wszystkie możliwe zjawiska czy obiekty (na poziomie ich aspektów fizykalnych koniecznych do określenia właściwości tej przestrzeni), w tym wyżej wymienione, wykazuje jeszcze wyższy stopień złożoności. Z tego względu proponuję przestrzeń realną, w obrębie której funkcjonują wskazane media, traktować nie jako kolejne medium (co sugerowałoby podobny stopień złożoności), lecz jako ich konfigurację[406]. Medium ciała i medium głosu,

[405] Mój sposób rozumienia tych strategii przedstawiłam we Wstępie.

[406] Metafora ta wydaje mi się bardziej adekwatna, niż stosowana m.in. przez Fischer-Lichte metafora „kontenera" lub „pojemnika", gdyż przestrzeń realna nie stanowi w moim rozumieniu bezładnego zbioru obiektów zamkniętych w „pudełku" w kształcie sześcianu (by posłużyć się jeszcze inną metaforą), lecz zorganizowany system ich przestrzennej organizacji (w znaczeniu fizykalnym).

zgodnie z 2. i 3. sposobem ich rozumienia[407], mogą funkcjonować w relacji z tekstem słownym, kontekstem dramaturgicznym, fabularnym, emocjonalnym itd. Wówczas wytwarzają one przestrzenie wyobrażone, które stają się swoistą konfiguracją tych mediów.

Po drugie, przestrzeń realna i przestrzenie wyobrażone, w odróżnieniu od ciała i głosu, nie mogą być zdefniowane jako media, gdyż pojęcie medium implikuje obecność określonego „ośrodka", tudzież „kontekstu", w którym może ono transmitować dane informacje, będącego czymś „zewnętrznym" i odrębnym względem medium. Owym „ośrodkiem" w przypadku ciała i głosu staje się przestrzeń – bezwzględnie w znaczeniu fizykalnym i trójwymiarowym (nie mogą one bowiem funkcjonować w „przestrzennej próżni"), jak i do pewnego stopnia w znaczeniu metaforycznym (znaczenie przekazywane przez medium głosu czy ciała, zwłaszcza w przypadku twórczości scenicznej Beria, w wielu przypadkach bardzo mocno wiąże się z danym typem przestrzeni wyobrażonej, kreowanej w przedstawieniu i rozumianej jako swoisty kontekst i źródło informacji, względem której zrelatywizowane zostają ciało i głos). Natomiast zarówno przestrzeń realna, jak i przestrzenie wyobrażone, by zostać wytworzone nie wymagają obecności ciała czy głosu, ani nawet przedmiotów (rekwizytów) – mogą stanowić pod tym względem przestrzenie „puste"[408]. Ponadto wskazanie ośrodka, w przypadku przestrzeni realnej – fizycznego, przestrzeni wyobrażonych – metaforycznego, jest dość kłopotliwe, gdyż wymaga wyjścia poza poziom przedstawienia. W pierwszym przypadku trudno jednak wyobrazić sobie ośrodek „bardziej pojemny" niż przestrzeń, w drugim zaś przypadku choć jest możliwe określenie ośrodka – jeśli uznać za ośrodek kontekst społeczno-kulturowy („bycie-w-świecie"), będący jednocześnie źródłem informacji – nie wnosi ono żadnego *novum* dla interpretacji, gdyż obecność owego ośrodka (notabene, dzięki której możliwe jest rozpoznanie danego typu przestrzeni wyobrażonej w ogóle), jest wpisana także w rozumienie przestrzeni wyobrażonych jako ośrodka, tj. jako kontekstu bądź źródła informacji.

Po trzecie, przestrzeń realna i przestrzenie wyobrażone, w większym stopniu niż ciało czy głos, wymagają integracji aspektów audialnych i wizualnych. Choć wydaje się, że przestrzeń realna i przestrzenie wyobrażone kreowane są głównie przy udziale aspektów

[407] Por. podrozdział 2.1.2. i 2.1.1.

[408] Należy jednak zaznaczyć, że żadna z tych przestrzeni, biorąc pod uwagę zwłaszcza specyfikę twórczości scenicznej, związanej z gatunkiem opery, nie może być „pusta" w sposób absolutny i trwały. Nie może także być pozbawiona czynnika ludzkiego, gdyż, np. mimo braku zauważalnej obecności performerów/śpiewaków w przestrzeni scenicznej (co najwyżej chwilowej, by przedstawienie nie przerodziło się w rodzaj instalacji) odbiorca jest wciąż obecny w przestrzeni realnej, uczestniczy w jej kreacji i jest w stanie rozpoznać fizyczną „pustkę", która semantycznie nigdy nie jest „pusta".

wizualnych i percypowane przy pomocy zmysłu wzroku (ze względu na jego prymarny status w procesie poznawczym i kreacyjnym), to integracja aspektów audialnych i wizualnych dostarczyć może potencjalnie dokładniejszej informacji o fizycznych właściwościach przestrzeni realnej, takich jak jej wielkość, stopień zróżnicowania i wypełnienia, czy o symbolicznych właściwościach przestrzeni wyobrażonych, związanych np. z ich topograficzną specyfiką.

2.1.4. Czasowość

Czasowość, podobnie jak głosowość, cielesność, dźwiękowość czy przestrzenność pozwala na wytworzenie materialności przedstawienia. Jednak zdaniem Fischer-Lichte czasowości „nie można na tej samej zasadzie zaliczyć do materialności przedstawienia, jak cielesności, przestrzenności i dźwiękowości."[409] Wydaje się, że różnica między czasowością a pozostałymi kategoriami tkwi w braku możliwości bezpośredniego powiązania czasowości ze zmaterializowanym zjawiskiem, które możnaby uznać za warunek jej kreacji, jak w przypadku innych kategorii. Kategoria czasowości implikuje bowiem **zjawisko czasu**, które może zostać rozpoznane jedynie w sposób pośredni i zrelatywizowany – poprzez ocenę innych zmaterializowanych zjawisk, w tym zjawisk głosowych, cielesnych, dźwiękowych czy przestrzennych.

Czasowość jest jedną z najmniej dookreślonych kategorii spośród kategorii stosowanych przez Fische-Lichte. Wydaje się jednak, że czasowość może stanowić bardzo przydatną kategorię interpretacyjną, którą można wykorzytać w badaniach poświęconych performatywnej specyfice twórczości scenicznej, gdyż czasowość wyraźnie łączy się z kwestią ulotności przedstawienia i chociażby z tego względu zasługuje na dookreślenie i redefinicję. Redefinicję kategorii czasowości proponuję zacząć od wyróżnienia dwóch subkategorii – **czasu realnego** i **czasów wyobrażonych**, analogicznie jak w przypadku kategorii przestrzenności (przestrzeń realna i przestrzenie wyobrażone). Podczas przedstawienia rozpoznany może być jeden czas realny, gdyż dane przedstawienie, odbywając się w określonym miejscu trwa określenie długo, co wyznacza liczba przyjętych jednostek czasowych (sekund, minut, godzin itd.)[410] i wiele czasów wyobrażonych,

[409] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 211.

[410] Podkreślanie kwestii liczby pojedynczej w przypadku czasu realnego wiąże się z przyjęciem określonego systemu mierzenia upływającego czasu (w znaczeniu fizykalnym) i nie wydaje się zabiegiem pozbawionym sensu, jeśli weźmie się pod uwagę osiągniecia współczesnej fizyki, w tym wypracowanie koncepcji wielowymiarowych czasoprzestrzeni.

rozumianych jako fikcyjne konstrukty dotyczące zjawisk temporalnych, które związane są z kontekstem fabularno-dramaturgicznym danego utworu[411].

Zarówno czas realny, jak i czasy wyobrażone mogą zostać rozpoznane w odniesieniu do aspektów audialnych i wizualnych przedstawienia. Czas realny może być rozpatrywany w odniesieniu do aspektów strukturalno-technicznych i materialnych zjawisk obecnych w przedstawieniu i kształtowany przy pomocy strategii dotyczących sposobu użycia scenografii, rekwizytów, ciał postaci, oświetlenia, muzyki, które ujawniane są podczas przedstawienia. Kreacja czasu realnego może być incydentalna (np. może wynikać z nieprzewidzianych sytuacji, takich jak usterki techniczne potencjalnie wydłużające czas przedstawienia, indywidualnego poczucia tempa przez dyrygenta, muzyków, śpiewaków) oraz intencjonalna (zostać w pewnym stopniu przewidziana przez twórców przedstawienia oraz uwzględniona w didaskaliach, określających elementy inscenizacji, np. moment pojawienia się oświetlenia, zasłonięcia kurtyny, moment wprowadzenia na scenę rekwizytów czy danych obiektów, bądź w partyturze, w której zaznaczono czas trwania danej partii, tempo jej przebiegu itp.).

Czas realny w sposób płynny przenika się z czasami wyobrażonymi. Kreacja czasów wyobrażonych dotyczy bowiem kwestii interpretacji związków aspektów strukturalno-technicznych i materialnych zjawisk obecnych w przedstawieniu z kontekstem dramaturgicznym, fabularnym, emocjonalnym, z treściami o tekstualnym, jak i pozatekstualnym charakterze, a także z kontekstem społeczno-kulturowym. Czasy wyobrażone mogą być kształtowane przy pomocy strategii służących nadaniu aspektom materialnym właściwości symbolicznych (np. poprzez wprowadzenie rekwizytów sugerujących określone skojarzenia, wykorzystanie artystycznych konwencji czy muzycznych idiomów), które ujawniane są podczas przedstawienia. Kreacja czasów wyobrażonych może być incydentalna (np. może wiązać się z wymową zestawionych rekwizytów lub z okolicznościami społeczno-historycznymi, których nie przewidzieli lub nie mogli przewidzieć twórcy przedstawienia) lub intencjonalna (zostać w pewnym stopniu przewidziana przez kompozytora, reżysera i scenografa, czego świadectwem mogą być didaskalia, wskazujące np. sens określonego ukształtowania aspektów materialnych).

[411]Na potrzeby interpretacji wybranych problemów, w tym czasów wyobrażonych, będę kierowała się zasadą „brzytwy Ockhama", w miejscach gdzie jest to możliwe upraszczając stosowaną terminologię, z tego też względu „czasy wyobrażone" w części analitycznej pracy będę określać mianem „czasów" (np. „czasu końca" zamiast „porządku czasowego bądź czasu wiążącego się z pojęciem końca").

W refleksji Beria problem czasu realnego i czasów wyobrażonych, tworzących ze sobą relację podczas aktu wykonania, podnoszony jest wielokrotnie, m.in. w kontekście *Pięciu pieśni* Luigiego Dallapiccoli:

(…) istnieją relacje czasu, tego czasu, który nieustannie podlega fluktuacji w czasie tak trudnego wykonania; [między – WN] czasem niejednokrotnie bardzo realnym: emocjonalny i konkretnym, ale często także mentalnym i hipotetycznym.[412]

Berio problem wielości czasów rozumie także w nieco inny sposób: w kontekście poszczególnych elementów przedstawienia, w tym muzyki i pozamuzycznego działania, a także w kontekście czasu jako rzeczywistego czasu trwania i czasu jako niewymiernej wartości kreacyjnej, przy czym w obu przypadkach granica między czasem realnym a wyobrażonym wydaje się płynnna:

Wszelkie kontrowersje dotyczące teatru muzycznego jedynie w ostatnich latach, jak mi się wydaje, łączy wspólny, podstawowy element (…): czas. To, co jest warunkiem *sine qua non* każdej ludzkiej manifestacji (czas rozumiany czasami jako rzeczywisty czas trwania i jako autonomiczny i jednorazowy czas trwania ekspresji artystycznej), jest również terminem, wokół którego koncentrują się odwieczne polemiki dotyczące dzieła muzycznego. Czas dramatu i czasu muzyki. Dwie różne, prawie przeciwstawne miary ekspresyjne, które rządają obywatelskich praw w tym samym wymiarze. Ocalenie tych dwóch ekspresji i zapewnienie im pełnej szacunku koegzystencji względem indywidualnych praw: oto (…) ostatnia funkcja teatru muzycznego. Definicja czasu w muzyce doprowadziłaby mnie bezpośrednio do rozważań o formie w kontekście działania muzycznego, rozważań, które wykraczają poza granice tej schematycznej prezentacji arcydzieła Albana Berga. Krótko mówiąc: poza podstawowymi formalnymi skrajnościami starej włoskiej opery i Wagnerowskiego dramatu odnajdujemy doświadczenie *Wozzecka*. W nim, dzięki dobraniu i stworzeniu określonej formy dla każdej chwili dramatu, odnajdujemy (…) wolę, by nadać muzyce i samemu dramatowi własny czas trwania.[413]

Problem wielości czasów, prawdopodobnie rozumianych jako wyobrażonych, pojawia się w wypowiedziach Beria, m.in. dotyczących *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, które Berio uznaje za „dzieło niezwykle polifoniczne, na każdym poziomie, także tym temporalnym"[414]. Berio w swej innej wypowiedzi, m.in. ponownie wskazując na twórczość literacką Joyce'a,

[412] L. Berio, *La traversata* (1995, ed. 1997), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 350.

[413] L. Berio, *Invito a "Wozzeck"* (1952), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 96-97.

[414] L. Berio, A. Gnoli, *La mia vita tra vecchi insulti e musica nuova* (2002), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 431.

wspomina o dziełach literackich, które „zawieszają lub rozwijają różne narracyjne czasy (same z siebie otwarte i splecione z innymi)”[415].

Współobecność czasu realnego i czasów wyobrażonych, które są ze sobą powiązane i wzajemnie nieredukowalne, prowadzącą do relacji ich przenikania się podczas przedstawienia, uznaję za warunek kreacji czasowości. Z kolei kategorię czasowości, w konsekwencji przyjętego sposobu interpretacji i analogicznie do kategorii głosowości, cielesności i przestrzenności, uznaję za jeden ze współczynników przestrzeni performatywnej.

W refleksji Fischer-Lichte pojawia się głównie problem czasu realnego, który rozważany jest w kontekście czasu trwania przedstawienia i strategii jego organizacji. Badaczka zwraca uwagę, że istnieją różnorodne strategie „regulujące czas trwania i kolejność pojawiania się poszczególnych materialności oraz ich wzajemnych relacji.”[416] Wśród nich Fischer-Lichte wyróżnia: **podnoszenie i opuszczanie kurtyny**, **antrakty**, **dramaturgię przebiegu akcji** i **psychologię postaci**[417]. Zwłaszcza dwie ostatnie strategie wiążą się z akcentowaniem obecności „łańcucha przyczynowo-skutkowego” która w przedstawieniach powstających zwłaszcza od lat 60. XX wieku traci na znaczeniu[418]. Eksperymenty stosowane w powstających wówczas przedstawieniach wiążą się również z rezygnacją z wykorzystania pozostałych, wskazanych wyżej strategii.

Na wykorzystanie kurtyny jako strategii organizacji czasu i to strategii ograniczonej jedynie do organizacji rzeczywistego czasu trwania przedstawienia, nie mającej jednakże wpływu na organizację czasu trwania danej historii kreowanej podczas przedstawienia w pamięci słuchacza uwagę zwrócił Berio, wypowiadając się na temat *Wozzecka* Albana Berga:

> Kurtyna tylko pozornie opadła w ostatniej scenie dramatu: czas dramatu i czas muzyki stworzyły godną podziwu ekspresyjną fuzję podczas 15 scen opery; historia, wieczna jak samo zło na świecie, trwa poza wąskimi granicami teatralnej fikcji, poza realnym czasem widza w otaczającej [go – WN], niezmierzonej i uniwersalnej chóralności.[419]

[415] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 89.

[416] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 211.

[417] Ibid., s. 211.

[418] Ibid., s. 212.

[419] L. Berio, *Invito a "Wozzeck"*, op. cit., s. 98.

Pamięć, zdaniem Beria, stanowi istotny element towarzyszący percepcji wizualnego aspektu przedstawienia, pozwalający zawiesić oddziaływanie czasu realnego. Jednocześnie percepcja muzycznego aspektu przedstawienia – zdaniem kompozytora – różni się od percepcji jego aspektu wizualnego, gdyż implikuje proces zapamiętywania dopiero po uchwyceniu całości procesu muzycznego wykonania. Integracja tych dwóch aspektów podczas przedstawienia pełni istotną funkcję poznawczą, natomiast pamięć o poprzednim wykonaniu – wzbogaca percepcję aktualnie doświadczanego wykonania:

> Obserwacja aparatu scenicznego implikuje subiektywnie zmienny i nieciągły wymiar czasowy; to trochę tak, jakbyśmy patrzyli na obraz, krajobraz lub czytali książkę: możemy wrócić, możemy zamknąć oczy, możemy zatrzymać się tak długo, jak chcemy na detalu lub go pominąć.
>
> Jednak dla słuchacza muzyki czas jest nieodwracalny, jest trochę, jak czas przeżyty, który gromadzi różne wartości czasu. Pozwala nam wrócić tylko dzięki pamięci. Nasze postrzeganie procesów muzycznych nie może zwolnić, przyspieszyć ani zatrzymać się na szczegółach. Możemy powtórzyć to doświadczenie w innym czasie czy w innym miejscu – a pamięć o poprzednim słuchaniu będzie warunkować i wzbogacać naszą percepcję. i właśnie dlatego ponowne słuchanie może jakościowo różnić się od pierwszego słuchania, a w teatrze muzyka pomaga nam zreinterpretować w inny sposób, co jest oferowane naszym oczom.[420]

Zamiast wsazanych wcześniej strategii (podnoszenie i opuszczanie kurtyny, antrakty, dramaturgia przebiegu akcji i psychologia postaci) w przedstawieniach powstających od lat 60. XX wieku częściej stosowane są dwie inne strategie – innowacyjna **„time brackets”** i mająca dłuższą tradycję – strategia określona przez Fischer-Lichte jako **„rytm”**. W przeciwieństwie do użycia kurtyny i antraktów związane są one z „podkreśleniem funkcjonowania autopojetycznej pętli feedbacku”, tj. z akcentowaniem kwestii interakcji, „ciągłego, wzajemnego oddziaływania między zachowaniem aktorów i widzów” oraz z podkreśleniem funkcjonowania „emergencji materialności”[421], którą za Fischer-Lichte określić można mianem „przebiegającego nieustannie procesu wyłaniania się, stabilizacji i znikania materialności (…)”[422]. Strategia określona mianem „time brackets”/„ram czasowych” wiąże się z twórczością Johna Cage’a i polega na dookreśleniu w partyturze i kontrolowaniu za pomocą zegarków jedynie wybranych właściwości struktury czasowej danego działania, które stanowi autonomiczną pod względem artystycznym całość. W twórczości Cage’a ustaleniu i kontroli podlegała jedynie częstotliwość wykonywanych działań, maksymalny czas ich trwania, moment ich rozpoczęcia i zakończenia.

[420] L. Berio, *Dei suoni e dell immagini*, op. cit., s. 160.

[421] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 211.

[422] Ibid., s. 211.

Niedookreślony pozostawał natomiast charakter wykonywanych działań.[423] Z kolei strategia określona mianem „rytmu" stanowi „zasadę organizacyjną, która (…) opiera się na regularności. (…) Powstaje on przez powtórzenie i odchylenie od tego co powtarzane." Rytm stanowi „zasadę organizacyjną, zakładającą swoją permanentną transformację, napędzaną jego działaniem."[424] Przy pomocy strategii rytmu możliwe staje się wytworzenie rozmaitych typów relacji między różnymi elementami teatralnymi, transformacja tych relacji czy nawet ich zerwanie, a hierarchiczna zależność pomiędzy elementami wydaje się być ustawicznie dynamizowana i kontestowana.[425] Fischer-Lichte strategię rytmu interpretuje m.in. w kontekście przedstawień tworzonych przez Roberta Wilsona, głównie od połowy lat 80. XX wieku, w których każdy system elementów teatralnych (np. światło, muzyka, aktorzy) cechuje się autonomicznym rytmem[426].

W interpretacji twórczości scenicznej Beria w kontekście czasu realnego będę uwzględniała takie strategie wskazane przez Fischer-Lichte, jak: podnoszenie i opuszczanie kurtyny oraz „rytm" i dramaturgię (jedynie w pewnych aspektach). Nie będę odnosiła się natomiast do strategii „time brackets", gdyż w twórczości scenicznej Beria nie rozpoznaję przejawów użycia tej strategii. Ze względu na takie właściwości, jak: nieteleologiczny i nieciągły charakter przebiegu akcji oraz zaburzenie łańcucha przyczynowo-skutkowego – rozpoznawalne w utworach scenicznych Beria – wskażę jedynie na wybrane aspekty dramaturgii, istotne dla sposobu konstruowania struktury czasowej tych utworów. Zaburzony porządek wydarzeń, utrudniający często odróżnienie przyczyny od skutku; w wielu fragmentach nieczytelny kontekst dramaturgiczny i fabularny czy mały stopień interakcji postaci sprawiają, że nie wszystkie ich zachowania i działania można oceniać jako konsekwencję ich poprzednich działań czy reakcję na wydarzenia mające miejsce wcześniej lub oceniać biorąc pod uwagę właściwości psychologiczne i ich transformację. Z tych względów w rozważaniach nad strukturą czasową utworów scenicznych Beria zasadne wydaje się pominięcie kwestii psychologii postaci rozumianej jako efekt procesu kreacji profilu psychologicznego protagonistów, związany także z ich przemianą. W interpretacji twórczości scenicznej Beria w kontekście czasu realnego i czasów wyobrażonych zamierzam także uwzględnić kilka innych, niewyróżnionych przez Fischer-Lichte strategii, które uznaję za istotne dla dookreślenia zarówno struktury czasowej danych utworów, jak i w ogóle performatywnej specyfiki tego typu twórczości, tj. **zapalanie i wygaszanie świateł** czy

[423] Ibid., s. 213.

[424] Ibid., s. 216.

[425] Ibid., s. 218.

[426] Ibid., s. 217.

strategie związane z organizacją zjawisk brzmieniowych. Wśród nich wyróżnić należy **dobór właściwości agogicznych, w tym różnych rodzajów tempa i fermat.** Ponadto uwzględnione zostaną przeze mnie dwie strategie: **strategia imitacji** i **katalogowania**, które mogą także łączyć się ze strategiami wskazanymi wyżej.

Czasu realnego i czasów wyobrażonych nie uznaję za media[427] ze względu na ich ponadmaterialny status. Zarówno kreacja, jak i rozpoznanie czasu realnego i czasów wyobrażonych wymagają udziału innych zjawisk, w tym mediów (np. głosu i ciała).

2.2. Kategoria przestrzeni heterotopicznej Michela Foucault – redefinicja

Koncepcja heterotopii, stworzona przez Michela Foucaulta, stanowi próbę diagnozy stanu rzeczywistości społeczno-kulturowej współczesnej filozofowi (lata 60. XX wieku), do której atrybutów Foucault zalicza: symultaniczność, zestawianie rzeczy bliskich i dalekich oraz rozproszenie[428]. Rozważania nad heterotopią mogą zdaniem Foucaulta przybrać charakter systematycznego opisu i stać się formą refleksji naukowej – heterotopologią.

Punktem wyjścia dla refleksji Foucaulta jest konstatacja dotycząca wyczerpania się paradygmatu czasowości. Według Foucaulta kategoria czasu, łączona z szeregiem binarnych opozycji (rozwój-zatrzymanie, kryzys-cykl), „jawi się nam jako jedna z operacji rozdzielczych, dokonywanych na elementach rozpościerających się w przestrzeni"[429]. W obliczu zmiany paradygmatu nie do utrzymania wydaje się metafora świata jako długiej historii, posiadająca także ewolucjonistyczne konotacje. Owa metafora, legitymizowana przez kult przeszłości (idiomatyczny zwłaszcza dla XIX wieku) i implikująca obecność mechanizmu przyczynowo-skutkowego sama staje się przeszłością – możnaby dodać – Ricoeurowską martwą metaforą[430]. Za wizerunkiem świata jako historii ukrywa się geometryczno-przestrzenna metafora linii. Zamiast niej Foucault wprowadza metaforę sieci, „łączącej punkty i przecinającej własne poplątane odnogi"[431], dopuszczającej możliwość istnienia wielu historii i wizji świata nie uzurpujących sobie prawa do bycia w centrum. Metafora sieci, co znamienne, charakterystyczna jest także dla myśli strukturalistycznej[432], w której Foucault widzi możliwość pogodzenia kategorii czasu z kategorią przestrzeni. Strukturalizm bowiem, jak

[427] Rozumiane w sposób przedstawiony w podrozdziale 2.1.1. i 2.1.2.

[428] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 117.

[429] Ibid., s. 119.

[430] Por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.

[431] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 117.

[432] E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 10.

zauważa filozof, rezygnuje z porządku następstwa a w jego miejsce wprowadzając porządek zestawienia[433] – tym samym zastępuje porządek horyzontalny porządkiem wertykalnym.

Foucault, wychodząc z założeń strukturalizmu, aktualną (nowożytną) kategorię przestrzeni wiąże z kwestią usytuowania (*emplacement*)[434] i ocenia z perspektywy historycznej. Przestrzeń związana z usytuowaniem określana jest przez stosunki bliskości i relację między pozycjami (*d'emplacements*)[435]. Foucault – przejawiając postawę „archeologa ludzkiej mentalności" – próbuje „dokopać" się do kolejnych, „historycznych warstw" kategorii przestrzeni, śledząc przemiany jej rozumienia w dziejach ludzkości, poczynając od średniowiecza. Jeden z wniosków płynących z obserwacji Foucaulta dotyczy kwestii „desakralizacji" kategorii przestrzeni, rozumianej jako zniesienie dychotomii towarzyszących myśleniu o niej. Jak bowiem zauważa Foucault, mimo przemian w sposobie myślenia o przestrzeni, liczne dualistyczne kategorie przestrzenne wciąż funkcjonują w naszej świadomości (np. przestrzeń publiczna i prywatna, kulturalna i użytkowa)[436]. Wydaje się jednak, że Foucault – pomimo tej konstatacji – w toku swego wywodu próbuje dokonać „desakralizacji" przestrzeni. Wyróżniając rozmaite formy heterotopii, których opozycyjność jest jedynie pozorna, próbuje odczarować sposób myślenia o przestrzeni. Demaskuje

[433] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 117.

[434] Jak zauważa Agnieszka Rajniak-Majewska słowo *emplacement* w *Innych przestrzeniach* Foucaulta używane jest w opozycji do słów *lieu i localisation*. Implikuje ono „ruch i możliwość przemieszczenia – także ruch znaczeń określających daną przestrzeń", natomiast w dalszej części tekstu „dotyczy miejsca w wymiarze relacji znaczących". Słowo *lieu* natomiast „używane jest dla podkreślenia aspektu fizycznie istniejącego <<miejsca>>: M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 118. Z kolei zdaniem Petera Johnsona, w języku francuskim termin *emplacements* wyraża też oznaczanie miejsca w obszarze archeologicznym i charakteryzuje się szerokim zakresem znaczeniowym, odnosząc się zarówno do miejsca jak i przestrzeni, P. Johnson, *Brief History of the Concept of Heterotopia*, s. 6, źródło: http://www.heterotopiastudies.com, dostęp: 02.12.2016 r. Dystynkcja kategorii przestrzeni i miejsca oraz słów *lieu i emplacement* – *w* tekście Foucaulta nie zawsze wyrazista – w dużej mierze zależy zatem od interpretatorów koncepcji Foucaulta i z tego względu wymaga osobnego komentarza. W mojej pracy będę posługiwała się kategorią przestrzeni heterotopicznej nie natomiast kategorią heterotopicznego miejsca, gdyż uważam, że kategoria przestrzeni, jako bardziej abstakcyjna niż miejsce, lepiej oddaje metaforyczny, wirtualny status konstruktów rozważanych w dalszym toku pracy. Natomiast Foucaultowskie rozróżnienie na *lieux i emplacements* przywołuję jedynie w tym podrozdziale w celu zasygnalizowania złożoności koncepcji heterotopii i wskazania jej niuansów. W kolejnych rozdziałach pracy nie będę jednak posługiwała się tymi kategoriami pojęciowymi, gdyż za bardziej przydatne dla uchwycenia problematyki i specyfiki twórczości scenicznej Beria uznaję inne kategorie.

[435] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 118-119.

[436] Ibid., s. 119.

arbitralność dychotomicznego podziału, jego sztuczność i ograniczenia względem aporetycznej przestrzeni społecznej praktyki i ludzkiego doświadczenia.

Foucault odwołuje się także do innej dychotomii: wnętrza i zewnętrza, mając na myśli podział na przestrzeń indywidualną i społeczną[437]. Podobnie jak Gaston Bachelard uważa on, że przestrzeń wewnętrzna konstruowana jest przez pryzmat danej wyobraźni, wrażliwości, percepcji zmysłowej i doświadczeń[438]. Potencjalna niezliczoność i wyjątkowość tych czynników determinuje heterogeniczny charakter przestrzeni wewnętrznej oraz możliwość wysoce subiektywnego jej waloryzowania. W konsekwencji przestrzeń wewnętrzna nabiera znaczenia kategorii indywidualistycznej, wypełnionej w sposób jakościowy. Foucaulta jednak bardziej niż problem przestrzeni wewnętrznej absorbuje problem przestrzeni zewnętrznej, również będącej kategorią jakościową i funkcjonującą jako dynamicznie określona relacja, oddziałująca na nasze życie wśród innych, jak i na nas samych:

> Przestrzeń, w której żyjemy, która wyprowadza nas z nas samych, w której następuje erozja naszego życia, naszego czasu i historii, przestrzeń, która drąży nas i żłobi, jest też, sama w sobie przestrzenią heterogeniczną. Innymi słowy – nie żyjemy w jakiejś pustce, wewnątrz której można by sytuować jednostki i rzeczy. Nie żyjemy wewnątrz pustki zabarwiającej się różnymi refleksami światła, żyjemy w świecie relacji, wyznaczających miejsca (*emplacements*) wzajemnie nieredukowalne i absolutnie nie dające się jedne na drugie nakładać[439]

Przestrzeń, zawsze wypełniona i zrelatywizowana przez podmiot, określana jako sieć i relacja, nabiera kształtu miejsca. Foucault wyróżnia dwa typy miejsc o wysoce relacyjnym potencjale, które w efekcie wskazywania lub odzwierciedlania danego układu relacji prowadzą do jego zawieszenia, neutralizacji lub odwrócenia. Są nimi **utopie** i **heterotopie**. Zdaniem Foucaulta

> utopie są miejscami (*emplacements*) bez rzeczywistej przestrzeni, które wobec rzeczywistej przestrzeni społeczeństwa pozostają w ogólnej relacji bezpośredniej lub odwróconej analogii. Ukazują społeczeństwo w udoskonalonej postaci bądź społeczeństwo wywrócone do góry nogami, ale w każdym wypadku utopie pozostają przestrzeniami zasadniczo nierealnymi.[440]

[437] Ibid., s. 119.

[438] Ibid., s. 119.

[439] Ibid., s. 119.

[440] Ibid., s. 120.

Natomiast heterotopie powstają w efekcie sytuacji efektywnego odgrywania i naśladowania utopii, przez co można je określić mianem hiperutopii. Heterotopiami są rzeczywiste miejsca (*lieux*), funkcjonujące jako tzw. kontr-miejsca (*contre-emplacements*), które jednocześnie **reprezentują, kontestują i odwracają** inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*)[441]. Symulkratyczny charakter heterotopicznych miejsc (*lieux*) podkreśla ich funkcjonowanie poza wszystkimi innymi miejscami, które odzwierciedlają (*emplacements*), choć jest możliwe wskazanie ich określonej lokalizacji (w sensie topograficznym czy geograficznym)[442]. Warto dodać, że Foucault kategorię miejsca traktuje na kształt osobliwego obiektu, intrygującego archeologicznego „znaleziska", którego postać ontologiczna nie jest jednoznacznie określona. Trudno rozgraniczyć od siebie miejsce i nie-miejsce, a w przypadku wielu miejsc – utopię od heterotopii. Miejscem w koncepcji filozofa może być zarówno wybrany obszar geograficzny, jak i przedmiot, np. lustro, które zresztą stanowi dla Foucaulta szczególny przykład „przestrzeni pomiędzy" – pośredniego doświadczenia, zawieszonego między utopią a heterotopią. Lustro jako miejsce bez miejsca (*lieu sans lieu*) implikuje doświadczenie utopii[443]. Wchodząc w relację z podmiotem prowadzi do konstatacji jego tożsamości, podważenia materialnych i mentalnych fundamentów bycia podmiotu. Ustanawiając typ przestrzeni wirtualnej, a także tożsamości kreowanej wiązką światła i aktem aktywnego zaangażowanego patrzenia, stanowi typ doświadczenia liminalnego – wymaga przekroczenia granicy tego, co widzialne, by ujawnić „rodzaj cienia" – świadomość tego, co nieobecne i wychodzące z otchłani lustra[444]. Labilna natura lustra, dopełniana jest przez jego heterotopiczność. Polega ona na szczególnym statusie miejsca, zajmowanego przez podmiot w momencie obcowania z przestrzenią lustra. Miejsce to jest jednocześnie realne, gdyż jego istnienie zanurzone jest w rzeczywistości świata obiektów fizycznych z przypisanym im geograficznym kontekstem przestrzennym, jak i nierealne, gdyż stwierdzenie owej realności wymaga przejścia przez wirtualną, konceptualną stronę lustra. Lustro ustanawia relację z podmiotem dzięki spojrzeniu powracającemu z głębi wirtualnej przestrzeni[445]. W rezultacie tej relacji podważona zostaje idea przynależności podmiotu do jednego miejsca w jednym

[441] Ibid., s. 120.

[442] Ibid., s. 120.

[443] Ibid., s. 120.

[444] Ibid., s. 120.

[445] Ibid., s. 120-121.

momencie czasu i ponownie może być wypracowana samoświadomość podmiotu wynikająca z zajmowania danego miejsca[446].

Przestrzeń heterotopiczna niewątpliwie stanowi kategorię problematyczną i wymykającą się jednoznacznej definicji. Foucault, zapewne zdając sobie z tego sprawę, stara się wyliczyć jej cechy, nazwane przez niego „zasadami" wraz z ich egzemplifikacjami i w niektórych przypadkach przypisanymi do nich formami heterotopii. Biorąc pod uwagę opis przedstawiony przez Foucaulta, „zasady" heterotopii można określić w następujący sposób:

1. powszechność – występowanie w każdej kulturze, choć w różnych formach;
2. dynamiczna funkcjonalność – zdolność do zmiany funkcji danej przestrzeni kulturowej w procesie historycznym, np. cmentarz;
3. niekompatybilność zestawienia w jednym, realnym miejscu (*lieu*) licznych przestrzeni, miejsc (*emplacements*), np. teatr, kino, ogród;
4. związek z heterochronią – warstwami czasu, pojawiającymi się w sytuacji zerwania z czasem tradycyjnym (pojmowanym w sposób linearny), jako **heterotopia związana z akumulacją czasu**[447], np. muzea i biblioteki lub **heterotopia związana z płynnym, przejściowym, nietrwałym aspektem czasu, zwłaszcza aspektem świętowania**[448], np. jarmarki;
5. obecność systemu otwarcia i zamknięcia, który jednocześnie izoluje heterotopie i czyni przepuszczalnymi[449]. Ta zasada wiąże się z charakterystyką dostępności miejsca lub pozornością tej dostępności i związana jest z rytuałami (m.in. inicjacji seksualnej, oczyszczenia), np. więzienie, sauny, hammany, motel jako miejsce spotkań kochanków. Z tą zasadą wydają się być związane zwłaszcza dwie formy heterotopii. Pierwszą jest **heterotopia kryzysu** – reprezentowana przez miejsca (*lieux*) zajmowane przez jednostki problematyczne, będące w stanie kryzysu względem społeczeństwa, stanowiąca swoistą przestrzeń ich społecznego wykluczenia, np. XIX-wieczny internat, służba wojskowa, hotel lub pociąg jako XIX-wieczne

[446] Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną zbieżność niektórych właściwości lustra z właściwościami przestrzeni teatru określonymi przez Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności*, zwłaszcza na aktywną funkcję przestrzeni w kreacji tożsamości podmiotu w niej przebywającego warunkowaną przez akt percepcji, kwestię przemiany podmiotu, liminalności doświadczenia i autoreferencjalności (Por. podrozdział 2.1.). Analogia ta zasługuje z pewnością na osobne rozważania wobec czego w tym miejscu dodam tylko, że Foucault uznaje teatr, podobnie jak lustro, za przestrzeń heterotopiczną.

[447] W dalszym toku pracy tę formę heterotopii będę określać heterotopią czasu akumulowanego.

[448] W dalszym toku pracy tę formę heterotopii będę określać heterotopią czasu przerywanego oraz heterotopią czasu świętowania.

[449] M. Foucault, *Inne przestrzenie,* op. cit., s. 123.

wyobrażenie miejsca defloracji kobiety podczas wyprawy poślubnej. Drugą formą heterotopii jest **heterotopia dewiacji** – sytuująca jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do standardowego zachowania, np. sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia, domy starców;
6. funkcjonalność względem przestrzeni realnej, w formie **heterotopii iluzji** – odsłaniającej realność jako jeszcze bardziej złudną, np. domy publiczne lub w formie **heterotopii kompensacji** – innej realnej przestrzeni, bardziej uporządkowanej i doskonałej, np. kolonie.

Jak łatwo zauważyć proponowany zbiór „zasad", wskazane formy heterotopii i ich egzemplifikacje, nie tworzą uporządkowanego systemu. Katalogowy model opisu koncepcji niejako przypomina sieć, w której przecinają się rozmaite wymiary myśli[450] i którą – jak warto przypomnieć – Foucault uznał za metaforę współczesnego świata. Foucault swobodnie dryfuje pomiędzy różnymi porządkami swej systematyki, „rozmontowuje" kolejne opozycje, poczynając od opozycji czasu i przestrzeni, jakby płynął na metaforycznym statku, owej „największej rezerwie wyobraźni", który uznaje za inny przykład heterotopii, swoistej otwartości będącej jednocześnie zamknięciem i przestrzenią więzienia[451] – przestrzenią wolności wyobraźni, której zdaje się przeciwstawiać władzę symboliczną jako formę ograniczenia.

Kategoria przestrzeni heterotopicznej i stworzona wokół niej koncepcja zachęca do „zarzucenia" nań jeszcze innych „sieci dyskursu", które w przypadku mojej pracy „utkane" zostaną z refleksji dotyczących twórczości scenicznej Luciana Beria powstającej w latach 1995-1999. W twórczości scenicznej Beria, podobnie jak w współczesnej Foucaultowi rzeczywistości, odnaleźć można podobne właściwości – by ponownie wskazać chociażby na symultaniczność danych zjawisk, zestawianie rzeczy bliskich i dalekich, czy zerwanie z linearnością czasu – i z tego względu również może być ona interpretowana w perspektywie kategorii przestrzeni heterotopicznej. W mojej redefinicji kategorii przestrzeni heterotopicznej poczynionej na potrzeby interpretacji twórczości scenicznej Beria skoncentruję się na następujących formach heterotopii: czasu akumulowanego i czasu przerywanego, dewiacji i kryzysu, określanych odpowiednio przez zasady 4. i 5. Możliwość interpretacji twórczości

[450] Katalogowość i posługiwanie się listą wyliczeń jest zresztą dość idiomatyczną figurą retoryczną w dyskursie Foucaulta. Pojawia się również na początku pracy *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*, gdzie Foucault cytuje listę zwierząt wyliczonych przez Borgesa w jednym z esejów. Jak sugeruje Johnson czyni to po to, by wskazać przestrzeń funkcjonującą tylko w języku, „przestrzeń nie do pomyślenia", jako przykład heterotopii. Por. P. Johnson, *Brief History …*, op. cit., s. 1.

[451] Motyw okrętu przewożącego obłąkanych od portu do portu jako przestrzeni łączącej otwartość morza i więziennego zniewolenia pojawia się z kolei w *Historii szaleństwa*. Por. P. Johnson, *Brief History …*, op. cit., s. 11.

scenicznej Beria w perspektywie kategorii heterotopii implikuje ponadto związek twórczości z przestrzenią teatru, uwzględnioną przez Foucaulta jako heterotopiczną, co określa zasada 3. Jednocześnie treść tej zasady wydaje się korespondować z rozróżnieniem na przestrzeń realną i przestrzenie wyobrażone – poczynionym przeze mnie w kontekście przestrzeni performatywnej (podrozdział 2.1.4.) – przy czym jedno realne miejsce (*lieu*) odpowiadałoby przestrzeni realnej, natomiast liczne miejsca/przestrzenie (*emplacements*) – przestrzeniom wyobrażonym. Przejawy wskazanych wyżej form heterotopii rozpoznawać będę na poziomie strukturalno-fabularnym utworów scenicznych Beria, odnosząc się m.in. do kwestii przestrzeni topograficznych kreowanych podczas przedstawienia utworów scenicznych.

2.2.1. Heterotopia czasu akumulowanego i przerywanego

Foucault, w jednej ze sformułowanych przez siebie zasad, wskazuje na związek heterotopii z problemem czasu. Heterotopia, zdaniem filozofa, może pojawić się w sytuacji zerwania z czasem tradycyjnym (pojmowanym w sposób linearny) w dwóch formach: heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego, określanych także mianem heterochronii, co jednak nie oznacza akceptacji binarnego mechanizmu działania matrycy czasu. Jako przykład heterotopii czasu przerywanego – związanej z aspektem nietrwałości i przemijalności czasu – Foucault podaje jarmarki oraz miejscowości wypoczynkowe. Z kolei jako przykłady heterotopii czasu akumulowanego Foucault podaje bibliotekę i muzem – jako przykłady „miejsca, zawierającego wszystkie czasy, które samo byłoby poza czasem”[452]. Przestrzenie muzeum i biblioteki egzemplifikują heterotopię czasu akumulowanego ze względu na ich właściwość, jaką jest gromadzenie dóbr o określonej wartości historycznej (tj. związanej z szeroko pojmowaną przeszłością). Przestrzenie te stanowią przestrzenie heterochroniczne, które mogą być rozważane zarówno jako heterotopie czasu akumulowanego, jak i przerywanego – podobnie, jak cmentarz stanowiący przestrzeń związaną z czasem utraty życia i czasem życia wiecznego, którą Foucault łączy z heterochroniami, nie wskazując jednakże na jedną z nich – ze względu na łączenie tego, co niematerialne i nieśmiertelne oraz tego, co materialne i przemijalne. Heterotopie czasu akumulowanego i przerywanego nie stanowią dychotomicznych kategorii ze względu na łączenie aspektów tymczasowości i wieczności, a także na obecność tego samego mechanizmu – gromadzenia (także w przypadku przestrzeni jarmarków czy miejscowości wypoczynkowych, gdzie odpowiednio gromadzeniu podlegają dane towary i turyści lub doświadczenia z przeszłości ludzkości).

[452] M. Foucault, *Inne przestrzenie,* op. cit., s. 123.

Wydaje się, że inny przykład heterochronii można uznać przestrzeń teatru, wskazaną przez Foucaulta jako przykład heterotopii w ogóle, gdyż teatr „wnosi na prostokąt sceny cały szereg miejsc wzajemnie sobie obcych."[453] Tak, jak przestrzeń muzeum może być rozpoznana jako heterotopia czasu akumulowanego (i – jak zaznaczyłam wyżej – przerywanego), dzięki zgromadzonym w niej obiektom historycznym (i łączeniu tego co przemijające i nieprzemijające), tak samo przestrzeń teatru, w tym teatru operowego, a także inna przestrzeń, w której ma miejsce prezentacja twórczości artystycznej, np. sala koncertowa może być rozpoznana jako heterotopia czasu akumulowanego bądź przerywanego dzięki twórczości, która jest w niej prezentowana, i która – podobnie, jak muzealne eksponaty – również posiada określoną wartość historyczną. Przestrzeń sali koncertowej do muzeum porównał także Berio, zwracając uwagę na jej organiczną relację z twórczością muzyczną – na wpływ tej przestrzeni na kreację artystyczną:

> Sala koncertowa jest także muzeum i jako taka jest niezbędna. Ale jej transformacja, być może nieunikniona, następuje powoli, ponieważ [sala koncertowa – WN] jest bardziej złożonym i nieuchwytnym organizmem niż muzeum, choćby przez to, że eksponowane w niej utwory nie pochodzą z innego miejsca. Muzeum jest niczym zbiór; w przeważającej części gromadzi dzieła stworzone dla innych przestrzeni. Natomiast sala koncertowa prezentuje (konstytuuje) utwory muzyczne stworzone dla tej przestrzeni, są one w niej przygotowywane i wykonywane.[454]

Berio w swej innej wypowiedzi, w której również porównał salę koncertową do muzeum, zauważył swoiście utopijny charakter tej przestrzeni, gdyż wykonanie w niej danej twórczości prowadzi do spotkania tego, co tymczasowe z tym, co wieczne, by zaspokoić pragnienie nieśmiertelności, co – jak sugeruje – stanowiło potwierdzenie demokratyzacji dostępu do muzyki i wiązało się z traktowaniem jej jako towaru konsumenckiego[455]. Sala koncertowa, jak pisze Berio, już w XVIII i XIX wieku:

> (…) była (…) muzeum: pozwalała na akumulację muzycznych właściwości i zaspokajała pragnienie bycia zapamiętanym i nieśmiertelnym: Bach pisał, że tak powiem, „jednorazowe" kantaty, podczas gdy muzyczne dzieła romantyków walczyły z upływającym czasem oczekując gwarancji wieczności. Być może potrzeba pamiętania i posiadania historii jest także wyrazem enigmatycznego kulturowego konfliktu – który

[453] Ibid., s. 122.

[454] L. Berio, L. Bentivoglio, *Berio racconta da Mozart a Zappa* (1996), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 357.

[455] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 63.

możemy nazwać religijnym – między muzyką jako wyrazem nieśmiertelnego świata zamieszkałego przez śmiertelne jednostki, a muzyką w społeczeństwie nieśmiertelnych dusz zamieszkujących śmiertelny świat.[456]

Zdaniem kompozytora muzealny charakter miejsca wykonania twórczości artystycznej jako miejsca akumulacji pamięci jest warunkowany analogicznym charakterem samej twórczości, i tak jak ona, podlega historycznej relatywizacji:

> Każdy rodzaj przedstawienia – czy to azione musicale, opera, komedia muzyczna, dramat z muzyką czy inny –zawsze implikuje historię własnego rozwoju i społecznych konwencji, które warunkowały jego powstanie, znaczenie i funkcje, podobnie, jak wszystkie elementy naszej kultury. (…) Niezależnie od tego, czy chodzi o Monteverdiego, Mozarta, Rossiniego, Wagnera czy Richarda Straussa, oczywiste jest, że znaczenie ich twórczości jest zawsze oceniane z perspektywy historycznej i że zawsze może być postrzegane jako wynik mniej lub bardziej nieciągłego procesu akumulacji.[457]

Berio zwrócił uwagę także na historyczne aspekty przestrzeni teatru operowego, a zwłaszcza tego jego elementu, jakim jest scena, gdyż twórczość, która jest na niej prezentowana również cechuje się określoną wartością historyczną:

> (…) jeśli więc rozumiemy scenę operową jako miejsce, w którym wydarzyło się wiele różnych doświadczeń, musimy pamiętać o jego historyczności: łuk proscenium staje się zatem prawdziwą historyczną ramą. Nawet techniki wokalne, które są potrzebne do wokalnego wypełnienia teatru, który jest wielką i złożoną przestrzenią akustyczną, są również historycznie naznaczone.[458]

Między przestrzenią teatru operowego czy salą koncertową, a przestrzenią muzeum istnieje jednak zasadnicza różnica, związana z organizacją czasu doświadczenia estetycznego. W przestrzeni teatru operowego jest ona bowiem determinowana strukturą czasową danego utworu scenicznego, w przestrzeni muzeum natomiast wydaje się bardziej swobodna i w większym stopniu uzależniona od czasu, jaki odbiorca poświęci danemu obiektowi. Za rozważaniem twórczości scenicznej Beria w kontekście heterochronii przemawiają jeszcze inne jej właściwości – obecność licznych czasów wyobrażonych oraz oryginalna struktura czasowa[459].

---

[456] Ibid., s. 63. Berio porównuje salę koncertową do muzeum także w innych artykułach, np. L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 445.

[457] L. Berio, *Dei suoni e dell immagini*, op. cit., s. 162.

[458] L. Berio, G. La Barbera, *[(Dis)continuità di Berio]* (1991), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, op. cit., s. 228. Berio porównuje teatr operowy do muzeum także w: L. Berio, L. Pinzauti, a *colloquio con Luciano Berio*, op. cit., s. 56.

[459] Por. podrozdział 3.4.2.

Z tych właśnie względów zredefiniowane kategorie heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego będę stosowała w interpretacji aspektów strukturalnych (mikrostruktury i makrostruktury czasowej) i fabularnych utworów scenicznych Beria. Rozpatrując wskazane aspekty utworów w perspektywie heterotopii czasu akumulowanego lub przerywanego warto zastanowić się nad kwestią zakresu czasowego[460] badanych przykładów. Wydaje się, że w interpretacji wskazanych aspektów należy uwzględnić możliwość odnoszenia się do przykładów zróżnicowanych pod względem zakresu czasowego, pod warunkiem, że stanowią one rodzaj pewnej „całości", możliwej do wyodrębnienia dzięki określonym właściwościom strukturalnym, ekspresyjnym i znaczeniowym. Heterotopia czasu akumulowanego i przerywanego będzie zatem przeze mnie rozpoznawana zarówo na poziomie makrostruktury czasowej utworu (jego całości), jak i na poziomie mikrostruktury czasowej (danej sceny).

W celu zredefiniowania heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego należy sformułować kryteria służące rozpoznaniu ich przejawów w twórczości scenicznej. Należałoby tego dokonać – zgodnie z intencją Foucaulta – uwzględniając kwestię relacji między kategoriami. Redefinicję wskazanych kategorii rozpocznę od wskazania zakresu znaczeniowego sygnalizowanego przez ich określenia. Zakres znaczeniowy heterotopii czasu akumulowanego dookreślają takie pojęcia, jak nagromadzenie, nadmiar, wielość, heteronomiczność, proliferacja zaś w przypadku heterotopii czasu przerywanego fragmentaryczność, redukcyjność, segmentacja, ograniczenie, minimalizacja. Uwzględniając wskazane zakresy znaczeniowe można sformułować kryteria pozwalające rozpoznać heterotopię czasu akumulowanego i przerywanego zarówno na poziomie makrostruktury, jak i mikrostruktury danego utworu. W przypadku heterotopii czasu przerywanego rozpoznawanej na poziomie makrostruktury czasowej danego utworu kryterium będą stanowiły jej **właściwości wynikające z wykorzystania strategii fragmentaryzacji i/lub redukcji w połączeniu ze strategią katalogowania;** w przypadku heterotopii czasu akumulowanego rozpoznawanej na poziomie makrostruktury czasowej danego utworu – jej **właściwości wynikające z wykorzystania strategii katalogowania**. Natomiast rozpoznaniu heterotopii czasu akumulowanego na poziomie mikrostruktury czasowej danego utworu (w ramach danej sceny, w której kreowana jest określona przestrzeń topograficzna, gdyż heterochronia stanowi odmianę heterotopii) będzie służyło kryterium określone jako **występowanie licznych (co najmniej dwóch) czasów** (w sposób sukcesywny lub symultaniczny), które mogą się ze sobą

[460] Zakres czasowy rozumiany jest w wymiarze fizykalnym, jako suma taktów, stron partytury czy minut, którą zawiera rozpatrywany przykład.

łączyć, będące **efektem zastosowania strategii katalogowania**[461]. Współwystępowanie różnych czasów w twórczości scenicznej także nie umknęło uwadze Beria:

(…) myślimy o teatrze, który nie tylko da się zrozumieć dzięki konkretnym rzeczom, które widzimy i które słyszymy, ale także dzięki pragnieniu przenikania, odkrywania i mieszania różnych czasów dźwięków i obrazów.[462]

W kontekście *Un re in ascolto* Berio doprecyzował kwestię „różnych czasów" wymieniając trzy z nich „przeszłość, teraźniejszość i przyszłość [które – WN] są stale zespolone; na scenie, w tekście i w muzyce."[463] o świadomości kompozytora dotyczącej możliwości akumulacji, a także łączenia różnych czasów i ich rozmaitego kształtowania, jakie otwiera przed twórcą sztuka, świadczy także jego komentarz dotyczący aspektów struktury temporalnej *Wyspy dnia poprzedniego* Umberta Eca, obfitujący w muzyczne analogie. Z wypowiedzi kompozytora wynika, że czas jest w powieści Eca nie tylko tworzywem, lecz także jednym z jej tematów, czy wręcz protagonistów:

Kurczenie się i rozszerzanie czasów narracyjnych stanowi muzyczny wymiar, który strukturalnie naznaczył muzykę europejską od ostatniego [dzieła – WN] Beethovena, przez [twórczość – WN] Wagnera, Debussy'ego aż po nasze czasy. *Wyspa dnia poprzedniego* wykorzystuje na poziomie narracji to kurczenie się i rozszerzenie czasu wokół centrum, które wciąż pozostaje nieodkryte. Bohaterowie, morze, kamienie, gwiazdy, emocje, idee, sam autor i wszystkie rzeczy związane z różnymi i zmieniającymi się perspektywami wydają się żyć w pewnej niestabilnej formie czasu. Na przykład powroty [takich miejsc, jak – WN] Paryż lub Monferrato nie są niepotwierdzonymi retrospekcjami ukierunkowanymi na linearną perspektywę narracji; są one częścią ciągłej teraźniejszości, immanentnej całości (...). Jest to narracja o muzycznym charakterze, ponieważ, tak jak w przypadku muzyki, zanim przejdziemy do szczegółów, zapamiętamy ją i myślimy o niej jako o natychmiastowo danej całości. W różnych spiralach nadchodzącego czasu, który przychodzi i ucieka rozróżnienie między teraźniejszością a przeszłością i –ośmielę się to powiedzieć – między formą a treścią, często staje się nieistotne. Trochę jak w pięknej muzyce wokalnej, w której jakość czasu muzycznego i rozszyfrowywanego tekstu zdają się przekraczać, przenikać i eliminować nawzajem, aż do momentu,

[461] Wydaje się, że przejawy procesu akumulacji porządków czasowych można przedstawić w sposób bardziej uchwytny na przykładzie fragmentów krótszych niż całość utworu, ze względu na stosunek dużej liczby czasów wobec relatywnie krótkiego czasu trwania fragmentu, stąd kwestię czasów będę rozważała tylko na poziomie mikrostruktury czasowej. W przypadku interpretowania wybranych fragmentów utworu w kontekście kategorii heterotopii czasu przerywanego taka zależność nie wydaje się w żaden sposób istotna, gdyż wielość czasów nie jest jej właściwością konstytutywną.

[462] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 163.

[463] L. Berio, *Dialogo fra te e me*, op. cit., s. 275.

w którym rozróżnienie dźwięków i słów staje się nieistotne. Na *Wyspie dnia poprzedniego* czas spogląda w głąb siebie samego, a czasami wydaje się, że patrzy z pewnym dystansem względem wydarzeń, wyimaginowanych tłumów, etymologii, wspomnień i katalogów, które nieubłaganie gromadzą się aż do śmierci. Proces nasycania i akumulacji przebiega w taki sposób, że momentami czas wydaje się w różny sposób się rozdzielać i rozmywać. Staje się także snem, na przykład snem o śnie snu o śnie. i umiera.[464]

Według kompozytora doświadczanie twórczości muzycznej jako swoistego „magazynu sampli" wymyka się porządkowi chronologii i oferuje możliwość relatywizacji struktury czasowej, wedle indywidualnej wrażliwości:

Dziś żyjemy z kalendarzem w ręku, ale jednocześnie żyjemy z poczuciem, że wszystko w historii dzieje się bez szczególnego względu na jej chronologię, i że nawet muzyka jest rodzajem magazynu sampli, których okres przydatności do spożycia – względna trwałość lub zapomnienie, chronologiczna lokalizacja – jest ostatecznie nieistotny, ponieważ kiedy w końcu do niego dobijemy, możemy go zignorować, zgodnie z naszymi wewnętrznymi potrzebami i pragnieniami jako słuchaczy, wykonawców i kompozytorów. Kiedy tak się dzieje, zdajemy sobie sprawę, że regały naszej muzycznej przestrzeni oznaczają, że przeszłość i przyszłość, „przed" i „po" są względnymi, a nawet wymiennymi bytami.[465]

W rozpoznaniu heterotopii czasu przerywanego na poziomie mikrostruktury czasowej utworu obowiązują inne kryteria niż w przypadku heterotopii czas akumulowanego. Heterotopia czasu przerywanego nie jest bowiem implikowana występowaniem licznych czasów. Jej rozpoznanie może dotyczyć zarówno jednego czasu, jak i wielu z nich. Z tego względu rozpoznanie heterotopii czasu przerywanego na poziomie mikrostruktury czasowej (w ramach danej sceny, w której kreowana jest dana przestrzeń topograficzna) określają kryteria: 1. **właściwości przejawów danych czasów/danego czasu wynikające z wykorzystania strategii fragmentaryzacji bądź redukcji**, 2. **przerywanie obecności jednego czasu przez inny czas wynikające z wykorzystania strategii fragmentaryzacji.**

Oprócz wskazania kryteriów pozwalających dookreślić, jak i rozróżnić kategorię heterotopii czasu akumulowanego od kategorii heterotopii czasu przerywanego, warto zwrócić uwagę na możliwości przełamania ich dychotomicznej relacji, tzn. na wykorzystanie potencjału interpretacyjnego jaki oferuje dostrzeżenie zależności między heterochroniami. Jak zasygnalizowałam wyżej, obie kategorie mogą zostać rozpoznane dzięki rozpoznaniu przejawów wykorzystania tych samych strategii – heterotopia czasu akumulowanego nie musi wyłącznie wiązać się z wykorzystaniem strategii katalogowania, lecz także fragmentaryzacji i redukcji,

[464] L. Berio, *Il tempo dell'isola* (1994, rev. 2003), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 155.

[465] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 63-64.

natomiast heterotopia czasu przerywanego – z wykorzystaniem strategii fragmentaryzacji i redukcji, lecz także strategii katalogowania. Ponadto przejawy heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego mogą zostać rozpoznane w tej samej scenie. Możliwość sprzężenia obu kategorii, przekroczenia ich dychotomii oferuje także rozwinięcie Foucaultowskiej definicji **kategorii heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania w** odniesieniu do aspektów fabularno-narracyjnych, w perspektywie Bachtinowskiej koncepcji karnawalizacji[466]. Foucault, omawiając kategorię heterotopii czasu przerywanego (którą określa również heterotopią czasu świętowania) wskazuje na typy aktywności kulturowych o charakterze nietrwałym, przemijalnym, tymczasowym, powołujących do istnienia daną przestrzeń topograficzną (np. jarmarki). Myśl Foucaulta zdaje się korespondować z koncepcją karnawalizacji Bachtina, łączącą zjawisko karnawału z kultem przemijalności, doczesności, przyjemności, przekraczania granic i pojawieniem się osobliwych działań, niedopuszczalnych w innym kontekście czasowym[467]. Innym z przejawów karnawalizacji jest nagromadzenie i nadmiarowość rozmaitych zjawisk – ich akumulacja. Stąd na zasadzie analogii, za przejaw heterotopii czasu przerywanego/czasu świętowania można uznać proces akumulacji danych zjawisk/obiektów, związany z wykorzystaniem strategii katalogowania. Proces akumulacji dotyczyć może także czasów, co jak wskazałam wyżej, warunkuje heterotopię czasu akumulowanego. Jednakże interpretując heterotopię czasu przerywanego jako czasu świętowania w kontekście koncepcji karnawalizacji należy uwzględnić jeszcze jeden warunek dotyczący właściwości aspektów fabularnych: obecność tematyki ludycznej, łączonej z sytuacją świętowania, zabawy, celebracji osobliwych działań, idiomatycznych dla szeroko rozumianego zjawiska karnawału, stanowiącego fundament koncepcji Bachtina.

2.2.2. Heterotopia dewiacji i kryzysu

W koncepcji Foucaulta kategorie heterotopii kryzysu i heterotopii dewiacji nie zostały w sposób precyzyjny rozgraniczone, a ich definicja koncentruje się na aspekcie nieprzystawalności jednostki względem społeczeństwa oraz na aspekcie naruszenia przez jednostkę zasad ustalonych w sposób normatywny, co skutkuje koniecznością jej wykluczenia i umieszczenia w odseparowanym miejscu[468]. Na potrzeby interpretacji twórczości scenicznej Beria warto dokonać bardziej precyzyjnego dookreślenia i redefinicji heterotopii dewiacji

[466] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go…*, op. cit.

[467] Ibid., s. 65-67.

[468] Por. podrozdział 2.2., s.

i heterotopii kryzysu, poprzez sformułowanie kryteriów pozwalających na ich rozpoznanie i w dalszej kolejności – różnicujących ich zakres znaczeniowy.

Na podstawie wskazanej wyżej eksplikacji kategorii heterotopii dewiacji i kryzysu przedstawionej przez Foucaulta można sformułować dwa kryteria pozwalające rozpoznać heterotopię dewiacji bądź kryzysu w utworze scenicznym w odniesieniu do jego aspektów fabularnych rozpoznawalnych w danych scenach. Pierwsze z kryteriów można określić jako **obecność działań postaci i sytuacji będących efektem sprzeniewierzenia się powszechnie respektowanym prawom i zasadom, np. moralnym, społecznym, religijnym (1)**, drugie zaś – jako **umieszczenie postaci w specyficznych przestrzeniach topograficznych, których sposób funkcjonowania określa mechanizm wykluczenia (2)**. Na obecność działań postaci i sytuacji będących efetem sprzeniewierzenia się powszechnie respektowanym prawom i zasadom uwagę zwraca także Berio, komentując romantyczną twórczość sceniczną, zwłaszcza zaś twórczość Giuseppe Verdiego. Berio zauważa, że w utworach scenicznych Verdiego wiele z zastosowanych rozwiązań dramaturgicznych warunkowały ówczesne oczekiwania odbiorców wymagające przywrócenia porządku moralnego. Najprostszym środkiem, by to osiągnąć była śmierć danego bohatera:

> Oczywiście ta idea reprezentacji mogłaby również pociągać za sobą, jak u Verdiego, fundamentalne, bardzo dramatyczne problemy, angażujące widza na poziomie moralnym (na myśl przychodzi nierozwiązywalny konflikt między prawami miłości a prawami społecznymi w *Traviacie*). Ale w każdym przypadku wizja świata panująca w tej epoce wymagała, aby porządek zawsze został przywrócony po konflikcie, nawet jeśli ten porządek był naznaczony tragiczną ofiarą.[469]

> Jeśli, ze względu na klasę społeczną, nie było dopuszczalne, by Violetta Valéry poślubiła Alfreda lub by Gilda żyła szczęśliwie z Księciem, to nadeszłaby śmierć, owa „Deus ex machina", która stanowiłaby rozwiązanie każdego moralnego dylematu (…).[470]

Berio wskazuje także inny sposób na przywrócenie porządku moralnego, jakim m.in. w dziełach Verdiego była transformacja bohaterów, jednocześnie sygnalizując swą odmienną postawę względem psychologizmu i dydaktyzmu wpisanego w transformację protagonistów:

> Faktem jest, że Verdi, posługując się również dość konwencjonalną retoryką, po raz pierwszy na deskach sceny operowej prowadzi lekcję świadomości moralnej zasadniczo opartej na ciągłej transformacji

[469] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 47.

[470] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 105.

swoich bohaterów. Dla tych, którzy głębiej poznają [twórczość – WN] Verdiego, te kwestie będą wydawać się oczywiste: dla mnie nie, nadal mnie zadziwiają.[471]

Z dwoma wskazanymi kryteriami jednocześnie koresponduje inne spostrzeżenie Beria dotyczące obecności przestrzeni statku (Titanica) w *Opera* jako swoistego symbolu nowoczesnej moralności. Wiara w technologię, szczęście i ludzką nieomylność, w kontekście tragicznych okoliczności mających miejsce w odseparowanej przestrzeni statku, nabrała bowiem znaczenia buntu przeciwko temu, co ponadludzkie – siłom natury i prawom metafizyki:

Ten statek pełen szczęśliwych ludzi, gdzie nie było wystarczającej liczby łodzi ratunkowych, ponieważ uważano, że jest niezatapialny, stał się wrakiem już podczas swego dziewiczego rejsu: wszystko to wydawało mi się bardzo dobrze symbolizować koniec epoki, w której panowała euforyczna wiara w postęp technologiczny i dobrobyt.[472]

Pierwsze ze wskazanych kryteriów pozwalających na rozpoznanie heterotopii dewiacji bądź kryzysu w twórczości scenicznej Beria można rozwinąć o kwestię zaburzeń i anomalii dotyczących sposobu zachowywania się postaci i ich działań. Ich ocenę umożliwia nie tylko relatywizacja na poziomie obowiązujących powszechnie norm, stanowiących konstrukty kulturowe, lecz także na poziomie „mikrosystemu", jaki tworzy zespół zachowań i działań postaci w rzeczywistości kreowanej w danym dziele. Przejawem osobliwych zachowań może być zarówno nadmierna uległość i łagodność, jak i pragnienie dominacji i agresja, a także inne, zindywidualizowane i odstające od pozostałych formy zachowań i działań, nadające postaciom wyraziste i ekscentryczne rysy charakterologiczne. Pozwalają one – podobnie jak oryginalny sposób charakterystyki wokalnej postaci – określić je mianem ekscentryków, wariatów, outsiderów, odmieńców czy Innych. **Obecność figury szaleńca (3)** – jak możnaby najogólniej określić tego typu zjawiska – uznaję tym samym za trzecie kryterium pozwalające rozpoznać heterotopię dewiacji bądź kryzysu[473]. Wydaje się, że kwestię tę – w powiązaniu z drugim kryterium służącym rozpoznaniu heterotopii dewiacji bądź kryzysu (umieszczenie postaci w specyficznych przestrzeniach topograficznych, których sposób funkcjonowania określa mechanizm wykluczenia) wydaje się podnosić Berio w dwóch analogicznych wypowiedziach

[471] L. Berio, *Verdi?*, op. cit., s. 125.

[472] L. Berio, M. D'Amico, *[Il mio teatro]*, op. cit., s. 219.

[473] Figura szaleńca wielkrotnie pojawia się w pracach Foucaulta, np. w *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, op. cit.; *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1999.

dotyczących postaci Prospera w *Un re in ascolto*, który – podobnie jak protagoniści w dziełach Verdiego – umiera:

> Prospero jest sam na wyspie swojej sceny i swoich wspomnień: marzy o innym teatrze. Dopadła go choroba. Jak w delirium, próba *Burzy* i samotność Prospera stają się jednością. Przeczuwa zbliżającą się śmierć; czas, wspomnienia i tłum postaci zdają się doprowadzać do jego upadku. Niczym w koszmarze pojawia się Protagonistka, i jak we śnie wszyscy opuszczają przestrzeń sceniczną. Prospero zostaje sam na bezludnej już wyspie sceny, podążając za licznymi wspomnieniami w czasie, który zdaje się zmieniać swój bieg: słucha znaków innego teatru, „pamięci o przyszłości", która go pochłania. W jaskrawym świetle scenicznych świateł Prospera, król, który wszystkiego słuchał, umiera.[474]

> Z zewnątrz pojawia się wszechogarniające poczucie niebezpieczeństwa i zagrożenia. Prospera dopadła choroba. Wszyscy się spotykają i powoli stają się częścią próby do spektaklu; jak statek, który zboczył z drogi, którą ma podążać, lub raczej, który ma tylko jedną trasę: tę, która doprowadzi go do katastrofy. Prospero cierpi w swoim teatrze. Wygląda jak ofiara rytuału inicjacji. W końcu pojawia się Protagonistka. Jej słowa są aktem oskarżenia przeciwko Prosperu, przeciwko życiu jego teatru i przeciwko teatrowi jego życia. Próba się zakończyła i wszyscy odchodzą. Prospero wsłuchuje się w siebie i samotnie umiera w nieoświetlonej i pustej przestrzeni scenicznej.[475]

Jako sadystycznego szaleńca Berio postrzega też postać Doktora w *Wozzecku* Albana Berga:

> Scena czwarta (gabinet Doktora). Jest to Passacaglia i dwadzieścia jeden wariacji opartych na jednej serii dźwięków. Każda wariacja jest żywym obrazem bezwzględnej eksperymentalnej psychozy Doktora, której przedmiotem jest Wozzeck, wydziedziczony przez życie, parias dręczony przez freudowski koszmar predestynujący do zła. Następstwo wariacji tworzy przemyślane i stopniowe crescendo; jest makabrycznym mechanizmem, działającym w sposob bezlitosny, tłamszącym słabe i niejasne wyjaśnienia Wozzecka; mechanizm eksploduje (ostatnia wariacja) w przeszywającej ekspozycji serii (…)[476]

Uwzględniając wyróżnione przez Foucaulta właściwości heterotopii w ogóle – w tym przenikanie się przestrzeni, ich łączenie, które rozpoznać można także we wskazanych przez Foucaulta przykładach heterotopii dewiacji bądź kryzysu (szpitale psychiatryczne, domy starców)[477], będące przejawem mechanizmu zacierania dychotomicznych granic – można rozwinąć drugie kryterium oceny heterotopii dewiacji bądź kryzysu. W konsekwencji tego

[474] L. Berio, *La nascita di un re*, op.cit., s. 272.

[475] L. Berio, *Dialogo fra te e me*, op. cit., s. 275.

[476] L. Berio, *Invito a "Wozzeck"*, op.cit., s. 91.

[477] Notabene rozpoznać je można także w *Un re in ascolto* (przestrzeń teatru, wyspy), co sygnalizują przytoczone wyżej słowa Beria. Por. s. 121.

rozpoznania za przejaw heterotopii dewiacji bądź kryzysu uznaję **przenikanie się rozmaitych przestrzeni i sfer, ich hybrydyzację (4)**, co może symbolizować problemy w zakresie dokonywania ocen moralnych, odróżniania dobra od zła, świętości od demoniczności, prawdy od fikcji i stanowi czwarte kryterium.

Kolejnym (piątym) kryterium pozwalającym na rozpoznanie hetrotopii dewiacji bądź kryzysu jest **negatywna waloryzacja przestrzeni topograficznej (5)**, w której rozgrywa się dana scena, z czym wiąże się wykorzystanie takich strategii, jak:

- ewokowanie negatywnej atmosfery (związanej, np. z poczuciem zagrożenia, fatalizmu);
- wykorzystanie negatywnej symboliki;
- łączenie i zestawianie różnych kategorii estetycznych i idiomów stylistycznych.

Biorąc pod uwagę wyróżnione przez Foucaulta przykłady heterotopii dewiacji i kryzysu wskazać można na różnice w sposobie ich funkcjonowania. Heterotopie kryzysu wydają się funkcjonować w sposób bardziej nieoficjalny, spontaniczny i utajony, regulowany przez zwyczaje i przesądy, natomiast heterotopie dewiacji cechuje wręcz status instytucji, a ich oficjalny i jawny sposób funkcjonowania określają regulaminy wskazujące na dopuszczalne formy zachowań. Wydaje się, że przemiana heterotopii kryzysu w heterotopię dewiacji, która – jak wskazuje Foucault – wiąże się z procesami historycznymi i jest charakterystyczna dla współczesności, zależy od stopnia nasilenia danych anomalii i ich „zauważalności". Z tego też względu identyfikację heterotopii dewiacji będę wiązała głównie z obecnością **pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (a)**, tj. stosunkowo dużym nasileniem strategii – występowaniem co najmniej dwóch z nich – tworzących negatywną waloryzację przestrzeni topograficznej, a także z wydłużonym czasem trwania scen, w których pojawiają się anormatywne działania i negatywnie waloryzowane przestrzenie, co gwarantuje „zauważalność" anomalii. Wprowadzenie tego dodatkowego kryterium dystynkcji wymaga sformułowania hipotezy, że im dłuższy czas utrzymywania się wskazanych elementów w niezmienionej formie, im bardziej zauważalna jest ich powtarzalność, tym mniejsze jest prawdopodobieństwo ich przyszłej zmiany. Za przejawy heterotopii dewiacji będę uznawać te z wydarzeń i działań, które cechują się długotrwałym charakterem, przez co wydają się niemożliwe do pokonania i przezwyciężenia i bycia podatnymi na zmiany. Z heterotopią kryzysu będę z kolei wiązała te z wydarzeń i działań, które cechuje charakter krótkotrwały, tymczasowy i przejściowy. Stanowią one moment możliwy do przezwyciężenia, a ich akcydentalny i stymulujący do zmian charakter potwierdzić mogą wydarzenia i działania następujące w kolejnych scenach.

Z kolei uwypuklając niespontaniczny, systemowy i wyróżniający się wysokim poziomem kontroli społecznej charakter cechujący heterotopię dewiacji w ujęciu Foucaulta wskazać można kolejne kryterium jej dystynkcji względem heterotopii kryzysu na poziomie kreacji postaci w utworze scenicznym: **duży stopień kontrolowania przez postać działań innych postaci oraz jej sprawczość (b)**. Za przejawy heterotopii dewiacji będę uznawać te z działań, które podejmowane są z premedytacją, wynikają ze świadomego wykorzystywania pozycji społecznej, zawodowej i roli kulturowej postaci, przez co stają się kontrowersyjne pod względem moralnym. Heterotopia dewiacji może łączyć się z wydarzeniami prowokowanymi i sterowanymi przez daną postać, których przebieg w większym stopniu zależy od jej intencji i determinacji, niż od wpływu czynników zewnętrznych. Zaaranżowanym wydarzeniom i działaniom postaci towarzyszyć może efekt „sztuczności". Dzięki wykorzystaniu określonych środków kształtowania mogą one zostać ukazane w sposób wyolbrzymiony, karykaturalny, ironiczny czy groteskowy, co sugerować może także perwersyjne skłonności postaci. Z kolei za przejawy heterotopii kryzysu będę uznawać te z działań, które wynikają z okoliczności niezależnych od pragnień i motywacji postaci, a ich konsekwencje nie muszą być przez postaci uświadomione, przez co nadają one danej postaci właściwości ofiary.

Rozdział 3. *Outis* i *Cronaca del Luogo* w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej

3.1. Głosowość[478]

3.1.1. Głos jako język

Wykorzystane z *Outis* i *Cronaca del Luogo* media głosowe ukształtowane zostały przy pomocy różnorodnych technik kompozytorskich i wokalnych i różnią się od siebie pod względem takich właściwości, jak m.in. typ rejestru, tessitury, sposób prezentacji, autonomiczność partii. Wskazane właściwości, pojedynczo, jak i w odpowiedniej konfiguracji, mogą posłużyć za kryteria, pozwalające wyróżnić i usystematyzować różnorodne media głosowe (nazywane również „głosami") w *Outis* i *Cronaca del Luogo* na poziomie aspektów techniczno-strukturalnych[479].

---

[478] Wiele z treści zawartych w podrozdziale 3.1. pojawia się w moim artykule *Relacje między głosem a tekstem w „Outis" Luciana Beria*, [w:] „Res Facta Nova" 2017 nr 18 (27) [w druku].

[479] W niniejszym rozdziale podkreślona zostanie kwestia udziału danych wykonawców kreujących postaci podczas premierowych przedstawień obu utworów, co wiąże się z pierwszym sposobem rozumienia pojęcia medium głosu. Por. podrozdział 2.1.1. Kwestia obsady wykonawczej w *Outis w* wielu przypadkach ulegała wielokrotnym zmianom, co wynika ze złożonej genezy utworu (początkowo planowanego jako *Musical*). O złożonej genezie utworu i projekcie *Musical* więcej pisze Alessandro Cecchi. A. Cecchi, *Riflessi di Ulisse al crepuscolo del secondo millennio. Luciano Berio, Outis e l'epica moderna*, [w:] *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, C. de Cristofaro (red.), Pisa 2017, s. 195-220. Biorąc pod uwagę dokumenty przechowywane w PSS wskazać można na przebieg procesu doboru obsady wykonawczej przez Beria. Wczesne plany Beria zakładały udział Rene Flemming. Na jednym z wycinków prasowych dotyczących sopranistki widnieje ręczna adnotacja Berio „Circe-Nausica?", sugerująca postać, którą miała kreować. Postać ta w ostatecznej wersji utworu (*Outis*) prawdopodobnie stała się Mariną, na co wskazuje Cross. J. Cross, *How Do You Make an Opera Without a Narrative?...*, op. cit., s. 206-207. Jednakże zamiast Renée Fleming jej kreacja powierzona została Monice Bacelli, której nazwisko widnieje obok postaci Nausici w innym dokumencie, w którym pojawia się tytuł *Outis a* także w jednym ze szkiców do partytury utworu. W innym szkicu do partytury widnieje też nazwisko Dominique'a Visse, któremu powierzona została kreacja Guglielma. Osoba Luisy Castellani także od początku była uwzględniana w obsadzie wykonawczej. W dokumencie datowanym na 13. 06. 1991, dotyczącym *Musicalu*, jest ona wymieniona razem z Adrianą Mortori jako „pierwsze głosy kobiece"/„1 voci femminili", co notabene ukazuje jak daleko zaszły zmiany w hierarchii postaci (w ostatecznej wersji Luisa Castellani kreująca postać Ady nie zajmuje najwyższego miejsca w hierarchii protagonistów), w innym dokumencie dotyczącym *Outis* śpiewaczce przypisana została rola Krawcowej (Sarta, przy czym Berio zaznaczył prowizoryczność imion postaci), natomiast na pocztówce nadanej przez Luisę Castellani i adresowanej do Beria (data 5. 02. 1996) śpiewaczka wspomina już o postaci Ady. Wśród innych planowanych wykonawców, którzy ostatecznie nie znaleźli się w obsadzie wskazać można na José Carrerasa

Warto dodać, że głosy w *Outis i w Cronaca del Luogo* prezentowane są w różnorodny i bardzo dynamiczny sposób – realizują ustępy solowe bądź zespołowe (np. duet, ansambl), a ponadto prezentują różnorodne techniki wokalne[480], co uwarunkowane jest w głównej mierze kontekstem fabularnym i dramaturgicznym. W kontekście aspektów strukturalno-technicznych – zgodnie z przyjętymi założeniami dotyczącymi pierwszego wyróżnionego w podrozdziale 2.1.1. znaczenia medium głosu w *Outis i w Cronaca del Luogo* – wskazane zostaną tylko te z głosów, które ukształtowane zostały w sposób dookreślony i stały, niezależnie od zmian fabularnych i dramaturgicznych.

Szerokie spektrum technik wykonawczych związanych z medium głosu, które Berio zastosował w *Outis* i *Cronaca del Luogo* stanowi rezonans doświadczeń kompozytora na polu eksperymentowania z możliwościami głosu ludzkiego i współpracy z Cathy Berberian, czego owocem są takie kompozycje, jak *Sequenza III*, *Thema (Ommagio a Joyce)*. W swych ostatnich utworach scenicznych, mimo ponad 30-letniego dystansu czasowego dzielącego je względem wyżej wymienionych kompozycji, Berio nie zrezygnował z wykorzystania różnorodnych technik wokalnych, w wielu przypadkach opracowanych w sposób niezwykle indywidualny, wymagający wprowadzenia oryginalnego sposobu notacji. Biorąc pod uwagę specyfikę twórczości kompozytora oraz intencjonalne wykorzystanie przez niego wcześniej wypracowanych technik w późnej twórczości, którą reprezentują *Outis i Cronaca del Luogo*,

(prawdopodobnie mającego kreować postać Steve'a-Izaaka, na co wskazuje treść innego dokumentu, w którym pojawia się następująca informacja i jeszcze inne wersje imion postaci: „Telogonio sam, zabija Ullissa. Carreras śpiewa 3 nuty"/„Telogonio solo, uccide Ullisse. Carreras canta 3 note"), Thomasa Hampsona, Giovanniego Tamborrina (dokument datowany na 13 czerwca 1991). Z kolei w dokumencie dotyczącym już nie *Musicalu* a *Outis* pojawiają się nazwiska innych planowanych wykonawców: Edity Gruberovej jako Circe, natomiast nazwisko Thomasa Hamptona zostało przypisane postaci Outisa. Warto ponadto dodać, że w jeszcze innym dokumencie przechowywanym w PSS (jednej z wersji libretta, autorstwa Paula Cartera) planowana była postać cantastorie, podobnie jak w *La vera storia*. W przypadku obsady wykonawczej w *Cronaca del Luogo*, jak wynika z treści dokumentów przechowywanych w PSS, dość wcześnie planowany był udział Hildegardy Behrens. Jednakże prawdopodobnie kreacja postaci Orvid miała przypaść w udziale nie Monice Bacelli, lecz Waltraud Meier, jak wskazuje treść listów Gerarda Mortiera i Beria. W liście adresowanym do Beria (z 19. 01. 1997) Mortier proponuje Waltraud Maier do roli głównej (nie wskazuje, o którą postać chodzi). Berio odpowiada Mortierowi (31. 01. 1997), że pomysł ten mu się podoba, gdyż „Waltraud Maier razem z Hildegardą Behrens są idealnymi śpiewaczkami do tego projektu".

[480] Należy zaznaczyć, że zarówno wskazany sposób prezentacji głosów, jak i rodzaj prezentowanej przez głosy techniki wokalnej – ze względu na swą dynamiczność – nie stanową kryteriów, które pozwoliłoby usystematyzować różnorodne media głosowe w *Outis* i *Cronaca del Luogo*, dlatego nie zostały uwzględnione w tabeli 1.

konieczne wydaje się przedstawienie ich swoistego „katalogu" w tych dziełach[481]. Wydaje się to konieczne tym bardziej, że zarówno w *Outis,* jak i w *Cronaca del Luogo* większość z nich stosowana jest wielokrotnie i konsekwentnie w trakcie przebiegu utworów, w kontekście określonych sytuacji dramaturgicznych i w odniesieniu do konkretnych postaci. Przedstawione w sposób tabelaryczny „katalogi" tych technik, co warto zaznaczyć, nie pojawiają się w partyturach utworów, ani w żadnych z poświęconych im komentarzy kompozytora. Z tego względu stanowią do nich istotne „aneksy", pozwalające usystematyzować i dookreślić typy technik wokalnych stosowane przez Berio.

Kryterium	**Rodzaj głosu/głosów**	***Outis***	***Cronaca del Luogo***
Typ rejestru i tessitury	Męskie	Alan Opie (Outis[482]), Luca Canonici (Steve), Dominique Visse (Guglielmo), Roy Stevens (Pedro), Donald Maxwell (Reżyser, Sobowtór Outisa), Peter Hall (Ksiądz, Weteran), Paolo Calabresi (Narrator)	Frode Olsen (Generał), Matthias Klink (Phanuel), David Moss (Nino), Urban Malmberg (Człowiek bez wieku), Martin Blasius (Burmistrz), Frits Steinbacher, Martin Halltrich, Tore Denys (3 Konstruktorów), Jörg Espenkott, Dirk D'Ase (2 pracujących Adeptów)
	Kobiece	Tatiana Poluektova (Emily), Luisa Castellani (Ada), Monica Bacelli (Marina), Yelda Kodally (Olga, Sobowtór Emily), Elena Brilova (Samantha)	Hildegarda Behrens (R), Monica Bacelli (Orvid), Carolina Astanel (Kobieta)
	Dziecięce	Brak	Tölzer Knabenchor (Dzieci)

[481] Por. tabela 1a. i 1b. w Aneksie 1.

[482] Imiona postaci podane są w nawiasach. Polskie tłumaczenia niektórych imion postaci bądź ich spolszczone wersje – podobnie jak w przypadku wcześniejszych utworów scenicznych Beria, omawianych w rozdziale 1. –zostały przeze mnie wprowadzone w przypadku imion powszechnie znanych, w celu ułatwienia czytelnikowi identyfikacji postaci, zgodnie z przypisanym imieniu kontekstem kulturowym (np. Izaak zamiast Isaac) bądź w celu językowego ujawnienia znaczenia imiona, jak w przypadku imion wskazujących na rolę, czy zawód postaci (np. Reduce – Weteran). W przypadku innych imion pochodzących z różnych innych języków (np. angielskie imię Samantha, Steve, Rudy, greckie Outis, rosyjskie Olga, hiszpańskie Pedro, włoskie Marina, Guglielmo, Ada), z wyjątkiem hebrajskiego imiona Izaak, zachowana została ich oryginalna pisownia. Określenie Suggeritore będę tłumaczyła jako Narrator, a nie Sufler, gdyż bardziej adekwatnie oddaje ono rolę postaci.

	Sopran	Tatiana Poluektova (Emily), Monica Bacelli (Marina), Yelda Kodally (Olga, Sobowtór Emily), EElena Brilova (Samantha)	Hildegarda Behrens (R)
	Mezzosopran	Luisa Castellani (Ada)	Monica Bacelli (Orvid), Carolina Astanel (Kobieta)
	Kontratenor	Dominique Visse (Guglielmo)	Brak
	Tenor	Luca Canonici (Steve), Peter Hall (Ksiądz, Weteran)	Matthias Klink (Phanuel), Frits Steinbacher, Martin Halltrich, Tore Denys (3 Konstruktorów), Frode Olsen (Generał), Urban
	Baryton	Alan Opie (Outis), Donald Maxwell (Reżyser, Sobowtór Outisa),	Malmberg (Człowiek bez wieku), Martin Blasius (Burmistrz),
	Bas	(bas/baryton) Roy Stevens (Pedro)	Brak
Sposób prezentacji	Prezentowane w czasie rzeczywistym (realne)	Wszystkie ww. głosy	Wszystkie ww. głosy
	Prezentowane z nagrania (wirtualne)	Głosy prezentowane z nagrania[483]	6 Głosów prezentowanych z nagrania
	Amplifikowane	Swingle Singers (Wokaliści)[484]	Niektórzy członkowie Chóru Arnolda Schönberga (Chóru A)
	Nieamplifikowane	Większość ww. głosów	Większość ww. głosów
Autonomiczność partii	Realizujące partie indywidualne	Wszystkie ww. głosy (z wyjątkiem Swingle Singers (Wokalistów) i Chóru Teatro alla Scala (Chór)	Wszystkie ww. głosy z wyjątkiem Chór Arnolda Schönberga (Chóru A i B) oraz Tölzer Knabenchor (Dzieci)
	Realizujące partie zespołowe[485].	Swingle Singers (Wokaliści) i Chór Teatro alla Scala (Chór)	Chór Arnolda Schönberga (Chór A i B) oraz Tölzer Knabenchor (Dzieci)

Tabela 1. Głosy w *Outis* i *Cronaca del Luogo*

W *Outis* i *Cronaca del Luogo* oprócz śpiewu wykorzystane zostały dwie techniki wokalne, stosowane rzadziej w przebiegu utworów. Pierwszą z nich jest **recytacja**. W *Outis* występuje ona w partii aż dziewięciu postaci, w *Cronaca del Luogo* w partii siedmiu postaci

[483] Określenie to występuje w partyturze i będzie stosowane w pracy ze względu na brak wskazania, czyje głosy zostały zarejestrowane.

[484] Sporadycznie aplifikowane są inne głosy, np. głos Donalda Maxwella (Reżyser, L. Berio, *Outis*, Milano 1996, s. 71-74) w *Outis*. Z kolei w *Cronaca del Luogo* wybrane głosy są sporadycznie przetwarszane przy użyciu *life electronics*, np. głos Davida Mossa (Nino, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Milano 1999, s. 79), członków Chóru Arnolda Schönberga (Chór A i B, ibid., s. 99).

[485] W przypadku tego wyróżnienia głosy prezentowane indywidualnie oznaczają głosy, którym powierzona została autonomiczna partia wokalna, niezależna od partii innych głosów.

i stanowi technikę dystynktywną i jedyną dla postaci Narratora w *Outis* i postaci 2 pracujących Adeptów i Nino II w *Cronaca del Luogo*. Z kolei druga technika oscyluje między recytacją a śpiewem i można ją określić mianem **melorecytacji**. Zastosowane sposoby notacji melorecytacji[486] korespondują z konwencjonalnymi sposobami notacji struktur melorecytacyjnych używanymi przez Arnolda Schönberga, Albana Berga, Franza Schrekera, Engelberta Humperdincka czy Luigi'ego Dallapiccolę[487]. Różnorodność sposobów notacji melorecytacji sugerować może wielość tego typu technik. Jednakże analiza porównawcza sposobu zapisu z jego realizacją przez konkretnego wykonawcę, utrwaloną w nagraniu nie wykazała znaczących różnic w sposobie realizacji odmiennych form notacji. Ponadto w wyniku analizy wskazane zostały różnice w realizacji tego samego symbolu notacji przez różnych wykonawców (np. w przypadku interpretacji partii Ady przez Luisę Castellani interpretacja symbolu nuty i krzyżyka bardziej przypomina śpiew, natomiast w interpretacji partii Reżysera przez Donalda Maxwella – mowę). Tym samym kwestia liczby technik/techniki melorecytacji może być interpretowana następująco – możliwe jest mówienie o jednej technice melorecytacji i różnym sposobie jej realizacji. Związki danego sposobu notacji techniki melorecytacji ze śpiewem czy mową – jak wynika z analizy audytywnej – są relatywne i dynamiczne. Zależeć mogą od typu rejestru (im wyższy rejestr tym większe podobieństwo do śpiewu), czy od typu partii – tego, czy jest ona indywidualna, czy zespołowa (np. symbol ukośnej kreski realizowany jest w sposób przypominający śpiew w partii Pedra i mowę w partii Chóru).

Śpiew, recytacja i melorecytacja, poza różnicami w zakresie sposobu intonowania dźwięków wpływającymi na odmienną barwę głosu, wiążą się z odmiennymi właściwościami metro-rytmicznymi. Śpiew i melorecytacja zawsze prezentowane są w oparciu o określoną strukturę metro-rytmiczną. Natomiast recytacji nie cechuje występowanie określonej struktury rytmicznej. Tekst słowny poddany recytacji artykułowany jest niejako *ad libitum* – nie została mu przypisana określona struktura metro-

[486] W *Outis* wskazać można aż pięć różnych sposobów notacji technik melorecytacyjnych (por. tabela 1c. w Aneksie 1.), w *Cronaca del Luogo* trzy (por. tabela 1d. w Aneksie 1.), gdyż niewykorzystany został symbol rombu ani symbol krzyżyka wraz z nutą, jak w *Outis*.

[487] W obu utworach występuje kilka różnych sposobów notacji meloracytacji. Symbol nuty oraz krzyżyka pojawia się np. w *Księżycowym Pierrocie* Schönberga czy *Wozzecku* Berga; symbol ukośnych linii zamiast główek nut, o określonym czasie trwania pojawia się w *Lulu* Berga czy w *Księżycowym Pierrocie*; symbol nut o romboidalnym kształcie główek, które nie są zaczernione w *Die Gezeichneten* Schrekera czy *Die Königskinder* Humperdincka; symbol nut z krzyżykami zamiast główek w *Ulissesie* Dallapiccoli; symbol samych lasek nut, bez główek, w *Lulu* Berga.

rytmiczna, która byłaby zaznaczona w partyturze. Tym samym, właściwości rytmiczne tekstu prezentowanego przy pomocy recytacji zależą od inwencji wykonawcy, podobnie jak do pewnego stopnia jego właściwości agogiczne (dotyczące czasu trwania danych słów, pozostawiające wykonawcy wybór tempa ich prezentacji), które jednak dookreśla kontekst relacji z innymi partiami wokalnymi bądź instrumentalnymi, warunkujący moment rozpoczęcia i zakończenia prezentacji danego fragmentu tekstu. Melorecytacja prezentowana jest przy użyciu wysokości dźwięków realizowanych w sposób nieprecyzyjny pod względem intonacji, inaczej niż w przypadku śpiewu, mimo że dźwięki przeznaczone do melorecytacji zostały dokładnie zaznaczone na pięciolinii. W *Cronaca del Luogo*, inaczej niż w *Outis,* przy pomocy melorecytacji artykułowane są także wokalizy. Wokalizy w obu utworach stanowią jedną z dwóch charakterystycznych struktur melo-rytmicznych powracających w przebiegu utworu[488]. Wokalizy tworzą dźwięki o różnych wysokościach, jak i czasie trwania, w obu utworach najczęściej wykonywane w kontekście artykułowania tekstu słownego o właściwościach semantycznych, rzadziej natomiast w kontekście pojedynczych głosek, stanowiąc formę ich „przedłużenia". W *Outis* i *Cronaca del Luogo,* w zależności od stopnia złożoności tego typu struktury (liczby i różnorodności wysokości dźwięków oraz wartości rytmicznych) wyróżnić można wokalizy mniej rozbudowane (wariant pierwszy) oraz wokalizy w typie koloratur (wariant drugi), pojawiające się dużo rzadziej. Drugą charakterystyczną strukturę melo-rytmiczną tworzą te same wysokości utrzymane w tym samym rytmie (wariant pierwszy) bądź dwie różne wysokości pojawiające się naprzemiennie (wariant drugi), przez co strukturę tę określić można mianem struktury repetycyjnej[489]. Na dźwiękach poddanych repetycji artykułowany może być tekst słowny o właściwościach semantycznych, jak i pojedyncze głoski, nie przejawiające takich właściwości. Struktura ta kojarzyć się może z operowym *parlando* i w *Outis* najczęściej prezentowana jest za pomocą śpiewu; natomiast w *Cronaca del Luogo* w podobnym stopniu za pomocą śpiewu i melorecytacji.

Częstotliwość występowania melorecytacji w *Cronaca del Luogo* jest o wiele mniejsza niż w *Outis*. W *Outis* melorecytacja pojawia się w różnym nasileniu w aż czternastu partiach wokalnych (w tym w jedenastu partiach indywidualnych). W *Cronaca del Luogo* w jedynie ośmiu partiach wokalnych (w tym w sześciu partiach indywidualnych). W *Outis* i *Cronaca del Luogo* melorecytacją nie posługują się wykonawcy realizujący partie ograniczone wyłącznie do śpiewu lub recytacji. Wykonawcy realizujący partię ograniczoną

[488] Por. tabela 1g. i tabela 1h. wAneksie 1.

[489] Ibid.

wyłącznie do śpiewu to w *Outis*: Luca Canonici (Steve), Donald Maxwell (Sobowtór Outisa), Yelda Kodally (Sobowtór Emily); w *Cronaca del Luogo*: Monica Bacelli (Orvid), Martin Blasius Burmistrz, dwóch pracujących Adeptów i trzech Konstuktorów). Natomiast wykonawcy realizujący partię ograniczoną wyłącznie do recytacji to w *Outis*: Narrator, w *Cronaca del Luogo*: Nino II). W *Cronaca del Luogo* melorecytacji pozbawiona została również partia Dzieci, w której występuje zarówno śpiew, jak i recytacja.

W *Outis*, podobnie jak w *Cronaca del Luogo* udział melorecytacji został ograniczony (bądź nie występuje w ogóle) w tych partiach, w których zredukowana została liczba innych charakterystycznych technik wokalnych[490] i w których dominującym sposobem wykorzystania głosu jest śpiew realizowany *legato*. W *Outis* tego typu partie realizują: Alan Opie (Outis), Tatiana Poluektova (Emily); w *Cronaca del Luogo*: Matthias Klink (Phanuel). Niektóre z charakterystycznych technik wokalnych wyróżnionych w obu utworach prezentowane są wielokrotnie i notowane w sposób konwencjonalny (np. intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando*), bądź pojawiają się jednokrotnie i cechuje je indywidualny sposób graficznej reprezentacji (np. intonowanie możliwie jak najniższego dźwięku w *Outis*, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szybkiego akcentu przepony w *Cronaca del Luogo*[491]). W obu utworach, w większości partii wokalnych, pojawiają się różnorodne techniki stosowane wielokrotnie. Największe bogactwo technik wokalnych (które dotyczy zarówno ich liczby, jak i częstości wykorzystania) prezentowane jest w *Outis* przez: Yeldę Kodally (Olga), Elenę Brilovą

[490] Wśród innych charakterystycznych technik wokalnych w obu utworach wskazać można: intonowanie jak najniższego/jak najwyższego dźwięku, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo/tremolo dentale* (w tym *frullato*), intonowanie dźwięków z zamkniętymi ustami (*bocca chiusa*), intonowanie wszystkich dźwięków we wskazanym zakresie (klaster), intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando*, w *Outis* ponadto intonowanie dźwięków w jak najszybszym tempie; w *Cronaca del Luogo* ponadto intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szybkiego akcentu przepony oraz gwizd. Wszystkie wskazane techniki wyszczególnione zostały w tabeli 1a i tabeli 1b w Aneksie 1. Nartomiast melorecytacja i recytacja przedstawiona została w tabeli 1.c i tabeli 1d. w Aneksie 1.

[491] Berio objaśnił w sposób słowny jedynie symbol szybkiego akcentu przepony w *Cronaca del Luogo*. Interpretacja symbolu strzałki w dół jako intonowanie możliwie jak najniższego dźwięku, zastosowanego w *Outis*, dokonana została na zasadzie analogii z symbolem strzałki w górę, objaśnionym jako intonowanie możliwie jak najwyższego dźwięku, pojawiającym się w partyturze *La vera storia*. W przypadku innych technik pojawiających się w utworach – sposób interpretacji sugeruje konwencjonalny rodzaj zapisu (tj. stosowany dość powszechnie w XX-wiecznej literaturze muzycznej, dotyczący np. zapisu brzmień klasterowych) bądź objaśnienie kompozytora zastosowane w partyturze danego lub innego utworu.

(Samantha), Monicę Bacelli (Marina), Donalda Maxwella (Reżyser), Roy'a Stevensa (Pedro) i Dominique'a Visse (Guglielmo)[492]; natomiast w *Cronaca del Luogo* przez: Davida Mossa (Nino) Hildegardę Behrens (R)[493]. Z kolei w obu kompozycjach w danych partiach wokalnych, np. w *Outis w* partii Sobowtóra Outisa, Sobowtóra Emily; w *Cronaca del Luogo* w partii 2 pracujących Adeptów nie występują charakterystyczne techniki wokalne bądź ich liczba i zakres została ograniczona, np. w przypadku partii Steve'a w *Outis* – do intonowania dźwięków z wykorzystaniem *glissando i* intonowania dźwięków z wykorzystaniem ozdobników; w przypadku partii 3 Konstruktorów w *Cronaca del Luogo* – do intonowania dźwięków z wykorzystaniem *glissando*. Porównując oba utwory pod kątem liczby różnych technik wokalnych, jak i częstości ich wykorzystania zauważyć można zasadniczą różnicę – w *Cronaca del Luogo* wykonawcom partii indywidualnych powierzona została nieco mniejsza liczba technik wokalnych niż wykonawcom partii zespołowych w *Outis*; pojawiają się one również rzadziej w trakcie przebiegu utworów. Natomiast w obu utworach wykonawcy realizujący partie zespołowe: Chór Teatro alla Scala (Chór) i Swingle Singers (Wokaliści) w *Outis* oraz Chór Arnolda Schönberga (Chór A i Chór B) w *Cronaca del Luogo* prezentują szczególnie wiele różnorodnych technik wokalnych, choć w *Cronaca del Luogo* nieco więcej (8-10) niż w *Outis* (6-8). Różnorodne techniki wokalne pojawiają się porównywalnie często w partiach zespołowych w obu kompozycjach (w partii Chóru w *Outis* podobnie często jak w partii Chóru A w *Cronaca del Luogo,* w partii Wokalistów w *Outis* podobnie często, jak w partii Chóru B w *Cronaca del Luogo*). W zespołowych partiach wokalnych, zarówno w *Outis,* jak i w *Cronaca del Luogo*, wykorzystane zostały techniki jednostkowe, które nie pojawiają się w partiach indywidualnych. Dla przykładu, w *Outis* i *Cronaca del Luogo,* w zespołowych partiach wokalnych, zastosowano intonowanie wszystkich możliwych dźwięków we wskazanym zakresie, ponadto w *Cronaca del Luogo* w partii Chóru A gwizd i intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo*. Zauważalne w obu utworach obdarzenie zespołowych partii wokalnych dużym bogactwem technik wokalnych, podobnie jak powierzenie ich wykonawcom prezentacji różnych fonemów, mające miejsce wielokrotnie w przebiegu akcji, podkreśla kolorystyczną i ekspresyjną rolę głosów oraz służy eksponowaniu jakości brzmieniowych.

W obu utworach wykonawcy prezentują wiele technik wokalnych jednocześnie, np. w *Outis* Elena Brilova (Samantha) i Yelda Kodally (Olga): intonowanie dźwięków

[492] Wskazani wykonawcy prezentują 6-8 technik wyróżnionych w tabeli 1a. w Aneksie 1.

[493] Wskazani wykonawcy prezentują 4-6 technik wyróżnionych w tabeli 1b. w Aneksie 1.

z wykorzystaniem *tremolo dentale* i *glissando,* Chór Teatro alla Scala (Chór): intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale*, *glissando*, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu; w *Cronaca del Luogo* David Moss (Nino): intonowanie dźwięku z zamkniętymi ustami z wykorzystaniem *glissando,* Carolina Astanel (Kobieta): intonowanie możliwie jak najwyższego dźwięku z zamkniętymi ustami. Liczne techniki wokalne są także prezentowane pojedynczo w bliskim odstępie czasowym, np. przez Monicę Bacelli (Marina) w *Outis:* intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu, intonowanie dźwięku z zamkniętymi ustami, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando*, również przez Monicę Bacelli (Orvid) i Martina Blasiusa (Burmistrz) w *Cronaca del Luogo:* intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu i intonowanie dźwięku z zamkniętymi ustami. Połączenie kilku technik wzbogaca walory kolorystyczne głosów oraz odwraca uwagę od jakości semantycznych tekstu słownego na rzecz jego jakości fonicznych.

W obu utworach określone właściwości głosu/głosów pożądane w danym momencie akcji zostały również zasugerowane przy pomocy określeń słownych (wymienionych niżej w nawiasach):

- typ barwy i tembru głosu (np. *nasale*; *senza vibrato* w *Outis* i *Cronaca del Luogo*, *soffocato* w *Cronaca del Luogo*);
- właściwości barwowo-ekspresyjne głosu (np. *urlato*; *riso* w *Outis, come urlando*; *come ridendo* w *Cronaca del Luogo*);
- sposób dobierania oddechu (*Non evidenziare la respirazione* w *Outis, respirare a piacere, intermittente ad lib*. w *Cronaca del Luogo*);
- typ rejestru (np. *falsetto* w *Outis* i *Cronaca del Luogo*);
- stopień natężenia głosu (np. *mezzo voce* w *Outis, seternare liberamente mezza voce*; *voce piena*, w *Cronaca del Luogo*);
- właściwości agogiczne (np. *rapido* w *Outis* i *Cronaca del Luogo, con tempo instabile* w *Cronaca del Luogo*);
- właściwości dynamiczne (*ripetere sempre pp*; *sempre f* w *Cronaca del Luogo*)
- sposób artykułowania fonemów (*esagerando le vocali [o] e [a] (stringendo molto [o] e aprendo la [a]* w *Outis*);
- relacja między głosami (*ogni voce indipendente* w *Cronaca del Luogo*).

3.1.2. Zbliżanie się głosu do języka

Libretto *Outis*, a zwłaszcza *Cronaca del Luogo* stanowią rozbudowane literackie kolaże, składające się z cytatów pochodzących z rozmaitych utworów literackich[494]. W *Cronaca del Luogo* cytatów fragmentów różnych utworów literackich jest więcej niż w *Outis* (odpowiednio około sześćdziesięciu i około trzydziestu), wielokrotnie są one także krótsze, nawet ograniczone do jednego słowa. Ponadto w *Cronaca del Luogo* cytowany tekst często pochodzi z różnych utworów literackich, a także z ich tytułów. Warto dodać, że w libretcie *Cronaca del Luogo* wprowadzone zostały cytaty, które nie są prezentowane przez postaci i pełnią funkcję swoistego metakomentarza[495]. W librettach obu utworów cytaty przeplatają się z literackimi parafrazami, aluzjami (przykładem literackiej aluzji w *Outis* może być przywołanie postaci z baśni braci Grimm czy Hansa Christiana Andersena) oraz autorskimi fragmentami tekstu (w *Outis* pióra Dario del Corno i Luciana Berio, w *Cronaca del Luogo* autorstwa Talii Pecker Berio). Parafrazy fragmentów utworów litrackich, aluzje do nich i autorskie fragmenty tekstu korespondują pod względem tematycznym czy stylistycznym z wykorzystanymi cytatami. W librettach obu kompozycji pojawiają się te same **tematy**, tj. temat pamięci, wojny, śmierci, miłości, samotności. Ponadto w *Outis* występuje temat podróży[496], a w *Cronaca del Luogo* temat

[494] Wszystkie zidentyfikowane utwory literackie wykorzystane w librettach utworów przedstawione zostały w tabeli 2a. i tabeli 2b. w Aneksie 2. Warto dodać, że we wcześniejszych wersjach utworów, o czym świadczą dokumenty przechowywane w PSS, planowanych było wykorzystanie większej liczby utworów literackich, np. *Fausta* Goethego.

[495] W wydanych osobno librettach obu utworów w inny sposób wskazane zostały źródła cytatów, co wpływa na różnice w sposobie odbioru treści librett i zawartych w nich cytatów. W *Outis* informacje o źródłach cytatów (autor i tytuł utworu literackiego) podane zostały w formie przypisów końcowych. Natomiast w *Cronaca del Luogo* informacje o źródłach cytatów (autor i tytuł utworu literackiego), wraz z rozszerzoną wersją cytatów (cytowany w libretcie fragment utworu literackiego wzbogacony o jego wcześniejszy bądź dalszy fragment, niecytowany w libretcie, który umieszczony został po lewej stronie zapisu libretta), pojawiają się równolegle z właściwym tekstem libretta (tj. tekstem prezentowanym przez postaci, umieszonym po prawej stronie zapisu libretta). Warto dodać, że nie wszystkie cytaty umieszczone po lewej stronie zapisu libretta pojawiają się we właściwym tekście libretta. Wydaje się, że w takim przypadku funkcja cytatów umieszczonych po lewej stronie zapisu libretta polega na dookreśleniu kontekstu sytuacji scenicznej lub właściwości postaci. Tym samym, w *Cronaca del Luogo*, dzięki zastosowaniu oryginalnej dwuczęściowej kompozycji słownej – składającej się z tekstu prezentowanego przez postaci i jego literackich źródeł – libretto zostało wzbogacone o swoisty metakomentarz, poszerzający możliwości interpretacji jego treści.

[496] W jednej z wcześniejszych wersji utworu, jak sugeruje treść jednego dokumentu przechowywanego w PSS, tematyka utworu była jeszcze bardziej uzależniona od tematyki *Odysei*. Berio wskazuje bowiem na takie

przestrzeni. Warto dodać, że teksty obu librett skonstruowane zostały w oparciu o **liczne języki**[497]. W obu librettach najczęściej pojawia się język włoski – głównie w przypadku autorskich fragmentów tekstu oraz tłumaczeń cytatów i parafraz dotyczących w *Outis* m.in. fragmentów *Ulissesa* Joyce'a, *Wieku niepokoju* Wystana Hugh Audena, w *Cronaca del Luogo* m.in. fragmentów biblijnych. Oprócz jezyka włoskiego w *Outis* występuje język niemiecki, angielski, łacina, w *Cronaca del Luogo* język angielski, niemiecki, co w większości przypadków uwarunkowane jest wykorzystaniem oryginalnej wersji językowej cytatów. W *Cronaca del Luogo* wystepuje również język hebrajski (w zapisie fonetycznym), głównie w przypadku autorskich fragmentów libretta.

Struktura libretta *Outis i* libretta *Cronaca del Luogo* przejawia także cechy **palimpsestu**, z co najmniej trzech względów:

1. transformacje oryginalnych źródeł literackich, takich jak, wskazane wcześniej, ich parafrazowanie, wprowadzenie aluzji do nich;

2. indywidualne sposoby zakomponowania literackich cytatów w tekście libretta (dla których, według ujęcia Gérarda Genette'a, cytaty stanowiłyby rodzaj hipotekstu[498]);

3. wykorzystanie cytatów z hipertekstualnych utworów literackich – nawiązujących do innych dzieł literackich, jak w przypadku kilku utworów (w *Outis: Ulisses* Joyce'a, *Powrót Ulissesa* Brechta, *Odys* Umberta Saby, inspirowanych Homerowską *Odyseją*[499]*, w Cronaca del Luogo: Ziemia jałowa* Thomasa Stearnsa Eliota inspirowana m.in. dziełami Szekspira, Charlesa Baudlaire'a, Owidiusza, Homera i *Psalmy* Clémenta Marota, stanowiące oryginalną parafrazę biblijnych *Psalmów*).

Kolażowa i palimpsestowa zarazem struktura librett, determinująca różnorodne typy relacji (np. tematycznych) pomiędzy wykorzystanymi w nich cytatami i ich parafrazami, warunkuje ich intertekstualną, czy wręcz hipertekstualną specyfikę. W *Outis* liczba cytatów przewyższa

tematy, jak: „Powrót, potwory, nostalgia, syn, kobiety, Itaka, (...) spotkanie z matką, (...) sen Ulyssesa na statku zalotników, (...) sześć głów Scylli, (...) proroctwo Terezjasza ostatnia podróż".

[497] Wszystkie języki wykorzystane w librettach utworów przedstawione zostały w tabeli 2a. i tabeli 2b. w Aneksie 2. Warto dodać, że we wcześniejszych wersjach *Outis* planowane było wykorzystanie także języka francuskiego, na co wskazuje treść dokumentów przechowywanych w PSS. Notabene język francuski został wykorzystany w drugiej inscenizacji *Outis* (reż. Yannis Kokkos, Théâtre du Châtelet w Paryżu, 1999 rok) w przypadku partii Narratora (oryginalnie napisanej w języku włoskim).

[498] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 11.

[499] Ibid., s. 11-12.

liczbę autorskich fragmentów, w *Cronaca del Luogo* więcej niż cytatów jest parafraz utworów literackich i autorskich fragmentów tekstu inspirowanych treścią cytatów.

Przedstawiona specyfika librett obu utworów sugeruje możliwość ich dookreślenia gatunkowego jako osobliwych, **postmodernistycznych odmian opery literackiej**. Wykorzystują one pluralistyczną i otwartą formułę w przypadkach:

1. stopnia ingerencji w literackie źródła (od cytatu aż po parafrazę i autorski fragment inspirowany treścią cytatu);
2. sposobów konstrukcji tekstu słownego libretta (np. zestawienie cytatu z parafrazą czy fragmentem tekstu autorstwa librecistów, połączenie kilku cytatów w jednym fragmencie tekstu, zestawienie kilku cytatów w kolejnych fragmentach tekstu itd.);
3. wprowadzenia szerokiego spektrum źródeł literackich.

Pluralizm źródeł literackich wykorzystanych w obu utworach określić można natomiast jako:

1. tematyczny – wykorzystanie wskazanych wyżej obszarów tematycznych;
2. historyczny – wykorzystanie utworów pochodzących z różnych epok (w librettach obu utworów ze starożytności, renesansu i XX wieku, a w *Outis* ponadto z wczesnego romantyzmu, natomiast w *Cronaca del Luogo* ze średniowiecza i oświecenia);
3. stylistyczny – wykorzystanie utworów zawierających rymy lub nie, cechujących się występowaniem bądź niewystępowaniem znaków interpunkcyjnych, występowaniem różnego typu metafor i konstrukcji językowych;
4. gatunkowy – wykorzystanie utworów reprezentujących różne gatunki literackie (w librettach obu kompozycji utworów poetyckich, powieści, ponadto w *Outis* utworów dramatycznych, w *Cronaca del Luogo* m.in. poematu, opowiadania, komentarzy biblijnych, literatury naukowej);
5. geograficzny – wykorzystanie utworów literackich pochodzących z różnych obszarów geograficznych, warunkujących poliglotyczność libretta (np. niemieckojęzycznego, anglojęzycznego, włoskojęzycznego; w *Cronaca del Luogo* także pochodzących z obszaru Bliskiego Wschodu), powstających w granicach wspólnego obszaru kulturowego (w *Outis* – europejskiego, w *Cronaca del Luogo* – europejsko-semickiego).

Pluralizm literackich źródeł, podobnie jak różna długość wykorzystanych cytatów i różny stopień ingerencji w pierwotną strukturę tekstu literackiego, warunkują semantyczne bogactwo i wieloznaczność treści słownej librett. Cytaty z utworów literackich, funkcjonujące w librettach w sposób fragmentaryczny i oderwany od pierwotnego kontekstu, zyskują **funkcję performatywną** – stają się samoistnym i samodzielnym źródłem kreacji rozgrywających się

wydarzeń, bodźcem dla rozwoju akcji, określając także wybór strategii i środków kształtowania głosu, przekazującego treść tekstu słownego oraz innych mediów artystycznej ekspresji.

W *Outis i w Cronaca del Luogo* zastosowano liczne środki (w tym techniki wokalne) wynikające z potrzeby zapewnienia zrozumiałego przekazu tekstu słownego, jego wyrazistej prezentacji i czytelności. Najczęściej służą one swobodnemu ewokowaniu skojarzeń, podkreślając istotność danego słowa w kontekście prezentowanej treści, w bardziej dosłowny czy metaforyczny sposób związanej z tematyką i wymową określonej sytuacji dramaturgicznej. Wśród środków wynikających z potrzeby zapewnienia zrozumiałego przekazu tekstu słownego, wskazać można: zgodność kierunku linii melodycznej z prozodią języka, zgodność akcentów muzycznych i słownych, sylabiczny sposób prezentacji tekstu słownego (pojawiający się najczęściej), homorytmiczną fakturę pojawiającą się w partiach zespołowych, ograniczenie stopnia złożoności struktur melodyczno-rytmicznych (np. dzięki zastosowaniu struktur repetycyjnych) oraz technikę śpiewu bez *vibrato* i technikę recytacji[500]. Wydawać by się mogło, że kreacyjny potencjał głosu w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* został znacznie ograniczony poprzez wykorzystanie środków mających zapewnić komunikatywny przekaz treści tekstu słownego, jak w przypadku recytacji. Jednakże kreacyjny potencjał głosu w utworach ujawnia nie tylko wykorzystanie rozmaitych charakterystycznych technik wokalnych – takich, jak intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo* czy *glissando* – które zwracają uwagę słuchacza, choć nie muszą zakłócać przekazu treści tekstu, a tym samym oddalać się od języka. Także wykorzystanie recytacji – dzięki jednostkowemu głosowi wykonawcy, który recytuje i interpretuje, głosowi o niepowtarzalnych właściwościach brzmieniowych i barwowych ujawnia kreacyjny potencjał głosu – sprawia, że **głos nabiera funkcji performatywnej**. Staje się w ten sposób nie tylko neutralnym nośnikiem treści libretta odpowiednio „dostrojonym" do jej charakteru, lecz żywym tworzywem, formującym audialny kształt wypowiedzi słownej. Głos w roli „czytelnika" libretta staje się intermedialnym transferem, dokonującym przełożenia strony wizualnej libretta (jak i notacji partyturowej) na stronę audialną[501]. Za jego sprawą

[500] W przypadku partii Nina i i Nina II w *Cronaca del Luogo* tekst prezentowany przy pomocy recytacji nie jest zrozumiały, w momencie, gdy partiom towarzyszą dźwięki realizowane przez Abulafię na puzonie zakłócające przekazywany przy pomocy recytacji komunikat werbalny. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 93-99.

[501] Z kwestią audialności i wizualności tekstu słownego wiąże się także kwestia tradycji ustnej i pisanej. O zainteresowaniu nią Beria, a także kwestią brzmienia tekstu słownego świadczy ręczna notatka zawierająca się w dokumencie poświęconym *Coro*, zatytułowanym *[Music Shares with Theatre…] Einführungsvortag zu Coro* datowanym na 1976 rok przechowywanym w PSS. Berio przeciwstawia w niej tradycję ustną tradycji pisanej, a sylabiczność fonetyczności, pisząc "tradizione orale vs tradizione scritta (…) syllabic vs phonetic".

dokonuje się proces odszyfrowywania tekstu i zarazem proces jego performatywnej kreacji – muzyczno-słownej korelacji i „intermedialnej translacji", często niepodlegającej zasadzie mimetycznej przyległości mediów. Ponadto performatywna funkcja głosu w *Outis* objawia się poprzez przełamywanie granicy między poziomem akcji dramatycznej, a poziomem jej metateatralnej krytyki, poprzez podważenie tekstualnej proweniencji czynności „czytania", również przy współudziale innych mediów ekspresji artystycznej niż sam głos. Postacią, której sceniczne działanie ogranicza się do czynności czytania, nadającą jej performatywną formę jest Narrator. Jego nieodłącznym rekwizytem jest kartka papieru. Podczas recytowania rodowodu Outisa Narrator jedynie trzyma kartkę w ręku (cykl 1., 4., 5. – w przedostatniej odsłonie sceny) bądź, spisuje na niej opowiadaną przez siebie historię (cykl 2.), zaledwie raz wykorzystując ją w geście czytania (cykl 5. – w ostatniej odsłonie sceny). Swoista polemiczność czynionego przez Narratora gestu i wypowiadanego słowa wywołuje poczucie nieadekwatności działania względem iście tekstualnego charakteru prezentowanej opowieści o rodowodzie Outisa. Przypomina ona fragment kroniki za sprawą konstrukcji tekstu słownego, składającej się z faktów dotyczących perypetii życiowych Outisa oraz jego relacji z krewnymi. Mimetyczna odpowiedniość działania względem charakteru tekstu słownego prawdopodobnie dotyczyłaby czynności czytania (wykorzystanej zaledwie raz).

Tekst słowny	**Tekst słowny (polskie tłumaczenie)**	**Struktura tekstu**	**Cykl**
"Questo era, è Outis figlio di Cleo. Era, o forse è ancora marito di Emily. Ebbe due figli: uno, Steve, da Emily e l'altro, Isaac, da Samantha. Fu ucciso per errore da Isaac che, senza conoscerlo, o proprio perché non lo conosceva, lo andava cercando per mare e per terra. Ma anche Steve cerca Outis partito da casa quando lui era bambino."[502]	"Oto był, jest Outis syn Klio. Był, lub może jest jeszcze mężem Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a z Emily, innego, Izaaka z Samanthą. Został zamordowany przez pomyłkę przez Izaaka, który nie znając go, lub raczej ponieważ go nie poznał, wyruszył by szukać go na morzu i na ziemi. Lecz również Steve szuka Outisa, który opuścił dom, kiedy ten był jeszcze dzieckiem."	abcde	1.
"Questo era, è Outis figlio di Cleo. Era, o forse è ancora marito di Emily. Ebbe due figli: uno, Steve, da Emily	"Oto był, jest Outis syn Klio. Był, lub może jest jeszcze mężem Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a z Emily,	abcd	2.

[502] L. Berio, *Outis*, op. cit., 42-43, cz. 1. w partyturze *Outis* oraz *Cronaca del Luogo* tekst słowny artykułowany przez postaci zapisany został drukowanymi literami. Jednakże w celu zachowania czytelności fragmentów librett przytaczanych w niniejszej pracy będę stosowała zróżnicowaną wielkość liter, zgodnie ze sposobem zapisu zastosowanym w librettach obu kompozycji. Libretta zostały wydane osobno. Por. L. Berio i D. del Corno, *Outis* (libretto), Milano 1996; T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), Milano 1999.

e l'altro, Isaac, da Samantha. Fu ucciso per errore da Isaac che, senza conoscerlo, o proprio perché non lo conosceva, lo andava cercando per mare e per terra."[503]	innego, Izzaka z Samanthą. Został zamordowany przez pomyłkę przez Izaaka, który nie znając go, lub raczej ponieważ go nie poznał, wyruszył, by szukać go na morzu i na ziemi."		
"Questo era, è Outis figlio di Cleo. Marito, o forse no, di Emily. Ebbe due figli, Steve e Isaac, da Emily e da Samantha. Fu ucciso per errore da Isaac che lo andava cercando per mare e per terra. Ma anche Steve cerca Outis, partito da casa quando lui era bambino: e anche loro non si possono riconoscere – se non per una misteriosa attrazione."[504]	"Oto był, jest Outis syn Klio. Żonaty lub może nie, z Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a i Izzaka, z Emily i Samanthą. Został zamordowany przez pomyłkę przez Izaaka, który wyruszył, by szukać go na morzu i na ziemi. Lecz również Steve szuka Outisa, który opuścił dom, kiedy ten był jeszcze dzieckiem: i także oni nie mogą się rozpoznać – być może z powodu tajemniczego przyciągania."	ab1c1d1ef	3.
"Questo è Outis: una guerra senza fine lo ha strappato lontano dalla sua casa. i figli che ebbe, prima e dopo, non lo hanno mai conosciuto."[505]	"Oto jest Outis: pewna niekończąca się wojna odwiodła go daleko od domu. Synowie, których miał, pierwszy i kolejny, nigdy go nie poznali."	a1gb2	4.
"Questo è Outis figlio di Cleo. Eccetera, eccetera."[506]	"Oto jest Outis syn Klio. i tak dalej, i tak dalej."	a2h	5.
"Questo era, è Outis. Ebbe due figli, Steve e Isaac. Molte volte é stato ucciso da Isaac."[507]	"Oto był, jest Outis. Miał dwóch synów, Steve'a i Izaaka. Wiele razy został zamordowany przez Izaaka."	a3b3c2	5.

Tabela 2. Tekst słowny prezentowany przez Narratora w *Outis*

Kolejne przekazy rodowodu Outisa wychodzące z ust Narratora w kolejnych cyklach (por. tabela 2.), różnią się między sobą kolejnością podawanych informacji, większą bądź mniejszą szczegółowością opisu, pomijaniem wybranych informacji lub przedstawianiem ich w nieco odmienny sposób, co wpływa na różnice strukturalne kolejnych wypowiedzi. Strukturalna wariabilność stanowi efekt performatywnego działania głosu, będącego transferem pamięci i wyobraźni osoby mówiącej, kreatorem dynamicznego procesu powstawania narracji.

[503] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 68-69, cz. 1.

[504] Ibid., s. 147-149, cz. 1.

[505] Ibid., s. 11, cz. 2.

[506] Ibid., s. 96, cz. 2.

[507] Ibid., s. 132-133, cz. 2.

Pamięć dopuszcza do głosu oralność, jako formę swej transmisji, konserwacji i kreacji zarazem. Czynność czytania – polegająca na mechanicznej replikacji tego, co tekstualne, zastane i niezmienne – zastąpiona zostaje czynnością opowiadania lub czytania performatywnego, która twórczą odpowiedzialnością obarcza nie tyle wirtualnego autora czytanego tekstu, lecz obecnego na scenie lektora, który podejmuje się jego aktualizacji i brzmieniowej konkretyzacji, nadaje tekstowi określoną barwę, głośność, kontur intonacyjny, tempo i rytm przekazu[508], coraz bardziej ingeruje w jego strukturę i poniekąd treść (co odzwierciedlają zmiany treści i struktury przedstawione w tabeli 1.). Rozpoznanie to wydaje się nabierać jeszcze innego sensu w kontekście kreacji tożsamości Outisa-Odyseusza. W *Outis o* losie tytułowego protagonisty dowiadujemy się nie od niego samego, lecz od występującego w roli aojdy Narratora. Skutecznie podtrzymuje on aurę enigmatyczności towarzyszącą postaci Outisa i jednocześnie przypomina o mistyfikacyjnych skłonnościach samego Odysa, jak wiemy od Homera, przybierającego pseudonim „Outis" podczas konfrontacji z cyklopem Polifemem. Narrator, sięgając po strategię transformacji opowiadanej historii, jak również dzięki jednoczesnemu przedstawianiu jej dwóch alternatywnych wersji (czego przykładem może być informacja o tym, że Outis jest mężem Emily lub też nim nie jest), wydaje się kontynuować zainicjowaną przez Odysa osobliwą „zabawę w chowanego" – ukrywać jego tożsamość za słowną szaradą, nomen omen zgodnie ze znaczeniem przybranego przez Odysa pseudonimu – „Outis", czyli „Nikt"[509]. Powtarzalność kolejnych przekazów rodowodu Outisa, zauważalna mimo wskazanych różnic między nimi, wynikających z kreatywnej roli głosu, dopuszcza także możliwość ich interpretacji jako jedynie kolejnych „odczytów" zasłyszanej historii. Kolejne przekazy wydają się stanowić efekt działania konserwującej matrycy pamięci. Pamięć, choć nieabsolutna, wybiórcza, podatna na manipulację i rywalizująca z wyobraźnią, pozwala „zapisać się" opowiadanej historii w miarę jej kolejnych replikacji, która być może odzyskuje w ten sposób swą tekstualną, stabilną tożsamość. Być może Narrator nie musi posiłkować się trzymaną w ręku kartką, gdyż potencjalnie utrwalony na niej tekst „zna już na pamięć" – w większości przypadków nie musi wykorzystywać asekuracyjnego aktu czytania, który zgodnie z taką interpretacją, przedstawiony w przestrzeni scenicznej, wydaje się jedynie teatralną atrapą. Wpisane w czynność czytania performatywnego napięcie między tekstualnym a oralnym sposobem poznania i konstruowania świata, granicą między tym, co wizualne i audialne, wytwarzaniem a przekazywaniem informacji, prowokuje do powtarzania za Jacquesem Derridą pytania o właściwy status tego, co

[508] Notabene na wskazaną kwestię Berio zwrócił uwagę w przypadku partii Steve'a., o czym świadczy adnotacja „Rożne prędkości użycia tekstu"/"Diverse velocita d'uso del testo" naniesiona ręcznie przez kompozytora na kopii jednej z wersji libretta przechowywanej w PSS.

[509] S. L. Schein, *Homeric epic and its Reception: Interpretive Essays*, Oxford-New York 2016, s. 34.

zapisane, o pierwotność i prymarność głosu bądź pisma[510]. Głosu, któremu w twórczości Berio przypada miejsce szczególne i w której z jednej strony funkcjonuje jako fenomen pierwotny i prymarny, źródło eksperymentów i rozmaitych technik utrwalania i zapisu, z drugiej zaś, stanowi narzędzie transformacji tego, co pierwotnie tekstualne. Głosu, który w *Outis* przejawia ambiwalentną relację względem tekstu, z jednej strony, emancypując się względem niego, lekceważąc obecność jego „śladów" (zauważalnych np. pod postacią struktury przypominającej kronikę), z drugiej zaś, tą obecność szanując i do niej powracając.

W *Cronaca del Luogo* także pojawiają się fragmenty tekstu słownego, przypominające kronikę, rozumianą jako zbiór informacji o postaciach (podobnie jak w *Outis*, zawierają ich imiona i dotyczą relacji postaci z krewnymi oraz ich czynów). W wielu przypadkach tego typu fragmenty tekstu słownego stanowią cytaty z *Biblii*, wkomponowane w tekst libretta w sposób wybiórczy. Przykładem może być wprowadzenie do tekstu libretta (Prolog, partia R) imion Boaz i David, które nosili przodkowie Jezusa Chrystusa, co w swej *Ewangelii* odnotował św. Mateusz, z której cytat pojawia się po lewej stronie zapisu libretta[511]. Notabene imię Ewangelisty (w wersji włoskiej – Matteo) rówież pojawia się w tekście libretta, co w metatekstualny sposób łączy obecność wskazanych z imienia postaci i autora biblijnej narracji o nich. W tym samym fragmencie tekstu libretta katalog imion uzupełniają: Wirgiliusz (w wersji włoskiej – Virgilio), Michał (w wersji hebrajskiej – Michaele) i Jonasz (w wersji hebrajskiej – Yona)[512]. Imiona dwóch pierwszych postaci pojawiają się w *Boskiej komedii* Dantego, z której cytat wprowadzony został po lewej stronie zapisu libretta[513] – podobnie jak w przypadku fragmentu *Ewangelii* – równolegle ze wskazanymi fragmentami tekstu właściwego libretta. Innym przykładem „kronikarskiej stylizacji" jest wymienienie w tekście właściwym libretta imion potomków synów Noego: Gomer, Magog, imienia innego biblijnego bohatera – Gog (część I)[514] oraz w innym fragmencie libretta (część III) – imion kolejnych krewnych Noego: Chama (pisownia w libretcie Hama), Kusha, Nimroda, Noah wraz

[510] J. Derrida, o *gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.

[511] T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), op. cit., s. 12.

[512] Ibid., s. 13.

[513] Ibid., s. 12.

[514] Po lewej stronie libretta, równolegle ze wskazanymi fragmentami jego tekstu właściwego, pojawiają się cytaty z *Księgi Rodzaju* (w których występują imiona Gomer i Magog oraz wskazanie innych synów Noego i ich potomstwa) oraz z *Księgi Ezechiela* (w której wspomniane zostały takie postaci, jak: Gog, Magog i Gomer), ibid., s. 20.

z określeniami relacji pokrewieństwa między nimi[515]. Należy zaznaczyć, że odwołanie do kroniki pojawia się w samym tytule utworu („Cronaca" czyli „Kronika"). Można je interpretować biorąc pod uwagę kontekst biblijny, problem pamięci i jej utrwalenia, a także jako „kronikę miejsca" – jednostkową historię miejsca przedstawienia. Interpretację tytułowego słowa „Cronaca" przedstawia Talia Pecker Berio, wskazując na kontekst biblijnych „Ksiąg Kronik" oraz na jego etymologiczne pokrewieństwo z hebrajskim słowem „książka", a ponadto na rolę biblijnych historii jako „impulsu" dla „odwiedzenia mentalnych miejsc i sytuacji", kreowanych w przestrzeni miejsca przedstawienia, z wpisaną w nie historią[516]. Na związek tytułu utworu z miejscem wykonania wskazuje również Luciano Berio[517].

Napięcie między gestem a słowem, tekstualnością a oralnością, słowem a dźwiękiem, a ponadto między głosem a niemością pojawia się w obu utworach również za sprawą wprowadzenia czynności czytania książki, której w *Outis* podejmuje się Rudy oraz Guglielmo (cykl 4.), w *Cronaca del Luogo* – Generał (część I). Czynność ta przedstawiona została zarówno w kreacji wizualnej oraz audialnej. W *Outis* z jednej strony czynność czytania książki ukazana jest w sposób bezgłośny, gdy jej wykonawcą staje się niema postać kilkunastoletniego Rudy'ego (notabene sama będąca postacią o literackim rodowodzie, pochodząca z *Ulissesa* Joyce'a), z drugiej zaś strony – czynność czytania książki, której podejmuje się siadający obok Rudy'ego Guglielmo (fot. 1), kontrastuje z niemością scenicznej obecności dziecka za sprawą artykułowania szeregu fraz wokalnych. Ów kontrast akustyczny wskazuje na przejawianą przez Guglielma metateatralną świadomość podjętej czynności, podobnie jak prezentowany przez

[515] Po lewej stronie libretta, równolegle ze wskazanymi fragmentami jego tekstu właściwego, pojawiają się cytaty z *Księgi Rodzaju* (stanowiące kontynuacje jej wcześniejszego fragmentu), w których występują imiona większej ilości postaci niż w tekście właściwym libretta, ibid., s. 28.

[516] „W *Biblii* hebrajskiej, dwie *księgi Kronik* są zatytułowane *Divrei ha-yamim*, <<fakty dnia>> lub, bardziej dosłownie <<Rzeczy (także rzeczy wypowiedziane, słowa) codzienne>>. Mowa o zwięzłym i bezososobowym opisie głównych wydarzeń żydowskiej historii począwszy od Adama aż po wygnanie babilońskie, po którym napisane zostały *Kroniki*. (…) Warto pamiętać, że hebrajskie określenie książki to *Devarim* (jak dopełniacz *Divrei* tytuł księgi *Kronik*), które oznacza <<rzeczy, które się wydarzyły>>, rzeczy powiedziane, które zostały wysłuchane i są pamiętane. (…) *Cronaca del Luogo* jest zatem nie tyle kroniką wydarzeń i miejsc żydowskiej historii, ale raczej wizytą w miejscach i sytuacjach mentalnych, które m.in. są inspirowane scenami biblijnymi i żydowskimi i kształtują się na naszych oczach i w naszych uszach, w przestrzeni, która jest określona przez imponującą obecność muru, wspomnień, które zawiera, głosów i muzyki, która w nim rozbrzmiewa". T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), op. cit., s. 7-8.

[517] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, [w:] idem., *Scritti sulla musica*, A. I. De Benedictis (red.), Torino 2013, s. 305.

niego tekst słowny, „my, zaśpiewamy dziecinną piosenkę”[518] – podkreśla performatywny charakter sytuacji, korespondujący z Schechnerowskim konceptem „zachowanego zachowania”, jako zwrócenie uwagi na akt odgrywania określonej roli[519]. Z kolei w *Cronaca del Luogo* czynność czytania książki przez Generała, którą przekazał mu Phanuel – realizowana zgodnie ze wskazówką w didaskaliach (w której zaznaczono, że Generał „gorliwie czyta książkę”[520]) – ukazana została przy pomocy recytacji oraz śpiewu, a wykorzystanie recytacji w jego partii wiąże się z przemianami właściwości jego profilu psychologicznego. Wprowadzenie recytacji w partii Generała stanowi efekt spotkania z Phanuelem i jego wpływu oraz wiąże się z rozwojem mentalnym Generała – nabieraniem przez niego mądrości i spokoju doświadczonego dowódcy. Początkowo, podczas dialogu z Phanuelem, Generał wykazuje się nieświadomością i niefrasobliwością. Nie wie, że miejsce, w którym się znajduje jest święte. Przypomina mu o tym Phanuel, nakazując Generałowi, aby zdjął obuwie. Phanuel nazywa Generała „kretynem”[521] (przy pomocy recytacji) na wieść o tym, że całą noc przygotowywał on oblężenie miasta. Pojawiającą się autorefleksję Generała nad sensem swego działania, wydaje się wyrażać recytacja. Stosuje ją po raz pierwszy pytając Phanuela o to, co powinien zrobić[522]. Za radą Phanuela postanawia się uczyć – w tym celu sięga po książkę. Generał coraz częściej stosuje recytację wydając polecenia dotyczące oblężenia miasta. Nawet jeśli śpiewa, realizuje struktury zbliżone do recytacji, które przypominają *parlando* – cechujące się występowaniem licznych repetycji dźwięków w różnym rytmie (przykł. 1). Generał, przedstawiając tekst pochodzący z *Księgi Jozuego*, reprezentuje postać owego biblijnego dowódcy, co sugeruje także sposób nazwania postaci. Recytujący głos, rozbrzmiewający podczas czynności czytania książki przez Generała, w połączeniu z charakterem tekstu słownego, również wydaje się nabierać funkcji performatywnej. Prezentowany przez Generała tekst składa się bowiem z precyzyjnych poleceń, które mają wpływ na przebieg akcji – ich realizację potwierdza sposób kreacji audialnej (np. imitowanie brzmienia szofaru) i wizualnej (np. wzmożenie ruchu tłumu i jego bardziej osaczający charakter), co zostało odnotowane w didaskaliach[523]. Z kolei performatywna i metateatralna zarazem funkcja głosu Guglielma w *Outis* ujawnia się także dzięki scaleniu

[518] „noi cantaremmo la filastrocca”. L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 34, cz. 2. Słowa artykułowane przez Guglielma stanowią cytat z wiersza *…Szumi źródło*/*…Rauscht der Brunnen* Celana. P. Celan, *Utwory wybrane*, tłum. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 137.

[519] R. Schechner, *Between Theater and Anthropology,* Philadelphia 1985, s. 35-36.

[520] „leggendo enfaticamente il libro”. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 45.

[521] “cretino”, ibid., s. 35.

[522] Ibid., s. 35.

[523] „Il movimento della folla si fa sempre più circolare e intenso”, ibid., s. 42.

słowa, dźwięku i gestu – werbalnemu obnażeniu czynności śpiewania. Ponadto performatywna funkcja głosu tak i Guglielmo w *Outis,* jak i Generała w *Cronaca del Luogo* ujawnia się dzięki udźwiękowieniu i umuzycznieniu czynności czytania (w przypadku Guglielma za sprawą śpiewu, w przypadku Generała za sprawą śpiewu i recytacji) oraz dzięki integracji artykułowanego tekstu o podwójnej proweniencji – pochodzącego z tekstu libretta oraz z trzymanej w ręku książki (w przypadku Guglielma częściowo z wiersza *…Szumi źródło* Celana, w przypadku Generała częściowo z *Księgi Jozuego*), co jednak zakłada obecność mimetycznej relacji między tekstem libretta a kreacją wizualną. W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* w sytuacji „performatywnego czytania poprzez śpiew", prezentowanej przez inne postaci (i podobnie jak w omówionych wyżej przykładach, zaznaczonej poprzez wykorzystanie rekwizytu książki), pojawiają się również inne możliwe do zidentyfikowania dzieła literackie, za sprawą pochodzących z nich cytatów[524]. W *Outis* Steve, trzymając w ręku książkę, wyśpiewuje frazy z poezji Celana (cykl 3., fot. 2)[525], Pedro zerkając do książki umieszczonej na aukcyjnej mównicy, przywołuje postaci z baśni braci Grimm i Andersena, do których aluzje pojawiają się również w przestrzeni scenicznej za sprawą wykorzystanych kostiumów (cykl 1., fot. 3). W *Cronaca del Luogo* 3 Konstruktorzy z książką w ręku (co zostało zaznaczone w didaskaliach)[526] prezentują tekst słowny, w którym pojawia parafraza fragmentów *Greckiej Apokalipsy Barucha*[527]. Wydaje się, że performatywna funkcja głosu we wskazanych przypadkach polega na przekroczeniu granicy literackiej fikcji – na wykorzystaniu głosu jako transferu tekstualności w cielesność, przemiany dokonującej się w sposób intermedialny.

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* zwłaszcza dwie techniki – recytacja oraz melorecytacja – stosowane są w sposób dynamiczny i w połączeniu z treścią tekstu słownego służą, po pierwsze – podkreśleniu wymowy danej sytuacji dramaturgicznej, po drugie zaś – podkreśleniu właściwości profilu psychologicznego postaci. W *Outis* przykładem ilustrującym pierwszy przypadek może być wprowadzenie recytacji i melorecytacji w kontekście kreacji sfery wojennej w cyklu 3. – w partii tytułowego protagonisty. Recytacja pojawia się w niej w tym

[524] Por. tabela 2a. i tabela 2b. w Aneksie 2.

[525] Tekst artykułowany przez Steve'a pochodzi z takich wierszy Celana, jak: *…Szumi źródło*/*…Rauscht der Brunnen, Ucieśnienie/Engführung*, *Psalm*.

[526] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 83.

[527] „Z czego jest zrobione niebo ze skały z z miedzi czy ze szkla?"/„Di che cosa è fatto il cielo Di pietra di rame o di vetro?", ibid., s.84-85. Słowa artykułowane przez 3 Konstruktorów stanowią parafrazę następującego fragmentu *greckiej Apokalipsy Barucha*: „<<Zobaczmy czy niebo jest z gliny, czy z brązu, czy też z żelaza!>", *Grecka Apokalipsa Barucha* 3, 7, [w:] *Pisma apokaliptyczne i testamenty*, M. Parchem (red.), tłum. M. Parchem, Kraków-Mogilany 2010, s. 187.

fragmencie w sposób fragmentaryczny – w przypadku pojedynczych słów w kontekście kreowanej sfery wojennej (cykl 3.), np. na słowie „Wolna – od śladu”[528] (przykł. 2). Jej zastosowanie służy podkreśleniu refleksyjnego i poważnego nastroju oraz koncentracji uwagi odbiorcy na warstwie semantycznej prezentowanych cytatów z poezji Paula Celana, nierozerwalnie związanej ze sferą wojenną. Recytacja, wykorzystana w związku z tym kontekstem, wydaje się stanowić bardziej „adekwatny” czy „prawdomówny” sposób przekazywania treści tekstu słownego niż śpiew, owa Adornowska „nadmierna stylizacja bycia”[529]. W *Outis* recytacja wykorzystana została także w partii Głosów zarejestrowanych na taśmie, pojawiających się w cyklu 4., prezentujących tragiczne wspomnienia związane z wojennymi wydarzeniami, a niepokój związany ze sferą wojenną sugeruje także oznaczenie *urlando* występujące w partii Głosów prezentowanych z nagrania[530]. Notabene w tym przypadku głos wydaje się również zastępować cielesną obecność postaci niepojawiających się w scenicznej reprezentacji. Sceniczna „cielesna” reprezentacja wydaje się zbyteczna, biorąc pod uwagę treść narracji prezentowanej w formie pierwszoosobowej dotyczącą tragicznych wojennych doświadczeń, w której położono nacisk na aspekt fizykalny, związany z cielesnym cierpieniem[531]. W *Cronaca del Luogo* scenicznej reprezentacji pozbawione są także Głosy prezentowane z nagrania (część IV) – również kreujące narrację związaną ze sferą wojenną (jednakże w odróżnieniu od Głosów prezentowanych z nagrania w *Outis* – w formie trzecioosobowej). Treść ich narracji koncentruje się na tragicznych doświadczeniach postaci kobiety[532] – opisywanych w mniej dosadny sposób niż postaci kobiety wypowiadającej się w nagraniu w *Outis* – której sceniczną reprezentacją jest postać R. Recytacja pojawia się również w kontekście kreowanej sfery wojennej w *Cronaca del Luogo* (część I) w partii Generała. Jej zastosowanie, podobnie jak w *Outis*, służy koncentracji uwagi odbiorcy na warstwie semantycznej cytatów i parafraz biblijnej opowieści o oblężeniu Jerycha, związanej ze

[528] „Fährtelose”. L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 177, cz. 1. Słowo to stanowi cytat z wiersza *Chymnicznie/Chymnisch* Celana. P. Celan, *Wybór poezji*, tłum. F. Przybylak, Warszawa 1973, s. 47.

[529] Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, op. cit., s. 34. Cyt. za E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 206.

[530] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 35, cz. 2.

[531] Dla przykładu, Głosy transmitowane z nagrania prezentują tekst o następującej treści: „powiedział, że musi posprzątać jakbyśmy byli insektami powiedział, że oczyści me łono swym nasieniem, jestem martwa bardziej brudna niż kiedykolwiek.”/”disse che doveva fare pulizia come fossimo insetti disse che mi puliva il ventre col suo seme sono morta più sporca che mai.”. Słowa artykułowane przez Głosy prezentowane z nagrania stanowią cytat z poezji Carla Bernardiniego, co zaznaczono w libretcie.

[532] Por. podrozdział 3.3.2.

sferą wojenną[533]. Początkowo recytowane są pojedyncze wersety, w miarę przebiegu partii Generała także dłuższe fragmenty historii o oblężeniu Jerycha, niepokój związany z obserwowaniem niszczonego miasta podkreśla oznaczenie *rapido* występujące w partii Generała. W *Outis* recytacją kilkukrotnie posługuje się także Reżyser. W przypadku tej postaci, taki typ artykulacji głosowej, jak i sama treść tekstu słownego[534] wiąże się z pierwszym przypadkiem – podkreśleniem wymowy sytuacji dramaturgicznej związanej z kreacją przestrzeni banku (cykl 2.) czy zabawy w wojnę (cykl 4.) i służy ewokowaniu atmosfery terroru i agresji. Zastosowanie recytacji w partii Reżysera, w połączeniu z wymową tekstu słownego wiąże się także z drugim przypadkiem – wpływa także na negatywną waloryzacją postaci, podkreślając takie cechy jej profilu psychologicznego, jak despotyczność, bezkompromisowość czy upartość (przykł. 3). Analogicznie jak w przypadku postaci Reżysera, „podwójną" rolę wydaje się pełnić zastosowanie recytacji w partii Nina i i II (przykł. 4). Jej wprowadzenie w połączeniu z treścią tekstu słownego[535] podkreśla wymowę sytuacji dramaturgicznej koncentrującej się wokół budowania wieży (część III), służy ewokowaniu podobnego typu atmosfery, a także wpływa na negatywną waloryzację postaci, uwypuklając takie cechy profilu psychologicznego Nina, jak despotyczność czy próżność. Z kolei zastosowanie melorecytacji w partii Ady nadaje jej rysów komicznych (w cyklu 1., gdzie Ada komentuje właściwości męskiej natury, przykł. 5[536]), a także tragicznych (w cyklu 2., gdzie Ada, kontrapunktując m.in. partię Reżysera sięga po pozbawione tekstu słownego wokalizy i melorecytację, za pomocą której artykułuje różne fonemy, przykł. 6), natomiast w partii Olgi zdaje się podkreślać zmysłowy charakter postaci, z czym koreponduje treść tekstu słownego „doknął moich ust"[537].

Z właściwościami profilu psychologicznego postaci, a wręcz z ich tożsamością wiąże się także wprowadzenie innych charakterystycznych technik wokalnych do ich partii, a także określonych właściwości melorytmicznych w połączeniu z odpowiednią treścią tekstu słownego, zwłaszcza w przypadku partii postaci rzadziej występujących w przebiegu akcji.

[533] Dla przykładu, „Andate per się giorni (…) intorno alla città una volta al giorno", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 38. We fragmentach historii o oblężeniu Jerycha pojawiają się cytaty z *Księgi Jozuego* oraz ich parafraza. Por. podrozdział 3.3.2.

[534] Por. podrozdział 3.3.2.

[535] Por. podrozdział 4.2.2.

[536] „a gdyby ciemność była jasnością, a słodycz gorzkością! Och, gdyby gorąc był mrozem, gdyby ziemia była niebem, gdyby ziemia była morzem"/"e se il buio fosse il chiaro, e dolcissimo l'amaro! Oh, se il caldo fosse gelo se la terra fosse il cielo, se la terra fosse il mare", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 53, cz. 1. Słowa artykułowane przez Adę pochodzą z dziecięcej rymowanki.

[537] „mi sfiorava la labbra". L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 17, cz. 2. Słowa artykułowane przez Samanthę stanowią cytat z utworu *Wiek niepokoju*/*The Age of Anxiety* Audena.

W przypadku postaci Reżysera i Pedra w *Outis* podobne techniki wokalne (takie jak: intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando, staccato,* śpiew falsetem), w połączeniu z treścią artykułowanego tekstu słownego służą negatywnej waloryzacji tych postaci[538]. Wybrane techniki wokalne (takie jak: intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale, glissando, staccato*) wydają się pełnić podobną rolę w przypadku postaci Nina w *Cronaca del Luogo*[539]. Wprowadzenie charakterystycznych technik wokalnych do partii Ady i Guglielma w *Outis,* w połączeniu z treścią tekstu słownego, pełni **funkcję alienacyjną** – pogłębia rozłam między nimi a pozostałymi postaciami, między gestem a słowem, uczestnictwem w akcji a jej obserwacją, a ponadto pełni **funkcję metateatralną** – prowadzi do „wyłączenia" postaci z bezpośredniego udziału w akcji. Wyróżnione postaci, z jednej strony, uczestniczą w akcji – jak wskazują prezentowane przez nie działania, ale też wydają się być podporządkowane działaniom i wypowiedziom innych postaci – Adzie nadana została rola garderobianej, Gugliemowi – imitatora działań innych postaci i biernego obserwatora. Z drugiej strony, treść wypowiadanych przez Adę i Guglielma komunikatów werbalnych świadczy o wysokim stopniu świadomości tych postaci i możliwości kontrolowania przez nie akcji, podobnie jak wirtuozeria wokalna, będąca dowodem doskonałej kontroli nad głosem – co wiąże się z nadaniem im roli wszechwiedzących komentatorów, jakże nobilitującej względem tej, wynikającej z samego uczestnictwa w akcji. Taką rolę postaci Ady, jej „życiową mądrość" i spryt, podkreślają wypowiedzi słowne, stanowiące komentarz do danych sytuacji, często utrzymany w charakterze ogólnej sentencji (np. dotyczący natury mężczyzn[540]) oraz karkołomne techniki wokalne (takie jak intonowanie dźwięków w możliwie jak najszybszym tempie, przykł. 7; intonowanie dźwięków z wykorzystaniem licznych ozdobników). Rola wszechwiedzącego komentatora przypisana postaci Guglielma, wydaje się bardziej czytelna niż w przypadku postaci Ady i pozwala określić jego rolę także jako teatralnego inspicjenta bądź asystenta reżysera. Guglielmo wydaje polecenia Adzie odnośnie ubioru Rudy'ego i innym postaciom odnośnie ich działań („Weź tę książkę"[541]) oraz komentuje przebieg akcji i obecność innych postaci (np. opisując postać Rudy'ego[542], czy wykonywaną przez siebie czynność śpiewania, co

[538] Por. podrozdział. 4.2.1.

[539] Por. podrozdział 4.2.2.

[540] „Mężczyzna nigdy nie jest szczęśliwy: och, gdyby zero było setką! Och, gdyby puste było pełnym i gdyby wiele było małym"/"L'uomo non è mai contento: oh, se zero fosse cento! Oh, se il vuoto fosse pieno e se il molto fosse il meno", L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 50-51, cz. 1. Słowa artykułowane przez Adę pochodzą z dziecięcej rymowanki.

[541] „Prendi questo libro", L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 86, cz. 1.

[542] Ibid., s. 24-28. Por. podrozdział 4.2.1.

następnie powtarza po nim Ada), a także przejawia wysoki stopień kontroli nad głosem, prezentując charakterystyczne, wymagające i często zmieniające się techniki wokalne (eksponowane nie tylko w duetach z Adą, lecz i w partiach solowych bądź zespołowych, np. intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników, *tremolo dentale*, przykł. 8).

Wykorzystanie określonych właściwości melorytmicznych w partich dwóch postaci rzadziej występujących w przebiegu akcji w *Cronaca del Luogo* – Człowieka bez wieku i Phanuela, w połączeniu z odpowiednią treścią tekstu słownego, podobnie jak wykorzystanie charakterystycznych technik wokalnych i właściwości melorytmicznych w przypadku partii Ady i Guglielma, pełni funkcję alienacyjną. Jednakże funkcja alienacyjna w przypadku postaci Phanuela i Człowieka bez wieku wydaje się wiązać z innymi kwestiami, niż w przypadku postaci Ady i Guglielma. Postaci Człowieka bez wieku i Phanuela, uczestnicząc w przebiegu akcji – o czym świadczą prezentowane przez nie działania – nie wydają się podporządkowane działaniom innych postaci. Wręcz przeciwnie – postaci te silnie wpływają na sposób działania i myślenia innych postaci (Człowiek bez wieku na Dzieci, Phanuel na Generała). Wydają się nad nimi panować i podporządkowują je sobie[543]. Obie postaci – Phanuela i Człowieka bez wieku – cechuje rodzaj „nadwiedzy" i wysoki stopień świadomości, o czym świadczy treść wypowiadanych przez nie komunikatów werbalnych, co wiąże się z tożsamością tych postaci. Phanuel jest aniołem, na co wskazuje nie tylko sposób jego wizualnej kreacji[544] (fot. 4), lecz także prezentowany tekst słowny[545], a Człowiek bez wieku – prorokiem, wzorowanym na postaci Elizeusza, o czym świadczy prezentowany przez niego tekst[546], choć w przeciwieństwie do swego biblijnego pierwowzoru, nie uzdrawia zatrutrej wody, a zasięg czynionych przez niego cudów jest ograniczony[547], o czym informuje Chór A[548]. Obie wskazane postaci wyróżnia indywidualna wirtuozeria wokalna, będąca dowodem doskonałej kontroli nad głosem i ich oryginalnej tożsamości. W partii Człowieka bez wieku pojawiają się m.in. akcenty na ostatniej sylabie tekstu słownego (jednocześnie z realizacją określonych struktur rytmicznych na

[543] W przypadku Człowieka bez wieku zjednywanie Dzieci stanowi dłuższy proces, o czym świadczą nie tylko zmiany wyglądu tej postaci, lecz także zmiany właściwości jej partii (m.in. ograniczenie charakterystycznych technik wokalnych), następujące dopiero w części V.

[544] Por. podrozdział 3.2.1.

[545] Por. podrozdział 3.3.2., 3.2.2.

[546] Por. podrozdział 4.1.3.

[547] M. Bocian, hasło: „Elizeusz", [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 119-121.

[548] Por. podrozdział 4.1.3.

grzechotkach, co wydaje się służyć odstraszeniu agresywnych dzieci, wyzywających Człowieka bez wieku i rzucających w niego kamieniami, przykł. 9), i sporadyczne wokalizy (przykł. 10). Natomiast partia Phanuela wyróżnia się m.in. występowaniem licznych wokaliz i struktur repetycyjnych (przykł. 11). Indywidualna wirtuozeria wokalna tych postaci będąca efektem wprowadzenia określonych właściwości melorytmicznych, w połączeniu z odpowiednią treścią tekstu słownego – w odróżnieniu od Ady i Guglielma – nie prowadzi do wyłączenia ich z bezpośredniego udziału w przebiegu akcji, a tym samym nie nadaje im funkcji metateatralnej, gdyż przejawiany przez postaci rodzaj „wyższej świadomości" nie wiąże się z „obnażeniem" ich „wokalnego" działania, choć wiąże się z „obnażeniem" działania „cielesnego"[549].

Określone techniki wokalne, właściwości dynamiczne wpływające na zmianę barwy głosu, a także dane właściwości melorytmiczne i strukturalne wiążą się w obu utworach z **gestami wokalnymi dotyczącymi imitowania odgłosów natury, w tym zwierząt.** Określenia zwierząt, których odgłosy imitowane są przez głos w wielu przypadkach pojawiają się w tekście słownym w librettach obu utworów, ponadto w *Cronaca del Luogo* w tekście słownym (bez wskazania nazwy zwierząt) występuje fonetyczny zapis zwierzęcych odgłosów a także sugestie dotyczące typu zwierząt, których odgłosy naśladowane są w danej partii wokalnej. Należy dodać, że spośród wyróżnionych rodzajów gestów wokalnych[550] jedynie te, związane z imitacją odgłosów zwierząt wiążą się w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* (w niektórych przypadkach) w sposób bezpośredni z treścią artykułowanego tekstu słownego o określonych właściwościach semantycznych. Tego typu gesty wokalne pojawiają się w przebiegu obu utworów raczej sporadycznie, choć w *Cronaca del Luogo* częściej niż w *Outis*. Jako przykład zastosowania gestów wokalnych związanych z imitowaniem odgłosów zwierząt w *Outis* wskazać można partię Pedra w scenie licytacji (cykl 1.). W trakcie artykułowania przez Pedra tekstu „złota gęś"[551] pojawia się repetycja struktur melodyczno-rytmicznych prezentowana przy pomocy melorecytacji (przykł. 12). W *Cronaca del Luogo* wskazać można przykład, w którym w partii Chóru A[552] i Chóru B[553] pojawia się imitacja dźwięków wydawanych przez zwierzęta (przykł. 13). Ich identyfikację jako np. ptaków bądź małp ułatwia wcześniejszy fragment tekstu słownego, w którym Phanuel przestrzega Generała, by zdobywając miasto nie zniszczył

[549] Por. podrozdział 3.2.2.

[550] Por. podrozdział 2.1.2.

[551] „l'oca dorata", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 23, cz. 1.

[552] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 42-43.

[553] Ibid., s. 42-44.

znajdujących się w nim drzew[554]. Za sprawą takich środków, jak: artykułowanie pojedynczych głosek („l", w partii Chóru B także „r") intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale*, w partii Chóru A ponadto intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando* i intonowanie możliwie jak najwyższych dźwięków a ponadto dynamiki *fortissimo-forte fortissismo* osiągnięty został efekt brzmieniowy kojarzący się z odgłosami dzikich zwierząt. W *Cronaca del Luogo* imitacja dźwięków wydawanych przez ptaki odbywa się także w sposób onomatopeiczny, o czym świadczy fonetyczny zapis tych dźwięków, jako „toká, toká, toká"[555] (przykł. 14) występujący wielokrotnie w partii Dzieci w momencie pojawienia się w przestrzeni scenicznej Człowieka bez wieku. Notabene wydaje się, że postać ta stanowi personifikację istoty potrafiącej latać, którą może być ptak – o czym świadczą odgłosy artykułowane przez Dzieci bądź motyl – co sugeruje tekst słowny prezentowany przez Dzieci, w którym pojawia się wskazane określenie (w liczbie mnogiej, jako „motyle"[556]). Za taką interpretacją właściwości tej postaci przemawia także sposób jej poruszania się, który został opisany w didaskaliach: „porusza się lekko, jakby przygotowywał się do lotu"[557]. Swoisty katalog efektów brzmieniowych kojarzących się z odgłosami zwierząt stanowi w *Cronaca del Luogo* partia Nina[558] (przykł. 15), m.in. za sprawą takich właściwości jak duże skoki interwałowe, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando*, *staccato*, intonowanie dźwięków z zamkniętymi ustami, dźwięków bardzo niskich i wysokich, zmienny rodzaj intonacji (przypominający m.in. śpiew, pomrukiwanie, ryk, sapanie), bardzo intensywne *vibrato* (którego brzmienie kojarzy się z beczeniem barana). Być może partia Nina stanowi fonetyczny zapis odgłosów zwierząt jakie udało mu się upolować, podobnie jak sposób jego kreacji wizualnej (Nino pojawia się w przestrzeni scenicznej w części III ubrany w maskę jelenia, fot. 5) i fragmenty prezentowanego przez niego tekstu słownego (np. mówiące o tym, że dzięki

[554] „E se la occuperai non distruggerai i suoi alberi", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 42. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Powtórzonego Prawa*, „Jeśli przez wiele dni będziesz oblegał miasto (…) nie zestniesz jego drzew", *Księga Powtórzonego Prawa* 20, 19, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 222.

[555] Zapis tych dźwięków pochodzi z fragmentu pracy *Surowe i gotowane*/*Le cru et le cruit* Claude'a Lévi-Straussa, gdzie pojawia się opis sposobu wywoływania deszczu stosowany przez indiańską grupę Bororo, w którym kluczową rolę odgrywa imitowanie ptasich odgłosów jako: „toká, toká, toká, toká, ká, ká." C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. M. Falski, Warszawa 2010, s. 214.

[556] „farfalle", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 68a.

[557] „cammina leggero come se si preparasse a volare". Ibid., s. 65.

[558] Ibid., s. 73-74.

„swemu odzieniu odstrasza ptaki”[559]) – wszak warto przypomnieć, że postać ta wzorowana jest na biblijnym myśliwym – Nimrodzie[560].

3.1.3. Oddalanie się głosu od języka

Jedną z informacji o charakterze symbolicznym przekazywaną przez media głosowe w *Outis i w Cronaca del Luogo* jest hierarchia postaci i relacja między nimi. Jej rozpoznanie wymaga uwzględnienia typu głosu[561], wykorzystanych technik wokalnych, a także liczby i długości ustępów, w tym solowych oraz ich umiejscowienia w przebiegu akcji, co wiąże się z oceną tych elementów uwzględniającą wierność bądź odstępstwo od konwencji gatunku operowego.

W *Outis* nie występuje hierarchizacja postaci, wynikająca z tradycji gatunku, symbolizowana poprzez wykorzystanie określonych typów głosów. Większość postaci żeńskich kreowana jest przez sopranistki. Na tle postaci żeńskich wyróżnia się Olga – kreowana przez śpiewaczkę obdarzoną sopranem w typie *leggiero* oraz postać Ady – kreowana przez mezzosopranistkę. Dominującym typem głosu wśród kreatorów postaci męskich jest baryton i tenor; partię basową stanowi jedynie partia Pedra, natomiast partia Guglielma wymaga głosu kontratenorowego. Wydaje się, że kreacja postaci Ady i Guglielma przy pomocy wyróżniających się typów głosów, służy podkreśleniu metateatralnego statusu tych postaci. Z kolei w *Cronaca del Luogo* można wskazać na częściową hierarchizację postaci, symbolizowaną poprzez wykorzystanie określonych typów głosów, zgodnie z tradycją gatunku. Postać R – kreowana przez sopranistkę – wyróżnia się na tle innych postaci żeńskich (Orvid[562] i Kobiety), których partie napisane zostały dla głosów mezzosopranowych, co sugeruje nadrzędną rolę R w przebiegu akcji. Wszystkie postaci męskie w *Cronaca del Luogo*, podobnie jak większość postaci męskich w *Outis*, kreowane są przez śpiewaków obdarzonych barytonem i tenorem. Wydaje się, że powierzenie partii Phanuela i 2 Konstruktorów głosom tenorowym wiąże się ze statusem wskazanych postaci w hierarchii protagonistów, gdyż służy podkreśleniu ich „pomocniczej” roli – Phanuel przybywa do Generała, udzielając mu rad jak powinien postąpić (część I), natomiast 2 Konstruktorzy pojawiają się w scenie budowania wieży, niejako na wezwanie Nina (część III).

---

[559] „con le mie vesti spavento gli ucelli”. Ibid., s. 74a-b.

[560] M. Bocian, hasło: „Nimrod”, [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, op. cit., s. 407-408.

[561] Por. podrozdział 3.1.1.

[562] Kwestia tożsamości płciowej Orvid nie jest jednak jednoznaczna i zostanie szerzej omówiona w dalszej części niniejszego podrozdziału oraz w podrozdziale 3.2.3.

W bardzo wieloznaczny sposób przedstawia się w *Outis* zależność między liczbą i zakresem technik wprowadzonych w partiach postaci, a ich pozycją w hierarchii protagonistów, wyznaczaną poprzez inne elementy, co świadczy o krytycznej rewizji konwencji gatunku operowego. W *Outis* postaciami, których partie cechują się mniejszą liczbą charakterystycznych technik wokalnych (lecz co najmniej dwóch) w stosunku do partii pozostałych postaci są: Steve, Outis, Emily, Weteran, Ksiądz; natomiast w *Cronaca del Luogo*: Phanuel, Orvid, Generał, Człowiek bez wieku, Burmistrz. W przypadku partii Outisa i Emily niewielka liczba technik i stosunkowo mały zakres ich występowania są odwrotnie proporcjonalne do liczby i czasu trwania ustępów prezentowanych przez te postaci, w tym ustępów solowych. Stosunkowo duża liczba i długi czas trwania ustępów prezentowanych przez Emily i Outisa – które są najbardziej rozbudowane i najliczniejsze spośród wszystkich ustępów prezentowanych przez postaci – wskazuje na wysoką pozycję w hierarchii protagonistów, podobnie jak umiejscowienie ustępów w kluczowych momentach akcji, np. na początku bądź na końcu cykli. W przypadku partii Weterana i Księdza liczba technik została ograniczona ze względu na nieznaczny udział tych postaci w przebiegu akcji, na co wskazuje też niewielka liczba prezentowanych ustępów oraz stosunkowo krótki czas ich trwania. W przypadku Steve'a (dwa ustępy solowe, liczne duety), mimo dłuższego niż w przypadku postaci Weterana i Księdza czasu trwania ustępów – z czym wiąże się większy od tych postaci udział Steve'a w przebiegu akcji – liczba i zakres stosowanych technik zostały ograniczone, podobnie jak w przypadku partii Outisa i Emily. Zależność między liczbą i zakresem technik wykorzystanych w partiach postaci, a pozycją postaci w hierarchii protagonistów, wyznaczaną poprzez inne elementy, przedstawia się w *Cronaca del Luogo* nieco inaczej niż w *Outis*. W *Cronaca del Luogo*, w przeciwieństwie do *Outis*, liczba technik i zakres ich trwania są wprost proporcjonalne do liczby i czasu trwania prezentowanych ustępów, w tym solowych. Największa liczba technik wokalnych i stosunkowo duży zakres ich występowania cechuje partię R. Prezentowane przez R ustępy trwają najdłużej, co świadczy o dużym udziale tej postaci w przebiegu akcji i wskazuje na najwyższą pozycję w hierarchii protagonistów – podobnie, jak umiejscowienie prezentowanych ustępów w kluczowych momentach dramaturgicznych, np. na początku bądź na końcu części. W przypadku partii pozostałych postaci liczba charakterystycznych technik wokalnych została ograniczona, gdyż postaci te rzadziej uczestniczą w przebiegu akcji, z czym wiąże się także relatywnie niewielka liczba prezentowanych przez nie ustępów (postaci te pojawiają się w kontekście jednej–dwóch sytuacji dramaturgicznych) oraz stosunkowo krótki czas ich trwania. W *Outis* w partii Sobowtóra Outisa nie występują charakterystyczne techniki wokalne, a śpiew prezentowany jest w wykorzystaniem *legato*, w partii Sobowtóra Emily oprócz śpiewu prezentowanego z wykorzystaniem *legato*, pojawia się jedynie śpiew

prezentowany z wykorzystaniem *staccato*. W przypadku partii Sobowtórów liczba technik wokalnych została ograniczona prawdopodobnie ze względu na kreację podobieństwa postaci względem ich pierwowzorów. Ponadto wydaje się być zabiegiem adekwatnym (tj. zgodnym z konwencją gatunku) względem niewielkiego udziału postaci w przebiegu akcji – postaci te pojawiają się zaledwie jednokrotnie, dopiero podczas finałowego ansamblu. W *Cronaca del Luogo* charakterystycznych technik wokalnych została pozbawiona partia 3 Konstruktorów, pojawia się w niej jedynie śpiew z wykorzystaniem *legato* i *glissando*. Charakterystyczne techniki wokalne zostały ograniczone do intonowania możliwie jak najwyższego dźwięku w partii Sapira. W przypadku postaci 3 Konstruktorów rezygnacja z wykorzystania charakterystycznych technik wokalnych jest zabiegiem adekwatnym względem niewielkiego udziału postaci w przebiegu akcji. Z kolei w przypadku postaci Sapira znaczne ograniczenie technik wokalnych wydaje się wynikać z niewielkiego udziału głosu w zasadniczo „instrumentalnej" partii tej postaci – Sapir, w większości przypadków gra na trąbce.

Zarówno w *Outis*, jak i w *Cronaca del Luogo* niektóre z technik wokalnych (np. intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu, z wykorzystaniem *staccato*, *glissando*, ponadto w *Outis* intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale* i ozdobników, a w *Cronaca del Luogo* intonowanie dźwięku z zamkniętymi ustami) obecne są w partiach większości postaci, służąc ich egalitaryzacji. Inne zaś techniki wokalne w obu utworach pojawiają się jedynie w partiach określonych postaci stając się ich swoistym atrybutem, służącym ich indywidualizacji oraz elitaryzacji. W *Outis* dzieje się tak również w przypadku postaci rzadziej występujących w przebiegu akcji, prezentujących nieliczne ustępy solowe, często o krótszym czasie trwania, jak w przypadku postaci Pedra, Ady czy Guglielma. Pedro, jako jedyna postać w *Outis*, posługuje się techniką intonowania możliwie jak najniższego dźwięku. W *Cronaca del Luogo* indywidualne techniki wokalne, takie jak: intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szybkiego akcentu przepony, czy ozdobników, przypisane zostały jedynie partii postaci R, co zdaje się podkreślać jej najwyższą pozycję w hierarchii protagonistów. Na tle partii pozostałych postaci – które nieco rzadziej niż R uczestniczą w przebiegu akcji, pod względem zastosowania charakterystycznych technik wokalnych – wyróżnia się partia Nina. W partii tej postaci zastosowana została charakterystyczna technika wokalna – intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale*, która poza partią Nina pojawia się jedynie w partii Chóru A i B. Jak się okazuje, w *Outis* – inaczej niż w *Cronaca del Luogo* – konwencjonalna zależność między liczbą danych technik wokalnych a rangą postaci nie występuje, co wpływa na komplikację struktury hierarchicznej protagonistów oraz ich tożsamości. Z kolei w niektórych fragmentach *Cronaca del Luogo* hierarchia protagonistów, warunkowana konwencjonalną zależnością między liczbą technik wokalnych a rangą

protagonistów, ulega dynamizacji o czym świadczy sposób ukształtowania ustępów prezentowanych przez Nina i R (część III). Ustęp prezentowany przez R, następujący po ustępie Nina, jest niezwykle lakoniczny i krótszy zarówno od ustępu Nina, jak i od innych ustępów R. Nie prezentuje w nim ona także charakterystycznych technik wokalnych. Wskazane właściwości prezentowanego przez R ustępu świadczą o prymarnej roli Nina w kontekście sceny budowania wieży, podobnie jak prezentowanie przez Nina zróżnicowanych technik wokalnych w ustępie poprzedzającym ustęp R, czy melorecytacji i recytacji w ustępie Nina następującym po ustępie R (wówczas partia Nina dzieli się na partię Nina i i Nina II).

Niektóre techniki wokalne, podobnie jak określone struktury melorytmiczne ich warianty[563], niezależnie od treści tekstu słownego, służą kreacji tożsamości postaci, wyrażaniu emocji, a także budowaniu relacji między nimi. Dla przykładu, w *Cronaca del Luogo* melorecytacja służy kreacji tożsamości i wyrażaniu emocji głównie postaci Nina – podkreśla jego podekscytowanie i dumę, gdyż w partiach innych postaci pojawia się sporadycznie i najczęściej jednokrotnie, natomiast w *Outis* często występując w partiach danych postaci staje się ich elementem dystynktywnym, rzutującym na sposób ich muzycznej charakterystyki i nadającym określone cechy ich profilowi psychologicznemu. Melorecytacja, wielokrotnie wykorzystywana w partii Ady, wzbogaca arsenał zastosowanych w jej partii technik wokalnych, podkreślając wielowymiarowy charakter postaci. Ponadto wydaje się eksponować takie cechy jej osobowości, jak gadatliwość, energiczność i skłonność do komentowania sytuacji, podobnie jak wielokrotnie stosowane w partii Ady struktury repetycyjne (utrzymane w drobnych wartościach rytmicznych, wraz z prezentowaniem w sposób sylabiczny dużej partii tekstu słownego[564] przykł. 16). Z kolei wokalizy (także w typie koloratur) bardzo często pojawiające się w partii Olgi i Samanthy w *Outis* podkreślają zmysłowe aspekty ich osobowości, uwodzicielski charakter i kobiecy powab[565] (przykł. 17), natomiast pojawiając się wielokrotnie w partii R w *Cronaca del Luogo* służą uwypukleniu dużej emocjonalności i wrażliwości tej postaci.

Nawiązanie określonego typu relacji między postaciami może prowadzić do przejęcia przez daną postać techniki wokalnej pojawiającej się wcześniej w partii innej postaci. Melorecytacja pojawia się jednorazowo w partii Emily w *Outis* jako echo partii Ady (przykł. 5). Technika ta podkreśla zależność obu postaci i ich kobiecą solidarność. Melorecytacja,

[563] Por. tabela 1c. i tabela 1d. w Aneksie 1.

[564] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 50-51, cz. 1.

[565] W jednej z ostatnich wersji libretta, przechowywanej w PSS, kwestia realizacji koloratur została zaznaczona w didaskaliach (w ostatecznej wersji nie). Przed słowami Olgi „Da mihi basia mille" pojawia się następująca informacja: „Olga śpiewa <<koloraturową>> arię"/"Olga, che canta un'aria <<di coloratura>>".

pojawiając się kilkukrotnie w partii Księdza jako imitacja partii uczestniczących w ansamblu (przykł. 6) również podkreśla zależność postaci, ich uwikłanie w proces wzajemnego upodabniania się, sterowany przez postać Reżysera. Jednorazowe pojawienie się melorecytacji w partii Samanthy (na zgłosce „r" wraz z intowaniem dźwięków z wykorzystaniem *tremolo* – jako *frullato,* raz szeptu)[566] także prowadzi do integracji postaci – zastosowanie melorecytacji w partii Samanthy stanowi antycypację partii Olgi, w której melorecytacja pojawia się częściej i podkreśla również podobieństwo obu postaci pod względem cech charakterologicznych (uwodzicielski i zmysłowy charakter, powabność, kobiecość), podobnie jak w przypadku postaci Mariny. W partii Mariny melorecytacja pojawia się w momencie emfatycznych westchnień („Ah") przypadających na pojedyncze dźwięki[567] (przykł. 18). Melorecytacja w *Cronaca del Luogo* nie została zastosowana, jak w *Outis,* w celu imitacji partii innej postaci. Wybrane postaci przejawiają dużą zdolność oddziaływania na pozostałe postaci, stając się inicjatorami wybranych technik wokalnych, które zdają się narzucać pozostałym postaciom (w *Outis* np. postać Reżysera w ansamblu w cyklu 2, w *Cronaca del Luogo* np. postać Nina, Burmistrza). Inne zaś postaci częściej wchodzą w rolę imitatorów, naśladując dana technikę wokalną (w *Outis* np. Ksiądz, Ada podczas ansamblu w cyklu 2., w *Cronaca del Luogo* np. Kobieta w scenie budowania wieży, Dzieci w scenie wizyty Burmistrza). Przypisanie danym postaciom tej samej techniki (występującej w ich partiach częściej niż w przypadku partii innych postaci) w niektórych przypadkach sugeruje ich podobieństwo pod względem profilu psychologicznego i zajmowanego miejsca w hierarchii protagonistów, co podkreślone zostało również za sprawą podobieństwa struktur melodyczno-rytmicznych prezentowanych przez postaci czy zastosowanych rozwiązań formalnych. Dla przykładu, w *Outis* śpiew falsetem wykorzystany jest co najmniej dwukrotnie w partii Pedra i Reżysera, jednokrotnie w partiach Outisa i Steve'a, w których wspólnym typem techniki wokalnej jest intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando*. Z kolei w partiach Olgi i Samanthy, podobnie jak Outisa i Steve'a, często występujących w duecie lub w bliskiej odległości czasowej, zastosowanych zostało wiele innych technik wokalnych, takich jak: intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników, *tremolo dentale*, *glissando*, *staccato*, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu (przykł. 19). Natomiast w *Cronaca del Luogo* w partiach R i Orvid, przede wszystkim podczas ich śpiewu w duecie, wskazać można na technikę intonowania dźwięków z wykorzystaniem szeptu oraz wokalizy w typie koloratur (przykł. 20).

[566] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 17, cz. 2.

[567] Ibid., s. 4a-c, cz. 2.

Niektóre techniki wokalne służą kreacji tożsamości postaci pełniąc także określone funkcje. W przypadku Olgi i Samanthy w *Outis* charakterystyczne techniki wokalne, takie jak: intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników, *tremolo dentale*, *glissando*, z zamkniętymi ustami, intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu, pełnią **funkcję estetyzującą**, podobnie jak ich frywolny ubiór i gesty. Tworzą swoisty foniczny „makijaż", który służy podkreśleniu wdzięków postaci i ich kobiecej natury. Olga i Samantha uwodzą słuchacza również przy pomocy struktur melodyczno-rytmicznych, wymagających wręcz ekwilibrystycznych umiejętności[568]. Pragną zwrócić na siebie jego uwagę (tym bardziej, jeśli jest on płci przeciwnej) i umocnić swą tożsamość w kontekście płci kulturowej, poddanej w taki sposób performatyzacji[569]. Estetyzacji służą także różnorodne techniki wokalne w przypadku postaci Mariny w *Outis*, np. intonowanie dźwięków w jak najszybszym tempie, z wykorzystaniem ozdobników, *tremolo dentale*, *glissando*. Wydają się podkreślać walory Mariny jako kobiety o nieziemskiej wręcz urodzie. Podkreślają jednocześnie jej odrębność pod względem proweniencji (przestrzeni morza), przez co pełnią także **funkcję alienacyjną**. Konfiguracja wskazanych funkcji (estetyzującej i alienacyjnej), jakie pełnią charakterystyczne techniki wokalne w przypadku postaci Mariny, wydaje się sugerować możliwość interpretacji jej tożsamości jako Syreny[570]. Jednakże performatywny sposób kreacji jej głosu, oferuje inną

[568] Por. tabela 1g. w Aneksie 1.

[569] Jak zauważa Judith Butler, (…) performatywność płci obraca się przede wszystkim wokół (…) sposobu, w jaki samo oczekiwanie na prawdziwą istotę płci prowadzi do wytworzenia tego, co postrzega się jako zewnętrzne wobec tego oczekiwania. Po drugie performatywność nie jest pojedynczym aktem, lecz powtórzeniem oraz rytuałem, osiągającym swój efekt dzięki naturalizacji w postaci ciała, rozumianego po części jako podtrzymywane kulturowo trwanie w czasie. J. Butler, *Uwikłani w płeć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 19.

[570] Temat syreniego śpiewu pojawił się już w liście Calvina do Beria (27.05.1982), przechowywanym w PSS, i przedrukowanym w pracy zbiorowej *Berio*, op. cit., s. 138-141. W liście tym Calvino pisze: „(...) postać, który podąża za głosem, który dla niego jest niczym pieśń Syren ... Jak tylko powiem Syren, ty natychmiast: – To może być idea, którą należy rozwinąć, idea, którą się rozumie, która przebiega równolegle z innymi: Ulisses i Syreny". Di Luzio treść tego listu interpretuje w kontekście *Un re in ascolto*, do czego skłania jego pozostała treść, a także podobieństwo do komentarza Beria dotyczącego *Un re in ascolto* (L. Berio, *Dialogo fra te e me*, op. cit., s. 273-279) i treść libretta, wskazując na różne idee korespondujące z tematyką *Odysei*. Por. C. di Luzio, *Vielstimmigkeit…*, op. cit., s. 141-142. Jednakże nie interpretuje ona treści listu pod kątem treści obecnych w *Outis*. Na wskazany fragment listu uwagę zwraca też Renata Scognamiglio. R. Scognamiglio, *Sulle tracce di „un altro teatro"…*,op. cit., s., 29, a także Tommaso Pomilio. T. Pomilio, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in* Berio, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 136. Żaden z autorów jednakże nie wskazuje na związek treści listu z treścią *Outis*. Moim zdaniem wskazany fragment

możliwość jego doświadczenia niż ta fatalistyczna, wynikająca z roli przypisanej syreniemu głosowi przez mitologię. Powab „żywego" głosu, doświadczenie jego uwalniania się od języka w akcie wykonania może bowiem prowadzić także do estetycznej ekstazy:

> (…) poddanie się jego władzy nie oznacza wcale upadku i śmierci, jak w przypadku mitycznych syren, ale obiecuje zarówno przyjemne, jak i przerażające doświadczenie własnej cielesności jako zarazem zmysłowej i rozświetlonej.[571]

Charakterystyczne techniki wokalne, a w jednej scenie także strój (czerwona suknia, fot. 6), pełnią również funkcję estetyzującą w przypadku postaci R w *Cronaca del Luogo*, wzorowanej na postaci biblijnej prostytutki Rechab[572]. Choć w przypadku R liczba różnorodnych technik wokalnych i realizacja struktur o koloraturowych właściwościach jest o wiele skromniejsza niż w przypadku Olgi i Samanthy, również wydaje się służyć umocnieniu tożsamości R i performatyzacji jej kobiecej płci. Kwestia śpiewu jako symbolu piękna i powabu dotyczy w *Cronaca del Luogo* także postaci Orvid, będącej alter ego postaci R. Śpiew stanowi szczególnie istotny wyraz tożsamości Orvid, na co wskazuje imię postaci, będące hybrydą imion dwóch legendarnych śpiewaków i twórców pieśni – mitologicznego Orfeusza i biblijnego Dawida[573]. Orvid, śpiewając w duecie z R – tak ja ona – realizuje liczne wokalizy w typie koloratur i intonuje dźwięki z wykorzystaniem szeptu a ponadto wykorzystuje techniki niepojawiające się w partii R – intonowanie dźwięków z zamkniętymi ustami oraz z wykorzystaniem *staccato* (przykł. 21). Notabene koloraturowe wokalizy realizuje w *Cronaca del Luogo* jeszcze postać Kobiety, co wydaje się wiązać – podobnie jak w przypadku R – z performatyzacją jej płci. Orvid – inaczej niż R – realizuje także fonemy, co wydaje się służyć alienacji postaci i skupieniu uwagi na jej głosie, emancypującym się względem semantycznego charakteru tekstu słownego (przykł. 21). W przypadku postaci Orvid kwestia roli wykorzystanych technik wokalnych i sposobu ukształtowania partii wokalnej w performatyzacji określonej płci jest dyskusyjna. Z jednej strony postać Orvid – biorąc pod uwagę głównie właściwości jej wyglądu[574] (fot. 7) – przejawia cechy męskie – z drugiej zaś przejawia cechy kobiece – ze względu na rodzaj głosu (mezzosopran) i podobieństwo partii Orvid do partii R.

---

listu może jednakże być traktowany jako istotne i przy tym wczesne źródło kreacji tożsamości protagonistów w *Outis*.

[571] E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 207.

[572] T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), op. cit., s. 8.

[573] P. Griffiths, *Cronaca del Luogo – Chronicle of the Place*, [w:] *Program "Cronaca del Luogo"*, Salzburg 1999, s. 4.

[574] Por. podrozdział 3.2.3.

Biorąc pod uwagę wskazane właściwości kreacji postaci Orvid jej rolę można uznać za specyficzną reinterpretację operowej konwencji *in travesti*, którą można rozpatrywać w dwójnasób – Orvid reprezentować może postać męską, mimo „kobiecych" właściwości jej głosu bądź odwrotnie – Orvid reprezentować może postać kobiecą, mimo męskich właściwości jej wyglądu. W kontekście androgenicznych cech Orvid nie sposób skłaniać się ku jednej ze wskazanych możliwości interpretacji jej płci. Być może należałoby uznać, że postać Orvid pozbawiona jest jakiejkolwiek płci lub – biorąc pod uwagę wskazaną wyżej kwestię symboliki głosu postaci – postać Orvid należałoby uznać za wcielenie Hermafrodyty, wszak zgodnie z mitologiczną wykładnią, jednym z atrybutów tożsamości tej mitologicznej postaci – będącej dzieckiem Hermesa i Afrodyty[575] – jest piękno, w tym przypadku reprezentowane za sprawą właściwości głosu.

Na właściwości tożsamości postaci, niezależnie od treści tekstu słownego, wskazywać mogą także określenia słowne. Dla przykładu, w *Outis* oznaczenie *con fermezza* i *con voce ferma* w partii Emily[576] może sugerować jej stanowczy charakter, z kolei oznaczenie *urlato w* partii Reżysera agresywny charakter postaci[577]. Natomiast w *Cronaca del Luogo* oznaczenie w *zawieszeniu, słodko/sospeso, dolce*[578], a następnie *raczej niestabilnie i niespokojnie/piuttosto instabile e inquieto*[579] *w* partii R może sugerować jej dużą wrażliwość i skłonność do szybkiej zmiany nastroju.

Głos oddala się od języka i przekazywania treści tekstu słownego również za sprawą emancypacji właściwości fonicznych względem właściwości semantycznych. Medium głosu transmitując jakości fonetyczne wzmacnia brzmieniowy kształt artykułowanych jakości werbalnych, a także odpowiada za możliwość zaistnienia relacji intermedialnych – „przełożenia" tego co tekstualne na to, co oralne; inicjuje proces udźwiękowienia i umuzycznienia tekstu. Emancypacji właściwości fonicznych tekstu słownego w *Outis* i *Cronaca del Luogo* służy zastosowanie niektórych technik wokalnych zacierających wyrazistość przekazu tekstu słownego (np. intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale, glissando*), a ponadto w *Outis* – przesadne podkreślanie poszczególnych elementów danego słowa, nadające im w efekcie nienaturalne brzmienie (jak sugeruje oznaczenie wykonawcze: *Szczególnie podkreślać samogłoski [o] i [a] kładąc duży nacisk na [o]*

[575] M. Bocian, hasło: „Hermafrodyta", [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4 (T. Gadacz, B. Milerski, red.), Warszawa 2003, s. 373.

[576] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 54, s. 136, cz. 1.

[577] Ibid., s. 74, cz. 1.

[578] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 47.

[579] Ibid., s. 49.

i otwierając [a/Esagerando le vocali [o] e [a] (stringendo molto [o] e aprendo la [a][580]. W obu utworach podkreśleniu walorów fonicznych artykułowanych jakości werbalnych służy także zastosowanie kilku różnych technik jednocześnie.

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* zjawisko emancypacji właściwości fonicznych tekstu słownego można również zaobserwować w przypadku strategii i technik twórczych związanych ze sposobami konstruowania tekstu libretta i muzyki, prowadzących do zaburzenia bądź zmiany sensu werbalnej wypowiedzi. Wśród nich wyróżnić można:

1. wykorzystanie samogłosek zanotowanych fonetycznie (fonemów) oraz pojedynczych głosek bądź ich grup;
2. powtarzanie wybranych słów, sylab lub głosek;
3. rozbijanie poszczególnych słów na mniejsze cząstki słowotwórcze, takie jak sylaby bądź głoski i ewentualne ich powtarzanie;
4. ponowne łączenie głosek w sylaby, a sylab w słowa, prowadzące do powstania neologicznych konstrukcji;
5. zestawianie słów w różnych językach.

W *Outis* fonemy prezentowane są wielokrotnie w partiach większości postaci[581], czego nie można stwierdzić odnośnie partii większości postaci w *Cronaca del Luogo*[582]. W obu utworach fonemy najczęściej prezentowane są w partiach zespołowych (w *Outis* Chóru i Wokalistów, w *Cronaca del Luogo* w partii Chóru A), przy pomocy śpiewu oraz takich technik wokalnych, jak np. intonowanie dźwieków z wykorzystaniem *glissando,* w partiach indywidualnych także w oparciu o różnego typu struktury (w tym w typie repetycyjnym czy wokalizy). Wskazane sposoby prezentacji fonemów, podobnie jak tworzone przez fonemy różnorodne relacje z tekstem słownym, sprawiają, że stają się one środkiem jego desemantyzacji. Fonemy w kontekście tekstu słownego:

- wprowadzane są zarówno pojedynczo, przedzielając słowa tekstu[583];
- występują w bardziej rozwiniętej sekwencji, przedzielając pojedyncze słowo[584];

[580] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 23, cz. 1.

[581] Por. tabela 1e. w Aneksie 1.

[582] Por. tabela 1f. w Aneksie 1.

[583] W *Outis,* np. w partii Outisa w cyklu 1., L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 44, cz. 1.; w *Cronaca del Luogo*, np. w partii Nina, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 75a-b.

[584] W *Outis,* np. w partii Outisa w cyklu 1., L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 48, cz. 1.; w partii Samanthy i Olgi w cyklu 2., ibid., s. 94-99, cz. 1.; w *Cronaca del Luogo* np. w partii Nina, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 79.

- prowadzą do rozbudowy konstrukcji wybranych słów, pojawiając się najczęściej po nich[585];
- prowadzą do rozbudowy konstrukcji wybranych słów, pojawiając się sporadycznie przed nimi bądź w środku nich[586];
- sporadycznie wystepują na końcu słowa zamiast samogłoski[587];
- pojawiają się w samodzielnej sekwencji[588].

Oprócz fonemów w *Outis i w Cronaca del Luogo* wykorzystane zostały pojedyncze głoski (spółgłoski) oraz połączenia dwóch głosek (spółgłosek bądź połączenie samogłoski i spółgłoski). Pojawiają się one częściej w *Outis* niż w *Cronaca del Luogo*. Różne głoski występują rzadziej w przebiegu utworów niż fonemy i w wielu przypadkach ich artykułowanie pojawia się najczęściej w partii określonej postaci, stając się jej cechą dystynktywną:

- spółgłoska „l" (w *Outis* jedynie w partii Wokalistów i Samanthy[589]; w *Cronaca del Luogo* jedynie w partii Chóru A i Chóru B[590])
- spółgłoska „r" (w *Outis* najczęściej w partii Samanthy oraz Olgi[591], również w połączeniu z innymi spółgłoskami, np. „br", „pr", „tr", a także w partii Chóru i Wokalistów[592]; w *Cronaca del Luogo* jedynie w partii Nina[593], również w połączeniu ze spółgłoską „t", a także w partii Chóru A i Chóru B[594]).

[585] W *Outis*, np. w cyklu 1. po słowach Emily „se riderai" pojawia się fonem [i], po słowie „bagneró" fonem [o], L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 58-59, cz. 1.; w *Cronaca del Luogo*, np. po słowie „notte" w partii Orvid pojawa się fonem [e], L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 57a, po słowie „suono" fonem [o], ibid., s. 57b.

[586] W *Outis*, np. w partii Olgi w cyklu 2. fonem [u] poprzedza słowo „usque", a słowo „milliem" zostaje przedzielone fonemem [i] jako „mi[i]liem", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 113, cz. 1.; w *Cronaca del Luogo* np. w partii R fonem [e] przedziela słowo „tacete" jako „tace[e]te" L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 9, fonem [a] przedziela słowo „canta" jako „ca[a]nta", ibid., s. 210.

[587] Jedynie w *Cronaca del Luogo*, np. w partii R fonem [o] pojawia się zamiast samogłoski „o" w słowie „Matte[o]", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 13.

[588] W *Outis*, np. w partii Ady w cyklu 1., L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 6, cz. 1.; w partii Outisa w cyklu 4, ibid., s. 7-9, cz. 2.; w *Cronaca del Luogo*, np. w partii Phanuela, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 40.

[589] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 105, 108, cz. 1.

[590] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 42-44.

[591] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 97, cz. 1.

[592] Ibid., s. 79-85, cz. 1.

[593] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 87.

[594] Ibid., s. 44.

Warto podkreślić, że w obu kompozycjach szczególnie wiele spółgłosek (np. „s") oraz ich połączeń (np. „sh"), pojawia się wyłącznie w partii Chóru w *Outis* i partii Chóru A w *Cronaca del Luogo* (ponadto jedynie w partii Chóru w *Outis* pojawia się „pss" i „fr", w partii Chóru A w *Cronaca del Luogo* „m" i „f")[595]. Wykorzystanie licznych głosek i ich połączeń w partiach zespołowych podkreśla pełnioną przez Chór w *Outis* i Chór A w *Cronaca del Luogo* funkcję brzmieniowego tła i służy kreowaniu określonej nastrojowości oraz podkreśleniu kontekstu dramaturgicznego.

Kolejnym najczęściej stosowanym zabiegiem służącym eksponowaniu fonicznych właściwości słów i zatarcia ich sensu jest powtarzanie wybranych słów. Zabieg ten stosowany jest szczególnie często w *Outis* w cyklu 3. w partii Chóru, Wokalistów oraz w partii postaci Outisa i Steve'a. Także w innych cyklach, w partiach poszczególnych postaci, powtarzane zostają wybrane słowa, jak np. w partii Mariny w cyklu 4., gdzie kolejne fragmenty wypowiedzi przedziela powracające słowo „forse". W *Cronaca del Luogo* wybrane słowa są powtarzane o wiele częściej niż w *Outis*. W niemal każdej partii wybrane słowa powtarzane są co najmniej dwukrotnie, często także większą ilość razy, jak np. w partii R, w której słowo „tacete" (również w wersji skróconej – „tace") powtarzane jest kolejno aż sześć razy[596], w partii Generała słowo „ho" powtarzane jest kolejno pięć razy[597]. Powtarzanie wybranego słowa nie musi stanowić tylko czynności „mechanicznej", wyabstrahowanej względem akcji – wręcz przeciwnie – może stać się czynnością performatywną, przełamującą wyłącznie tekstualny charakter powtarzanego słowa, jak w *Outis* w przypadku powtarzania przez Guglielma imienia postaci „Rudy" (cykl 1.)[598], w *Cronaca del Luogo* w przypadku powtarzania przez Chór A imion „Gog" i „Kush"[599]. W obu przypadkach powtarzanie imion przypomina czynność nawoływania i jest wyrazem chęci nawiązania kontaktu z przywoływanymi postaciami. Zarówno w *Outis,* jak i w *Cronaca del Luogo* powtarzane zostają także sekwencje kilku słów – kilkukrotnie, jak w *Outis* – w partii Pedra w cyklu 1. (słowa „l'oca dorata")[600], w *Cronaca del Luogo* – w partii Nina (słowa „aqua fuoco")[601], ponadto w *Outis* kilkunastokrotnie – w partii Mariny w cyklu 5. (słowa „che

[595] Por. tabela 1e. i tabela 1f. w Aneksie 1.

[596] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 8-11.

[597] Ibid., s. 34.

[598] L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 24, cz. 1.

[599] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 43.

[600] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 23-4, cz. 1.

[601] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 74b.

t'ama")[602]. W obu kompozycjach częstotliwość powtarzania danych słów w ramach złożonej wypowiedzi może się zmieniać, jak w *Outis* w partii Guglielma w ramach sekwencji słownej „noi canteremo la filastrocca" (cykl 4.)[603], w *Cronaca del Luogo* w partii Chóru A w ramach sekwencji słownej „(…) le ma malel rachem rechem racham layil la bo Shibbolet"[604].

Wielokrotnie w przebiegu obu utworów poszczególne słowa zostają rozbijane na mniejsze cząstki. Zjawisko to pojawia się często wraz z powtarzaniem wybranych słów bądź ich cząstek, o wiele częściej w *Cronaca del Luogo* niż w *Outis*. Dla przykładu, w *Outis w* partii Ady w cyklu 1.[605] powtarzana jest pierwsza sylaba słowa „dove", w partii Ady w cyklu 2. powtarzana jest druga sylaba słowa „biblion"; w partii Chóru w cyklu 1., słowo „tempo" skrócone zostało do sylab „tem-„ oraz „-po"[606]; w partii Wokalistów, w cyklu 3. słowo „Niemand" skrócone zostało do sylaby „nie-"[607]. Przykładem tego zjawiska w *Cronaca del Luogo* może być powtarzanie pierwszej sylaby słowa „perché" w partii Generała[608] czy powtarzanie pierwszej niepełnej sylaby „fla-" zdefragmentaryzowanego słowa „flauto" w partii Chóru A i Chóru B[609]. Wydaje się, że w niektórych przypadkach powtarzanie zdefragmentaryzowanych słów bądź budowanie słów z powtarzanych głosek czy sylab interpretować można z jednej strony w kontekście procesu przypominania, poszukiwania właściwego języka dla wyrażenia emocji i myśli, tworzenia własnej tożsamości, z drugiej zaś strony – w kontekście zapominania i destrukcji tożsamości, co wyrażać ma upośledzenie języka. Przykładem pierwszej sytuacji może być kilkukrotne powtarzanie sylaby „lan-" poprzedzające słowo „Langsamkeit" w partii Outisa w cyklu 5.[610] w *Outis*[611], przykładem drugiej sytuacji – powtarzanie jednosylabowych

[602] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 115-118, cz. 2.

[603] Ibid., s. 34-49, cz. 2.

[604] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 128-143.

[605] L. Berio, *Outis*, op. cit, s. 12, s. 14, cz. 1.

[606] Ibid., s. 63-64, cz. 1.

[607] Ibid., s. 161-162, s. 164, cz. 1.

[608] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 35.

[609] Ibid., s. 213.

[610] L. Berio, *Outis*, op. cit, s. 124, cz. 2.

[611] Notabene technika rozbijania poszczególnych słów na mniejsze cząstki słowotwórcze i tworzenia z nich nowych połączeń cechuje cytaty z kilku utworów Celana, wykorzystane w librettach obu kompozycji. W *Outis,* w cyklu 3. w partii Outisa w cytowanym fragmencie *Liczenie migdałów*/*Zähle die Mandeln* słowo „Mandeln" poddawane jest rozmaitym zabiegom słowotwórczym, takim jak łączenie z innymi słowami w różnej konfiguracji i przestawienia ich pierwszych liter (np. „Bandelmaum", „Mandelbaum", „Mandeltraum", „Trandelmaum"), natomiast w cyklu 4. w partii Guglielma pojawia się cytat z *...szumi*

słów bądź poszczególnych sylab w partii Nina w *Cronaca del Luogo*, w której m.in. aż siedmiokrotnie powtarzana jest pierwsza sylaba słowa „dove”[612] i pierwsza sylaba słowa „tutti”[613]. Audialny efekt realizacji powtórzeń fragmentów słów w przypadku Outisa wydaje się zdradzać niepewność i zagubienie postaci, w przypadku Nina – postępujący proces pomieszania języków, jakże wymowny jeśli w scenie budowania wieży (część III) uwzględni się kontekst biblijnej historii o wieży Babel[614].

Powtarzanie wybranych zgłosek wykorzystane zostało także do konstruowania neologicznych połączeń werbalnych. Dla przykładu, pojawiające się w partii Olgi słowo „damimi” (cykl 2.) powstało w wyniku transformacji słów „da mihi” i powtórzenia zgłoski „mi”[615].

W *Outis* zabieg fragmentaryzacji wybranych słów, pojawiający się w partiach różnych postaci, prowadzi także do zatarcia „tożsamości” słów reprezentujących określone języki (np. w partii Olgi w cyklu 2. łacińskie słowo „deinde” zostaje skrócone do słowa „dein”, które występuje w języku niemieckim)[616]. W *Cronaca del Luogo* niektóre ze słów, mimo że nie są poddawane zabiegom fragmentaryzacji, cechuje podwójna językowa tożsamość, jak np. hebrajskie słowa „dai” i „dammi” występujące w partii Chóru A i Chóru B[617], oznaczające „wystarczy” i „moja krew”[618], które występują również w języku włoskim i stanowią formy koniugacyjne czasownika „dare”/„dać”, i znaczą odpowiednio „daj” i „daj mi”. Wybrane słowa powtarzane są także w obu utworach w sposób „poliglotyczny”, tj. w kilku wersjach

---

źródło/…Rauscht der Brunnen Celana, w którym zwrot „col uomo” (w oryginale „mit den Menschen”) poddawany jest rozbiciu na mniejsze cząstki słowotwórcze („con l’uo, col mo, com l’uomo”). W *Cronaca del Luogo* w partii Chóru w cytowanym fragmencie wiersza *Kwiat*/*Die Blüme* pojawiają się zestawienia jednosylabowych słów w języku niemieckim (np. „ASH”) i hebrajskim (np. „ESH”) oraz słów-neologizmów, powstałych poprzez przestawienie kolejności liter (np. „SHE”). Ostatnie słowa w kolejnych wersach tworzą natomiast niezwykle wieloznaczne słowo – „SHIBOLET”, o biblijnej proweniencji, oznaczające m.in. „rzekę”, „strumień”, „kłos pszeniczny” bądź „gałązkę oliwną” (J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, tłum. A. Dziadek, Bytom 2000, s. 34.), które – również w innym zapisie (np. jako „Shibboleth”, w libretcie „Shibbolet”), powraca w innych cytowanych w libretcie utworach poetyckich Celana (np. w *Szibbolet/Schibboleth*).

[612] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s.73a.

[613] Ibid., s. 75b.

[614] Kwestia ta omówiona zostanie w podrozdziale 4.2.2.

[615] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 100, cz. 1.

[616] Ibid., s. 101, cz. 1.

[617] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 89.

[618] T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), op. cit., s. 57.

językowych. W *Outis* tytułowy bohater w cyklu 3., prezentując cytat z utworu *Liczenie migdałów* Celana, powtarza pochodzące z niego niemieckie słowo „du" jak i jego włoski odpowiednik „tu". W *Cronaca del Luogo* w partii Chóru A, słowo „Stein" pochodzące z cytowanego fragmentu utworu *Kwiat* Celana, powtarzane jest również w języku angielskim jako „Rock"[619]. Sukcesywne bądź symultaniczne zestawianie słów pochodzących z różnych języków stanowi często stosowany w utworach zabieg służący zwróceniu uwagi na fonetyczne aspekty słów. Sukcesywne następstwo słów pojawia się *Outis* m.in. w partii Reżysera w cyklu 2. (języka włoskiego i angielskiego), w partii Outisa w cyklu 5. (języka włoskiego, niemieckiego, łaciny i angielskiego), a także w partii Samanthy, w cyklu 4., w której oprócz słów w języku włoskim, angielskim, niemieckim, francuskim, po łacinie pojawiają się także liczne słowa o egzotycznym brzmieniu, jednakże w większości przypadków stanowiące neologizmy, np.

Siete. Fourteen. Siebzehn. Vingtquattre. Arbaimushmone. Cinquantasei. Centumseptuaginta sex. Pentakosiatesserakontaduo. Shavakir. Bantur Abat. Ambaraba guanta Spanta. Caracò Picciò Balola Puppì[620]

Sukcesywne następstwo słów pochodzących z różnych języków pojawia się w *Cronaca del Luogo* sporadycznie, np. w partii Nina (języka włoskiego i hebrajskiego). W utworze tym o wiele częściej dochodzi do symultanicznej prezentacji słów pochodzących z różnych języków, ze względu na ich prezentację przez partie zespołowe – Chóru A i Chóru B. Dla przykładu, w partii Chóru A każdy z głosów jednocześnie prezentuje słowa pochodzące z danego jezyka, np. podzielone głosy sopranowe słowa w języku angielskim i niemieckim, głosy altowe, basowe i tenorowe słowa w języku niemieckim i hebrajskim, w partii Chóru B wszystkie głosy w ten sam sposób prezentują słowa pochodzące z tych samych języków (przykł. 22). Z kolei w *Outis* pojawia się symultaniczne wykorzystanie słów z języka angielskiego i łaciny w cyklu 2., podczas ansamblu, w którym angielski cytat z utworu *Kandydat* Sylvii Plath prezentowany przez Wokalistów zestawiony został z łacińskim cytatem z utworu *Dokonało się* Sanguinetiego[621] prezentowanym m.in. przez postać Reżysera, Ady, Księdza[622].

[619] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 89.

[620] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 18-19, cz. 2.

[621] Jednocześnie prezentowane są następujące słowa pochodzące z wiersza *Dokonało się/Factum est* Sanguinetiego: „poza porą roku niebo"/„fuori stagione il cielo" i z wiersza *Kandydat/The Applicant* Plath: „co ty na to?"/„What do you think", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 76, cz. 1. S. Plath, *Kandydat/The Applicant*, [w:] idem., *Ariel*, tłum. M. Korusiewicz, Poznań 1996, s. 11.

[622] Dario del Corno w jednym z listów do Beria (22. 08. 1995) zasugerował wprowadzenie pomysłu „burzy lingwistycznej", polegającej na wprowadzeniu do libretta zestawienia słów w języku włoskim, greckim i po

Wydaje się, że fonetyczne właściwości powtarzanych słów stają się szczególnie zauważalne w przypadku wykorzystania cytatów z utworów napisanych w relatywnie mało znanych językach, np. po łacinie (powtarzanie słowa „mille" i „centum" w cytacie z piątej *Carminy* Katullusa)[623]. Notabene na fonetyczne właściwości słów w libretcie *Cronaca del Luogo* zwraca uwagę także zestawienie słów o podobnym brzmieniu w języku hebrajskim, np. słów „rachem rechem racham" w partii Chóru w części IV (słowa te jednak nie stanowią cytatu z żadnego utworu literackiego)[624].

Oddalanie się głosu od języka wiąże się także z **gestami wokalnymi**, które pojawiają się niezależnie od treści tekstu słownego. W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* wskazać można różnorodne zjawiska wokalne, które mogą zostać uznane za egzemplifikacje wyróżnionych przez Beria **gestów wokalnych**. W obu utworach **gesty wokalne związane z imitowaniem fizjologiczno-emotywnych reakcji** pojawiają się często w partiach różnych postaci. W *Outis* wiele z gestów wokalnych będących imitacją śmiechu, krzyku, westchnienia, prezentowanych jest poprzez rozmaite typy emfaz[625], wyrażających różnorodne stany emocjonalne protagonistów, realizowanych w oparciu o odpowiednio ukształtowaną strukturę melodyczno-rytmiczną, czy właściwości dynamiczne i artykulacyjne, rodzaj rejestru i intonacji. Szczególnie wiele różnych emfaz, wyrażających odmienne stany emocjonalne postaci, pojawia się w niewielkim odstępstwie czasowym w cyklu 4. Dla przykładu emfazą „ah" posługuje się Reżyser. Jej czterokrotne powtórzenie w krótkim odstępie czasowym, w stałym rytmie, w sukcesywnie podwyższającym się rejestrze, dynamice *crescendo* (od *piano* do *forte*) sprawia, że prezentację emfazy „ah" w partii Reżysera interpretować można jako śmiech o szyderczym i złowieszczym zabarwieniu (przykł. 23). Z kolei emfazą wyrażającą krzyk Reżysera staje się „ehi!", za sprawą wykorzystania stałego, wysokiego rejestru, dynamiki *forte*, akcentowania dźwięków i ich nieregularnej repetycji (przykł. 24). W partii Samanthy pojawiają się różnorodne emfazy („oh", „ah", „eh"). Wydają się one imitować westchnienia i jęki o nieco egzaltowanym

łacinie, wykorzystując przy tym cytaty poezji Sanguinetiego i Emily Dickinson. Jak pisał w liście: „Załączam dwa eksperymenty: pierwsze takty *Outis*, naznaczone wierszem Dickinson, który wydaje mi się znacznie bardziej zaskakujący w tej sytuacji; oraz <<burza językowa>>, pomyślana jako pastisz włoskich, łacińskich i greckich segmentów (zgodnie ze schematem poezji Sanguinetiego (…) Ale nie jestem pewien, czy to ten rodzaj brzmienia, o który ci chodzi." Pomysł ten został zrealizowany m.in. we wskazanym wyżej fragmencie, choć pojawiają się w nim cytaty z innych utworów literackich. Ani poezja Dickinson, ani Sanguinetiego nie została wykorzystana w ostatecznej wersji libretta *Outis*.

[623] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 21-22, cz. 2.

[624] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 132.

[625] Por. tabela 1e.i tabela 1f. w Aneksie 1.

charakterze za sprawą wykorzystania dynamiki *fortissimo*, zmiennego rejestru i rytmiki, opadającego konturu linii melodycznej, nieregularnego następstwa dźwięków (przykł. 25). Imitacji wybranych reakcji fizjologiczno-emotywnych służy zastosowanie struktur typu wokalizy, które w lamentacyjnej partii Steve'a w *Outis* służą imitacji płaczu[626], a w niektórych przypadkach – także powtarzanie fragmentów słów, co służy imitowaniu efektu jąkania[627], jak np. siedmiokrotnie powtarzana pierwsza sylaba słowa „dove"[628] i pierwsza sylaba słowa „tutti"[629] w partii Nina w *Cronaca del Luogo*. Warto dodać, że w obu kompozycjach także niektóre z oznaczeń słownych wiążą się z fizjologiczno-emotywnymi reakcjami, takimi jak:

1. uśmiechanie się (w *Outis* oznaczenie wykonawcze *na uśmiechu/risata, riso*[630], w *Cronaca del Luogo* oznaczenie wykonawcze *jakby śmiejąc się/come ridendo*[631];
2. dławienie się (w *Outis* oznaczenie wykonawcze *głos dławiący się/voce strozzata*[632];
3. duszenie się (w *Cronaca del Luogo zduszony/soffocato*[633].

W obu utworach podkreśleniu kontekstu emocjonalnego służą także wybrane struktury melodyczno-rytmiczne – w tym struktury repetycyjne i wokalizy, zwłaszcza w przypadku prezentacji fonemów. Struktury repetycyjne i wokalizy w połączeniu z realizacją fonemów interpretować można jako swoiste reakcje postaci na przebieg wydarzeń, korespondujące

[626] Warto dodać, że w jednym z dokumentów przechowanych w PSS dotyczących wczesnej wersji Outis (prawdopodobnie jeszcze nazwanej *Musical*) Berio przedstawiając plan dramaturgiczny (który w ostatecznej wersji utworu został zmieniony wskazuje na rozmaite typy zjawisk wokalnych (wśród, których można także wskazać na gesty wokalne związane z imitowaniem rekacji fizjologiczno-emocjonalnych) i językowych, które zostały powiązane z danym punktem schematu, co przedstawia się następująco: „1 podróż 2 trudności 3 zwycięstwo 4 przybycie, spotkanie, 5 odejście 1 przedjęzykowy 2 pierwszy kontakt (zmęczenie) 3 pełna mowa 4 <<mowa syren>> 5 śmiech, płacz, wołanie, stukanie, oddychanie, kaszel, przeklinanie". Jednakże w ostatecznej wersji utworu trudno wskazać na zależność między danymi zjawiskami wokalnymi (w tym gestami wokalnymi) czy językowymi a planem dramaturgiczym utworu.

[627] Warto dodać, że efekt jąkania Berio planował już w jednej z wcześniejszych wersji utworu, zaznaczając, że pojawia się w nim „<<włóczęga">>, który z trudem wyjąkuje imiona Ulissesa (…)"/„<<barbone">> he balbetta faticosamente i nomi di Ulisse (…)", jak sugeruje treść dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* przechowywanego w PSS.

[628] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s.73a.

[629] Ibid., s. 75b.

[630] Pojawiające się np. w partii Samanthy w cyklu 4., L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 18a, cz. 2..

[631] W partii Chóru A, w części III, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 78.

[632] W partii Pedra w cyklu 1., L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 21, cz. 1.

[633] W partii R w części I, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 24.

z panującą podczas nich atmosferą. Dla przykładu struktury repetycyjne najczęściej pojawiają się w sytuacjach, w który ewokowana jest atmosfera nerwowości, pośpiechu i zagrożenia, jak np. w *Outis w* partii Pedra[634] (przykł. 26) i w *Cronaca del Luogo* w partii Nina w scenie budowania wieży (część III, przykł. 27). Struktury te służą wzmożeniu kumulującego się napięcia i negatywnej emocjonalności. Wokalizy również pojawiają się w momentach szczególnie wzmożonych negatywnych emocji postaci. Podkreślają one zdenerwowanie postaci, w *Outis,* np. w partii Reżysera (cykl 2., 4.) i Pedra (cykl 5.), w *Cronaca del Luogo* w partii Phanuela (część I), ich zaniepokojenie, np. w *Cronaca del Luogo* w partii Człowieka bez wieku (część II), a ponadto, jak w przypadku partii Steve'a (cykl 1., 3.) w *Outis* i partii R w *Cronaca del Luogo* (część V) – stanowią jeden ze środków podkreślających lamentacyjny charakter – w przypadku partii Steve'a związany z sytuacją opłakiwania zmarłego ojca[635], w przypadku partii R – z poczuciem utraty, prawdopodobnie związanej z rozstaniem z Orvid.

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* głos, m.in. za sprawą rezygnacji z tekstu słownego o semantycznym charakterze, artykułowania różnorodnych typów fonemów (w *Outis* także emfaz) realizowanych przy udziale określonych struktur melodyczno-rytmicznych, wydaje się także stanowić swoistą „**foniczną reprezentację" skrzywdzonego,** upodlonego **ciała**. Głos postaci, poprzez afektywne efekty brzmieniowe, staje się foniczną reprezentacją cierpienia zadanego ciału. Jego poniżenie interpretować można także w kontekście spostrzeżenia Elaine Scarry, jako ślad bólu, zadanego nie dla samego cierpienia, lecz po to, by odebrać postaci tożsamość – zabierając jej język „rozebrać jej świat".[636] W przypadku niektórych postaci głos „ogołocony" z semantycznego słowa, artykułujący nader liczne fonemy i emfazy realizowane m.in. poprzez wokalizy, wydaje się zdradzać obecność przebytej traumy, np. wojennej w przypadku głosów anonimowych postaci reprezentowanych przez Chór i zespół Wokalistów w *Outis* oraz Chór A i Chór B w *Cronaca del Luogo* – prawdopodobnie świadków wojennych zbrodni. Wydaje się także sugerować obecność toksycznej, czy wręcz sadystycznej pod względem emocjonalnym relacji z innymi postaciami – w przypadku relacji postaci Ady i Reżysera w *Outis*.[637] Warto dodać, że metaforyczne pozbawienie wybranych postaci głosu, interpretowane jako ślad poniżenia, cierpienia, prób zniszczenia tożsamości, dokonuje się

[634] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 18-19, cz. 1.

[635] W jednej z wcześniejszych wersji utworu, jak wskazuje treść dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* przechowywanego w PSS, lamentacyjną partię prezentować miała postać Ateny, która „(jest także matką) i śpiewa lament o utraceniu mocy" Atena (e jest anche una madre) che canta un lament sulla perdita di potere".

[636] E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford - New York 1985.

[637] Problem ten zostanie szczegółowo omówiony w podrozdziale 4.2.1.

w trakcie przebiegu obu utworów w kontekście wybranych sytuacji dramaturgicznych poprzez wprowadzenie postaci, które zamiast śpiewać jedynie przyglądają się rozgrywającym się wydarzeniom. Dla przykładu, w *Outis* (cykl 2.) – tytułowy bohater, w *Cronaca del Luogo* – R (część V) przez stosunkowo długi czas jedynie przyglądają się zgromadzonym postaciom. Zwłaszcza w przypadku R przyglądanie się przez nią dziewczynce grającej w klasy i przechadzanie się między postaciami, wydaje się oddawać cierpienie R związane z retrospekcją traumatycznych, wojennych wspomnień. Ponadto w *Outis* pozbawienie danych postaci głosu pojawia w sposób aprioryczny – poprzez wprowadzenie postaci niemych. Postaciami pozbawionymi głosu są Dzieci oraz reprezentanci sfery dziecięcej (w kontekście relacji dziecko-rodzic) – dwaj synowie Outisa – dziesięcioletni Rudy oraz pełnoletni Izaak. Pozbawienie dzieci głosu wydaje się uzasadniać nie tylko ironiczna gra z kulturową konwencją, lecz także kontekst rozgrywających się wydarzeń i kreowanych sytuacji. W *Cronaca del Luogo,* inaczej niż w *Outis,* postaci nieme, wprowadzone a priori, nie występują, a postaci Dzieci realizują partie wokalne.

Gesty wokalne związane z imitowaniem odgłosów natury[638] pojawiające się w przebiegu obu utworów najczęściej wiążą się z naśladowaniem odgłosów wydawanych przez zwierzęta, których nazwy pojawiły się w tekście słownym[639]. Z kolei przykład imitowania odgłosów zwierząt, których określenia nie pojawiają się w tekście słownym pojawia się w *Outis* w partii Wokalistów i Chóru (cykl 5.). Wokaliści i Chórzyści naśladują przez stosunkowo długi odcinek czasu[640] odgłosy zwierzęce prezentowane jednocześnie z nagrania, kontrapunktując m.in. partię Pedra artykułującego tekst słowny o apokaliptycznym charakterze[641].

Przejawem **gestów wokalnych łączonych z imitowaniem brzmień instrumentalnych** są w obu utworach struktury przypominające struktury realizowane przez określone instrumenty za sprawą właściwości konturu melicznego i rytmiki. Struktury te odznaczają się dużymi odległościami interwałowymi i zróżnicowaniem rytmicznym, a ich przykładem są koloratury[642].

---

[638] W jednej z wcześniejszych wersji utworu Berio zastanawiał się nad wykorzystanie imitacji dźwięków morza, o czym świadczy następująca informacja pojawiająca się w dokumencie zatytułowanym *Szenischer Ablaufplan* przechowanym w PSS: „Ulisses (...) Śpi brzmienie głosów staje się szumem morza?"/„Ulisse (…) Dorme il suono delle voci diventa rumore dal mare?"

[639] Por. rozdział 3.1.2.

[640] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 92-96, cz. 2.

[641] „a im ciemniej, tym gorzej, dopiero jak całkiem ciemno, tylko wtedy wytchnienie, lecz to przyjdzie, ta chwila"/"fino al tutto buio allora tutto bene finché dura ma ci arriveremo, l'ora verrà", L. Berio, *Outis,* s. 92-96, cz. 2. Słowa artykułowane przez Pedra stanowią cytat z *Komedii/Play* Becketta. S. Beckett, *no właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. A. Libera, Warszawa 2010, s. 208.

[642] Por. tabela 1g. i tabela 1h. w Aneksie 1.

Wirtuozeria wokalna związana z gestami wokalnymi łączonymi z imitowaniem brzmień instrumentalnych wykorzystywana jest w *Outis* głównie w kontekście prezentacji asemantycznych fonemów i eksponowania czysto fonicznych właściwości głosu; natomiast w *Cronaca del Luogo* w większym stopniu w kontekście prezentacji tekstu słownego. Ponadto w *Outis* na omawiany typ gestów wokalnych wskazują określenia wykonawcze pojawiające się w partyturze, np. *jak instrumenty/come gli strumenti, imitując snare drum*/*imitando snare drum*[643], *imitując klaksony/imitando i clacksons*[644].

Z kolei przejawem **gestów wokalnych związanych z imitowaniem stylu** jest określony typ intonacji i barwy głosu, sugerowanych przez liczne oznaczenia wykonawcze, a także sposób ukształtowania wybranych struktur melodyczno-rytmicznych. Występujące w partii Mariny w *Outis* oznaczenia wykonawcze, takie jak: *bez vibrato/senza vibrato*[645], *jak ludowa piosenka/come una canzone popolare*[646], wskazujące na rodzaj pożądanej intonacji i barwy głosu oraz repetycyjne struktury melodyczno-rytmiczne, cechujące się niewielkim zróżnicowaniem wartości rytmicznych i wysokości dźwięków, wydają się sugerować stylizację muzyki ludowej[647] (przykł. 28). Powtarzalność struktur melodyczno-rytmicznych odznaczających się podobnymi właściwościami, jak te prezentowane przez Marinę, pojawia się także w partii Guglielma w *Outis*. W przypadku partii tej postaci stylizację muzyki ludowej sugeruje także sporadyczne stosowanie przednutek, które pojawiając się w sposób nieregularny wprowadzają element ekspresyjnej spontaniczności i wariabilności, idiomatyczny dla muzyki ludowej (przykł. 29). W *Outis* wskazać można także na przejawy imitowania stylu muzyki rozrywkowej. Jednym z nich jest zastosowanie amplifikacji głosów Wokalistów, innym zaś wprowadzenie artykulacji fonemów i pojedynczych zgłosek w partii Chóru, która może się kojarzyć ze stylem śpiewu typu *scat*, stosowanym w muzyce jazzowej (przykł. 30). Zauważalna w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* gra z operową konwencją pozwala również na rozpoznanie wybranych sposobów kształtowania medium głosu w kontekście zjawiska stylizacji operowego śpiewu, związanego z tradycją stylu *bel canto*. Stosowanie licznych wokaliz, w tym w typie

[643] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 22, cz. 2.

[644] Ibid., s. 187, cz. 1.

[645] Ibid., s. 4a, cz. 2.

[646] Ibid., s. 116, cz. 2.

[647] Być może w jednej z wcześniejszych wersji utworu, jak sugeruje jeden ze szkiców do partytury przechowywanych w PSS, Berio planował wprowadzić podobą partię w przypadku Outisa, na co wskazuje dopisek Beria widniejący nad partią Mariny: „Outis (jak chorał gregoriański) MARINA A”/„Outis (come gregoriano) MARINA A”.

koloratur, jak i intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *vibrato* to najbardziej powszechne przejawy operowej stylizacji medium głosu w obu utworach.

3.2. Cielesność

3.2.1. Ciało jako język

Sposób ukształtowania mediów cielesnych wykorzystanych w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* określają liczne strategie oraz techniki, a media cielesne różnią się od siebie pod względem takich właściwości, jak m.in.: ruch sceniczny, gestyka, mimika, kostium i charakteryzacja, układ, pozycja. Wskazane właściwości, pojedynczo, jak i w odpowiedniej konfiguracji mogą zostać uznane za kryteria, pozwalające wyodrębnić i usystematyzować różnorodne media cielesne (nazywane również „ciałami") w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* na poziomie aspektów techniczno-strukturalnych[648].

Media cielesne w *Outis i w Cronaca del Luogo* w większości przypadków prezentowane są w różnorodny i niezwykle dynamiczny sposób – np. solowy bądź zespołowy[649] (jako tłum zorganizowany w sposób korowodowy[650], tłum podzielony na grupy bądź zorganizowany w sposób swobodny), zmienna jest ich pozycja (wertykalna/stojąca, horyzontalna/leżąca lub diagonalna/pochylona, siedząca, kucająca), relacja spojrzeń (odwzajemnionych, nieodwzajemnionych, niezależnych), podobnie jak prezentowane techniki[651], co uwarukowane jest w głównej mierze kontekstem fabularnym i dramaturgicznym. W kontekście aspektów strukturalno-technicznych – zgodnie z przyjętymi założeniami dotyczącymi pierwszego wyróżnionego w podrozdziale 2.1.2. znaczenia medium ciała w *Outis i w Cronaca del Luogo*[652]

---

[648] W niniejszym rozdziale podkreślona zostanie kwestia udziału danych wykonawców kreujących postaci podczas premierowych przedstawień obu utworów, co wiąże się z pierwszym sposobem rozumienia pojęcia medium ciała. Por. rozdział 2.1.2.

[649] Należy zaznaczyć, że wskazany sposób prezentacji głosów, jak i rodzaj pozycji ciała czy kwestia relacji spojrzeń – ze względu na swą dynamiczność – nie stanową kryteriów, które pozwoliłoby usystematyzować różnorodne media cielesne w *Outis* i *Cronaca del Luogo*, dlatego nie zostały uwzględnione w tabeli 3.

[650] Korowodowym określam taki sposób organizacji ciał, w którym wszystkie postaci ustawione są w pozycji wertykalnej i skierowane są w tę samą stronę oraz wykonują czynność chodzenia.

[651] Posługując się pojęciem techniki w przypadku ciała mam na myśli m.in. rozmaite techniki taneczne i – w szerszym aspekcie – dotyczące kreacji ruchu, gestów, mimiki. Kwestia ta pojawi się poniekąd w kontekście interpretacji danych przypadków i przedstawiona zostanie głównie w sposób opisowy w podrozdziale 3.2.2. i 3.2.3., natomiast w tym podrozdziale nie zamierzam wprowadzać żadnej typologii technik związanych z kreacją cielesną.

[652] Medium ciała, które określa autoreferencyjny, autoekspresyjny i pozatekstualny sposób funkcjonowania, a jego „bycie-w-przedstawieniu" koncentruje się na właściwościach fizykalnych, czy też aspektach

– wskazane zostaną tylko te z ciał, które ukształtowane zostały w sposób dookreślony i stały, niezależnie od zmian fabularnych i dramaturgicznych[653].

Kryterium	**Rodzaj ciała/ciał**	***Outis***	***Cronaca del Luogo***
Rodzaj ruchu, postawy, gestyki i mimiki	Dynamiczne i ekspresyjne	Monica Bacelli (Marina), Donald Maxwell (Reżyser), Luisa Castellani (Ada),	David Moss (Nino)
	Statyczne, mało ekspresyjne	Alan Opie (Outis), Luca Canonici (Steve);	Większość wykonawców (postaci)
Kostium, charakteryzacja, rodzaj ruchu	Kobiece	Tatiana Poluektova (Emily), Monica Bacelli (Marina), Luisa Castellani (Ada), Elena Brilova (Samantha), Yelda Kodally (Olga i Sobowtór Emily)	Hildegarda Behrens (R), Carolina Astanel (Kobieta)
	Męskie	Alan Opie (Outis), Luca Canonici (Steve), Roy Stevens (Pedro), Donald Maxwell (Reżyser, Sobowtór Outisa), Paolo Calabresi (Narrator), Peter Hall (Weteran, Ksiądz)	Frode Olsen (Generał), David Moss (Nino), Matthias Klink (Phanuel) Martin Blasius (Burmistrz), Jörg Espenkott, Dirk D'Ase (2 pracujących Adeptów), Fritz Steinbacher, Martin Haltrich, Tore Denys (3 Konstruktorów), Gabriele Cassone (Sapir), Christian Lindberg (Abulafia)
		Anonimowi wykonawcy (postaci) w cyklu 2.	Monica Bacelli (Orvid)

techniczno-strukturalnych, określających walory wizualne fenomenalnego ciała (ciała danego wykonawcy), które są niezależne od treści tekstu słownego czy, np. kontekstu dramaturgicznego.

[653] Za media cielesne najbardziej stabilne pod względem sposobu ukształtowania można uznać jedynie te spośród nich, które związane są z kreacją płci i wieku. Choć w obu utworach właściwości ciał dotyczące płci i wieku są stosunkowo stabilne i niezmienne w trakcie przebiegu akcji, to jednakże w kilku przypadkach w *Outis* można wskazać na ich metamorfizację, por. podrozdział 3.2.3. Warto dodać, że androgeniczne właściwości ciał stanowią przejaw strategii cross-castingu i i poniekąd konwencji *in travesti*.

	Androgyniczne lub transseksualne[654] Dorosłe Dziecięce Niejednoznaczne pod względem wieku i płci (lecz nie androgeniczne lub transeksualne) Zdrowe Upośledzone	Wszyscy dotychczas wymienieni wykonawcy (postaci) Teodor Zeller (Rudy); anonimowe dzieci brak Większość wykonawców (postaci) Peter Hall (Weteran); anonimowi ślepcy	Wszyscy dotychczas wymienieni wykonawcy (postaci) Tölzer Knabenchor (Dzieci) Urban Malmberg (Człowiek bez wieku) Większość wykonawców (postaci) Brak[655].
Sposób prezentacji	Prezentowane w czasie rzeczywistym (realne) Prezentowane z nagrania wideo (wirtualne)[656]	Wszyscy wykonawcy (postaci) Anonimowi wykonawcy (postaci) w cyklu 1. i 2. [657]	Wszyscy wykonawcy (postaci) Brak

Tabela 3. Ciała w *Outis* i *Cronaca del Luogo*

[654] Choć w tabeli wyróżnione zostały ciała niejednoznaczne pod względem płci (a także wieku), należy zaznaczyć, że ich rozpoznanie wydaje się bardziej skomplikowanym procesem niż w przypadku ciał męskich bądź kobiecych (a także dorosłych bądź dziecięcych), gdyż wymaga uwzględnienia szczególnego napięcia, jakie tworzy się miedzy poszczególnymi elementami ciała lub między ciałem i głosem. Kwestia ta zostanie omówiona w podrozdziale 3.2.3.

[655] W *Cronaca del Luogo* jedynie w przypadku Matthiasa Klinka (Phanuela) – wyłącznie w części V – wskazać można na ciało upośledzone. Ze względu na fakt, iż w innych momentach akcji ciało ukazywane jest głównie jako zdrowe, przykład ten nie został uwzględniony w tabeli 3.

[656] Kwestię wizerunku ciała, obecnego np. w animacji wideo, inaczej niż Fischer-Lichte, uznającej tego typu elementy za „pozór rzeczywistości" i „efekt obecności" (E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 162-163) łączę ze zjawiskiem cielesności, gdyż moim zdaniem – np. w zależności od techniki wykonania animacji i jej sugestywności – „siła oddziaływania" wizerunku wirtualnego ciała może być podobna do tej wywołanej percepcją żywego ciała lub wręcz mocniejsza, np. w porównaniu z percepcją żywego ciała, które zatraca swe „ludzkie właściwości", np. ze względu na jego animalistyczną czy robotyczną stylizację.

[657] W *Outis* Berio planował także wprowadzenie wirtualnego ciała Rudy'ego, o czym świadczy informacja pojawiąca się w WERSJI B struktury dramaturgicznej: „Obraz dziecka zajmuje po kolei wszystkie ekrany"/„L'immagine del bambino occupa a poco a poco tutti gli schermi" (zapis oryginalny – WN) i wcześniej wspomniane imię Rudy'ego. Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

Różne techniki cielesnej kreacji, podobnie jak techniki wokalne, występują zaledwie jednokrotnie – stając się emblematem danego momentu akcji, jak również powracają w jej przebiegu wielokrotnie. Jednakże sporządzenie swoistego „katalogu" technik cielesnej kreacji, analogicznie jak w przypadku technik wokalnych, wydaje się w obu utworach problematyczne i niemożliwe z co najmniej trzech powodów. Pierwszy stanowi dysproporcja pomiędzy liczbą planowanych technik cielesnej kreacji (czego świadectwem są wskazówki dotyczące technik zawarte w didaskaliach) a liczbą technik cielesnej kreacji rozpoznawalnych w przedstawieniu, na korzyść przedstawienia, co prowadzi do kłopotliwej oceny wielu technik, które nie zostały nazwane czy opisane w didaskaliach; drugi – wysoki stopień ich hybrydyzacji i symultanicznej realizacji, uniemożliwiający w wielu przypadkach ich rozróżnienie; trzeci zaś – wysoki stopień zindywidualizowanej realizacji danej techniki przez danych wykonawców, utrudniający jej rozpoznanie w różnych momentach przebiegu utworów, ze względu na brak jej dookreślenia w formie nazwy czy opisu w didaskaliach. Ze wskazanych trzech względów zamiast szczegółowej analizy i systematyki technik cielesnej kreacji proponuję rozpoznanie przejawów **strategii ostentacji.** Strategia ta, z uwagi na swą definicję[658], ściśle wiąże się z pierwszym wyróżnionym sposobem rozumienia medium ciała. w obu utworach wskazać można na jej liczne przejawy**.** Jednym z nich jest **ukazywanie cielesnej siły i sprawności** lub **cielesnej słabości i niepełnosprawności** (co stanowi także przejaw **strategii pokazania wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, kruchego i zawodnego**), w obu przypadkach w sposób przerysowany i wyrazisty, nie wynikający z kontekstu dramaturgicznego czy fabularnego. W pierwszym przypadku sposób ukazania ciała – który można określić także jako „afirmatywny" – dotyczy prezentowania nieprzeciętnych zdolności „posługiwania się ciałem", takich jak akrobatyczne ewolucje: w *Outis,* np. przewroty wykonywane przez postaci z tłumu w scenie licytacji (cykl 1.), wymachy nogami i akrobatyczne figury wykonywane na krzesłach w scenie w przestrzeni banku (cykl 2., fot. 8), umieszczenie leżącego ciała kobiety na wyprostowanych, skierowanych pionowo do góry nogach leżącego mężczyzny (cykl 5., fot. 9); w *Cronaca del Luogo,* np. przybieranie pozy w kształcie litery X przez ciała mężczyzn w kaskach znajdujących się na drabinach (część III, fot. 10), w *Outis* ponadto skomplikowane, czy charakterystyczne figury taneczne, np. w stylu brodwayowskim (cykl 2.). Z kolei w drugim przypadku sposób ukazania ciała, który można określić „krytycznym", dotyczy przedstawienia ciała słabego zmęczonego, np. w momencie wytężonej pracy fizycznej, czy ciała niepełnosprawnego, co sugerować może rodzaj ruchu i postawy. Przykładami ukazania ciała zmęczonego w *Outis* może być: wprowadzanie na scenę figury zwierzęcej przez kilku

[658] Definicję tej strategii przedstawiłam we Wstępie.

pochylonych, wolno idących mężczyzn (cykl 2., fot. 11), a przykładem ukazania ciała niepełnosprawnego może być wprowadzenie anonimowych ślepców (cykl 3.), o których niepełnosprawności świadczy trzymanie się za ramię i noszenie okularów z ciemnymi szkłami (fot. 12) oraz anonimowego ślepca, o którego niepełnosprawności świadczy posługiwanie się laską, noszenie okularów z ciemnymi szkłami, wolne tempo chodu, niepewność ruchów (cykl 2)[659]. W *Cronaca del Luogo* przykładami „krytycznego" sposobu ukazania ciała może być: sposób ukazania ciała Hildegardy Beherns (R) przenoszącej kamienie (część IV, fot. 13) – jej pochylona postawa i wolny ruch oraz nieregularność kroku, sugerująca zachwianie równowagi i zmęczenie; sposób ukazania Urbana Malmberga (Człowieka bez wieku) – wydającego się zmęczonym ze względu na zgarbioną postawę oraz wprowadzenie ciała niepełnosprawnego – Matthiasa Klinka (Phanuela), niosącego w ręku jedno ze swych skrzydeł (scena na placu w części V). Notabene umowna niepełnosprawność Matthiasa Klinka (Phanuela) pełni funkcję metateatralną – obnaża bowiem konwencjonalny charakter anielskiego wizerunku przedstawionego zgodnie z tradycją wyobrażeniową. Z kolei w przypadku Urbana Malmberga (Człowieka bez wieku) „krytyczny" sposób ukazania ciała wiąże się nie tylko z właściwościami jego wyglądu, lecz również z reakcją, jaką wzbudza wśród zgromadzonych wokół członków Tölzer Knabenchor (Dzieci). Te, wytykając Urbana Malmberga (Człowieka bez wieku) palcami, naśmiewając się z niego i rzucając w niego kamieniami, stygmatyzują jego fizyczną odmienność (fot. 14). Nadają mu tożsamość ekscentrycznego i egzotycznego „Innego". Innym przejawem strategii ostentacji jest **ukazanie ciała w sposób przedmiotowy i powierzchowny**, co odbywać się może np. poprzez podkreślenie walorów estetycznych ciała zamiast jego walorów pragmatycznych. Z tym przejawem wiąże sie czynność układania fryzury, nakładania lub poprawiania makijażu czy kostiumu wykonywana przez Luisę Castellani (Adę) w *Outis*, w prawie każdym momencie jej scenicznej obecności, niezależnie od momentu akcji, co nadaje Luisie Castellani (Adzie) roli charakteryzatorki bądź garderobianej (fot. 15)[660]. Działania Luisy Castellani (Ady) służą przede wszystkim podkreśleniu lub zakamuflowaniu fizycznych aspektów ciał. W momencie wykonywania przez nią rozmaitych czynności stają się one

[659] Postać ślepca została przez Beria uwzględniona w kilku wcześniejszych wersjach planu dramaturgicznego utworu, w dwóch fragmentach utworu (m.in. w WERSJI A). Por. Tabela 3a. i tabela 3b. [w:] Aneksie 3.

[660] We wcześniejszych wersjach utworu i jego struktury dramaturgicznej pojawia się postać Szwaczki/„Una sarta" będąca prototypem Ady. W WERSJI B struktury dramaturgicznej wskazane zostały także zadania Szwaczki: „zaczyna szycie, ubrania i rozbieranie mężczyzn i kobiet."/"riprende a cucare vestiti e svestire uomini e donne.", „[trzymając w ręku – WN] wiele (…) ubrań. Rozgląda się wśród chóru i wybiera z niego kobietę, którą ubiera i rozbiera"/„con tante (…) vestiti. Cerca nel coro e ne estree una donna, che sveste e risveste.". Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

istotniejsze od efektów ukazywanych po ich wykonaniu. Mimo że działanie Luisy Castellani (Ady) wiąże się z eksponowaniem momentu zmiany wyglądu, to jednak w wielu momentach akcji nie zostaje on dopełniony, gdyż zamiast ukazania wizualnych efektów działań kontynuowany zostaje proces nieustających „poprawek" wyglądu, który staje się celem samym w sobie. Wyeksponowanie ciała i jego walorów estetycznych zamiast walorów pragmatycznych może odbywać się również poprzez jego ustylizowanie na kształt rzeźby, posągu czy portretu. Zabieg ten pojawia się kilkukrotnie w *Outis* – regularnie wieńczy on każdą scenę morderstwa Outisa. Nieruchoma i wyprostowana sylwetka Alana Opie (Outisa) została frontalnie oświetlona wiązką intensywnego białego światła. Jego oryginalny wygląd podkreśla kostium, który jest inny w każdym z cykli: w 1. cyklu jest to czarna bluza i szare spodnie, co ma sugerować ubiór rybaka[661] (fot. 16), w 2. cyklu – płaszcz[662] (fot. 17), w 3. cyklu – biała rozpięta koszula[663] (fot. 18), w 4. cyklu „mundur wojskowy"[664] (fot. 19), w 5. cyklu mundur marynarski[665] (fot. 20). Wskazany sposób ukazania ciała Alana Opie (Outisa) jest odmienny od wcześniejszego sposobu jego przedstawienia podczas sceny zabójstwa, w której sylwetka Alana Opie (Outisa) jest niewidoczna ze względu na zaciemnienie przestrzeni scenicznej. Z tego też względu „posągowy" sposób ukazania ciała Alana Opie (Outisa) wydaje się wyrwany z kontekstu, nie

[661] „jak rybak"/„come un pescatore". L. Berio, *Outis*, s. 1, cz. 1. w tekście głównym wskazany został ubiór ukazany w przedstawieniu, w przypisach – ten planowany (didaskalia). W większości przypadków ubiór ukazany w przedstawieniu jest inny niż planowany. W dwóch przypadkach (cykl 1. i 2.), ze względu na ogólny charakter uwag zawartych w didaskaliach, wskazałam na sposób ich interpretacji, który jest zasadniczo zgodny z treścią didaskaliów. Jeśli w opisie kostiumu pojawia się tylko cytat z didaskaliów oznacza to wierną interpretację zawartych w nich wskazówek prezentowaną w przedstawieniu.

[662] „burżuazyjne ubranie"/„in abiti borghesi". L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 67, cz. 1. Liczba mnoga w cytatach z didaskaliów przytaczanych na tej stronie i kolejnej dotyczy postaci Outisa i Izaaka. W tłumaczeniu jednak zastosowałam liczbę pojedynczą, odnosząc się tylko do postaci Outisa. W jednej z wcześniejszych wersji planu dramaturgicznego utworu (w WERSJI A) wskazane zostały także elementy ubioru Outisa w dalszej części cyklu 2.:„marynarka i krawat"/„giacca e cravatta". Por. tabela 3a. i tabela 3b. w Aneksie 3. Z kolei w WERSJI B pojawia się jeszcze więcej szczegółowych uwag dotyczących ubioru Outisa w innych fragmentach utworu, w tym także na początku każdego z cykli. Na początku cyklu 1. Outis ma mieć ubrane „Nowoczesne, ale neutralne ubrania – czarne spodnie i jasną koszulę"/„Abiti moderni ma neutri – pantaloni neri e camincia chiara", na początku cyklu 2. „ubrania są marniejsze i poszarpane, jak po rozbiciu statku"/„gli abiti sono poveri e stracciati, come dopoe un naufraggio", na początku cyklu 3. „ubrania są burżuazyjne (kurtka, przycięte spodnie)"/„gli abiti sono borghesi (giacca, pantaloni a craritta)". Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

[663] „goły tors"/„a torso nudo", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 145, cz. 1.

[664] „divisa militare", ibid., s. 1, cz. 2.

[665] „goły tors i marynarskie spodnie"/„a torso nudo e portano pantaloni di marinaio", ibid., s. 78, cz. 2.

wykazując związku z uprzednio nakreślonym kontekstem dramaturgicznym. Z kolei z konwencją portretowego przedstawienia ludzkiego ciała kojarzyć się może sposób ukazania Petera Halla (Księdza) przedstawiony w scenie rozgrywającej się w przestrzeni burdelu (cykl 2.). Sylwetka siedzącego na krześle Petera Halla (Księdza) oświetlona została ciepłym i łagodnym białym światłem przenikającym się z mrokiem przestrzeni scenicznej, co wprowadza malarski efekt światło-cienia i przywołuje skojarzenia z portretami pędzla Rembrandta (fot. 21). W *Cronaca del Luogo* „posągowy" sposób ukazania ciał wykorzystany został m.in. w części I i V. W „posągowy" sposób ukazany został Frode Olsen (Generał) siedzący na figurze byka za sprawą oryginalnego odzienia, którym jest biały mundur i za sprawą mocnego oświetlenia (część I, fot. 58). „Posągowy" wizerunek Frode Olsena (Generała) równoważy jednak jego wyrazista ekspresja cielesna – m.in. wykonywanie licznych gestów wyrażających egzaltację. Z kolei sposób ukazania Davida Mossa (Nina) kojarzy się z figurą głowy jelenia (początek części III) – w scenicznym półmroku wystepuje jedynie David Moss (Nino) ubrany w maskę jelenia, powoli obracając się w różnych kierunkach (fot. 5). Podobnie jak Frode Olsen (Generał) oświetlony został wiązką białego światła. Swoiście „posągowa" czy „lalkowa" konwencja ukazania ciał w *Cronaca del Luogo* wykorzystana została w części V (fot. 22). Większość zgromadzonych na placu postaci nie wykonuje żadnych ruchów, przez co przypomina lalki, ułożone w odpowiednich pozach w różnych częściach przestrzeni scenicznej – m.in. na jej środku usytuowany został stojący mężczyzna trzymający w ręku balony, w przedniej części przestrzeni scenicznej mężczyzna i kobieta siedzący i opierający się o siebie plecami. Nieruchome postaci obserwowane są przez Hildegardę Behrens (R) przechadzającą się między nimi. Nie zmieniają one pozycji swych ciał i nie podejmują żadnych intreakcji z Hildegardą Behrens (R), mimo że zauważają jej obecność, co sygnalizują odwracając głowę w jej stronę (reszta ciała pozostaje bez zmian). W obu utworach wskazać można także inne działania będące przejawem strategii ostantacji, gdyż stanowią one cel sam w sobie, nie wykazują związku przyczynowo-skutkowego z innymi działaniami, nie wiążą się z daną sytuacją dramaturgiczną, kreowaną sferą czy przestrzenią topograficzną[666] przez co nie mogą być traktowane jako ich znak. W *Outis* jednym z nich jest czynność nagłego zatrzymania się tłumu wykonawców (postaci) i ustawienia w rzędach na baczność mająca miejsce po wprowadzeniu do przestrzeni scenicznej figury monstrualnych rozmiarów o zwierzęcym kształcie (cykl 2.). Chociaż czynności tej towarzyszy partia instrumentów perkusyjnych, ewokująca skojarzenia z odgłosami strzelania, nie sugeruje ona jednoznacznej wymowy prezentowanej czynności, np. jako związanej ze sferą wojenną ze względu na następujące

[666] Pojęcia te wyjaśniam w rozdziale 3.3.2.

bezpośrednio po niej działania związane z kreacją przestrzeni banku. W *Cronaca del Luogo* wskazać można na większą niż w *Outis* liczbę wskazanego typu działań. Ich przykładem jest czynność chodzenia prezentowana w prawie każdej ze scen, czynności: układanie kamieni prezentowane przez Hildegardę Behrens (R) w części IV, ich przenoszenie, wykonywane przez licznych wykonawców (postaci) w części V (fot. 23), gra w klasy realizowana przez dziewczynkę w części V czy wspinanie się po drabinie i schodzenie z niej w części III (fot. 24). Warto dodać, że w większości wskazanych przykładów strategia ostentacji łączy się ze **strategią katalogowania**, ze względu na jednoczesne wykonywanie danych czynności przez licznych wykonawców (postaci). Strategia ostentacji w połączeniu ze strategią katalogowania występuje też *Outis* w cyklu 2. podczas kreowania przestrzeni burdelu, w momencie pojawienia się w przestrzeni scenicznej członków Swingle Singers (Wokalistów) ubranych w kostiumy primabalerin i ustawionych w jednym rzędzie, poruszających się w tym samym tempie i przybierających równocześnie różne taneczne pozy (fot. 25). Innym przykładem połączenia tych strategii w *Outis* jest naśladowanie przez tancerzy/postaci wyglądu i sposobu poruszania się ptaków (cykl 3., fot. 26). Z kontekstem sfery wojennej kreowanym w cyklu 3. łączy je jedynie zastosowanie masek gazowych, natomiast wskazany rodzaj ruchu nie sugeruje takiej zależności. W efekcie tego typu działań sylwetki precypowane są jako pozbawione indywidualnych cech „figury", a sceny z ich udziałem jako automoniczme i wieloznaczne „obrazy" ożywiane za sprawą muzyki.

3.2.2. Zbliżanie się ciała i języka

Integracji słowno-cielesnej w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* służy **strategia imitacji**, wykorzystana w celu stworzenia mimetycznej relacji pomiędzy pojedynczymi słowami lub ich grupą i stosunkowo prostymi działaniami cielesnymi, w tym także postawą ciała czy samą sceniczną obecnością postaci (i wyglądem jej ciała) lub jej brakiem, przy czym różny jest stopień „twórczego naśladownictwa". Dla przykładu, mimetyczną realizacją słów Narratora, zawierających informację o tym, że być może Emily jest jeszcze żoną Outisa[667] jest pojawienie się jej postaci (cykl 1.), natomiast mimetyczną realizacją informacji o dwóch synach Outisa – Steve'ie i Izaaku:[668] – pojawienie się postaci Steve'a i mężczyzny, który prawdopodobnie reprezentuje postać Izaaka (cykl 5.). Z kolei po słowach Emily: „(…) pewnego dnia dam ci

[667] „Był lub może jest jeszcze mężem Emily"/„Era, o forse è ancora marito di Emily", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 42, cz. 1.

[668] „Miał dwóch synów, Steve'a i Izaaka (…)"/„Ebbe due figli, Steve e Isaac (…)", ibid., s. 132, cz. 2.

syna”[669] zjawia się chłopiec, którego rozpoznajemy jako Rudy’ego (cykl 4.). W cyklu 2., gdy mowa o kobiecej postaci „Na początku nagiej, jak kartka”[670] w partii Wokalistów, pojawia się postać roznegliżowanej tancerki. Przykładem zastosowania strategii imitacji w kreacji związków słowno-cielesnych w *Cronaca del Luogo* może być obecność postaci R w części IV, w momencie, gdy w partii Głosów prezentowanych z nagrania pojawia się wspomnienie „dziwnej kobiety”[671]. W dalszym fragmencie części IV, gdy jeden z Głosów prezentowanych z nagrania mówi o tym, że „słyszy kroki wchodzą ludzie”[672] pojawia się grupa osób, natomiast podczas artykulacji przez R słowa „Przybywają!”[673] w części V zwiększa się liczba postaci. Z kolei czynność chodzenia realizowana przez R w części I wydaje się stanowić mimetyczną intepretację jej słów: „ktoś chodzi (…)”[674]. Przejawem strategii imitacji w *Cronaca del Luogo* mogą być też gesty dotykania różnych części ciała, których określenia pojawiają się w prezentowanym tekście słownym. Dla przykładu, gest dotykania uszu wykonują zgromadzone postaci w Prologu, gdy w partii Chóru A i B pojawia się słowo „słuchaj”[675], gest dotknięcia dłonią ust wykonuje R pod koniec części I na słowach „Oto usta. Kto je napoi?”[676]. Gesty postaci w *Cronaca del Luogo* wydają się także mimetyczną interpretacją słów oznaczających przedmioty i zwierzęta. Dla przykładu, Nino, przesuwając obie ręce w przeciwnych kierunkach, jakby w geście rozciągania, wydaje się pokazywać „antenę”[677], z kolei unosząc palce wskazujące na wysokości skroni wydaje się pokazywać „twarz daniela”[678]

[669] „(…) un giorno ti darò un figlio”, ibid., s. 24c-25, cz. 2.

[670] “She is naked stark, naked as a paper”, ibid., s. 81, cz. 1. Słowa artykułowane przez Wokalistów stanowią cytat z wiersza *Kandydat/The Applicant* Plath. S. Plath, *Kandydat/The Applicant*, [w:] idem., *Ariel*, op. cit., s. 11.

[671] „donna bizarra”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 106.

[672] „sento dei passi arriva la gente”, ibid., s. 140-141. Słowa “słyszę kroki” stanowią parafrazę fragmentu utworu *Ziemia jałowa/The Waste Land* Eliota („słyszałem, jak klucz”/„I have heard the key”). T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 2004, s. 66-67.

[673] „Stanno arrivando!”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 182.

[674] „qualcuno cammina”, ibid., s. 47.

[675] „ascolta”, ibid., s. 5-6.

[676] „Ecco la labbra. Chi le farà bere?”, ibid., s. 49-50. Słowa artykułowane przez R stanowią cytat z wiersza *Całowanie czoła/ В лоб целовать* Cwietajewej, źródło: https://cvetaeva.su/?page_id=1394, dostęp: 13.01.2019.

[677] „antenna” (w libretcie w liczbie mnogiej: „antenne”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 75a.

[678] „faccia di daino” (w libretcie w liczbie mnogiej „faccie di (…) daini”, ibid., s. 75b. Notabene taki sposób ukazania Nina ma znaczenie symboliczne i wiąże się z właściwościami jego biblijnego pierwowzoru – postaci Nimroda, legendarnego myśliwego.

(część III, fot. 27). Swoje palce zbliżone do głowy unosi także Człowiek bez wieku, co w jego przypadku ilustrować ma stanie się „szaleńcem”[679] postaci króla po zjedzeniu „zbiorów, które nie są obfite”[680]. Ów król – jak zaznacza w swej opowieści Człowiek bez wieku – chcąc postradać zmysły, postanowił „zjeść (zbiory – WN)”[681], co Człowiek bez wieku ilustruje przybliżając kilkukrotnie dłoń do swych ust, jakby w geście spożywania pokarmu (część V). W obu kompozycjach niektóre postaci przejawiają szczególnie silne inklinacje do naśladowania poprzez działanie danych zjawisk, które przywołane zostały w tekście słownym. W *Outis* jest to postać Reżysera – często imituje ona zjawiska o określonych właściwościach przestrzennych, które przywołane zostały w tekście słownym. Dla przykładu, Reżyser w cyklu 4. nie omieszkał odpowiednio zademonstrować wypowiadanych przez siebie słów: „(…) z wyjątkiem księżyca na dachu”[682] – podnosząc jedną rękę i wzrok w górę, podobnie jak słów wypowiadanych podczas sceny zabawy w wojnę w cyklu 4.: „Z tej strony Grecy, z tamtej Trojanie (…)”[683] – w tym przypadku wskazując precyzyjnie pożądany typ ustawienia zgromadzonych Dzieci (fot. 28). Także inne postaci, którym Reżyser wydaje „polecenia”, przejawiają podobne inklinacje. W cyklu 2., po wypowiedzeniu przez Reżysera słów: „Zróbcie mu miejsce! (…)”[684], zgromadzone postaci zaczynają ustawiać się w kilku rzędach. Chwilę później, niezwłocznie i w sposób mimetyczny, realizują polecenie Reżysera: „(…) klaszcz w dłonie! (…)”[685]. W *Cronaca del Luogo* wyjątkowo liczne działania imitacyjne prezentuje postać Generała i Phanuela w scenie spotkania (część I). Ich spotkanie, ze względu na mimetyczny charakter relacji słowno-cielesnej, nabiera teatralnego charakteru i przypomina gestyczno-słowną pantomimę, w której obie postaci podobnie często ilustrują wypowiadane przez siebie słowa przy pomocy określonych gestów i ruchów ciała. Generał, mówiąc że „się kłania”[686], nie omieszkał swych słów w adekwatny sposób zilustrować przy pomocy ruchu ciała (fot. 29).

[679] „folla diventera”, ibid., s. 200. Te i przedstawiane dalej słowa artykułowane przez Człowieka bez wieku stanowią parafrazę fragmentów *Przypowieści o skażonym zbożu* Rabina Nachmanna z Bracławia. *Opowieści Rabina Nachmana z Bracławia*, oprac. H. Halkowski, Kraków 1999, s. 25-26.

[680] „Sarà magro il raccolto”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 200.

[681] „e ne magiò”, ibid., s. 201.

[682] „(…) tranne la luna sul tetto”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 14-15, cz. 2.

[683] „Da questa partie i greci, i troianni staranno di là (…)”, ibid., s. 28-29, cz. 2.

[684] „Make room (…)”, ibid., s. 71, cz. 1. Słowa artykułowane przez Reżysera stanowią cytat z *Kupca weneckiego* Szekspira. W. Szekspir, *Kupiec wenecki*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2004, s. 106.

[685] „(…) batti le mani! (…)”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 72, cz. 1.

[686] „m’inchinio”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 33. Słowa artykułowane przez Generała stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*, „Wtedy Jozue upadł twarzą na ziemię, oddał mu pokłon”, *Księga Jozuego* 5, 14, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 244.

Informując Phanuela, że całą noc „przygotowywał walkę i oblężenie”[687] podkreśla swe słowa prężąc muskuły. Generał, zdziwiony, że Phanuel nie podziela jego entuzjazmu, bezradnie rozkłada ręce, pytając: „co innego powinienem zrobić?”[688] (fot. 30). Phanuel nie ustępuje Generałowi w gestycznej ekspresyjności. Formułując odpowiedź na zadane mu przez Generała pytanie, która brzmi następująco: „Studiować, zapomnieć, tylko studiować, zawsze studiować bez wytchnienia”[689], wyciąga przed siebie rozłożone dłonie, naśladując czynność trzymania książki – co jednak nie tyle imituje czynność studiowania, co ją symbolizuje. Generał komunikuje Phanuelowi, że zamierza zastosować się „do jego zaleceń”[690] nie tylko czyniąc to w sposób werbalny, lecz także w sposób gestyczny – salutując mu (fot. 31). Tworzące się między postaciami porozumienie i zaufanie podkreśla imitowanie słów jednej postaci przy pomocy gestów realizowanych przez drugą postać – Generał, pouczony przez Phanuela, by zdjął obuwie posłusznie wykonuje jego polecenie (co również zostało zasugerowane w didaskaliach[691] fot. 32). Postać Generała przejawia również silne upodobanie do imitowania gestów mających na celu wzbudzenie respektu i strachu u innych postaci, co zdradza trzęsąc się podczas wypowiadania słów „Ziemia drży”[692] w dalszym fragmencie części I. Notabene ten sam gest – w nieco mniej ekspresyjny sposób niż Generał – prezentuje R w części V, mówiąc o „drżeniu kamienia”[693].

Strategia imitacji, stosowana w kontekście relacji słowno-cielesnych w obu utworach, wielokrotnie łączy się także ze **strategią katalogowania**. Połączenie tych strategii pojawia się w kilku przypadkach w *Outis* i wiąże się z imitowaniem znaczenia słów, które są wielokrotnie powtarzane bądź z imitowaniem znaczenia licznych słów, które łączy wspólny „krąg znaczeniowy”. Pierwszy przypadek ilustruje zachowanie Reżysera, prezentowane pod koniec sceny zabawy w wojnę (cykl 4.). Wielokrotnemu powtarzaniu przez Reżysera słowa „(…) strzelajcie! (…)”[694] towarzyszą powtarzające się gesty wymachiwania i potrząsania karabinem, celowania do zgromadzonych Dzieci, jak i do siedzącej naprzeciwko publiczności (fot. 33).

---

[687] „ho preparato l’assedio e la battaglia”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 34.

[688] „cos’altro dovevo fare?”, ibid., s. 35.

[689] „Studiare, smemorato, solo studiare sempre studiare senza tregua”, ibid., s. 35-36.

[690] „agli ordini”, ibid., s. 36.

[691] „zdejmując obuwie”/”togliendosi le scarpe”, ibid., s. 33. Tekst w didaskaliach stanowi parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*: „Zdejmij obuwie z nóg twoich”, *Księga Jozuego* 5, 13, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia,* op. cit., s. 244.

[692] „Trema la terra”. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 45.

[693] „il brivido della pietra”, ibid., s. 159.

[694] „(…) sparate! (…)”, L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 35-36, s. 38, s. 40, s. 42, s. 44, s. 46-47…, cz. 2.

Z kolei drugi przypadek ilustruje zachowanie Pedra i zgromadzonych postaci w scenie licytacji (cykl 1.). Kolejne frazy tekstu słownego, w których mowa jest o różnych postaciach z baśni, komiksów i sfery popkultury, zostały zilustrowane za sprawą odpowiednich kostiumów ubieranych przez postaci zgromadzone przed aukcyjnym podestem (fot. 34). Dla przykładu, gdy mowa o Czerwonym Kapturku jedna z postaci ukazuje się w czerwonej pelerynie, na wspomnienie o „Dwóch dzieciach zagubionych w lesie (…)”[695], które można skojarzyć z postacią Jasia i Małgosi, dwoje postaci ubranych w sposób infantylny biegnie, trzymając się za ręce. Wizerunek niektórych baśniowych bohaterów zimitowany został za sprawą kostiumu zakładanego przez Pedra i czynione przez niego gesty, np. mówiąc o Kapitanie Nemo Pedro wkłada on czapkę marynarza oraz dumnie pręży mięśnie ramion (fot. 35). Z kolei jako przejaw strategii imitacji i katalogowania, w kontekście słów „poddaję sprzedaży siedem żon”[696] artykułowanych przez Pedra na początku sceny licytacji, interpretować można pojawienie się – za sprawą kilku animacji wideo – wirtualnych i niezidentyfikowanych postaci kobiecych, których ciała ukazane zostały w sposób cząstkowy, co notabene stanowi przejaw **strategii fragmentaryzacji**. W pierwszej animacji ukazana została kobieca ręka z zawiązanym na nadgarstku sznurem pereł, wyławiająca z wody ogień, w kolejnych – twarz kobiety i kobiece oko. Wirtualne postaci kobiet wydają się unaoczniać projekcję wyobrażeń i wspomnień Pedra dotyczących wskazanego przedmiotu licytacji. W *Cronaca del Luogo* również pojawia się połączenie strategii imitacji ze strategią katalogowania, które – tak jak w niektórych przypadkach w *Outis* – wiąże się z powtarzaniem słów i przypisaniem im określonych gestów bądź ruchów ciała, jak np. we wskazanej wcześniej scenie w Prologu, w której podczas wielokrotnych repetycji słowa „słuchaj”[697] przez Chór A i B liczne postaci (w tym członkowie Chóru B) przykładają dłonie do uszu.

W *Cronaca del Luogo* strategia imitacji (a w jednym przypadku również strategia katalogowania), wykorzystana została ponadto w połączeniu ze **strategią transformacji**: po pierwsze – w przypadku relacji między artykułowanymi przez postać słowami a jej wyglądem, zamiast relacji między artykułowanymi przez postać słowami a zjawiskami niezwiązanymi z ciałem (co byłoby mimetyczną interpretacją słów i wskazywałoby jedynie na występowanie strategii imitacji), po drugie zaś: w przypadku zmiany sposobu cielesnej interpretacji artykułowanych słów – z niemimetycznego na mimetyczny. Przykłady ilustrujące pierwszy

[695] „Due bambini perduti nel bosco (…)”, ibid., s. 19-20, cz. 1.

[696] „metto in vendita sette mogli”, ibid., s. 16.

[697] „ascolta”. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 5-6.

przypadek pojawiają się w części I i V. Prezentowane przez R słowa: „czerwone światło”[698] nie zostały przedstawione w inscenizacji w sposób dosłowny – kolor czerwony zamiast w oświetleniu pojawia się na sukience R (część I, fot. 6). Prezentowanym kilkukrotnie słowom drugiego pracującego Adepta: „jak ją zmierzysz?”[699] – dotyczącym przestrzeni, o której wcześniej się wypowiada[700] – towarzyszy czynność mierzenia postaci, powtarzana wielokrotnie ze względu na ich dużą liczbę, co sugeruje wykorzystanie startegii katalogowania (część V, fot. 36). Drugi przypadek egzemplifikuje scena pierwszego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część II), co związane jest ze zmianą nastawienia postaci. Początkowa antagonistyczna relacja między postaciami – symbolizowana przez zaprzeczenie mimetycznej interpretacji znaczenia słów przy pomocy gestów – ulega zmianie – co symbolizuje pojawienie się mimetycznej interpretacji znaczenia słów. Na początku omawianej sceny Człowiek bez wieku zachęca zgromadzone Dzieci by „zasiadły w kole i powstały”[701], jednak te lekceważą jego słowa, stojąc niewzruszone. Po chwili sytuacja ulega zmianie – Dzieci reagują na jego ponowne wezwanie, by „przybyły do koła”[702] siadając w kole. Transformacja nastawienia Dzieci względem Człowieka bez wieku może być zarówno świadectwem rodzącego się między postaciami zaufania, jak i cudownej mocy Człowieka bez wieku – wszak warto przypomnieć, że postać ta wzorowana jest na postaci biblijnego cudotwórcy – Elizeusza[703].

Zastosowane środki cielesnej kreacji służące wzmocnieniu semantycznych właściwości tekstu słownego w wielu przypadkach nie stanowią przejawu strategii imitacji. W obu utworach występuje także **niemimetyczna korelacja treści tekstu słownego z danymi aktywnościami cielesnymi**, która podyktowana została prawdopodobnie osobliwym charakterem treści tekstu słownego. Pojawia się ona w przypadku cielesnej interpretacji treści tekstu słownego związanej z:

[698] „una luce scarlatta”, ibid., s. 29. Słowa artykułowane przez R stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*. Por. podrozdział 3.3.2.

[699] „come lo misuri?”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 168-169.

[700] Por. podrozdział 4.2.2.

[701] „sediamoci nel cerchio Alziamoci”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 67b-c. Te i prezentowane niżej słowa artykułowane przez Człowieka bez wieku stanowią parafrazę fragmentu *Talmudu* (a dokładniej rozdziału dziewiętnastego traktatu *Ta'anit*): „narysował okrąg i stanął w jego środku”, źródło: https://halakhah.com/pdf/moed/Taanith.pdf, dostęp: 15.02.2019.

[702] „venite nel cerchio”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 68a-b.

[703] Por. rozdział 3.1.2.

1. abstrakcyjnymi wizjami w *Outis* w partii Samanthy (cykl 2.)[704]; w *Cronaca del Luogo* w partii R (część V)[705];
2. onirycznymi wizjami R i Orvid w *Cronaca del Luogo* (część II)[706];
3. apokaliptycznymi wizjami, w *Outis* w scenie burzy (cykl 5.)[707]; w *Cronaca del Luogo* w partii Człowieka bez wieku (część II)[708], w partii Chóru i R (część III i V)[709].

W obu kompozycjach apokaliptyczne wizje, pojawiające się w tekście słownym, zrealizowane zostały w przedstawieniu w podobny sposób, dzięki zaangażowaniu analogicznych środków cielesnej interpretacji. W scenie burzy w *Outis* apokaliptyczny, fatalistyczny wydźwięk tekstu prezentowanego przez postaci[710], został podkreślony poprzez wykorzystanie strategii katalogowania w przypadku działań i wyglądu postaci. Wśród katalogu działań postaci wskazać można chaotyczne i paniczne ruchy (kręcenie się wokół własnej osi, szybki chód), gesty i działania wyrażające niepokój i negatywne emocje (gwałtowne wymachiwanie rękami, ciągnięcie innych postaci za włosy, ich kopanie w różne części ciała), a także działania, których specyfikę określa kontekst fabularny i dramaturgiczny, tj. przestrzeń okrętu, moment burzy na morzu (wymachiwanie rękami i nogami w pozycji horyzontalnej, kojarzące się z czynnością pływania). Także katalog kostiumów niektórych postaci, wydaje się podkreślać ich role jako pasażerów i członków załogi okrętu (kucharze odziani w białe fartuchy, kelnerzy noszący tace). W *Cronaca del Luogo* w scenie budowania wieży wskazać można podobny sposób kształtowania relacji między tekstem słownym – o pokrewnym charakterze, co we wskazanym przykładzie w *Outis* – a działaniem postaci. Apokaliptyczny wydźwięk tekstu słownego, który prezentuje Nino[711] – podobnie jak wydźwięk tekstu prezentowanego m.in.

[704] "Niedaleko, niezbyt blisko Ponad tłumu ściskiem"/„Not too near and not too far out of the stress of the crowd", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 121-123, cz. 1. Tekst słowny w partii Samanthy stanowi cytat z utworu *Hyde-Park w nocy przed wojną/Hyde Park at night before the war* Dawida Herberta Lawrence'a. D. H. Lawrence, *Hyde-Park w nocy przed wojną/Hyde Park at night before the war*, [w:] idem *Poezje wybrane*, tłum. L. Elektorowicz, Kraków 1976, s. 16-17.

[705] Por. podrozdział 4.1.4.

[706] Por. podrozdział 3.3.2.

[707] Tekst słowny w scenie burzy stanowi cytat z utworu *Komedia/Play* Samuela Becketta. Por. podrozdział 3.1.3.

[708] Por. podrozdział 4.1.3.

[709] Por. podrozdział 4.2.2.

[710] Por. podrozdział 3.1.3.

[711] Por. podrozdział 4.2.2.

przez Reżysera w *Outis* (cechującego się występowaniem makabryczno-atmosferycznych metafor) – uwypuklono za sprawą katalogu działań. Jest on mniej złożony niż w *Outis*, a ponadto wyróżnić w nim można działania o niechaotycznym charakterze, jak np. osobliwy pochód postaci[712], co w *Outis* nie występuje (fot. 37). Postaci prezentują gesty wyrażające kłótnię – gwałtowane wymachiwanie rękoma i walkę – ciągnięcie za włosy, szarpanie się, intensywne ruchy nogami i rękami (fot. 38). Wrogie nastawienie postaci oddaje także ich podział na dwie grupy i chwilowe oświetlenie światłem o innej barwie (w przypadku jednej z grup – białym drugiej – żółtym, fot. 39). Dość swobodną korespondencję między rodzajem aktywności cielesnej a wymową tekstu słownego w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* można rozpoznać także w innych fragmentach obu utworów. Dla przykładu, w *Outis* statyczna, prawie nieruchoma sylwetka Steve'a w scenie lamentu po śmierci ojca (cykl 1. i 3., fot. 69) wydaje się wyrażać stan oczekiwania, artykułowany przez niego za pomocą słów[713]. Z kolei w scenie ubierania sukni ślubnej (cykl 1.) wskazanej w określeniu sceny czynności realizowanej przez Emily przy pomocy Ady (fot. 40) towarzyszy prezentowany przez nią tekst słowny o charakterze przysięgi małżeńskiej[714], który koresponduje ze wskazaną czynnością, mimo że ani określenie sukni ślubnej ani inne nawiązania do sceny zaślubin się w nim nie pojawiają. Z wymową tekstu słownego artykułowanego przez Adę koresponduje też korowodowy sposób organizacji tłumu występujący w *Outis* w scenie pochodu (cykl 1., fot. 41)[715]. Korowód utworzony przez idące postaci reprezentuje proces poszukiwania miejsca, o którym Ada wspomina z niepokojem[716]. Sposób ukazania postaci z tłumu stanowi zarówno przejaw strategii katalogowania, jak i strategii fragmentaryzacji. Strategia katalogowania dotyczy kolektywnie realizowanej czynności chodzenia, której obraz powielony został w animacji wideo, ukazującej obrazy kroczących stóp – bosych oraz ubranych w różny typ obuwia (m.in. sportowe obuwie,

[712] Por. podrozdział 3.2.3.

[713] „Będę na ciebie czekał, będę na ciebie czekał, mój ojcze (…)"/„Evò se meno, se meno, ciùrimu (…)", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 5-10, s. 156-158, cz. 1. Słowa artykułowane przez Steve'a stanowią cytat z lamentu żałobnego pochodzącego z Calimery.

[714] Por. podrozdział 4.1.2.

[715] Określenie tego sposobu organizacji nie pojawia się w didaskaliach, w których dookreślone zostały natomiast znajdujące się w tłumie postaci – „nieukierunkowany tłum postaci ludzkich i zwierzęcych". „folla indistinata di figure umane e animali", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 11, cz. 1. w dwóch wcześniejszych wersjach struktury dramaturgicznej utworu (WERSJA A i B) Berio wspomina o „procesji czarnych sylwetek, w tle"/„una proccesione (…) di silhouettes nere, sullo sfondo" (WERSJA A), „una processione di silhouettes nere sullo sfondo" (WERSJA B). Por. tabela 3a.-3d. w Aneksie 3.

[716] „Gdzie żyć gdzie umierać gdzie być dokąd iść (…)"/„Dove vivere dove morire dove stare dove andare (…)", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 12-14, cz. 1.

eleganckie pantofle na obcasach). Natomiast strategia fragmentaryzacji polega na metonimicznej redukcji ciał idących postaci do dynamicznie poruszających się nóg, co oddaje obraz nóg postaci ukazany w przestrzeni scenicznej – w efekcie kontrastu z górną, prawie nieruchomą częścią ich ciał – a także obraz nóg ukazany jednocześnie w animacji wideo[717]. W *Cronaca del Luogo* przykładami, w których pojawia się raczej swobodna korespondencja między rodzajem aktywności cielesnej a wymową tekstu słownego mogą być: scena pierwszego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część II), w której słowom wypowiadanym przez Człowieka bez wieku[718] odpowiada agresywne zachowanie Dzieci; scena porodu (część III), w której dwaj mężczyźni wspinają się po drabinie, podczas gdy rodząca Kobieta infomuje zgromadzonych, że „Narodziło się lwiątko (…) Wniesie [ono – WN] zdobycz na wysokie piętra”[719]; scena mierzenia przestrzeni (część V), w której podczas wypowiadania przez pierwszego pracującego Adepta słów „Wolna przestrzeń”[720] zgromadzone postaci rozbiegają się.

Warto dodać, że zarówno przejawy **strategii imitacji oraz niemimetycznej korelacji treści tekstu słownego z gestami i ruchami ciała** pojawiają się w *Outis* w dwóch scenach (cykl 2. i 4.), w których występuje postać Mariny. W obu scenach charakterystycznym elementem obecności Mariny jest specyficzna gestyczna choreografia, składająca się z różnorodnych ruchów rąk, póz ciała oraz sposobów poruszania się, zmieniająca się wraz z pojawianiem się kolejnych słów. Nadaje ona działaniu Mariny charakter misternego teatru gestów, utrzymanego w konwencji quasi-pantomimy lub teatru tańca i prowadzi do umocnienia relacji między ciałem a tekstem. W pierwszej scenie (cykl 2.) strategia imitacji została wykorzystana w przypadku cielesnej interpretacji kilku konstrukcji słownych. Ilustracją słów „płomienie lecą wysoko”[721] jest gest imitujący trzepot skrzydeł ptaka, wykonywany przy pomocy splecionych dłoni, unoszących się regularnie w górę i w dół (fot. 42). W drugiej scenie (cykl 4.) przejawów strategii imitacji jest więcej i są one bardziej zróżnicowane. Marina, śpiewając o „przybyłym znad morza”[722] naśladuje czynność chodzenia poruszając naprzemiennie palcami po swojej nodze

[717] W *Cronaca del Luogo* strategia fragmentaryzacji zastosowana w przypadku sposobu ukazania ciał postaci nie występuje.

[718] „straciliśmy (…) serce”/„abbiamo perduto (…) il cuore”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 67a.

[719] „Un leoncello è nato (…) Porterà la preda nei piani alti”, ibid., s. 81-82. Słowa artykułowane przez Kobietę stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Ezechiela*: „Ono stało się lwiątkiem, nauczyło się porywać zdobycz”, *Księga Ezechiela* 19, 3, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 1137.

[720] „Spazio libero”, L. Berio. *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 166.

[721] „i fuochi volano alti”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 89, cz. 1.

[722] „venuto dal mare”, ibid., s. 3a, cz. 2.

(fot. 43), artykułując słowo „podróży”[723] (występujące w konstrukcji „cień podróży”[724]) wykonuje ten sam gest, poruszając palcami po swojej ręce. Artykulacji słowa „cień” towarzyszą gesty pocierania rękoma ramion i poruszania nogami, sugerujące czynność ogrzewania się (fot. 44). Słowo „cień”, za sprawą gestu, zostaje skojarzone z poczuciem zimna – dokonuje się „transpozycja” jego sensualnej semantyki z pierwotnie związanej ze zmysłem wzroku na tę, związaną ze zmysłem dotyku. Marina, prezentując słowo „morze”[725], rękoma wskazuje miejsce po swej prawej stronie. Przy kolejnych powtórzeniach słów „znad morza”[726] zaczyna potrząsać wyciągniętymi przed siebie rękoma, a podczas powtórzenia tych słów w dalszym fragmencie sceny kołysze się na prawo i lewo, w różnym tempie, co kojarzyć się może z ruchem morskich fal. Kilku konstrukcjom słownym artykułowanym przez Marinę przypisane zostały gesty bardziej abstrakcyjne i wieloznaczne niż te, wskazane powyżej. Dla przykładu, podczas prezentowania słów „o zachodzie słońca”[727], za sprawą odpowiedniego ruchu rąk, imituje ona czynność pociągania za końce sznurka, które trzyma w dłoniach, a następnie udaje, że owija się nim i związuje jego końce na wysokości swego tułowia (fot. 45). Artykułując słowo „może”[728] zaczyna dynamicznie poruszać w powietrzu zaciśniętą ręką, naśladując czynność pisania lub wymachiwania szablą (fot. 46). Natomiast podczas prezentowania wyrażenia „pamięć jest stracona”[729] nagle, jakby w geście przerażenia, gwałtownie odbiega do tyłu, łapie się za głowę i powoli opuszcza ręce, a na jej twarzy pojawia się grymas smutku i zrezygnowania (fot. 47). W kilku przypadkach określony gest został powtórzony w kontekście innej treści słownej, co ma miejsce w dalszej części omawianej sceny i co można uznać za przejaw strategii katalogowania. Prezentowane przez Marinę słowa „w snach”[730] zostają ponownie opatrzone gestem poruszania palcami po ręce, a słowa „w oczach zapach morza”[731] gestem kreślenia w powietrzu rozmaitych znaków. Wyrażeniu „myśl o domu”[732] przypisana została jeszcze inna cielesna interpretacja – Marina rytmicznie kołysze wyciągniętymi przed siebie, splecionymi dłońmi, a na jej twarzy maluje się delikatny uśmiech (fot. 48). Przy kolejnym powtórzeniu tego

[723] „viaggio”, ibid., s. 3b-c, cz. 2.

[724] ”ombra di un viaggio”, ibid., s. 3b-c, cz. 2.

[725] „mare”, ibid., s. 3a, cz. 2.

[726] „dal mare”, ibid., s. 3b, cz. 2.

[727] „al tramonto”, ibid., s. 3c, cz. 2.

[728] „forse”, ibid., s. 3b, cz. 2.

[729] „perduto il ricordo”, ibid., s. 4b, cz. 2.

[730] „nei sogni”, ibid., s. 5a, cz. 2.

[731] „negli occhi il profumo del mare”, ibid., s. 5b, cz. 2.

[732] „pensiero di casa”, ibid., s. 4a-b, cz. 2.

wyrażenia protagonistka gładzi czule swoje ramiona i dotyka twarzy, co zdaje się wyrażać pozytywne emocje Mariny odczuwane względem miejsca kojarzącego się z poczuciem bezpieczeństwa i intymności. W obu scenach wskazać można także liczne gesty, które choć są jednoznaczne pod względem semantycznym, nie funkcjonują jako mimetyczna ilustracja treści tekstu słownego, lecz zostały wykorzystane w celu podkreślenia jej wyrazu. W pierwszej scenie Marina wykonuje gesty imitujące czynność latania w sposób opisany wyżej oraz poruszając regularnie w górę i w dół rękami rozpostartymi po obu stronach swego ciała także podczas wypowiadania słów nieodwołujących się do tej czynności, lecz do czynności śpiewania[733], spania[734], czy zmysłu smaku[735]. Wydaje się, że wykonywane przez Marinę gesty mają wyrażać wolność, nieobecność i nieuchwytność wyimaginowanej postaci, na co wskazują zaimki odnoszące się do trzeciej osoby liczby pojedynczej, występujące w prezentowanym przez nią tekście. Biorąc pod uwagę kontekst dramaturgiczny i sceniczną obecność postaci Outisa stojącego za Mariną (fot. 42), obserwującego w milczeniu ruchy jej dłoni, można przypuszczać, że słowa Mariny odnoszą się właśnie do niego, tym bardziej, że po chwili wykonuje on te same gesty co ona.

W *Cronaca del Luogo* analogiczna scena, w której występowałby porównywalnie wyrafinowana i zniuansowana choreografia złożona z gestów korespondujących z treścią artykułowanego tekstu słownego nie występuje, choć warto przypomnieć, że w scenie spotkania Generała z Phanuelem (część I), podobnie jak w scenach z udziałem Mariny w *Outis*, wykorzystana została zarówno strategia imitacji, jak i niemimetycznej korelacji treści tekstu słownego z gestami i ruchami ciała.

3.2.3. Oddalanie się ciała od języka

Rozpoznanie informacji o charakterze symbolicznym, występujących niezależnie od treści tekstu słownego, wymaga uwzględnienia takich elementów, jak: układ ciał, pozycja, rodzaj kostiumu i charakteryzacji, rodzaj ruchu i gestów, relacja spojrzeń, sposób ukazania, sposób organizacji.

Informacją o charakterze symbolicznym może stać się **tożsamość płciowa i wiek postaci** w sytuacji wytworzenia się szczególnego napięcia między danymi elementami ciała, bądź między ciałem a głosem, jak w przypadku ciał, których płeć trudno określić (androgynicznych lub transseksualnych) – co wiąże się z zastosowaniem **strategii cross-**

[733] „nikt nie śpiewa”/„nessuno canta”, ibid., s. 90, cz. 1.

[734] „nikt nie śpi w mym łożu”/„nessun dorme nel mio letto”, ibid., s. 91, cz. 1.

[735] „miód na twym języku”/„miele sulla tua lingua”, ibid., s. 88-89, cz. 1.

castingu – i tych, których wiek trudno wskazać. W *Outis* kwestia ciał o właściwościach transseksualnych dotyczy trzech przypadków – jednego pojawiającego się w momencie transformacji przestrzeni banku w przestrzeń burdelu oraz dwóch występujących podczas kreowania przestrzeni burdelu (cykl 2.). Podczas transformacji przestrzeni banku w przestrzeń burdelu, jak wskazują didaskalia: „trzej pracownicy [banku – WN] zdejmują męskie ubrania, okazując się być trzema kobietami”[736], co w przedstawieniu zostało przedstawione poprzez zdjęcie garniturów oraz białych koszul i eksponowanie kobiecych sylwetek odzianych w skąpe kostiumy (fot. 49). Pozostałe dwa przypadki nie zostały zaznaczone w didaskaliach. Podczas kreowania przestrzeni burdelu anonimowy mężczyzna (co zdradza jego fizjonomia i sylwetka) prowadzony na smyczy przez anonimową kobietę ma założone czerwone damskie buty na obcasach (fot. 21). W *Cronaca del Luogo* ciało o androgynicznych właściwościach cechuje Orvid. Ze względu na odmienny strój i sposób ukazania niż R (w części V postać Orvid odziana jest na biało, R na czarno, co zostało zaznaczone w didaskaliach, a ponadto Orvid ubrana jest w spodnie, R w suknię, Orvid ma krótkie włosy, R długie włosy) Orvid przejawia cechy męskie. Męską tożsamość postaci wydaje się sugerować także jej imię stanowiące hybrydę dwóch imion męskich[737]. Z drugiej zaś strony, nie tylko za sprawą właściwości głosu[738], lecz również np. łagodnych, kobiecych rysów twarzy, Orvid przejawia cechy żeńskie. Kwestia tożsamości płciowej, a ponadto także wieku postaci wieloznaczna jest również w przypadku Człowieka bez wieku. W jego wyglądzie nie można bowiem rozpoznać atrybutów płciowych o jednoznacznym charakterze ani związanych z wiekiem – ubrany jest w długą sukmanę przypominającą habit (fot. 50.), a tożsamości płciowej i wieku nie zdradza także różny sposób poruszania się – raz taneczny, raz wydający się wyrażać zmęczenie. Imię postaci może jednak sugerować jej męską tożsamość – jej włoskie określenie – „Uomo” oznacza bowiem także mężczyznę. Dalsza część określenia postaci –„bez wieku” wskazuje z kolei, iż jej tożsamości nie określają atrybuty związane z takimi cechami jak młodość czy starość.

Inną z informacji o charakterze symbolicznym przekazywaną przez media cielesne w *Outis i w Cronaca del Luogo* jest hierarchia postaci i relacja między nimi. Jej rozpoznanie wymaga uwzględnienia przede wszystkim liczby ciał postaci. Z wysoką pozycją takich postaci w hierarchii protagonistów, jak: Outis, Emily, Steve w *Outis* i R w *Cronaca del Luogo* lub z ich metateatralnym statusem – w przypadku Narratora w *Outis* wiąże się **solowy sposób** ukazania. Wyróżnieni protagoniści występują samotnie najczęściej w trakcie realizowania ustępów

[736] „ i tre impiegati si tolgonogli abiti maschili, rivelando di essere tre ragazze”, ibid., s. 83, cz. 1.

[737] Por. podrozdział 3.1.3.

[738] Por. ibid.

solowych (z wyjątkiem postaci R). W didaskaliach obu utworów solowy sposób ukazania postaci został zaznaczony m.in. poprzez użycie przyimka „sam", najczęściej w przypadku Outisa[739]. Należy podkreślić, że solowy sposób ukazania postaci nie musi oznaczać obecności jednej postaci w przestrzeni scenicznej – może także wiązać się z zastosowaniem różnych planów wizualnych[740] i dotyczyć solowego sposobu ukazania danej postaci znajdującej się na pierwszym planie (stanowi go przednia część przestrzeni scenicznej, najbliższa audytorium), przy jednoczesnym wykorzystaniu większej liczby postaci na dalszych planach.

Postaci w obu utworach, o wiele częściej niż w sposób solowy, zostały ukazane w **sposób zespołowy** jako **tłum**[741]. Zespołowy sposób ukazania dotyczy zarówno postaci, których tożsamość została wskazana (poprzez ich imiona), rozpoznawalnych w przebiegu akcji (np. dzięki ich wcześniejszemu pojawieniu się na scenie) – w tym postaci Outisa, Emily, Steve'a, zwłaszcza zaś Ady i Guglielma w *Outis* i R w *Cronaca del Luogo* oraz postaci anonimowych, których tożsamość nie została wskazana. W *Outis* postaci zajmujące wysoką pozycję w hierarchii protagonistów pojawiając się w towarzystwie innych postaci (głównie Outis) najczęściej nie realizują partii wokalnych, w przeciwieństwie do postaci zajmujacych niższą pozycję w hierarchii protagonistów (z wyjątkiem postaci Ady, której częsta obecność nie zawsze wiąże się z realizacją partii wokalnej). Dla przykładu, w scenie licytacji (cykl 2.) w otoczeniu innych postaci pojawia się Emily, która trzyma za rękę Rudy'ego[742], natomiast po scenie licytacji, zgodnie ze wskazaniem w didaskaliach: „z tłumu wychodzi Outis (…)"[743]. Outis pojawia się wśród tłumu klientów i pracowników również przed sceną w banku (cykl 2.), jest obecny podczas transformacji przestrzeni banku w przestrzeń burdelu, a ponadto otacza go tłum Dzieci w scenie zabawy w wojnę (cykl 4.). We wszystkich wskazanych scenach Outis nie

[739] W cyklu 3.: „w przestrzeni scenicznej pojawia się sam Outis (…)"/„al proscenio appare Outis solo (…)", L. Berio. *Outis*, op. cit., s. 150, cz. 1., w cyklu 4.: „Outis i Guglielmo zostali sami wraz z dziećmi (…)"/„Outis e Guglielmo sono rimasti soli con i Bambini (…)", ibid., s. 34, cz. 2., w cyklu 5.: „Jest sam na plaży i śpi wyczerpany (…)"/"È solo su una spiaggia e dorme, esausto", ibid., s. 105, cz. 2., „Outis, coraz bliżej swego fortepianu, zostaje sam"/"Outis, sempre più vicino al suo pianoforte, rimane solo", ibid., s. 150, cz. 2.

[740] Pojęcie planu wizualnego tłumaczę w podrozdziale 3.3.1.

[741] Warto zaznaczyć, że określenie liczby postaci występujących w przestrzeni scenicznej, często wraz z opisem ich właściwości, pojawia się wielokrotnie w didaskaliach obu utworów. W *Outis* w większości przypadków wskazówki te zostały zrealizowane w przedstawieniu, w przedstawieniu *Cronaca del Luogo* pojawia się więcej odstępstw od treści wskazówek zawartych w didaskaliach.

[742] „Pojawia się Emily, która idzie w proscenium trzymając za ręke Rudy'ego (około jedenastoletnie dziecko)."/"Appare Emily che avanza verso il proscenio tenendo per mano Rudy (un bambino di circa undici anni).", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 17, cz. 1.

[743] „dalla folla emerge Outis (…)", ibid., s. 34, cz. 1.

realizuje partii wokalnych. W *Cronaca del Luogo* postać R, zajmująca najwyższą pozycję w hierarchii protagonistów, prezentuje partie wokalne zawsze pojawiając się w towarzystwie innych postaci, np. tłumu postaci (Prolog), Orvid (część II), Nina i tłumu postaci (część III). w wielu przypadkach podczas śpiewu R ograniczony został ruch pozostałych postaci, np. w scenie budowania wieży (część III), a ponadto – jak pod koniec części I i na początku części II – ich widoczność, gdyż oświetlona została jedynie sylwetka R, a zgromadzone postaci leżą. Obecność postaci zajmujących niższą pozycję w hierarchii protagonistów w *Cronaca del Luogo*, np. Generała, Człowieka bez wieku, Orvid, Phanuela – tak samo jak w przypadku postaci zajmujących niższą pozycję w hierarchii protagonistów w *Outis* – wiąże się z realizacją partii wokalnych (z wyjątkiem postaci Phanuela, który przez stosunkowo długi czas jest obecny w przestrzeni scenicznej nie śpiewając). Tłum postaci – realizujący partie wokalne[744] lub nie realizujący partii wokalnych – został określony w didaskaliach i zorganizowany w przedstawieniu w bardziej różnorodny sposób niż postaci prezentowane w sposób solowy. Sposób określenia i organizacji tłumu ma znaczenie symboliczne, m.in. z uwagi na rodzaj kreowanej przestrzeni topograficznej, wiążąc się także z jej waloryzacją. Uczestnicy tłumu zostali scharakteryzowani poprzez:

1. wskazanie ich wieku[745];
2. profesji jakie reprezentują[746];
3. realizowanie zadań wyznaczonych przebiegiem akcji[747].

[744] Tłum w *Outis* zawsze realizujący partie wokalne stanowi zespół Wokalistów, np. podczas kreowania przestrzeni supermarketu (cykl 3.), na co wskazują didaskalia, zawierające następującą uwagę: „Supermarket wypełnia się ludźmi: w środku tłumu znajdują się też Wokaliści (…)"/„Supermarket si riempie di gente: in mezzo alla folla si trovano anche i Vocalisti (…)", ibid., s. 160, cz. 1.; w *Cronaca del Luogo* – Chór A lub B, co wielokrotnie zostało wskazane w partyturze, np. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 205.

[745] W *Outis*, cykl 4.: „dzieci w grupach"/„bambini ai gruppi", L. Berio, *Outis*, op. cit. s. 25, cz. 2., „korytarz dorosłych"/„corteo di adulti", ibid., s. 65, cz. 2.; w *Cronaca del Luogo* w części V: „grupa dzieci"/„gruppo di bambini", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 187.

[746] W *Outis*, cykl 4.: „grupa klaunów"/„gruppo di Clowns", L. Berio, *Outis*, op. cit.., s. 51, cz. 2. ; w *Cronaca del Luogo*, część III: „urzędnicy i murarze"/„funzionari e muratori", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 73b, w części V: „sprzedawcy uliczni"/„venditori ambulanti", „drwal"/"taglialegna", „akrobata"/„saltimbanco", ibid., s. 147.

[747] W *Cronaca del Luogo* w części III: „grupa kobiet, które produkują cegły i towarzyszą rannym"/„un gruppo di donne. Fanno anch'esse mattoni e assistono i feriti", ibid., s. 79, w części IV: „różne figury, jakby opuszczające posiadłość"/„figure diverse come se ucissero dal condominio", ibid., s. 102a.

Ponadto w *Cronaca del Luogo* uczestnicy tłumu zostali opisani poprzez[748]:

1. wskazanie właściwości wyglądu i działania [749];
2. wskazanie właściwości wyglądu i płci[750];
3. negatywną bądź pozytywną waloryzację[751].

W *Cronaca del Luogo* wielokrotnie występuje korowodowy sposób organizacji tłumu[752], jednakże – inaczej niż w *Outis* – jego obecność jest niezależna od treści tekstu słownego. Korowodowy sposób organizacji tłumu w *Cronaca del Luogo* jest bardzo zróżnicowany pod względem kierunku, liczby wykonywanych ruchów, gestów i czynności, co ma znaczenie symboliczne. W *Cronaca del Luogo* postaci idące w korowodzie najczęściej poruszają się w kierunku prawym lub lewym. Zmiana kierunku uwarunkowana jest m.in. dojściem do krańca przestrzeni scenicznej (część III), działaniami innych postaci i zmianami kreacji audialnej, jak np. w Prologu – postaci zmieniają swój kierunek ruchu – kierują się na prawo w stronę światła, w momencie, gdy R podnosi sukienkę, a w kreacji audialnej pojawiają się repetycje dźwięków realizowane w dynamice *forte* przez klarnety i obój oraz pojedyncze dźwięki grane w artykulacji

[748] W *Cronaca del Luogo* jednak w większości przypadków sceniczna realizacja wyróżnionych właściwości tłumu odbiega od sugestii zawartych w didaskaliach; w wielu przypadkach zrezygnowano także całkowicie z obecności tłumu.

[749] W Prologu: „siedem figur w szarości; odłącza się od tłumu; jedna z nich kładzie parę butów na scenie”/„sette figure in griogio; si staccano dalla folla: una di loro pone un paio di scarpe al proscenio”, ibid., s. 8, w części I: „(…) różni mężczyźni, którzy chcą dotknąć R. Dwaj z nich noszą maskę na oczach, podobną do tej, którą nosi Phanuel i próbują założyć ją także R”/„R seguita di diversi uomini che vogliono toccarla. Due di essi portano una maschera sugli occhi simile a quella di PHANUEL e cercano di porne una anche sugli occhi di R”, ibid., s. 37, w części III: „większa część zgromadonych ubiera kostiumy i/lub maski zwierząt”/„la maggior parte dei presenti indossa costiumi e/o maschere di animali”, ibid., s. 91, w części V: „odwiedzający, którzy noszą długie płaszcze przeciwdeszczowe i błyszczące buty”/„visitatori che indossano lunghi impremeabili e stivali luccicanti”, ibid., s. 189.

[750] W części V: „mężczyźni i kobiety w każdym wieku, różnie ubrani”/„uomini e donne di tutte le età, variamente vestiti”, ibid., s. 187.

[751] W części III: „jedenatu mężczyzn „prawych” (GRUPA I) z drugiej strony mieszana grupa zwierząt i ludzi „bałwochwalców” (GRUPA II)/„undici uomini „i giusti” (GRUPPO I) e dall’altra parte un gruppo misto di animali e di persone „gli idolatri” (GRUPPO II)”, ibid., s. 92.

[752] Korowodowy sposób organizacji tłumu wskazać można w utworze m.in. na początku części I, na początku części II, w części III podczas interakcji Nina z Sapirem i Abulafią i w części V, choć podobnie jak w *Outis* nie został on zaznaczony w didaskaliach.

tremolo w dynamice *forte* przez instrumenty smyczkowe[753]. Kierunek pochodu może być także frontalny względem audytorium, np. w trakcie interakcji Nina z Sapirem i Abulafią (część III) czy tylny względem audytorium (zwrócony w kierunku muru), np. przed sceną spotkania Generała i Phanuela (część I), po przebudzeniu się postaci (część II). Idące postaci często wykonują różne czynności, np. przenoszą kamienie (część V), podnoszą ubrania (część II, fot. 81) i gesty, np. przyciskają ręce do uszu i je opuszczają (Prolog). Bardzo zróżnicowany rodzaj ruchu wykonują idące postaci w scenie budowania wieży (część III). Początkowo, idąc w jednym rzędzie (fot. 67), wykonują jednocześnie te same powtarzające się sekwencje gestów przypominających ładowanie broni i strzelanie z łuku – wyciągają ręce przed siebie, klękają i ponownie wstają. W miarę rozwoju sceny – mijając drabinę – dzielą się na dwa rzędy (fot. 37), stopniowo coraz bardziej rozproszone i mniej liczne. Postaci idące w korowodzie wciąż wykonują te same gesty, przy czym gesty wykonywane przez jeden rząd postaci realizowane są z opóźnieniem o kilka sekund w stosunku do gestów wykonywanych przez drugi rząd postaci. Tempo osobliwego pochodu ulega przyspieszeniu, a kierunek jednego z rzędów – zmianie. Taki sposób organizacji tłumu oraz duża różnorodność ruchu, w konkteście sceny budowania wieży, wydaje się symbolizować postępujący chaos. W większości wskazanych wyżej przypadków idącym postaciom nie przewodzi jedna postać. Z kolei w części V korowód utworzony przez Dzieci prowadzi Człowiek bez wieku. Najczęściej ruch idących postaci jest relatywnie wolny, krok regularny, a gesty niezależne względem gestów pozostałych postaci. Jednak relacja działań cielesnych prezentowanych przez idące postaci często ulega zmianom, jak np. w Prologu – po słowach R „milczcie bezsenne oczy”[754] R wraz z idącymi postaciami jednocześnie opuszcza ręce, po czym relacja jej ruchu i ruchu pozostałych postaci staje się niezależna – podczas gdy R stoi nieruchomo, idące postaci podnoszą ręce.

Dwojakiego rodzaju sposób organizacji postaci – jako **podział na grupy** oraz następnie **układ swobodny**, pojawia się w *Outis* w scenie w przestrzeni banku (cykl 2.). W scenie tej utworzenie przez postaci reprezentujących klientów i pracowników banku (co zostało zaznaczone w didaskaliach[755]) kilku grup wiąże się z kreowaną przestrzenią i może być

[753] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 17.

[754] „tacete occhi insogni”, ibid., s. 12.

[755] „wchodzą liczni pracownicy i klienci (…). Tłum dzieli się na dwie, przeciwstawione sobie części I w tak powstałym korytarzu [pomiędzy postaciami – WN] wchodzi Outis. Podczas jego przejścia tłum przyjmuje różne postawy: kpiącą, oskarżycielską, grożącą; ktoś klaszcze lub błaga”/”entrano impiegati e clienti di gran numero (…), La folla si divide in due ali che si fronteggiano. In questo corridoio appare Outis. Al suo passaggio la folla assume diversi atteggiamenti: di scherno, di accusa, di minaccia; qualcuno applaude o implora.” L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 70, cz. 1.

interpretowane jako symbol panującego w niej ładu i porządku oraz hierarchizacji, a także jako wyraz szacunku dla idącego Outisa. Pojawiające się w dalszej części omawianej sceny „zamieszanie”[756] zostało przedstawione poprzez zmianę sposobu organizacji postaci – tworzą one układ swobodny, wręcz chaotyczny, co podkreśla nagromadzenie wykonywanych przez postaci gestów i ich nerwowy charakter (w didaskaliach pojawia się wskazówka „tłum się trzęsie”[757]. Tego typu zmiana ma znaczenie symboliczne – służy negatywnej waloryzacji przestrzeni banku, co staje się jeszcze bardziej czytelne w momencie jej transformacji w przestrzeń burdelu, następującej wraz z pojawieniem się wśród tłumu „aktów uwodzenia”[758].

Podział na grupy pojawia się w *Outis* także w cyklu 5., na co wskazują didaskalia[759], a co nie zostało zrealizowane w przedstawieniu, co również ma znaczenie symboliczne – wiąże się z przestrzenią morza. Rozstąpienie się tłumu postaci (utworzenie przez nich grup) w momencie przejścia Outisa może bowiem zostać odczytane jako symbol rozstąpienia się morskich fal i wskazuje także na związek tożsamości Outisa z przestrzenią morza. W *Cronaca del Luogo* przykład utworzenia przez postaci jednej grupy pojawia się m.in. w scenie oblężenia (część I). Zgromadzone postaci reprezentują wojsko Generała przygotowujące się do oblężenia miasta. Skupienie postaci w jednej grupie – podobnie jak taki sam rytm i tempo wykonywanych gestów – zdają się sugerować oddanie i posłuszeństwo swemu przywódcy (fot. 58). Z kolei przykład podziału zgromadzonych postaci na dwie grupy pojawia się w scenie pierwszego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część II). Podział Dzieci na dwie przeciwstawione sobie grupy otaczające postać Człowieka bez wieku zdaje się oddawać atmosferę agresji i osaczenia, co podkreślają także wykonywane przez Dzieci gesty imitujące m.in. czynność rzucania kamieniami. Podział zgromadzonych postaci na dwie przeciwstawione sobie grupy, podkreślający ich wrogie nastawienie, a wręcz akt kłótni i walki, jest jeszcze bardziej czytelny w scenie budowania wieży (część III). Postaci znajdujące się w jednej z dwóch grup intensywnie wymachują rękami i poruszają się w szybkim tempie w momencie, gdy blisko nich znajduje się Nino z Abulafią, którzy za sprawą wyrazistych gestów i „krzykliwego” charakteru swych partii[760] zdają się podsycać agresję i ekscytację tłumu. Jednocześnie postaci znajdujące się w grupie naprzeciwko nieruchomieją, a przybrana przez nie postawa zdaje się wyrażać

[756] „confuzione”, ibid., s. 78, cz. 1.

[757] „vacillare la folla”, ibid., s. 78, cz. 1.

[758] „atti di seduzione”, ibid., s. 83, cz. 1.

[759] „Wchodzi Chór, który ustawia się w poprzek względem tła sceny, w dwóch częściach: pośród nich powoli wkracza Outis”/„Entra il Coro che si dispone trasversalmente dallo sfondo al proscenio, su due ali. Outis avanza lentamente fra le due ali del Coro.”, ibid., s. 134, cz. 2.

[760] Por. podrozdział 4.2.2.

pragnienie ochrony i uniknięcia konfrontacji (fot. 39). Natomiast te same ruchy wykonywane przez postaci w różnych grupach mogą mieć na celu ich unifikację i wyrażać podobieństwo emocji, jak pod koniec części IV. Trzy grupy postaci kolejno wykonują te same ruchy, zdające się ilustrować ucieczkę przed reflektorami, zasłaniają przy tym oczy przed oślepiającym światłem, a podobieństwo wykonywanej czynności symbolizuje równość postaci w obliczu prześladowania, niezależnie od ich tożsamości, co wprowadza wojenne konotacje (fot. 51).

Z kolei swobodny układ postaci, który rozpoznać można w *Cronaca del Luogo* pod koniec części III, wydaje się oddawać apogeum procesu utraty kontroli nad tłumem. Liczne postaci, rozmieszczone w chaotyczny sposób, wykonują rozmaite gesty kojarzące się z czynnością walki – ciągną się za włosy, za kończyny, popychają się, a agresywny charakter tych działań podkreśla oświetlenie przestrzeni scenicznej od dołu pasmem intensywnego, białego światła (fot. 38). Swobodny układ postaci siedzących nieruchomo w różnych pozach występuje także w części V. W tym przypadku wydaje się wiązać z typem kreowanej przestrzeni topograficznej – przestrzeni targowiska i sugerować jej wielofunkcyjny oraz nieformalny charakter.

Symboliczne znaczenie może także zostać rozpoznane w przypadku danej **pozycji ciała**. W obu utworach najczęściej ciała postaci przedstawiane są w **pozycji wertykalnej** – w momencie przemieszczania się i wykonywania różnych czynności. Wertykalna pozycja ciała może symbolizować właściwości profilu psychologicznego postaci. W przypadku Reżysera i Pedra w *Outis i* Nina w *Cronaca del Luogo* – ich ciała najczęściej przedstawiane są w pozycji stojącej – symbolizuje ona takie właściwości profilu psychologicznego, jak: stanowczość, bezkompromisowość i pragnienie dominacji.

Pozycja horyzontalna może wiązać się z wykonywaną czynnością, symbolizować stan zdrowotny i daną przestrzeń. W przeciwieństwie do pozycji wertykalnej, pozycja horyzontalna nie wydaje się symbolizować właściwości profilu psychologicznego postaci. w *Outis* w pozycji horyzontalnej ukazane zostało m.in. ciało śpiącego Outisa (cykl 5., fot. 52), ranne ciało Weterana umieszczone na szpitalnym łóżku (cykl 4., fot. 53), a także ciała Olgi i Samanthy, w związku z wykonywanymi aktami o znaczeniu seksualnym podczas kreowania przestrzeni burdelu (cykl 2.). Leżące w uwodzicielskiej pozie postaci Olgi i Samanthy (cykl 4.) ewokują reminiscencję przestrzeni burdelu (cykl 2., fot. 54), natomiast Olga podczas kreowania przestrzeni burdelu (cykl 2.) leży nie tylko wykonując czynności o charakterze seksualnym, lecz także realizując czynność pływania, co jednak ewokuje reminiscencję przestrzeni morza (obecnej, np. na początku cyklu 1.). W *Cronaca del Luogo* w pozycji horyzontalnej przedstawione zostały m.in. ciała postaci pod koniec części I – postaci upadają pod wpływem ciężaru ubrań, które nagle spadają z góry (fot. 55). Leżące ciała postaci są nieruchome, przez co

wydają się martwe. Jednak na początku części IV, okazuje się, że postaci te żyją – bardzo powoli wstają, co w kontekście scenicznego mroku sugeruje, że budzą się ze snu. W pozycji leżącej ukazane zostało także ciało R w części V, co wiąże się ze stanem emocjonalnym postaci (jej smutkiem i cierpieniem) prawdopodobnie powodowanym sytuacją rozstania z Orvid (fot. 56).

Występowanie **diagonalnej pozycji** ciała w obu utworach wydaje się głównie symbolizować stan mentalny i emocjonalny postaci, a także rodzaj kreowanej przestrzeni, a ponadto wiązać się może z wykonywaną czynnością. Umieszczenie na krzesłach wszystkich postaci będących pasażerami okrętu (cykl 5.) w *Outis* symbolizuje ich odpoczynek (fot. 57), natomiast postaci Outisa (np. cykl 2. podczas kreowania przestrzeni banku-burdelu) – jego wycofanie się z udziału w rozgrywających się wydarzeniach i obserwowanie działań pozostałych postaci. Pozycja ciała pochylonego nad ciałem innej postaci, może wiązać się z czynnikiem emocjonalnym, jak w przypadku Mariny, której pochylona pozycja ciała, w momencie gdy siada ona przy śpiącym Outisie (cykl 5.), wyraża pragnienie nawiązania kontaktu (fot. 52). Z kolei ciała tancerzy, pochylające się kilkukrotnie do przodu w scenie lamentu Steve'a (cykl 1.), wydają się imitować ruch morskich fal – stanowią element kreacji przestrzeni morza. Ponadto taka pozycja i ruch ich ciał symbolizuje czynność oddawania hołdu, którego adresatem prawdopodobnie jest Outis, gdyż w tym samym momencie Steve prezentuje swój lament po śmierci ojca. W *Cronaca del Luogo* diagonalną pozycję ciała prezentują Dzieci zgromadzone wokół Człowieka bez wieku (część V) – siadają słuchając jego opowieści, Kobieta (część III) – przybiera kucającą postawę, gdyż rodzi, Generał (część I) – siedzi na byku wydając polecenia zgromadzonym postaciom (fot. 58). W *Cronaca del Luogo* diagonalna pozycja ciał postaci – podobnie jak w *Outis* – wydaje się także symbolizować ich stan emocjonalny, a ponadto stan fizyczny i rodzaj przestrzeni. Dla przykładu, R pochyla się układając kamienie, co wydaje się wynikać zarówno z jej zmęczenia, jak i ze wzruszenia (część IV, fot. 13). Wykonywaną przez R czynność można bowiem skojarzyć ze zwyczajem kładzenia kamieni na macewach – co sugeruje obecność przestrzeni żydowskiego cmentarza (kirkuta). Z kolei diagonalna pozycja ciał postaci siedzących na placu (część V, fot. 22) wydaje się symbolizować stan odpoczynku, a ponadto – w czym również istotną rolę odgrywa ich nieruchoma postawa – wspomnienie przeszłości – siedzącym postaciom, niczym posągom czy muzealnym eksponatom przygląda się R.

Ciało oddala się od języka za sprawą działań będących **zaprzeczeniem strategii imitacji treści tekstu słownego**. W *Outis*, prezentacji przez Emily tekstu mówiącego o „(…) zamykających się w nieobecności gościnnych wrotach ciała (…)"[761] (cykl 2.) towarzyszy

[761] „(…) si schiudono dall'assenza le porte ospiti del corpo (…)", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 139-140, cz. 1.

powolne opuszczanie kurtyny, za którą znajdują się oświetlone na biało postaci, nie towarzyszy natomiast zmiana pozycji ciała Emily, która prawie do końca sceny siedzi w szerokim rozkroku[762] (fot. 59) w *Cronaca del Luogo* R, na początku części I, artykułując słowa „nie mówić!"[763], zaprzecza sensowi swych słów, co zdradza chociażby ruch jej ust, natomiast gdy wypowiada ona słowa „uciekają"[764] zgromadzone postaci zamiast biec – co stanowiłoby mimetyczną interpretację słów R – stoją nieruchomo. Także w części V, podczas analogicznego przykładu – gdy R wypowiada słowa „uciekajcie!"[765] żadna z postaci nie wychodzi, co więcej – pojawiają się Dzieci i Burmistrz.

Od języka oddala się także ciało, którego sposób działania wiąże się z przekazywaniem informacji pozawerbalnej, np. akustycznej, o której informacje nie pojawiają się w tekście słownym. Tego typu działanie realizowane jest przez **postaci muzyków**, w tym **instrumentalistów**, obecnych w przestrzeni scenicznej – co zarówno w *Outis*, jak i w *Cronaca del Luogo* ma kilkukrotnie miejsce w przebiegu akcji[766]. Obecność muzyków w przestrzeni scenicznej wiąże się z klasami elementów wyróżnionymi przez Beria[767]. W *Cronaca del Luogo* czas występownia muzyków w przestrzeni scenicznej jest o wiele dłuższy niż w *Outis* – wielokrotnie są oni obecni podczas trwania całej części (część V), jednakże grają na instrumentach jedynie w wybranych momentach akcji. W *Outis* instrumentaliści występują w przestrzeni scenicznej w scenie licytacji (cykl 1.), pod koniec sceny zabawy w wojnę (cykl

[762] Warto zaznaczyć, że był to dość wczesny pomysł Beria, o czym świadczy stworzony przez niego rysunek kobiety z rozłożonymi nogami znajdujący się w dokumencie zatytułowanym *Szenischer Ablaufplan* przechowywanym w PSS.

[763] „non parlare", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 24.

[764] „fuggiranno", ibid., s. 25.

[765] „fuggite!", ibid., s. 186-187.

[766] Poprzez „wprowadzenie w przestrzeni scenicznej muzyków, w tym instrumentalistów" rozumiem ich „widoczny" udział w przebiegu akcji. W przypadku *Cronaca del Luogo* kwestia ta wymaga dodatkowego komentarza, ze względu na specyfikę konstrukcji przestrzeni scenicznej. W przypadku tego utworu w ninejszym podrozdziale omówione zostaną przypadki, w których muzycy, podobnie jak w *Outis*, ukazani zostali w horyzontalnej części przestrzeni scenicznej, a ponadto w jej wertykalnej części. W *Cronaca del Luogo* muzycy zamiast w kanale orkiestrowym umieszczeni zostali w oknach w „murze", jednak przez dłuższy czas pozostają niewidoczni – jedynie w wybranych momentach akcji, za sprawą odpowiedniego oświetlenia, ujawniają swą obecność. Problem wykorzystanej konstrukcji przestrzeni scenicznej zostanie szerzej omówiony w podrozdziale 3.3.

[767] Przypomnę, że do trzech klas elementów Berio zalicza: „konwencjonalne cechy instrumentalne i konwencjonalne wykorzystanie instrumentu w określonym kontekście społecznym. (…) Gesty i ruchy ciała związane z poprzednimi czterema klasami elementów. Gesty i ruchy ciała niezwiązane z niczym wyżej." L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 49.

4.) i w scenie recitalu (cykl 5.). Z kolei w *Cronaca del Luogo* muzycy grający na instrumentach występują w przestrzeni scenicznej: od początku części I aż do zakończenia sceny spotkania Generała z Phanuelem, od początku części II aż do zakończenia sceny spotkania R z Orvid, od fragmentu części III (gdy Nino wymienia krewnych Noego) aż do zakończenia sceny budowania wieży, od początku części V aż do jej końca.

W *Outis* pod koniec sceny zabawy w wojnę (cykl 4.) w przestrzeni scenicznej pojawiają się muzycy grający na skrzypcach dziecięcych, akordeonie i puzonie[768] (fot. 60). Mimo że występują oni przebrani za klaunów, to ich indywidualna cielesność jako wykonawców-instrumentalistów została silnie zaznaczona za sprawą działania ograniczonego do gry na wskazanych instrumentach, czynności ściśle muzycznej i wysoce specjalistycznej, stąd prezentowane gesty związane są z ekspresją i techniką gry na danym instrumencie. Wyeksponowaniu ciał muzyków, których kluczowym elementem staje się „aparat gry", służy ograniczenie udziału pozostałych postaci podczas momentu koncertowania. Połączenie cyrkowej aparycji muzyków z aktywnością koncertowania i jej akustycznym efektem nadaje ich ciałom swoistej wirtuozerii – sprawia, że obserwujemy popis manualnej zręczności, polegający na realizacji struktur melorytmicznych o zróżnicowanej ekspresji i stylistyce – od tych przypominających węgierskiego czardasza, po te kojarzące się z czeską humoreską. Możemy podziwiać także zdolności synchronizacji rytmiczno-ruchowej muzyków, godne zauważenia zwłaszcza w przypadku licznych momentów gry *rubato*. Podczas interpretacji struktur melorytmicznych o cechach czardaszowych, utrzymanych w szybkim tempie i realizownych przy pomocy zróżnicowanej artykulacji, obserwujemy także widowiskowy popis „muzycznych akrobacji", zwłaszcza gdy skoncentrujemy naszą uwagę na postaci skrzypka. Dwaj pianiści siedzący przy fortepianach umieszczonych jeden przed drugim pojawiają się w scenie recitalu (cykl 5., fot. 61). Tak jak kolorowy oryginalny kostium i charakteryzacja oraz styl gry instrumentalistów pod koniec sceny zabawy w wojnę sugerowały wykorzystanie konwencji cyrkowo-kuglarskiej, tak pojawienie się w scenie finałowej pianistów ubranych we fraki, a także elegancko ubranej Emily, Outisa oraz ich Sobowtórów, których śpiewowi pianiści akompaniują,

[768] W jednej z wcześniejszych wersji struktury dramaturgicznej utworu (WERSJA B) Berio wspomina o większej liczbie instrumentów mających się znaleźć w niniejszej scenie: „Flet i pikulina, a następnie małe skrzypce (…), akordeoni i puzon"/„Un flauto e picullina e poi su violino piccolo (…), fisarmonica e Trbn." [pisownia oryginalna – WN]. Przy postaci skrzypka Berio dodaje adnotację „Grock" (pseudonim artystyczny słynnego klauna), co wskazuje na wykorzystanie konwencji cyrkowej w tym kontekście już na wcześniejszym etapie pracy nad utworem. Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3. Z kolei, jak wskazuje treść innego dokumentu przechowywanego w PSS, w przestrzeni scenicznej w *Outis* miał być także obecny kwartet saksofonowy.

stanowi czytelne nawiązanie do konwencji recitalu – stąd zaproponowana nazwa sceny. Trębacz i perkusista grający na bębnie wielkim w scenie licytacji (cykl 1.) pojawiają się w otoczeniu wielu innych postaci – w odróżnieniu od muzyków w dwóch omówionych wyżej przykładach – stanowią reprezentantów tłumu zgromadzonego tuż przed aukcyjną mównicą Pedra. Gra dwóch wskazanych instrumentalistów nie została wyeksponowana w sposób indywidualny. Jest ona ledwo dostrzegalnym elementem swoistego *tableau vivant* kreowanego przez bogaty katalog działań prezentowanych w sposób symultaniczny podczas sceny licytacji. W *Cronaca del Luogo* instrumentaliści obecni w przestrzeni scenicznej w licznych fragmentach utworu[769] często towarzyszą wybranym postaciom, co oddane zostało w sposób wizualny – znajdują się blisko określonych postaci i przemieszczają się wraz z nimi w podobnym tempie oraz w sposób audialny – realizują swe partie jednocześnie z partiami wokalnymi prezentowanymi przez dane postaci. Dla przykładu, Orvid towarzyszy instrumentalista grający na flecie poprzecznym (część II), Ninu towarzyszą: puzonista i trębacz, którzy nie odstępują go na krok i przemieszczają się równie dynamicznie jak on (część III, fot. 62). Nino wydaje się w pełni świadomy obecności muzyków czemu daje wyraz naśladując grę na trąbce, co notabene wydaje się ewokować wrażenie pomieszania ról postaci – jakże znamienne w konkteście sceny budowania wieży, nawiązującej do biblijnej historii o wieży Babel[770]. Wrażenie to wzmaga osobliwe zachowanie puzonisty – zanim zacznie on grać na puzonie próbuje dąć w różne przedmioty, jakie znajduje na taczce (np. we wiadro, konewkę), co zresztą zostało zaznaczone w didaskaliach[771]. Trębacz i puzonista nie są anonimowi w przeciwieństwie do pozostałych muzyków. Nadane im zostały imiona: puzoniście – Abulafia, trębaczowi – Sapir, które pochodzą od dwóch postaci historycznych – mistyka Abrahama ben Szlomo Abulafii i językoznawcy Edwarda Sapira[772]. Na indywidualne właściwości ciał instrumentalistów – podobnie jak w *Outis* – uwagę zwraca specyficzna gestyczność związana z ekspresją i techniką gry na danym instrumencie, a także charakterystyczne kostiumy, odróżniające muzyków od pozostałych postaci. Wszyscy instrumentaliści (poza wskazanymi wyżej także akordeonista, klarnecista i skrzypek), niezależnie od momentu akcji i stylu muzyki, którą prezentują, ubrani są w taki sam elegancki sposób – we fraki. Taki sposób ukazania muzyków sugeruje związki z konwencją recitalu oraz

[769] W jednej z wcześniejszych wersji utworu, jak sugeruje treść dokumentów przechowywanych w PSS, Berio chciał w przestrzeni scenicznej umieścić mandolinę.

[770] Por. podrozdział 4.2.2.

[771] „dmucha we wszystkie możliwe tuby (przedmioty o walcowatym kształcie– WN), wciąż inne"/„soffia in tutti i tubi possibli e sempre diversi". L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 74b.

[772] P. Griffiths, *"Cronaca del Luogo" – Chronicle of the Place*, [w:] *Program "Cronaca del Luogo"*, op. cit., s. 4.

służy nobilitacji tych postaci – podkreśla ich artyzm i profesjonalizm, mimo że styl w jakim utrzymane są partie prezentowane przez instrumentalistów kojarzy się ze stylem muzyki funkcjonującej poza przestrzenią sal koncertowych – np. w części I partie realizowane przez skrzypka i klarnecistę utrzymane są w stylu muzyki ulicznej czy kawiarnianej, w części V partie realizowane przez skrzypka, klarnecistę i akordeonistę utrzymane są w stylu muzyki klezmerskiej[773]. W wybranych momentach akcji muzyków od innych postaci odróżnia także odmienny typ ruchu. Dla przykładu, instrumentaliści na początku części I i w części V swobodnie poruszają się w przestrzeni scenicznej, w przeciwieństwie do pozostałych postaci, które stoją nieruchomo. Z kolei w części V – w momencie, gdy pozostałe postaci się przemieszczają – muzycy (skrzypek, klarnecista, akordeonista) stoją nieruchomo. Instrumentaliści w części V – podobnie jak w *Outis* w scenie licytacji – pojawiają się wśród tłumu postaci. w innych fragmentach *Cronaca del Luogo* – np. na początku części I – występują natomiast w otoczeniu mniejszej liczby postaci.

W *Outis* przejawy eksponowania indywidualnych właściwości ciał postaci muzyków rozpoznać można także w przypadku występowania **postaci śpiewaków**, za sprawą sposobu ich ukazania mającego na celu podkreślenie ich roli jako postaci-wykonawców, którym nadane zostały indywidualne imiona. Eksponowaniu właściwości ciał śpiewaków posłużyło po pierwsze – wykorzystanie specyficznej postawy i gestyczności kojarzonej z manierami wykonawczymi charakterystycznymi dla śpiewaków, a po drugie – wykorzystanie przedmiotów związanych z czynnością śpiewania i odpowiedniego kostiumu. Dla przykładu, w scenie recitalu (cykl 5.) Outis, Emily oraz ich Sobowtórzy przyjmują nieruchomą, wyprostowaną, wręcz posągową postawę i wykonują takie gesty, jak poruszanie wyciągniętymi przed siebie rękami w celu podkreśleniu ekspresji muzycznej, z kolei w scenie w przestrzeni banku (cykl 2.) postawa ciała Wokalistów jest lekko pochylona i dynamiczna, ich gesty bardziej swobodne, a ponadto poruszają się oni tanecznym krokiem. Postawa ciała jak i gesty w pierwszym przypadku są charakterystyczne dla konwencji scenicznego zachowania związanej z wykonawstwem tzw. „muzyki poważnej", w drugim zaś – dla konwencji scenicznego zachowania związanej z wykonawstwem tzw. „muzyki rozrywkowej". Skupieniu na specyficznej „śpiewaczej" gestyczności i jej wyeksponowaniu jako takiej w pierwszym przypadku – zgodnie ze wskazaną konwencją – służy dobór eleganckich i prostych jednocześnie kostiumów (w przypadku pań są to długie suknie w jasnym odcieniu, w przypadku panów – fraki, fot. 61), w drugim zaś – wykorzystanie mikrofonów, zgodnie z konwencją wykonawczą tzw. muzyki rozrywkowej. w końcowym fragmencie sceny recitalu ciało Outisa jako śpiewaka

[773] Por. podrozdział 3.3.2.

zostało szczególnie wyraziście podkreślone za sprawą zaprzestania śpiewu. Outis, przygotowując się do zaśpiewania ostatniej frazy „zastyga" bowiem bezgłośnie w specyficznej pozie – z otwartymi ustami z uniesionym ku górze palcem (fot. 63). Ciało Outisa wyzwala się wówczas od muzyki, a jego „śpiewacze" maniery – którym nie towarzyszy już brzmienie – stają się czystą wizualnością. w *Cronaca del Luogo* właściwości ciał śpiewaków zostały podkreślone dzięki umieszczeniu ich w oknach w murze, oświetlonych w wybranych fragmentach utworu, np. w części I i IV (fot. 64). W sposobie ukazania postaci śpiewaków w *Cronaca del Luogo* – inaczej niż w przypadku postaci śpiewaków w *Outis* – nie wykorzystano charakterystycznych konwencji wykonawczych. Dzięki dyskretnemu sposobowi ukazania ciał śpiewaków – zakamuflowaniu ich muzycznej funkcji poprzez rezygnację z gestycznych manier wykonawczych charaterystycznych dla śpiewaków, a ponadto ze względu na kontekst dramaturgiczny, wydają się oni jedynie reprezentować mieszkańców domu spoglądających o zmroku ze swych okien na plac. Warto dodać, że w *Cronaca del Luogo* niektóre postaci realizujące partie wokalne grają na instrumentach, co zostało zaznaczone w partyturze – Człowiek bez wieku na grzechotkach, jeden z 2 pracujących Adeptów na terkotkach[774]. W przypadku Człowieka bez wieku dźwięki wydawane przez grzechotki, jak zaznaczyłam wcześniej[775], służą odstraszeniu Dzieci, a w przypadku jednego z Adeptów dźwięki wydawane przez terkotki wydają się stwarzać iluzję dźwięków wydawanych przez przyrządy miernicze, a ponadto pełnią funkcję sygnału informującego zgromadzone postaci o konieczności wykonywania kolejnych poleceń.

Pozawerbalnych informacji dotyczących związków między postaciami może dostarczać **relacja ich spojrzeń**, podobnie jak, np. rodzaj wykonywanych gestów, postawa ciała i sposób poruszania się. W obu utworach można wskazać na relację spojrzeń, które są:

1. odwzajemnione;
2. nieodwzajemnione;
3. niezależne.

Pierwszy przypadek świadczyć może o świadomym postrzeganiu wzajemnej obecności przez postaci i wzajemnym zainteresowaniu, a spojrzenia mogą stanowić bodziec do wytworzenia

[774] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 67a, s. 166. Nazwę *sognali* będę tłumaczyła jako grzechotki, nie jako „brzękadełka", jak Włodzimierz Kotoński. W. Kotoński, *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Kraków, 1981, s. 93. Natomiast nazwę *raganella* będę tłumaczyła jako terkotka za Kotońskim, ibid., s. 86.

[775] Por. podrozdział 3.1.2.

relacji między postaciami. Przykładem ilustrującym ten przypadek w *Outis* może być nawiązanie kontaktu wzrokowego przez postaci Outisa i Rudy'ego, które ma miejsce pod koniec sceny licytacji (cykl 1.) i staje się bodźcem do interakcji i dalszych działań – chłopiec prowadzi Outisa w kierunku drzwi i patrząc na niego prosi go, by ten pomógł mu na nie wejść, dzięki czemu pokonuje postać dmuchanej kukły monstrualnych rozmiarów przebijając ją trzymaną w ręku różdżką, a sceniczny chaos ustaje (fot. 65). Spojrzenie, będące wyrazem bliskiej zażyłości postaci pojawia się podczas sceny reminiscencji przestrzeni burdelu (cykl 4.). Reżyser spogląda na leżące Olgę i Samanthę oraz pozdrawia je gestem pocałunku, co kobiety odwzajemniają posyłając mu uwodzicielskie spojrzenia i wykonując ten sam, co on gest. Wyjątkiem, w którym wzajemne spojrzenia postaci nie prowadzą do interakcji i nie są wyrazem ich wzajemnego zainteresowania jest w *Outis* scena spotkania Outisa i Steve'a (cykl 5.), w której tytułowy bohater i Steve spoglądają na siebie przez kilka sekund, po tym jak Steve pomógł Outisowi wstać. Choć w oczach Steve'a widać pragnienie pogłębienia kontaktu z Outisem, ten spogląda na Steve'a nieobecnym wzrokiem, z wyrazem rozczarowania i smutku, po czym odchodzi od niego. Reakcja Outisa może świadczyć o tym, że nie rozpoznał on w Steve'ie syna, którego dawno temu opuścił, a być może o tym, że choć go rozpoznał, to właśnie uświadomił sobie, że jest już za późno na odbudowanie relacji. W *Cronaca del Luogo* przykładem, w którym wzajemne spojrzenia postaci zostają odwzajemnione może być scena spotkania R i Orvid (część V). Obie postaci nie odrywają od siebie oczu, a potwierdzeniem relacji rodzącej się między nimi za sprawą spojrzeń jest zmniejszenie dystansu przestrzennego prowadzące do interakcji cielesnej – dotyku i objęć (fot. 66). W części I odwzajmnione spojrzenia Generała i Phanuela, trwające stosunkowo długo, poprzedzają ich spotkanie, podczas którego nawiązują niezwykle żywy dialog złożony ze słów i gestów. Wzajemne spoglądanie na siebie postaci może też sugerować ich duże zainteresowanie sobą, jak podczas sceny pierwszego spokania Dzieci i Człowieka bez wieku (część II), które jednak prowadzi do powstania wrogiej relacji. Spojrzenie Człowieka bez wieku wydaje się bowiem prowokować Dzieci do rzucania w niego kamieniami. W *Cronaca del Luogo* – podobnie, jak w *Outis* – wskazać można przykład, w którym spotykające się spojrzenia postaci nie prowadzą do interakcji i nie są wyrazem ich wzajemnego zainteresowania. Po scenie oblężenia miasta (część I) zaniepokojony Generał co chwilę zatrzymuje się i odwraca, spoglądając niepewnie na spacerującą R, po czym szybko odchodzi. R wydaje się cały czas go obserwować jednakże nie podejmuje żadnych prób kontaktu z Generałem. Obie postaci zdają się nie być zainteresowane swoją obecnością.

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* o wiele częściej niż przypadek 1. pojawia się przypadek 2. i 3., co w wielu momentach akcji – zwłaszcza w *Outis* – zostało zasugerowane w didaskaliach. W 2. przypadku świadome postrzeganie cielesności drugiej postaci, będące

konsekwencją spojrzenia jest jednostronne, w przypadku 3. – w ogóle się nie pojawia. w *Outis* postacią, która często spogląda na innych jest Ada, a jej zainteresowanie wyglądem protagonistów przekłada się na czynności, które względem nich wykonuje. Inne postaci natomiast nie dostrzegają obecności Ady lub ją lekceważą, patrząc w innym kierunku, nawet podczas spotkania z nią *tête-à-tête*, jak w przypadku sceny, w której Ada pomaga Emily ubrać suknię ślubną (cykl 1., fot. 40). Taki stosunek innych postaci do Ady, który można określić mianem jej „odcieleśnienia" – ignorowania jej obecności wiąże się z metateatralnym statusem postaci, która ujawnia się również w przypadku postaci Narratora. Jednakże Narrator, w odróżnieniu od Ady, nie spogląda na inne postaci; one także nie zauważają jego obecności (co stanowi egzemplifikację przypadku 3.). Postacią, która pojawiając się w towarzystwie innych postaci nieustannie występuje w roli obserwatora jest Outis. Jak wskazują didaskalia i co zostaje zrealizowane w przedstawieniu „obserwuje [on – WN] ją [Emily – WN] z oddali"[776] (cykl 2.), gdy ta siedzi z rozłożonymi nogami (fot. 59). Z uporem wojerysty, choć beznamiętnie, przygląda się działaniom postaci podczas kreowania przestrzeni banku-burdelu (cykl 2.). Przygląda się też Dzieciom i Reżyserowi podczas sceny zabawy w wojnę (cykl 4.). Prawie w ogóle obserwacja Outisa nie pociąga za sobą dalszych działań. Nie dążąc do interakcji z obserwowanymi postaciami (z wyjątkiem sceny zabawy w wojnę, w której próbuje ochronić dzieci przed Reżyserem) skazuje siebie na los samotnego podglądacza. Staje się postacią tragiczną, konsekwentnie powielającą jeden wzorzec zachowania – bierną obserwację zamiast aktywnego działania. Outis błagalnie przygląda się Steve'owi, próbującemu chwycić go za rękę (cykl 3.), o czym informują didaskalia i co zostało ukazane w przedstawieniu jako dotknięcie ramienia Outisa. Jednakże Outis, odwrócony do Steve'a plecami, „ignoruje go"[777] patrząc w innym kierunku i odchodząc kilka kroków dalej. w *Cronaca del Luogo* inne postaci bardzo często obserwuje R. Obserwowane postaci najczęściej nie zauważają obecności R, jak np. w scenie na placu (część V), mimo że czynność ich obserwowania odbywa się w dość ostentacyjny sposób – R podchodzi do wybranych postaci, np. dziewczynki grającej w klasy bardzo blisko i przybliża głowę, jakby chcąc dostrzec więcej detali z jej wyglądu. Obserwacja R, podobnie jak w przypadku Outisa, rzadko kiedy prowadzi do dalszych działań i interakcji z obserwowanymi postaciami. R, podobnie jak Outis, wydaje się być skazana na tę samotnie uprawianą czynność. Wydaje się, że obserwowane przez R działania innych postaci stanowią projekcję jej własnych wyobrażeń i wspomnień, których nie może zmienić poprzez działanie, lecz które może utrwalać poprzez maksymalną koncentrację swej uwagi na akcie obserwacji.

[776] „Outis la osserva in disparte", L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 135, cz. 1.

[777] „lo ingora", ibid., s. 174, cz. 1.

Na inne postaci w scenie budowania wieży (część III) spogląda też Nino. Wielokrotnie dąży on do interakcji z obiektami obserwacji – próbuje zwrócić na siebie ich uwagę krzycząc i intensywnie gestykulując. Jednakże zgromadzone postaci nie odzwajemniają jego spojrzenia i nie reagują na prowokacyjne zachowanie Nina, gdyż wydają się zaabsorbowane pracą i całą swą uwagę koncentrują na wykonywanych czynnościach, związanych się z procesem wznoszenia wieży. Warto dodać, że postać niezidentyfikowanego wirtualnego obserwatora, który jedynie przygląda się działaniom innych postaci – za sprawą animacji wideo, w której ukazane zostało ludzkie oko mrugające w spowolnionym tempie oraz spoglądające w różne strony – pojawia się w *Outis* podczas kreowania przestrzeni banku (cykl 2., fot. 8). Oko ukazane w animacji, w kontekście kreowanej przestrzeni banku, atmosfery chaosu i terroru, wydaje się stanowić swoistą metonimiczną reprezentację Orwellowskiej postaci Wielkiego Brata, obserwującego i kontrolującego zarazem zgromadzony tłum. Taką wymowę animacji wydaje się umacniać jednoczesna projekcja obrazu oka na kilkunastu ekranach, co notabene stanowi przejaw strategii katalogowania.

Za najbardziej wyrazisty przykład ilustrujący 3. przypadek w *Outis* może posłużyć relacja spojrzeń Outisa i Emily w scenie recitalu (cykl 5.). Obie postaci, mimo że fizycznie znajdują się blisko siebie, prawie w ogóle na siebie nie spoglądają podczas całej sceny recitalu (trwającej około sześciu minut). Ich spojrzenia, skupione na publiczności zamiast na sobie nawzajem, są zaprzeczeniem dialogu kreowanego w prezentowanym tekście słownym. Emily, próbując przełamać brak kontaktu wzrokowego i emocjonalną obojętność Outisa spogląda w kierunku niego wyśpiewując ostatnią frazę (co z kolei stanowi egzemplifikację przypadku 2.), jednak Outis konsekwentnie nie odwzajemnia jej spojrzenia. W *Cronaca del Luogo* sytuacja, w której postaci znajdujące się blisko nie spoglądają na siebie lub wręcz nie zauważają swojej obecności pojawia się m.in. w Prologu. Zgromadzone postaci, początkowo skupione w jednej grupie, wielokrotnie zmieniają swoje umiejscowienie, co umożliwia im wzajemne spoglądanie na siebie. Dostrzeżenie swej obecności umożliwia im także stopniowe roświetlenie przestrzeni scenicznej. Mimo to zgromadzone postaci, zamiast na siebie nawazjem, zdają się spoglądać w dal i nie podejmują żadnych prób nawiązania kontaktu wzrokowego czy interakcji, podobnie jak obecna razem z nimi postać R, której spojrzenie prawie nieustannie skierowane jest w stronę publiczności. Takie zachowanie postaci wydaje się zdradzać ich emocjonalną obojętność oraz sugeruje, iż mentalnie znajdują się one w innej przestrzeni.

3.3. Przestrzenność

3.3.1. Przestrzeń realna

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* przestrzeń realna kreowana jest przy użyciu różnych strategii. Jedną z nich jest **użycie istniejących i wcześniej w podobny sposób wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano**. Dwie dotychczasowe inscenizacje *Outis* zostały bowiem przygotowane z myślą o przestrzeniach teatrów operowych, takich jak mediolański Teatro alla Scala i paryski Théâtre du Châtelet, natomiast jedyna inscenizacja *Cronaca del Luogo* powstała z myślą o salzburskim Felsenreitschule[778]. Na przykładzie pierwszej inscenizacji *Outis*[779] oraz jedynej inscenizacji *Cronaca del Luogo*[780] warto wskazać na zastosowane rozwiązania techniczne, wynikające z wykorzystania specyficznych możliwości przestrzeni realnych i z oryginalnych pomysłów scenograficznych. W pierwszej inscenizacji *Outis* i w inscenizacji *Cronaca del Luogo* zachowano tradycyjny podział przestrzeni realnej na część audytorium, w której znajduje się publiczność oraz przestrzeń sceniczną, w której znajdują się wykonawcy[781]. w inscenizacji

[778] Jak wspomina Berio: „*Cronaca del Lugo* została napisana dla tej przestrzeni. Z tego względu bardzo trudno będzie wystawić ten utwór w innym teatrze, trzeba by było zrekonstruować tę przestrzeń. *Cronaca del Luogo* oznacza także kronikę akustyczno-muzyczną: instrumenty i głosy chóralne są rozmieszczone według określonych zasad, dobrze przemyślanych i ustalonych, w murze Felsenreitschule. Ów mur jest w rzeczywistości prawdziwym motorem akcji i uosabia się w chórze, który go zamieszkuje. Dopiero w ostatniej części chór wynurza się ze ściany i śpiewa na placu". L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio*, op. cit., s. 373. W dalszym fragmencie swej wypowiedzi Berio tłumaczy różnicę między miejscem wykonania *Outis* i *Cronaca del Luogo*: „*Outis* został stworzony dla konwencjonalnej przestrzeni sceninczej. Kiedy umieści się kogoś w przestrzeni scenicznej i pozwoli się mu śpiewać, nieuniknione jest myśleć o <<operze>>. W *Cronaca del Luogo* jest tylko miejsce i ściana", ibid., s. 374.

[779] Pierwsze przedstawienie *Outis* według pierwszej inscenizacji (reż. Graham Vick i in. Por. Wstęp, s…) odbyło się 5 października 1995 roku. Inscenizacja *Outis* z 1995 roku wznowiona została w 1999 roku.

[780] Pierwsze przedstawienie *Cronaca del Luogo* według pierwszej inscenizacji (reż. Claus Guth i in. Por. Wstęp, s…) odbyło się 24 lipca 1999 roku.

[781] Jak wskazuje treść kilku dokumentów przechowywanych w PSS (m.in. dokumentu zatytułowanego *ULYSSES draft libretto* datowanego na styczeń 1992 autorstwa Paula Cartera), w inscenizacji *Outis* przewidywane były trzy sposoby wykorzystania przestrzeni scenicznej pod względem wielkości: „całkowita przestrzeń", „średnia przestrzeń" i „minimalna przestrzeń". W innym dokumencie Berio wspomina o „zmiennej przestrzeni – jak <<oddech>> sceny (dramaturgii)", wymieniając na przemian dwa oznaczenia „mały" i „duży". Z kolei w dokumencie zatytułowanym *Szenischer Ablaufplan* wskazane trzy sposoby wykorzystania przestrzeni scenicznej zostają przyporządkowane danym sytuacjom dramaturigcznym. Dla przykładu „całkowita przestrzeń" („spazio totale") pojawia się w sytuacji śmierci (prawdopodobnie głównego

Outis – zgodnie z konwencjonalnym podziałem operowej przestrzeni realnej – w kanale orkiestrowym umieszczono orkiestrę, natomiast w inscenizacji *Cronaca del Luogo* muzycy realizujący partie orkiestrowe umieszczeni zostali w wertykalnej części przestrzeni scenicznej – w oknach w murze, co wynika z wykorzystania specyficznych warunków zastanej przestrzeni realnej[782]. Jak wskazałam w podrozdziale 3.2.3. w przestrzeni scenicznej, w kilku fragmentach obu utworów, umieszczono także muzyków-instrumentalistów, co nie stanowi standardowego zabiegu i wynika z inwencji autorów inscenizacji. W inscenizacjach obu kompozycji wykorzystano także złożony system nagłośnienia związany z ulokowaniem głośników w różnych miejscach (z których prezentowane jest amplifikowane brzmienie partii wokalnych i instrumentalnych bądź brzmienie przetwarzane przy użyciu *life electronics*)[783].

W inscenizacjach obu utworów – zwłaszcza zaś w *Outis* – zastosowanych zostało kilka indywidualnych i nowoczesnych rozwiązań technicznych dotyczących scenicznej zabudowy[784]. Wśród nich wskazać można:

---

bohatera, na co wskazuje umiejscowienie sytuacji na początku każdego z cykli), natomiast „minimalna przestrzeń" – m.in. w trakcie solowych ustępów protagonistów.

[782] Warto wspomnieć, że według pierwotnego założenia architektonicznego przestrzeni Felsenreitschule w oknach w murze znajdowała się publiczność, obserwująca walki zwierząt. Zmiana miejsca usytuowania publiczności wynika więc ze zmiany funkcji tej przestrzeni – z wyłącznie „widowiskowej" na „muzycznie-widowiskową". Historycznych przemian związanych ze sposobem funkcjonowania tej przestrzeni świadomy jest także Berio: „Felsenreitschule to przestrzeń, która zawsze mnie fascynowała. Zasadniczo składa się ze ściany pełnej <<pokoi>> i placu. Mur został wykuty w skale w 1693 roku, aby umożliwić salzburczykom oglądanie z góry występów koni i jeźdźców znajdujących się w przestrzeni poniżej. W latach 20. reżyser Max Reinhardt przekształcił tę przestrzeń w teatr prozy, a w 1948 roku Karajan otworzył go na operę. W *Cronaca del Luogo* chór i instrumenty są rozmieszczone w tej ścianie wykutej w skale, mającej około 25 metrów wysokości i 30 metrów szerokości, z widokiem na <<plac>>, na którym kształtowane są działania i który może być zamieszkiwany przez bardzo różne działania (nie tylko wokalne). Na tym placu obecna jest postać R i w sposób nieunikniony wiąże się ona z wokalną i intelektualną historią wokalistki, której powierzona została rola R. Ale wprowadza ona także coś nowego." L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 305.

[783] F. Giomi, *„Di voce e di vento: il live electronics nel teatro musicale di Luciano Berio*, op. cit., s. 269-304.

[784] Jak sugeruje treśc dokumentów przechowywanych w PSS Berio w *Outis* (pierwotnie *Musical*) planował jeszcze wykorzystanie innych nowoczesnych rozwiązań technicznych. Jednym z nich miał być tzw. „efekt podwojenia" („the doubling effect"). Berio w dokumencie zatytułowanym *Visual Effects Design*, datowanym na 1995 rok (w którym wskazany został Teatro alla Scala jako miejsce jego realizacji) opisuje ten efekt w następujący sposób: „Efekt podwojenia ma miejsce na początku każdego <<cyklu>>. Reprezentuje on element <<zabijania>>, który jest częścią każdego cyklu. Widzimy postać w przestrzeni scenicznej, która zostaje zamordowana w różny sposób w każdym cyklu. "On" (niniejsza postać – WN) upada na ziemię, ale

1. wykorzystanie projektora, w *Outis* również ekranu projekcyjnego i mobilnych ekranów elektronicznych, rozmieszczonych w różny sposób, na których wyświetlane są animacje i obrazy wideo; także tworzone w czasie rzeczywistym przedstawienia (w *Outis* w cyklu 2. na scenie pojawia się kamerzysta filmujący, np. postaci Wokalistów);
2. wykorzystanie zróżnicowanego oświetlenia (o różnym natężeniu i szerokości wiązki, różnym kierunku, w różnym kolorze), w *Outis* także neonów;
3. wykorzystanie zapadni, a w *Outis* również ruchomych, wbudowanych w podłogę platform (poruszających się w prawo i lewo) oraz podnośników i sceny obrotowej.

Innymi strategiami kształtowania przestrzeni realnej w obu utworach – determinującymi powstanie różnych jej form – są: strategia **katalogowania i redukcji.** Strategie te wpływają na stopień wypełnienia przestrzeni realnej – w zależności od liczby znajdujących się w niej obiektów (np. ciał, przedmiotów), stopnia różnorodności występujących zjawisk (dźwiękowych, wizualnych)[785] lub liczby tzw. „planów"[786]. Pierwsza strategia dotyczy zastosowania

kiedy to czyni, jego inny obraz pozostaje w miejscu, w którym się znajdował. Po kilku sekundach ten drugi obraz magicznie znika w pustej przestrzeni scenicznej. Ten efekt może zostać wykorzystany w tym samym miejscu za każdym razem lub też w różnych miejscach (które zostaną określone podczas produkcji)". O tym, że pomysł ten jest autorstwa Beria świadczy list od Tobiasa Heilmana (projektanta świateł i efektów świetlnych) z 8 października 1996, w którym wspomina, że Berio powiedział mu o tym efekcie podczas ich pierwszego spotkania. W jednym z wcześniejszych listów (17 kwietnia 1993) Heilman tłumaczy Berio, jak osiągnąć taki efekt: „jakiś czas temu narysowałem kilka szkiców, ukazujących możliwość wizualnej integracji <<podwójnego efektu>>: w sposób płynny z akcją i scenografią (…). Mój pomysł polega na wykorzystaniu różnych paneli ze szkła elektronicznego, zawieszonych i ustawionych w różnych punktach w przestrzeni scenicznej. Włączając je i wyłączając, wyświetlając [np. animacje – WN] tylko na aktywowanych panelach, można uzyskać szeroką gamę różnych, być może zmiennych środowisk i dodatkowo użyć paneli do podwojenia." Z kolei w innym liście (1.07.1993) Heilman przesyła dalsze wskazówki: "(…) na początku 1994 roku będę potrzebował listy śpiewaków, którzy będą wykonywać rolę głównego bohatera, a tym samym podwajać się. Trzeba ich zmierzyć i wykonać odcisk twarzy". Efekt ten nie został zrealizowany w planowanej formie (jak można przypuszczać, ze względu na kosztowność wskazanego rozwiązania) jednakże za „wariację na jego temat" można uznać wykorzystanie postaci Sobowtórów, a ponadto ekranów, na których wyświetlane są także animacje wideo nawiązujące do działań postaci (por. podrozdział 3.2.2.).

[785] Zjawiska dźwiękowe i wizualne stanowią jakości „niepoliczalne", stąd w celu określenia różnic w zakresie ich występowania będę posługiwała się kategorią różnorodności, wskazując na jej stopień – względnie „„niewielki" bądź „duży". Dla przykładu, za „duży stopień różnorodności zjawisk dźwiękowych" uznaję występowanie złożonego i bogatego brzmienia, które wynikać może m.in. z zastosowania rozbudowanej obsady wykonawczej i jej rozmaitych podziałów, z realizacji faktury muzycznej utworzonej z różnorodnych struktur motywicznych itp.

[786] Pod pojęciem „planu" rozumiem zespół obiektów (np. ciał, przedmiotów) lub zjawisk dźwiękowych i wizualnych o określonych właściwościach, rozpoznawalny jako autonomiczny (możliwy do wydzielenia w ramach przestrzeni

stosunkowo dużej liczby obiektów i zjawisk o dużym stopniu różnorodności, co pozwala na wyróżnienie **przestrzeni realnej wypełnionej w dużym stopniu**. Strategia katalogowania dotyczyć też może wykorzystania co najmniej dwóch planów (zarówno pod względem aspektów wizualnych, jak i audialnych), co pozwala na wyróżnienie **przestrzeni heterogenicznej**. W efekcie zastosowania strategii katalogowania przestrzeń realna ewokuje wrażenie ciasnej i przepełnionej. Strategia redukcji dotyczy natomiast wykorzystania stosunkowo niewielkiej liczby obiektów i zjawisk o małym stopniu różnorodności, co pozwala na wyróżnienie **przestrzeni realnej wypełnionej w niewielkim stopniu**. Strategia redukcji łączyć się z może z inną strategią, tj. z **„użyciem (prawie) pustej przestrzeni, (…) dopuszczając różne modele ruchu aktorów i widzów"**[787]. Strategia redukcji dotyczyć też może wykorzystania jednego planu wizualnego mimo rozpoznania większej liczby planów brzmieniowych, co pozwala na wyróżnienie **przestrzeni homogenicznej**[788]. W efekcie zastosowania strategii redukcji przestrzeń realna ewokuje wrażenie przestronnej i ascetycznej.

Przestrzeń realna **wypełniona w dużym stopniu** – będąca efektem zastosowania strategii katalogowania – występuje w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* dość często. Występuje ona w *Outis* m.in. w scenie licytacji (cykl 1.), scenie w banku i w scenie w burdelu (cykl 2.), scenie

realnej na podstawie swych wyróżniających się właściwości) i schierarchizowany względem pozostałych zespołów obiektów lub zjawisk. Plany wyróżnione pod względem aspektów wizualnych będę nazywać wizualnymi, natomiast te, wyróżnione pod względem aspektów audialnych – brzmieniowymi. Warto dodać, że obecność różnych planów (wizualnych) uwzględnił Paul Carter (autor libretta do *Musicalu*, które potem zostało przekształcone przez Beria i Dario del Corno na libretto do *Outis*), o czym świadczy informacja pojawiająca się w jednej z wersji libretta przechowywanej w PSS: "Cała scena, podobnie jak kolejne, rozgrywa się na dwóch planach (horyzontalnych), które będziemy nazywać <<proscenium>> i <<tłem>>. (...) Trzeci (wertykalny) plan, który nazywać będziemy <<ścianą>> składa się z szeregu ekranów." W mojej interpretacji uwzględniać będę także większą liczbę planów wizualnych, których nie będę dzieliła na „wertykalne" bądź „horyzontalne" i które będę określała w sposób numeryczny (np. pierwszy plan, drugi plan), nie natomiast jako „proscenium" bądź „tło", gdyż podział ten nie sprawdza się w przypadku większej liczby planów.

[787] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 179.

[788] Takie określenie warunku identyfikacji przestrzeni homogenicznej wynika z uznania prymarnej funkcji wzroku w procesie rozpoznania i kreacji przestrzeni realnej oraz z uwzględnienia dominujących właściwości faktury muzycznej – takich jak: niejednorodność, rzadko stosowana obsada solowa, gra bądź śpiew a *capella* – ze względu na które wyróżnienie jednego planu brzmieniowego wydaje się praktycznie niemożliwe. Pojęcia heterogeniczności nie odnoszę do kwestii różnicy (ontologicznej) między aspektami, gdyż z tej perspektywy każda forma przestrzeni realnej, niezależnie od liczby wyróżnionych w niej planów, mogłaby zostać określona jako heterogeniczna. Pojęcia tego nie odnoszę też do stopnia zróżnicowania obiektów i zjawisk wypełniających przestrzeń realną, gdyż każda forma przestrzeni realnej zawsze zawiera w sobie pewne, różniące się obiekty czy zjawiska.

zabawy w wojnę (cykl 4.); w *Cronaca del Luogo* zaś – w scenie spotkania Generała i Phanuela (część I), scenie budowania wieży (część III) oraz scenie na placu (część V). We wskazanych scenach występują liczni wykonawcy (postaci) wykonujący rozmaite gesty i działania, a także – zwłaszcza w *Outis* – liczne przedmioty, których występowanie w obu kompozycjach (w *Outis* w większości przypadków, w *Cronaca del Luogo* w jednym przypadku) zostało odnotowane w didaskaliach. Dla przykładu, w *Outis* w scenie licytacji pojawiawiają się liczne „stare walizki" [789] wypełnione ubraniami (fot. 34), w scenie w banku i scenie w burdelu – „krzesła[790] (fot. 15); w scenie zabawy w wojnę – „wózek w kształcie konia, na którym znajdują się różne mundury wojskowe i broń dziecięcych rozmiarów"[791] (fot. 28). w *Cronaca del Luogo* przestrzeń realną w scenie budowania wieży wypełniają m.in: „(…) schody i różne narzędzia (…) maszyna do wyrabiania cementu. Od czasu do czasu cegły, tuby i instrumenty upadają w tym ogólnym zobojętnieniu"[792]. W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* ze znacznym stopniem wypełnienia przestrzeni realnej obiektami postrzeganymi wzrokowo koresponduje duży stopień jej wypełnienia zjawiskami dźwiękowymi. w każdej ze wskazanych scen w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* pojawiają się instrumenty solowe lub traktowane solistycznie. Dla przykładu, w *Outis* w scenie licytacji – trąbki (przykł. 31), puzon[793]; w scenie w banku i w scenie w burdelu – flet[794], w scenie zabawy w wojnę – klarnet basowy, flet altowy, flet (przykł. 32). Natomiast w *Cronaca del Luogo* solistycznie traktowane są instrumenty znajdujące się w przestrzeni scenicznej. Dla przykładu, w scenie spotkania Generała i Phanuela – skrzypce i klarnet (przykł. 33), w scenie budowania wieży – puzon i trąbka, na których grają: Christian Lindberg (Abulafia) i Gabriele Cassone (Sapir) (przykł. 34), w scenie na placu – skrzypce, klarnet i akordeon[795]. Innym środkiem ewokującym wrażenie znacznego wypełnienia przestrzeni realnej jest zastosowanie rozbudowanej obsady orkiestrowej. w *Outis* pojawia się ona, np. w scenie zabawy w wojnę (przykł. 35); z kolei w *Cronaca del Luogo*, np. w scenie spotkania Generała i Phanuela[796], w scenie budowania wieży[797] czy w scenie na placu (przykł. 36). w obu kompozycjach, we

[789] „ vecchie valiggie", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 11, cz. 1.

[790] "sedie", ibid., s. 70, cz. 1.

[791] „un caretto a forma di cavallo, su cui sono diverse divise militari di misura infantile w minuscole armi", ibid., s. 26, cz. 2.

[792] „(…) scale e arnesi vari (…) macchina per impastare il cemento. Ogni tanto mattoni, tubi e strumenti cadono fra l'indifferenza generale", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 79.

[793] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 18, cz. 1.

[794] Ibid., s. 75, cz. 1.

[795] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 148.

[796] Ibid., s. 39.

[797] Ibid., s. 86.

wskazanych scenach, wykorzystana została symultaniczna prezentacja odmiennych struktur melorytmicznych, wielokrotnie powtarzanych i realizowanych przez wybrane grupy instrumentów, często przy zastosowaniu różnej artykulacji. Dla przykładu, w scenie licytacji w *Outis* melorytmiczne struktury poddawane repetycji realizowane przez instrumenty smyczkowe i dęte drewniane zestawione zostały ze strukturami akordowymi realizowanymi przez akordeon i celestę (przykł. 26), w scenie w banku i w scenie w burdelu melorytmiczne struktury repetycyjne wykonywane przez instrumenty dęte drewniane prezentowane są jednocześnie ze strukturami, w których przeważa interwalika kwintowo-kwartowa oraz sekundowa, a które są segmentowane pauzami i realizowane przy użyciu artykulacji *tremolo* przez instrumenty smyczkowe (przykł. 3), w scenie zabawy w wojnę struktury składające się z pojedynczych dźwięków, w sposób nieregularny przedzielanych pauzami, wykonywane przez instrumenty dęte drewniane i blaszane, zestawione zostały ze strukturami składającymi się z długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych przez instrumenty smyczkowe w artykulacji *tremolo* (przykł. 37). W *Cronaca del Luogo* w scenie spotkania Generała z Phanuelem struktury składające się z długo wybrzmiewających dźwięków, m.in. w partii instrumentów smyczkowych i samplera, zestawiono ze strukturami w typie szesnaskowo-ósemkowych przebiegów melicznych, realizowanych przez zespół klarnetów, pokrewnych pod względem interwaliki i rytmiki strukturze prezentowanej symultanicznie w partii klarnetu realizowanej przez instrumentalistę umieszczonego w przestrzeni scenicznej (przykł. 38). W scenie budowania wieży intonowane są jednocześnie bardzo zróżnicowane struktury: 1. składające się z długo wybrzmiewających dźwięków, 2. struktury w typie pochodów ósemkowych o przeważnie wznoszącym się kierunku linii melodycznej, które poddawane są imitacji w partii instrumentów dętych drewianych, 3. struktury akordowe w partii instrumentów smyczkowych, 4. struktury składające się z pojedynczych dźwięków poddawanych repetycji i segmentowanych pauzami w partii puzonów i tub (przykł. 39). w scenie na placu pojawia się symultaniczna prezentacja struktur składających się z dwóch powtarzanych dźwięków utrzymanych w rytmice ósemkowej w partii fletów, klarnetu basowego i skrzypiec oraz struktur utworzonych z długo wybrzmiewających dźwięków prezentowanych m.in. przez klarnety, saksofony, altówki, wiolonczele i kontrabasy (przykł. 63).

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* przywołać można wiele przykładów, w których występuje **przestrzeń heterogeniczna.** Dwa plany wizualne zostały na siebie nałożone w wielu scenach. Dla przykładu w *Outis* pod koniec sceny w burdelu (cyklu 2.) pierwszy plan tworzy siedząca na podłodze Tatiana Poluektova (Emily), natomiast plan drugi – wykonawcy (postaci) umieszczeni za nią na podwyższeniu (fot. 59). Pod koniec sceny w burdelu pojawiają się dwa plany brzmieniowe – pierwszy stanowi partia wokalna Emily, drugi zaś – dość jednorodna pod

względem fakturalnym partia orkiestry, składająca się z długo wybrzmiewających dźwięków, stopniowo postępujących w górę oraz ich repetycji[798] (przykł. 40). Przykładem zastosowania dwóch planów wizualnych w *Cronaca del Luogo* może być dalszy fragment sceny spotkania Generała i Phanuela (część I). Pierwszy plan tworzą: Matthias Klink (Phanuel) i Frode Olsen (Generał), oświetleni jasnym światłem i ubrani na biało, przy czym pierwszy – stoi, drugi – siedzi na byku, z kolei drugi plan tworzy grupa nieruchomych i rozmieszczonych swobodnie wykonawców (postaci) ukazana w scenicznym mroku. w omawianej scenie również wskazać można na występowanie dwóch planów brzmieniowych. Pierwszy plan tworzy partia wokalna Phanuela, drugi zaś plan – partia orkiestry, realizująca długo wybrzmiewające dźwięki utrzymane w dynamice oscylującej wokół *piano*[799] (przykł. 41). Trzy plany wizualne wyróżnić można w *Outis* w innym fragmencie sceny rozgrywającej się w przestrzeni burdelu (cykl 2.). We fragmencie tym na pierwszym planie ukazana została sylwetka płynącej Yeldy Kodally (Olgi), na drugim – sylwetka Eleny Brilovej (Samanthy) owijanej w celofan, na trzecim zaś – którego umowną granicę tworzy transparentny ekran – osoby (postaci) wykonujące dwuznaczne gesty. w omawianym fragmencie sceny w burdelu można wyróżnić wiele planów brzmieniowych. Pierwszy plan stanowi partia wokalna Samathy, kolejne zaś plany – pojawiające się w partii orkiestry – są trudniejsze do wyróżnienia i hierarchizacji, ze względu na częstą zmienność struktur melorytmicznych i instrumentalnej dyspozycji. Jeden z planów stanowią partie realizowane przez instrumenty solowe, np. flet altowy[800], waltornię (przykł. 42), wydzielone spośród orkiestry, grające zaledwie przez kilka taktów. Inne zaś plany stanowią partie pozostałych instrumentów, w których pojawiają się dźwięki poddawane repetycji, dźwięki długo wybrzmiewające (przykł. 42) oraz szesnastkowe przebiegi melodyczne, w których dominują odległości sekundowe[801]. Trzy plany wizualne pojawiają się w *Cronaca del Luogo* w scenie spotkania R i Orvid (część II). Pierwszy plan wizualny tworzy Hildegarda Behrens (R) – która siedzi okryta białym kocem i trzyma w dłoniach zapaloną lampkę, drugi plan – Monica Bacelli (Orvid) i flecista przechadzający się po scenie, trzeci plan zaś – wykonawcy (postaci) zgromadzeni blisko muru ukazani w scenicznym mroku. We fragmencie tym wyróżnić można liczne plany brzmieniowe. Dwa najbardziej wyraziste plany tworzą partie wokalne R i Orvid, kolejny plan – partie fletów, wyróżniające się ze względu na najwyższy rejestr spośród wykorzystanych instrumentów i wykonywanie struktur najbardziej złożonych pod względem charakterystyki wysokościowo-rytmicznej. Dalsze zaś plany tworzą partie

[798] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 136-141, cz. 1.

[799] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 40-42.

[800] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 121, cz. 1.

[801] Ibid., s. 123, cz. 1.

pozostałych instrumentów, realizujących głównie długo wybrzmiewające dźwięki[802] (przykł. 43). W *Outis* cztery plany wizualne wyróżnić można we fragmencie sceny rozgrywającej się w supermarkecie (cykl 3.). Na pierwszym planie znajduje się Alan Opie (Outis), na drugim – członkowie Swingle Singers (Wokaliści) umieszczeni na podwyższeniu oraz ekrany, na których wyświetlane są obrazy płonących miejsc, na trzecim – tancerze (postaci) w maskach gazowych oraz osoby (postaci) idące w wolnym tempie, na czwartym zaś – utworzonym na scenicznym podwyższeniu w tylnej części przestrzeni scenicznej – osoby (postaci) znajdujące się przy sklepowych kasach, trzymające w rękach paczki (fot. 26). W omawianym fragmencie można wskazać co najmniej trzy plany brzmieniowe. Pierwszy plan stanowi partia wokalna Outisa, drugi plan – partia Wokalistów charakteryzująca się homorytmiczną fakturą i występowaniem repetycji dźwięków utrzymanych w rytmice szesnastkowej[803] oraz w dalszej części omawianego fragmentu – występowaniem struktur melorytmicznych cechujących się większym zróżnicowaniem wysokości dźwięków, utrzymanych w rytmie punktowanym (przykł. 44). Natomiast trzeci plan stanowi partia orkiestry, w której występują głównie długo wybrzmiewające dźwięki i ósemkowo-ćwierćnutowe struktury realizowane przy pomocy artykulacji *tremolo* i *glissando*. W *Cronaca del Luogo* cztery plany wizualne występują we fragmencie sceny budowania wieży (część III). Pierwszy plan tworzy David Moss (Nino) przechadzający się z Christianem Lindbergiem (Abulafią) i Gabriele Cassone (Sapirem), na drugim planie w prawej części przestrzeni scenicznej umieszczona została grupa kobiet, w tym Carolina Astanel (Kobieta), trzeci plan tworzą maszerujące w rzędzie osoby (postaci), czwarty zaś – osoby (postaci) swobodnie rozmieszczone w przestrzeni scenicznej, które wykonują zagadkowe gesty przypominające pokazywanie liter alfabetu hebrajskiego (fot. 67). w omawianym fragmencie pojawiają się więcej niż dwa plany brzmieniowe. Pierwszy z nich tworzy partia Kobiety, pozostałe zaś plany – tworzone przez partie instrumentalne i wokalne są trudniejsze do wydzielenia – mimo cechujących je różnic strukturalnych – ze względu na ich realizację głównie w dynamice oscylującej wokół *piano* (przykł. 45). Większości instrumentom oraz członkom Chóru Arnolda Schönberga (Chórom A i B) i Davidowi Mossowi (Nino) powierzona została realizacja długo wybrzmiewających dźwięków, w tym również w artykulacji *tremolo*. Z kolei partie instrumentów dętych drewnianych odznaczają się występowaniem struktur o dużym zróżnicowaniu wysokości dźwięków i rytmiki, rozwijanych początkowo imitacyjnie, po chwili zaś – bardziej homorytmicznie, a także nieco większym zróżnicowaniem dynamicznym. Za sprawą zastosowanego *crescendo* (z poziomu *pianissimo* do

[802] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 59-62.

[803] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 164, cz. 1.

mezzo forte) partie instrumentów dętych drewnianych chwilami nabierają charakteru autonomicznego planu brzmieniowego (przykł. 45).

Właściwości kilku planów wizualnych lub kilku planów brzmieniowych mogą być niezmienne, jak w wyróżnionych wyżej scenach lub dynamiczne – za sprawą zmiany elementów wypełniających plany. Dynamizacja właściwości planów wizualnych dokonuje się w *Outis* w scenie recitalu (cykl 5., fot. 61) za sprawą zmiany wykonawców partii wokalnych, tj. Tatiany Poluektovej (Emily), Alana Opie (Outisa) oraz Yeldy Kodally i Donalda Maxwella (Sobowtórów), przemieszczających się w przestrzeni scenicznej. Na pierwszym planie wizualnym ukazany zostaje naprzemiennie jeden z wymienionych wykonawców (postaci) w momencie śpiewu, na drugim zaś planie – inni nieśpiewający w tym samym momencie wykonawcy (postaci) oraz siedzący przy fortepianach pianiści. Po zakończeniu swej partii dany wykonawca (postać) odchodzi na plan drugi, a pierwszy plan zajmuje po chwili inny wykonawca (postać) realizujący swoją partię. Również pod względem aspektów audialnych – przez dłuższy fragment sceny – wyróżnić można dwa plany, których właściwości są dynamizowane za sprawą zmiennego charakteru partii wokalnych i fortepianowych. Pierwszy plan brzmieniowy tworzy dana partia wokalna, drugi natomiast – partia fortepianów (przykł. 46). Właściowości partii fortepianów uzależnione są głównie od charakteru partii wokalnych. Dla przykładu, w momencie śpiewu Yeldy Kodally (Sobowtóra Emily), realizującej liczne skoki interwałowe i koloraturowe zwroty melorytmiczne, w partiach obu fortepianów pojawiają się figuracyjne przebiegi gamowe utrzymane w rytmice szesnastkowej. Natomiast w momencie pojawienia się partii Emily, odznaczającej się występowaniem dłużej wybrzmiewających dźwięków i mniej zróżnicowanych struktur melorytmicznych, faktura fortepianowa zostaje uproszczona – w partii fortepianów pojawiają się wówczas pojedyncze dźwięki lub współbrzmienia utrzymane w rytmice ósemkowej, ćwierćnutowej i półnutowej (przykł 46.). Podczas nielicznych ustępów solowych fortepianów liczba planów brzmieniowych zostaje zredukowana do jednego, który najczęściej tworzą struktury typu figuracyjnego[804]. Z kolei aż trzy plany brzmieniowe wyróżnić można w momencie pojawienia się partii orkiestry[805]. Początkowo skład orkiestry ograniczony jest do instrumentów smyczkowych, których liczba stopniowo się zwiększa, a następnie uzupełniony zostaje o inne pojedyncze instrumenty (np. klarnet[806], waltornię[807], czy harfę[808]). Orkiestrze początkowo przypada rola trzeciego planu

[804] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 144d, s. 146e, cz. 2.

[805] Ibid., s. 147c, cz. 2.

[806] Ibid., s. 148a, cz. 2.

[807] Ibid., s. 149, cz. 2.

[808] Ibid., s. 150, cz. 2.

(oprócz planu drugiego – partii fortepianów i pierwszego – partii wokalnej), ze względu na charakter pojawiających się w niej struktur – długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych w dynamice *pianissimo possibile*, w niskm rejestrze, stanowiących imitację partii wokalnej Sobowtóra Outisa[809]. Rola orkiestry reprezentowanej przez skrzypce pierwsze i drugie – realizujące frazę o kantylenowym charakterze utrzymaną w wysokim rejestrze[810] – zmienia się w momencie pauzy w partii fortepianów – staje się ona wówczas drugim planem brzmieniowym, towarzyszącym partii wokalnej. w kolejnej fazie omawianego fragmentu, w której powracają struktury figuracyjne w partii pierwszego fortepianu[811] orkiestrowa faktura zaczyna stopniowo się różnicować. Zmienia się także jej rola w kontekście kreowanych planów brzmieniowych. W partii skrzypiec pierwszych i drugich kontynuowana jest fraza o kantylenowym charakterze, wykonywana początkowo *unisono* – co tworzy jeden plan brzmieniowy, natomiast w partii altówek, wiolonczel i kontrabasów pojawiają się długo wybrzmiewające dźwięki realizowane w dynamice *pianissimo possibile*[812], do których dołączają instrumenty dęte[813] – tworząc kolejny plan brzmieniowy. Ze względu na dużą różnorodność fakturalną omawianej fazy wyróżnić w niej można aż cztery zhierarchizowane plany brzmieniowe. Pierwszy z nich stanowi partia wokalna, czwarty – partia altówek, wiolonczel, kontrabasów i instrumentów dętych. Plan drugi bądź trzeci kształtuje partia fortepianowa lub skrzypcowa, przy czym hierarchizacja obu tych partii wydaje się problematyczna, ze względu na ich równie zindywidualizowany charakter (mimo wykorzystania w nich podobnego materiału dźwiękowego). w *Cronaca del Luogo* dynamizacja planów wizualnych dokonuje się w scenie mierzenia postaci (część V) dzięki zmianie miejsca wykonawców (postaci) realizujących partie wokalne – Jörga Espenkotta i Dirka D'Ase (2 pracujących Adpetów) i tych wykonawców (postaci), którzy w tym samym momencie nie realizują partii wokalnych. Na pierwszym planie znajduje się Jörg Espenkott lub Dirk D'Ase (dany Adept), wydający w określonym momencie polecenia (co sygnalizuje poruszając terkotką), na dalszych planach zaś: grupa pozostałych mierzonych osób (postaci) i Adeptów, którzy ich pilnują, dziewczynka grająca w klasy i trzech muzyków przechadzających się w wolnym tempie i realizujących swe partie (fot. 36). Często w momencie wydawania poleceń Jörg Espenkott lub Dirk D'Ase (dany Adept) odłącza się od grupy osób (postaci), idąc samotnie w kierunku przedniej części przestrzeni scenicznej, tworząc pierwszy plan wizualny. Polecenia odłączającego się od grupy wykonawcy (Adepta),

[809] Ibid., s. 147c, cz. 2.

[810] Ibid., s. 148 a, cz. 2.

[811] Ibid., s. 148b, cz. 2.

[812] Ibid., s. 148b, cz. 2.

[813] Ibid., s. 149, cz. 2.

wielokrotnie powtarzane są przez innego wykonawcę (Adepta), który znajduje się przy pozostałych osobach (postaciach), tworzących dalszy plan. Tego typu zabieg, wiążący się z wprowadzeniem dodatkowego ruchu wykonawców (postaci) służy dynamizacji planów wizualnych i nobilitacji planów dalszych. Z tego samego względu hierarchizacja tych planów, w których kreacji wykorzystany został stały element ruchu – jak w przypadku planu tworzonego przez instrumentalistów – również wydaje się dynamiczna i wydaje się zależeć od nasilenia ruchu obecnego na pozostałych planach. w omawianej scenie – pod względem aspektów audialnych – zmianie ulega liczba planów, a dynamizacji poddawany jest plan brzmieniowy tworzony przez partie skrzypka, klarnecisty i akordeonisty, znajdujących się w przestrzeni scenicznej. Wszystkie partie instrumentalne realizowane są bez przerwy. W momencie wyłącznej realizacji partii instrumentalnych kreowane są dwa plany brzmieniowe. Pierwszy z nich tworzą wirtuozowskie partie wskazanych wyżej instrumentalistów – wykonujących struktury bardzo zróżnicowane pod względem wysokości i liczby dźwięków, rodzaju wartości rytmicznych i artykulacji, drugi zaś – partie pozostałych instrumentów umieszczonych w oknach w murze, realizujących długo wybrzmiewające dźwięki. Wraz z pojawieniem się partii danego Adepta liczba planów zwiększa się do trzech, a ich hierachia ulega zmianie. Pierwszy plan tworzy wówczas partia danego Adepta, wzbogacana dźwiękiem terkotki, drugi plan – partie trzech instrumentów, realizujących głównie struktury zredukowane pod względem liczby dźwięków i utrzymane w niższym rejestrze, trzeci zaś – partie pozostałych instrumentów (przykł. 47)[814].

Przestrzeń realna **wypełniona w stopniu niewielkim bądź znikomym** – będąca efektem zastosowania strategii redukcji – pojawia się w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* sporadycznie. Na jej występowanie w *Outis* można wskazać, np. w scenie ubierania sukni ślubnej (cykl 1., fot. 40), w scenie z udziałem Mariny (cykl 2., 4., 5., fot. 43- 48), na początku sceny w lesie (cykl 3.). W *Cronaca del Luogo* przestrzeń realna będąca efektem zastosowania strategii redukcji pojawia się, np. w scenie z solowym udziałem R i w scenie jej spotkania z Orvid (część II, fot. 7), na początku sceny budowania wieży (część III, fot. 5) i w scenie z udziałem R (część IV). Przestrzeń pusta lub prawie pusta jest kreowna poprzez ograniczenie liczby wykonawców występujących w przestrzeni scenicznej i wręcz całkowite wyeliminowanie przedmiotów. W obu utworach – we wskazanych scenach – jedynymi dostrzegalnymi obiektami są sylwetki wykonawców, reprezentujących dane postaci oraz oszczędne elementy zabudowy scenicznej. Wykonawcy pojawiają się ewentualnie w towarzystwie innych wykonawców – pojedynczych w *Outis* i licznych w *Cronaca del Luogo*.

[814] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 166-168.

Dla przykładu, w *Outis* w scenie ubierania sukni ślubnej Tatianie Poluektovej (Emily) towarzyszy Luisa Castellani (Ada) i Alan Opie (Outis), w scenie z udziałem Mariny – Monice Bacelli (wskazana postać) towarzyszy Alan Opie (Outis), natomiast w *Cronaca del Luogo* w części II oprócz Hildegardy Behrens (R) i Monici Bacelli (Orvid) dostrzec można członków Chóru Arnolda Schönberga, podobnie jak w części IV (tym razem w wertykalnej części przestrzeni scenicznej) – choć w horyzontalnej części przestrzeni scenicznej występuje jedynie Hildegarda Behrens (R). Wśród elementów scenografii, we wskazanych scenach, pojawiają się np. zwisające z góry kable zakończone żarówkami (cykl 3. w *Outis*, fot. 12), czy np. prawdziwe drzewo rosnące w lewej części przestrzeni scenicznej i kamienie w różnych jej częściach oraz oświetlone okna w murze (część IV w *Cronaca del Luogo*, fot. 13). Przestrzeń pusta bądź prawie pusta pod względem aspektów audialnych kreowana jest poprzez redukcję obsady wykonawczej – eksponowanie brzmienia instrumentów solowych bądź traktowanych w sposób solistyczny. Przykład tego typu strategii kompozytorskiej pojawia się w *Outis*, np. w scenie ubierania sukni ślubnej, w której solistycznie traktowane są flety[815] i fortepian[816], czy w scenie solowej Mariny (cykl 5.), w której solistycznie traktowany jest również flet (przykł. 48). Ten sam instrument traktowany solistycznie pojawia się w *Cronaca del Luogo,* np. w scenie spotkania R i Orvid (przykł. 49). Z kolei na początku sceny budowania wieży w tym utworze wykorzystano puzony solo (przykł. 50). Ewokowaniu wrażenia pustej przestrzeni służy także zastosowanie kameralnej obsady instrumentalnej. w *Outis* ma to miejsce, np. w scenie z udziałem Mariny (cykl 2.), w której pojawia się obsada instrumentalna składająca się z altówek, wiolonczel, kontrabasów, pojedynczych instrumentów dętych, harfy, akordeonu, samplera; w innej scenie z udziałem Mariny (cykl 4.) – z fletu altowego, klarnetu, saksofonu altowego, skrzypiec i altówki. Natomiast zredukowana obsada instrumentalna występuje w *Cronaca del Luogo*, np. w scenie spotkania R i Orvid (część II) i składa się z fletów, saksofonów, fagotu, rogów, skrzypiec, altówek, wiolonczel, kontrabasów, perkusji i samplera; na początku sceny budowania wieży – z fagotu, puzonów, tub, altówek, wiolonczel, kontrabasów; we fragmencie sceny z udziałem R (część IV) – z fletów, skrzypiec, altówek, wiolonczel, kontrabasów, perkusji, samplera i Chóru A. Innym środkiem służącym kreacji przestrzeni pustej lub prawie pustej jest uproszczenie orkiestrowej faktury za sprawą ograniczenia symultanicznej prezentacji zróżnicowanych struktur oraz za sprawą ograniczenia ich repetycji[817]. Dla przykładu, w *Outis* w scenie ubierania

[815] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 58, cz. 1.

[816] Ibid., s. 55, cz. 1.

[817] Repetycje danych struktur – najczęściej ograniczonych do kilku dźwięków bądź do jednego dźwięku i cechujących się występowaniem stosunkowo długich wartości rytmicznych (np. całych nut) – mogą stanowić również środek służący kreowaniu pustej przestrzeni, który jest powszechnie wykorzystywany w tzw. muzyce

sukni ślubnej struktury melorytmiczne poddawane repetycjom i realizowane m.in. przez instrumenty dęte drewniane pojawiają się jedynie sporadycznie, często na tle długo wybrzmiewających dźwięków wykonywanych przez instrumenty smyczkowe[818]; w scenie z udziałem Mariny (cykl 2.) i na początku sceny w lesie (cykl 3.) realizowane są jedynie długo wybrzmiewające dźwięki w partii pojedynczych instrumentów; w scenie z udziałem Mariny (cykl 4.) w partii orkiestry występują struktury melorytmiczne zbliżone pod kątem swych właściwości do tych, występujących w partii Mariny; w scenie z udziałem Mariny, cykl 5.) prezentowane są głównie długo wybrzmiewające dźwięki realizowane przez pojedyncze instrumenty w artykulacji *tremolo*. W *Cronaca del Luogo* w scenie spotkania R i Orvid osiągnięta została duża jednorodność fakturalna za sprawą zastosowania imitacji oraz ograniczenia repetycji struktur bądź danych dźwięków pojawiających się, np. w partii skrzypiec[819], na tle których wyróżniają się jednak traktowane solistycznie partie fletów. w scenie budowania wieży liczba struktur została ograniczona do dwóch ich typów – pochodów ósemkowych, w których dominują odległości sekund i tercji, realizowanych przez altówki i wiolonczele w artykulacji *glissando* oraz długo wybrzmiewających dźwięków granych przez instrumenty dęte. w scenie z udziałem R występuje najwięcej repetycji struktur, również w obsadzie *tutti*, jednaże ich największe zagęszczenie pojawia się dopiero w końcowym fragmencie sceny (przykł. 51)[820]. Ewokowaniu wrażenia pustej przestrzeni służy również wykorzystanie dynamiki oscylującej wokół *piano*, co ma miejsce w większości opisanych wyżej scen. Dzięki użyciu (prawie) pustej przestrzeni realnej możliwe stało się **wykorzystanie rozmaitych modelów ruchu wykonawców**. w *Outis*, wykonawca interpretujący partię tytułowego bohatera pojawia się w przestrzeni scenicznej biegnąc, po czym spowalnia tempo kroku, chodząc i zatrzymując się w różnych miejscach przestrzeni scenicznej. w różnym tempie i rytmie porusza się też Monica Bacelli (Orvid) w części II i Hildegarda Behrens (R) w części IV w *Cronaca del Luogo*. Podobnie jak wykonawca interpretujący partię Outisa zatrzymują się one w różnych miejscach przestrzeni scenicznej. Sylwetka Tatiany Poluektovej (Emily) w *Outis* jest bardziej statyczna – przez większą część wskazanej wcześniej sceny stoi ona nieruchomo, podobnie jak Hildegarda Behrens (R) w scenie spotkania R z Orvid w części II w *Cronaca del*

minimalistycznej. Jednakże w przypadku opisanych przykładów repetycja dotyczy głównie struktur względnie złożonych, tj. składających się z licznych dźwięków zróżnicowanych pod względem wysokości i wartości rytmicznych – ósemek bądź szesnastek. Ze względu na wskazane właściwości struktur ograniczenie ich repetycji uznałam za środek służący ewokowaniu wrażenia pustej przestrzeni.

[818] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 55, cz. 1.

[819] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 62.

[820] Ibid., s. 143-145.

Luogo. W przypadku Monici Bacelli (Mariny) w *Outis* pojawia się najwięcej różnorodnych modeli ruchu, związanych głównie z bogatą ekspresją gestyczną[821]. Zwłaszcza w scenach w cyklu 4. i 5. jej ruch wypełnia znaczną część przestrzeni scenicznej. Porusza się ona w różnych kierunkach, tempie i stylu (np. unosząc nienaturalnie wysoko nogi, podskakując, wykonując drobne czy duże kroki). Kilka modeli ruchu – związanych z bogatą ekspresją gestyczną, podobnie jak u Monici Bacelli (Mariny) – pojawia się także w przypadku Davida Mossa (Nina) w *Cronaca del Luogo*. Początkowo stoi on nieruchomo, następnie obraca się w różnych kierunkach, a zrzucając płaszcz – zaczyna gestykulować oraz klaskać w nerwowy sposób.

Choć w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* dominującą formą przestrzeni realnej jest przestrzeń heterogeniczna, można wskazać kilka przykładów, w których pojawia się **przestrzeń homogeniczna**. Dla przykładu, w *Outis* Monica Bacelli w scenie z udziałem Mariny (cykl 4.) stanowi jedyny dostrzegalny obiekt znajdujący się w przestrzeni scenicznej (fot. 43 - 48). Chociaż ruch i ekspresja jej ciała wypełniają przednią, środkową i tylną część przestrzeni scenicznej, obecność Bacelli (Mariny) musi zostać uznana za element kreacji jednego planu wizualnego z uwagi na brak innych obiektów, względem których możliwe byłoby dokonanie zhierarchizowanej oceny miejsca, które ona zajmuje. w omawianej scenie wyróżnić można natomiast dwa plany brzmieniowe. Pierwszy z nich tworzy partia Mariny, drugi zaś – partie zmieniających się instrumentów solowych, towarzyszących partii wokalnej (np. skrzypiec solo[822], altówki solo, klarnetu piccolo, saksofonu[823]), grających także w duecie zbliżone bądź te same struktury melorytmiczne (np. altówki i skrzypce[824]). Innym przykładem, w którym rozpoznać można przestrzeń homogeniczną jest początkowy fragment sceny w burdelu (cykl 2.). W przestrzeni scenicznej ukazane zostały jedynie Yelda Kodally (Olga) i Elena Brilova (Samantha) obejmowane przez mężczyzn (fot. 68). Ukazanie obu śpiewaczek (postaci) na jednym poziomie przestrzeni scenicznej oraz podobieństwo wykonywanych przez nie ruchów pozwala uznać je za elementy jednego planu wizualnego. We fragmencie tym wyróżnić można nastomiast kilka planów brzmieniowych. Pierwszy z nich stanowią partie wokalne Olgi i Samanthy, podobnie ukształtowane pod względem melorytmicznym, dynamicznym, artykulacyjnym, przejawiające podobne właściwości pod względem barwy głosów, rejestru i ambitusu. Kolejny plan stanowi natomiast partia orkiestry, w której pojawiają się głównie struktury typu repetycyjnego (w partiach różnych instrumentów powtarzane są jednocześnie

[821] Por. podrozdział 3.2.2.

[822] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 2, cz. 2.

[823] Ibid., s. 3a, cz. 2.

[824] Ibid., s. 3b, cz. 2.

pojedyncze dźwięki segmentowane pauzami oraz struktury złożone z większej ilości dźwięków[825]). Fragmentarycznie pojawia się także trzeci plan brzmieniowy – związany z wprowadzeniem instrumentów koncertujących, realizujących struktury w typie figuracyjnym (np. klarnetu piccolo i klarnetu – przykł. 17, fletu – przykł. 66). Sylwetki Yeldy Kodally (Olgi) i Eleny Brilovej (Samanthy), leżące obok siebie w jednej linii w scenie reminiscencji przestrzeni burdelu (cykl 4.), również stanowią elementy jednego planu wizualnego (fot. 54). w scenie tej rozpoznać można co najmniej dwa plany brzmieniowe. Pierwszy stanowią partie Samanthy i Olgi oraz ich śpiew w duecie, drugi plan – partia orkiestry realizująca pojedyncze dźwięki segmentowane pauzami oraz długo wybrzmiewające dźwięki, w obu przypadkach przy pomocy artykulacji *tremolo*[826], trzeci z kolei plan – pojawiający się sporadycznie – stanowią partie wybranych instrumentów, realizujacych struktury w typie figuracyjnym (np. flet altowy, fortepian, harfa[827]). Wskazanie przestrzeni homogenicznej jest możliwe również we fragmencie sceny, w której Emily z pomocą Ady zdejmuje ślubną suknię (cykl 1.). Podobnie jak we wskazanym wyżej przykładzie z cyklu 2., wyróżnienie jednego planu wizualnego staje się możliwe dopiero po wyjściu Alana Opie (Outisa), gdy ukazane zostają jedynie: Tatiana Poluektova (Emily) i Luisa Castellani (Ada) znajdujące się blisko siebie. w omawianym fragmencie wyróżnić można kilka planów brzmieniowych. Pierwszy stanowi partia wokalna Emily, drugi – długo wybrzmiewające dźwięki oraz dźwięki poddawane repetycji w partiach wybranych instrumentów (np. dętych drewnianych, smyczkowych oraz waltorni[828]), trzeci zaś – występujący sporadycznie, podobnie jak w omówionym wyżej przykładzie – struktury w typie figuracyjnym, pojawiające się w partii pojedynczych instrumentów (np. fortepianu[829]) lub ich grup (np. instrumentów dętych drewnianych i akordeonu[830]). Przestrzeń homogeniczną rozpoznać można także w *Cronaca del Luogo*, choć w mniejszej liczbie scen niż w *Outis*. Jeden plan wizualny tworzy Hildegarda Behrens (R) przechadzająca się po metaforycznym „lesie imion" (część I, fot. 6). W omawianej scenie wskazać można dwa plany brzmieniowe. Pierwszy z nich tworzy partia R, drugi zaś – partie instrumentów realizujących głównie długo wybrzmiewające dźwięki utrzymane w dynamice *pianissimo*[831] (przykł. 52). Przestrzeń homogeniczna rozpoznana być może także w finałowej scenie recitalu (część V), w której liczna

[825] Ibid., s. 95, cz. 1.

[826] Ibid., s. 17-19, cz. 2.

[827] Ibid., s. 21, cz. 2.

[828] Ibid., s. 59, cz. 1.

[829] Ibid., s. 59, cz. 1.

[830] Ibid., s. 60, cz. 1.

[831] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 47-53.

grupa wykonawców (postaci) stoi nieruchomo w przestrzeni scenicznej. W scenie tej liczba planów brzmieniowych stopniowo wzrasta – począwszy od jednego planu brzmieniowego, który tworzy partia Chóru A i B, cechująca się występowaniem długo wybrzmiewających dźwięków oraz partie instrumentalne dublujące dźwięki z partii Chóru A i B (przykł. 79) – aż po większą liczbę planów brzmieniowych. Wśród nich wskazać można struktury szesnastkowe w partii perkusji, mimo dynamiki *pianissimo* wyróżniające się dzięki specyficznej barwie instrumentów perkusyjnych (przykł. 53), czy dźwięki utrzymane w wysokim rejestrze realizowane przez wybrane instrumenty dęte drewniane (przykł. 53). Warto zaznaczyć, że w scenie tej, od początku jej kreacji, pojawiają się oryginalne struktury, które urozmaicają dość jednorodną fakturę, jak np. struktury składające się z dwóch dźwięków poddawanych repetycji w rytmie kwintoli, występujące w partii saksofonu sopranowego i altowego (przykł. 53). Jednakże w odbiorze audytywnym struktury te trudno rozpoznać ze względu na ich realizację w dynamice *pianissimo*.

Relacja między aspektami wizualnymi i audialnymi może być bardziej bądź mniej mimetyczna w przypadku różnych form przestrzeni realnej. Mimetyczna relacja między aspektami może zaistnieć w przestrzeni wypełnionej i pustej, gdy istnieje możliwość identyfikacji danego obiektu rozpoznanego wizualnie jako źródło dźwięku (w przypadku, np. śpiewających postaci, instrumentalistów występujących w przestrzeni scenicznej), natomiast w kontekście przestrzeni heterogenicznej lub homogenicznej – w przypadku, gdy liczbie i charakterowi planów wizualnych odpowiada liczba i charakter planów brzmieniowych (w *Outis,* np. w początkowym fragmencie sceny recitalu, w *Cronaca del Luogo,* np. w przypadku niektórych planów wizualnych i brzmieniowych w scenie mierzenia postaci). Jednakże biorąc pod uwagę omówione przykłady wydaje się, że w obu utworach mimetyczna relacja między aspektami oraz między planami stanowi dość rzadkie zjawisko. w przestrzeni wypełnionej i pustej częściej występuje relacja niemimetyczna między aspektami oraz między planami, gdyż większości obiektów rozpoznawalnych w sposób wizualny nie cechują rozpoznawalne właściwości audialne i odwrotnie – zjawiska rozpoznawalne w sposób audialny nie muszą korespondować z obrazem ukazanym w przestrzeni scenicznej. Źródła dźwięków, choć niewidoczne i nie pojawiające się w przestrzeni scenicznej, mogą zostać zidentyfikowane jako instrumentalne – dzięki wykorzystaniu charakterystycznej dla danego instrumentu barwy brzmienia, uzyskanej, np. za sprawą stosowania określonej artykulacji, gry w danym rejestrze czy konwencjonalnej techniki gry bądź też ich identyfikacja, ze względu na właściwości brzmieniowe kształtowane w sposób niekonwencjonaly, może być utrudniona lub wręcz niemożliwa – co w konsekwencji nadaje zjawiskom dźwiękowym akuzmatycznego charakteru.

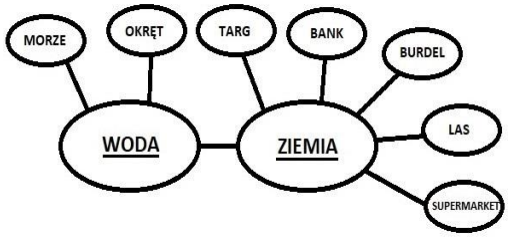
3.3.2. Przestrzenie wyobrażone

Przestrzenie wyobrażone – podobnie jak przestrzeń realna – przybierają w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* różne formy, co również związane jest z wykorzystanymi strategiami kreacji. Na podstawie kryterium, jakie stanowi efekt konfiguracji znaczeń obiektów (np. ciał, przedmiotów) i zjawisk (dźwiękowych, wizualnych) wypełniających przestrzeń realną wyróżnić można dwie formy przestrzeni wyobrażonych: **przestrzenie określone i nieokreślone**. Przestrzenie określone można wyróżnić, gdy efektem konfiguracji znaczeń obiektów i zjawisk jest mentalny obraz powtały w wyobraźni interpretatora, który jest on w stanie rozpoznać (zrelatywizować do innych znanych sobie obrazów mentalnych) i uznać za zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Z kolei o przestrzeniach nieokreślonych można mówić, gdy w efekcie konfiguracji znaczeń obiektów i zjawisk nie powstaje mentalny obraz, który interpretator jest w stanie rozpoznać i uznać za zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Dalszym rozróżnieniom ulegać mogą jedynie przestrzenie określone, gdyż tylko one łączą się z obrazem mentalnym stanowiącym zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Przestrzenie określone mogą wiązać się ze znaczeniami odnoszącymi się do aspektów społeczno-kulturowych bądź aspektów fizyczno-topograficznych, przy czym dominacja jednego typu znaczeń nie wyklucza obecności innego typu znaczeń. Mając świadomość terminologicznego uproszczenia, jednakże kierując się celem, jakim jest ułatwienie identyfikacji rozważanych kwestii i ich rozróżnienie, proponuję pierwszy z typów przestrzeni określonych – związany z dominacją znaczeń odnoszących się do aspektów społeczno-kulturowych – nazwać **sferą społeczno-kulturową,** drugi zaś – związany z dominacją znaczeń odnoszonych do aspektów fizyczno-topograficznych – nazwać **przestrzenią topograficzną** (przy czym oba typy przestrzeni określonej mogą się łączyć).

W niniejszym rozdziale przedstawiona zostanie interpretacja najbardziej rozpoznawalnych w obu utworach przestrzeni topograficznych oraz sfer społeczno-kulturowych[832]. Zarówno w *Outis*, jak i w *Cronaca del Luogo* można wskazać następujące sfery

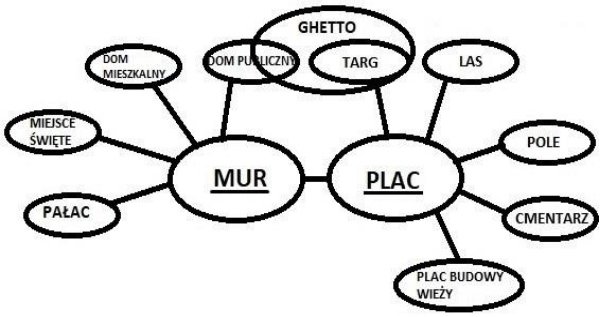
[832] W niniejszym rozdziale omówione zostaną jedynie wybrane przestrzenie topograficzne i sfery, głównie te, stanowiące element koncepcji inscenizacyjnej (ujęte w diaskaliach) i te, o których wzmianki pojawiają się w prezentowanym tekście słownym. Jednakże – ze względu na dużą liczbę rozmaitych przestrzeni topograficznych – nie sposób omówić wszystkich z nich, zwłaszcza w przypadku *Outis*, gdzie np. oprócz przestrzeni topograficznych przedstawionych przy pomocy grafiki 1. wyróżnić można jeszcze inne przestrzenie, np. sali koncertowej/teatralnej, plaży czy lotniska. Niektóre z przestrzeni topograficznych pojawiając się jedynie za sprawą nielicznych środków kreacji, np. kostiumów, uznane mogą być za „relikty" przestrzeni topograficznych, które były planowane we wcześniejszych wersjach utworu, na co wskazuje treść dokumentów przechowywanych w PSS. Wśród planowanych przestrzeni topograficznych były: wyspa, stacja

społeczno-kulturowe (w sumie jedenaście): wojenną, sacrum, mitologiczną, biblijną, erotyki, kobiecą, męską, dziecięcą, baśniową, wspólnoty i jednostki. w obu utworach wyróżnione przestrzenie topograficzne (grafika 1. i 2.) oraz relacje między nimi wydają się być determinowane przynależnością do kilku różnych **makroprzestrzeni**, które stanowią punkt odniesienia dla rozpoznania poszczególnych przestrzeni topograficznych. Strukturę relacji między makroprzestrzeniami i przestrzeniami topograficznymi w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* można przedstawić w formie swoistej „mapy":



Ilustracja 1. Struktura przestrzeni wyobrażonych w *Outis* (poprzez podkreślenie zostały zaznaczone makroprzestrzenie)

(kolejowa?), wieś, jak sugerują określenia: „przestrzeń sceniczna jest wyspą"/„la scena è un isola" (notabene identyczne, jak w didaskaliach *Un re in ascolto*), „Ulisses i Penelopa są na stacji"/„Ulisse e Penelope sono in una stazione", „„na wsi – naturalne dźwięki znaczą i wzmacniają te zmiany krajobrazu"/„campagna – i rumori naturali segnano e rinforzano questi cambiamenti di paessaggio" pojawiające się w WERSJI A schematu dramaturgicznego, i określenia: „Outis i Penelopa są na lotnisku (lub stacji)"/„Outis e Penelope sono in un aeroporto (o una stazione)", pojawiające się w WERSJI B schematu dramaturgicznego (por. tabela 3a.-3d. w Aneksie) a ponadto hotel, bar jak sugerują określenia: „Hotel Circe", „przy stołach w barze"/„ai tavolini di un bar", jak sugeruje treść dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan*, ogród, jak sugeruje treść dokumetu zatytułowanego *ULYSSES draft libretto* datowanego na styczeń 1992 roku, autorstwa Paula Cartera. Warto dodać, że niektóre z przestrzeni topograficznych (w *Outis*, np. banku, targowiska, burdelu; w *Cronaca del Luogo*, np. placu budowania wieży, ghetta) oraz sfer (w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* np. erotyczna, wojenna), ze względu na zastosowane środki ich kreacji (np. treść tekstu słownego, środki kreacji audialnej i wizualnej), w wielu przypadkach wiążą się z negatywną waloryzacją, czy w szerszej perspektywie – z ukazywaniem negatywnych wartości i krytycznej wizji kondycji ludzkiej, podobnie jak specyficzne połączenia przestrzeni i sfer czy wręcz ich hybrydyzacja. Problem ten zostanie przedstawiony w rozdziale pracy dotyczącym heterotopii kryzysu i dewiacji.



Ilustracja 2. Struktura przestrzeni wyobrażonych w *Cronaca del Luogo* (poprzez podkreślenie zostały zaznaczone makroprzestrzenie)

W *Outis* wskazane rodzaje makroprzestrzeni (morze i ziemia) dookreślają swoiste właściwości geomorficzne. W *Cronaca del Luogo* natomiast obie makroprzestrzenie (mur i plac) dookreślaja swoiste właściwości architektoniczne. W *Cronaca del Luogo* mur i plac stanowią względem przestrzeni topograficznych konstrukty o właściwościach metonimii – są architektonicznym elementem symbolizującym złożoną tożsamość różnych przestrzeni topograficznych. Dla przykładu, mur na zasadzie metonimii może symbolizować przestrzeń domu stanowiąc jedną z tworzących go ścian[833]. Z kolei w *Outis* relacja przestrzeni topograficznych i makroprzestrzeni jest odmienna, bowiem w przypadku tego utworu każda z przestrzeni topograficznych staje się metonimią wody bądź ziemi. Dla przykładu, przestrzeń morza stanowi metonimię wody, a przestrzeń targu metonimię ziemi. W przypadku muru i placu w *Cronaca del Luogo* – inaczej niż w przypadku ziemi i morza w *Outis* – można wskazać określone właściwości strukturalne związane ze sposobami kreacji wizualnej, które są do pewnego stopnia niezależne względem określonych przestrzeni topograficznych, co wiąże się ze specyfiką inscenizacyjną utworu, będącą przykładem nurtu *site-specific theatre*. Ponadto w przypadku muru wyróżnić można także określone prekompozycyjne właściwości strukturalne związane z kreacją audialną, co zasugerował także Berio w komentarzu do utworu i o czym świadczą sporządzone przez niego szkice[834]. Identyfikacja danych przestrzeni i sfer jest możliwa

[833] Notabene na taką właściwość muru wskazuje Berio: „Mur jest wszystkim i ciągle ulega przeobrażeniom. Staje się domem, w którym mieszkają i pracują ludzie, następnie ścianą, która zostaje zniszczona, wieżą, wieżą Babel ...". L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio*, op. cit., s. 375.

[834] „(…) skonstruowałem prawdziwy mur harmoniczny (w strukturalnie najszerszym i uchwytnym sensie tego terminu), na którym są zapisane (być może trochę jak graffiti) różne figury i z których są zapoczątkowywane i rozwijane muzyczne procesy o różnym i często sprzecznym charakterze." L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 306. Strukturalne (wertykalne i horyzontalne) relacje między dźwiękami w poszczególnych częściach utworu na podstawie szkiców prześledził M. Locanto w artykule *La funzione dei campi di altezze in „Cronaca del Luogo" di Luciano Berio…*, op. cit., s. 305-367.

dzięki uwzględnieniu środków kreacji wizualnej, np. scenografii, kostiumów, gestów, ruchu, a w niektórych przypadkach również dzięki uwzględnieniu środków kreacji audialnej, np. faktury, struktur, instrumentacji – ewokujących określone skojarzenia za sprawą sposobu ukształtowania, który rozpoznawany być może w kontekście rozmaitych artystycznych idiomów i konwencji.

Przestrzeń morza kreowana jest w przebiegu utworu w sposób wizualny i audialny, przy pomocy różnorodnych i zintegrowanych środków. Postacią nierozłącznie związaną z przestrzenią morza jest Outis, a jednym z jego pierwowzorów, jak sugerują odwołania w tekście libretta, jest postać morskiego wędrowca – Odysa[835]. W partii Outisa występuje najwięcej słownych odniesień do przestrzeni morza. O przestrzeni morza mówi także Narrator, przedstawiając rodowód Outisa. Wspomina on, że Izaak, syn Outisa wyruszył szukać go na ziemi i na morzu, co można odczytać nie tylko jako zabieg retoryczny służący podkreśleniu wysiłku Izaaka, lecz też jako sugestię wskazującą na związek przestrzeni morza z postacią Outisa. Wobec licznych odwołań do przestrzeni morza, pojawiających się w tekście słownym prezentowanym przez Outisa, przez mówiącego o nim Narratora, jak i przez inne postaci (których wypowiedzi kierowane są przypuszczalnie do Outisa), można wskazać na funkcję przestrzeni morza, jaką jest **konstruowanie tożsamości**. Biorąc pod uwagę treść tekstu słownego prezentowaną przez Outisa[836], można stwierdzić, że funkcję konstruowania tożsamości protagonisty pełnioną przez przestrzeń morza cechuje podwójne znaczenie w kontekście jej związków z motywem pamięci. Z jednej strony znaczenie tej funkcji wiąże się z procesem zapominania i zacierania wspomnień z przeszłości, z drugiej zaś – z procesem przypominania, retrospekcji i konstytuowania się pamięci jako znaku samoświadomości. Morze wywołuje u Outisa poczucie nostalgii, a refleksja o nim uruchamia proces przywoływania wspomnień. Uzasadnieniem dla interpretacji związków tożsamości Outisa z motywem pamięci może być kontekst mitologiczny. Outis, jak dowiadujemy się od Narratora, jest synem muzy Klio. Badając głębiej mitologiczne „drzewo genealogiczne" Outisa dowiemy się, że matką Klio była Mnemosyne – bogini pamięci[837]. Związek tożsamości Outisa z przestrzenią morza i motywem pamięci symbolizują także spacjologiczne określenia ekspresyjne związane ze zjawiskiem przestrzennej dali, którymi opatrzona została partia Outisa. Oznaczenie „pół głosem,

[835] Por. tabela 2a. w Aneksie 2.

[836] „morze zatapia znaki pamięci"/„Il mare annega i pegni della memoria.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 44-45, cz. 1.

[837] L. Trzcionowski, hasło:"Mnemosyne", [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 7. (T. Gadacz, B. Milerski, red.), Warszawa 2003, s. 105.

daleko, jakby przypominając sobie”[838] pojawia się podczas prezentacji przez tytułowego protagonistę tekstu rozpoczynającego się od słów „morze zaciera znaki pamięci” (cykl 1.). Oznaczenie to wskazuje na dystans przestrzenny jako symbol zapomnienia, co dodatkowo podkreśla tekst słowny prezentowany przez Outisa, sugerujący również możliwość asocjacji przestrzennej dali z bezkresną przestrzenią morza. Taką interpretację wskazanego oznaczenia ekspresyjnego wydaje się potwierdzać analiza sposobu ukształtowania oznaczonej nim partii Outisa. Metaforyczny dystans pamięci i pragnienie odzyskania wspomnień lub symboliczne „zanurzenie się” w otchłani morza jako symbolu zapomnienia zdaje się ewokować zastosowanie dynamiki *pianissimo,* chwilowo narastającej do poziomu *mezzo forte* i znów powracającej do poziomu *pianissimo*. Tego typu zmiany dynamiczne mają miejsce kilkukrotnie, m.in. przy powtarzaniu słowa „morze”[839] i mogą również nasuwać skojarzenia ze zjawiskiem przypływów i odpływów czy ruchem morskich fal, wyrażonym w sposób akustyczny i intermedialny jednocześnie (przykł. 54). Proces zapominania i swoistego „oddalania” się wydaje się ewokować segmentowanie wybranych słów przy pomocy fonemów, przypominając jednocześnie o „amnezjotwórczym” działaniu przestrzeni morza. Z przestrzenią morza wiąże się także określenie ekspresyjne *najdalej/lontanissimo*, którym opatrzona została partia Outisa w scenie recitalu (cykl 5.) w momencie prezentowania tekstu słownego „drogi morza”[840]. Stopień natężenia dźwięku – na który wskazuje oznaczenie dynamiczne *pianissimo possibile* – został wprost proporcjonalnie obniżony względem wzrostu dystansu przestrzennego – na który wskazuje wspomniane oznaczenie ekspresyjne – ewokując wrażenie śpiewu dochodzącego z jeszcze dalszej morskiej otchłani[841]. O morzu wypowiadają się także postaci kobiece: Emily, Samantha, Marina i Ada. Łączą one swoje wyobrażenie przestrzeni morza z wyobrażeniem tajemniczej postaci. Biorąc pod uwagę obecność Outisa w momencie snucia przez postaci kobiece „morskich opowieści” (choć obecność „niemą”), można wywnioskować, że to on jest ich adresatem i bohaterem, choć żadna z kobiet ani razu nie wymawia jego imienia. Morską proweniencję tajemniczej postaci, którą prawdopodobnie jest Outis, podkreśla Marina, notabene

[838] „mezza voce, lontano come ricordando”, L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 44, cz. 1.

[839] „mare”, ibid., s. 44, cz. 1.

[840] „le strade del mare”, ibid., s. 145b, cz. 2.

[841] Notabene spacjologiczne oznaczenia ekspresyjne pojawiają się także w partii orkiestry dwukrotnie w całym utworze, a ich wprowadzenie wydaje się wiązać z postacią Outisa. W momencie zakończenia jednego z ustępów solowych Outisa (cykl 3.), na słowie „Fährtelose”, w partii orkiestry pojawia się oznaczenie *daleko/far away* (ibid., s. 177), natomiast w scenie recitalu w partii orkiestry towarzyszącej śpiewowi Sobowtóra Outisa pojawia się określenie *lontanissimo* (ibid., s. 147 c), którym kilka stron wcześniej opatrzona została partia Outisa (cykl 5.).

sama będąc obdarzona imieniem związanym pod względem etymologicznym ze słowem „mare". Do przestrzeni morza nawiązują także gesty Mariny[842]. W partii Samanthy (cykl 2.) – podobnie jak w partii Mariny – pojawiają się metaforyczne konstrukcje słowne związane z przestrzenią morza. Oddają one zmysłowe wyobrażenia Samanthy, dotyczące postaci tajemniczej „nowej jaźni, której oczy pachną dźwiękiem morza."[843]. Podczas śpiewu Samanthy – podobnie jak w scenach z solowym udziałem Mariny (cykl 2. i. 5.) – za sprawą określonego typu ruchu i gestów (choć nie Samanthy, lecz innych postaci), pojawia się nawiązanie do przestrzeni morza. Olga wykonuje gesty naśladujące czynność pływania, leżąc na postaciach męskich, które powoli przesuwają się w kierunku Samanthy[844]. Przestrzeń morza wydaje się także pełnić **funkcję alienującą – s**taje się przestrzenią samotności, która stanowi metaforyczne więzienie pamięci, metaforę jej zanikania i odzyskiwania zarazem oraz wspomnienie poczucia osamotnienia. Przestrzeń morza uniemożliwia bowiem kontakt Outisa z innymi postaciami. Jest on niemożliwy w większości sytuacji dramaturgicznych na poziomie komunikacji i interakcji, uzgodnienia pragnień i myśli postaci, co przekłada się także na różnice w treści ich wypowiedzi, różne typy przejawianych zachowań i odmienny charakter partii wokalnych. Outis, podczas solowych ustępów postaci kobiecych, których jest adresatem, jak wskazują didaskalia: „wychodzi"[845] (ustęp solowy Emily, cykl 1.), „obserwuje z oddali"[846] (ustęp solowy Emily, cykl 2.), „śpi wyczerpany"[847] (ustęp solowy Mariny, cykl 5.), jest „zachęcany przez Olgę i Samanthę, by się z nimi położył"[848] (partia solowa Olgi i Samanthy cykl 2.). W większości sytuacji Outis jest bierny i nie próbuje nawiązać kontaktu z postaciami kobiecymi lub jego słowa adresowane do którejś z postaci pojawiają się w zupełnie nieoczekiwanym momencie niczym nagły przebłysk pamięci i sprawiają wrażenie wyrwanych z kontekstu. Dla przykładu, słowa Outisa

[842] Por. podrozdział 3.2.2.

[843] „new self whose eyes smell the sound of sea.", ibid., s. 119-121, cz. 1. Słowa Samanthy stanowią nieco zmieniony cytat z wiersza *here's to opening and upward, to leaf and to sap* cummingsa (zamiast oryginalnego słowa „rain" wprowadzono „sea"), przy czym w libretcie wskazano jedynie tomik poezji cummingsa *bez podziękowań*/*no thanks* (w zapisie *no thank*), w którym ów wiersz jest zawarty.

[844] Kwestię związku działań, a zwłaszcza myśli protagonistów z postacią Outisa trafnie ujął Osmond-Smith, zauważając, że „wędrówki Outisa nie są już geograficzne, lecz [prowadzą przez – WN] nieznane morza umysłów innych postaci." D. Osmonth-Smith, *Here comes Nobody…*, op. cit., s. 178.

[845] „Outis esce", L. Berio, *Outis*, op. cit, s. 57, cz. 1.

[846] „Outis la osserva, in disparte", ibid., s. 135, cz. 1.

[847] "dorme esausto", ibid., s. 105, cz. 2.

[848] "Outis si lascia attirare da Samantha e Olga a straiarsi con loro", ibid., s. 83, cz. 1.

„Tak – o tak. Chcę tak”[849], które kieruje prawdopodobnie do Emily, nawiązują do prezentowanych przez nią słów przysięgi małżeńskiej (cykl 2.)[850], jak i zarazem do słów Samanthy „będziesz pocałuj mnie szła pocałuj mnie będziesz szła będziesz szła pocałuj mnie” – pod kątem treści, jak i kalamburycznej struktury[851]. Pewnym wyjątkiem w nawiązywaniu przez Outisa relacji jest scena recitalu (cykl 5.), będąca jedyną okazją do konfrontacji z Emily. Choć myśli on o morzu (na co wskazuje prezentowana przez niego treść tekstu słownego: „drogi morza”[852]), jego partia wokalna upodabnia się do partii wokalnej Emily. w pozostałych scenach partia śpiewającego o morzu Outisa mocniej kontrastuje z partiami innych postaci, np. z partią Mariny (cykl 5.). Przestrzeń morza wydaje się również pełnić **funkcję wytwarzania utopii**. Oddaje pragnienie powrotu lub tęsknotę za nadejściem lepszych czasów, marzenie o wyidealizowanym świecie, dla którego warto poświęcić własną indywidualność. Z taką interpretacją tej funkcji przestrzeni morza zdaje się korespondować treść tekstu słownego prezentowana przez Emily (cykl 1.), którą stanowią słowa obietnicy skierowanej prawdopodobnie do Outisa jako jej przyszłego męża. We fragmencie wypowiadanej przez Emily przysięgi pojawiają się morskie metafory[853], które zdają się sugerować, że jej wizja siebie jako wiernej żony wiąże się z poświęceniem i oddaniem mężowi godnymi roli służącej. Treść tekstu słownego w partii Ady, poprzedzającej scenę składania przysięgi małżeńskiej (cykl 1.), wydaje się wyrażać świadomość utopii, w którą wierzy Emily. Ada, by zamanifestować niemożność sprostania oczekiwaniom mężczyzny (potencjalnego kandydata na męża) i daremny wysiłek Emily w pragnieniu przybrania roli usłużnej żony, posługuje się oksymoronicznymi zestawieniami słów[854]. Przestrzeń morza pojawia się również we wstępie do cyklu 1., 2., 4. i 5. We wstępach do wskazanych czterech cykli w wizualnej kreacji przestrzeni morza kluczowe znaczenie odgrywa projekcja jej filmowego obrazu, wyświetlana na ekranie

[849] „Yes – oh yes. You will Yes.”, ibid., s. 143a-b. Słowa Outisa stanowią nieco zmieniony cytat z ostatniego zdania *Ulyssesa* Joyce’a. J. Joyce, *Ulisses*, T. 2, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 489.

[850] Por. podrozdział 4.1.2.

[851] „you will kiss me go kiss me you will go you will go kiss me”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 129-133, cz. 1. Słowa Samanthy stanowią cytat z wiersza w *górę w ciszę w zieloną*/*up into the the silence the green* e. e. cummingsa pochodzącego z tomu *50 Wierszy/50 Poems*, nie natomiast z wierszy zawartych w tomu *bez podziękowań*/*no thanks*, jak zostało wskazane w libretcie. e.e. cummings, w *górę w ciszę w zieloną*/*up into the the silence the green*, [w:] idem., *150 wierszy*, tłum. S. Barańczak, Kraków-Wrocław 1983, s. 214-215.

[852] „le strade del mare”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 145b, cz. 2.

[853] „Jeśli się zaśmiejesz, zaaresztuję fale. Kiedy będziesz znudzony, zmoczę ci czoło.”/„Se riderai arresterò le onde. Quando sarai annoiato, ti bagnerò la fronte.”, ibid., s. 58-59, cz. 1.

[854] Dla przykładu, „gdyby ziemia była morzem”/„se la terra fosse il mare”, ibid., s. 53, cz. 1. Słowa artykułowane przez Adę pochodzą z dziecięcej rymowanki.

umieszczonym w tylnej części przestrzeni scenicznej[855]. Na tle tak przedstawionej przestrzeni morza rozgrywa się scena zabójstwa, w której Outis ginie z rąk swego syna Izaaka. Innym środkiem wykorzystanym w wizualnej kreacji przestrzeni morza, bardziej aluzyjnym niż projekcja jej filmowego obrazu, jest ubiór Steve'a przypominający strój rybaka (fot. 69)[856]. We wstępach do wskazanych cykli wizualną kreację przestrzeni morza dopełnia kreacja audialna. Do najważniejszych środków audialnej kreacji przestrzeni morza należy faktura muzyczna, którą tworzy relacja struktur o określonych właściwościach. Fakturę muzyczną wstępu w cyklu 1.[857] tworzy relacja pojedynczych struktur (lub ich grup w przypadku ich realizacji przez kilka instrumentów), cechujących się różnorodnymi właściwościami (por. tabela 4. i przykł. 55). Za sprawą kreacji audialnej ewokowane jest wrażenie przestrzennego bezmiaru, przestrzennej otwartości i nieokreśloności współgrające z filmowym obrazem morza, które utrzymuje się też podczas jego projekcji. W kreacji audialnej i ewokowaniu tego typu wrażenia kluczowa rola przypada strukturze A, za sprawą takich jej własciwości, jak: skrajnie cicha dynamika (nawet *pppp*) czy interwalika kwartowa.[858] Z kolei poddanie struktury A imitacji w partii instrumentów dętych drewnianych i smyczkowych oraz wprowadzenie w trakcie prezentacji struktury częstych zmian metrum i akcentów metrotrytmicznych, podobnie jak przedłużanie przy pomocy łuków czasu trwania niektórych dźwięków znajdujących się na granicy dwóch taktów, skutkuje wywołaniem wrażenia ametrycznego przepływu czasu, mimo zastosowania notacji struktury w taktach i obecności określonego metrum.

[855] W przypadku większości wstępów do cykli w didaskaliach nie pojawiają się wskazówki dookreślające topografię przestrzeni czy sposoby kreacji przestrzeni morza w przestrzeni scenicznej. Stąd wykorzystanie projekcji filmowego obrazu morza należy uznać za autorski pomysł reżysera – Grahama Vicka.

[856] Należy jednak zaznaczyć, że ubiór Steve'a, kojarzący się ze strojem rybaka za sprawą charakterystycznych elementów takich, jak np. kalosze i przez to korespondujący z przestrzenią morza, wprowadzony został w przedstawieniu mimo innej wskazówki pojawiającej się w didaskaliach – sugerującej, iż w prezentowany strój powinien być ubrany Outis, który w przedstawieniu we wskazanej scenie ubrany został w sposób neutralny, niekojarzący się z przestrzenią morza.

[857] L. Berio, *Outis*, op.cit., s. 1-4, cz. 1.

[858] Co warto zaznaczyć, tego typu interwalika odgrywać będzie istotną rolę w kolejnych cyklach, determinując sposób organizacji horyzontalno-wertykalnej, na co zwraca uwagę również Berio: „[W *Outis* – WN] pojawia się pewna komórka melodyczna (kwarta czysta i zwiększona), która generuje dużą ilość funkcji harmonicznych." L. Berio, *Morfologia di un viaggio* (1996), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 301.

Struktura	Długość	Metro-rytmika[859]	Materiał dźwiękowy[860]	Interwalika	Dynamika	Artykulacja	Sposób prezentacji	Instr.
A	ca. 14t.	4/4 Półnuty, ćwierćnuty (często przedłużane za pomocą łuków)	b-h-cis-d-e-f-g, gis[861]	4, 4<, 5	*pppp-p*,	*legato*	Imitacyjny	instr. smyczkowe i dęte drewniane
B	ca. 0,5 t.[862]	4/4, 6/4, Szesnastki (zmienna ilość)	b-h-c-cis-d-es-e-f-fis-g	2(>), 3(>), 4<	*pppp-mf*	*legato, tremolo, arpeggio*	Jednocześnie ze strukturą C	pfte., ar., cel. i acc., Podczas przedostatniej prezentacji struktura realizowana jest *tutti*
C	ca. 0, 25 t.	4/4, ¾, początkowo trzydziestod wójki i szesnastki, nastepnie ćwierćnuty	e-g-h	1	stała *pppp*	*staccato* i flażolety	Repetycyjny (ze zmianą wysokości dźwięków przy powtórnym powtórzeniu struktury)	cb. i rototomy, następnie tylko cb.
D	ca. 0,12 t.	4/4, 6/4, trzydziestod wójki	ais-h	2>	stała *pp*		Repetycyjny (kolejne repetycje poprzedziela ne pauzami)	rototomy

Tabela 4. Struktury występujące we wstępie do cyklu 1. *Outis.*

[859] W przypadku takich właściwości struktur jak metro-rytmika czy interwalika wskazany został dominujący typ ukształtowania.

[860] Podany materiał dźwiękowy dotyczy pierwszej prezentacji struktury.

[861]Podstawę materiału dźwiękowego imitacji tworzy seria dźwięków prezentowana w partii pierwszych fletów: b2-h1-f2-g1-d2-cis2-e2-b1-h2-f2-d2-e2-cis2-g1-e2-f2-g1-h1-b2-d2-cis2, którą (pomijając rejestr dźwięków) można sprowadzić do heksatonicznej skali: b-h-cis-d-e-f-g, w dalszym przebiegu partii fletów uzupełnionej o dźwięk gis. W konstrukcji skali zwraca uwagę naprzemienność odległości całych tonów i półtonów. Niniejsza skala nie posiada odpowiednika wśród znanych typów skal. Jednak taki sposób organizacji interwałowej skali kojarzyć się może z jedną z odmian skali cygańskiej, z tą różnicą, że odległości półtonowe przedzielają, oprócz odległości całych tonów, również interwały półtora tonów.

[862] Podczas przedostatniej prezentacji struktura ulega wydłużeniu (do ca. 1t.)

We wstępie do cyklu 2.[863] (przykł. 56) ponownie pojawia się struktura A, jednakże znacznie skrócona została jej długość (z około 14 taktów do 3 taktów), a materiał dźwiękowy uległ nieznacznej redukcji (b-h-cis-es-f-fis-g); drobne zmiany można także wskazać w zakresie rytmiki i instrumentacji struktury. We wstępie do cyklu 2. z materiału dźwiękowego struktury A wyprowadzone zostały także kolejne struktury (nie występujące we wstępie do cyklu 1.), a ich realizację powierzono instrumentom solowym (np. klarnetowi piccolo). Pomimo wskazanych zmian we wstępie do cyklu 2. zauważalna jest kreacyjna rola struktury A, co interpretować można w kontekście kreacji przestrzeni morza, tym bardziej, że przestrzeń ta, podobnie jak we wstępie do cyklu 1. ukazana została w projekcji filmowej. Kolejna wersja struktury A – skrócona do około pięciu taktów i jeszcze bardziej zredukowana pod względem materiału dźwiękowego (b-h-cis-es-f) wprowadzona została we wstępie do cyklu 4. (przykł. 57). Wprowadzenie struktury A we wstępie do cyklu 4., podobnie jak we wstępach do poprzednich cykli, wiąże się z kreacją przestrzeni morza, tym bardziej, że prezentacja struktury A ma miejsce podczas projekcji filmowego obrazu morza, analogicznie jak w cyklu 1. i 2. w audialnej kreacji przestrzeni morza we wstępie do cyklu 4. pojawiają się jednak zmiany fakturalne, warunkowane znacznym ograniczeniem materiału dźwiękowego poddanego imitacji. w partii poszczególnych instrumentów imitacji został poddany jedynie dźwięk inicjalny struktury A („b2"), po którym następuje pauza i brak dalszych następstw dźwięków, co doprowadziło do powstania quasi-pointylistycznej faktury wstępu. Jej wprowadzenie, podobnie jak w przypadku rozwiniętej imitacji struktury A we wstępie do cyklu 1., ewokuje wrażenie przestrzennego bezmiaru i nieokreśloności, również za sprawą wykorzystania interwaliki kwartowo-kwintowej, względnie cichej dynamiki (*pp*) czy przedłużenia czasu trwania dźwięków przy pomocy łuków. We wstępie do cyklu 5.[864] (przykł. 58) następuje synteza struktur pojawiających się we wstępach do poprzednich cykli. Powracające struktury występują w postaci zbliżonej do pierwotnej. Powrót wszystkich wcześniej prezentowanych struktur we wstępie do cyklu 5. tworzy rodzaj klamry kompozycyjnej utworu i prowokuje do refleksji w kontekście kreacji przestrzeni morza. We wstępach do wcześniejszych cykli stale powraca jedynie struktura A, którą ze względu na jej właściwości – w tym interwalikę kwartowo-kwintową, technikę imitacji oraz ukazanie projekcji filmowego obrazu morza w trakcie prezentacji struktury – uznałam za element kreacyjny przestrzeni morza. Strukturę A, ze względu na jej konsekwentne wykorzystanie w analogicznych momentach utworu i w kontekście występowania tego samego środka wizualnej kreacji przestrzeni morza, uznaję za rodzaj motywu przewodniego symbolizującego

[863] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 67-68, cz. 1.

[864] Ibid., s. 78-79, cz. 1.

przestrzeń morza. w przypadku pozostałych struktur tak silny związek z aspektami konstrukcji utworu i kreacją wizualną przestrzeni morza nie występuje, jednakże ich powrót we wstępie do cyklu 5 uważam za znaczący w kontekście kreacji kolejnej przestrzeni topograficznej – **przestrzeni okrętu,** wprowadzonej bezpośrednio po przestrzeni morza w cyklu 5.

Na pojawienie się przestrzeni okrętu wskazują didaskalia, w których wyszczególnione zostały różnorodne działania postaci, będących pasażerami okrętu. Przedstawione w didaskaliach (i w przedstawieniu) działania to: czytanie, rozmowa, opalanie się. Katalog działań uzupełniają: gra w badmintona, nakładanie postaciom kapeluszy przez Adę, spowolnione kołysanie się w prawo i lewo zgodnie z ruchem statku – które pojawiają się w przedstawieniu, choć nie w didaskaliach (fot. 57). Wymienione działania w większości przypadków związane są ze specyfiką zajmowanej przestrzeni[865]. Działania prezentowane w przestrzeni okrętu, z wyjątkiem czytania, nie pojawiają się w trakcie przebiegu utworu w innych przestrzeniach topograficznych. W audialnej kreacji przestrzeni okrętu[866] wykorzystane zostały te same struktury (A, B, C, D), co we wstępie do cyklu 5. Zastosowanie kumulacji różnorodnych struktur (czterech struktur wskazanych we wstępie do cyklu 1. oraz ich wariantów[867]) – podobnie jak kumulacji różnych działań postaci – można uznać za przejaw strategii katalogowania. Złożona faktura wydaje się korespondować ze wskazaną wyżej różnorodnością działań, choć między kreacją wizualną i audialną nie występuje mimetyczna

[865] We wcześniejszych wersjach struktury dramaturgicznej utworu (WERSJI A i B) pojawia się następujący opis postaci zajmujących przestrzeń okrętu (statku) i ich działań: „jesteśmy na pokładzie statku, syreny, morze, mewy. Pasażerowie, którzy czytają lub się opalają.”/„siamo sul ponte di una nave, sirene, mare, gabbiani. Passaggeri che leggono o prendono il sole.” (WERSJA A), „pojawia się Outis. Jest kapitanem statku. Jesteśmy na moście, z pasażerami, którzy leżą i się opalają. Morze, syreny, mewy”/“appare Outis. È il capitano di una nave. Siamo sul ponte, con passaggeri che legono e prendono il sole. Mare, sirene, gabbiani.” (WERSJA B). Por., tabela 3a.-3d w Aneksie 3. w treści innego dokumentu przechowywanego w PSS w kontekście przestrzeni okrętu pojawia się określenie „podróż morska”/„viaggio al mare”, z kolei w treści dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* pojawia się ręczna adnotacja naniesiona prawdopodobnie przez Beria: „Wszystko dzieje się na SS ITHACA”/„tutto avviene sull SS ITHACA”. SS Ithaka był autentycznym statkiem (frachtowcem), zbudowanym w 1922 roku i zatopionym w 1960 roku. Fakt, iż statek ten był wielokrotnie przemianowywany wydaje się nabierać znaczenia historycznej ironii w zderzeniu ze skomplikowaną genezą *Outis* (przemianowywaniem tytułu utworu, jak i imion postaci), a fakt, iż ostatnim właścicielem statku był Grek jeszcze mocniej wydaje się „zakotwiczać” tożsamość Outisa w greckiej mitologii. Por.: źródło: https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?58505; http://greatlakes.bgsu.edu/vessel/view/000441, https://clarkesteamship.files.wordpress.com/2014/02/chapter-12.pdf, dostęp: 11. 01. 2019.

[866] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 80-82, cz. 2.

[867] Por. s. 226-227.

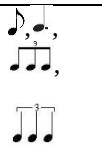
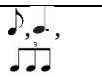
zależność. Ponadto wykorzystanie w audialnej kreacji przestrzeni okrętu tych samych struktur, co we wstępie do cyklu 1. i 5. – zwłaszcza zaś struktury A symbolizującej przestrzeń morza – w moim przekonaniu uznać można za przejaw integracji czy wręcz hybrydyzacji obu przestrzeni (morza i okrętu).

W przebiegu *Outis,* spośród przestrzeni topograficznych związanych z makroprzestrzenią ziemi, najwcześniej kreowana jest **przestrzeń targu**, pojawiająca się w scenie licytacji (cykl 2.). W kreacji przestrzeni targu – podobnie jak w przypadku kreacji przestrzeni okrętu – wykorzystana została strategia katalogowania. O jej wykorzystaniu świadczy wprowadzenie dużej liczby postaci zgromadzonych wokół aukcyjnego wzniesienia, na którym umieszczony jest Pedro, rozmaitość ich działań, chaotyczny i żywiołowy sposób ich poruszania się[868] (fot. 3 i 34). Na dookreślenie przestrzeni topograficznej jako przestrzeni targu pozwala sytuacja dramaturgiczna, jaką jest przeprowadzanie transakcji handlowej. Przedmiotem licytacji, jak sugerują słowa Pedra, jest siedem żon[869]. W tekście słownym w partii Pedra pojawiają się wyliczenia i opisy przedmiotów wystawionych na aukcji, którymi jednak zamiast żon okazują się być postaci zaczerpnięte m.in. z baśni braci Grimm, Hansa Christiana Andersena, powieści Juliusza Verne'a oraz komiksów (fot. 3). Tłum uczestników licytacji (potencjalnych kupców), komentujących jej przebieg, reprezentowany jest przez Chór. Tekst słowny w partii Chóru wyraża stopień zainteresowania licytowanym

[868] We wcześniejszych wersjach struktury dramaturgicznej (WERSJA A i B) pojawiają się informacje korespondujące z opisywaną przestrzenią i sceną licytacji: „Tak jak na dużej szachownicy, zapalane są różne punkty (nieciągłe i w różnym czasie): szybko opowiadane opowieści, rymowanki, milczące postawy, groteskowe sceny. Zwierzęta, (…), diabły, drzewa, bardzo różne rodzaje ludzi, krajobrazy, dziwne przedmioty, ognie, złodzieje, wróżki, niebieskie książęta."/„Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi (in maniera discontinua e in durate diverse): favole raccontate rapidamente, nursery rhyms, atteggiamenti muti, scene grotesche. Animali, (…), diavoli, alberi, tipi umani molto diversi, paessaggi, oggetti strani, fuochi, ladri, fate, principi azzurri. Il tutto è trattato come frammenti." (WERSJA A); „Outis śledzony przez zwierzęta i bohaterów z baśni (…) między tysiącem głosów zwierząt, bohaterów i zwierząt (…), niebiescy książęta, potwory, walizki etc. Tak jak na dużej szachownicy, różne punkty są oświetlane w sposób nieciągły – jak wiele opowieści opowiadanych szybko"/„Entra Outis seguito da animali e personaggi di fiabe (…) fra mille voci animali, personaggi e animali (…),principi azzurri, mostri, valiggie ecc. Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi in maniera di scontinua- come tantefavole raccontate rapidemente." (WERSJA B). Por. tabela 3a.-3d. w Aneksie 3.

[869] Por. podrozdział 3.2.2.

przedmiotem[870]; pojawiają się w nim także propozycje ceny za dany przedmiot[871]. W trakcie licytacji postaci zgromadzone wokół Pedra wyciągają z walizek kostiumy i ubierają się w nie, np. jedna z postaci ubiera czerwoną pelerynę kojarzącą się z postacią czerwonego kapturka. Za sprawą kostiumów ukazana zostaje prawdziwa feeria barw. W audialnej kreacji przestrzeni targu również można wskazać przejawy strategii katalogowania. Kolejne artykułowane przez Pedra wersy tekstu słownego opatrzone zostały innym oznaczeniem ekspresyjnym. Podczas skandowania określeń postaci (przedmiotów poddanych licytacji) – czemu towarzyszy otwieranie kolejnych walizek – prezentowane są różnorodne właściwości kreacji audialnej (por. tabela 5.). Pojawiają się zmiany interwaliki i rytmiki, wprowadzane zostają coraz to inne instrumenty zdwajające w dynamice *forte* partię Pedra. Wskazane zmiany kreacji audialnej interpretować można albo w kontekście odmiennych właściwości przywoływanych postaci, albo w kontekście odmiennych właściwości wspominanych przez Pedra żon, stanowiących „zawartość" danych walizek (przykł. 12, 25, 26, 31, 88).

Tekst słowny i nr strony w partyturze	**Oznaczenie ekspresyjne**	**Int.**	**Rytm.**	**Instr. dublujące**	**Dyn.**	**Technika wokalna**
„Metto in vendita sette mogli"/„Poddaję sprzedaży siedem żon", s. 16, cz. 1.	*enfatico*	4(>), 2(>), 3(>)		Fl. 2, fl. Alt., cl. 2, 3, fg., acc.	*ff*	śpiew
"Una bambina vestita di rosso"/"Dziewczynka ubrana na czerwono", s. 17, cz. 1.	*urlato*	4(>), 2(>), 3(>)		Fl., fl. Ott., fl. alt., ob., cl. picc., cl. 1,3, guiro, cel., acc.,	*ff, f*	melorecytacja
„La principessa addormentata"/„Śpiąca królewna", s. 18, cz. 1.		4(>), 2(>), 3(>)		Fl. ott., trbn., cel., acc.	*f*	śpiew

[870] „Chcę je, znam je"/„"Io li voglio li conosco", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 20, cz. 1., „dla mnie druga, lecz pod warunkiem, że gotuje"/„a me il secondo purché sia cotto", ibid., s. 20, cz. 1., „Daj mi je prędko, ja także jestem w biegu"„Dammeli in fretta che anch'io sono in fuga", ibid., s. 21, cz. 1., „Ta jest dla ciebie"/„Questa è per te", ibid., s. 21, cz. 1.

[871] „Sto dolarów, więcej nie mogę"/„Cento dollari di più non posso", ibid., s. 17-18, cz. 1., „Warta tego pierścienia"/„Per quest'anello aggiudicata", ibid., s. 18-19, cz. 1., „Cała dla mnie, dam ci za nią Pan del re"/„Tutta per me, le darò pan del re", ibid., s. 21, cz. 1. Pan del re to rodzaj tradycyjnego, włoskiego chleba.

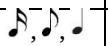
„Due bambini perduti nel bosco”/“Dwoje dzieci zagubionych w lesie”, s. 19-20, cz. 1.	*falsetto*	2(>), 3(>), 4<		Cel., acc.	*p*	śpiew
‘Il lupo e l’agnello di sopra e di sotto”/„Wilk i baranek u góry i na dole”, s. 20, cz. 1.		5, 7(<), 10(>)		Cel., acc.	*f*	melorecytacja
“Ecco una lepre con tartaruga”/“Oto zając i żółw”, s. 21, cz. 1.	*Voce strozzata*	1		Instr.smyczkowe i dęte drewniane	*p*	melorecytacja na jednej wysokości
“Cenerentola”/“Kopciuszek”, s. 21, cz. 1.	*supplichevole*	4(<)		-	*mf*	śpiew
„Una balena”/„Wieloryb”, s. 21, cz. 1.	*entusiasta*	1, 3(>), 4(<)		-	*f*	melorecytacja
„Rapunzel”/„Roszpunka”, s. 21, cz. 1.	*timido*	4(<)		-	*mf*	melorecytacja
„Superman”, s. 22, cz. 1.	*estatico*	4(<), 3(>)		-	*f*	melorecytacja, *glissando*
„Biancaneve w tanti nani”/„Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków”, s. 22, cz. 1.	*meccanico*	-		cl., trbn.	*mf*	mowa
„la Sirenetta”/ „Mała syrenka’, s. 22, cz. 1.	*erotico*	5, 6(>)		Fg., cl. bas., fl. 1, ob.	*mf*	melorecytacja
„Faccia di pietra”/ „Kamienna twarz”, s. 22, cz. 1.	*aggresivo*	1, 6(>)		-	*f*	melorecytacja
„Captain Nemo”/ „Kapitan Nemo”, s. 23, cz. 1.	-	6(>), 3(>)		-	*f*	częściowo melorecytacja
„L’oca dorata”/ „Złota gęś”, s. 23, cz. 1.	*Esagerando le vocali [o] e [a] (stringendo molto la [o] e apprendo la [a] e imitando i claksons)*	4<, 2(>), 5, 6(>)		Tr. 1, perkusja	*f*	melorecytacja

Tabela 5. Właściwości kreacji audialnej przestrzeni targu w *Outis*

W audialnej kreacji przestrzeni targowiska wykorzystane zostały także różne muzyczne idiomy, a ich kompilacja stanowi kolejny przejaw strategii katalogowania. Dzięki wykorzystaniu dość żywego tempa (♩=100) i metrum 4/4, a także dzięki użyciu struktur składających się z dźwięków akcentowanych, poddawanych regularnym repetycjom (głownie dźwięk „fis2"), utrzymanych w rytmice ósemkowej i segmentowanych pauzami w partii dialogujących trąbki pierwszej i drugiej oraz *tremolando* w partii kotłów, wprowadzony został idiom wojskowego marsza. Na słowach „Due bambini" pozostałe instrumenty z grupy dętych blaszanych (waltornie, puzony i tuba basowa), zaczynają imitować struktury z partii trąbek, powtarzając przede wszystkim dźwięk „cis[1]". Wraz z coraz większą nieregularnością następstwa dźwięków oraz wejściem partii tuby i puzonu, mimo utrzymania tego samego, co wcześniej tempa i metrum, pojawia się idiom muzyki jarmarcznej. Groteskowy charakter idiomu muzyki jarmarcznej został uwypuklony za sprawą gry puzonów z tłumikami *wah-wah*. Przestrzeń targu pojawia się także w *Cronaca del Luogo* (część V) i stanowi jedną z dwóch przestrzeni topograficznych tworzących przestrzeń ghetta i zarazem jedną z pięciu przestrzeni topograficznych związanych z makroprzestrzenią placu[872]. Pod względem aspektów wizualnych przestrzeń targu wykreowana została w bardzo umowny i oszczędny sposób – postaci wstają wymieniając nazwy kolejnych „towarów" i uczyniwszy jeden krok do przodu zastygają w bezruchu. O specyfice kreowanej przestrzeni świadczy sytuacja dramaturgiczna – składanie ofert sprzedaży. Kolejne postaci reprezentujące sprzedawców wymieniają określenia obiektów mających stanowić przedmiot transakcji handlowej[873], co stanowi przejaw strategii katalogowania w prezentowanym tekście słownym pojawiają się także określenia proponowanych usług, które przypominają szyldy reklamowe[874] oraz fragmenty dialogu o tematyce handlowo-usługowej[875]. Strategia katalogowania wykorzystana została także

[872] W jednym z dokumentów przechowywanych w PSS pojawia się informacja, że w części V znajduje się „mur-rudery"/„muro-rudere", co wskazuje zwłaszcza na obecność przestrzeni ghetta.

[873] „starocie"/„Altesachen", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 163-165, „wyborne śledzie"/„arringhe deliziose", „dwa kwintale ziemniaków"/„due quintali di patate", „marmolada"„marmellata", „chleb"/„pane", „złote zęby"/„denti d'oro", ibid., s. 164.

[874] „wynajem siły roboczej"/„affitto mano d'opera", ibid., s. 165. Słowa artykułowane przez postaci stanowią parafrazę fragmentu opowiadania *Skrawek czasu* Idy Fink (w którym pojawia się zwrot „zaciąg na roboty"). I. Fink, *Skrawek czasu*, [w:] idem, *Wiosna 1941*, Warszawa 2011, s. 7.

[875] „jaki wykonujesz zawód?"/„che mestiere fai?", „wszystko wymienię"/„scambio tutto", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 165. Słowa „jaki wykonujesz zawód?", artykułowane przez postaci stanowią parafrazę fragmentu opowiadania *Skrawek czasu* Idy Fink (w którym pojawia się zwrot „na pytanie: zawód? – odpowiedział: nauczyciel"). I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 12.

w audialnej kreacji przestrzeni targu, podobnie jak w *Outis*. Podczas wymieniania nazw kolejnych przedmiotów (początkowo przez wszystkie głosy, następnie zaś jedynie przez głosy basowe i tenorowe), zmieniają się właściwości kreacji audialnej, takie jak: kontur meliczny, rytmika, dynamika i artykulacja bądź rodzaj techniki wokalnej. Nazwy niektórych przedmiotów powtarzane są kilkukrotnie – bezpośrednio w imitacji bądź po wymienieniu nazw innych przedmiotów, przy czym przy kolejnych powtórzeniach w różnym stopniu zmieniają się dane właściwości kreacji audialnej (por. tabela 6.). Niektóre określenia przedmiotów prezentowane są także symultanicznie, co ewokuje wrażenie chaosu, tłoku i ulicznego gwaru.

Tekst słowny i nr strony w partyturze	**Głos**	**Kontur meliczny**	**Rytmika**	**Dyn.**	**Artykulacja**
„Altesachen”/„stare rzeczy”, s. 163-165	*tutti* T B B T B	repetycja opadający opadający opadający wznoszący opadający	szesnastki szesnastki ósemki opadający ósemki ósemki	*p* *f* *f* *p* *p* *mf*	intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu *glissando*
„Aringhe deliziose”/ „wyborne śledzie”, s. 164	T B T	wznosząco-opadający wznosząco-opadający wznosząco-opadający	ósemki ósemka, ćwierćnuta ósemki z kropką, szesnatski	*mf* *mf* *mf*	 *glissando* *glissando*
„Due quintali di patate”/„dwa kwintale ziemniaków”, s. 164	B	repetycja dźwięków	szesnastki	*p*	*staccato*
„Denti d’oro”/„złote zęby”, s. 164	T	wznoszący	ćwierćnuta	*p*	*glissando*
„marmellata”/„marmolada”, s. 164	B	opadający	ćwierćnuta	*p*	*glissando*
„pane”/„chleb”, s. 164	T	opadający	ósemki	*p*	

Tabela 6. Właściwości kreacji audialnej przestrzeni targu w *Cronaca del Luogo*

W trakcie muzycznej prezentacji „towarów” głosy kobiece pełnią rolę komentującą. Prezentowany przez nie tekst[876] (realizowany przy pomocy wznoszącego konturu melicznego w celu podkreślenia charakteru pytającego) oraz repetycje słowa „ty”[877] wyrażają próbę nawiązania kontaktu z kupującymi. Podczas wymieniania nazw usług w partiach wszyskich głosów pojawia się recytacja, a charakter partii instrumentalnych (realizowanych przez instrumenty znajdujące się w przestrzeni scenicznej) zmienia się z repetytywnego na bardziej wirtuozowski. Zmiana charakteru partii instrumentalnych dokonuje się za sprawą realizacji

[876] „widzieliście je?”/„l’avete visti?”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 165.

[877] „tu”, ibid., s. 164.

struktur szesnatkowych przy pomocy zmiennej artykulacji, co uznać można za foniczną interpretację nazw poszczególnych szyldów reklamowych, służącą zwróceniu uwagi tłumu.

Muzyczne idiomy rozpoznawalne w kontekście kreacji przestrzeni targu w *Cronaca del Luogo*, podobnie jak prezentowana wyżej treść tekstu słownego, zdają się również wskazywać na obecność **przestrzeni żydowskiego ghetta**. W partii instrumentów obecnych w przestrzeni scenicznej pojawia się idiom muzyki klezmerskiej (przykł. 59). Określa go nie tylko wybór instrumentów kojarzonych z tą muzyczną tradycją (skrzypce, klarnet, akordeon), lecz także specyficzne właściwości ich partii. Prezentowana przez instrumenty partia cechuje się quasi-improwizacyjnym, wirtuozowskim i nieco lamentacyjnym charakterem. Dominuje w niej rytmika szesnastkowo-ósemkowa, występuje zróżnicowana artykulacja (np. *staccato w* partii klarnetu, *glissando* w partii skrzypiec[878]) i ozdobniki (w partii klarnetu[879]). W ukształtowaniu melodyki (materiał dźwiękowy d-e-f-gis-a-b-c-d) wykorzystany został wzorzec skali węgierskiej, której pierwszy tetrachord pokrywa się z pierwszym tetrachordem *sztejger* (jid. „sposób", modusu w muzyce Żydów wschodnioaszkenazyjskich[880]) zwanym *Mi Sheberach*, używanym w muzyce Żydów aszkenazyjskich[881], choć należy dodać, że w partii skrzypiec pojawiają się także alteracje poszczególnych stopni skali. Tłem dla swobodnie prowadzonych fraz w partii skrzypiec i klarnetu są długo wybrzmiewające dźwięki o burdonowym charakterze w partii akordeonu. Wskazane cechy ukształtowania partii instrumentalnych wskazują na obecność stylu muzycznego określanego mianem *doina*, pochodzącego z Rumunii i przejętego przez muzykę klezmerską[882]. Na obecność przestrzeni ghetta wskazuje także treść tekstu słownego prezentowana podczas kreacji przestrzeni targu, w której pojawiają się historyczno-kulturowe konotacje związane z kulturą żydowską kręgu wschodnio-europejskiego i ze steorytypowym wizerunkiem przedstawiciela narodu wybranego. Zauważyć należy, że wskazane wyżej towary w większości przypadków stanowią produkty spożywcze powszechnie wykorzystywane w kuchni Żydów aszkenazyjskich[883]. Z kolei takie określenia, jak: „złote zęby" i „wymienię wszystko", a ponadto obecność sytuacji dramaturgicznej związanej z zawieraniem transakcji handlowej, wydają się służyć kreacji wizerunku majętnego Żyda parającego się handlem lub lichwą. Obecność przestrzeni ghetta podkreśla także wykorzystanie języka jidysz,

[878] Ibid., s. 165.

[879] Ibid., s. 165.

[880] B. Muszkalska, *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wrocław 2013, s. 140.

[881] H. Sapoznik, P. Sokolow, *The Compleat Klezmer*, Cedarhurst-New York 1987, s. 20-22.

[882] S. Rogovoy, *The Essential Klezmer: a Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde*, Chapell Hill 2000, s. 251.

[883] G. Marks, *Encyclopedia of Jewish Food*, Hoboken 2010.

w którym wymawiane są niektóre nazwy (np. „Altesachen" oznaczające stary lub używany przedmiot[884]).

W *Outis* z przestrzenią targu powiązane zostały wzajemie sprzężone **sfery: baśniowa i dziecięca**. Reprezentantem sfery dziecięcej jest jedenastoletni Rudy, trzymany przez Emily za rękę (co dookreślają didaskalia)[885]. Postać Rudy'ego jest niema, podobnie jak inny reprezentant sfery dziecięcej – Izaak[886]. Opis ubioru Rudy'ego (zawarty w didaskaliach) wyraźnie koresponduje z odwołaniami do sfery baśniowej, które pojawiają w tekście słownym w partii Pedra. Elementami ubioru i wyposażenia Rudy'ego są: szklany pantofelek, mały kask z brązu, różdżka z kości słoniowej przewiązana fioletową wstążką oraz książka, którą Rudy czyta, całując strony[887]. Sfera baśniowa kreowana jest też we wskazanym wcześniej tekście słownym prezentowanym przez Pedra[888], a baśniowych protagonistów reprezentują przebrane postaci. We wskazanym przykładzie kreacja sfery dziecięcej dokonuje się jedynie w sposób wizualny. Natomiast kreacja sfery dziecięcej dokonuje się w sposób audialny w cyklu 4. Audialna kreacja sfery dziecięcej wiąże się w nim z wprowadzeniem partii Głosów dziecięcych prezentowanej z nagrania oraz z jej przeciwstawieniem partiom postaci reprezentujących dorosłych, za sprawą odpowiedniej sekwencji partii. Partia Głosów dziecięcych wprowadzona została bowiem wyłącznie podczas pauz pojawiających się w przebiegu partii postaci reprezentujących dorosłych – Guglielma[889], Guglielma w duecie z Adą (przykł. 8), z którymi jednocześnie pojawiają się Głosy kobiet i mężczyzn prezentowane z nagrania, również reprezentujące postaci dorosłych (przykł. 29)[890]. Wzajemnie powiązane sfery baśniowa i dziecięca występują również w *Cronaca del Luogo* za sprawą pojawienia się w przestrzeni scenicznej grupy Dzieci (część

884 L. Barouch, *Between German and Hebrew: The Counterlanguages of Gershom Scholem, Werner Kraft and Ludwig Strauss*, Berlin-Jerusalem 2016, s. 167.

885 Por. podrozdział 3.2.3.

886 Izaaka – pomimo jego domniemanej pełnoletniości – uznaję za reprezentanta sfery dziecięcej ze względu na przypisaną mu rolę syna Outisa.

887 „W (…) lewej dłoni trzyma wysmukłą laseczkę z kości słoniowej, przewiązaną fioletową kokardką. W prawej dłoni trzyma książkę, która czyta całując strony. Białe jagniątko wysuwa głowę z kieszonki jego Kamizelki."/"Nella mano sinistra Rudy tiene una bacchetta d'avorio con un nastro violetto. Nella mano destra regge un libro che legge mutamente, baciandone le pagine. Un agnellino bianco gli fa capolino da una tasca.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 17, cz. 1. Opis ubioru Rudy'ego stanowi cytat z *Ulissesa* Joyce'a. J. Joyce, *Ulisses*, T. 1, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 254. (cytat przedzielony parafrazą wcześniejszego fragmentu *Ulissesa* w moim tłumaczeniu).

888 Por. s. 231-232.

889 L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 35, cz. 2.

890 Ibid., s. 38–40, cz. 2.

V), a związek wskazanych sfer z określoną przestrzenią topograficzną nie jest tak czytelny jak w przypadku ich kreacji w *Outis*. Na obecność sfery baśniowej wskazuje treść „historyjki" [891] prezentowanej przez Człowieka bez wieku na żądanie Dzieci. Opowiada ona o królu, który potrafił przewidywać przyszłość i postanowił zjeść skąpe zbiory, by popaść w obłęd[892]. Kreacja sfery baśniowej w *Cronaca del Luogo* – inaczej niż w *Outis* – nie odbywa się w sposób wizualny. W *Cronaca del Luogo* sfera dziecięca pojawia się także w scenie na placu (część V) i w scenie pierwszego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część II). W scenie na placu sferę dziecięcą reprezentuje postać dziewczynki grającej w klasy, z kolei w scenie pierwszego spotkania Dzieci i Człowieka bez wieku – Dzieci. Postaci Dzieci w *Cronaca del Luogo* – w przeciwieństwie do postaci Dzieci w *Outis* – nie są nieme, stąd także brzmienie ich głosów służy kreacji wskazanej sfery. Sposób ukształtowania partii wokalnej Dzieci w *Cronaca del Luogo* cechuje kilka jednostkowych elementów, które ze względu na wielokrotne występowanie wyłącznie w partii Dzieci można uznać za symbole sfery dziecięcej. W partii dwóch grup Dzieci[893] (przykł. 10) lub w partii wszystkich Dzieci[894] (przykł 14) wykorzystana została struktura słowno-muzyczna, będąca onomatopeiczną imitacją ptasich odgłosów (słowa „toká toká")[895]. W jej ukształtowaniu wertykalnym, jak i horyzontalnym dominuje interwalika kwartowo-trytonowa, będąca konsekwencją wykorzystania określonych dźwięków („f-h-b-e") i rytmika ósemkowa. W partii Dziecięcych głosów solowych pojawia się także inna charakterystyczna struktura – w typie sekundowo-tercjowego pochodu o ascendentalnym kierunku, utrzymana w rytmice ósemkowej (przykł. 10). Struktura ta przypada na słowa „daj nam orzechy wodę brzoskwinie gruszki"[896], a wyliczanie nazw produktów spożywczych kojarzyć się może z dziecięcą rymowanką[897].

W *Outis* sferze dziecięcej, jak zasygnalizowałam wcześniej, przeciwstawiona została **sfera dorosłych.** W utworze tym wskazać można liczne przykłady, w których kobiece i męskie partie wokalne (związane ze sferą dorosłych) reprezentują jednocześnie dialektykę płci, którą można także określić jako przeciwstawienie dwóch **sfer: męskiej i kobiecej**. Dialektyka sfery męskiej i kobiecej pojawia się m.in. w scenie w przestrzeni banku-burdelu (cykl 2.) oraz w scenie w przestrzeni burdelu (w formie reminiscencji)-scenie zabawy w wojnę (cykl 4.).

[891] „storiella", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 195.

[892] Por. podrozdział 3.2.2.

[893] L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 65-66, s. 68a.

[894] Ibid., s. 187-188, s. 192-193.

[895] Por. podrozdział 3.1.2.

[896] „dacci noci aqua pesche pere", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 66a-b.

[897] Stylizacja dziecięcej rymowanki pojawia się także w *Outis* w partii Reżysera. Por. podrozdział 4.2.1.

Antagonistyczny charakter sfer podkreśla konstrukcja obu wskazanych scen, tj. porządek następstwa męskich i kobiecych partii wokalnych oraz właściwości kreacji ciał i głosów. Sfera męska reprezentowana jest przez postać Reżysera[898]. Gesty i ruchy Reżysera charakteryzują się nerwowością i agresywnością i w połączeniu z prezentowaną przez Reżysera treścią tekstu słownego[899] zdają się wyrażać jego apodyktyczność, bezkompromisowość, pragnienie kontroli i dominacji, co odpowiada stereotypowemu wyobrażeniu męskości. W podobny sposób interpretować można umieszczenie Reżysera kilka metrów powyżej postaci kobiecych (cykl 4.). W partii Reżysera występują liczne elementy korepondujące z jego wizerunkiem kreowanym w sposób wizualny[900]. Ponadto na związek tej postaci ze sferą męską wskazuje wykorzystanie określonych instrumentów, które towarzyszą jego partii – kontrabasu oraz klarnetu basowego. Instrumenty te imitują struktury pojawiające się w partii Reżysera, a ich barwa koresponduje z barwą jego głosu. Sfera kobieca reprezentowana jest m.in. przez postać Olgi, Samanthy, Mariny i Emily. W wizualnej kreacji sfery kobiecej kluczową rolę odgrywają kostiumy i gesty postaci. Kostiumy Olgi i Samanthy, podkreślają kobiece walory ich sylwetek[901], podobnie, jak różne suknie (np. ślubna, skromna szara, elegancka wieczorowa), które nosi Emily. Choć ze sferą kobiecą nie kojarzy się kostium Mariny (spodnie), to jej wyrafinowana i zniuansowana gestykulacja – wręcz przeciwnie – interpretowana być może jako wyraz dbałości o detale, uznawany za cechę archetypicznie kobiecą. Ze przejaw sfery kobiecej mogą zostać uznane również gesty Olgi i Samanthy – powolne, subtelne i płynne ruchy dłońmi (cykl 4.), w mniejszym stopniu zaś gesty wykonywane przez Emily. Warto dodać, że sfera kobieca nabiera także konotacji homoseksualnej za sprawą kontekstu wyrazowego *Carminy piątej* Katullusa, której fragment pojawia się w tekście słownym prezentowanym przez Olgę[902] (cykl 2.). Bliska relacja między kobietami ukazana została w przestrzeni scenicznej – Olga uwolnionia przez nią z celofanu Samantha czule się obejmują (fot. 70). Tak przedstawioną apoteozę kobiecości w omawianym fragmencie podkreślają także specyficzne właściwości partii Olgi

[898] W niniejszym rozdziale wskazane zostaną jedynie wybrane właściwości kreacji audialnej i wizualnej postaci Reżysera. Większość z nich przedstawiona zostanie w podrozdziale 4.2.1., gdyż wiąże się z negatywną waloryzacją tej postaci oraz przestrzeni i sfer, w której postać ta się pojawia.

[899] Por. rozdział 4.2.1.

[900] Ibid.

[901] Jednakże kostiumy Olgi i Samanthy, ze względu na konotacje erotyczne, wskazane zostaną w sposób bardziej precyzyjny w kontekście kreacji sfery erotycznej.

[902] Por. rozdział 4.2.1. We wcześniejszym, fragmencie *Carminy piątej*, niewykorzystanym w libretcie, pojawia się wezwanie podmiotu lirycznego do pielęgnowania kobiecej miłości. Katullus, *V* [w:] idem., *Poezje*, tłum. A. Świderkówna, Wrocław 1956, s. 9.

i Samanthy[903]. Na przynależność Olgi, Samanthy, a także Mariny i Emily do sfery kobiecej wskazuje wykorzystanie topicznych instrumentów, podobnie jak w przypadku przynależności Reżysera do sfery męskiej. Wśród nich wyróżnić można harfę, której brzmienie towarzyszy postaciom kobiecym podczas większości ich partii[904], celestę, altówkę i wiolonczelę czy instrumenty odznaczające się jasną i delikatną barwą (np. flety i skrzypce). Wykorzystanie tych samych topicznych dla sfery kobiecej instrumentów towarzyszących partiom różnych postaci kobiecych służy ich unifikacji, podobnie jak uzależnienie właściwości strukturalnych partii instrumentalnych od właściwości strukturalnych kobiecych partii wokalnych oraz pokrewieństwo struktur realizowanych przez instrumenty w trakcie przebiegów partii różnych postaci kobiecych, co zauważalne jest najbardziej w cyklu 4. Podczas ustępu solowego Olgi w cyklu 4. klarnet pierwszy i saksofon altowy imitują jednocześnie dwie struktury z jej partii, a inne instrumenty topiczne dla sfery kobiecej (celesta i harfa) – podobnie jak podczas śpiewu Samanthy – realizują wraz z fortepianem struktury akordowe i ósemkowe pasaże o wznoszącym kierunku linii melodycznej, które kontynuowane są w trakcie ustępu solowego Emily, następującego po ustępie solowym Olgi (przykł. 60). Unifikacji postaci kobiecych służy też jednakowo ascetyczny sposób ich ukazania – jako jedynych dostrzegalnych „obiektów" w przestrzeni scenicznej[905]. Dialektyka sfery męskiej i kobiecej pojawia się także w *Cronaca del Luogo*, jednak w o wiele mniejszym stopniu niż w *Outis*. Także aspekty wizualne odgrywają o wiele mniejszą rolę w kreacji postaci kobiecych i męskich w *Cronaca del Luogo* niż w *Outis*. W ostatnim utworze scenicznym Beria, w przypadku większości postaci, atrybuty płci nie zostały podkreślone za sprawą odpowiednych kostiumów, gestów i ruchu. Pewnym wyjątkiem jest jednak sposób kreacji wizualnej postaci R i Orvid w scenie ich spotkania (część II), który symbolizować może domniemaną dialektykę płci wskazanych postaci[906] (fot. 7). W *Cronaca del Luogo* sfera męska i kobieca mogą zostać rozpoznane głównie w odniesieniu do aspektów audialnych, w kontekście przestrzeni domu publicznego[907] i sfery erotyki w dwóch fragmentach

[903] Por. s. 155.

[904] Stanowi to nawiązanie do konwencji romantycznej muzyki symfonicznej i operowej, w której harfa traktowana była jako atrybut kobiet o łagodnym usposobieniu. R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 93. W przypadku Mariny brzmienie harfy wiąże się także z symboliką akwatyczną (choć wyjątkowo podczas jej partii w cyklu 4. harfa się nie pojawia).

[905] W utworze wskazać można także na inne przejawy sfery kobiecej, jednakże ze względu na ich wykorzystanie w celu krytyki i deprecjacji tej sfery, zostaną one przedstawione w podrozdziale 4.2.1.

[906] Por. podrozdział 3.2.3.

[907] Z uwagi na różnice w kreacji tego typu przestrzeni w porównaniu z przestrzenią burdelu w *Outis*, spośród których najważniejsza to brak wulgarności, proponuję przestrzeń o podobnym charakterze w *Cronaca del Luogo* nazywać „przestrzenią domu publicznego".

utworu (początek części I i części V), a sama sfera kobieca może zostać rozpoznana w kontekście przestrzeni placu budowy wieży (część III). Kreacja sfery męskiej na początku części I[908] (przykł. 61) wiąże się ze sferą erotyczną i przestrzenią domu publicznego, co sugeruje treść tekstu słownego, w której mowa jest o zaspokojeniu seksualnych pragnień, prezentowana przez pojedyncze głosy męskie wybrane spośród Chóru A (basy i tenory)[909]. Sfera męska kreowana jest dzięki odpowiednim właściwościom ich partii, rozpoznawalnym zwłaszcza na samym początku omawianego fragmentu (przykł. 61). Ograniczenie materiału dźwiękowego do kilku dźwięków i małe odległości pomiędzy dźwiękami (maksymalnie tercja) symbolizować mogą męską powściągliwość, a wykorzystanie długo wybrzmiewających dźwięków utrzymanych w niskim rejestrze – takie przymioty kojarzone z męskością, jak opanowanie i spokój. W kreacji sfery męskiej istotną rolę odgrywa również eksponowanie instrumentów o niskim brzmieniu – zwłaszcza wiolonczel, realizujących długo wybrzmiewające dźwięki oraz klarnetów basowych traktowanych w sposób solistyczny, których partie odznaczają się dużą różnorodnością struktur melodyczno-rytmicznych i sposobów artykulacji. Dialektykę sfery męskiej i kobiecej w omawianym fragmencie podkreśla nagłe pojawienie się partii R, reprezentującej sferę kobiecą. R, słysząc słowa mężczyzn, jako reprezentantka sfery kobiecej nakazuje im milczeć[910]. W jej partii pojawiają się wówczas takie interwały, jak m.in. trytony i kwinty oraz melorecytacja realizowana przy pomocy szeptu (przykł. 62). Głos R – z uwagi na fakt, że w tym samym momencie głosy męskie śpiewają o „twym miękim łożu”[911] – zdaje się wyrażać sprzeciw wobec erotycznego uprzedmiotowienia kobiet. Za jego foniczą reprezentację uznać można chóralne głosy kobiece towarzyszące partii R, których partia pozbawiona została tekstu słownego na rzecz artykulacji fonemów[912]. Kreacja sfery kobiecej w *Cronaca del Luogo* ma miejsce również w scenie na placu (część V[913], przykł. 63) – pod względem treści tekstu słownego korespondującej z wyżej opisaną sceną – a także w scenie budowania wieży (część

[908] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 21-32.

[909] Por. s. 247.

[910] „nie mówić”/„non parlare”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 24.

[911] „tuo letto è morbido”, ibid., s. 23-24.

[912] Chociaż w momencie pojawienia się partii R w partyturze widnieje oznacznie „al messagero”, sugerujące że zwraca się ona do posłańca, trudno rozstrzygnąć o jaką postać chodzi, gdyż postać posłańca nie pojawia się w przedstawieniu, ani nie została przypisana jej autonomiczna partia wokalna. Być może ową postać reprezentują wspomniane wyżej kobiece głosy chóralne, które realizując fonemy zdają się przekazywać informację o cierpieniu zadawanym ciału, która zakodowana została w foniczny sposób – podobnie, jak postać Ady w *Outis*. Por. rozdział 3.1.3.

[913] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 152-163.

III[914], przykł. 45). Sfera kobieca kreowana w części V za sprawą partii R – podobnie jak sfera męska kreowana w części I – łączy się ze sferą erotyczną i przestrzenią domu publicznego. W kreacji sfery kobiecej istotną rolę odgrywa nie tylko brzmienie głosów jej dwóch głównych reprezentantek – wspomnianej wyżej R i Kobiety pojawiającej się jedynie w części III, lecz także ich duży i zbliżony ambitus (w przypadku głosu R we wskazanym wyżej fragmencie – „h-as2", w przypadku głosu Kobiety – „h-g2"), a ponadto określone właściwości ich partii. Wśród nich wskazać można: rozbudowane struktury melodyczno-rytmiczne cechujące się występowaniem dużych skoków interwałowych (w tym septymy wielkiej), realizowane z wykorzystaniem *glissando, legato* (w przypadku partii R także licznych potrójnych przednutek, w przypadku partii Kobiety także *staccato, bocca chiusa*); wokalizy w typie koloratur i melorecytację. Wskazane właściwości partii R i partii Kobiety – podobnie jak w przypadku partii Olgi i Samanthy w *Outis* – uznać można za elementy ich swoistego „fonicznego makijażu" mającego na celu podkreślenie kobiecego uroku i powabu, choć w przypadku Kobiety kwestia ta jest dyskusyjna, biorąc pod uwagę sytuację porodu. W kreacji kobiecego wizerunku w przypadku wskazanych postaci w *Cronaca del Luogo* pojawiają się także różnice związane z kontekstem dramaturgicznym. Dla przykładu, takie właściwości partii rodzącej Kobiety, jak: liczne struktury repetycyjne w typie *parlando* i powtórzenie wybranych dźwięków (np. „h" i „d", „c" i „a"), które rozpoznawalne są zwłaszcza w początkowym fragmencie jej partii[915] (przykł. 45), interpretować można jako wyraz zmęczenia, a intonowanie możliwie jak najwyższego dźwięku – jako imitację krzyku rodzącej kobiety. W kreacji sfery kobiecej w *Cronaca del Luogo* w części V istotną rolę odgrywa także eksponowanie brzmienia fletów i skrzypiec. Warto zaznaczyć, że instrumenty te realizują wyróżniające się partie (oparte na szesnastkowo-ósemkowych repetycjach kilku dźwięków) w momencie, gdy R śpiewa o „pustym łożu dla tego, kto chce odpocząć"[916] i „kochanku, którego nie ma, człowieku-łoże"[917], co sugeruje silny związek sfery kobiecej ze sferą erotyki. W tym samym momencie partię analogiczną do partii fletów i skrzypiec, a także homorytmiczną względem nich realizuje klarnet basowy, a w dalszym fragmencie także waltornia[918] i saksofon basowy (przykł. 64). Wyróżnienie tych instrumentów w kontekście omawianej sytuacji symbolizować może obecność pierwiastka męskiego, sygnalizowanego w treści tekstu słownego. W części III

[914] Ibid., s. 80-83.

[915] Ibid., s. 80-81.

[916] „ampio letto per chi vuole riposare", ibid., s. 152-153.

[917] „Amante che non c'è Giaciglio-uomo", ibid., s. 155-157.

[918] Ibid., s. 156.

podczas partii Kobiety nie zostało wyeksponowane brzmienie instrumentów kojarzonych ze sferą kobiecą.

Przeciwstawione sobie sfery męska oraz kobieca w *Outis* powiązane zostały z dwoma przestrzeniami: banku i burdelu, które, w odróżnieniu od dwóch wskazanych sfer, wzajemnie się przenikają, choć podczas transformacji przestrzeni banku w przestrzeń burdelu dochodzi również do hybrydyzacji płci. W kreowaniu **przestrzeni banku** duże znacznie mają zmiany dokonujące się w kreacji wizualnej, na co wskazują didaskalia[919]. Przestrzeń banku obrazują również różnokolorowe cyfry wyświetlane na ekranach[920] ułożonych w formę przypominającą korpus parzystokopytnego zwierzęcia[921] (fot. 15). Wyświetlane na ekranach cyfry ewokują skojarzenia z widokiem wskaźników giełdowych – emblematycznym wizerunkiem przestrzeni giełdy, utrwalonym w licznych obrazach filmowych i medialnych. Kreacji przestrzeni banku służą także gesty imitujące czynności wykonywane w przestrzeni korporacyjnej i biurowej: pisanie na klawiaturze komputera i rozmawianie przez telefon. W wizualnej kreacji przestrzeni banku istotną rolę odgrywają kostiumy zgodne ze wzorcem korporacyjnego *dress code'u*: czarne garnitury, białe koszule, krawaty, garsonki, przez co ubrane w nie postaci wydają się odgrywać rolę pracowników banku. Z kolei strój Outisa, którego elementami są: czarna aktówka i długi trencz, sugeruje, że przypadła mu rola ważnego klienta. W kreacji wizualnej, jak i audialnej przestrzeni banku – podobnie jak w przypadku audialnej kreacji sfery męskiej – istotną rolę pełni postać Reżysera jako despotycznego szefa bankowej korporacji. Chociaż ubiór Reżysera jest mało formalny w porównaniu ze strojem pozostałych postaci, jego rolę zdradza duży wpływ właściwości partii wokalnej na właściwości partii instrumentalnych i partii wokalnych pozostałych postaci uczestniczących w scenie w przestrzeni banku, czego przykładem jest ansambl[922]. Pojawienie się przestrzeni banku zdają się sygnalizować zmiany fakturalne

[919] „Cała przestrzeń sceniczna zostaje rozświetlona, sugeruje ona salon bankowy. Wchodzą pracownicy, Wokaliści, Ksiądz, klienci, wojskowi itd. Tłum dzieli się na dwie części, przeciwstawione sobie, między którymi pojawia się Outis."/„Si illumina tutta la scena che suggerisce il salone di una banca. Entrano impiegati, Vocalisti, un Prete, clienti, military ecc. La folla si divide in due ali che si fronteggiano. In questo corridoio appare Outis.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 70, cz. 1.

[920] W jednej z wcześniejszych wersji schematu dramaturgicznego utworu (WERSJA B) pojawia się sugestia dotycząca wskazanych elementów: „Widać raporty giełdowe, reklamy, telewizję, klipy wideo itp. Wszystko z wielką prędkością."/„Si vedono resconti di borsa, pubblicità, televisione, video clips ecc. Il tutto a grande velocita". Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

[921] Interpretacja tej figury zostanie przedstawiona w dalszej części niniejszego podrozdziału, ze względu na jej związek z innymi sferami: biblijną i mitologiczną.

[922] Por. podrozdział 4.2.1.

następujące we wstępie do cyklu 2. Choć na początku cyklu 2. – jak zaznaczyłam wcześniej[923] – ponownie występuje struktura A związana z przestrzenią morza i wykorzystane zostały te same, co w cyklu 1. środki wizualnej kreacji przestrzeni morza, to ze względu na transformację struktur wykorzystanych w cyklu 1. oraz wprowadzenie nowej struktury E[924] zmianie ulega muzyczna faktura (przykł. 65).

Przestrzeń banku, wraz z przebiegiem akcji w cyklu 2., przeobraża się w **przestrzeń burdelu**. W kreacji przestrzeni burdelu duża rola przypada zarówno sferze kobiecej, jak i **sferze erotycznej[925]**. Wraz z transformacją przestrzeni banku w przestrzeń burdelu zmienia się zachowanie postaci, a nawet ich płeć. Podczas kreowania przestrzeni banku „(…) Trzej pracownicy raptownie wymieniają się krzesłami, akcja, bardzo wirtuozowska, staje się baletową pantomimą trzech krzeseł i trzech pracowników (mimów-akrobatów)”[926] (fot. 8). Po chwili zaś, już podczas kreowania przestrzeni burdelu:

> Trzej pracownicy zdejmują męskie ubrania, ujawniając, że są trzema dziewczynami. Jedna z nich przyciąga Outisa do swojego krzesła i siada okrakiem na jego nogach (fot. 49). Pozostałe dwie mieszają się z tłumem, w aktach uwodzenia. Wchodzą Samantha i Olga, które siadają na dwóch pozostałych krzesłach. Outis pozwala się przyciągnąć Samanthcie i Oldze, które zachęcają go, by się z nimi położył. Wchodzi Marina, która staje w miejscu, gdzie Outis leży z Samanthą i Olgą[927].

Wątpliwości co do rodzaju kreowanej przestrzeni nie pozostawiają didaskalia pojawiające się przed solowym ustępem Mariny:

---

[923] Por. s. 228.

[924] Struktura E cechuje się improwizacyjnym i wirtuozowskim charakterem, zróżnicowaniem pod względem dynamicznym (*p*-*f*) i pod względem rytmiki (wartości triol ósemkowych przedłużanych za pomocą łuków i szesnastek), natomiast pod względem interwaliki cechuje się powtarzanym kilkukrotnie interwałem trytonu. Realizacja struktury E powierzona została klarnetowi piccolo jako instrumentowi koncertującemu.

[925] Z tego też względu w przypadku wybranych cech kreacji audialnej prezentowanych w kontekście przestrzeni burdelu i służących ewokowaniu sfery erotyki (wynikających również z określonego typu instrumentacji), należy mieć na uwadze ich jednoczesną korespondencję ze sferą kobiecą.

[926] “Tre impiegati si scambiano rapidamente tre sedie: l’azione, molto virtuosistica, diventa un balletto-pantomima di tre sedie e tre impiegati (mimi-acrobati)”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 78, cz. 1.

[927] “I tre impiegati si tolgono gli abiti maschili, rivelando di essere tre ragazze. Una di queste attira Outis sulla propria sedia, e si mette a cavalcioni sulle sue gambe. Le altre si mescolano alla folla con atti di seduzione. Entrano Samantha e Olga, che si siedono su due sedie rimaste vuote. Outis si lascia attirare da Samantha e Olga a sdraiarsi con loro. Entra Marina, che si accosta al luogo dove Outis giace con Samantha e Olga.”, ibid., s. 83, cz. 1.

Przestrzeń sceniczna zamieniła się w burdel; znajdują się tam ci, którzy patrzą w sposób obcesowy i ci, którzy zachowują się w sposób bezwstydny[928].

Przestrzeń burdelu, zasygnalizowana w didaskaliach, została w bardzo sugestywny sposób przedstawiona w przestrzeni scenicznej za sprawą ruchu i kostiumów postaci. Za umieszczonym w przestrzeni scenicznej transparentnym ekranem[929], niczym za sklepową witryną, swe wdzięki prezentują nagie lub półnagie postaci kobiet i mężczyzn[930] poruszające się w wyzywający sposób i tworzące rodzaj pornograficznego *tableau vivant* (fot. 25 i 70) Seksualne konotacje wprowadza również kostium Olgi (różowa koszula nocna) i Samanthy (czarna lateksowa sukienka) oraz sposób ich poruszania się – obejmowane przez mężyczyzn rytmicznie kołyszą się wraz z nimi w wymowny sposób (fot. 68). Przestrzeń burdelu kreowana jest także za sprawą erotycznych metafor pojawiających się w tekście słownym prezentowanym przez postaci kobiece. Wśród metaforycznych słów-kluczy o erotycznym wydźwięku wskazać można: „łoże" (w tekście słownym prezentowanym przez Marinę[931]) i „pocałunek" (w tekście słownych prezentowanym przez Olgę i Samanthę[932]). Kreacji przestrzeni burdelu i sfery erotyki służą też określone środki kształtowania aspektów audialnych, obecne m.in. w partiach Olgi i Samanthy. Środkie te są jednakże o wiele bardziej subtelne i wieloznaczne niż środki kształtowania aspektów wizualnych. Jednym z nich jest zgłoska „r" i jej warianty[933], innymi zaś środkami: częste zmiany metrum ewokujące wrażenie emocjonalnego rozedrgania i ekscytacji oraz wokalizy w typie koloratur, realizowane na poszczególnych zgłoskach[934]. Frywolny charakter koloratur wyśpiewywanych przez Olgę i Samanthę podkreślają struktury w typie wirtuozowskich biegników, utrzymane w wartościach rytmicznych szesnastek i ósemek, które realizowane są przez wybrane instrumenty dęte drewniane i harfę, towarzyszące partiom wokalnym. Koloraturowe wokalizy imitowane są przez różne instrumenty (harfę, flet pierwszy,

[928] "La scena si è trasformata in un bordello; c'è chi guarda avidamente e c'è chi agisce senza pudore.", ibid., s. 87, cz. 1.

[929] Pomysł wykorzystania transparentnego ekranu w kontekście przestrzeni burdelu pojawił się w treści jednego z wczesnych dokumentów dotyczących *Outis* (jeszcze jako *Musical*) przechowywanego w PSS. Jest w nim bowiem mowa o „przesuwaniu transparentnej i dźwiękowej ściany dla uwodzicielskiego (...) miejsca (...?)"/„in movimento una trasparente e il muro sonoro per un luogo (…?) seducente (…)" (zapis oryginalny).

[930] Pomysł ten pojawił się w treści wskazanego wyżej dokumentu przechowywanego w PSS. Wspomniana w nim jest „część półnagich postaci"/„una parte di figure seminude".

[931] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 92, cz. 1.

[932] Por. podrozdział 4.2.1.

[933] Por. tabela 1e. w Aneksie 1.

[934] Por. tabela 1g. w Aneksie 1.

klarnet piccolo, skrzypce pierwsze i drugie, przykł. 66). Z kolei instrumentalną imitację zgłoski „pr" artykułowanej przez postaci kobiece stanowią struktury realizowane przy pomocy artykulacji *tremolo* obecne w partii klarnetów i harfy[935] (przykł. 66), co podkreśla nastrój seksualnej ekstazy i emocjonalnego „rozedrgania". Pozostałe instrumenty (m.in. rogi, flety) realizują struktury oparte na regularnej repetycji dźwięków utrzymanych w różnych wartościach rytmicznych (początkowo w ósemkach[936], następnie szesnastkach – przykł. 17), które w miarę rozwoju sceny pojawiają się coraz rzadziej. Wprowadzenie tego typu struktur służy wzmożeniu poczucia kumulującego się napięcia i oczekiwania. Przestrzeń burdelu, wraz ze zmianą charakteru kreacji wizualnej, stopniowo zanika, a wydźwięk sfery erotycznej zmienia się z wulgarnego na subtelny i sensualny, co można zaobserwować podczas ustępu solowego Mariny, jak i Emily. Przejawem sfery erotycznej są metafory pojawiające się w tekście słownym w partii Emily oraz sposób cielesnej interpretacji treści tekstu – Emily rozkłada nogi, co zasugerowane zostało również w didaskaliach[937]. Wygląd Emily, mimo przybranej przez nią pozy, nie jest wulgarny, gdyż ani jej strój, ani gesty nie sugerują zachowań o prowokacyjnym i seksualnym charakterze. Seksualnych konotacji pozbawiona jest również partia Emily. Podczas ustępu solowego Emily, podobnie jak podczas ustępu solowego Mariny, kreacja wizualna nabiera abstrakcyjnego i intymnego charakteru dzięki prawie całkowitemu wyeliminowaniu rekwizytów i ograniczeniu liczby postaci. Reminiscencja przestrzeni burdelu i sfera erotyczna o subtelnym wydźwięku pojawiają się w cyklu 4. w porównaniu z przestrzenią burdelu kreowaną w cyklu 2. wyeliminowane zostały środki kreacji wizualnej o jednoznacznie seksualnym wydźwięku. Aluzje do przestrzeni burdelu i sfery erotycznej pojawiają się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Reżysera[938] i Samanthę.[939] Reżyser pozdrawia gestem pocałunku Olgę i Samanthę, leżące nieruchomo obok siebie, być może na wyimaginowanym

[935] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 97-98, cz. 1.

[936] Ibid., s. 95, cz. 1.

[937] „Emily kładzie się na plecach obok Samanthy i Olgi i rozkłada nogi. Na ścianie otwiera się galeria, jakby między nogami Emily, gdzie wszyscy wchodzą"/"Emily si sdraia, supina, accanto a Samantha e Olga e allarga le gambe. Sulla parete si apre una galleria, come fosse fra le gambe di Emily, dove entrano tutti", ibid., s. 135, cz. 1. Emily w przedstawieniu jednak nie kładzie się na plecach, jak wskazują didaskalia, lecz siada.

[938] „Tu jest życie w każdym z pokoi i w każdym łożu"/„Qui c'è vita in ogni stanza e in ogni letto", ibid., s. 12-13, cz. 2.

[939] Musnął moje wargi palcem a następnie pokrył mnie całą. Moje śmiertelne ciało grzeszyło na sofie. Przypisałam (je?) do każdego punktu dla przyjemności.". „Mi sfiorava la labbra con la dita e poi mi copriva tutta. Il mio corpo mortale ha peccato sui sofà. Ho assegnato a ciascuno punti per il piacere.", ibid., s. 17-18. Słowa Samanthy w większości stanowią cytat z trzeciej części *Wieku niepokoju/The Age of Anxiety* Audena. W. H. Auden, *The Age of Anxiety: a Baroque Eclogue*, Princeton-Oxford 2011, s. 71.

„łożu" pojawiającym się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Reżysera (fot. 54). Obie panie odwzajemniają gest Reżysera, co sugeruje bliską zażyłość postaci i jednocześnie ewokuje sferę erotyczną. Olga i Samantha ubrane są w taki sam sposób, jak podczas kreowania przestrzeni burdelu w cyklu 2., a ponadto Samantha ma na sobie futro, które nadaje jej elegancji i odejmuje wulgarności. W partii Samanthy powracają elementy występujące podczas kreowania przestrzeni burdelu w cyklu 2., w tym zgłoska „r" i częste zmiany metrum. Śpiewowi Samanthy towarzyszy zredukowana obsada instrumentalna, co sprzyja intymizacji ekspresji. Podczas śpiewu Samanthy instrumenty realizują nowy typ faktury, w którym kluczową rolę odgrywają: pojedyncze dźwięki prezentowane jednocześnie przez wszystkie instrumenty z kwartetu smyczkowego przy pomocy artykulacji *tremolo*; długo wybrzmiewające dźwięki w partii fletów również realizowane przy pomocy artykulacji *tremolo* oraz trzydźwiękowy motyw cechujący się kwartowo-kwintową interwaliką prezentowany dwukrotnie przez celestę. Wykorzystanie struktur realizowanych przy pomocy artykulacji *tremolo*, stanowiących (podobnie jak w cyklu 2.) instrumentalną imitację zgłoski „r", służy podkreśleniu nastroju emocjonalnego „rozedrgania" (przykł. 67). W *Cronaca del Luogo* także rozpoznać można odwołania do sfery erotycznej, choć są one nieliczne i kreowane przy pomocy ograniczonej liczby środków. Sfera erotyczna w *Cronaca del Luogo* – podobnie jak w *Outis* – powiązana została z przestrzenią **domu publicznego** i sferą kobiecą (ich reprezentantką jest R), a ponadto ze sferą męską. Z uwagi na silny związek wskazanych sfer – analogicznie jak w *Outis* – należy mieć na uwadze jednoczesną korespondencję wybranych aspektów kreacji sfery erotyki, ze sferą kobiecą i ze sferą męską. Przestrzeń domu publicznego kreowana jest w *Cronaca del Luogo* w tych samych fragmentach utworu, co sfera męska i kobieca, tj. odpowiednio na początku części I i V. Obecność przestrzeni domu publicznego w części I sugeruje treść tekstu słownego prezentowana przez R[940], inspirowana m.in. treścią *Drugiej Księgi Jozuego*, w której mowa jest o prostytutce noszącej imię Rahab, ukrywającej Izraelitów przygotowujących się do oblężenia Jerycha. Symbolikę kolorów pojawiających się w treści tekstu słownego prezentowanej przez R odczytać można biorąc pod uwagę kontekst biblijnej historii o oblężeniu Jerycha, jak i wydarzenia następujące w przebiegu akcji – „fioletowa godzina" symbolizować może czas oblężenia, natomiast kolor szkarłatny – profesję R. „Pokrewieństwo" R i jerychońskiej nieżądnicy zostało jeszcze mocniej zasugerowane w przedstawieniu – czerwień zamiast w świetle, jak sugerowałaby treść tekstu słownego, pojawia się na sukience R (fot. 6). Należy

[940] „W fioletową godzinę umieszczę w oknie szkarłatne światło"/„All'ora violetta metterò alla finestra una luce scarlatta", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 27-29. Słowa artykułowane przez R stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*, „uwiążesz powróz z nici purpurowych u okna", *Księga Jozuego* 2, 18, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 241.

dodać, że w didaskaliach występuje wiele uwag dotyczących sposobu ukazania R, który kojarzyć się może z jej domniemaną profesją i sugerować obecność przestrzeni domu publicznego, jednakże uwagi te nie zostały zrealizowane w przedstawieniu[941]. Na przestrzeń domu publicznego wskazują także metafory odwołujące się do sfery erotyki, pojawiające się w tekście słownym w partii głosów męskich (część I[942]). Wśród nich wskazać można subtelne zwroty akcentujące cielesne doznania, powstające przy udziale różnych zmysłów (smaku[943] i dotyku[944]), czy poetyckie porównania części ciała[945]. Słowem-kluczem denotującym sferę erotyki staje się – podobnie jak w *Outis* – „pocałunek"[946]. Ze sferą erotyki i narastającym napięciem seksualnym kojarzyć się może zwiększanie liczby głosów męskich, rozbudowywanie faktury imitacyjnej, rozszerzanie materiału dźwiękowego, zróżnicowanie oraz rozdrobnienie wartości rytmicznych postępujące stopniowo w miarę przebiegu partii, a także coraz częściej pojawiające się fonemy i *tremolo dentale* realizowane na zgłosce „l"[947] (przykł. 68), a także „r"[948] – co przywołuje skojarzenia z partiami Olgi i Samanthy w *Outis.* Wyrazem erotycznej ekstazy i frywolności wydają się być struktury o charakterze wirtuozowskich przebiegów melodyczno-rytmicznych realizowane przez klarnet i skrzypce (w partii skrzypiec wystepują także liczne struktury akordowe). Ostre i wyraziste brzmienie instrumentów, uzyskane za sprawą dynamiki *forte,* wydaje się z kolei ewokować poczucie opresyjności i atmosferę niepokoju i sugeruje negatywne oblicze sytuacji rozgrywającej się w przestrzeni domu publicznego. W części V[949], za sprawą treści tekstu słownego i takich zwrotów, jak: „puste łoże dla tego, kto chce odpocząć"[950] (brzmiące niczym szyld reklamowy), „kochanek, którego nie

[941] Dla przykładu, R po partii dwóch męskich głosów prezentujących tekst nasycony erotyką ma pojawić się w przestrzeni scenicznej „w nieładzie"/„con le vesti in disordine", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 23, po scenie spotkania Generała i Phanuela (część I) pojawia się „śledzona przez różnych mężczyzn, którzy chcą jej dotknąć"/„seguita da diversi uomini che vogliono toccarla", ibid., s. 37, po scenie spotkania z Orvid (część II) „R zdejmuje swoje ciemne ubranie, jest półnaga. R i Orvid jednoczą się"/„R si toglie il vestito scuro, è seminuda. R e Orvid si uniscono", ibid., s. 63.

[942] Ibid., s. 21-32.

[943] „twoja skóra jest słodka"/„la tua pelle è candida", ibid., s. 21a-b.

[944] „twoje łoże jest miękkie"/„il tuo letto è morbido", ibid., s. 23-25.

[945] „twe nogi są drzewami mych snów"/„le tue gambe sono gli alberi dei miei sogni", ibid., s. 26-28.

[946] „całuj mnie powoli"/„bacciami lentamente", ibid., s. 21c-22b.

[947] Ibid., s. 23-24.

[948] Ibid., s. 29.

[949] Ibid., s. 152-163.

[950] „ampio letto per chi vuole riposare", ibid., s. 152-153.

ma”[951], dookreślenie przestrzeni topograficznej jako przestrzeni domu publicznego staje się jeszcze bardziej czytelne. Jednakże w kreacji audialnej trudno wskazać na odwołania do sfery erotyki lub do przestrzeni domu publicznego. Wydaje się, że więcej w niej imitacji odgłosów dochodzących z targu czy ulicy – mieszczących się tak, jak dom publiczny w przestrzeni ghetta (na co wskazuje kontekst fabularno-dramaturgiczny). Na specyficzne właściwości kreowanej sonosfery uwagę zwraca także R, mówiąc, żeby „słuchać”[952] „ryku wozów, które przybywają na spotkanie”[953] czy „dreszczu kamieni w drżeniu słońca”[954]. Wspomniany przez R „ryk wozów” oddawać mogą struktury pojawiające się w partiach większości instrumentów, składające się z szesnastkowych przebiegów dźwiękowych o różnym kierunku linii melodycznej, następujące w sposób niesynchroniczny wraz z jednoczesną prezentacją kilkudźwiękowych struktur repetycyjnych (przykł. 69). Analogiczny typ struktur pojawia się, gdy R wspomina o „dreszczu kamieni i drżeniu słońca”[955]. Z kolei za swoistą zapowiedź przyjazdu samochodów uznać można dwudźwiękowe struktury repetycyjne przypominające odgłos klaksonu, realizowane dwukrotnie przez różne instrumenty (m.in. klarnety) na słowach „Milczcie. Słuchajcie”[956]. Tym samym „dreszcz kamieni”, o którym mówi R, za drugim razem można uznać za efekt przejazdu samochodów po brukowanej nawierzchni jezdni. Z kolei takie efekty brzmieniowe, jak: artykułowanie fonemów w partii Chóru A przy wykorzystaniu szeptu oraz realizowanie dźwięków przy pomocy *tremolando* w partii rototomów w dynamice *pianissimo* wraz z pojawiającą się w partii Chóru A głoską „r” ewokują skojarzenia z odgłosami parskania i szurania końskich kopyt[957].

Głównym protagonistą w *Outis* – na co wskazuje jego tytuł, a co potwierdza kontekst fabularno-dramaturgiczny – jest Outis. Chociażby ze względu na uprzywilejowanie postaci Outisa w utworze można wskazać na obecność dwóch sfer: **sfery jednostki** oraz **sfery mitologicznej**. Rozgrywające się wydarzenia i wątki fabularne (podróży, wojny, próby wierności, pamięci) w znacznej mierze inspirowane są losami mitologicznego pierwowzoru Outisa – Odyseusza. Sugeruje to także treść tekstu słownego prezentowana przez Narratora[958]. Warto przypomnieć, że Narrator kilkukrotnie przedstawia rodowód Outisa, w którym zostały

[951] „l’amante che non c’è”, ibid., s. 155-156.

[952] „ascoltate”, ibid., s. 154, s. 158.

[953] „fragore dei carri che ci vengono incontro”, ibid., s. 154-155.

[954] „il brivido della pietra nel tremore del sole”, ibid., s. 159-160.

[955] Ibid., s. 159.

[956] „Tacete. Ascoltate”, ibid., s. 154.

[957] Ibid., s. 161.

[958] Por. podrozdział 3.1.2.

określone jego relacje z różnymi postaciami, w tym z postaciami mitologicznymi (oprócz Outisa wspomniana zostaje, np. muza Klio) oraz perypetie kojarzące się z perypetiami mitologicznych bohaterów (np. informacja o tym, że Outis wyjechał z domu, gdy Steve był jeszcze dzieckiem stanowi aluzję do historii Odysa i jego syna Telemacha). Połączenie sfery jednostki oraz sfery mitologicznej pojawia się w scenie zabójstwa Outisa, powracającej pięciokrotnie w przebiegu utworu. Scena ta, mimo negatywnej wymowy, jest bardzo intymna dzięki niemal całkowitej eliminacji rekwizytów i ograniczeniu liczby postaci do dwóch (nie licząc Sobowtóra Outisa), a na jej indywidualizację wpłynęły zmiany narzędzi zbrodni i kostiumu Outisa[959]. Scena zabójstwa wydaje się przedstawiać podwójny „dramat jednostki" – mordowanego Outisa, jak i mordującego Izaaka, dokonującego aktu zbrodni przez pomyłkę, o czym dowiadujemy się od Narratora[960]. W *Outis* sfera jednostki kreowana jest także w scenach utrzymanych w konwencji solilokwium, w których pojawia się prezentacja indywidualnych emocji, myśli i doświadczeń postaci, czego wyrazem jest treść tekstu słownego, a w wybranych przypadkach także właściwości kreacji wizualnej i audialnej. Dla przykładu, Emily, prezentując treść tekstu słownego nawiązującą do treści przysięgi małżeńskiej (cykl 1.)[961], konstruuje swą narrację w pierwszej osobie liczby pojedynczej, a ponadto używa drugiej osoby liczby pojedynczej zwracając się do wyimaginowanego adresata wypowiedzi (prawdopodobnie Outisa). Kreacji sfery jednostki sprzyjają również oryginalne metafory prezentowane przez Emily, gdyż nadają jej wypowiedziom idiosynkratycznego charakteru[962]. Doświadczenie utraty ojca staje się z kolei tematem sceny z solowym udziałem Steve'a (cykl 1. i 3.), a osobisty charakter tego doświadczenia podkreśla wykorzystanie oryginalnego języka (dialekt greko-salentyński[963]). Z kolei obecność osobistych traum Pedra zdradza tajemnicza informacja o siedmiu żonach prezentowana w scenie licytacji (cykl 1.). Na obecność sfery jednostki wskazuje również indywidualizacja języka muzycznego postaci czy redukcja obsady orkiestrowej towarzyszącej ich partiom. W *Cronaca del Luogo* sfera jednostki została zaakcentowana dzięki wyróżnieniu postaci R za sprawą dużej liczby ustępów solowych, często utrzymanych w konwencji solilokwium. Prezentowanie przez R emocji i refleksji wiąże się z indywidualizacją jej partii, m.in. za sprawą wykorzystania oryginalnych technik wokalnych[964],

[959] Por. podrozdział 4.1.2. i podrodział 3.2.1.

[960] w cyklu 1., 2., 3. i 5.

[961] Por. podrozdział 4.1.2.

[962] Por. podrozdział 4.2.1.

[963] Notabene związek tego dialektu z regionem włoskiej Puglii dookreśla narodową tożsamość postaci Steve'a (mimo jej anglosaskiego imienia).

[964] Por. tabela 1b. w Aneksie 1.

a także treści tekstu słownego, choć R – w odróżnieniu, np. od Emily w *Outis* – rzadko kiedy wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. R, kilkukrotnie opisując różne impresje wizualne i dźwiękowe, wydaje się przejawiać profetyczne zdolności. Jednakże artykułowaniu przez R w sposób werbalny określonych wizji bądź poleceń, jak np. wezwania do ucieczki[965] (część V) nie towarzyszy korespondująca z nimi kreacja wizualna czy audialna. Z kolei wydarzenia i sytuacje, kreowane w sposób audialny i wizualny z udziałem innych postaci niż R, wydają się stanowić projekcję jej niewypowiedzianych wspomnień i wizji z uwagi na praktycznie nieustanną obecność tej postaci w przestrzeni scenicznej. Kreacji sfery jednostki w *Cronaca del Luogo* służy również kameralizacja obsady orkiestrowej w trakcie ustępów solowych niektórych postaci, np. Człowieka bez wieku (część II). W tym utworze – inaczej niż w *Outis* – kreacja sfery jednostki w większości scen z solowym udziałem postaci nie wiąże się z ograniczeniem liczby rekwizytów, gdyż generalnie w przebiegu przedstawienia *Cronaca del Luogo* w przestrzeni scenicznej pojawia się o wiele mniej rekwizytów niż w przedstawieniu *Outis*, przez co różnica w liczbie rekwizytów wykorzystanych w kontekście kreacji różnych sfer i przestrzeni nie jest aż tak zauważalna i wyrazista. Natomiast w kreacji sfery jednostki, jak i w kreacji przestrzeni placu budowy w scenie budowania wieży (część III) wskazać można na działanie wręcz odwrotne – nagromadzenie dużej liczby rekwizytów i postaci[966].

Sfera jednostki przenika się z przestrzenią **domu mieszkalnego** za sprawą opisu postaci „dziwnej kobiety”[967] przedstawianego przez szepczące Głosy transmitowane z nagrania, reprezentujące mieszkańców domu (część IV). Głosy relacjonują spostrzegane zjawiska akustyczne, a także komentują niczym wścibscy sąsiedzi historię postaci „dziwnej kobiety”, z którą można utożsamić R za sprawą jej scenicznej obecności. Opis prezentowany przez Głosy ujawnia bardzo osobistą i zarazem tragiczną stronę życiorysu R[968]. W kreacji wizualnej przestrzeni domu kluczową rolę pełni wertykalna część przestrzeni scenicznej. Znajdujące się w niej okna, które zostały oświetlone ciepłym światłem o żółtawej barwie, kojarzą się z oknami budynku mieszkalnego, co również zostało zaznaczone w didaskaliach[969] (fot. 13). Z okien, co

[965] „uciekajcie!”/„fuggite!”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 186-187.

[966] Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w rozdziale dotyczącym heterotopii kryzysu i dewiacji.

[967] „donna bizzarra”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 106.

[968] Dla przykładu, Głosy wspominają o tym, że „dziwna kobieta” „nie ma dzieci straciła matkę, której nigdy nie miała”/„non ha figli ha perso la madre non l’ha mai avuta”, ibid., s. 107-108 lub o tym, że „nigdy nie urodzi”/„non patrorisce mai”, ibid., s. 121.

[969] „Mur jest fasadą kondominium, w którym znajdują się oświetlone okna”/„Il muro e la facciata di un condominio con alcune finestre iluminate”, ibid., s. 102a

sugerują także didaskalia: „Widoczni są niektórzy instrumentaliści i śpiewacy”[970]. Wydają się oni pełnić rolę mieszkańców kreowanej przestrzeni domu, podobnie jak Głosy prezentowane z nagrania. W kreacji audialnej przestrzeni domu mieszkalnego[971]– oprócz amplifikowanego szeptu zastosowanego w partii Głosów prezentowanych z nagrania – wykorzystano kilka kluczowych środków. Jednym z nich są brzmienia szmerowe uzyskiwane za sprawą realizacji struktur repetycyjnych utrzymanych w rytmice trzydziestodwójkowej, w dynamice oscylującej wokół *piano*; początkowo jedynie w partiach instrumentów perkusyjnych (przykł. 70), następnie zaś także w partiach instrumentów dętych drewnianych i smyczkowych[972]. Brzmienia szmerowe przywoływać mogą dalekie skojarzenia z podmuchami wiatru, co sugeruje treść tekstu słownego prezentowana przez Głosy[973], czy z odgłosami cykad pocierających o skrzydła, imitowanymi także w partii Chóru przy pomocy melorecytacji i fonemów[974]. Dzięki melodyce o egzotycznym charakterze – za sprawą wykorzystania materiału alterowanej skali frygijskiej skali, nazywanej również skalą Freygish[975] („fis-g-b-h-c-d-e”, z obniżoną kwintą zamiast kwinty czystej i pojawiającymi się alteracjami poszczególnych dźwięków), a także dzięki rytmice, w której wykorzystane zostały rozdrobnione wartości rytmiczne (przykł. 71) – w partiach fletów – przestrzeni domu nadana została także bliskowschodnia tożsamość geograficzna. Z kolei czterodźwiękowe repetycje pojawiające się w partii samplera wydają się stanowić imitację odgłosu pukania do drzwi[976]. Warto zaznaczyć, że audialna kreacja przestrzeni domu stopniowo przybiera coraz bardziej demoniczne i agresywne oblicze, co wiąże się z jej negatywną waloryzacją[977]. Odwołania do przestrzeni domu mieszkalnego pojawiają się także w treści tekstu słownego w innych częściach utworu. W części V na obecność przestrzeni domu wskazują słowa Burmistrza[978], natomiast w Prologu – słowa R[979]. W *Outis* nie pojawia się przestrzeń domu mieszkalnego, co interpretować można w kontekście podróżniczej tożsamości mitologicznego pierwowzoru Outisa – Odyseusza. W utworze tym wskazać można ponadto na inne przejawy sfery mitologicznej. Jednym z nich jest nadanie postaciom imion mitologicznych

[970] „Si vedono alcuni strumentisti e cantanti”, ibid., s. 102a.

[971] Ibid., s. 102-143.

[972] Ibid., od s. 103.

[973] „słyszy się jakby świst (…) wiatru”/„si sente come un fischio (…) di vento”, ibid., s. 104.

[974] Ibid., s. 103.

[975] W. Z. Feldman, *Klezmer: Music, History and Memory*, New York 2016, s. 384.

[976] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 109-110.

[977] Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w rozdziale dotyczącym heterotopii kryzysu i dewiacji.

[978] „Tutaj wszyscy jesteśmy blisko domu”/„Qui stiamo tutti vicini a casa”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 190.

[979] „zgaszone światła domu”/„luci delle case sono spente”, ibid., s. 15.

protagonistów – np. Telemacha (scena burzy, cykl 5.), pojawiającego się jednokrotnie w przebiegu akcji przez krótki moment (niespełna dwa takty)[980]. W scenie burzy w didaskaliach pojawia się także wspomnienie mitologicznych potworów „Scylli i Charybdy"[981] będące metaforą atmosfery beznadziejności i zagrożenia. Liczne odwołania do mitologii i aluzje do treści *Odysei* pojawiają się też w treści tekstu słownego w partii Reżysera[982]. Przejawem sfery mitologicznej jest także nawiązanie do figury konia trojańskiego, z którą może się kojarzyć konstrukcja utworzona z ekranów (cykl 2., fot. 8 i 15) i drewniana figura monstrualnych rozmiarów (cykl 4., fot. 28)[983]. Jednakże konstrukcja utworzona z ekranów może także kojarzyć się z figurą złotego cielca, gdyż dodatkowo na wszystkich ekranach wyświetlany jest jej obraz – co z kolei wiąże się ze **sferą biblijną**. W *Outis* wskazać można również inne przykłady przenikania się sfery mitologicznej i biblijnej. Przywołanie przez Narratora postaci Izaaka jako ojcobójcy i zabójstwo tytułowego bohatera przez jego syna przedstawione w scenie zabójstwa Outisa stanowi rewers biblijnej historii o Abrahamie i Izaaku. Outis – mimo aktu morderstwa, którego dokonuje jego syn Izaak – pozostaje żywy, w przeciwieństwie do swego mitologicznego pierwowzoru – Odysusza, który zginąć miał z rąk swego syna – Telegonosa. Motyw boskiej nieśmiertelności Outisa interpretować można w perspektywie teologicznej, jednak nie tyle związanej ze sferą mitologiczną – gdyż Odyseusz, mimo swego heroizmu jest jedynie człowiekiem – co ze sferą biblijną. Outis bowiem w wielu fragmentach utworu przejawia cechy postaci Chrystusa. Raz wydaje się być miłosiernym wybawicielem, wokół którego gromadzą się Dzieci uciekające przed Reżyserem zachęcającym je do zabawy w wojnę (cykl 4.), innym razem zaś – umartwionym synem spacerującym po lesie, kierującym swe myśli do nieobecnej postaci (wielokrotnie powtarzając zwrot „Ty"/„Du", „Tu"[984]), niczym Chrystus modlący się w Ogrójcu (cykl 3.). Z kolei z obrazem Chrystusa cierpiącego na krzyżu może kojarzyć się pozycja ciała Olgi, której ręce zostały przywiązane do szklanego ekranu (fot. 71), natomiast z obrazem Chrystusa zdjętego z krzyża (z figurą piety) – pozycja ciała Olgi i leżącego na jej kolanach mężczyzny, co zostaje ukazane chwilę później (scena w burdelu, cykl 2., fot. 72). Innymi przejawami sfery biblijnej są m.in.: motyw walki Goliata i Dawida, z którym kojarzyć się może

[980] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 101, cz. 2. Jednakże postać Telemacha zaznaczona została jedynie w wyciągu fortepianowym *Outis*, w partyturze natomiast zamiast Telemacha występuje Steve. L. Berio, *Outis* (wyciąg fortepianowy), P. Roberts i N. Hopkins (red.), Milano 1996.

[981] „Scilla e Cariddi", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 87, cz. 2.

[982] Por. podrozdział 4.2.1.

[983] Te i inne przejawy sfery mitologicznej zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.2.

[984] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 151-153, cz. 1.

scena, w której Rudy przebija różdżką ogromną dmuchaną lalkę przypominającą postać Pedra (cykl 1., fot. 65) oraz motyw Sodomy i Gomory, do którego aluzje pojawiają się w scenie w burdelu (cykl 2.). Jego wprowadzenie sugerują: dwuznaczne zachowania roznegliżowanych postaci, obecność Outisa i Księdza jedynie obserwujących ich działania (być może na wzór dwóch biblijnych aniołów przybyłych do miasta) oraz owijanie nieruchomej Samanthy celofanem (co wydaje się stanowić trawestację biblijnej informacji o zamienieniu się w słup soli żony założyciela Sodomy – Lota). W *Cronaca del Luogo* sfera biblijna kreowana jest o wiele częściej niż sfera mitologiczna (do której bodajże jedynym odwołaniem jest imię Orvid[985]). Kreacji sfery biblijnej w tym utworze służy wykorzystanie licznych cytatów z Pisma Świętego[986], których treść – dotycząca rodowodu bibilijnych protagonistów[987] czy starotestamentowych historii – stała się inspiracją dla wielu wydarzeń i tożsamości postaci. Wśród licznych biblijnych historii warunkujących rozwój akcji wskazać można: historię o zdobyciu Jerycha pod wodzą Jozuego (część I) i związaną z nią historię Rachab (część I i V), historię Króla Dawida, Saula i jego syna Jonathana, historię Elizeusza (część II) oraz historię króla Nimroda i budowy wieży Babel (część III). Wybrane historie symbolizowane są poprzez nazwy części: i „Oblężenie"/„L'Assedio" odwołuje się do historii o oblężeniu Jerycha, II „Pole"/„Campio" – do historii o Dawidzie, Saulu i Jonathanie, III „Wieża"/„Torre" – do historii o Nimrodzie i budowie wieży Babel.

W kontekście historii o oblężeniu Jerycha (część I) wskazać można m.in. na kreację **sfery wojennej**, a także na kreację przenikającej się z nią przestrzeni **miejsca świętego.** Jej reprezentantem jest postać anioła Phanuela, a obecność wskazanej przestrzeni sygnalizują artykułowane przez niego słowa. Phanuel upomina Generała – reprezentującego sferę wojny – by zdjął obuwie, gdyż – możnaby dodać, biorąc pod uwagę pozostałą treść *Księgi Jozuego*, z której zaczerpnięte zostały słowa prezentowane przez Phanuela – miejsce, w którym stoi jest święte[988]. Znakiem szacunku dla świętego miejsca jest ukłon Generała (fot. 29). Kreacja miejsca świętego ma miejsce także w odniesieniu do aspektów audialnych[989] (przykł. 72). W momencie,

[985] Por. podrozdział 3.1.3.

[986] Por. tabela 2b. w Aneksie 2.

[987] Por. podrozdział 3.1.2.

[988] „Togliti le scarpe", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 33. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią cytat z *Księgi Jozuego*: „<<Zdejmij obuwie z nóg twoich, albowiem miejsce, w którym stoisz, jest święte>>", *Księga Jozuego* 5, 15, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 244.

[989] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 32-38.

gdy Generał wypowiada słowa „kłaniam się”[990] rozbrzmiewają szesnastkowe struktury o zmiennym kierunku linii melodycznej w partii klarnetów, przetwarzane przy pomocy takich efektów *live electronics,* jak m.in. *harmonizer* i *sound location,* a koncertujący charakter instrumentów i jasne świetliste brzmienie wydaje się symbolizować sakralny charakter kreowanej przestrzeni. Swoistej tajemniczości i wyjątkowości kreowanej przestrzeni nadają odgłosy licznych instrumentów perkusyjnych (np. bongosów, tam tamów, temple blocków, krowich dzwonków) realizujących zróżnicowane struktury rytmiczne (przykł. 72). Jednakże rola instrumentów perkusyjnych i klarnetów w kreacji przestrzeni miejsca świętego wydaje się niejednoznaczna – wszak w dalszym fragmencie[991] (przykł. 74) instrumenty te towarzyszą partii Generała – związanej z kreacją sfery wojennej – i milkną wraz z ponownym pojawieniem się partii Phanuela uznanego za reprezentanta przestrzeni miejsca świętego. Świadczyć to może o przenikaniu się przestrzeni miejsca świętego i **sfery wojny**, podobnie jak brzmienie szofarów imitowane w partii puzonu drugiego (przykł. 73) i trzech puzonów[992] (przykł. 74) – pierwszy raz w momencie, gdy Generał przyznaje, że „przygotowywał oblężenie i bitwę”[993], drugi raz natomiast, gdy poleca swemu wojsku „chodzić w ciszy wokół miasta przez sześć dni raz dziennie na dźwięk siedmiu szofarów i siódmego dnia maszerować siedem razy i wnieść okrzyk wojenny”[994]. W obu przypadkach puzony realizują zaledwie jeden dźwięk („h”), za pierwszym razem długo wybrzmiewający w dynamice *pianissimo*, za drugim razem wybrzmiewający nieco krócej i kilkukrotnie powtarzany przez trzy puzony w dynamice *crescendo* (z poziomu *piano* do *forte*). Pierwszy rodzaj brzmienia puzonu przypomina długo wybrzmiewające pojedyncze brzmienie *teki'ah* (*tekija*), uzyskiwane przy pomocy szofaru, symbolizujące triumf i radość. Z kolei drugi rodzaj brzmienia puzonów kojarzyć się może z brzmieniem szofarów określonym mianem *shevarim* (*szewarim*) – trzykrotnie powtarzanym, krótszym niż *teki'ah*

[990] „mi inchino”, ibid., s. 33.

[991] Ibid., s. 38-39.

[992] Ibid., s. 38-39.

[993] „ho preparato l'assedio e la battaglia”, ibid., s. 34.

[994] „Andate per sei giorni silenziosi intorno alla città una volta al giorno al auono di sette shofaròt e al settimo giorno marcerete sette volte e lancerete il grido di guerra”, ibid., s. 38-39. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*: „będziecie okrążali miasto codziennie jeden raz. Uczynisz tak przez sześć dni. Siedmiu kapłanów niech niesie przed arką siedem trąb z rogów baranich. Siódmego dnia okrążycie miasto siedmiokrotnie, a kapłani zagrają na trąbach. Gdy więc zabrzmi przeciągle róg barani i usłyszycie głos trąby, niech cały lud wzniesie gromki okrzyk wojenny”, *Księga Jozuego* 6, 3-5, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 244.

i symbolizującym ból oraz cierpienie[995]. Jednakże w przypadku omawianego fragmentu *Cronaca del Luogo* trudno jednoznacznie wskazać na liczbę powtórzeń, gdyż ten sam wzór strukturalny – zgodnie z oznaczeniem w partyturze – ma być powtarzany przez trzy puzony przez określoną liczbę sekund. Znaczenie pierwszego z brzmień (imitującego brzmienie *tekija*) interpretować można w kontekście dumy Generała i jego nieświadomości, co do konsekwencji jakie niesie ze sobą wojna, znaczenie drugiego zaś brzmienia (imitującego brzmienie *szewarim*) – jako wyraz tragicznych wojennych doświadczeń, z którymi Generał musiał się zmierzyć uczestnicząc w oblężeniu oraz jako wyraz samopoznania, które Generał zyskał – zgodnie z zaleceniem Phanuela – oddając się lekturze[996]. Przenikanie się przestrzeni miejsca świętego i sfery wojny symbolizuje już sam funkcjonalny charakter szofarów. Warto bowiem podkreślić, że szofary w tradycji żydowskiej stanowią instrument używany podczas ceremonii religijnych, a w przeszłości wykorzystywany także jako instrument sygnalizujący istotne wydarzenia, np. rozpoczęcie wojny[997]. Kreacja przestrzeni miejsca świętego dokonuje się także za sprawą ewokowania atmosfery skupienia i spokoju, jakże odmiennej od atmosfery napięcia i wzburzenia związanej ze sferą wojenną. Phanuel zamiast walki zaleca bowiem Generałowi, by ten „otaczając miasto, dążył do pokoju"[998]. Podczas partii Phanuela[999] (przykł. 41) pojawia się zmiana muzycznej faktury. Zamiast licznych i zróżnicowanych struktur melodyczno-rytmicznych realizowanych w dynamice *fortissimo,* ewokujących poczucie zagrożenia i chaosu związanego z kreacją sfery wojny pojawiają się długo wybrzmiewające dźwięki realizowane

[995] Rabbi Y. Prero, *The Sounds of the Shofar*, https://torah.org/learning/yomtov-roshhashanah-vol3no16/?print-posts=pdf, dostęp: 10.12.2018. Spolszczone określenia sygnałów podaję za B. Muszkalska, op. cit., s. 49.

[996] Por. podrozdział 3.2.2.

[997] B. Muszkalska, op. cit., s. 35 i 43. Warto dodać, że brzmienie szofaru imitowane ma być także w partii tytułowego protagonisty w *Outis* w cyklu 3., na co wskazuje adnotacja pojawiająca się przy partii Outisa w jednej z wersji libretta autorstwa Paula Cartera, przechowywanej w PSS: „imituje? Szofar"/„imita? Su Shofar". Uprzedzając nieco informacje pojawiające się w dalszej części pracy dodam tylko, że w momencie imitowania brzmienia szofaru w *Outis* kreowana jest sfera wojenna, podobnie jak w *Cronaca del Luogo*. Ponadto w cyklu 3. w *Outis* Berio wprowadził wykorzystał swój utwór *Shofar* (1995), na co wskazuje m.in. Claudia di Luzio. C. di Luzio, *Vielstimmigkeit…*, op. cit., s. 385.

[998] „e quando ti accosterai alla citta offrirai la pace", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 40. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Powtórzonego Prawa*, „Jeśli podejdziesz pod miasto, by z nim prowadzić wojnę [najpierw] ofiaruszej mu pokój", *Księga Powtórzonego Prawa* 20, 10, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 222.

[999] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 40-42.

w dynamice oscylującej wokół *piano*[1000]. Innym przejawem sfery biblijnej w *Cronaca del Luogo* są aluzje do postaci Dawida, Saula i jego syna Jonathana pojawiające się w biblijnych cytatach umieszczonych po lewej stronie w wydanym osobno libretcie[1001] oraz w treści tekstu słownego prezentowanej przez R i Orvid (część II). Uwzględnienie biblijnej historii o Saulu i Jonathanie pozwala zidentyfikować wskazane postaci we wspomnieniu „króla starca ojca syna"[1002] artykułowanym przez R oraz we wzmiance o „Ojcu i synu leżących na skałach"[1003], o której dowiadujemy się od Orvid. Z kolei „głos, który zaczarowuje cienie tych, którzy stracili światło"[1004] wydaje się należeć do Dawida – legendarnego biblijnego śpiewaka, który uspokajał Saula swą grą na cytrze[1005]. Symbolem estetycznej przyjemności i piękna, jakim emanuje gra Dawida staje się **przestrzeń pałacu** kreowana w części II. Jak wskazują didaskalia „mur jest rozświetlony niczym pałac"[1006], co zostało przedstawione poprzez całkowite zaciemnienie przestrzeni scenicznej i umieszczenie w oknach w murze punktowych świateł (fot. 73). W audialnej kreacji przestrzeni pałacu[1007] – kreowanej jako swoista świątyni sztuki muzycznej – istotną rolę odgrywa kameralizacja obsady wykonawczej, którą tworzy Chór A i głównie instrumenty o ciemniejszym brzmieniu: klarnety basowe, saksofony, fagoty, waltornie, altówki, wiolonczele i kontrabasy. Długo wybrzmiewające dźwięki w dynamice *pianissimo*, realizowane przez wskazane instrumenty i Chór A, stanowią tło dla „roziskrzonego" brzmienia grzechotek i wind chimes[1008], a także przenikliwego brzmienia fletu piccolo realizującego dźwięki w artykulacji *tremolo*[1009]. Ekstatyczny i jaskrawy typ brzmienia – symbolizujący rozświetlenie przestrzeni pałacu – osiąga swoje apogeum pod koniec opisywanego fragmentu[1010] (przykł. 75) za sprawą zwiększenia liczby dźwięków realizowanych przez dwa flety piccolo i wykorzystanie

[1000] Ibid., s. 39.

[1001] T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), op. cit., s. 24.

[1002] „un re un vecchio un padre un figlio", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 57a-b.

[1003] „Padre e figlio sono caduti sui monti", ibid., s. 61-62. Słowa artykułowane przez Orvid stanowią parafrazę fragmentu *Drugiej Księgi Samuela*: "Jakże zginąć mogli waleczni, wśród boju Jonatan przebity śmiertelnie?" uzupełnionego o przypis tłumacza: „na wzgórzach", *Druga Księga Samuela* 1, 25, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 333.

[1004] „una voce che incanta le ombre di chi ha perso la luce", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 58a-b.

[1005] M. Bocian, hasło „Dawid", [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, op. cit., s. 99-109.

[1006] „Il muro è illuminato come un palazzo", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 54a.

[1007] Ibid., s. 54-65.

[1008] Ibid., s. 54a.

[1009] Ibid., od s. 57a.

[1010] Ibid., s. 63-65.

flażoletów w partii altówek (przykł. 75). Wraz z partią R[1011] wprowadzona została dialogująca z nią partia altówki oraz partia fletu pierwszego dublująca dźwięki partii wokalnej. Z kolei bardzo wirtuozowska partia fletu altowego[1012] (znajdującego się w przestrzeni scenicznej), zróżnicowana pod względem rytmicznym, melodycznym i artykulacyjnym (głównie *tremolo*) zwiastuje pojawienie się Orvid w przestrzeni scenicznej, jak i po chwili – jej partii (przykł. 49) oraz koresponduje z nią pod względem wysokości dźwięków. Orvid – na co wskazuje imię postaci – wydaje się być swoistą inkarnacją biblijnej postaci Dawida, co sugeruje jej niezwykła „wrażliwość akustyczna" – Orvid wspomina bowiem o brzmieniu licznych instrumentów: „dźwięku trąbki"[1013], „dźwięku fletu"[1014], a także o „głosie wiatru"[1015]. Także śpiew Orvid, prezentowany w dalszej części fragmentu (przykł. 21, 75) – cechujący się bardziej wirtuozowskim charakterem wynikającym z imitowania partii fletu altowego – wskazuje na talent wokalny godny legendarnego śpiewaka. W części II Orvid i R – jak informują didaskalia – „jednoczą się"[1016], co można interpretować zarówno w kontekście sfery erotycznej oraz jako ich upodobnienie się do siebie. Proces unifikacji postaci oddaje podobieństwo partii fletu pierwszego (związanego z partią R) i fletu altowego (związanego z partią Orvid) pod względem wartości rytmicznych[1017]. Warto odnotować, że w omawianym fragmencie także śpiew R odznacza się dużym powabem, m.in. za sprawą kantylenowego charakteru jej partii, co również wydaje wiązać się z postacią Dawida, do której aluzje pojawiają się w treści tekstu słownego prezentowanej przez R. Notabene piękny śpiew stanowi także atrybut biblijnego pierwowzoru R – postaci Rachab, podobnie jak i wielu innych kobiet odnotowanych na kartach Biblii[1018]. R, pod koniec części V, parafrazuje słowa biblijnej piosenki o prostytutce, pochodzące z *Księgi Izajasza*. W metateatralny sposób – śpiewając o śpiewaniu i grze – zaznacza swą tożsamość[1019].

[1011] Ibid., s. 55.

[1012] Ibid., s. 56b.

[1013] „Un suono di tromba", ibid., s. 57b.

[1014] „Un suono di flauto", ibid., s. 58a.

[1015] „voce di vento", ibid., s. 58a.

[1016] „si uniscono", ibid., s. 63.

[1017] Ibid., s. 62.

[1018] A. Oz Amos, F. Oz-Salzberger, *Żydzi i słowa*, tłum. P. Paziński, Warszawa 2014, s. 74-128.

[1019] „Ukryj swój instrument lecz graj na nim ciężkimi i spokojnymi palcami i śpiewaj nie poruszając ustami śpiewaj wpatrując się w górę. Mów prawdę, ukrywaj i śpiewaj."/„Cela il tuo strumento ma suonalo con dita calme e pesanti e canta senza muovere la labbra. Canta l'occhio fisso in alto. Parla il vero, ombra, e canta.", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 203-211. Słowa artykułowane przez R stanowią parafrazę fragmentu poematu *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kacenelsona: „Śpiewaj! i harfę chwyć w dłonie, lekką, z pustego drzewa, Ciężarem palców wydobądź ze strun jej tony wysokie, Tak jakby to serca

Biorąc pod uwagę nazwę części II – „Pole”/„Campio” zastanowić się należy, jaki związek cechuje przestrzeń pałacu i domniemaną **przestrzeń pola**. Przestrzeń pola, jak sugeruje biblijny rodowód Dawida, wydaje się wiązać z jego tożsamością, bowiem zanim został królem zajmował się pasterstwem. Przestrzeń pola kreowana jest za sprawą ograniczenia liczby postaci i stroju R – odziana w stanowi koc trzyma w ręce latarenkę, co sugerować może, że znajduje się w zimnej, otwartej ciemnej przestrzeni, którą być może jest przestrzeń pola o zmroku. Postaci poruszające się w oddali – jeśli przyjąć sugerowaną interpretację kreowanej przestrzeni – skojarzyć można z owcami. Przestrzeń pola symbolizować mogą także niektóre ze wskazanych wyżej właściwości kreacji audialnej. Dla przykładu, realizacja długo wybrzmiewających dźwięków – gdyż ewokuje poczucie przestrzennego bezmiaru, czy dźwięki instrumentów perkusyjnych, np. wspomnianych dzwonków krowich i wind chimes – ponieważ kojarzyć się mogą z dźwiękami dzwonków pasterskich. Brzmienie fletów nadaje kreowanej przestrzeni bukoliczny charakter, podobnie jak eksponowanie współbrzmień kwartowo-kwintowych i topicznie „pastoralnego” centrum tonalnego „f” w partii orkiestry, jak i partiach wokalnych (zarówno partia R, jak i Orvid rozpoczyna się od dźwięku „f1”, ponadto na obecność centrum tonalnego „f” wskazuje incypit partii Orvid – „f1-c2-f1-c2-c2-f1-c2”.

Biorąc pod uwagę wskazane wyżej przejawy sfery biblijnej i mitologicznej w *Outis*, jak i przejawy sfery biblijnej w *Cronaca del Luogo* należałoby zastanawić się nad ich związkami ze **sferą sacrum**. Wydaje się, że wszystkie wskazane w *Outis* przejawy sfery biblijnej, w tym nawiązania do postaci Chrystusa i do opisanych w *Piśmie Świętym* wydarzeń – strawestowane i umieszczone w nowym kontekście, w którym eksponowana jest głównie sfera ludzkich pragnień, żądz i emocji – stają się jedynie kulturowymi symbolami odartymi z sakralnego znaczenia. Wiele z przejawów sfery biblijnej w *Cronaca del Luogo* – w tym nawiązania do biblijnych historii i kreowane „biblijne” przestrzenie (miejsca świętego i pałacu-pola) – ze względu na swą niejednoznaczą wymowę i związek z negatywnie waloryzowanymi bądź „ludzkimi” sferami (w przypadku przestrzeni miejsca świętego – ze sferą wojny, w przypadku przestrzeni pałacu-pola – ze sferą erotyczną), wydaje się bardziej korespondować z kwestią ludzkich pragnień i problemów niż z kwestią realizacji boskich zamiarów. Choć przejawy sfery biblijnej w *Cronaca del Luogo* – podobnie jak w *Outis* – funkcjonują głównie na zasadzie kulturowych, czy wręcz zdesakralizowanych symboli, to przedstawione zostały w mniej „obrazoburczym” kontekście. Co więcej, niektóre z nich, jak np. wyjątkowe właściwości partii wokalnej Orvid – choć dalekie od związków ze sferą sacrum w wymiarze religijnym, a wręcz

czyniły zbolałe, ostatnią pieśń śpiewaj”. I. Kacenelson, i *Śpiewaj!*, [w:] idem., *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum. J. Ficowski, Warszawa 1982, s. 13.

ocierające się o sferę ludzkiej zmysłowej erotyki, będącej kwintesencją sfery profanum – wydają się prowadzić do „sakralizacji" ludzkiej natury. Służą jej uwzniośleniu poprzez estetyzację, stanowią gloryfikację twórczych możliwości człowieka przejawiających się w uprawianiu sztuki muzycznej.

Warto zaznaczyć, że niektóre z biblijnych motywów i historii, wykorzystanych w obu utworach, symbolizują **sferę profanum**. W *Outis* przykładem może być: motyw figury cielca – symbolizujący kulturę pogańską, bałwochwalstwo i oddawanie czci bożkom oraz motyw Sodomy i Gomory – symbolizujący społeczne zepsucie i demoralizację, natomiast w *Cronaca del Luogo*: historia o wzniesieniu wieży Babel – symbolizująca pogwałcenie boskich praw i ślepą wiarę w kreacyjne zdolności człowieka, czy wzorowanie postaci R na Rachab, która choć wykazała się szlachetną postawą, kojarzona jest głównie ze swą niechlubną, jakże świecką profesją. Ponadto w *Cronaca del Luogo* niektóre z biblijnych postaci – w *Piśmie Świętym* reprezentujące sferę sacrum – zostały skompromitowane (by nie powiedzieć sprofanowane) poprzez odebranie im nadprzyrodzonych zdolności i atrybutów będących znakiem boskiej opatrzności. Przykładem może być: postać proroka Elizeusza, będąca inspiracją dla kreacji postaci Człowieka bez wieku, która w odróżnieniu od swego biblijnego pierwowzoru nie potrafi przywołać deszczu[1020], a także postać Phanuela, wzorowana na jednym z biblijnych archaniołów[1021], która traci jedno ze swych skrzydeł[1022].

Kwestia obecności sfery sacrum w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* wymaga także rozważenia wpływu sił nadprzyrodzonych na przebieg akcji. Rozważając wskazaną kwestię z perspektywy biblijnej należy stwierdzić, że w *Outis* rozpoznać można przejawy ingerencji sił nadprzyrodzonych i utożsamić je z udziałem Boga reprezentowanego przez Outisa. Dla przykładu, mimo że Izaak morduje Outisa, ten – jak się okazuje – nie ginie (zamiast niego ginie Sobowtór Outisa). Po pierwsze – wydaje się to być zgodne z biblijną wykładnią historii o Abrahamie i Izaaku, mimo odwórcenia biblijnych ról kata i ofiary – dzięki boskiej ingerencji postać mająca stać się ofiarą zostaje ocalona, po drugie zaś – wydaje się to być zgodne z nadludzkim wizerunkiem Outisa, którego od śmierci ocala jego własna boska nieśmiertelność. Outis reprezentuje postać Boga także w scenie walki Rudy'ego z dmuchaną lalką (cykl 1.). Postać chłopca mierząca się z dmuchaną lalką – podobnie jak Dawid walczący z Goliatem – nie zostaje osamotniona w swej walce; wspiera go w niej Outis, pomagając mu wejść na framugę drzwi, z której łatwiej jest pokonać olbrzyma (fot. 65). Również w *Cronaca del Luogo* wskazać

[1020] Por. podrozdział 3.1.2.

[1021] R. E. Guiley, *The Encyclopedia of Angels*, New York 2004, s. 293.

[1022] Wydaje się, że wskazana w powyższych przykładach profanacja sfery sacrum wiąże się z kreacją sfery wojny i zostanie szerzej omówiona w rozdziale dotyczącym heterotopii kryzysu i dewiacji.

można przejawy boskiej interwencji, jednakże nie są one tak jednoznaczne, jak w *Outis* i wiążą się głównie ze zmianą charakteru kreacji audialnej, jak podczas partii Phanuela polecającego Generałowi, by wybrał on pokój zamiast wojny, a jeśli okaże się to niemożliwe – ocalił drzewa, co ma miejsce w kontekście kreacji przestrzeni miejsca świętego. Ponadto wydaje się, że w *Cronaca del Luogo* wiele rozgrywających się wydarzeń – zwłaszcza tych, związanych z kreacją sfery wojennej – jest wynikiem braku boskiej ingerencji, czy wręcz wynikiem boskiej obojętności, gdyż Bóg nie reaguje na wezwania protagonistów proszących go o przybycie. W wielu fragmentach utworu pojawia się bowiem wezwanie kierowane do adresata, którego tożsamość trudno jest zidentyfikować, lecz którą jako boską dookreśla kontekst dramaturgiczno-fabularny. Orvid w scenie spotkania z R (część II) dwukrotnie prosi o przybycie tajemiczej postaci[1023], a ponadto o zwrócenie przez nią uwagi na płacz oraz upadek ojca i syna[1024]. W części V Orvid ponawia swe wezwanie, które powtarza za nią Chór A i B. Tym razem reaguje na nie Phanuel, będący boskim wysłannikiem, w niniejszej scenie pozbawionym jednego ze swych skrzydeł, co ma znaczenie symboliczne w kontekście artykułowanych przez niego słów, wyrażających odmowę i zakaz[1025] i wydających się potwierdzać boską obojętność czy wręcz boską nieobecność, podobnie jak artykułowane przez Chór A i B w finałowej scenie utworu stwierdzenie: „nikt nie odpowiada w wietrze nocy następnie przybywa ogień a po nim głos długiej ciszy”[1026]. Rozważając z kolei kwestię obecności sfery sacrum z perspektywy mitologicznej w *Outis* należy stwierdzić, że w utworze tym również można rozpoznać przejawy ingerencji sił nadprzyrodzonych i utożsamić je – z uwagi na wskazaną perspektywę – z udziałem fatum. Powtarzalność i niezmienność wątków – zabójstwa Outisa przez Izaaka, imperatywu nieustannej wędrówki, któremu Outis wielokrotnie daje wyraz w swych wypowiedziach słownych – wydaje się stanowić wynik działania nieuchronnej konieczności[1027].

[1023] „przybądź”/„vieni”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 63-64.

[1024] „Otwórz oczy Słuchaj. Starzec płacze Ojciec i syn leżą na wzniesieniu”/„Apri gli occhi Ascolta Il vecchio piange Padre e figlio sono caduti sui monti”, ibid., s. 59a-62. Słowa artykułowane przez Orvid stanowią parafrazę fragmentu *Drugiej Księgi Samuela*, por. wcześniejszy fragment niniejszego podrozdziału.

[1025] „Nie ma go nie można nie mówi się”/„Non c’e non si puo non si dice”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 175-176.

[1026] „nessuno risponde nel vento della notte poi viene il fuoco e dopo il fuoco la voce di un lungo silenzio”, ibid., s. 220-224. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią parafrazę fragmentu *Pierwszej Księgi Królewskiej*: „Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pana nie było w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu.”, *Pierwsza Księga Królewska* 19, 12, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia,* op. cit., s. 389.

[1027] W obu utworach figura Boga jest jednak niewątpliwie obecna pod postacią swego negatywu – swoistej „demonicznej personifikacji”, za jaką uznać można kreacje dwóch protagonistów przejawiających

W *Outis* przejawem sfery sacrum w perspektywie nie tyle biblijnej, co religijnej jest wprowadzenie postaci Księdza (scena w banku, cykl 2.) umieszczonego nad tłumem (fot. 15) i wykonującego w geście błogosławieństwa (lub egzorcyzmu?) znak krzyża[1028]. Z kolei w *Cronaca del Luogo* przejawem sfery sacrum związanej z Chrześcijaństwem jest kostium Człowieka bez wieku, którym jest biały habit upododabniający go do postaci mnicha (fot. 50), a także jego gest przybliżania ręki do ust, wydający się konotować akt spożywania Ciała Chrystusa. W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* wskazać można także przejawy sfery sacrum w znaczeniu niereligijnym – nie powiązanej z żadną religią, ani też ze sferą biblijną czy mitologiczną. W *Outis* sfera sacrum w znaczeniu niereligijnym reprezentowana jest przez Guglielma, np. w scenie zabawy w wojnę (cykl 4.). Guglielmo nie uczestniczy w zabawie w wojnę prowadzonej przez Reżysera, lecz razem z Outisem próbuje otoczyć opieką zgromadzone Dzieci. Pojawienie się partii Guglielma wydaje się zawieszać oddziaływanie sfery wojennej i inicjować kreację swoistej sfery sacrum o abstrakcyjnym i niereligijnym znaczeniu, ze względu na ewokowanie ekspresji o introwertycznym, refleksyjnym i elegijnym charakterze. Wraz z pojawieniem się partii Guglielma tempo ulega nieznacznemu spowolnieniu, brzmienie instrumentów dętych blaszanych milknie, a eksponowane zostaje brzmienie instrumentów dętych drewnianych, smyczkowych, fortepianu i akordeonu (przykł. 76). Flet altowy prezentuje wąskozakresową melodykę w artykulacji *legato* imitowaną w inwersji przez flet pierwszy i drugi oraz przekształcaną w sfragmentaryzowanej formie przez inne instrumenty, np. klarnet basowy, altówki, wiolonczele (przykł. 76). Istotne znaczenie dla kształtowania ekspresji związanej z kreacją sfery sacrum ma redukcja struktur dokonująca się w dalszym fragmencie sceny, prowadząca do powstania długo wybrzmiewających akordów o burdonowym charakterze[1029]. Kreacja sfery sacrum wiąże się również z wprowadzeniem w partii Guglielma idiomu muzyki quasi-ludowej czy archaicznej, co warunkuje: odpowiedni typ intonacji głosu, obecność współbrzmień kwartowo-kwintowych (składających się z dźwięków „a" i „e"[1030], przykł. 77), zastosowanie bitonalnego centrum tonalnego („a" w partii orkiestry i „e" w partii Guglielma) oraz materiału dźwiękowego skali eolskiej (wielokrotnie poddawanego alteracjom) rozpoczynającej się od dźwięku „e" w partii Guglielma.

---

demiurgiczne skłonności i boskie aspiracje – postaci Reżysera w *Outis* i postaci Nina w *Cronaca del Luogo*. Wątek ten zostanie rozwinięty w podrozdziale 4.2.

[1028] W jednej z wersji libretta autorstwa Paula Cartera przechowywanej w PSS pojawia się informacja, że "ksiądz przemieszcza się między nimi (postaciami – WN), jakby chciał je nawrócić", co tłumaczy sens znaku krzyża wykonywanego przez Księdza.

[1029] L. Berio, *Outis*, op. cit., od s. 44, cz. 2.

[1030] Ibid., od s. 44, cz. 2.

W *Cronaca del Luogo* sfera sacrum nie powiązana ze sferą biblijną czy mitologiczną pojawia się w Prologu oraz w części IV i pod koniec części V. Należy jednak dodać, że sfera sacrum w części IV i pod koniec części V koresponduje z religią judaistyczną, wiążąc się z kreowaną **przestrzenią żydowskiego cmentarza**. Sfera sacrum o tajemniczym, mistycznym i wręcz rytualnym charakterze kreowana jest w Prologu za sprawą enigmatycznej i poetyckiej treści tekstu słownego prezentowanej przez Chór A i B oraz R. W prezentowanej treści pojawia się kilka słów-kluczy, zestawianych na zasadzie przeciwieństw i odwołujących się do zmysłu wzroku i słuchu, które w synestezyjny sposób przenikają się, jak i ze sobą rywalizują. Aura „nocy”[1031] i związanego z nią mroku została przeciwstawiona „pamięci”[1032], owej „pochodni w nocy”[1033]. Doświadczenie nocy wiąże się także ze „słuchaniem czasu”[1034] i „milczeniem”[1035] „bezsennych oczu”[1036] – jak nakazuje R. Fraza tekstu prezentowana przez R pod koniec Prologu stanowi rodzaj poetyckiej puenty ujawniającej nieco inne znaczenie wskazanych wyżej słów i jeszcze mocniej polaryzującej zaznaczoną wcześniej sferę wizualną i audialną. W prezentowanej frazie tekstu „Ta noc rozpala pamięć, lecz pamięć najpierw wierzy zanim świadomość zdoła sobie przypomnieć…”[1037] symbolika światła powiązana została z zapamiętywaniem, a tym samym także z poznaniem. Z kolei zaakcentowanie roli wiary można powiązać z poddaniem się aurze nocnego mroku i z oddziaływaniem sfery audialnej – symbolizującej moc intuicji i wyobraźni w procesie poznania, z którego wyłączona została sfera wizualna. Poczucie tajemniczości i pewnej podniosłości ewokuje przywoływanie przez R imion licznych biblijnych i historycznych postaci[1038], co może kojarzyć się z rytuałem odprawiania egzorcyzmów bądź przywoływania duchów przodków. Tajemniczy i mistyczny charakter sceny prezentowanej w Prologu[1039] podkreślają także takie aspekty kreacji audialnej, jak: eksponowanie brzmienia instrumentów dętych grających w stosunkowo niskim rejestrze w dynamice oscylującej wokół *piano* oraz wykorzystanie brzmień szmerowych i „wibrujących” za sprawą artykulacji *tremolo*. Z kolei rytualny charakter prezentowanej scenie nadają liczne

[1031] „notte”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit.*,* s. 2.

[1032] „memoria”, ibid., s. 3.

[1033] „torcia nella notte”, ibid., s. 3-4.

[1034] „Ascolta il tempo”, ibid., s. 5-7.

[1035] „tacete”, ibid., s. 8-12

[1036] „occhi insonni”, ibid., s. 9, s. 11-12.

[1037] „Questa notte accende la memoria ma la memoria crede prima di ricordare…”, ibid., s. 16-18. Częściowo słowa artykułowane przez R stanowią cytat z utworu *Światłość w sierpniu/Light in August* Williama Faulknera. W. Faulkner, *Światłość w sierpniu*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1989, s. 92.

[1038] Porównaj podrozdział 3.1.2.

[1039] L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 1-19.

powtórzenia słów i dźwięków, np. w partii fletu pierwszego – dźwięków „f2-d2-f2-d2-h1-f1-b1-f2-d2", w partii fletu trzeciego – dźwięków „g1-e1-cis1-e1-g1-e1"[1040]). Materiał dźwiękowy i interwalika wykorzystane w partii Chóru A i B są takie same, jak w partii fletów, choć w partiach chóralnych eksponowane są również współbrzmienia kwintowe. Istotna rola sfery audialnej – zaznaczona w treści tekstu słownego – została zaakcentowana dzięki określonym właściwościom kreacji przedstawienia: efektowi kontrastu audialno-wizualnego i kontrastu między właściwościami fonicznymi, a semantycznymi słów. Chór B, który znajduje się w przestrzeni scenicznej dzięki czemu jest widoczny[1041] artykułuje słowo „ascolta"[1042] przez przy pomocy długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych w sposób homorytmiczny, natomiast Chór A, który jest niewidoczny[1043] prezentuje (również w sposób homorytmiczny) liczne struktury, składające się z drobnych wartości rytmicznych (głównie szesnastek i trzydziestodwójek). Początkowo w partii Chóru A artykułowane są fonemy, następnie zaś Chór A prezentuje ten sam tekst, co Chór B (słowo „ascolta"). Tego typu zabieg, wprowadzając napięcie między semantycznymi a fonicznymi właściwościami słów, służy podkreśleniu kreacji sfery audialnej, a ponadto nadaje głosowi funkcję jej metateatralnego nośnika. Rytualny charakter omawianej sceny zostaje utrzymany wraz z wprowadzeniem partii R[1044] – co zwiastuje jasne brzmienie trąbki, ewokujące także nastrój odświętności i niezwykłości. W ukształtowaniu partii R – podobnie jak w partii Chóru A i B – dominuje interwalika tercjowo-kwartowo-kwintowa i pojawiają się liczne powtórzenia słów (nawet pięć razy pod rząd, jak w przypadku słowa „tacete"[1045]). Podczas przywoływania imion postaci w partii R pojawiają się rozdrobnione wartości rytmiczne (szesnastki) i chromatyka, a niepokój R i stan uniesienia podkreśla oznaczenie ekspresyjne „ansioso"[1046]. Wraz z rozwojem partii R eksponowane są coraz wyższe dźwięki (zwłaszcza dźwięk „as2"[1047]), co również służy wzmożeniu ekspresji i podkreśleniu stanu uniesienia R. Przestrzeń żydowskiego cmentarza zasygnalizowana została w utworze dwukrotnie poprzez ukazanie czynności przenoszenia i kładzenia kamieni na ziemi, kojarzącej się z układaniem kamieni na macewach (fot. 64 i 23). W części IV kamienie układa R, w części V natomiast – liczne postaci. Powolny ruch postaci ograniczony do przenoszenia kamieni

[1040] Ibid., s. 1.

[1041] W partyturze pojawia się informacja o umieszczeniu Chóru B „na placu", ibid., s. 6.

[1042] „słuchaj", ibid., s. 6.

[1043] W partyturze pojawia się informacja o umieszczeniu Chóru A „w murze", ibid., s. 6.

[1044] Ibid., od s. 8.

[1045] Ibid., s. 8-11.

[1046] Ibid., s. 13.

[1047] Ibid., od s. 16.

wydaje się sugerować swoistą rytualność działania i tym samym służy sakralizacji ich ciał – wykorzystanych w celu złożenia symbolicznej ofiary. W przeciwieństwie do ciała R wykonującej tę samą czynność w części IV, po ciałach postaci w części V nie widać zmęczenia, wręcz przeciwnie – wykonywany przez nie powolny i jednostajny ruch wydaje się wyrażać ich skupienie i mistyczne uwznioślenie, które pozwala zapomnieć o cielesnym zmęczeniu. W części V obecność przestrzeni kirkuta sugeruje ponadto treść tekstu słownego, a także aspekty kreacji audialnej, występujące w momencie układania kamieni[1048], jak i wówczas, gdy wszystkie kamienie zostają ułożone na ziemi, a postaci skupiające się na środku przestrzeni scenicznej odsłaniają regularny układ kamieni w rzędach[1049]. W artykułowanej przez R treści tekstu słownego obecność przestrzeni cmentarza wydaje się sugerować wspomnienie ruin – będące nie tylko reminiscencją przestrzeni zburzonego ghetta i zniszczonego oblężeniem miasta, lecz także przestrzenią poległych, miejscem ich spoczynku. Obecność wskazanej przestrzeni o sakralnym charakterze podkreśla ponadto – podobnie jak w przypadku sfery sacrum w Prologu – eksponowanie sfery audialnej. Podczas prezentowania przez R treści tekstu słownego, w której pojawiają się liczne odwołania do czynności grania na instrumentach i śpiewania, wprowadzone zostają instrumenty koncertujące, np. flety[1050], klarnety piccolo i saksofon sopranowy[1051] czy flety piccolo[1052]. Partie wskazanych instrumentów wyróżniają się na tle długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych przez pozostałe instrumenty. Sfera audialna w powiązaniu z motywem nocy – podobnie jak w Prologu – eksponowana jest także w momencie, gdy kamienie zostają ułożone, za sprawą przywołania „fletu podwójnego fletu w nocy”[1053] i „głosu długiej ciszy”[1054] przez Chór A i B. Obecność przestrzeni cmentarza podkreśla ostatnia fraza tekstu, w której motyw żałoby, symbolizowany przez flagę zawieszoną do połowy masztu łączy się z motywem pamięci[1055]. Z opisaną sferą audialną koreponduje charakter jej kreacji w partii orkiestry oraz Chóru A i B[1056] (przykł. 78). Silnie eksponowane jest

[1048] Ibid., s. 203-211.

[1049] Ibid., s. 212-229.

[1050] Ibid., s. 204-209.

[1051] Ibid., s. 205.

[1052] Ibid., s. 208.

[1053] „Flauto doppio flauto della notte”, ibid., s. 213-216. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibbolet/Schibboleth* Celana.

[1054] „la voce di un lungo silenzio”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 223-224.

[1055] „Zawieś do połowy masztu twą flagę, pamięć. Do połowy masztu Dziś i na zawsze”/„Metti a mezz’asta la tua bandiera, memoria. A mezz’asta Per oggi e per sempre”, ibid., s. 224-229. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibbolet/Schibboleth* Celana.

[1056] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 213-229.

brzmienie instrumentów dętych, zwłaszcza zaś fletu altowego – wykonującego struktury repetycyjne przy pomocy zróżnicowanej artykulacji i fletu pierwszego – realizującego melodię o orientalizującym i ornamentalnym charakterze, uzyskanym za sprawą wykorzystania fragmentu skali pentatonicznej (dźwięki „e1-fis1-a1-h1", przykł. 79), przednutek i zróżnicowanej rytmiki, przywodzącą na myśl tę, występującą w części II (związaną z kreacją przestrzeni pałacu). W partii Chóru A i B początkowo pojawiają się brzmienia eufoniczne, za sprawą eksponowania połączeń kwartowo-kwintowych i akordów o budowie tercjowo-kwartowej, przywołujących skojarzenia z tonalnością dur-moll (wyróżnia się zwłaszcza brzmienie akordu e-moll, także z dodaną kwartą i sekundą wielką oraz akordu a-moll, wzbogaconego o te same składniki[1057], przykł. 79) i wykorzystania fragmentu materiału skali całotonowej (przykł. 53, dźwięki „c-b-as-ges" pojawiające się w poszczególnych głosach symultanicznie). Kontekst żałobny sugeruje lamentacyjny charakter partii chóralnych ewokowany dzięki wykorzystaniu struktur „hoketusowych" (przykł. 79, przykł. 53). W momencie artykułowania ostatniej frazy tekstu słownego uwagę zwraca realizowanie w asynchroniczny sposób lakonicznych struktur „hoketusowych" segmentowanych pauzami przez całą obsadę. W partiach Chóru A i B wykorzystany został zabieg korespondujący ze wspomnianą w treści tekstu słownego czynnością zawieszania flagi – stopniowe wznoszenie się linii melodycznej w partii każdego z głosów (np. w partii sopranów od dźwięku „a1" do dźwięku „gis2"[1058]). Z kolei artykułowaniu tekstu „pamięć teraz i na zawsze"[1059] towarzyszy stopniowe opadanie linii melodycznej w partii każdego z głosów, co z kolei uznać można za symbol smutku i żałoby (np. w partii sopranów od dźwięku „as2" do dźwięku „e1"[1060]). Sfera sacrum i przestrzeń cmentarza żydowskiego przenika się w opisanej scenie ze sferą wojenną, kreowaną w sposób aluzyjny poprzez imitację brzmienia pociągów w partii instrumentów perkusyjnych przy pomocy struktur szesnastkowych[1061]. Imitacja miarowego stukotu kół jadącego pociągu – w kontekście wcześniejszych wydarzeń – może wywoływać asocjacje z procederem wywożenia ludności żydowskiej do obozów koncentracyjnych. Notabene w *Outis* zastosowany został analogiczny zabieg, jednakże w odniesieniu do aspektów wizualnych –

[1057] Ibid., s. 213-214.

[1058] Ibid., s. 225.

[1059] „memoria per oggi e per sempre", ibid., s. 226-229. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiesza Celana *Szibbolet/Schibboleth*.

[1060] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 226-228.

[1061] Imitacja brzmienia pociągów została zresztą wskazana w partyturze przy pomocy słownego wyjaśnienia, ibid., s. 215, s. 220.

obraz pociągu pojawia się w projekcji wideo we wstępie do cyklu 3., co również wiąże się z kreacją sfery wojny[1062].

W *Outis* sfera wojny ukazana została w sposób refleksyjny i introwertyczny po partii Narratora, w związku z kreacją **przestrzeni lasu**, na której obecność wskazują także didaskalia (cykl 3.)[1063]. W wizualnej kreacji przestrzeni lasu i sfery wojny o refleksyjnym charakterze zastosowano subtelne środki artystycznego wyrazu, wśród których istotną rolę odgrywa minimalistyczna scenografia (duża liczba świecących na zielono żarówek zawieszonych na sznurkach, fot. 12). W tak zobrazowanej przestrzeni lasu przemieszcza się m.in. Outis, prezentując tekst słowny, w którym wykorzystano cytaty z poezji Paula Celana nieodłącznie związanej z kontekstem II Wojny Światowej[1064]. Antycypacja sfery wojennej pojawia się na początku cyklu 3. za sprawą militarnego ubioru Outisa, (co również zasygnalizowane zostało w didaskaliach) oraz za sprawą filmowych obrazów: dymu unoszącego się znad równin i przejeżdżających wagonów, ewokujących skojarzenia ze scenerią obozów koncentracyjnych (fot. 78). Wprowadzenie przestrzeni lasu, łączącej się ze sferą wojny o refleksyjnym charakterze zostało także zasygnalizowane dzięki kreacji audialnej we wstepie do cyklu 3.[1065], związanej głównie z wykorzystaniem nowego typu faktury, który tworzy zestawienie i hybrydyzacja kolejnych wariantów struktur prezentowanych we wstępie do cyklu 1.[1066]. W partii fletów realizowane są dwuczęściowe struktury oparte na długich wartościach rytmicznych (przeważnie półnutach z kropką) oraz szesnastkowej repetycji tego samego dźwięku, które stanowią połączenie struktur A i C[1067]. We wstepie do cyklu 3. uwagę zwraca statyczny charakter muzycznej ekspresji, wynikający z braku kontrastów dynamicznych i strukturalnych – inaczej niż w przypadku wstępów do wcześniejszych cykli – co wydaje się korespondować

[1062] W *Outis* w kreacji sfery wojny wykorzystane zostały różne kategorie – oprócz kategorii ludyczności, jak we wspomnianej wyżej scenie zabawy w wojnę, np. kategoria groteski i realizmu. Wykorzystanie różnych konwencji wiąże się z negatywną waloryzacją sfery wojennej, co zostanie omówione w podrozdziale 4.2.1. i 4.2.3. W niniejszym podrozdziale przedstawiona zostanie jedynie sfera wojenna ukazana w sposób refleksyjny, w związku z kreacją przestrzeni lasu, gdyż w porównaniu z innymi sposobami ukazania sfery wojennej w utworze, w najmnieszym stopniu wiąże się z negatywną waloryzacją.

[1063] Osmond-Smith wskazuje z kolei na występowanie w cyklu 3. przestrzeni obozu koncentracyjnego. D. Osmonth-Smith, *Here comes Nobody…*, op. cit., s. 169. Choć w mojej interpretacji również wskazuję na obecność kontekstu wojennego w cyklu 3. nie nazywam kreowanej w nim przestrzeni obozem koncentracyjnym, z uwagi na dość subtelne i wieloznaczne środki kreacji audialnej i wizualnej.

[1064] Por. podrozdział 3.1.3.

[1065] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 145-147, cz. 1.

[1066] Por. s. 227.

[1067] Por. ibid.

z wyobrażeniem przestrzeni lasu jako przestrzeni stosunkowo mało zróżnicowanej i jednorodnej, tj. wypełnionej elementami tego samego rodzaju (obiektami należącymi do świata przyrody). W momencie kreowania przestrzeni lasu w partii Chóru pojawia się wspomnienie „miejsca trąb”[1068], notabene pochodzące z wiersza Celana o takim samym tytule. W kontekście tej informacji symbolicznego wydźwięku zdaje się nabierać oznaczenie ekspresyjne „daleko” pojawiające się jednokrotnie w partii Chóru[1069]. Potęguje ono wrażenie nieokreśloności i tajemniczości metaforycznego „miejsca trąb”, co wzmaga dynamika *pianissimo possibile* i podkreśla dystans przestrzenny, podobnie jak faktura polifoniczna zastosowana w partii głosów Chóralnych, której pojawienie się wywołuje swoisty efekt echa i ewokuje poczucie oddalania się i rozpraszania za sprawą nieregularnie wprowadzanych partii kolejnych głosów (przykł. 80). Przestrzeń lasu – podobnie jak w *Outis,* łącząca się ze sferą wojenną – kreowana jest w *Cronaca del Luogo* pod koniec części I za sprawą obecności prawdziwego drzewa znajdującego się w lewej części przestrzeni scenicznej i treści tekstu słownego prezentowanej przez R[1070]. Artykułowaną przez R treść tekstu słownego wydaje się cechować autorefleksyjny charakter – R jest jedyną przemieszczającą się postacią w przestrzeni scenicznej. Metaforyczny „las imion”, o którym wspomina, wydaje się zbiorem ciał i ubrań, który pozostawił po sobie Generał po oblężeniu miasta. W *Cronaca del Luogo* przestrzeń lasu – podobnie, jak w *Outis* – została również skojarzona z wrażeniem przestrzennej dali za sprawą oznaczenia ekspresyjnego „daleko” pojawiającego się w partii R w *Cronaca del Luogo*[1071], co wydaje się wprowadzać symboliczny dystans między czynnością wykonywaną przez R, a jej wspomnieniami dotyczącymi być może postaci, na które spogląda, a których tożsamości już nie pamięta. Dystans przestrzenny i emocjonalny między R i pozostałymi postaciami podkreśla dynamika *pianissimo,* podobnie jak w *Outis,* obecna m.in. w partii Chóru w momencie wprowadzenia oznaczenia „lontano”, a polifonizacja faktury w partii orkiestry – podobnie jak w partii głosów chóralnych w *Outis* – ewokuje efekt echa i oddalania się.

W *Outis* wskazać można także przejwy **sfery wspólnoty**, symbolizującej uniwersalizm przekonań, emocji i wartości. Sfera wspólnoty reprezentowana jest m.in. przez zespołowe i integracyjne działanie postaci i pozbawienie ich indywidualnej tożsamości, co pojawia się najczęściej w scenach zbiorowych. Jedną z nich jest scena rozpoczynająca się podczas gry klaunów i kontynuowana po niej (cykl 4.), w której zgromadzone postaci (w tym żołnierze,

[1068] „Die Posauenstelle”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 177. Słowa prezentowane przez Chór stanowią cytat tytułu wiersza Celana *Miejsce trąb/Die Posauenstelle*. P. Celan, *Utwory wybrane,* op. cit., s. 284-285.

[1069] „lontano”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 187.

[1070] „kimś, kto przechadza się po lesie imion”/„qualcuno camina nella foresta dei nomi”, ibid., s. 47-48.

[1071] „lontano”, ibid., s. 47.

pielęgniarki, dzieci, a także o czym wspominają didaskalia: „procesja dorosłych, jako deportowanych z pokonanego miasta”[1072]) witają się ze sobą, a wyrazem ich zjednoczenia i bliskości jest wzajemne obejmowanie się „z miłością, gniewem, czułością, z rozpaczą – ale także pod osłoną radości”[1073] oraz taniec w kole, podczas którego trzymają się za ręce i wykonują te same ruchy. Inną sceną, w której przedstawione zostało zintegrowane działanie postaci jest scena licytacji (cykl 1.), w której uczestniczy tłum postaci (reprezentowany przez Chór), wyrażający podobne pragnienia[1074]. Sfera wspólnoty kreowana jest także w *Cronaca del Luogo* i podobnie, jak w *Outis* reprezentowana m.in. przez zespołowe oraz integracyjne działanie postaci, a także pozbawienie ich indywidualnej tożsamości, co pojawia się najczęściej w scenach zbiorowych. Dla przykładu, w części V postaci określone jako „masa ludzi”[1075] wykonują wspólnie tę samą, wspomnianą wcześniej czynność przenoszenia kamieni, a wyrazem ich integracji jest skupienie się w centralnej części przestrzeni scenicznej i ustawienie blisko siebie oraz wspólny śpiew, w którym partie poszczególnych głosów łączą nie tylko określone relacje interwałowo-harmoniczne, lecz także faktura homorytmiczna[1076].

[1072] „corteo di adulti, come deportati di una città sconfitta”, L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 65, cz. 2.

[1073] „con amore, con rabbia, tenerezza, disperazione – ma pure con un velo di allegria”, ibid., s. 65, cz. 2. We wcześniejszych wersjach struktury dramaturgicznej utworu (WERSJI A i B) pojawia się podobna informacja: „Dzieci się obejmują. Także dorośli się obejmują (…) z miłością, gniewem, czułością, z rozbawieniem.. Długi repertuar uścisków kończy się uściskiem Penelopy i Telemachusa (w porozumieniu z dziećmi)”/„I bambini si abbracciano. Anche gli adulti si abbracciano (…) con amore, rabbia, tenerezza, con divertimento. Il lungo repertorio d’abbracci si conclude con l’abbraccio di Penelope e Telemaco (in un accordo d’bambini)” (WERSJA A); “Dzieci się obejmują. Dorośli wchodzą. Obejmują się również. (…) Obejmują się z miłością, złością, czułością, rozbawieniem i radością. Długi repertuar uścisków kończy się objęciem Penelopy i Outisa (lub Telemachusa?) Zawsze za zgodą dzieci”/„I bambini si abbracciano. Entrano adulti. Anche essi si abbraciano. (…) Si abbracciano con amore, rabbia, tenerezza, divertimento e allegria. Il lungo repertorio di abbracci si condlude su l’abraccio d’ Penelope e Outis (opp. Telemaco?) Sempre su un accordo di bambini” (WERSJA B). Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

[1074] Por. s. 231.

[1075] „Una massa di gente”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit. s. 205.

[1076] Warto zaznaczyć, że w obu utworach – a zwłaszcza w *Cronaca del Luogo* – sfera wspólnoty waloryzowana jest także w sposób negatywny, co wiązać się może ze znaczeniem danej przestrzeni topograficznej. Przykłady negatywnej waloryzacji sfery wspólnoty przedstawione zostaną w rozdziale dotyczącym heterotopii kryzysu i dewiacji.

3.4. Czasowość

3.4.1. Czas realny

Outis i *Cronaca del Luogo* cechuje zróżnicowany czas trwania. Pierwszy ze wskazanych utworów trwa około 120'[1077], natomiast drugi – około 90'[1078]. W przebiegu formalnym *Outis* i *Cronaca del Luogo* wyróżnić można poszczególne części bądź inne jednostki formalne, wykonywane *attaca*[1079], które zostały przez Beria nazwane w sposób indywidualny. W *Outis* wyodrębnić można dwie części podzielone na pięć mniejszych jednostek formalnych określonych jako „cykle" (trzy cykle w części pierwszej i dwa w części drugiej)[1080]. Na przebieg formalny *Cronaca del Luogo* składa się natomiast pięć jednostek formalnych poprzedzonych Prologiem[1081]. Większość z nich (z wyjątkiem części I – Oblężenie) została zatytułowana w sposób nawiązujący do obiektów architektonicznych (część III – Wieża, IV – Dom) lub przestrzeni niewypełnionych obiektami architektonicznymi (część II – Pole, V – Plac)[1082].

Wyodrębnienie poszczególnych części bądź innych jednostek formalnych w przebiegach obu utworów jest możliwe dzięki rozpoznaniu licznych strategii regulujących następstwo i czas trwania danych zjawisk[1083]. Jedną ze strategii jest **wykorzystanie kurtyny**,

[1077] Partytura utworu zawiera 353 strony (pierwsza część: 203 strony , druga część: 150 stron).

[1078] Partytura utworu zawiera 229 stron.

[1079] Jak wskazuje treść dokumentów przechowywanych w PSS, we wcześniejszych wersjach zarówno *Outis,* jak i w *Cronaca del Luogo* Berio planował lub zastanawiał się nad wprowadzeniem przerwy między poszczególnymi częściami. W treści dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* dotyczącego *Outis* pojawia się informacja, że „przerwa"/„intervallo" planowana była między cyklami 3. i 4. (oznaczonymi literami C i D), natomiast w innym dokumencie dotyczącym *Cronaca del Luogo* znajduje się ręczna adnotacja autorstwa Beria: „przerwa?"/„intervallo?" między częścią „Wieża"/„Torre", a częścią „Pole"/„Campo".

[1080] Jak wskazuje treść dokumentów przechowywanych w PSS Berio: *Szenischer Ablaufplan*; Dokument 1. i Dokument 2. (por. tabela 3a.-3d. w Aneksie 3.), pierwotna koncepcja formy utworu zakładała wykorzystanie sześciu części (cykli). W treści innego dokumentu Berio wskazał na istotną rolę liczby pięć w kształtowaniu różnych elementów *Outis* („Finały cykli zawsze 5 5 instrumentów 5 mimów 5 śpiewaków (wokalistów) (...) 5 akrobatów "), co być może wpłynęło na zmianę pierwotnie planowanej liczby cykli.

[1081] Choć jednostki te pod względem długości trwania bardziej zbliżone są do cykli w *Outis* niż do części będę nazywać je częściami, ze względu na brak nadrzędnych w stosunku do nich jednostek formalnych.

[1082] W trakcie pracy nad utworem – jak wskazuje treść dokumentów przechowywanych w PSS – zmieniała się kolejność części. W jednym z dokumentów pojawia się informacja o tym, że Berio przewidywał odwrotną kolejność części „Wieża" i „Pole".

[1083] Warto dodać, że za jedną ze strategii regulujących następstwo i czas trwania danych zjawisk w *Outis,* a także ich rozmaite właściwości, mogłaby zostać uznana adaptacja schematu *Ulissesa* autorstwa Joyce'a, opublikowanego przez Stuarta Gilberta. Por. S. Gilbert, *James Joyce's 'Ulysses': a Study*, New York 1930, s. 30.

choć strategia ta zastosowana została wyłącznie w *Outis*. Jak informują didaskalia, zasłonięcie kurtyny pojawia się jedynie pod koniec cyklu 3., co pełni funkcję cezury odgraniczajacej pierwszą część utworu od drugiej części[1084].

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* w większym stopniu wykorzystana została inna strategia – **zaciemnianie i rozświetlanie przestrzeni scenicznej** – w newralgicznych momentach utworów, co zaznaczone zostało w didaskaliach. Zaciemnienie przestrzeni scenicznej (bądź tylko jej części) sygnalizuje najczęściej zmiany w przebiegu akcji. Dla przykładu, w *Outis* zaciemnienie przestrzeni scenicznej wielokrotnie sygnalizuje zakończenie sceny, jak w przypadku sceny licytacji[1085], czy instrumentalnych wstępów do prawie wszystkich cykli (1., 3., 4., 5.) [1086], w trakcie których przedstawiona została scena zabójstwa Outisa. W większości przypadków zaciemniona została cała przestrzeń sceniczna, natomiast po instrumentalnym wstępie do cyklu 1. – o czym informują didaskalia – zaciemniona została jedynie ta jej część, w której znajdują się wykonawcy nie biorący udziału w kolejnej scenie: Alan Opie (Outis), Luca Canonici (Izaak) i Donald Maxwell (Sobowtór Outisa). Przed sceną zabawy w wojnę (cykl 4.) zastosowano analogiczny zabieg – didakalia informują o zaciemnieniu tej części przestrzeni scenicznej, w której znajdują się wykonawcy nie biorący udziału w nowej scenie: Elena Brilova (Samantha), Yelda Kodally (Olga), Tatiana Poluektova (Emily) i Monica Bacelli (Marina). W *Cronaca del Luogo* częściowe zaciemnienie przestrzeni scenicznej dotyczy jej wertykalnej konstrukcji (muru) i pojawia się na początku części III,

W schemacie tym scenom w *Ulissesie* przyporządkowany został tytuł, godzina, organ ciała, kolor, symbol, sztuka i technika. Kopia tabeli znajduje się wśród dokumentów przechowywanych w PSS (uwagę na nią zwrócił też Alessandro Cecchi. Por. A. Cecchi, *Riflessi di Ulisse al crepuscolo del secondo millennio…*, op. cit., s. 203). Wśród zapisków Beria znajduje się też następująca uwaga: „Każdy cykl jednolity pod względem symbolu - sceny – kostiumów – techniki", wskazująca na inspirację tabelą Joyce'a. Jednakże w ostatecznej wersji utworu trudno wskazać na zależność miedzy następstwem i zakresem trwania danych zjawisk a schematem *Ulissesa*. Można jedynie rozpoznać dość swobodną inspirację poszczególnymi elementami tabeli, np. scenami określonymi jako: „Burdel" (scena w burdelu), „Łóżko" (leżenie Olgi i Samanthy w cyklu 4.); symbolami, takimi jak: „koń" (figura złożona z ekranów), „fala" (ruch tancerzy w cyklu 1.), „prostytutka" (zachowanie postaci w cyklu 2.); sztuką „teologii" (znak krzyża czyniony przez Księdza w cyklu 2.), „ekonomii" (scena w banku), „architektury" (treść tekstu słownego prezentowana przez Reżysera) itd.

[1084] Jednakże w audiowizualnej rejestracji przedstawienia można zauważyć, że kurtyna podnosi się również przed jego rozpoczęciem i zostaje opuszczona po zakończeniu przedstawienia, co wynika z konwencji inscenizacyjnej związanej z miejscem wykonania (Teatro alla Scala).

[1085] „ciemność z tyłu"/„buio sullo sfondo", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 41, cz. 1.

[1086] „ciemność"/„buio", ibid., s. 1, s. 147, s. 1, cz. 2, s. 79, cz. 2.

w której wskazana konstrukcja nie została wykorzystana w przebiegu akcji oraz w części IV[1087]. Wygaszenie świateł sygnalizuje także zakończenie niektórych cykli (*Outis*) bądź części (*Cronaca del Luogo*)[1088]. W *Outis* wygaszenie świateł pojawia się pod koniec cykli, już po zakończeniu muzyki (cykl 4., 5.) lub pod koniec cykli, ale jeszcze podczas trwania muzyki (cykl 1.). Pod koniec cyklu 1., bezpośrednio po ustępie Emily i podczas trwania ustępu chóralnego, przestrzeń sceniczna zostaje stopniowo zaciemniona[1089], a obecność scenicznego mroku dodatkowo podkreśla informacja, że Chór „nie musi być widoczny"[1090]. Wygaszenie świateł jeszcze podczas trwania muzyki następuje również pod koniec części w *Cronaca del Luogo* (Prolog, część II, V), co sygnalizują stosowne określenia[1091]. Warto odnotować, że w *Cronaca del Luogo* po zakończeniu danych części pojawia się rozświetlenie przestrzeni scenicznej (część I, IV) [1092], które następuje w trakcie wybrzmiewania poszczególnych partii instrumentalnych, podobnie jak zaciemnienie. Z kolei po zakończeniu części III najpierw pojawia się rozświetlenie przestrzeni scenicznej[1093] (jeszcze podczas wybrzmiewania muzyki), następnie zaś jej zaciemnienie[1094] (po zakończeniu muzyki). Rozświetlenie przestrzeni scenicznej – podobnie jak zaciemnienie – pełni istotną rolę w organizacji przebiegu akcji w obu utworach, pojawiając się w kluczowych jej momentach, nie tylko na początku czy na końcu danych części. W *Outis* rozświetlenie przestrzeni scenicznej najczęściej zwiastuje wprowadzenie nowych scen, takich jak, np. scena pochodu (cykl 1.), scena w banku (cykl 2.), scena w supermarkecie (cykl 3.), scena zabawy w wojnę (cykl 4.), scena recitalu (cykl 5.); w *Cronaca del Luogo* (część II) natomiast zwiastuje wprowadzenie nowego wykonawcy – Urbana Malmberga (Człowiek bez wieku). Rozświetlenie przestrzeni scenicznej we wskazanych wyżej scenach w *Outis* i *Cronaca del Luogo* zasygnalizowane zostało w didaskaliach przy pomocy określonych wskazówek[1095].

[1087] „Światła w murze stopniowo gasną"/„Le luci del muro si spengono poco a poco", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 143.

[1088] W treści jednego z dokumentów przechowywanych w PSS dotyczącego wcześniejszej wersji *Cronaca del Luogo* Berio zaznaczył, że każda z części utworu ma się kończyć zaciemnieniem przestrzeni scenicznej.

[1089] „przestrzeń sceniczna stopniowo się zaciemnia"/„la scena si oscura poco a poco", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 60, cz. 1.

[1090] „non deve essere visibile", ibid., s. 61, cz. 1.

[1091] W Prologu „ciemność"„buio", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 19, w części II, V: „stopniowo się ściemnia"/„a poco a poco buio", ibid., s. 71, s. 229.

[1092] „frontalne oślepiające światło"/„luce frontale abbagliante", ibid., s. 53, s. 146.

[1093] „luce frontale abbagliante", ibid., s. 101.

[1094] „buio", ibid., s. 101.

[1095] W *Outis*: „tył [przestrzeni scenicznej –WN] stopniowo się rozświetla"/„lo sfondo si illumina poco a poco", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 11, cz. 1., „rozświetla się cała przestrzeń sceniczna"/„si illumina tutta la scena",

Inną strategią organizacji czasu realnego w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* jest **stosowanie różnych rodzajów tempa**. W obu utworach zastosowano szerokie spektrum wartości agogicznych oznaczonych w sposób liczbowy (w *Outis* blisko trzydzieści różnych wartości agogicznych, w *Cronaca del Luogo* dwadzieścia)[1096]. W *Outis* przeważają (tj. występują najczęściej i najdłużej) tempa wolne (zwłaszcza ♩= 72 i ♩ = 64). W *Cronaca del Luogo* natomiast dominują tempa wolne (zwłaszcza ♩= 64 i ♩= 72) i umiarkowane (zwłaszcza ♩= 82). Niektóre z kolei tempa pojawiają się w obu utworach sporadycznie czy wręcz jednokrotnie (w *Outis*, np. ♩=36 jedynie w cyklu 1., ♩= 92 i ♩= 86 jedynie w cyklu 2.; w *Cronaca del Luogo*, np. ♩= 50 jedynie w części V, ♩= 60 jedynie w części II, ♩= 84 jedynie w części IV). Zmiany tempa następują w przebiegu *Outis* i *Cronaca del Luogo* w sposób nagły (co w *Outis* dodatkowo podkreśla oznaczenie *subito*) bądź w sposób stopniowy – za sprawą zastosowania *rallentando* czy *accelerando*, obejmujących różną liczbę taktów (w *Outis* nawet siedem taktów, jak w cyklu 4.[1097]; w *Cronaca del Luogo* nawet trzy takty, jak w części III[1098], przykł. 22). Jedną z funkcji zmian tempa jest sygnalizowanie pojawienia się nowej partii. Dla przykładu, w *Outis* wraz z wprowadzeniem partii Olgi w cyklu 2. następuje zmiana tempa z ♩= 64 na ♩= 86, która poprzedzona została *accelerando*[1099], a w momencie wprowadzenia partii Wokalistów w cyklu 3. tempo ulega zmianie z ♩ = 72 na ♩= 62[1100]; w *Cronaca del Luogo* wraz w wprowadzeniem partii R w części II następuje zmiana tempa z ♩= 60 na ♩= 66[1101], a w części V – z ♩= 82 na ♩ =64[1102], w momencie pojawienia się partii Phanuela w części I tempo zmienia się z ♩= 106 na ♩= 72 (przykł. 11), a partii Człowieka bez wieku w części II i V – odpowiednio z ♩= 104 na ♩ = 82 (przykł. 10) i z ♩= 106 na ♩= 82[1103]. Wprowadzenie nowej wartości tempa może również sygnalizować pojawienie się nowej sytuacji dramaturgicznej, co najczęściej wiąże się z rozpoczęciem nowej sceny. W *Outis* zmianie wartości tempa, następującej najczęściej wraz ze zmianą sytuacji dramaturgicznej lub sceny, zwykle towarzyszy wprowadzenie nowej partii. Dla

ibid., s. 70, cz. 1., „luce sfolgorante", ibid., s. 160, cz.1., „przestrzeń sceniczna się rozświetla"/„si illumina il proscenio", ibid., s. 25, cz. 2, „światło"/„luce", ibid., s. 141, cz. 2; w *Cronaca del Luogo*: „luce frontale abbagliante", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 65.

[1096] Por. tabela 1i. i tabela 1j. w Aneksie 1.

[1097] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 19a-b, cz. 2.

[1098] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 89-90.

[1099] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 93, cz. 1.

[1100] Ibid., s. 161, cz. 1.

[1101] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 55.

[1102] Ibid., s. 203.

[1103] Ibid., s. 199.

przykładu, zmiana tempa z ♩= 72 na ♩= 100, która poprzedzona została *accelerando*[1104] oraz następnie zmiana tempa ze ♩= 100 na ♩ = 72, która poprzedzona została *rallentando*[1105] pojawia się wraz z wprowadzeniem partii Ady i jednocześnie sceny pochodu (cykl 1.). Na analogiczną sytuację można wskazać w *Cronaca del Luogo*, np. zmiana tempa z ♩= 64 na ♩= 104[1106] następuje w trakcie wprowadzenia partii Dzieci, sygnalizując jednocześnie początek sceny ich spotkania z Człowiekiem bez wieku (część II). Częstotliwość zmian tempa zarówno w *Outis*, jak i w *Cronaca del Luogo* w wielu przypadkach uzależniona jest również od częstotliwości zmian partii wokalnych. Dla przykładu, w *Outis* w scenie recitalu (cykl 5.[1107]) liczne zmiany tempa następują wraz ze zmianami danych partii wokalnych, którym przypisane zostały stałe wartości agogiczne (Emily, Outisowi – ♩= 64, ich Sobowtórom – ♩= 112). Analogiczna sytuacja pojawia się chwilowo w *Cronaca del Luogo w* scenie drugiego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci, których partie utrzymane są w tempie ♩= 82 i ♩= 106 (część V[1108]). Warto zaznaczyć, że w obu utworach niektóre z partii wokalnych, niezależnie od sytuacji dramaturgicznej, prawie zawsze rozpoczynają się od tego samego tempa, w *Outis*, np. partia Guglielma (od tempa ♩= 108 lub ♩= 64), partia Weterana (od tempa ♩= 72); w *Cronaca del Luogo* partie Człowieka bez wieku i Dzieci.

Innym środkiem regulującym przebieg czasowy *Outis* i *Cronaca del Luogo* są różnego typu **fermaty**[1109]. W *Outis*, w odróżnieniu od zmian agogicznych pojawiających się przeważnie na początku danej sceny, fermaty realizowane *tutti* występują najczęściej pod koniec różnych fragmentów utworu (np. scen i cykli). Fermaty zastosowane zostały także na początku kilku fragmentów utworu – w pierwszych taktach cyklu 1.[1110] i 2. (przykł. 56) oraz na początku sceny burzy (cykl 5.[1111]). W *Outis* zastosowanie fermat realizowanych *tutti* w obu tych przypadkach – w momencie zakończenia i rozpoczęcia danych fragmentów – służy lepszej synchronizacji partii wokalnych i instrumentalnych z przebiegiem akcji, co dodatkowo sygnalizuje oznaczenie słowne, pojawiające się wraz z fermatą (np. pod koniec cyklu 3: „trzymać podczas zakończenia tak długo, aż kurtyna zostanie zasłonięta”[1112], pod koniec sceny z solowym udziałem Emily

[1104] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 12, cz. 1.

[1105] Ibid., s. 12, cz. 1.

[1106] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 65.

[1107] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 141-150, cz. 2.

[1108] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 198-202.

[1109] Por. tabela 1k. i tabela 1l. w Aneksie 1.

[1110] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 1, s. 4, cz. 1.

[1111] Ibid., s. 87, cz. 2.

[1112] „tenere durante la chiusura, lunga, dal sipario”, ibid., s. 203, cz. 1.

w cyklu 2.: „czas trwania fermaty taki sam, jak sceny”[1113]). Czas trwania fermat, choć z definicji umowny, w obu utworach został odpowiednio dookreślony także w innych ich fragmentach. W *Outis* przy niektórych fermatach pojawiają się słowne oznaczenia wskazujące na uzależnienie czasu trwania muzyki podanego w sekundach od czasu trwania akcji, np. w scenie na okręcie (cykl 5.) pojawia się oznaczenie: „czas trwania między 10 s. a 30 s. jest uzależniony od akcji scenicznej”[1114], w scenie burzy (cykl 5.): „czas trwania maksymalnie 12 s. jest uzależniony od akcji scenicznej”[1115]. Natomiast wielokrotnie w *Cronaca del Luogo* czas trwania fermat został dookreślony poprzez podanie dokładnej wartości sekundowej. W *Cronaca del Luogo* fermaty realizowane *tutti* bardzo często pojawiają się w początkowych fragmentach danych scen czy partii, a także po wygaszeniu bądź zapaleniu świateł, co służy rozbiciu synchronii kreacji wizualnej i audialnej, a w przypadku wygaszenia świateł także zwróceniu uwagi na kreację audialną, gdyż wówczas percepcji odbiorcy nie absorbują zjawiska wizualne. W obu utworach pojawiają się również fermaty występujące jedynie w danych partiach (nie są wówczas realizowane *tutti*). Odgrywają one bardzo istotną rolę z punktu widzenia praktyki wykonawczej – służą lepszej koncentracji wykonawcy i jednocześnie pozwalają na moment wytchnienia, wzięcie oddechu, zmianę pozycji, czy miejsca w przestrzeni scenicznej. Tego typu fermaty występują w *Outis,* np. w partii Mariny, gdyż kreacja tej postaci wymaga od wykonawcy realizacji wyrafinowanej choreografii; w *Cronaca del Luogo*, np. w partii Nina czy w partiach instrumentalnych, zwłaszcza tak bardzo wymagających, jak partie Sapira i Abulafii. Najczęściej stosowanym typem fermaty w obu kompozycjach jest tzw. „fermata krótka” (𝄐). Jednakże w obu utworach kilkukrotnie fermata krótka została wydłużona (w *Outis* nawet dziesięciokrotne, w *Cronaca del Luogo* – dziewięciokrotne). W *Outis* ponadto występują inne typy fermat, np. tzw. „fermata długa” (𝄒) oraz jej ośmiokrotna wielokrotność. Wykorzystanie tego typu oznaczenia fermat (ich wielokrotności) w *Outis* można interpretować jako wskazówkę dla dyrygenta, sugerującą konieczność przedłużenia czasu trwania danego współbrzmienia ze względu na szególnie skomplikowany moment akcji, związany np. ze zmianą dekoracji. Dla przykładu, po scenie zabójstwa (cykl 5.) pojawia się ośmiokrotna fermata krótka, gdyż kolejna scena (scena na okręcie) wymaga wprowadzenia dużej liczby wykonawców. W *Cronaca del Luogo* zastosowanie wielokrotności fermaty krótkiej, podobnie jak w *Outis*, pełni funkcję „logistyczną” – wiąże się ze zmianą sceny. Przykładem może być występowanie fermaty

[1113] „la durata della corona con la scena”, ibid., s. 142, cz. 1.

[1114] „la durata da 10 s. a 30 s. é determinata dall’azione scenica”, ibid., s. 83, cz. 2.

[1115] „la durata, per un massimo di 12 s., é determinata dall’azione scenica”, ibid., s. 87, cz. 2.

wydłużonej siedmiokrotnie, następnie zaś fermaty wydłużonej dziwięciokrotnie poprzedzające scenę ucieczki przed reflektorami.

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* wskazać można również przejawy **strategii „rytmu".** Wiążą się one głównie z powtarzaniem w sposób regularny gestów i ruchów ciała oraz wybranych zjawisk muzycznych (notabene stanowi to także przejaw strategii katalogowania), co w efekcie może ewokować poczucie zatrzymania biegu czasu. Przykładami, w których występuje strategia rytmu, z uwagi na ruch sceniczny cechujący się regularnością i repetytywnością, są w *Outis*: scena tańca w kole (cykl 4.), scena tańca z piłkami (cykl 5.) oraz scena w przestrzeni banku (cykl 2.). Z kolei w *Cronaca del Luogo* strategia rytmu występuje w scenie pochodu (Prolog), scenie noszenia kamieni (część V) i we fragmentach sceny budowania wieży (część III). Analizując wskazane sceny można wskazać następujące odmiany ruchu regularnego i powtarzanego, uwzględniając przy tym zjawisko synchronizacji ruchu i liczbę wykonawców:

1a) ruch regularny, powtarzany i synchroniczny realizowany przez wszystkich wykonawców w tym samym tempie (jedynie w *Outis*);

1b) ruch regularny, powtarzany i niesynchroniczny realizowany przez wszystkich wykonawców w różnym tempie;

2a) ruch regularny, powtarzany i synchroniczny realizowany jedynie przez niektórych wykonawców w tym samym tempie – wówczas tego typu ruch jest jednym z kilku niezależnych typów ruchu prezentowanych jednocześnie;

2b) ruch regularny, powtarzany i niesynchroniczny realizowany jedynie przez niektórych wykonawców w różnym tempie – wówczas tego typu ruch jest jednym z kilku niezależnych typów ruchu prezentowanych jednocześnie.

Przypadek (1a) pojawia się wyłącznie w *Outis* w scenie tańca w kole oraz w scenie tańca z piłkami (fot. 75). Przykładem odmiennym i bardziej złożonym pod kątem organizacji ruchowej jest scena w banku. W scenie tej liczne grupy wykonawców powtarzają w sposób regularny lecz niesynchroniczny różne gesty w niezależnym od siebie tempie i co więcej – w oparciu o różne wzory rytmiczne (2b), a w danej grupie wykonawców pojawia się synchronia ruchu (2a), przy czym oprócz wskazanych grup wykonawców w scenie tej występują również pojedyncze osoby wykonujące ruch nieregularny i/lub niepowtarzany. Natomiast w *Cronaca del Luogo* regularność i powtarzalność ruchu (1b) pojawia się w scenie pochodu; regularność, powtarzaloność i synchroniczność ruchu jedynie wybranych wykonawców (2a) – w scenie noszenia kamieni i fragmencie sceny budowania wieży (podawanie cegieł), w których występują także niesynchroniczne i nieregularne działania pozostałych wykonawców. Z kolei przykładem

ruchu regularnego, powtarzalnego i niesynchronicznego realizowanego jedynie przez wybranych wykonawców (2b) są inne fragmenty sceny budowania wieży (pokazywanie liter oraz marsz). W obu utworach zasada powtarzalności i regularny sposób następstwa zostały wykorzystane w mniejszym stopniu w przypadku organizacji zjawisk muzycznych. W *Outis* wśród regularnie powtarzanych zjawisk muzycznych wskazać można frazę melorytmiczną w partii Guglielma (cykl 4.)[1116], czy dźwięki poddane repetycji w partii trąbek w scenie licytacji (cykl 1.)[1117]. Jednak należy dodać, że każde ze wskazanych zjawisk powtarzane jest z inną szybkością i według innego wzorca struktury melorytmicznej (o różnej długości i stopniu złożoności). Choć w *Cronaca del Luogo* powtarzanie danych zjawisk muzycznych występuje w licznych scenach, często jest ono nieregularne, jak np. w scenie oblężenia, w której powtarzany jest dźwięk w partii puzonów (część I) [1118]. W przypadku niektórych scen trudno rozpoznać regularny sposób następstwa powtarzanych zjawisk muzycznych uwzględniając analizę audytywną, a także analizę partytury, jak, np. w przypadku powtarzania wzorów strukturalnych w partii Sapira i Abulafii w scenie budowania wieży (część III)[1119]. Warto dodać, że strategia rytmu może zostać rozpoznana w sposobie ukształtowania struktury dramaturgicznej *Outis* – za sprawą powtarzania w każdym cyklu określonych sytuacji dramaturgicznych, co następuje w sposób regularny, choć w dalszych cyklach (3.-5.) pierwotny porządek następstwa określonych sytuacji dramaturgicznych ulega zmianie. Na charakterystyczny sposób konstrukcji struktury dramaturgicznej *Outis* uwagę zwrócił także Berio:

> Istnieje sytuacja początkowa (a), która wiaże się z zabójstwem Outisa. Istnieje niebezpieczeństwo (b) – lub konflikt czy prześladowanie – które są w sposób wyraźny przedstawiane lub ewokowane. Istnieje przezwyciężenie lub pokonanie konfliktu (c). Istnieje wirtualny powrót (d) i podróż (e).
>
> Cykl i abcde
> Cykl II abcde
> Cykl III abcb
> Cykl IV adbce
> Cykl V aebcde[1120].

[1116] Por. podrozdział 3.1.3.

[1117] Por. podrozdział 3.3.2.

[1118] Ibid.

[1119] Por. podrozdział 4.2.2.

[1120] L. Berio, *Morfologia di un viaggio*, op. cit., s. 302. We wskazanym wyżej cytacie pojawia się rzymska forma notacji numerów cykli, jednakże w pracy będę stosowała notację arabską, by w sposób wizualny rozróżnić cykle w *Outis* od części w *Cronaca del Luogo* (których numery zapisane zostały w partyturze w formie notacji rzymskiej).

Natomiast w *Cronaca del Luogo* strategia rytmu może zostać rozpoznana w powtarzającym się naprzemiennie i w większości przypadków regularnie zaciemnieniu bądź rozświetleniu przestrzeni scenicznej na początku i na końcu części[1121].

3.4.2. Czasy wyobrażone

Wiele ze strategii organizacji czasu realnego wiąże się z treścią tekstu słownego, jak i może być interpretowanych jako informacja o charakterze symbolicznym i pozatekstualnym.

W *Cronaca del Luogo* rozświetlenie przestrzeni scenicznej podkreśla agresywny i bardzo ekspresyjny charakter danych scen, np. związanych ze sferą wojenną (część I, IV) bądź ich tragiczną wymowę, np. pojawienie się światła po scenie pierwszego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część II) podkreśla utopijność jego starań (próba przywołania deszczu), co także komentuje Chór.

Z kolei za środek charakterystyki postaci można uznać wielokrotne wykorzystanie określonych wartości agogicznych w partiach wokalnych, zwłaszcza gdy nie jest ono zależne od danej sytuacji dramaturgicznej, jak w *Outis* – w scenie recitalu (cykl 5.), a w *Cronaca del Luogo* – w scenie drugiego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (część V). Niezależnie od danej sytuacji dramaturgicznej, a ponadto niezależnie od wprowadzenia nowej partii następować mogą także zmiany tempa. Przykładem w *Outis* jest scena z solowym udziałem Mariny (cykl 4.), w trakcie której wskazać można cztery różne wartości agogiczne (♩= 84, ♩= 80, ♩= 58, ♩= 76), z których każda pojawia się kilkukrotnie, co w sumie pozwala wyróżnić aż siedemnaście zmian tempa w tej scenie. Zmiany te można interpretować w kontekście treści tekstu słownego prezentowanej przez Marinę i semantycznych właściwości jej gestów. W *Cronaca del Luogo* za przykład ilustrujący wskazane obserwacje posłużyć może scena na placu (część V[1122]), w której wykorzystano cztery różne wartości agogiczne (♩= 64, ♩= 72, ♩= 96, ♩= 108), przy czym wartości: ♩= 64 i ♩= 96 zmieniają się kilkukrotnie. Siedem zmian tempa w omawianej scenie wydaje się wyrażać stan wzmożonej emocjonalności R, mimo że ani jej ruch, ani gesty tego nie

[1121] Kwestia ta, z uwagi na związek z kreacją czasów wyobrażonych, omówiona zostanie w kolejnym podrozdziale (3.4.2.) Por. tabela 7. w kontekście omawianych aspektów temporalnych wątpliwości budzić może pominięcie kwestii organizacji metrorytmicznej utworów. Pojawiające się w obu utworach zjawiska metrorytmiczne, w odróżnieniu od wskazanych wyżej zjawisk, trudno rozpatrywać w perspektywie strategii organizacji czasu realnego. Bardzo różnorodne zjawiska metrorytmiczne występują bowiem w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* często (najczęściej co kilka – kilkanaście taktów), a moment ich pojawienia wydaje się nie być uzależniony ani od przebiegu akcji, ani od wprowadzenia określonej partii. Ich zastosowanie służy natomiast pobudzeniu percepcji odbiorcy i utrzymaniu jego uwagi.

[1122] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 152-163.

zdradzają. Być może ów stan związany jest ze wspomnieniem dotyczącym sfery erotycznej i przestrzeni domu publicznego, co wydaje się możliwe biorąc pod uwagę treść tekstu słownego[1123]. W obu kompozycjach liczne zmiany tempa pojawiają się w scenach, w których występuje duża dynamika ruchu i w niektórych przypadkach wydają się również pełnić funkcję symboliczną. W *Outis* przykładem może być scena „wolnego przejścia Outisa między dwoma grupami Chórzystów"[1124](cykl 5.), w której liczne zmiany tempa (♩ = 94, ♩ = 112, ♩ = 94, ♩ = 64, ♩ = 104, ♩ = 64, ♩ = 112, ♩ = 64, ♩ = 120, ♩ = 64) wydają się symbolizować zmiany miejsc przemierzanych przez Outisa, o czym wspominają didaskalia[1125]. W *Cronaca del Luogo* znaczne sukcesywne, a także symultaniczne zmiany wartości tempa pojawiają się w partiach instrumentalistów grających w przestrzeni scenicznej (klarnet: ♩ = 64, ♩ = 104, ♩ = 64, ♩ =82, skrzypce: ♩ = 82, ♩ = ca. 64, ♩ = 82, akordeon: ♩ = 82[1126]) we fragmencie sceny mierzenia postaci (część V), po słowach „przestrzeń czasu"[1127] wykrzykiwanych przez pierwszego Adepta. Zmiany tempa oraz gra w różnym tempie jednocześnie wydają się symbolizować zawieszenie upływu czasu fizycznego – ową metaforyczną „przestrzeń czasu", która odgranicza to, co minione („stare rzeczy" [1128]), od tego, co ma dopiero nadejść (zmianę kreowanych przestrzeni topograficznych).

W *Outis* i w *Cronaca del Luogo* zastosowanie wielokrotności fermaty krótkiej, oprócz funkcji „logistycznej", pełni także funkcję symboliczną – wiąże się z wymową danej sceny. Dla przykładu, w *Outis,* np. w partii tytułowego protagonisty (cykl 4.) pojawienie się pięciokrotnych fermat krótkich wraz z licznymi fonemami i rozbudowanymi frazami wokalnymi wydaje się symbolizować proces poszukiwania własnego miejsca, podróżowania, a także przypominania. Z kolei w *Cronaca del Luogo* poprzedzenie sceny ucieczki przed reflektorami (część IV) fermatami wydłużonymi siedmiokrotnie i dziewięciokrotnie nabiera symbolicznego wydźwięku jako: *memento mori* dla nieobecnych lub cisza reprezentująca to, co niewyrażalne i zakodowane w treści Celanowskiego wiersza *Szibbolet,* nieodzownie związanej z kontekstem wojennym. W tym przykładzie wykorzystanie wydłużonych fermat pełni także funkcję ilustracyjną – w sposób mimetyczny oddaje znaczenie słów „zatrzymaj się tu!"[1129] artykułowanych przez

[1123] Por. podrozdział 4.1.3.

[1124] „Outis avanza lentamente fra le due ali del Coro", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 134, cz. 2.

[1125] „Różne sekcje Chóru, zwrócone ku niemu [Outisowi – WN] zmieniają swą postawę, jakby Outis odbywał podróż między różnymi narodami"/„Le diverse sezioni del Coro, a lui prospicenti, cambiano attaggiamento, come se Outis stesse complendo un viaggio fra genti diverse", ibid., s. 137, cz. 2.

[1126] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 167-168.

[1127] „spazio di tempo", ibid., s. 166.

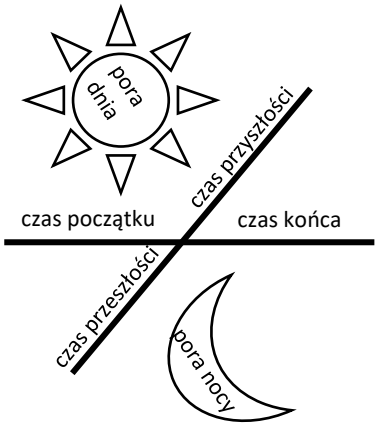
[1128] „Altesachen", ibid., s. 163-164.

[1129] „fermi la!", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 143.

Głosy prezentowane z nagrania pomiędzy fermatami (co notabene stanowi przejaw strategii imitacji).

Czasy wyobrażone przybierają w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* różne formy, co związane jest z wykorzystanymi strategiami kreacji. Na podstawie kryterium, jakie stanowi efekt konfiguracji znaczeń obiektów (np. ciał, przedmiotów) i zjawisk (dźwiękowych, wizualnych) wypełniających przestrzeń realną wyróżnić można dwie formy czasów wyobrażonych: **czasy określone i nieokreślone**. Czasy określone można wyróżnić, gdy efektem konfiguracji znaczeń obiektów i zjawisk jest mentalny obraz powtały w wyobraźni interpretatora, który jest on w stanie rozpoznać (zrelatywizować do innych znanych sobie obrazów mentalnych) i uznać za zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Z kolei o czasach nieokreślonych można mówić, gdy w efekcie konfiguracji znaczeń obiektów i zjawisk nie powstaje mentalny obraz, który interpretator jest w stanie rozpoznać i uznać za zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Dalszym rozróżnieniom ulegać mogą jedynie czasy określone, gdyż tylko one łączą się z obrazem mentalnym stanowiącym zorganizowaną, spójną pod względem znaczeniowym całość. Czasy określone mogą wiązać się ze znaczeniami odnoszącymi się do aspektów społeczno-kulturowych bądź aspektów fizyczno-temporalnych, przy czym dominacja jednego typu znaczeń nie wyklucza obecności innego typu znaczeń. Mając świadomość terminologicznego uproszczenia, jednakże kierując się celem, jakim jest ułatwienie identyfikacji rozważanych kwestii i ich rozróżnienie, proponuję pierwszy z typów czasów określonych – związany z dominacją znaczeń odnoszących się do aspektów społeczno-kulturowych – nazwać **czasem społeczno-kulturowym,** drugi zaś – związany z dominacją znaczeń odnoszących się do aspektów fizyczno-temporalnych ograniczonych do cyklu dobowego – nazwać **porą w cyklu dobowym** (przy czym oba typy czasu określonego mogą się łączyć).

W niniejszym rozdziale przedstawiona zostanie interpretacja najbardziej rozpoznawalnych w obu utworach czasów społeczno-kulturowych oraz pór w cyklu dobowym. Zarówno w *Outis,* jak i w *Cronaca del Luogo* wyróżnić można cztery czasy społeczno-kulturowe i dwie pory w cyklu dobowym, różniące się pod względem znaczeniowym i związane z odmienną bądź podobną symboliką (grafika 3.). Idenytyfikacja danych czasów i pór jest możliwa dzięki uwzględnieniu środków kreacji wizualnej, związanych z medium ciała i scenografii, jak również dzięki uwzględnieniu środków kreacji audialnej, związanych z medium głosu i instrumentu.



Ilustracja 3. Czasy społeczno-kulturowe i pory w cyklu dobowym (oznaczone symbolami) w *Outis* i w *Cronaca del Luogo*

W *Outis* działania przedstawione w scenie w burdelu (cykl 2.), w scenie licytacji (cykl 1.) i w scenie zabawy w wojnę (cykl 4.); w *Cronaca del Luogo* natomiast, np. w scenie budowania wieży (część III) i w scenie uciekania przed reflektorami (część IV) – interpretować można w perspektywie zmierzchu humanistycznych wartości, co wiąże się z **czasem końca**. Z czasem końca w *Outis* wiąże się także scena morderstwa tytułowego protagonisty jako aktu symbolizującego koniec ludzkiego życia, rozpoznawalna na początku każdego cyklu. Za przejaw czasu końca w *Cronaca del Luogo* można uznać ewokowanie atmosfery apokaliptyczności, m.in. poprzez wykorzystanie scenicznego chaosu (niezorganizowanego układu postaci, ich różnorodnego ruchu)[1130] i treść tekstu słownego, w której pojawia odwołanie do brzmienia szofarów zapowiadającego działania wojenne w scenie oblężenia (część I)[1131].

Biorąc pod uwagę liczne sceny w obu utworach wydaje się, że przeciwieństwem czasu końca jest **czas początku**, symbolizujący m.in. życie, młodość i niewinność. Jego przejawem w *Outis* i *Cronaca del Luogo* jest wprowadzenie postaci Dzieci lub postaci relatywnie młodych (co wiąże się także z przypisaniem im określonych ról społecznych, np. syna, jak w przypadku Steve'a i Izaaka w *Outis*). Ponadto w *Outis* przejawem czasu początku jest motyw ślubu, w którego konkretyzacji wykorzystana została biała suknia z welonem i tekst słowny o charakterze przysięgi małżeńskiej (m.in. w cyklu 2.), natomiast w *Cronaca del Luogo* – scena porodu i scena budowania wieży symbolizujące proces tworzenia nowego porządku (część III)[1132].

[1130] Te i inne przejawy czasu końca zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

[1131] Por. podrozdział 3.3.2.

[1132] Te i inne przejawy czasu początku w obu utworach zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

W *Outis*, w przywołanej wcześniej scenie burdelu, a także w innych scenach, np. w scenie w banku (cykl 2.), a w *Cronaca del Luogo*, np. w scenie budowania wieży (część III) czy w scenie oblężenia (część I) wskazać można przejawy innego czasu – **czasu przyszłości**. Są nimi szeroko rozumiane zabiegi futuryzacji[1133]. Jednym z przykładów zabiegów futuryzacji w *Outis* jest zawijanie Samathy w celofan, co może zostać odczytane jako uwspółcześniona trawestacja wskazanego wcześniej biblijnego motywu[1134], innym zaś – czarny lateksowy kostium jaki ma na sobie Samantha, wpisujący się we współczesne wyobrażenie dotyczące estetyki związanej z kulturą sado-masochistyczną (fot. 25). W *Cronaca del Luogo* z zabiegami futuryzacji – w konfrontacji z wszechobecną w tym utworze sferą biblijną – wydają się wiązać środki, za pomocą których dokonuje się jej kreacja, np. wykorzystanie brzmienia puzonów stylizowanego na brzmienie szofarów czy współczesnych strojów noszonych przez postaci wzorowane na biblijnych bohaterach (część I). Innymi przejawami czasu przyszłości w *Cronaca del Luogo* są: obraz rusztowania wyświetlany w projekcji wideo, metalowe drabiny, po których wspinają się budowniczy (również odziani we współczesne stroje, np. fot. 39), czy nazwy materiałów budowlanych pojawiające się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Nina (część III)[1135].

W obu utworach wskazać można także przejawy **czasu przeszłości**, którymi są szeroko rozumiane zabiegi archaizacji[1136]. W *Outis* jedynym z nich jest wykorzystanie łaciny, mające miejsce kilkukrotnie w przebiegu utworu, m.in. w scenie w burdelu, w tekście słownym prezentowanym przez Olgę (cykl 2.), natomiast w *Cronaca del Luogo* – języka hebrajskiego, m.in. w tekście słownym w partii Chóru zaczerpniętym ze *Starego Testamentu* (część I). Warto dodać, że zarówno w *Outis*, jak i w *Cronaca del Luogo* czas przeszłości wiąże się z kreacją sfery mitologicznej i biblijnej. Obecność czasu przeszłości może wiązać się także z ewokowaniem atmosfery nostalgii i tęsknoty za tym, co minione, utracone czy niezrealizowane. Tego typu atmosfera wyczuwalna jest w *Outis* w scenie recitalu (cykl 5.) za sprawą charakteru treści tekstu słownego. Emily, Outis oraz ich Sobowtórzy stosują głównie metafory cielesne i przestrzenne o sensualistycznym charakterze, które wydają się być wyrazem swobodnej projekcji ich wspomnień. Pojawiająca się pod koniec sceny recitalu wypowiedź Outisa skierowana do Emily

[1133] Przejawy futuryzacji mogą zostać rozpoznane tylko przy uwzględenieniu kulturowo zrelatywizowanej oceny określonych środków.

[1134] Por. podrozdział 4.2.2.

[1135] Te i inne przejawy czasu przyszłości w obu utworach zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

[1136] Przejawy archaizacji mogą zostać rozpoznane tylko przy uwzględenieniu kulturowo zrelatywizowanej oceny określonych środków.

jest wyrazem jego poczucia niezrozumienia i zawiedzionych nadziei. Emily powtarza wypowiedź Outisa zmieniając nieco szyk i stosując inne zaimki osobowe, lecz podobnie, jak on używa czasu przeszłego[1137]. W *Cronaca del Luogo* nostalgiczny wydźwięk cechuje opowieści o królu przedstawiane przez: R i Orvid (część II) oraz Człowieka bez wieku (część V), w których wykorzystany został czas przeszły. Ponadto wyrazem tęsknoty za przeszłością i za czasem utraconej beztroski jest wypowiedź Dzieci domagających się opowieści[1138].

W *Outis* większość wydarzeń rozgrywa się po zmroku, a w *Cronaca del Luogo* około połowa z nich, co można uznać za przejaw **pory nocy**. Jej obecność w obu kompozycjach symbolizuje wykorzystanie ciemności, o czym informują didaskalia[1139], a ponadto w *Outis* – ukazanie obrazu gwiazdozbiorów, jak sugeruje wskazówka pojawiająca się w didaskaliach po scenie składania przysięgi małżeńskiej (cykl 1.)[1140]. Jednak wskazówka ta w przedstawieniu zinterpretowana została w sposób bardzo swobodny i minimalistyczny zarazem – w środku pustej i zaciemnionej przestrzeni scenicznej umieszczona została konstrukcja o stożkowym kształcie, na której szczycie znajduje się brylant podświetlony od dołu wiązką białego światła, a nad nim widnieje kula, w której odbija się światło (kula może kojarzyć się z księżycem, fot. 74). Warto dodać, że w *Outis* nie we wszystkich przypadkach wprowadzenie mroku scenicznego symbolizuje porę nocy. Zaciemnienie przestrzeni scenicznej pojawia się bowiem, np. w scenie burzy (cykl 5.), a o ciemności w tej scenie wypowiadają się też postaci[1141]. Biorąc pod uwagę inne czynniki, np. negatywny wydźwięk metafor słownych i sceniczny chaos w scenie burzy w *Outis* rozpoznać można obecność czasu końca. Występowanie pory nocy (jako pory wieczoru) zasugerowane zostało w przebiegu akcji w *Outis*, np. w scenie recitalu (cykl 5.) również dzięki wykorzystaniu konwencji koncertu, a także dzięki treści tekstu słownego, w której pojawiają się nocne aluzje, podobnie jak w *Cronaca del Luogo*[1142]. Pora nocy w obu utworach symbolizowana jest również przez określone czynności, np. spanie[1143]. Pora nocy

[1137] Outis: „Nigdy mnie nie znałaś", Emily: "(…) Nigdy cię nie znałam"/Outis: „Non mi hai mai conosciuto", Emily: „(…) Non ti ho conosciuto mai.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 148a-150, cz. 2.

[1138] „opowiedz nam opowieść, z czasów kiedy pora roku była piękna"/„raccontaci una storiella (…) di quando la staggione era bella…", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 193-198. Te i inne przejawy czasu przeszłości w obu utworach zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

[1139] Por. podrozdział 3.4.1.

[1140] „na ekranach pojawiają się gwiazdozbiory"/„sugli schermi appaiono delle costelazioni", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 60, cz. 1.

[1141] Por. podrozdział 3.1.3.

[1142] Te i inne przejawy pory nocy w obu utworach zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

[1143] Por. podrozdział 3.2.3.

może wiązać się także z wykorzystaniem konwencji onirycznej. Przykładem wprowadzenia konwencji onirycznej w *Outis* – zgodnie z kontekstem dramaturgiczno-fabularnym – może być scena tańca z kolorowymi, dmuchanymi piłkami, ukazana w scenicznym mroku podczas spania Outisa na plaży (cykl 5., fot. 75). Z kolei przykładem wykorzystania konwencji onirycznej w sposób niezależny od kontekstu dramaturgiczno-fabularnego (tj. kiedy nie pojawia się scena snu) jest w tym utworze scena w supermarkecie (cykl 3.), co zdradza dookreślenie supermarketu jako „onirycznego”[1144], pojawiające się w didaskaliach. W *Cronaca del Luogo* konwencja oniryczna – zgodnie z kontekstem dramaturgiczno-fabularnym – została wykorzystana m.in. w Prologu, w którym zgromadzone postaci wolno poruszają się w przestrzeni scenicznej śpiewając o porze nocnej, natomiast w sposób niezależny od wskazanego kontekstu – w części V, w której postaci, wstające w momencie przywoływania nazw różnych przedmiotów i nieznacznie poruszające się, przypominają tłum lunatyków pogrążonych w marzeniach sennych.

Z kolei sposób ukazania postaci oznaczający ich przebudzenie, np. wertykalna pozycja ciała tytułowego bohatera w *Outis* (cykl 5.) i tłumu postaci w *Cronaca del Luogo* (część II) wiąże się z **porą dnia.** Innym przejawem pory dnia może być pojawienie się światła, które kojarzy się z promieniami słońca, np. pod koniec sceny zabójstwa tytułowego bohatera w każdym z cykli w *Outis* i w scenie na okręcie (cykl 5.); w *Cronaca del Luogo* – po scenie spaceru R po „lesie imion” (część I) i w scenie na placu (część V). W scenie na okręcie w *Outis* postaci siedzące na leżakach bądź wykonujące czynności kojarzące się z wypoczynkiem (np. gra w badmintona) oświetlone zostały od przodu jasnym ciepłym światłem, podobnie jak w *Cronaca del Luogo* postaci nieruchomo siedzące na ziemi w scenie na placu[1145]. W kontekście pory nocy i dnia w *Cronaca del Luogo* symboliczne znaczenie ma porządek zaciemnienia i rozświetlenia przestrzeni scenicznej wprowadzony pod koniec części, w którym wskazać można na charakterystyczną naprzemienność:

[1144] „onirico”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 160, cz. 1.

[1145] Te i inne przejawy pory dnia w obu utworach zostaną nieco szerzej opisane na przykładzie wybranych scen w podrozdziale 4.1.

Część	Początek	Koniec
Prolog	Ś[1146]C (N)	C
I	Ś (D?)	Ś
II	Ś*+C (N)	C
III	C → Ś (D)	Ś → C
IV	Ś*+C (N)	Ś
V	Ś (D)	C

Tabela 7. Rodzaj oświetlenia na początku i na końcu części w *Cronaca del Luogo*

Rodzaj oświetlenia na początku części – choć nie wykazuje naprzemiennego sposobu następstwa – wiąże się z porami w cyklu dobowym, których występowanie zostało w sposób eksplicytny zaznaczone w didaskaliach (z wyjątkiem części I[1147]). Sposób następstwa pór dnia i nocy jest z kolei naprzemienny. Początkowo (Prolog, część I i II) wskazać można na nastepujące zależności:

1. rozpoczęcie od pory nocy i zakończenie w ciemności

lub

2. rozpoczęcie od pory dnia i zakończenie rozświetleniem.

Jeśli rozświetlenie uznać za symbol dnia, a zaciemnienie – nocy, można przyjąć, że pod względem czasu trwania akcji części te zamykają się w cyklu dobowym. Z kolei załamanie tego sposobu następstwa dokonujące się od części III i mające miejsce także w części IV i V wydaje się sugerować, że czas akcji przebiega jedynie podczas pory dnia lub nocy. Warto podkreślić, że także w tym przypadku rozpoznać można regularny, choć nienaprzemienny sposób następstwa rodzaju oświetlenia.

[1146] Litera „Ś" oznacza światło, „C"ciemność, „N" noc, „D" dzień, symbol „Ś*+C" oznacza zastosowanie oświetlenia punktowego w scenicznym mroku. Z kolei oznaczenie typu „Ś → C" wskazuje na zmianę oświetlenia (w tym przypadku wygaszenie świateł).

[1147] Jednakże w jednym z dokumentów poświęconych *Cronaca del Luogo* przechowywanym w PSS pojawia się informacja o tym, że część „Oblężenie" rozpoczyna się od dnia.

Rozdział 4. *Outis* i *Cronaca del Luogo* w perspektywie kategorii przestrzeni heterotopicznej

4.1. Heterotopia czasu przerywanego i akumulowanego

4.1.1. Heterotopia czasu przerywanego i akumulowanego a struktura czasowa utworów

Struktura czasowa *Outis* inspirowana jest konceptem cykliczności. Jego przejawem jest obecność procesu ciągłego „wydarzania się na nowo", tzn. powtarzania określonych sytuacji dramaturgicznych w różnej konfiguracji[1148]. Cykliczną strukturę utworu interpretować można w kontekście idei „wiecznego powrotu"[1149] bądź jako przejaw **heterotopii czasu przerywanego**, jeśli weźmie się pod uwagę działanie strategii fragmentaryzacji w połączeniu ze strategią katalogowania. Każdy z pięciu następujących kolejno cykli rozpatrywać można bowiem jako jedną historię życia Outisa, ustawicznie powtarzaną (strategia katalogowania) i przerywaną w tym samym momencie (strategia fragmentaryzacji), co prowadzi do jej dezintegracji. Finalizacja historii życia Outisa wydaje się niemożliwa, przez co konieczne wydaje się jej rozpoczynanie od początku w każdym z cykli. Z tego względu strukturę utworu można metaforycznie określić mianem **„zegara, który wymaga ciągłego nakręcania na nowo".** Kolejnym przejawem konceptu cykliczności w *Outis*, który może być interpretowany w kontekście heterotopii czasu przerywanego, jest kilkukrotne powtarzanie danych scen, będące efektem zastosowania strategii katalogowania. Dwukrotnie powtarza się scena składania przysięgi małżeńskiej oraz scena lamentu Steve'a, pięciokrotnie – scena zabójstwa Outisa[1150], a aż sześciokrotnie – scena z udziałem Narratora. Scena zabójstwa Outisa, rozpoczynająca każdy cykl, stanowi trawestację archetypicznego „arystotelejskiego" modelu struktury dramaturgicznej, gdyż zgodnie z jej założeniami powinna stanowić scenę finalną. Ów osobliwy rewers struktury dramaturgicznej jawi się jako wyrwany z pewnego, nieujawnionego kontekstu. Stanowi swoisty „wycinek" rzeczywistości niedostępnej poznaniu, gdyż motywy, na podstawie których dokonany został akt zabójstwa – podobnie jak i jego następstwa – nie zostają ujawnione i wyjaśnione w kolejnych scenach. Mające w nich miejsce sytuacje nie

[1148] Por. schemat struktury dramaturgicznej *Outis*, s. 276.

[1149] Notabene ideą „wiecznego powrotu" inspirowana jest także struktura *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a, z którym *Outis* łączą liczne podobieństwa. Analogie – tematyczne oraz pod względem strategii twórczych – pomiędzy utworem Berio i wspomnianym utworem Joyce'a prześledził David Osmonth-Smith (D. Osmond-Smith, *Here comes Nobody…*, op. cit., s. 163-178). Jednakże wartoby także pokusić się o porównanie obu utworów pod kątem ich struktury czasowej.

[1150] Warto dodać, że scena ta stanowi jeden z nielicznych elementów struktury dramaturgicznej *Outis*, który przetrwał w formie wręcz pierwotnej mimo jej kolejnych transformacji. Por. tabela 3a.-3d. w Aneksie 3.

wydają się w sposób bezpośredni wiązać ze sceną zabójstwa Outisa, z wyjątkiem lamentu żałobnego Steve'a prezentowanego po śmierci Outisa (cykl 1.). Ze wskazanych względów scena zabójstwa Outisa egzemplifikuje także wykorzystanie strategii fragmentaryzacji, a także redukcji, gdyż jej tematyka została ograniczona do problemu zabijania. Warto podkreślić, że Outis bezpośrednio po scenie zabójstwa prezentowany jest jako postać żyjąca, co potwierdza jego udział w kolejnych scenach. Paradoksalny status tej sytuacji można interpretować jako kolejny rewers archetypicznej struktury dramaturgicznej bądź można by wytłumaczyć aktem wskrzeszenia Outisa, gdyby nie inny fakt nabierający w tym kontekście znaczenia tragicznej ironii. Otóż, okazuje się, że w prezentowanej scenie ginie nie Outis, lecz jego Sobowtór (na co wskazują didaskalia i co zostało ukazane w przedstawieniu). Z kolei strategia redukcji w połączeniu ze strategią katalogowania wykorzystana została w scenach z solowym udziałem tytułowego protagonisty. Powtarzanie tych scen (strategia katalogowania) i powracającego w nich niczym motto słowa „iść"[1151] wiąże się bowiem z ograniczeniem ich tematyki do problemu wędrówki (strategia redukcji). Ponadto powtarzanie scen z solowym udziałem Outisa – zintegrowanych wspólnym, jakże lakonicznym zwrotem słownym, wskazującym na imperatyw ciągłej podróży – uznać można za symbol metamorficzności struktury czasowej utworu oraz procesu cyklicznego powrotu i ciągłego „wydarzania się na nowo". Przypomina ono jednocześnie o nieustannym przerywaniu i transformacji kreowanej historii. Przerywanie struktury czasowej utworu przy pomocy strategii fragmetaryzacji, redukcji i katalogowania prowadzi do zaburzenia porządku przyczynowo-skutkowego, załamywania się temporalnej linearności i ciągłości przebiegu. Każda z części w *Cronaca del Luogo* wydaje się stanowić autonomiczną całość za sprawą oryginalnych i niepowtarzalnych tytułów. Choć indywidualne tytuły części[1152] – inaczej niż „cykle" w *Outis* – nie wydają się być determinowane apriorycznie określonym i wspólnym dla wszystkich części konceptem czasu, to jednak – z wyjątkiem kilku części – wydają się wiązać z określonym konceptem przestrzeni. Każdą z części rozpatrywać można bowiem jako fragmenty historii życia R, znaczonej wydarzeniami rozgrywającymi się w różnych przestrzeniach topograficznych. Z tego względu strukturę utworu można metaforycznie określić mianem swoistej **„mapy"** tworzonej przez konfigurację poszczególnych przestrzeni topograficznych[1153]. w strukturze czasowej utworu, podobnie jak w przypadku *Outis*, rozpoznać można wpływ konceptu cykliczności, którego przejawy mogą być interpretowane w perspektywie heterotopii czasu przerywanego, jeśli weźmie się pod

[1151] „andare", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 10, cz. 2., s. 66-69, cz. 2., s. 127-129, cz. 2.

[1152] Por. podrozdział 3.4.1.

[1153] Por. podrozdział 3.3.2.

uwagę działanie strategii fragmentaryzacji, w niektórych przypadkach w połączeniu ze strategią katalogowania. Jednym z przejawów konceptu cykliczności w *Cronaca del Luogo,* który może być interpretowany w kontekście heterotopii czasu przerywanego, jest dwukrotne powtórzenie sceny spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci (strategia katalogowania), przerwanej nagłym zakończeniem części II bądź wejściem partii R (strategia fragmentaryzacji). Scena ta, podobnie jak wiele innych scen w *Cronaca del Luogo,* wydaje się stanowić element pewnej niedostępnej poznaniu rzeczywistości i być efektem wyrwania z kontekstu, gdyż przyczyny i skutki działań postaci nie zostały ujawnione. Liczne sceny w *Cronaca del Luogo* – podobnie jak scena zabójstwa w *Outis* – nie korespondują z innymi scenami. Rozpoznać w nich można także załamanie linearnego porządku czasu i zaburzenie chronologii następstwa wydarzeń, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę kontekst pozostałej treści utworów literackich, z których fragmenty wykorzystano w libretcie. Przykładem może być scena budowania wieży (część III) i scena mierzenia postaci (część V). Sceny te – zgodnie z chronologią wydarzeń w opowiadaniu *Skrawek czasu* Idy Fink, do którego liczne odwołania można wskazać w libretcie – powinny nastąpić w odwrotnej kolejności (jako scena łapanki i scena wywozu do rzekomych obozów pracy, które okazały się być obozami zagłady). Wiele scen wydaje się także pojawiać niezależnie od pragnień i działań postaci. Dla przykładu, w scenie poprzedzającej wejście Dzieci (część V), R nawołuje zgromadzone postaci do ucieczki. Mimo jej apelu postaci pozostają niewzruszone, co więcej – w przestrzeni scenicznej po chwili pojawia się coraz więcej postaci. R jeszcze przed przybyciem postaci przeczuwa ich nadejście, co oznajmia mówiąc, że „Przybywają!”[1154]. Wydaje się, że sytuacje obserwowane w omawianej scenie, jak i w wielu innych scenach, wiążą się ze wspominaniem tego, co już się wydarzyło – są projekcją wspomnień R, co tłumaczy posiadanie przez nią niezwykłej intuicji i przemawia za interpretacją struktury czasowej utworu w związku z historią życia R. Owe wspomnienia R – za sprawą ich performatywnej kreacji (cielesnej, głosowej, przestrzennej i czasowej) – wydają się dla tej postaci wciąż żywe, zmuszając ją do określonych reakcji. W konsekwencji zaczynają przenikać do teraźniejszości R i prowadzą do dezintegracji chronologii wydarzeń. Ze wskazanych względów scena ta – podobnie jak wyróżnione wyżej sceny – egzemplifikuje wykorzystanie strategii fragmentaryzacji. Należy dodać, że postać R zdradza niezwykłą świadomość procesu dezintegracji, o czym świadczą słowa artykułowane przez nią w omawianej scenie, nawiązujące do treści wspomnianego wyżej opowiadania

[1154] „Stanno arrivando!”, L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 182.

Skrawek czasu Idy Fink[1155]. Wydaje się, że słowa artykułowane przez R stają się symbolem procesu załamywania linearności struktury czasowej utworu lub – ujmując tę kwestię metaforycznie – stają się symbolem procesu „zmiany współrzędnych" jego „mapy". W *Cronaca del Luogo* – podobnie jak w *Outis* – przerywanie struktury czasowej przy pomocy strategii fragmentaryzacji i katalogowania prowadzi do zaburzenia porządku przyczynowo-skutkowego i temporalnej linearności, i pełni funkcję krytyczną skierowaną przeciwko przyzwyczajeniom odbiorczym stając się czynnikiem aktywizującym uwagę odbiorcy.

Każdy z cykli w *Outis* – z uwagi na liczne różnice pomiędzy prezentowanymi w nich wydarzeniami – interpretować można również nie jako kolejną wersję jednej, ustawicznie przerywanej i rozpoczynanej ponownie historii życia Outisa, lecz jako alternatywne i równoprawne „mikrohistorie", ujęte w ramy tej samej klamry kompozycyjnej. Klamrę kompozycyjną wyznaczają dwa „punkty wspólne" tworzone przez określone sytuacje – 1. śmierć Outisa (informacja, że Outis ginie z rąk swego syna pojawia się w didaskaliach na początku każdego z cykli) oraz 2. jego odejście stanowiące sygnał do dalszej wędrówki. Z tej perspektywy cykliczna struktura utworu, składająca się z pięciu mikrohistorii zintegrowanych wspólną klamrą kompozycyjną i zestawionych w myśl strategii katalogowania, może zostać uznana za przejaw **heterotopii czasu akumulowanego**. Tak interpretowaną strukturę utworu można by w sposób metaforyczny określić nie tyle mianem „zegara", co **zbioru pięciu „zegarów"**, które w każdym z cykli funkcjonują w nieco innym „pulsie" i w oparciu o inny „schemat przebiegu"[1156]. Poszczególne części w *Cronaca del Luogo* – podobnie jak cykle

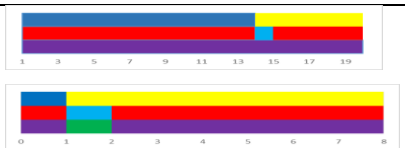
[1155] „To nie wydarzyło się o zachodzie słońca ani o świcie. To nie wydarzyło się w lutym ani w maju. Straciliśmy rachubę w liczeniu miesięcy, pór roku, faz księżyca."/„Non è avvenuto al calar del sole e neanche all'alba. Non è avvenuto in Febbraio e neanche in Maggio. Abbiamo perso il conto dei mesi delle stagioni delle fasi della luna". L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 183-186. Słowa artykułowane przez R nawiązują do następującego fragmentu wspomnianego opowiadania Fink: „Chcę opowiedzieć skrawek czasu mierzonego nie miesiącami, od dawna chciałam opowiedzieć ten czas i nie tak, jak to uczynię teraz, nie tylko jeden jego skrawek. Chciałam, lecz nie mogłam, nie umiałam, bałam się także, że ten drugi czas (ten drugi mierzony już miesiącami i latami), który nałożył się warstwą lat na tamten, spłaszczył go i zniszczył we mnie, lecz nie, kiedy dziś grzebałam w rumowisku pamięci, odnalazłam świeży i nietknięty zapomnieniem. Ten czas mierzony nie miesiącami, lecz słowem – któż mówił <<było to w pięknym miesiącu maju>>, im wunderschönen Monat Mai – mówili <<było to po pierwszej akcji>> albo po drugiej, albo przed trzecią, inne mieliśmy miary czasu, my inni, zawsze inni, zawsze z piętnem inności, która jednych wbijała w pychę, a drugich w pokorę, my inni, którzy z racji swej inności byliśmy znów skazani, jak niegdyś już w historii, nie raz, nie dwa, byliśmy znów skazani w tym czasie mierzonym nie miesiącami, nie wschodem i zachodem słońca, lecz słowem (…)". I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 5-6.

[1156] Por. podrozdział 3.4.1.

w *Outis* – można także określić mianem „mikrohistorii" (związanych z życiem R), zestawionych w myśl strategii katalogowania, w których – mimo odmiennych sytuacji dramaturgicznych – pojawiają się powracające „punkty wspólne". Analogicznie jak w *Outis* dane „punkty wspólne" można uznać za rodzaj klamr kompozycyjnych, jednakże stosowanych w sposób nieregularny, co prowadzi do komplikacji struktury czasowej utworu. Dla przykładu, na początku Prologu i na końcu ostatniej części utworu (V części) wskazać można wspólne przejawy pory nocy, którymi są: wygaszenie świateł i korespondujacy pod względem treści fragment tekstu słownego prezentowany w obu przypadkach przez Chór. We fragmentach obu tekstów zmienia się konfiguracja poszczególnych słów-kluczy: „nocy" i „rozpalenia" oraz tematów: sfery audialnej i pamięci. W Prologu pojawia się wezwanie do nocy, która ma pobudzić wyobraźnię i wiąże się z eksponowaniem sfery audialnej[1157], w części V natomiast wezwanie kierowane jest do „podwójnego fletu nocy", który ma pobudzić do zadawania pytań[1158]. Kolejne „mikrohistorie" w *Cronaca del Luogo* – mimo, że są zintegrowane wspólnym konceptem przestrzeni i powracającymi „punktami wspólnymi", co notabene uznać można za przejaw konceptu cykliczności – wydają się względem siebie niezależne w jeszcze większym stopniu niż w *Outis*. Z przedstawionych wyżej względów strukturę czasową *Cronaca del Luogo* można także interpretować w kontekście heterotopii czasu akumulowanego i porównać nie tyle do fragmentów jednej „mapy", co do fragmentów **kilku różnych„map"** tworzonych przez konfigurację poszczególnych przestrzeni topograficznych, które w każdej części funkcjonują w oparciu o inne „współrzędne".

4.1.2. Heterotopia czasu akumulowanego w *Outis*

W *Outis* przejawy heterotopii czasu akumulowanego mogą być rozpoznane w siedmiu scenach[1159] za sprawą występowania licznych czasów (strategia katalogowania).

Nazwa fragmentu	**Zakres czasowy**	**Występujące czasy[1160]**	**Przestrzeń topograficzna**
Scena zabójstwa Outisa	cykl 1. s. 1-4, 19 t. cykl 2., s. 67, 7 t.		Morze

[1157] Por. podrozdział 3.3.2.

[1158] Por. podrozdział 4.1.3.

[1159] Por. tabela 8.

[1160] W tabeli 8. i tabeli 9. kolory oznaczają dane czasy. Kolor fioletowy – czas przeszłości, kolor zielony – czas przyszłości, kolor czerwony – czas końca, kolor błękitny – czas początku, kolor granatowy – porę nocy, kolor żółty –porę dnia. Cyfry na każdym diagramie oznaczają liczbę taktów.

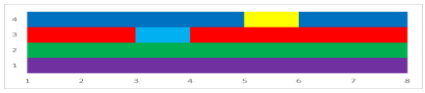
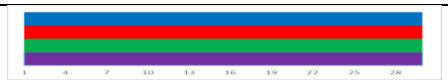
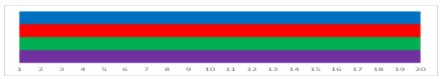
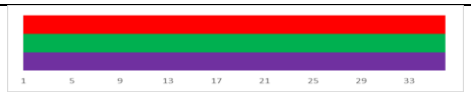
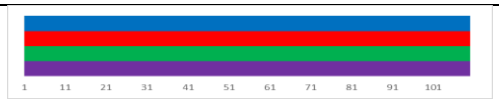
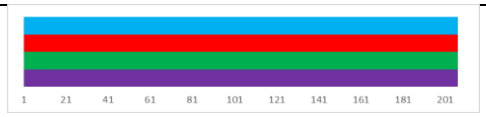
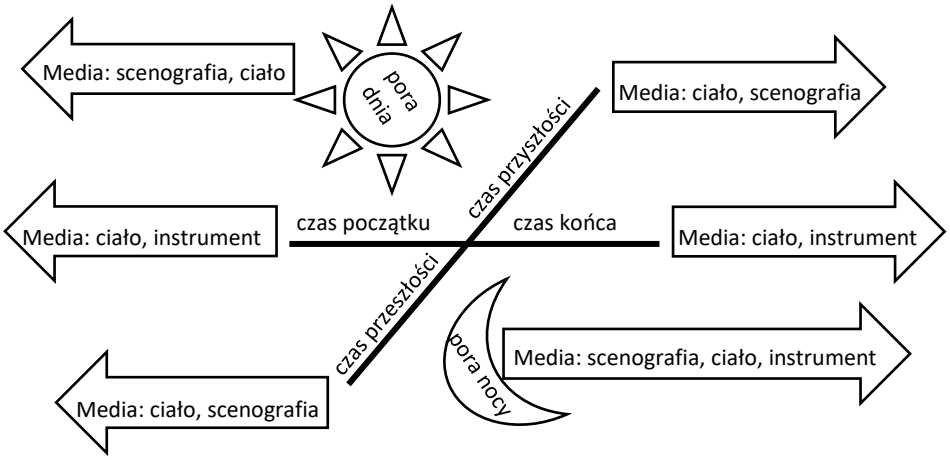
	cykl 3., s. 145-146, 17t. cykl 4., s. 1, cz. 2, 6 t. cykl 5., s. 78-79, 7t.	 	
Scena lamentu Steve'a	cykl 1., s. 5-10, 29 t. cykl 3., s. 156-160, 19t.	 	Morze Las-Supermarket
Scena recytacji Narratora	cykl 1., s. 42-43, 9 t. cykl 2., s. 68-69, 8 t. cykl 3., s. 147-149, 11 t. cykl 4., s. 11, cz. 2, 3 t. cykl 5., s. 86, 2 t. cykl 5., s. 132-133, 9 t.	 	Teatr
Scena składania przysięgi małżeńskiej	cykl 1., s. 53-60, 46 t. cykl 2., s. 81-83, 14 t. cykl 4., s. 23-25, 24 t.	 	Morze Bank Morze
Fragment sceny w przestrzeni banku (ansambl wokalny)	cykl 2., s. 74-81, 35 t.		Bank
Scena w przestrzeni supermarketu	cykl 3., s. 160-176, 109 t.		Supermarket
Scena zabawy w wojnę	cykl 4., s. 27-51, 206 t.		Plac zabaw-Pole bitwy-Szpital wojskowy-Cyrk

Tabela 8. Czasy wyobrażone w poszczególnych scenach w *Outis*

Scena zabójstwa Outisa



Ilustracja 4. Czasy wyobrażone w scenie zabójstwa Outisa[1161]

W pięciu odsłonach omawianej sceny **czas końca** jako czas zmierzchu życia i starości wiąże się z postacią Outisa z racji przypisanej mu roli ofiary morderstwa. Statycznej, stojącej nieruchomo postaci Outisa przeciwstawiona została postać jego syna – Izaaka, który podążając energicznym krokiem w kierunku swego ojca staje się egzekutorem jego aktu śmierci, po czym szybko wychodzi, a naszym oczom ukazuje się oświetlona sylwetka Outisa. Izaak, reprezentując młodsze pokolenie, jednym gestem przerywa chylące się ku końcowi życie Outisa. Wieszczy tym samym apoteozę własnych sił witalnych i reprezentuje **czas początku** jako czas życia i młodości, konstytuowany dzięki dialektycznej relacji z czasem końca. Izaak morduje Outisa (a raczej jego Sobowtóra[1162]) za pomocą różnych narzędzi, innych w każdym cyklu i w różny sposób, co zostało zasugerowane w didaskaliach i ukazane w przedstawieniu: cykl 1. uderzenie kamieniem (fot. 76), 2. strzał z pistoletu (fot. 77), 3. uduszenie (fot. 78), 4. dźgnięcie nożem (fot. 79), 5. zepchnięcie z pokładu statku (fot. 80) poprzedzone animacją syntetyzującą wcześniejsze sposoby morderstwa. Scena zabójstwa Outisa, symbolizująca zamknięcie cyklu pokoleniowego i zwycięstwo młodości nad starością, zapowiada rozpoczęcie kolejnego cyklu. W pierwszej odsłonie sceny – dokładnie w momencie dokonywania aktu zabójstwa – pojawia się struktura motywiczna, rozpoznawalna jako struktura B[1163]. Pojawienie się tej charakterystycznej struktury – za sprawą jej właściwości[1164] – interpretować można jako symbol aktu zabójstwa i powiązać z kreacją dwóch wskazanych wyżej i sprzężonych ze sobą

[1161] Ilustracja 4. i ilustracje: 5., 6., 7., 13. przedstawiają maksymalną liczbę czasów występujących w danej scenie (niezależnie od liczby czasów występujących w danych odsłonach sceny).

[1162] Por. podrozdział 4.1.1.

[1163] Por. podrozdział 3.3.2.

[1164] Por. podrozdział 3.3.2.

czasów[1165]. Na związek struktury B z aktem morderstwa Outisa oraz z czasem końca i początku wskazuje ponadto jej ponowne pojawienie się w nieco zmienionej wersji w ostatniej odsłonie sceny (zmiany dotyczą głównie konturu melicznego struktury i rezygnacji z przetwarzania jej brzmienia przy pomocy efektów *live electronics*). Umieszczenie didaskaliów informujących o śmierci Outisa obok struktury B[1166] sugeruje, że również tym razem można ją interpretować jako jego symbol, mimo że w przedstawieniu struktura B prezentowana jest dopiero po akcie zabójstwa.

W scenie zabójstwa Outisa wraz z czasem końca i początku pojawiają się także inne czasy. Z kreacją **czasu przeszłości** wiąże się wprowadzenie odwołań do sfery mitologicznej – o czym świadczy obecność postaci Outisa oraz odwołań do sfery biblijnej – za sprawą wprowadzenia w przestrzeni scenicznej postaci Izaaka i sposobu działania postaci, który może kojarzyć się z historią o Abrahamie i Izaaku, przy czym odwrócona została oryginalna rola postaci – Izaak zamiast ofiarą staje się oprawcą. Innym przejawem czasu przeszłości jest wykorzystanie prymitywnych narzędzi zbrodni, co ma miejsce w niektórych odsłonach sceny (np. w odsłonie pierwszej wykorzystano kamień, w odsłonie czwartej – sztylet) oraz przedstawienie w projekcji wideo obrazu morza w barwach sepii wraz z efektem czarnych plam kojarzących się z obrazem utrwalonym na starej taśmie filmowej, co występuje w pierwszej, drugiej i czwartej odsłonie sceny[1167].

W niektórych odsłonach sceny zabójstwa Outisa wskazać można obecność **czasu przyszłości** za sprawą wykorzystania bardziej nowoczesnych typów broni (np. pistoletu w drugiej odsłonie sceny) czy współczesnego stroju Outisa (np. munduru marynarki wojennej w piątej odsłonie sceny, na co wskazują didaskalia[1168]). Z kreacją czasu przyszłości wiąże się także wykorzystanie kolorowego obrazu morza ukazanego w projekcji wideo w piątej odsłonie sceny – ze względu na jego kontrast z obrazem morza ukazanym w barwach sepii

[1165] Biorąc pod uwagę właściwości pozostałych wyróżnionych struktur oraz moment ich prezentacji trudno wskazać – z wyjątkiem struktury C – na ich związki z danymi czasami. Problem ten wynika po pierwsze – z faktu, że stuktury nie przejawiają właściwości, które mogłyby zostać rozpoznane jako symboliczne w związku z reprezentacją danego czasu, po drugie – z tego, że prezentowane są w mało charakterystycznych momentach akcji, po trzecie zaś – z tego, że scena zabójstwa Outisa kreowana jest wyłącznie przy pomocy środków instrumentalnych, bez udziału partii wokalnych i tekstu słownego, które mogłyby zasugerować ów związek.

[1166] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 79, cz. 2.

[1167] Jak sugeruje treść jednego z dokumentów przechowywanych w PSS wskazany pomysł pojawił się już na wczesnym etapie pracy nad utworem (jako *Musical*). Berio bowiem wspomina w tym dokumencie o „starej? fotografii”/„vecchia? foto”.

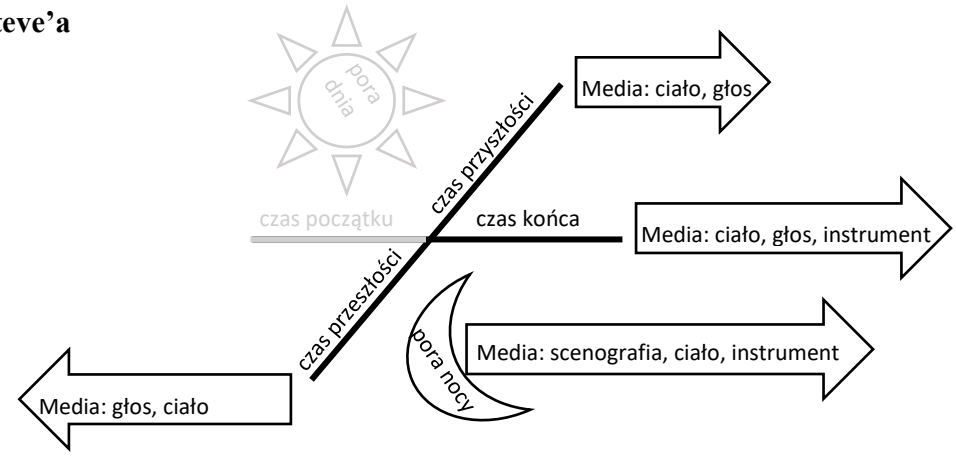
[1168] Por. podrozdział 3.2.1.

pojawiającym się we wcześniejszych odsłonach sceny, który uznałam za przejaw czasu przeszłości.

Obecność **pory nocy** w scenie zabójstwa Outisa sugeruje wykorzystanie scenicznego mroku. Kreacji pory nocy sprzyja też wprowadzenie konwencji onirycznej, której przejawem jest nienaturalnie szybkie tempo działania postaci. Ponadto w każdej odsłonie sceny zabójstwa Outisa z kreacją pory nocy wiąże się obecność zjawiska „akuzmatyzacji”[1169], którego przejawami są: dominacja dynamiki oscylującej wokół *piano* (a nawet *pppp* – głównie w pierwszej odsłonie sceny), wykorzystanie artykulacji modyfikującej brzmienie wybranych instrumentów (np. *tremolo* w partii harfy w pierwszej odsłonie sceny – przykł. 55, oraz w partii harfy i oboju w piątej odsłonie sceny[1170], gry *con sordino* – głównie instrumentów smyczkowych, choć jedynie w pierwszej i trzeciej odsłonie sceny).

Z kolei nagłe oświetlenie postaci Outisa białym światłem, następujące po akcie morderstwa, zdaje się sugerować nastanie **pory dnia**. Utrzymanie wertykalnej i nieruchomej pozycji ciała Outisa nie tylko sugeruje, że nie doznał on żadnych obrażeń i wciąż żyje, lecz także może zostać uznane za symbol jego przebudzenia ze swoistego sennego koszmaru, jaki reprezentowała scena zabójstwa. Innym przejawem pory dnia jest spowolnienie nienaturalnie szybkiego tempa działań postaci, co wiąże się z rezygnacją z wykorzystania konwencji onirycznej i w konsekwencji – z zakończeniem pory nocy.

Scena lamentu Steve’a



Ilustracja 5. Czasy wyobrażone w scenie lamentu Steve’a

[1169] Zjawisko to definiuję jako wynik zastosowania strategii kompozytorskiej polegającej na maskowaniu oryginalnych właściwości brzmieniowych poszczególnych instrumentów, przez co stają się one nierozpoznawalne i nierozróżnialne. Zjawisko „akuzmatyzacji” wydaje się w sposób intermedialny oddawać „uniewidocznienie” danych obiektów, tudzież ich upodobnienie do siebie, charakterystyczne dla pory nocy.

[1170] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 78, cz. 2.

W scenie lamentu Steve'a – w obu jej odsłonach – kreowany jest **czas końca** jako czas śmierci oraz cierpienia powodowanego utratą bliskiej osoby i stanem żałoby. Z kreacją czasu końca wiąże się wykorzystanie sugestywnej mimiki twarzy Steve'a i jego oszczędnej dynamiki ruchu. Obecność czasu końca determinuje także wykorzystanie formy lamentu, którego adresatem jest Outis, co sugeruje prezentacja lamentu bezpośrednio po scenie zabójstwa tytułowego protagonisty w cyklu 1. Związek lamentu Steve'a z postacią Outisa – jako jego domniemanego adresata i ojca – podkreśla również następstwo lamentu bezpośrednio po ustępie solowym Outisa w cyklu 3. Żałobny charakter lamentu sugeruje prezentowana przez Steve'a treść tekstu słownego będąca cytatem treści lamentu żałobnego pochodzącego z Calimery, w którym podmiot liryczny, reprezentujący postać syna, wyraża cierpienie po śmierci ojca[1171]. W drugiej odsłonie sceny treść tekstu słownego lamentu została uzupełniona o dalszą część cytatu[1172]. Warto dodać, że z kreacją czasu końca jako czasu zmierzchu życia wiąże się także – z dwóch względów – zastosowanie w lamencie dialektu greckiego używanego przez włoską ludność m.in. na terenie Calimery, zwanego także *griko*[1173]. Po pierwsze – współcześnie posługiwanie się tym dialektem w Calimerze przysługuje osobom dojrzałym[1174], po drugie zaś – ów dialekt można uznać za wymierający, ze względu na względnie małą (w porównaniu z językiem włoskim) i zmniejszającą się liczbę osób, która się nim posługuje[1175]. Kreowaniu poczucia krańcowości i schyłku związanego z czasem końca służy także słowno-muzyczna struktura lamentu, w której formotwórczą i ekspresyjną rolę odgrywa powtórzenie. Powtarzanie wybranych konstrukcji słownych, jak i struktur melodycznych zdaje się wyrażać rzewne zawodzenie, co podkreśla artykulacja *glissando*. W pierwszej odsłonie sceny lamentu Steve'a powtarzaniu wybranych słów odpowiada powtarzanie tercjowej struktury interwałowej (m.in. tercja „c-es", przykł. 81). W drugiej odsłonie sceny powtarzane są analogiczne struktury interwałowe (m.in. tercja „des-f"), choć rzadziej niż w pierwszej odsłonie sceny lamentu. Ponadto w obu odsłonach sceny lamentu

[1171] „Będę na ciebie czekał, będę na ciebie czekał, mój ojcze"/„Evò se meno, se meno, ciùrimu", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 5-10, cz. 1. Słowa artykułowane przez Steve'a stanowią cytat z lamentu żałobnego pochodzącego z Calimery.

[1172] Będę na ciebie czekał, będę na ciebie czekał, mój ojcze, będę na ciebie czekał aż do końca…: Kiedy zobaczę, że ty nie nadchodzisz, wyjdę (by cię szukać) w pobliżu"/„Evò se meno, se meno, ciùrimu, ce se meno os es ti mi; satt'ivò torò t'en èrchese, guenno ivò s'tin ghetonia", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 156-160, cz. 1. Słowa artykułowane przez Steve'a stanowią cytat z lamentu żałobnego pochodzącego z Calimery.

[1173] Źródło: https://www.ciuricepedi.it/about/, dostęp: 20.01.2019.

[1174] *Encyclopedia of the world's endangered languages*, Ch. Moseley (red.), Abington, 2007, s. 248.

[1175] Ibid., s. 248.

Steve'a wskazać można inne środki służące kreacji czasu końca, które związane są właściwościami partii Steve'a. Mają one na celu eksponowanie emocjonalności postaci, jej poczucia cierpienia i stanu żałoby. Wśród nich wyróżnić można: ograniczenie materiału dźwiękowego (zwłaszcza w cyklu 1.), duże zróżnicowanie struktur rytmicznych (wynikające, np. z poddawania tercjowej komórki interwałowej „c-es" rozmaitym rytmicznym permutacjom) oraz nieregularny sposób ich następstwa, a ponadto częste kontrasty i zmiany dynamiczne (nawet w obrębie jednego dźwięku), jak i zmiany metrum (następujące z reguły co jeden takt – początkowo 4/4, 6/4, 9/8, 4/4, 5/4, 4/4, ¾, 5/4 itd.., w cyklu 3. ograniczone do zmian dwóch rodzajów metrum – 5/4 na 4/4, które następują rzadziej). Ze środkami zastosowanymi w partii wokalnej i ewokowanym typem ekspresji korespondują także środki wykorzystane w partiach instrumentalnych. W cyklu 1. należą do nich: eksponowanie interwału trytonu i tercji małej przez instrumenty smyczkowe oraz symultaniczna prezentacja przebiegów szesnastkowych przez instrumenty dęte drewniane i sampler (w przebiegach tego typu występuje interwalika sekundowo-tercjowa a także – analogicznie, jak w partii Steve'a – stopniowe podwyższanie rejestru i wzrost stopnia zagęszczenia muzycznej faktury zdające się oddawać wzmożenie emocji). Z kolei w cyklu 3. z charakterem partii Steve'a koresponduje redukcja struktur melorytmicznych do długo wybrzmiewających dźwięków i pojawienie się artykulacji *glissando* w partii instrumentów smyczkowych. Notabene zmiany w zakresie orkiestrowej faktury, właściwości metrorytmicznych, jak i w sposobie ukształtowania partii Steve'a w cyklu 3. wydają się korespondować z charakterem partii wokalnej Outisa poprzedzającej scenę lamentu Steve'a oraz z charakterem partii orkiestry towarzyszącej partii Outisa, tym samym podkreślając silny związek obu postaci.

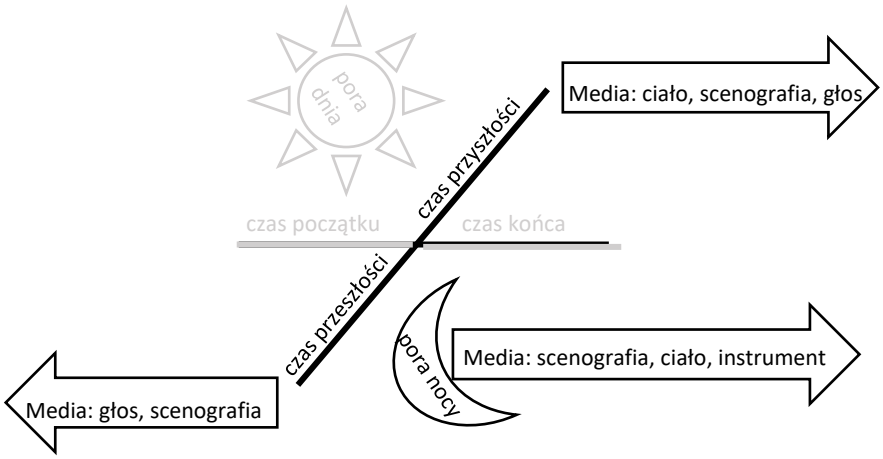
W scenie lamentu Steve'a czas końca przejawia ścisłą relację z **czasem przeszłości**, gdyż lament stanowi formę reakcji na wydarzenia, które już miały miejsce. Rozpoznanie związku lamentu z czasem przeszłości zakłada uwzględnienie jego relacji czasowej z zabójstwem Outisa. Wykorzystanie poetycko-muzycznej formy lamentu z jej idiomatycznymi współczynnikami (m.in. powtarzaniem zwrotów słowno-muzycznych), wraz z dialektem greko-salentyńskim, jest przykładem zabiegu archaizacji, który stanowi kolejny przejaw czasu przeszłości. Za symbol czasu przeszłości w scenie lamentu Steve'a można uznać przestrzeń morza kreowaną poprzez choreografię naśladującą ruch morskich fal, którą wykonują tancerze otaczający postać Steve'a. Przestrzeń morza – kojarzona z postacią Outisa – pojawiając się ponownie w scenie lamentu Steve'a pełni funkcję reminiscencji tej postaci, jednocześnie przypominając o scenie zabójstwa Outisa.

W scenie lamentu Steve'a można także wskazać przejawy **czasu przyszłości**, występującego wraz z innymi czasami. Jednym z przejawów czasu przyszłości jest obdarzenie

syna Outisa imieniem „Steve" – w porównaniu z imieniem „Outis" mającym swe źródło w mitologii – kojarzącym się z o wiele bardziej współczesnymi czasami[1176], innym zaś – współczesny ubiór Steve'a (sportowa kurtka), wykorzystany w cyklu 3. (fot. 2). Za przejaw czasu przyszłości można także uznać prezentowanie przez Steve'a narracji w czasie przyszłym.

Wraz ze wskazanymi wyżej czasami pojawia się również **pora nocy**. O jej obecności świadczy wykorzystanie scenicznego mroku, w którym wyróżnia się jedynie postać Steve'a oświetlona delikatnym światłem o barwie błękitu (cykl 1.) lub zieleni (cykl 3.). Warto dodać, że sceneria mroku związana z porą nocy kreowana jest także w sposób symboliczny – poprzez wprowadzenie w cyklu 3. postaci ślepców spacerujących tuż za postacią Steve'a, zakrywających sobie dłonią oczy i wzajemnie trzymających się za ramiona. W omawianej scenie z porą nocy wiąże się także zjawisko „akuzmatyzacji", którego przejawy rozpoznać można zwłaszcza w początkowym fragmencie drugiej odsłony sceny[1177] (przykł. 82). Przejawem zjawiska „akuzmatyzacji" we wskazanym fragmencie jest wykorzystanie długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych głównie w dynamice oscylującej wokół *piano* przez większość instrumentów.

Scena recytacji Narratora



Ilustracja 6. Czasy wyobrażone w scenie recytacji Narratora

W kolejnych odsłonach omawianej sceny występuje **pora nocy**, która jest kreowana – podobnie jak w scenie zabójstwa Outisa i w scenie lamentu Steve'a – dzięki wykorzystaniu scenicznego mroku (z wyjątkiem przedostatniej odsłony sceny). Oświetlenie sylwetki Narratora białym punktowym światłem, jego elegancki ubiór (garnitur) oraz kartka, z której

[1176] W tym przypadku uznanie imienia postaci za przejaw czasu przyszłości wydaje się możliwe dzięki uwzględnieniu szerszego kontekstu utworu – dzięki znajomości imion pozostałych postaci oraz wpisanych w nie znaczeń.

[1177] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 156-158, cz. 1.

odczytuje on „historię o Outisie” (cykl 5. – w ostatniej odsłonie sceny), którą jedynie trzyma w ręku (cykl 1., 4., 5. – w przedostatniej odsłonie sceny) bądź, na której spisuje opowiadaną przez siebie historię (cykl 2., fot. 11), świadczy o wykorzystaniu konwencji wieczornego występu. Obecność tej konwencji dookreśla jednocześnie porę nocy jako porę wieczoru i nadaje postaci Narratora wyraźnie metateatralnego statusu, podkreślając jego dystans względem pozostałych postaci (np. zamiast kreowania Narratora na wędrownego wieszcza, co mógłby sugerować jego mniej zobowiązujący strój, jak i czysto oralny charakter przekazywanej historii, zaznaczony poprzez brak kartki). Notabene metateatralny status Narratora sugeruje także jego pojawianie się w sposób nagły, niezwiązany z działaniami pozostałych postaci. W niektórych odsłonach sceny recytacji Narratora wskazać można także przejawy zjawiska „akuzmatyzacji” związanego z porą nocy, które są podobne do tych, prezentowanych w scenie zabójstwa Outisa czy w scenie lamentu Steve’a. Dla przykładu, w czwartej odsłonie sceny recytacji Narratora (w jej początkowym fragmencie) ze zjawiskiem „akuzmatyzacji” wiąże się wykorzystanie długo wybrzmiewających dźwieków realizowanych w dynamice oscylującej wokół *piano* w partiach wszystkich instrumentów, w piątej odsłonie sceny – wykorzystanie podobnej dynamiki oraz artykulacji *tremolo* w partii harfy i fortepianu (przykł. 83). Z kolei w trzeciej odsłonie sceny pojawia się inny przejaw zjawiska „akuzmatyzacji”, który wiąże się z treścią tekstu słownego prezentowaną przez Narratora. Gdy wspomina on o tym, że „Steve i Outis nie mogą się rozpoznać – być może z powodu dziwnego przyciągania”[1178] w partiach kolejnych instrumentów (instrumentów smyczkowych, klarnetów i klarnetu basowego) nasila się imitacja struktur repetycyjnych prezentowanych pierwotnie w partii fletów w scenie zabójstwa Outisa poprzedzającej scenę recytacji Narratora. Nasilenie imitacji struktur repetycyjnych prowadzi do ujednolicenia partii instrumentalnych i sprawia, że ich indywidualne właściwości brzmieniowe nie mogą zostać rozpoznane.

Trzymanie przez Narratora w ręku kartki i wykonywana przez niego czynność pisania wydają się symbolizować **czas przyszłości** jako czas nowoczesności (np. zamiast wykorzystania oralności stanowiącej starszą od pisma formę przekazywania informacji i przez to kojarzącej się z przeszłością). Z kreacją czasu przyszłości wiąże się także proces transformacji prezentowanej treści tekstu słownego, zauważalny w kolejnych odsłonach sceny, który powiązać można ze sposobem funkcjonowania pamięci i jej kreacyjnym potencjałem, zwiększającym się w miarę upływu czasu[1179]. W scenie recytacji Narratora wskazać można

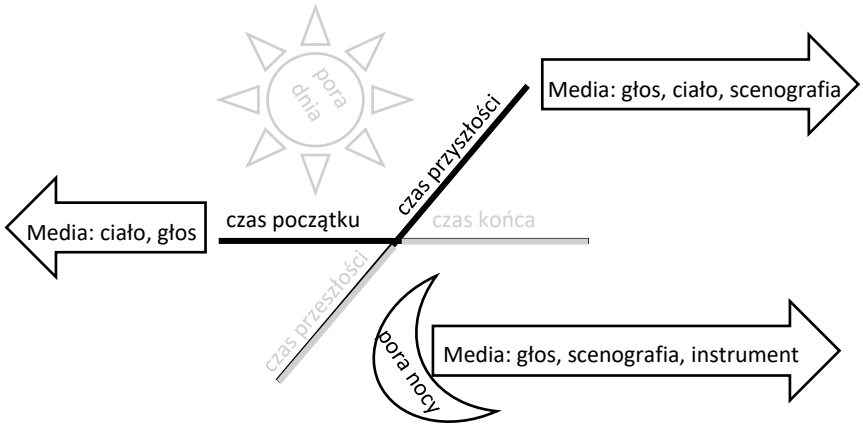
[1178] „anche loro [Steve e Outis – WN] non si possono riconoscere – se non per una misteriosa attrazione”, ibid., s. 149, cz. 1.

[1179] Por. podrozdział 3.1.2.

także inne przejawy czasu przyszłości, takie jak, np. współczesny strój Narratora (garnitur) czy imiona przywoływanych przez niego postaci („Steve", „Emily" i „Samantha"), kojarzące się ze współczesnością.

W scenie recytacji Narratora kreowany jest także **czas przeszłości** za sprawą odwołań do sfery mitologicznej i biblijnej pojawiających się w narracji prowadzonej przez Narratora. Do sfery mitologicznej nawiązuje historia o Outisie wzorowana na perypetiach Odyseusza, przywołanie imienia „Outis" czy imienia muzy „Klio", do sfery biblijnej natomiast – przywołanie imienia „Izaak" i wprowadzenie aluzji do historii o Abrahamie i Izaaku. Do obu sfer jednocześnie nawiązuje figura o zwierzęcym kształcie widoczna w przestrzeni scenicznej (cykl 2.). Czas przeszłości kreowany jest także dzięki wykorzystaniu narracji w czasie przeszłym, przeplatanej narracją w czasie teraźniejszym[1180].

Scena składania przysięgi małżeńskiej[1181]



Ilustracja 7. Czasy wyobrażone w scenie składania przysięgi małżeńskiej

W omawianej scenie kreowany jest **czas początku** rozumiany jako czasu inicjacji tego, co nowe i nieznane. Jego przejawem jest zastosowanie elementów związanych z symboliką ślubną – w tym treści tekstu słownego nawiązującej do treści przysięgi małżeńskiej oraz sukni ślubnej, którą ubiera Emily w pierwszej odsłonie sceny (fot. 40). Innym przejawem czasu początku jest odwołanie do sfery dziecięcej za sprawą wspomnienia przez Emily postaci syna,

[1180] Dla przykładu: „Questo era, è Outis (…)"/„To był, jest Outis (…)", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 42, cz. 1.

[1181] W kontekście sceny składania przysięgi małżeńskiej (która ma dwie odsłony – w cyklu 1. i 4.) omówiony zostanie także fragment sceny w przestrzeni banku, gdyż pojawiają się w nim wyraźne aluzje do sceny składania przysięgi małżeńskiej.

którego obiecuje urodzić swojemu przyszłemu mężowi, co ma miejsce w drugiej odsłonie sceny[1182].

W scenie składania przysięgi małżeńskiej pojawia się także **czas przyszłości**. Jego przejawem jest wykorzystanie narracji w czasie przyszłym pojawiającej się w tekście słownym prezentowanym przez Emily (cykl 1.[1183] i cykl 4.[1184]), a także przez Wokalistów we fragmencie sceny w przestrzeni banku (cyklu 2.[1185]). Przejawem czasu przyszłości jest także zabieg futuryzacji zastosowany we fragmencie sceny w przestrzeni banku, który dotyczy ukazania Wokalistów na ekranach przy udziale projekcji w czasie rzeczywistym, w momencie prezentowania przez nich treści tekstu przysięgi małżeńskiej.

W scenie składania przysięgi małżeńskiej wraz z czasem początku i przyszłości wprowadzona została **pora nocy**. Z jej kreacją wiąże się wykorzystanie konwencji onirycznej za sprawą wprowadzenia metafor nacechowanych surrealistycznym i absurdalnym wydźwiękiem. Przejawy konwencji onirycznej w obu odsłonach sceny (cykl 1. i 4.) wiążą się ponadto z wykorzystaniem artykulacji *legato,* rozbudowanych fraz wokalnych o falującym konturze melicznym w partii Emily oraz z eksponowaniem brzmienia instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych, harfy, celesty i fortepianu. Natomiast we fragmencie sceny w przestrzeni banku – w momencie prezentowania przez Wokalistów tekstu przysięgi małżeńskiej – konwencję oniryczną implikują pochody chromatyczne i interwalika sekundowa, które wydają się służyć nie tylko wzmożeniu poczucia narastającego napięcia, lecz także aury senności i lunatyczności. Innym przejawem pory nocy – obecnym jednie w drugiej odsłonie sceny – jest wykorzystanie prawie zupełnego zaciemnienia przestrzeni scenicznej, przez co znajdująca się w niej postać Emily jest ledwie widoczna. W scenie składania przysięgi małżeńskiej wskazać można także nieliczne przejawy zjawiska „akuzmatyzacji" związanego z kreacją pory nocy, które pojawiają się w pierwszej odsłonie sceny. W pierwszej odsłonie sceny ze zjawiskiem „akuzmatyzacji" łączyć można sporadyczne wykorzystywanie struktur repetycyjnych realizowanych w dynamice oscylującej wokół *pianissimo* jednocześnie przez większość instrumentów[1186], co tworzy efekt swoistej „chmury brzmieniowej", w której indywidualne właściwości danych instrumentów ulegają zatarciu. Z kolei we fragmencie sceny w przestrzeni banku przejawem zjawiska „akuzmatyzacji" są długo wybrzmiewające dźwięki w partii akordeonu oraz fonemy realizowane przy pomocy melorecytacji i różnorodnej

[1182] „Dam ci syna"/„Ti darò un figlio", L. Berio, *Outis,* op. cit., s. 24c-25, cz. 2.

[1183] „Jeśli zapłaczesz poruszę klify"/„Se piangerai, muoverò le rupi", ibid., s. 54, cz. 1.

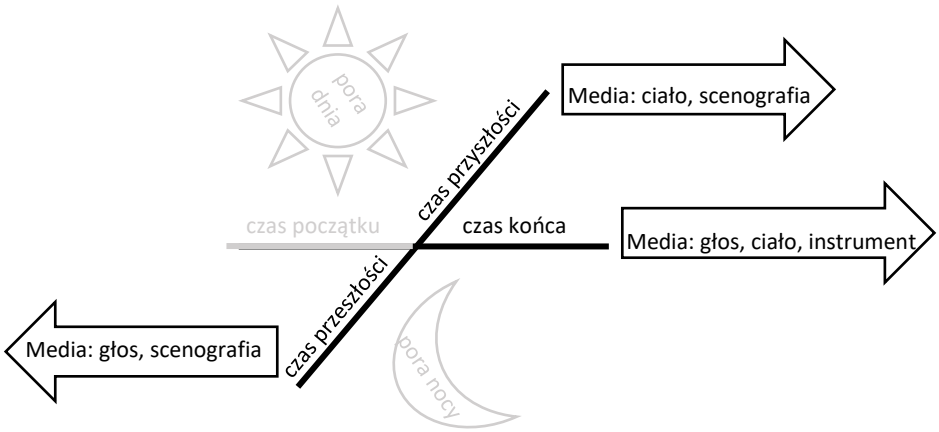
[1184] „Kiedy będziesz zmęczony wypiorę ci ubrania"/„Quando sarai stanco ti laverò i panni", ibid., s. 24b, cz. 2.

[1185] Por. podrozdział 4.2.1.

[1186] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 57, cz. 1.

artykulacji (np. *staccato, glissando*) w partii Chóru, co upodabnia brzmienie głosów chóralnych do brzmienia instrumentów[1187] (przykł. 84). Wydaje się, że zjawisko „akuzmatyzacji" w sposób intermedialny oddaje nastanie mroku, który nie pojawia się w pierwszej odsłonie sceny składania przysięgi małżeńskiej oraz we fragmencie sceny w przestrzeni banku za sprawą zaciemnienia przestrzeni scenicznej.

Fragment sceny w przestrzeni banku (ansambl wokalny)



Ilustracja 8. Czasy wyobrażone w fragmencie sceny w przestrzeni banku

W ansamblu wokalnym w kreacji **czasu końca** jako czasu schyłku i apokalipsy duży udział przypada treści tekstu słownego prezentowanej przez poszczególne postaci (Reżysera, Księdza, Adę, Guglielma), która stanowi cytat z wiersza *Factum est* Sanguinetiego. Treść tekstu słownego wyraża bowiem poczucie fatalizmu i apokaliptyczności za sprawą pojawiających się w niej makabrycznych porównań oraz określeń różnych zjawisk atmosferycznych[1188]. Z kreacją czasu końca wiąże się również ewokowanie atmosfery chaosu i katastroficzności za sprawą wprowadzenia licznych i zróżnicowanych gestów sprawiających wrażenie nerwowych oraz przyspieszonej motoryki ruchu postaci, która kojarzyć się może z efektem wizualnym pojawiającym się przy przewijaniu taśmy filmowej. W kreacji audialnej za kreację czasu końca i związanej z nim atmosfery katastroficzności, finalności i wszechogarniającego lęku wydaje się odpowiadać m.in. zastosowanie symultanicznego śpiewu postaci i unifikacja partii wokalnych (za sprawą imitacji partii wokalnej Reżysera w partiach pozostałych postaci), ograniczenie partii Ady do artykulacji fonemów i wykorzystanie licznych skoków interwałowych[1189]. Kreacji czasu końca służy także stopniowe zagęszczanie muzycznej faktury – dokonujące się dzięki wprowadzeniu licznych i coraz bardziej regularnych repetycji struktur melorytmicznych oraz ich

[1187] Ibid., s. 82-83, cz. 1.

[1188] Por. podrozdział 4.2.1.

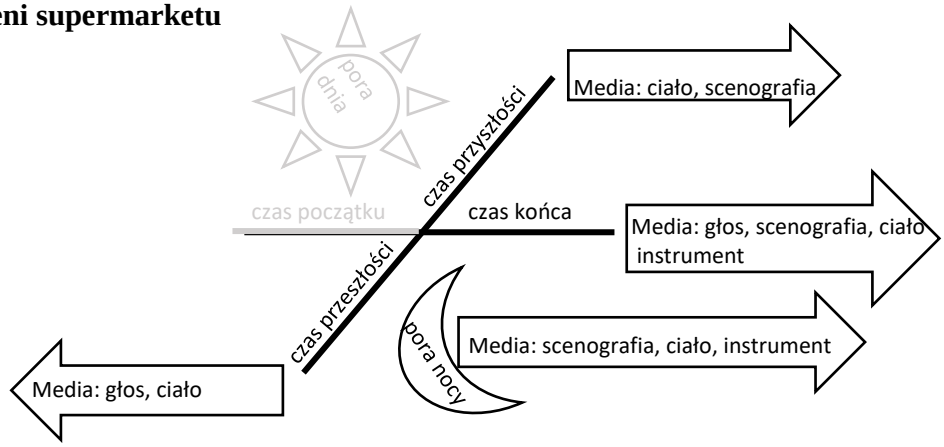
[1189] Por. podrozdział 4.2.1.

symultanicznej prezentacji (także w partiach instrumentalnych), a ponadto wykorzystanie struktur melorytmicznych będących muzyczną ilustracją wystrzałów, jak i struktur melicznych o apokaliptycznej symbolice (np. quasi-cytatu incipitu z sekwencji *dies irae* rozpoznawalnego w partii Księdza). Z kreacją czasu końca wiąże się również ewokowanie atmosfery nadmiaru i chaosu dzięki wykorzystaniu bogactwa środków ekspresji wokalnej, zwłaszcza w partii Reżysera[1190].

W ansamblu wokalnym – podobnie jak w wyróżnionych wyżej scenach – dochodzi do przenikania się czasów. Wykorzystanie muzycznego cytatu ze średniowiecznej sekwencji *dies irae* wiąże się bowiem nie tylko z kreacją czasu końca, lecz także z kreacją **czasu przeszłości**, ze względu na odległy czas powstania sekwencji i warunkowany nim kulturowy status sekwencji jako symbolu średniowiecza. Czas końca przenika się z czasem przeszłości także dzięki zabiegowi archaizacji, którego przejawem jest wprowadzenie łacińskich zwrotów w treści tekstu słownego artykułowanej przez postaci, w której dominuje język włoski[1191]. Czas przeszłości kreowany jest ponadto dzięki nawiązaniu do sfery mitologicznej i sfery biblijnej jednocześnie dzięki obecności figury o zwierzęcym kształcie (fot. 15).

W omawianej scenie kreowany jest również **czas przyszłości** dzięki zastosowanym zabiegom futuryzacji. Ich przykładem jest wprowadzenie elektronicznych ekranów, na których wyświetlane są cyfry, współczesnego ubioru postaci (np. garnitury) oraz gestów kojarzących się ze sferą biurokratyczną i biznesową (np. imitowanie czynności pisania na maszynie, rozmowy przez telefon).

Scena w przestrzeni supermarketu



Ilustracja 9. Czasy wyobrażone w scenie w przestrzeni supermarketu

[1190] Kreacja partii Reżysera, podobnie jak w ogóle czasu końca, łączy się z heterotopią dewiacji. Z tego względu kreacja partii Reżysera, a także inne kwestie zasygnalizowane w niniejszym podrozdziale w kontekście czasu końca zostaną szerzej omówione w podrozdziale 4.2.1.

[1191] Por. podrozdział 3.1.3.

Czas końca jako czas zagłady i utraty kreowany jest w scenie rozgrywającej się w przestrzeni supermarketu głównie za sprawą wprowadzenia wojennych aluzji. Ich obecność zaznaczona została dzięki wykorzystaniu poezji Paula Celana (w tekstach słownych prezentowanych przez Wokalistów, Steve'a i Outisa[1192]), dzięki prezentacji obrazów filmowych o tematyce wojennej (na co również wskazują didaskalia) i obecności tancerzy w maskach gazowych. Atmosferę marazmu i beznadziei związaną z czasem końca ewokuje ponadto obecność spowolnionej motoryki ruchu Steve'a i Outisa, a także stosunkowo wolnego tempa (♩=62, 𝅗𝅥=60[1193]), stopniowej redukcji obsady instrumentalnej (aż do udziału jedynie skrzypiec II) i licznych powtórzeń danych słów (np. czterokrotnego powtórzenia słowa „Zähle" w partii Outisa). Przerażenie i niepokój postaci związany z czasem końca oddają z kolei duże i nagłe skoki interwałowe kojarzące się z wykrzyknieniami, pojawiające się w partii Outisa (m.in. septymy małej i wielkiej[1194]) i Steve'a (nawet decymy małej, przykł. 85) oraz kontrasty dynamiczne obecne zwłaszcza w partii Outisa.[1195].

Czas końca przenika się w omawianej scenie z **czasem przeszłości** za sprawą wojennych aluzji rozpoznawalnych jako aluzje do II Wojny Światowej. Ponadto czas przeszłości kreowany jest dzięki nawiązaniu do sfery mitologicznej za sprawą obecności Outisa.

W scenie w przestrzeni supermarketu, mimo wprowadzenia nagłego oświetlenia przestrzeni scenicznej, rozpoznać można przejawy **pory nocy**. Jednym z nich jest wykorzystanie konwencji onirycznej, jak sugerują didaskalia, w których określony został charakter przestrzeni supermarketu[1196]. Połączenie w kreacji wizualnej różnych kategorii estetycznych (np. tragizmu i komizmu prowadzące do powstania kategorii groteski[1197]) można powiązać z kreacją pory nocy, jeśli uzna się je jednocześnie za przejaw kategorii surrealizmu jako elementu konwencji onirycznej. Egzemplifikacją tego połączenia jest obecność tancerzy

---

[1192] W scenie w przestrzeni supermarketu wykorzystane zostały fragmenty takich wierszy Celana, jak: *Liczenie migdałów*/*Zähle die Mandeln, Psalm*, *Lichtenberga dwanaście*/*Lichtembergs Zwölf*, *...Szumi źródło*/*...Rauscht der Brunnen*, *Ucieśnienie*/*Engführung.*

[1193] L. Berio, *Outis*, op. cit., od s. 173, cz. 1.

[1194] Ibid., s. 167, cz. 1.

[1195] W omawianej scenie kreacja czasu końca łączy się z heterotopią kryzysu bądź dewiacji. Z tego względu kwestie zasygnalizowane w niniejszym podrozdziale w kontekście czasu końca zostaną szerzej omówione w podrozdziale 4.2.

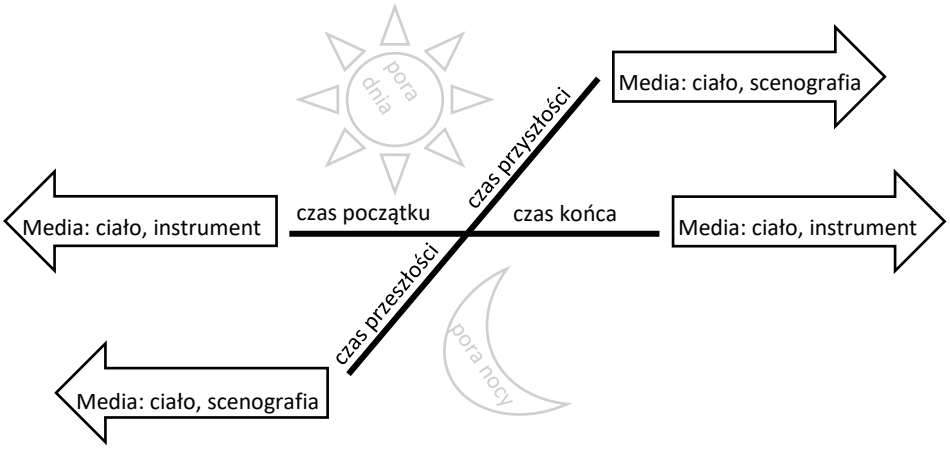
[1196] „Nagle w jasnym świetle pojawia się groteskowy, labiryntyczny i oniryczny Supermarket"/„Improvvisamente, in una luce sfolgorante, appare un grottesco, labirintico e onirico Supermarket", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 160, cz. 1.

[1197] Obecność kategorii groteski wiąże się także z heterotopią dewiacji bądź kryzysu i zaznaczone zostanie również w podrozdziale 4.2.

ubranych w maski gazowe, poruszających się na tle przestrzeni supermarketu w sposób imitujący ruch ptaków (fot. 26). W kreacji pory nocy rozpoznać można także przejawy zjawiska „akuzmatyzacji", choć są one nieliczne i trwają stosunkowo krótko. Należą do nich: wprowadzenie w partii Wokalistów struktur repetycyjnych utrzymanych w rytmice trzydziestodwójkowej wraz z realizacją fonemów przy pomocy pomocy artykulacji *tremolo*[1198] – co wywołuje efekt „chmury brzmieniowej" oraz wprowadzenie w partii akordeonu długo wybrzmiewającego pięciodźwięku granego w dynamice *pianissimo* (przykł. 86).

Wprowadzenie przestrzeni supermarketu jako przestrzeni handlowej, zamiast np. nacechowanej bardziej archaicznym wydźwiękiem przestrzeni targu, wydaje się stanowić zabieg futuryzacji i wiąże się kreacją **czasu przyszłości**. Przestrzeń supermarketu wiąże się z kreacją czasu przyszłości także jako symbol nowoczesności i postępu techologicznego. Znajdują się w niej bowiem nowoczesne urządzenia – kasy z elektrycznymi taśmami, przy których gromadzą się klienci trzymający towary zawinięte w szary papier.

Scena zabawy w wojnę



Ilustracja 10. Czasy wyobrażone w scenie zabawy w wojnę

W scenie zabawy w wojnę wyraźnie zaznaczona została obecność **czasu końca** jako czasu anihilacji sfery dziecięcej, kryzysu wartości, zagłady oraz końca niewinności i beztroski. O obecności czasu końca w scenie zabawy w wojnę świadczą – podobnie jak o obecności czasu końca w scenie rozgrywającej się w przestrzeni supermarketu – nawiązania do sfery wojennej. Nawiązania do sfery wojennej w omawianej scenie są czytelne za sprawą treści tekstu słownego, którą stanowi opis proponowanego przebiegu zabawy w wojnę prezentowany przez

[1198] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 168, cz. 1.

Reżysera[1199], w dalszej zaś części sceny – wspomnienia świadków wojennych wydarzeń prezentowane przez Głosy odtwarzane z nagrania[1200]. Nawiązanie do sfery wojennej stanowi również wprowadzenie pod koniec sceny postaci Weterana oraz – jak wskazują didaskalia – „procesji dorosłych, jako deportowanych z pokonanego miasta"[1201], a także obrazy wojny wyświetlane na ekranach i odpowiednie rekwizyty, np. strzelba trzymana przez Reżysera (fot. 33). Z kreacją czasu końca wiąże się również przemieszanie kategorii stylistycznych (idiomu muzyki wojskowej, marszowej, jarmarcznej, cyrkowej, o defiladowym charakterze), kategorii estetycznych i kulturowych (wojny i zabawy)[1202], a także agresywne brzmienie uzyskane za sprawą eksponowania instrumentów dętych blaszanych, struktur o repetycyjnym charakterze i dynamiki *forte*[1203].

W omawianej scenie czas końca przenika się z **czasem początku**. Jego przejawem jest odwołanie do sfery dziecięcej. Sfera dziecięca pojawia się w scenie zabawy w wojnę dzięki obecności postaci Dzieci, a ponadto dzięki wykorzystaniu motywu zabawy w treści tekstu słownego prezentowanej przez Reżysera, formy tekstu nawiązującej do dziecięcej rymowanki, dzięki wykorzystaniu figury konia przypominającej dziecięcą zabawkę nienaturalnie dużych rozmiarów oraz dzięki określonym rekwizytom, np. broni dziecięcych rozmiarów znajdującej się wśród wojskowego wyposażenia (o czym informują didaskalia, fot. 28). Czas początku w dalszej części sceny (ukazanej w konwencji realistycznej) przejawia się poprzez wprowadzenie nagrań głosów Dzieci opowiadających o tragicznych wojennych wydarzeniach i poprzez wprowadzenie postaci klaunów.

Sfera wojenna obecna m.in. za sprawą wykorzystanych nagrań głosów dziecięcych, a ponadto nagrań głosów kobiecych i męskich stylizowanych na nagrania wojennych świadków, wiąże się także z **czasem przeszłości**, gdyż w sposobie kreacji sfery wojennej rozpoznać można aluzje do autentycznych historycznych wydarzeń – związanych z II Wojną Światową, a także z wojną trojańską (do której aluzje wiążą się ponadto z kreacją sfery mitologicznej).

Natomiast relatywizując i polaryzując pod względem czasowym wskazane dwie wojenne aluzje, tj. uwzględniając kontekst historii antyku i nowożytności, można

[1199] Por. podrozdział 4.2.1.

[1200] Por. podrozdział 3.1.2.

[1201] „corteo di adulti, come deportati da una città sconfitta", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 65, cz. 2.

[1202] Por. podrozdział 4.2.1.

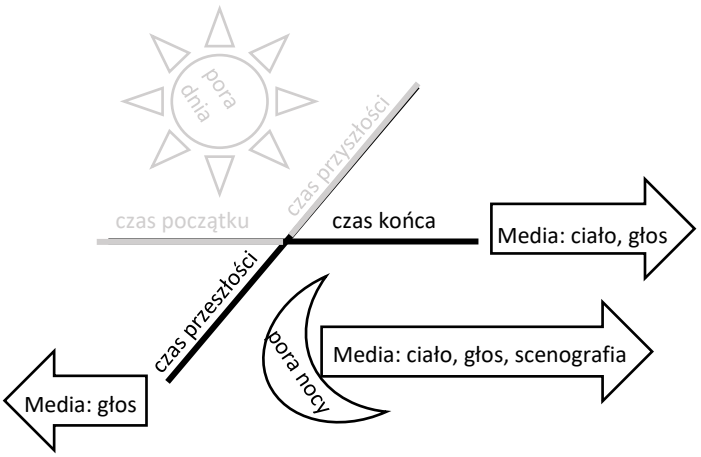
[1203] W omawianej scenie kreacja czasu końca łączy się z heterotopią dewiacji. Z tego względu kwestie zasygnalizowane w niniejszym podrozdziale w kontekście czasu końca zostaną szerzej omówione w podrozdziale 4.2.1.

zaproponować także ich inną interpretację pod względem relacji z danymi czasami. Aluzja do wojny trojańskiej łączyłaby się z czasem przeszłości, natomiast aluzja do II Wojny Światowej – z **czasem przyszłości**. Na różnice w zakresie oceny związku aluzji wojennych z danym czasem wskazują także środki ich kreacji. Dla przykładu, przywołanie nazw bardziej prymitywnych typów broni (i w niektórych przypadkach wykorzystanie ich w formie scenicznych rekwizytów), takich jak: „miecz”[1204], „strzała”[1205] wiąże się z aluzją do wojny trojańskiej, natomiast przywołanie nazw różnych typów broni palnej, takich jak: „karabiny”[1206], „karabin maszynowy”[1207] i „pistolety”[1208] wiąże się z aluzją do II Wojny Światowej. Polaryzację wojennych aluzji (i w konsekwencji – czasów) wzmacnia wykorzystanie odmiennych konwencji stylistycznych, przy pomocy których zostały one ukazane – groteski i ludyczności w przypadku aluzji do wojny trojańskiej oraz realizmu i tragizmu w przypadku aluzji do II Wojny Światowej.

4.1.3. Heterotopia czasu akumulowanego w *Cronaca del Luogo*

W *Cronaca del Luogo* przejawy heterotopii czasu akumulowanego mogą być rozpoznane w sześciu scenach[1209] za sprawą występowania licznych czasów (strategia katalogowania).

Scena spaceru R po „lesie imion”



Ilustracja 11. Czasy wyobrażone w scenie spaceru R po „lesie imion”

[1204] „spada”, L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 30, cz. 2.

[1205] „razza”, ibid., s. 31, cz. 2.

[1206] „fucili”, ibid., s. 30, cz. 2.

[1207] „mitra”, ibid., s. 36, cz. 2.

[1208] „pistole”, ibid., s. 36, cz. 2.

[1209] Por. tabela 9.

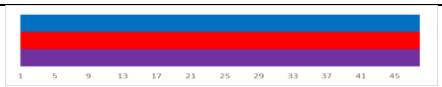
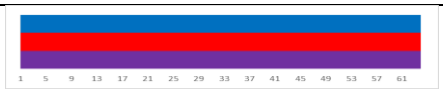
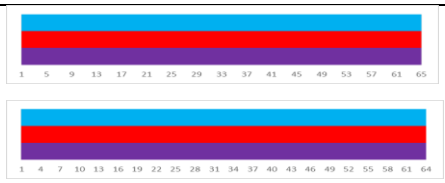
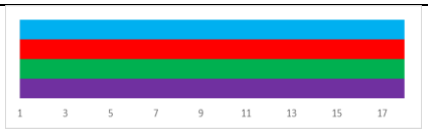
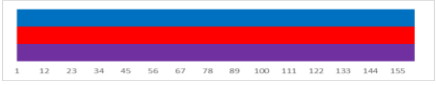
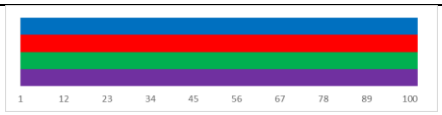
Nazwa fragmentu	Zakres czasowy[1210]	Występujące czasy	Przestrzeń topograficzna
Scena spaceru R po „lesie imion”	Część I s. 46-53, 47t.		Las
Scena spotkania R i Orvid	Część II s. 57a-64, 63 t.		Pole-Pałac
Scena spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci	Część II s. 65-68b, 64 t. Część V s. 193-202, 63 t.		Pole
Fragment sceny budowania wieży (poród Kobiety)	Część III s. 80-83, 17 t.		Plac budowy wieży
Scena przenoszenia kamieni	Część IV s. 102a-132, 161 t.		Dom-Cmentarz
Scena koncertu	Część V s. 211-229, 101 t.		Cmentarz

Tabela 9. Czasy wyobrażone w *Cronaca del Luogo*

Czas końca w omawianej scenie kreowany jest jako czas śmierci, zagłady i smutku za sprawą nawiązań do wydarzeń wojennych. Sferę wojenną w sposób aluzyjny wprowadza obecność postaci Generała w momencie rozpoczęcia przez R „spaceru”, odwołanie do przestrzeni topograficznej lasu pojawiające się w treści tekstu słownego prezentowanej przez R oraz wykorzystanie licznych cytatów z utworów Mariny Cwietajewej – poetyki, której twórczość naznaczona została piętnem wojny. Przestrzeń lasu, za sprawą jej metaforycznego dookreślenia jako „las imion”[1211] i obrazu leżących nieruchomo ciał postaci, wydaje się nabierać charakteru przestrzeni cmentarnej – miejsca spoczynku poległych. Tragiczny charakter tej przestrzeni podkreśla przywołanie przez R postaci kobiety płaczącej i niemogącej zaznać spokoju[1212], co sygnalizuje, że cierpi ona na bezsenność, podobnie jak dwukrotnie

[1210] W przypadku fragmentów, które zostają powtórzone w różnych cyklach, został podany zakres czasowy odnoszący się do każdego z powtarzanych – w sposób bardziej bądź mniej dosłowny – przykładów.

[1211] „foresta dei nomi”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 47-48.

[1212] „Kobieta płacze”/„Una donna piange”, ibid., s. 48.

powtórzone pytanie „Dlaczego nie śpi?”[1213]. Realizowane jest ono przy pomocy stosunkowo wysokich dźwięków (m.in. „des^2” i d^2”[1214], przykł. 52) i linii melodycznej o opadającym konturze. Zastosowanie linii melodycznej o opadającym konturze zamiast o konturze wznoszącym – charakterystycznym dla intonacji w pytaniu – wydaje się podkreślać poczucie rezygnacji i zwątpienia.

Leżące postaci (fot. 6) – wobec braku śladów fizycznego uszkodzenia ich ciał – interpretować można nie tylko jako martwe, lecz także jako śpiące, co wiąże się z kreacją **pory nocy**, przenikającej się z czasem końca. Z porą nocy wiąże się także wykorzystanie konwencji onirycznej, a mówiąc precyzyjniej – konwencji somnambulicznej. Postać R, przechadzająca się wolnym krokiem wśród leżących postaci, wydaje się reprezentować postać lunatyczki. Z marzeniem sennym kojarzyć się może prezentowana przez R treść tekstu słownego, w której pojawiają się wyliczenia części ciała wraz z poleceniem czynności, jakie w stosunku do nich powinno się wykonywać[1215]. Części ciała, podobnie jak wspomnienie płaczu wydają się być związane z postacią wyimaginowanej kobiety, którą – z uwagi na obecność R jako jedynej postaci poruszającej się w przestrzeni scenicznej – można utożsamić z nią samą. Na przejawy pory nocy wskazać można również w kreacji audialnej. Najbardziej idiomatycznym z nich jest zjawisko „akuzmatyzacji”. Jego powstaniu w omawianej scenie sprzyja powierzenie poszczególnym instrumentom realizacji podobnych struktur melorytmicznych (głównie długo wybrzmiewających dźwięków) prezentowanych najczęściej w dynamice *pianissimo*, wykorzystanie gry we flażoletach i artykulacji *tremolo* w partiach skrzypiec i altówek oraz licznych efektów *live electronics* (*Harmonizer, Delay, Reverb*), przy pomocy których przetwarzane są dźwięki instrumentalne, co prowadzi do znacznej trasformacji ich oryginalnej barwy. Pora nocy kreowana jest również dzięki stopniowemu zaciemnieniu przestrzeni scenicznej, w której jedynie postać R oświetlona została punktowym światłem o białej barwie.

Wydaje się, że pora nocy pobudza wyobraźnię R i prowokuje ją do przywoływania wspomnień dotyczących minionych wydarzeń, gdyż dopiero jak zapada mrok zaczyna ona snuć swą narrację, przez co pora nocy przenika się z **czasem przeszłości.** Postać R wydaje się reprezentować świadka tragicznych wydarzeń z przeszłości. Sytuację projekcji jej wspomnień podkreśla jednoczesne wprowadzenie aluzji do postaci wojennych ofiar za sprawą leżących postaci, natomiast wieloaspektowe wykorzystanie poetyki onirycznej (tudzież somnambulicznej) wydaje się stanowić formę retraumatyzacji – łagodzi i odrealnia być może

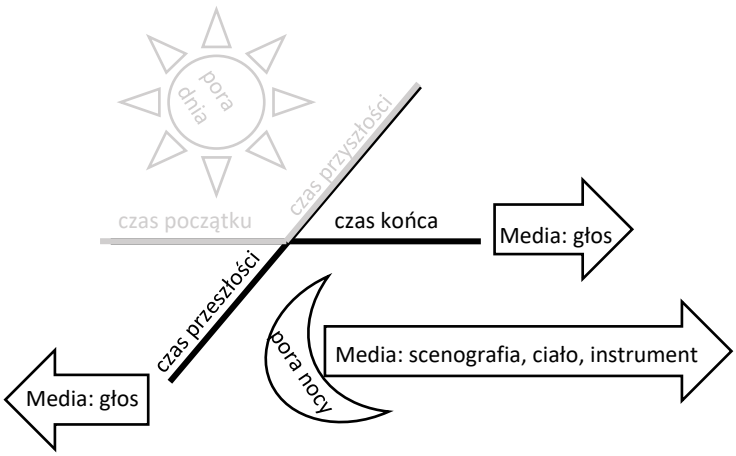
[1213] „Perchè non dorme?”, ibid., s. 48.

[1214] Ibid., s. 53.

[1215] Dla przykładu, „całuj dłonie”/„bacia le mani”, ibid., s. 50.

zbyt drastyczne wspomnienia. Wrażenie przestrzennej dali, kreowane w sposób audialny i sugerowane przy pomocy oznaczeń ekspresyjnych w partyturze – oprócz podkreślania dystansu emocjonalego i przestrzennego R i związków z kreacją przestrzeni lasu[1216] – symbolizuje proces przypominania związany z kreacją czasu przeszłości. Proces przypominania wydaje się także symbolizować powtarzanie wybranych słów i struktur melorytmicznych. Dla przykładu, słowo „dlaczego?"[1217] jest powtarzane kilkukrotnie przy użyciu tych samych dźwięków (b^1-d^2, przykł. 52) utrzymanych w rytmice ósemkowej.

Scena spotkania R i Orvid



Ilustracja 12. Czasy wyobrażone w scenie spotkania R i Orvid

Pora nocy w scenie spotkania R i Orvid – podobnie jak w scenie spaceru R po „lesie imion" – kreowana jest za sprawą odpowiedniego oświetlenia i wykorzystania poetyki onirycznej. Światła reflektorów gasną. W scenicznym mroku oświetlone zostają jedynie sylwetki R i Orvid, za sprawą trzymania w dłoniach zapalonych latarenek. Przejawem poetyki onirycznej w omawianej scenie są liczne odwołania do czynności śnienia obecne w treści tekstu słownego. Jednym z nich jest kilkukrotne wspomnienie przez R wskazanej czynności[1218], innymi zaś przejawami – opis głosu nasycony aurą cudowności i magiczności[1219] oraz dwukrotnie prezentowany przez R opis surrealistycznej wizji[1220]. Inne przejawy poetyki

[1216] Por. podrozdział 3.3.2.

[1217] „perchè?", ibid., s. 49.

[1218] „śniłam"/„ho sognato", ibid., s. 55, s. 59b, s. 61.

[1219] „Słyszałam głos, który oczarowuje cienie tych, którzy stracili światło"/„Ho sentito una voce che incante le ombre di chi ha perso la luce", ibid., s. 58-59.

[1220] „<<jasne kamienie lecą w powietrzu, jasnobiałe, dawcy światła.>>"/„<<Le chiare pietre camminavano nell'aria, le bianche lucenti, luce portanti.>>", ibid., s. 55-56a. Słowa artykułowane przez R stanowią cytat z utworu *Jasne kamienie*/*Die hellen Steine* Celana. P. Celan, *Jasne kamienie*/*Die hellen Steine*, [w:] idem, *Psalm i inne wiersze*, tłum. R. Krynicki, Kraków 2013, s. 186-187.

onirycznej rozpoznać można w kreacji audialnej i w dużej mierze utożsamić ze środkami kreacji przestrzeni pałacu[1221]. Wykorzystanie „roziskrzonego" ekstatycznego brzmienia kojarzonego z rozświetleniem przestrzeni pałacu służy także ewokowaniu atmosfery cudowności i niezwykłości, którą powiązać można z poetyką oniryczną. W kreacji pory nocy istotne wydaje się także eksponowanie sfery audialnej zamiast sfery wizualnej w treści tekstu słownego prezentowanej przez Orvid[1222]. W omawianej scenie wskazać można również przejawy zjawiska „akuzmatyzacji" łączonego z porą nocy, choć nie są one aż tak wyraziste i liczne, jak w scenie spaceru R po „lesie imion". Jednym z nich jest wykorzystanie efektów *live electornics* (zwłaszcza *Sound Location*) towarzyszących głównie partiom saksofonów, waltorni i perkusji. W przypadku wskazanego efektu zjawisko „akuzmatyzacji" polega nie tyle na przekształceniu oryginalnej barwy instrumentów – jak w scenie spaceru R po „lesie imion" – co na kreacji iluzji dotyczącej lokalizacji źródła dźwięku. W scenie spotkania R i Orvid rozpoznać można także odwołanie do idiomu kołysanki, co stanowi kolejny przejaw pory nocy. Idiom kołysanki wprowadzony został za sprawą utrzymania sceny w stosunkowo wolnym tempie (𝅗𝅥 = 66), obecności kantylenowej melodyki, skameralizowanej obsady instrumentalnej, dynamiki oscylującej wokół *piano* oraz ograniczenia częstych zmian metrum na rzecz wykorzystania dwóch rodzajów metrum – 6/4 i 4/4. Ich naprzemienne, choć nieregularnie występowanie pozwoliło uzyskać wrażenie miarowości pulsu i spokoju, typowe dla idiomu kołysanki.

Ujęcie przytoczonej wyżej wizji snu w libretcie w cudzysłów – podobnie jak wykorzystanie przez R narracji w czasie przeszłym – sugeruje, że relacjonuje ona swój sen. Wykorzystanie tego typu zabiegu sprawia, że pora nocy przenika się z **czasem przeszłości**. Wśród innych przejawów czasu przeszłości wskazać można wprowadzenie aluzji do historii biblijnego króla Dawida i jego krewnych zarówno w treści tekstu słownego, jak i w kreacji audialnej (kreacja przestrzeni królewskiego pałacu lub pola[1223]), a także wykorzystanie cytatów z Pisma Świętego.

Innym czasem kreowanym w omawianej scenie jest **czas końca**. Jego kreacja wiąże się z obecnością sugestii dotyczącej śmierci bohaterów w treści tekstu słownego prezentowanej przez R i Orvid. Orvid wspomina bowiem o postaciach „Ojca i syna, którzy polegli na skałach"[1224]. W tym momencie w partii R towarzyszącej partii Orvid pojawiają się bardzo wysokie dźwięki (nawet h^2), realizowane w dynamice *forte*, których wyraziste brzmienie przypominać może

[1221] Por. podrozdział 3.3.2.

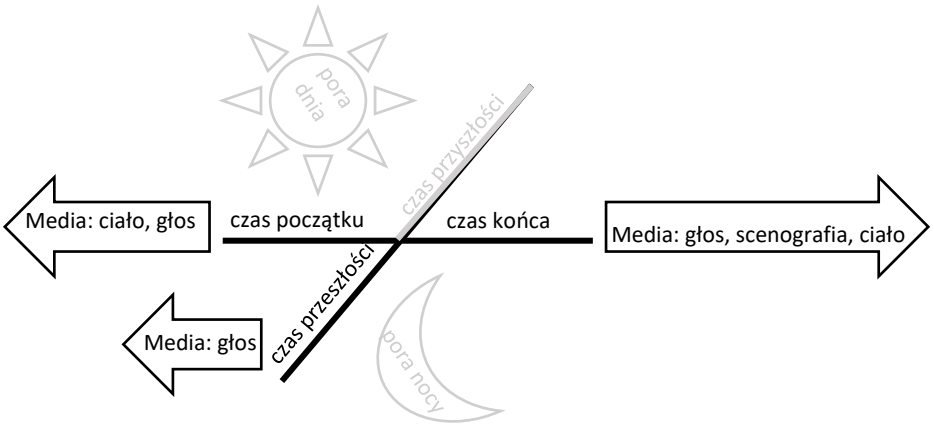
[1222] Ibid.

[1223] Por. podrozdział 3.3.2.

[1224] „Padre e figlio sono caduti sui monti", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 61-62.

dramatyczny lament[1225]. Innym przejawem czasu końca jest także stylizacja apokaliptycznej retoryki, pojawiająca się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Orvid[1226].

Scena spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci



Ilustracja 13. Czasy wyobrażone w scenie spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci[1227]

W omawianej scenie **czas początku** jako czas niewinności, młodości, beztroski i życia symbolizuje odwołanie do sfery dziecięcej kreowanej za sprawą scenicznej obecność postaci Dzieci i charakteru prezentowanego przez nie tekstu słownego, stylizowanego na dziecięcą rymowankę oraz indywidualnych właściwości ich partii wokalnych[1228].

Czasowi początku przeciwstawiony został **czas końca** jako czas zmierzchu wartości. Przejawem czasu końca jest ich utrata, o czym wspomina Człowiek bez wieku[1229], a także niemożność przywołania przez niego deszczu jako symbolu życia i odnowy. Kolejny przejaw czasu końca jako czasu śmierci stanowi odwołanie do krwi pojawiającej się na skałach zamiast deszczu na polach, które występuje w treści tekstu słownego prezentowanej przez Chór A[1230].

[1225] Ibid., s. 61.

[1226] Orvid: „ani to dzień ani noc Dźwięk trąby jakby Dźwięk fletu jakby Dźwięk wiatru (…)"/„Non è giorno ne notte Un suono di tromba, quasi Un suono di flauto, quasi di voce e di vento (…)", ibid., s. 57a-58a.

[1227] Pora, w której przebiega omawiana scena nie została dookreślona.

[1228] Por. podrozdział 3.3.2.

[1229] „Straciliśmy niebo, serce i drogę."/„Abbiamo perduto il cielo, il cuore e la strada.", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 67a-67b.

[1230] „Na polach nie ma deszczu Krew na skałach"/„Sui campi non c'è pioggia Sangue sulla pietra", ibid., s. 69-71. Słowa artykułowane przez Chór stanowią parafrazę fragmentu *Drugiej Księgi Samuela*: „Góry Gilboa! Ani rosy, ani deszczu niech na was nie będzie (…) Tu bowiem została skalana tarcza mocarzy. (…) namaszczona krwią poległych (…)", *Druga Księga Samuela* 1, 21-22, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 332.

Prezentacji wskazanej treści towarzyszy stopniowe wygaszanie świateł (co zostało zasygnalizowane w didaskaliach), pojawienie się projekcji wideo przedstawiającej obraz spękanej ziemi (fot. 81) oraz czynność zbierania porozrzucanych ubrań i rzucania ich na stertę umieszczoną przed proscenium. Wskazane elementy kreacji wizualnej pod względem swej symboliki wydają się korespondować z tragiczną wymową sceny – symbolizują proces umierania i zanikania ostatnich oznak życia i żyjących. Z czasem końca związana jest również informacja o utracie życiodajnej wartości ziemi i wody, którą podaje Człowiek bez wieku[1231]. W scenie drugiego spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci w tekście słownym pojawia się kolejny przejaw czasu końca jako czasu nieurodzaju oraz upadku wiary w mądrość i zdrowy rozsądek – opowieść o królu, który zwariował, gdyż z premedytacją zjadł skąpe plony[1232]. Mimo wyraźnego kontrastu między czasem początku i czasem końca, ewokowanego głównie za sprawą treści tekstu słownego prezentowanego przez Człowieka bez wieku, czas końca przenika się z czasem początku dzięki właściwościom partii Dzieci. Do przejawów czasu końca rozpoznawalnych w partii Dzieci – zwłaszcza w pierwszej odsłonie sceny spotkania – zaliczyć można: eksponowanie interwału trytonu, sposób prezentacji tekstu słownego, przypominający skandowanie za sprawą wykorzystania melorecytacji, homorytmii i dynamiki oscylującej wokół *forte* (przykł. 10). Z kreacją czasu końca wiąże się także złowieszcze brzmienie głosu Człowieka bez wieku, uzyskane za sprawą nagłych akcentów pojawiających się na ostatnią sylabę w danych słowach (np. „zła”[1233], przykł. 9) dzięki wykorzystaniu dynamiki *forte* i melorecytacji.

W omawianej scenie, w obu jej odsłonach, wskazać można także przejawy **czasu przeszłości**. Jednym z nich jest wykorzystanie biblijnych cytatów i aluzji do postaci proroka Elizeusza[1234], innym zaś – prezentowanie przez Człowieka bez wieku narracji w czasie przeszłym[1235].

[1231] „Lecz woda jest zła a ziemia sterylna”/„Ma l’acqua è cattiva la terra è sterile”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 66b-67a. Słowa artykułowane przez Człowieka bez wieku stanowią parafrazę fragmentu *Drugiej Księgi Królewskiej*: „lecz woda jest niezdrowa, a ziemia nie daje plonów.”, *Druga Księga Królewska* 2, 19, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 396.

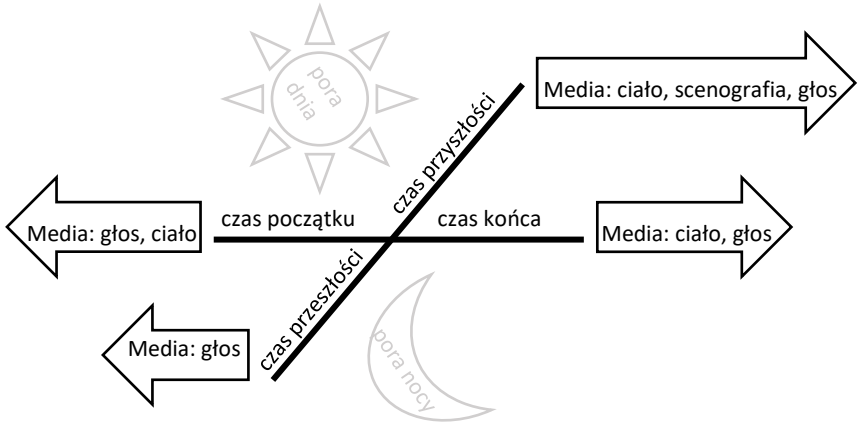
[1232] Por. podrozdział 3.2.2.

[1233] „cattiva”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 67a.

[1234] Por. podrozdział 3.1.2.

[1235] Dla przykładu, „był sobie król, który czytał z gwiazd/„c’era un re che leggeva nelle stelle”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 199.

Fragment sceny budowania wieży (poród Kobiety)



Ilustracja 14. Czasy wyobrażone we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety)[1236]

We fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) kreacja **czasu przeszłości** – podobnie jak w omówionych wyżej scenach – dokonuje się dzięki wykorzystaniu biblijnych cytatów i aluzji do historii o budowie wieży Babel. Jednakże we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) nie występują inne przejawy czasu przeszłości.

Z kolei z **czasem przyszłości** wiąże się wykorzystanie współczesnych strojów robotników (żółte kaski i niebieskie bądź białe uniformy) i przyrządów – aluminiowej drabiny, po której wspinają się robotnicy oraz rusztowania, którego obraz pojawia się w projekcji wideo. Innym przejawem czasu przyszłości jest wykorzystanie czasu przyszłego w narracji Kobiety wypowiadającej się o nowo narodzonym dziecku.

Obecność postaci noworodka – niewidocznej w przestrzeni scenicznej – zasygalizowana została w treści tekstu słownego, w której pojawia się określenie „narodzonego lwiątka”[1237] i w didaskaliach, w których wspomniany został „noworodek”[1238]. Wprowadzenie postaci noworodka wiąże się z kreacją kolejnego czasu – **czasu początku**, współwystępującego z innymi czasami. Innym przejawem czasu początku rozumianego jako czas powstania tego, co nowe są różnorodne czynności dedykowane procesowi wznoszenia wieży prezentowane przez postaci. Wśród budowlanych czynności wskazać można pokazywanie liter (stanowiących metaforyczny budulec wieży[1239]) czy wspomniane wyżej wchodzenie po drabinie.

[1236] Pora, w której przebiega omawiana scena nie została dookreślona.

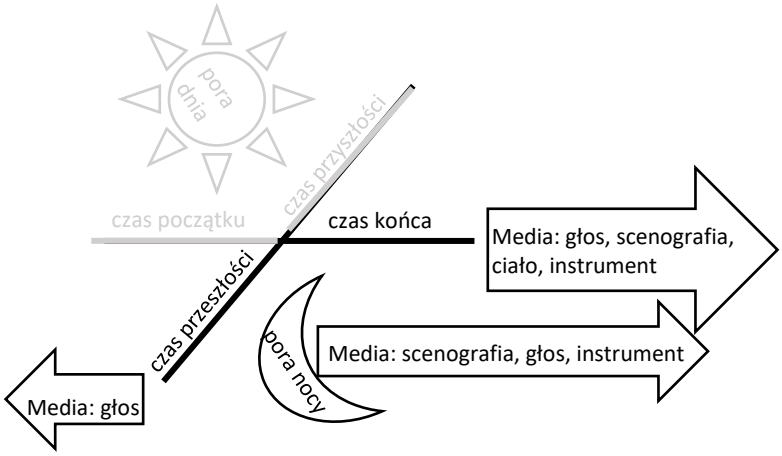
[1237] „leoncello è nato”, ibid., s. 81-82. Słowa artykułowane przez Kobietę stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Ezechiela*. Por. podrozdział 3.2.2.

[1238] „neonato”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 83.

[1239] Kwestia ta omówiona zostanie w podrozdziale 4.2.2.

Jednocześnie we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) wskazać można liczne przejawy **czasu końca** rozumianego jako czas zmierzchu humanistycznych wartości, odczłowieczenia i depersonalizacji. Jednym z przejawów czasu końca jest sposób przedstawienia fragmentu sceny budowania wieży (poród Kobiety) w kontekście działań budowlanych, będący wynikiem braku szacunku dla ludzkiego, a zwłaszcza kobiecego ciała i jego podmiotowości, innym zaś – specyficzny marsz postaci, nadający im znamion anonimowości, robotyczności i odczłowieczenia[1240]. Wydaje się, że w omawianym fragmencie sceny budowania wieży określone aspekty kreacji audialnej, związane z kreacją sytuacji porodu i ewokowaniem atmosfery nerwowości i niepokoju, również interpretować można w kontekście czasu końca. Wśród licznych środków służących ewokowaniu atmosfery nerwowości i niepokoju wskazać można struktury melorytmiczne w partii Kobiety, w których występują liczne repetycje pojedynczych dźwięków utrzymane w rytmice ósemkowej, szesnastkowej i trzydziestodwójkowej[1241].

Scena przenoszenia kamieni



Ilustracja 15. Czasy wyobrażone w scenie przenoszenia kamieni

W niniejszej scenie przejawy większości z czasów są podobne do przejawów tych samych czasów kreowanych w innych scenach. Jednakże kreacja **czasu przeszłości** – co dość nietypowe w kontekście wcześniej zaprezentowanych scen – nie wiąże się z wykorzystaniem biblijnych cytatów, a jedynie z wprowadzeniem narracji utrzymanej w czasie przeszłym, którą prezentują Głosy transmitowane z nagrania[1242]. W kreacji czasu przeszłości wskazać można na

[1240] Te i inne przejawy czasu końca wiążą się z heterotopią dewiacji i omówione zostały w rozdziale 4.2.2.

[1241] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 80. W omawianym fragmencie sceny budowania wieży kreacja czasu końca łączy się z heterotopią dewiacji. Z tego względu kwestie zasygnalizowane w niniejszym podrozdziale w kontekście czasu końca zostaną szerzej omówione w podrozdziale 4.2.2.

[1242] Dla przykładu, Głosy transmitowane z nagrania: „straciła matkę"/„ha perso la madre", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 108.

jeden element kreacji audialnej. Jest nim wykorzystanie materiału frygijskiej skali dominantowej, nazywanej również skalą żydowską, której brzmienie nie tylko nadaje przestrzeni domu-cmentarza blisko-wschodnią geograficzną tożsamość[1243], lecz również wprowadza pewien starodawny, archaiczny koloryt.

Znaczenie informacji o niemożności posiadania przez „dziwną kobietę" dzieci – poprzedzonej wiadomością o utracie przez nią matki – interpretować można jako przejaw **czasu końca** – czasu utraty bliskich i pozbawienia nadziei na macierzyństwo. Występowanie czasu końca wiąże się także z kreacją przestrzeni cmentarza[1244], z wprowadzeniem tragicznej informacji o „tych dwóch, którzy skoczyli z okna"[1245], a ponadto z wykorzystaniem apokaliptycznej retoryki. Warto zaznaczyć, że prezentowany tekst słowny[1246] jest bardzo zbliżony do przytoczonego wcześniej tekstu słownego prezentowanego przez Orvid w scenie jej spotkania z R, którego treść również została uznana za przejaw czasu końca. Innym przejawem czasu końca w scenie przenoszenia kamieni jest wykorzystanie cytatów z utworów literackich naznaczonych traumą II Wojny Światowej – m.in. wiersza *Zmiennym kluczem* Paula Celana, a ponadto kreowanie atmosfery niepokoju i zagrożenia za sprawą wprowadzenia następującej infomacji: „słyszę kroki przybywają ludzie"[1247], a także wykrzyknień i trybu rozkazującego[1248]. Z kreacją czasu końca wiąże się także ewokowanie atmosfery niepokoju dzięki takim właściwościom kreacji audialnej, jak: wykorzystanie licznych struktur opartych na repetycji dźwięków utrzymanych głównie w rytmice szesnastkowej i trzydziestodwójkowej czy zastosowanie fragmentaryzacji poszczególnych słów (np. „malel"[1249]), których sposób prezentacji przypomina skandowanie za sprawą wykorzystania homorytmii i melorecytacji (przykł. 87).

Prezentowana scena – jak wskazują didaskalia – rozgrywa się w nocy, co w eksplicytny sposób sugeruje obecność określonej pory. Na obecność **pory nocy** – współwystępującej z czasem przeszłości i końca – wskazuje także zaciemnienie przestrzeni scenicznej, a ponadto podkreślenie w narracji prowadzonej przez Głosy obecności zjawisk audialnych – co

[1243] Por. podrozdział 3.3.2.

[1244] Ibid.

[1245] „quai due sono saltati dalla finestra", ibid., s. 107.

[1246] „ani to dzień ani noc słyszy się jakby gwizd dźwięk trąby, dzwonu, fletu, wiatru (…)"/„non è giorno ne notte si sente come un fischio un suono di tromba di campane, di flauto di vento (…)", ibid., s. 103-106.

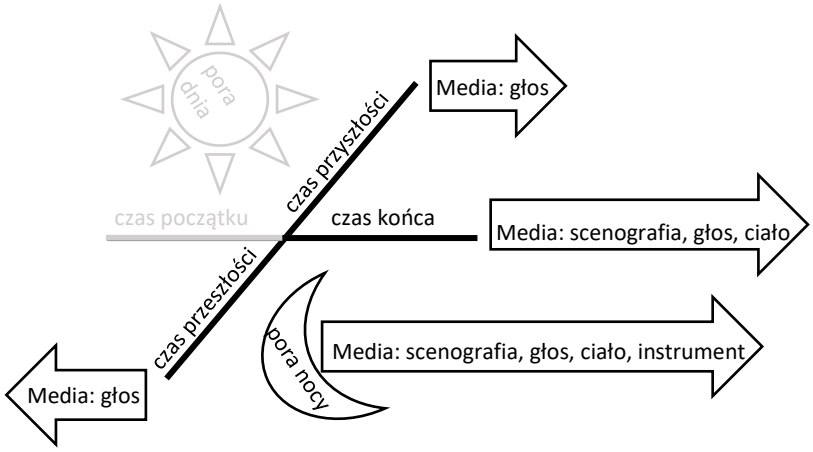
[1247] „sento dei passi arriva gente", ibid., s. 140-141.

[1248] „Uwaga Zatrzymaj się tu!"/„Attenti Fermi la!", ibid., s.143.

[1249] „wymawiać słowa", ibid., s.129.

egzemplifikuje powyższy cytat[1250] – oraz występowanie uogólnionego opisu zjawisk i obiektów dostrzeganych w sposób wizualny. Dla przykładu, jeśli postać R utożsami się z postacią „dziwnej kobiety" opisywanej przez Głosy reprezentujące mieszkańców, wówczas następujący opis: „trzyma [ona – WN] wszystko w dłoni blisko ziemi odbiera to podnosi jednoczy prowadzi"[1251] możnaby odnieść do kamieni, które przenosi R. W kreacji pory nocy wykorzystana została także konwencja oniryczna, której przejawem jest treść i konstrukcja tekstu słownego prezentowanego przez Głosy. Za sprawą swobodnego zestawienia niepowiązanych ze sobą wizji[1252] i powtórzenia słów i zwrotów prezentowanych w innych scenach[1253] wywołany został efekt strumienia świadomości. Wydaje się, że z kreacją pory nocy powiązać można także wykorzystanie amplifikowanego szeptu[1254], którym mieszkańcy domu posługują się nie tylko po to, by postać będąca tematem ich rozmowy nie mogła jej usłyszeć, lecz być może również dlatego, by nie obudzić pozostałych mieszkańców domu. Natomiast duży udział brzmień szmerowych, które być może mają na celu imitowanie podmuchu wiatru czy odgłosów pocierania o skrzydła cykad – z racji ich wieloznacznego charakteru – powiązać można ze zjawiskiem „akuzmatyzacji" charakterystycznym dla pory nocy.

Scena koncertu



Ilustracja 16. Czasy wyobrażone w scenie koncertu

[1250] Por. s. 314.

[1251] „tiene tutto in mano vicino alla terra li rivece li salva li unisce li guida", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 117-120.

[1252] Dla przykładu, w partii Głosów transmitowanych z nagrania pojawia się wizja „dziwnej kobiety", „dwóch skaczących z okna", „mężczyzn i kobiet studiujących dzień i noc"/„uomini e donne studiano giorno e notte", ibid., s. 111-112, czy „drzew oliwnych"/„gli ulivi", ibid., s. 137.

[1253] Dla przykładu, słowa: „zgubiliśmy drogę"/„abbiamo perso la strada", ibid., s.135 prezentowane przez Głosy transmitowane z nagrania występują też w scenie spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci w części II.

[1254] Por. podrozdział 3.3.2.

W scenie koncertu szczególnie wyrazista kreacja cechuje **porę nocy**. Jej obecność zaakcentowana została nie tylko za sprawą odpowiedniego oświetlenia – wygaszenia górnych reflektorów i wykorzystania jedynie białego światła skierowanego na grupę postaci zgromadzoną na środku przestrzeni scenicznej – lecz także dzięki odpowiedniej treści tekstu słownego. W omawianej scenie – podobnie jak w scenie przenoszenia kamieni i w scenie spotkania R i Orvid – kreacja pory nocy wiąże się z pobudzającą wyobraźnię i koncentrację rolą nocnej pory oraz z akcentowaniem udziału sfery audialnej. Warto dodać, że sfera audialna wyeksponowana została w sposób intermedialny i zarazem metateatralny nie tylko za sprawą treści tekstu słownego, lecz także dzięki uwidocznieniu sylwetki dyrygenta poprzez jej delikatne rozświetlenie (światłem odbitym od sylwetek postaci oświetlonych silną wiązką białego światła). Uwidocznienie postaci dyrygenta zostało zaznaczone w didaskaliach. W scenie koncertu można także wskazać przejawy zjawiska „akuzmatyzacji" związanego z kreacją pory nocy. Należą do nich: realizacja fonemów przy pomocy długo wybrzmiewającyh dźwieków w partii Chóru A i B[1255], sporadyczna realizacja długowybrzmiewających dźwięków w partiach poszczególnych instrumentów głównie w dynamice *pianissimo*[1256], czy wykorzystanie efektów *live electronics*, choć jest ono stosunkowo rzadkie (np. wykorzystanie efektu *Reverb* w partii saksofonu basowego i fagotu[1257])

Z porą nocy przenika się **czas końca** jako czas żałoby po zmarłych. W tym kontekście wymownego znaczenia nabiera stopniowe wygaszanie świateł, pojawiające się po zakończeniu partii Chóralnych. W kreacji czasu końca istotną rolę odgrywają również aluzje do przestrzeni cmentarza – ułożone na ziemi w rzędach kamienie oraz wspomnienie w treści tekstu słowego prezentowanej przez Chór A i B flagi wywieszonej do połowy masztu[1258]. Warto podkreślić, że kreacja czasu końca o żałobnej wymowie wiąże się z kontekstem II Wojny Światowej za sprawą wykorzystania tekstu Celanowskiego wiersza *Szibbolet,* z którego pochodzi przytoczony wyżej fragment tekstu. Innymi przejawami czasu końca jest akcentowanie udziału ciszy jako symbolu braku życia i boskiej obecności. Na taką wymowę ciszy wskazuje wspomnienie „głosu długiej ciszy"[1259] pojawiającej się „po rozpaleniu ognia"[1260] czy „braku

[1255] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 212.

[1256] Ibid., s. 216.

[1257] Ibid., s. 220.

[1258] „Wywieś do połowy masztu twą flagę"/„Metti a mezz'asta la tua bandiera", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 224-225. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibbolet/Schibboleth* Celana.

[1259] „la voce di un lungo silenzio", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 223-224.

[1260] „dopo il fuoco", ibid., s. 222-223.

odpowiedzi”[1261] na metaforyczne pytanie kreowane dzięki brzmieniu „podwójnego fletu”[1262]. Charakter partii Chóralnych w kontekście idiomu żałobnego zaznaczonego w treści tekstu słownego i dzięki kreacji wizualnej (statyczna, nieruchoma postawa ciała postaci w grupie) nabiera znaczenia żałobnego lamentu. Jednakże chóralny lament prezentowany w scenie koncertu – w porównaniu z lamentem prezentowanym przez Steve’a w *Outis*[1263] czy w porównaniu z lamentacyjnym charakterem fragmentu partii R w scenie spotkania z Orvid[1264] – brzmi nadzwyczaj łagodnie i eufonicznie, m.in. dzięki eksponowaniu połączeń kwartowo-kwintowych i akordów o budowie tercjowo-kwartowej[1265], choć pojawia się w nim dyskretna imitacja płaczu, za sprawą wprowadzenia techniki hoketusowej[1266]. Chóralny lament, pozbawiony dramatyzmu i egzaltacji, wydaje się stanowić symboliczną ekspresję ciszy.

Adresatem żałobnego lamentu są – biorąc pod uwagę zasygnalizowany kontekst wojenny – ofiary wojennych wydarzeń, przez co czas końca zdaje się przenikać także z **czasem przeszłości**. Ważną rolę w kreacji czasu przeszłości odgrywa również zaakcentowanie w treści tekstu słownego motywu pamięci. Zestawienie motywu pamięci z motywem flagi wywieszonej do połowy masztu oraz z metaforycznym mottem „teraz i na zawsze”[1267] wydaje się sygnalizować nieograniczony czas trwania pamięci o zmarłych. Pamięci, która choć dotyczy przeszłości ukierunowana jest ku przyszłości – wymaga bowiem nieustannej troski o symbole mające na celu ocalenie od zapomnienia, co akcentuje dwukrotne powtórzenie zwrotu „do połowy masztu”[1268]. Z kreacją **czasu przyszłości** łączyć można także wskazane wyżej odwołanie do ciszy. Wszak ciszę interpretować można nie tylko jako symbol śmierci i braku boskiej obecności, lecz także jako symbol oczekiwania i nadziei na zmianę oraz na pojawienie się głosu tych, którzy będą pamiętać. Głosu którego antycypację stanowi łagodne i pełne konsolacji brzmienie głosów Chóralnych.

[1261] „nessuno risponde”, ibid., s. 220-221.

[1262] „doppio flauto della notte”, ibid., s. 213-216. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibbolet/Schibboleth* Celana.

[1263] Por. podrozdział 4.1.2.

[1264] Por. s. 309-310.

[1265] Por. podrozdział 3.3.2.

[1266] Ibid.

[1267] „Per oggi e per sempre”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 227-229. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibbolet/Schibboleth* Celana.

[1268] „A mezz’ asta”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 224-225.

4.1.4. Heterotopia czasu przerywanego w *Outis* i *Cronaca del Luogo*

W sześciu ze wskazanych wyżej scen w *Outis* rozpoznać można przejawy heterotopii czasu przerywanego, którymi są efekty zastosowania strategii fragmentaryzacji i redukcji wobec przejawów danych czasów. W scenie zabójstwa Outisa jedynym przejawem strategii redukcji jest wykorzystanie w kreacji czasu przyszłości zaledwie jednego medium – scenografii (w stosunku np. do sceny w banku, w której w kreacji czasu przyszłości wykorzystane zostało także medium ciała). W drugiej odsłonie sceny lamentu Steve'a przejawów strategii redukcji jest więcej, lecz są one innego typu. Dotyczą bowiem zmniejszenia liczby wartości rytmicznych, rodzajów metrum i struktur motywicznych, w porównaniu z liczbą wskazanych zjawisk w pierwszej odsłonie niniejszej sceny, co wiąże się z kreacją czasu końca. W niektórych odsłonach sceny recytacji Narratora wskazać można dwa przejawy strategii redukcji. Pierwszy z nich dotyczy procesu skracania treści tekstu słownego prezentowanej przez Narratora w kolejnych odsłonach sceny, zwłaszcza zaś w piątej odsłonie sceny (w której Narrator redukuje opowiadaną historię do jej pierwszego wersu, następne zaś fragmenty historii zastępuje lakonicznym zwrotem „etcetera etcetera"), co wiąże się z kreacją czasu przyszłości. Z kolei drugi przejaw strategii redukcji we wskazanej scenie dotyczy wykorzystania w kreacji czasu przeszłości zaledwie jednego medium – medium głosu, co ma miejsce w pierwszej, trzeciej, czwartej i piątej i szóstej odsłonie sceny (w stosunku, np. do drugiej odsłony sceny, w której czas przeszłości kreowany był przy udziale medium głosu i scenografii). W scenie składania przysięgi małżeńskiej przejawem strategii redukcji jest z kolei rezygnacja z wykorzystania tekstu słownego o semantycznym charakterze w partii Chóru na rzecz artykulacji fonemów, co powiązać można z kreacją pory nocy. Natomiast zarówno przejawy strategii redukcji, jak i strategii fragmentaryzacji wskazać można w ansamblu wokalnym, będącym fragmentem sceny w banku. Dotyczą one sposobu kształtowania tekstu słownego i wiążą się z kreacją czasu końca. W ansamblu wokalnym przejawem strategii redukcji wykorzystanej w sposobie kształtowania tekstu słownego w partii Ady jest prawie całkowite wyeliminowanie tekstu o semantycznym charakterze na rzecz prezentacji fonemów, natomiast strategii fragmentaryzacji – rozbijanie poszczególnych słów na sylaby i fonemy, co ma miejsce zarówno w partii Ady, jak i w partii Guglielma. W scenie rozgrywającej się w przestrzeni supermarketu wskazać można dwa przejawy strategii redukcji. Pierwszy z nich – stopniowa redukcja obsady instrumentalnej – związany jest z kreacją czasu końca, drugi zaś – ograniczenie obecności tekstu słownego o semantycznym charakterze na rzecz wykorzystania fonemów – wiąże się z kreacją pory nocy. W scenach w *Cronaca del Luogo* – podobnie jak w *Outis* – pojawiają się różne przejawy heterotopii czasu przerywanego, z których najliczniejsze dotyczą efektów zastosowania strategii fragmentaryzacji i redukcji

wobec przejawów danych czasów, co rozpoznać można w pięciu scenach[1269]. W scenie spaceru R po „lesie imion" strategia fragmentaryzacji wykorzystana została w treści tekstu słownego związanej z kreacją pory nocy i dotyczy sposobu opisu ludzkiego ciała poprzez odniesienie się do jego fragmentów, tj. poszczególnych części[1270]. Z kolei w scenie spotkania R i Orvid wykorzystana została strategia redukcji, która objawia się w ograniczeniu częstych zmian metrum, co wiąże się z wprowadzeniem idiomu kołysanki i kreacją pory nocy. Ponadto we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) występowanie strategii redukcji rozpoznać można w przypadku jednego z przejawów czasu początku, jakim jest obecność postaci noworodka, która została zredukowana do informacji pojawiającej się w tekście słownym. W scenie przenoszenia kamieni, w kreacji czasu przyszłości, wykorzystane zostało jedynie medium głosu, co również stanowi przejaw strategii redukcji (w stosunku, np. do fragmentu sceny budowania wieży (poród Kobiety), w której w kreacji czasu przyszłości wykorzystane zostało medium ciała, głosu i scenografii). W scenie tej wskazać można także występowanie strategii fragmentaryzacji, której przejawem jest rozbijanie poszczególnych słów na mniejsze cząstki, co związane jest z kreacją czasu końca. Z kolei przejawem strategii fragmentaryzacji w scenie koncertu jest rozbijanie słów na fonemy, co wiąże się z kreacją pory nocy.

W *Outis* jedynie w scenie zabójstwa tytułowego protagonisty rozpoznać można przerywanie obecności jednego czasu przez inny czas, co wynika z wykorzystania strategii fragmentaryzacji i stanowi kolejne kryterium oceny heterotopii czasu przerywanego. W niniejszej scenie – w każdej jej odsłonie – przerywanie obecności czasów dotyczy kilku z nich. W pierwszej, drugiej, trzeciej, czwartej i piątej odsłonie sceny czas końca chwilowo przerwany zostaje przez czas początku, czego znamionami – jak wskazałam wcześniej – staje się gest zabójstwa Outisa i struktura motywiczna B (w niektórych odsłonach sceny), a pora nocy przerwana jest przez porę dnia, co symbolizuje m.in. oświetlenie przestrzeni scenicznej. Ponadto w piątej odsłonie sceny pora dnia zostaje przerwana przez porę nocy. Z kolei w drugiej odsłonie sceny bieg czasu przeszłości chwilowo przerywa pojawienie się czasu przyszłości. W *Cronaca del Luogo* nie występuje przerywanie obecności jednego czasu przez inny czas.

[1269] Należy zaznaczyć, że jedną z właściwości utworu w ogóle jest minimalizacja i redukcja środków ekspresji artystycznej (zwłaszcza środków kreacji wizualnej, jak i w przypadku aluzyjnych i często lakonicznych formuł stosowanych w tekście słownym). W związku ze specyfiką *Cronaca del Luogo* przejawy strategii fragmentaryzacji i redukcji rozważane w danej scenie będą wiązały się głównie z rozpoznaniem zmian dotyczących sposobów kształtowania przejawów określonego czasu.

[1270] Por. podrozdział 3.2.2.

W obu utworach wskazać można także przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania. W *Outis* są one obecne w trzech omówionych wcześniej scenach bądź fragmentach scen: scenie składania przysięgi małżeńskiej, ansamblu wokalnym i scenie zabawy w wojnę, a ponadto w dwóch innych scenach: scenie licytacji i w scenie rozgrywającej się w przestrzeni burdelu, zwłaszcza w jej pierwszej odsłonie (cykl 2.). W scenie składania przysięgi małżeńskiej przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania wiążą się z sytuacją celebrowania aktu zaślubin kreowanej w sposób dość oszczędny – jedynie za sprawą wprowadzenia postaci przyszłej żony, którą reprezentuje postać Emily bądź postaci pośredniczącej w akcie zaślubin, którą reprezentują Wokaliści. Womawianej scenie przejawem heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania jest wykorzystanie strategii katalogowania w odniesieniu do treści tekstu słownego prezentowanej przez Emily – wyliczania przez nią kolejnych obietnic jakie składa swemu mężowi, co ma miejsce w pierwszej i drugiej odsłonie sceny[1271]. W ansamblu wokalnym, będącym fragmentem sceny rozgrywającej się w przestrzeni banku także wskazać można elementy, które mogą być rozpoznane w kontekście koncepcji karnawalizacji i jednocześnie mogą zostać uznane za przejawy heterotopii czasu przerywanego. Wiele z nich wiąże się z kreacją czasu końca, będącego czasem schyłku i apokalipsy, którego wyrazem staje się celebrowanie zachowań o charakterze konsumpcyjno-handlowym, na które wskazuje kreacja związana z przestrzenią banku. Innym zaś przejawem heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania – podobnie jak w scenie składania przysięgi małżeńskiej – jest nagromadzenie różnych środków kreacji, co wiąże się z wykorzystaniem strategii katalogowania. W prezentowanej scenie pojawiają się bowiem liczne postaci śpiewające w tym samym momencie (co wiąże się z ansamblowym charakterem sceny), różnorodne gesty i perwersyjne zachowania, których liczba wzrasta wraz z transformacją przestrzeni banku w przestrzeń burdelu, a ponadto rozmaite określenia zjawisk atmosferycznych występujące w treści tekstu słownego. W scenie zabawy w wojnę liczne przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania wiążą się z wykorzystaniem konwencji ludycznej. O jej obecności świadczy m.in. wprowadzenie figury konia stylizowanej na dziecięcą zabawkę, struktura tekstu słownego prezentowanego przez Reżysera stylizowana na dziecięcą rymowankę, czy wprowadzenie postaci klaunów (fot. 60). Wykorzystanie konwencji ludycznej służy podkreśleniu nietrwałości, tymczasowości i przemijalności prezentowanych działań związanych z procesem anihilacji sfery dziecięcej, a w konsekwencji – z czasem końca. Rozpoznanie heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania umożliwia także wieloaspektowe wykorzystanie

[1271] Por. podrozdział 4.1.2.

strategii katalogowania, której przejawem jest wprowadzenie licznych kategorii estetycznych, muzycznych idiomów (zwłaszcza idiomu muzyki jarmarcznej, o odświętnym i defiladowym charakterze, a w końcowym fragmencie sceny określonym jako „Albumblatt" także idiomu czardasza i humoreski) czy określeń rozmaitych rodzajów broni pojawiających się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Reżysera. W *Outis* z heterotopią czasu przerywanego jako czasu świętowania wiążą się również inne sceny, w których rozpoznać można przejawy czasu końca. Związane są one z kreowaniem atmosfery schyłku i zmierzchu wartości, m.in. za sprawą stosowania strategii katalogowania – eksponowania różnorodności i bogactwa działań postaci oraz licznych środków ich muzycznej czy wizualnej charakterystyki. Nagromadzenie różnych zjawisk odgrywa istotną rolę w kreowaniu poczucia przemijalności i nietrwałości, a w konsekwencji – heterotopii czasu przerywanego, stanowiąc swoistą inkarnację toposu *horror vacui* – próbę wypełnienia pustki i ucieczki przed nicością. Przejawy tego zjawiska rozpoznać można m.in. w scenie licytacji i w scenie rozgrywającej się w przestrzeni burdelu, w których celebracja działań o konsumpcjonistyczno-handlowym charakterze, związana z proliferacją rozmaitych elementów, łączy się nie tylko z heterotopią czasu przerywanego jako czasu świętowania, lecz także z czasem końca. W scenie licytacji strategia katalogowania przejawia się we wprowadzeniu różnorodnie ubranych postaci, licznych określeń baśniowych bohaterów i rozmaitych środków kreacji audialnej związanych z ich charakterystyką lub z charakterystyką postaci Pedra. Z kolei w scenie rozgrywającej się w przestrzeni burdelu strategię katalogowania egzemplifikuje wprowadzenie tłumu kontrowersyjnie ubranych postaci, szerokiego spektrum ich lubieżnych gestów, przemieszanie licznych kategorii estetycznych, stylistycznych i wyrazowych, z czym koresponduje charakter kreacji audialnej (uzyskany np. za sprawą mnogości i różnorodności środków kształtowania orkiestrowej faktury). W *Cronaca del Luogo* również rozpoznać można przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania. Są one obecne w dwóch omówionych wyżej scenach: scenie spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci oraz we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety), a ponadto w trzech innych scenach: we fragmencie sceny burzenia ghetta (spotkanie Burmistrza i Dzieci), w scenie rozgrywającej się w przestrzeni domu publicznego oraz w scenie mającej miejsce w przestrzeni targu. W pierwszej odsłonie sceny spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania wiążą się z sytuacją zabawy. Jej obecność zasugerowana została za sprawą prezentowania przez Dzieci osobliwej rymowanki[1272]. W scenie tej o heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania świadczy wykorzystanie strategii katalogowania, na co

[1272] Por. podrozdział 3.3.2.

wskazuje treść tekstu słownego artykułowana przez Dzieci – wyliczanie m.in. nazw owoców i treść tekstu słownego artykułowana przez Człowieka bez wieku – wymienianie kolejnych utraconych wartości[1273]. Innym przejawem strategii katalogowania jest zestawienie różnorodnych technik wokalnych – melorecytacji i śpiewu w partii Człowieka bez wieku oraz recytacji i śpiewu w partii Dzieci. We fragmencie sceny burzenia ghetta (spotkanie Burmistrza i Dzieci) – poprzedzającym drugą odsłonę sceny spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci – pojawia się aluzja do tzw. „zabawy w klucz"[1274], co dookreśla niniejszą scenę – podobnie jak scenę omównioną wyżej – jako związaną z sytuacją zabawy i sugeruje wykorzystanie konwencji ludycznej idiomatycznej dla heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania. Choć we fragmencie sceny burzenia ghetta (spotkanie Burmistrza i Dzieci) w treści tekstu słownego nie została wykorzystana strategia katalogowania, to przejawy tej strategii związanej z heterotopią czasu przerywanego jako czasu świętowania wskazać można w kreacji audialnej – za sprawą wykorzystania kilku idiomów (muzyki klezmerskiej i muzyki jazzowej)[1275] – a także w kreacji wizualnej[1276]. W *Cronaca del Luogo* – podobnie jak w *Outis* – z heterotopią czasu przerywanego jako czasu świętowania wiążą się również te sceny, w których rozpoznać można przejawy czasu końca. Jedną z nich jest fragment sceny budowania wieży (poród Kobiety). We fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) nagromadzenie różnorodnych elementów kreacji wizualnej (w tym rozmaitych czynności i gestów związanych z sytuacją wznoszenia wieży), kreacji audialnej (np. różnorodnych technik wokalnych w partii Kobiety[1277]), a także wyliczanie przez Kobietę kolejnych określeń kobiecego łona[1278] – stanowiące przejaw strategii katalogowania – łączy się z ewokowaniem poczucia schyłkowości i przemijalności jako swoista inkarnacja toposu *horror vacui*. Ponadto nadmiarowa obecność rozmiatych elementów wydaje się stanowić wyraz celebracji procesu budowy wieży i jednocześnie dewaluować akt narodzin „lwiątka". Także w scenach rozgrywających się w przestrzeni domu publicznego i przestrzeni targu wskazać można przejawy heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania, ze względu na celebrowanie

[1273] Por. podrozdział 4.1.3.

[1274] Por. podrozdział 4.2.2.

[1275] Por. podrozdział 3.3.2. i 4.2.2.

[1276] Jak wskazują didaskalia, w przestrzeni scenicznej pojawiają się bowiem „Kobiety i mężczyźni w każdym wieku, różnorodnie ubrani"/„Entrano anche uomini e donne di tutte la età, variamente vestiti", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 187.

[1277] Por. podrozdział 3.3.2.

[1278] „Kamienne łono ogniste łono"/„Ventre di pietra grembo di fuoco", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 80.

działań o charakterze konsumpcyjno-handlowym, które zasugerowane zostały w treści tekstu słownego i ze względu na obecność strategii katalogowania. Podkreśleniu ulotności, tymczasowości i iluzoryczności czasu świętowania służy obecność działań o wskazanym charakterze, a także wprowadzenie aluzji do sfery wojennej. Z kolei przykładem zastosowania strategii katalogowania w obu scenach jest obecność różnorodnie ubranych postaci, a także treść tekstu słownego. W scenie mającej miejsce w przestrzeni domu publicznego pojawiają się różnorodne określenia, które prawdopodobnie odnoszą się do osoby „kochanka, którego nie ma"[1279]. Z kolei w treści tekstu słownego prezentowanej w scenie rozgrywającej się w przestrzeni targu pojawiają się liczne nazwy produktów spożywczych i obiektów kojarzonych z ludnością o żydowskim pochodzeniu[1280]. Ponadto w obu scenach wskazać można na wykorzystanie bogatego „katalogu" środków kreacji audialnej. W scenie rozgrywającej się w przestrzeni targu składa się on z różnych rodzajów konturu melicznego, struktury rytmicznej, dynamiki, artykulacji czy techniki wokalnej, pojawiających się w zależności od artykułowanej nazwy sprzedawanego produktu[1281]. W scenie mającej miejsce w przestrzeni domu publicznego „katalog" środków kreacji audialnej tworzą rozmaite efekty brzmieniowe, stanowiące imitację różnorodnych odgłosów wydawanych, m.in. przez samochody czy konie[1282]

[1279] „amante che no c'è", ibid., s. 155-157, „Szerokie łoże, dla tego kto chce odpocząć/„Ampio letto per chi vuole riposare", ibid., s. 152-153, „Człowiek-łożko człowiek-przestrzeń"/„Giaciglio-uomo Spazio-uomo", ibid., s. 156-157.

[1280] Por. podrozdział 3.3.2.

[1281] Ibid.

[1282] Ibid. Wiele ze wskazanych przejawów heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania w obu utworach wiąże się z heterotopią dewiacji. Z tego względu kwestie zasygnalizowane w niniejszym podrozdziale w kontekście heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania zostaną szerzej omówione w podrozdziale 4.2.

4.2. Heterotopia dewiacji i kryzysu[1283]

4.2.1. Heterotopia dewiacji w *Outis*

Scena licytacji

Osobliwa informacja o sprzedaży żon i ich zamknięciu w walizkach, przedstawiona przez Pedra w scenie licytacji[1284] – w kontekście kolejno wywoływanych baśniowych postaci – wydawać się może tylko niewinnym żartem i jednym z elementów imaginacyjnego baśniowego katalogu, wszak żadna z żon nie pojawia się „fizycznie" w przestrzeni scenicznej. Wskazana informacja może także zostać odczytana jako ślad dramatycznej i wypartej przeszłości, która kryje się „pod powierzchnią" – by nie powiedzieć „w walizce" – sfery baśniowej, stanowiącej z tej perspektywy nieco perwersyjną formę mentalnej ucieczki. Tego typu interpretacja przywołanej informacji wskazuje na **obecność** w scenie licytacji **działań i sytuacji będących efektem sprzeniewierzenia się powszechnie respektowanym zasadom moralnym i społecznym (1)**. O tym, że w scenie licytacji występują działania o charakterze anomalii moralnych i społecznych świadczy także ustalenie jako przedmiotu licytacji baśniowych postaci[1285], co symbolizuje proces zawłaszczenia, utowarowienia i anihilacji sfery dziecięcej, stłamszenie dziecięcej wyobraźni i niewinności przez brutalny świat dorosłych przesiąknięty działaniami o konsumpcyjnym i merkantylnym charakterze.

Scena licytacji ma miejsce w przestrzeni targu, która wydaje się być przestrzenią otwartą i łatwo dostępną, co oddaje sposób jej kreacji wizualnej – brak wyraźnie zaznaczonych granic tej przestrzeni za sprawą zaciemnienia przestrzeni scenicznej ze wszystkich jej stron poza cześcią centralną, gdzie znajduje się aukcyjne podwyższenie, przy którym stoi Pedro i gdzie gromadzą się postaci uczestniczące w licytacji (fot. 34). Jednakże z uwagi na wyraziście zaznaczoną funkcję tej przestrzeni – przeprowadzanie handlowej transakcji – a także na dość dokładnie określony przedmiot transakcji – siedem żon lub baśniowi protagoniści – przestrzeń

[1283] W niniejszym podrozdziale będę się odnosiła do kryteriów oceny heterotopii kryzysu i dewiacji, a także ich dystynkcji, wyróżnionych w podrozdziale 2.2.2. Jednakże, by zachować możliwą płynność narracji, często będę rozważać dane kwestie w porządku „niechronologicznym" (tj. w innym niż wyróżniony w podrodziale 2.2.2.), lecz każdorazowo będę sygnalizować, w kontekście którego kryterium są one interpretowane, podając jego numer w nawiasie.

[1284] Notabene pomysł zamknięcia siedmiu żon w walizkach wydaje się stanowić daleką trawestację motywu uwięzienia trzech żon w siedmiu komnatach w *Zamku Sinobrodego* Béli Bartóka.

[1285] W treści jednej z wersji libretta przechowywanej w PSS, przy tekście słownym prezentowanym przez Pedra pojawia się ręczna adnotacja Beria : „AUKCJA baśniowych materiałów"/„AUCTION of fairy taile materials", a w WERSJI B struktury dramaturgicznej – informacja mówiąca o tym, że trwa „Aukcja. Wszystko jest na sprzedaż"/„Asta. Tutto è in vendità". Por. tabela 3c. i tabela 3d. w Aneksie 3.

targu wydaje się cechować ograniczona dostępność, a w **sposobie funkcjonowania tej przestrzeni może być rozpoznany mechanizm wykluczenia (2)**. Przestrzeń targu wyklucza bowiem udział innych „towarów" niż wskazane, a także udział działań nie związanych z sytuacją handlową. W przestrzeni targu wykluczeniu ulega także sfera dziecięca za sprawą procesu swoistego „odczarowywania" baśniowych protagonistów – jak możnaby określić przemianę ich imaginacyjnego charakteru i niematerialnej wartości na wartość towaru, którego cena została dokładnie określona (na co wskazuje treść tekstu słownego prezentowana przez Chór[1286]). W omawianej scenie wykluczenie sfery dziecięcej symbolizuje także uczynienie postaci Dzieci (w tym Rudy'ego) postaciami niemymi, a ponadto krytyczny opis Rudy'ego prezentowany przez Guglielma pod koniec sceny licytacji[1287].

Niema postać Rudy'ego przeciwstawiona została postaci Pedra korzystającego z bogatego arsenału technik wokalnych (m.in. melorecytacja, śpiew, recytacja). W partii Pedra zauważyć można stopniową przewagę wartości rytmicznych drobniejszych od ćwierćnuty – co oddaje jego narastające rozdrażnienie – a częstsze wykorzystanie melorecytacji niż śpiewu służy podkreśleniu stanowczości i bezkompromisowości. Z kolei zmiana właściwości partii Pedra i towarzyszących jej partii instrumentalnych podczas prezentacji kolejnych wersów[1288], może być intepretowana nie tylko w kontekście zmiennej zawartości walizek, czy charakterystyki baśniowych postaci, lecz także jako wyraz labilnej tożsamości Pedra lub wręcz jego psychopatycznej osobowości – będącej przejawem **figury szaleńca (3)**, na którą notabene wskazuje także informacja o zamknięciu żon w walizkach. Szaleńcze właściwości osobowości Pedra i jego nieprzewidywalność podkreślają także środki wykorzystane w przedstawieniu – dynamiczna mimika twarzy (płynne przechodzenie od uśmiechania się do grymasu wyrażającego złość), czy gwałtowne i zróżnicowane gesty (m.in. wymachiwanie młotkiem aukcyjnym, rozrzucanie kartek, dmuchanie nosa i wyrzucenie chusteczki w kierunku zgromadzonego tłumu). Pedro uobecnia proces uprzedmiotowienia wyobraźni i utraty wartości moralnych poprzez sprowadzenie baśniowych postaci do rangi towarów, za które należy zapłacić określoną cenę. Postać Pedra, przewodząca licytacji, przejawia także właściwości kreatorskie i demiurgiczne, **duży stopień kontroli pozostałych postaci i sprawczość (b).**

[1286] Por. podrozdział 3.3.2.

[1287] „Rudy Twarz karzełka, sina i pomarszczona, w białowyściełanej skrzynce. Malec. Żebracze. Dziecko. Nie oznaczało nic."/„Rudy Faccia di nano, violetto, grinzosa, Nella casetta Bianca. Piccolo. Povero. Bambino. Non signicava più nulla.", L.Berio, *Outis*, op. cit., s. 24-28, cz. 1. Słowa artykułowane przez Guglielma stanowią cytat z *Ulissesa* Joyce'a, przy czym kolejność poszczególnych słów została nieco zmieniona w stosunku do literackiego oryginału. J. Joyce *Ulisses*, T. 1, op. cit., s. 149-150.

[1288] Por. podrozdział 3.3.2.

Kreację baśniowych postaci dokonującą się zarówno w sposób audialny, jak i wizualny[1289] inicjują bowiem ich kolejne określenia prezentowane przez Pedra[1290]. Pedro jako jedyna z postaci przejawia szczególnie dużą wiedzę o przedmiotach licytacji. Wymachując młotkiem aukcyjnym i wyliczając w mechaniczny wręcz sposób kolejne postaci jawi się jako osobliwy dysponent władzy symbolicznej[1291]. Jest złym dorosłym dokonującym brutalnej demaskacji świata dziecięcych marzeń i fantazji, dzięki wiedzy o baśniowych protagonistach. Jest także podłym mężem, który być może probuje ukryć prawdziwy cel licytacji, jakim jest pozbycie się swoich żon. Postać Pedra podporządkowuje sobie pozostałe postaci, czego wyrazem jest silne uzależnienie właściwości partii Chóru od właściwości partii Pedra. W partii Chóru, pełniącego rolę komentatora i reprezentującego tłum uczestników licytacji, pojawia się śpiew w unisonie (najczęściej w duecie). W partii Chóru utrzymany został ten sam, co w partii Pedra kierunek linii melodycznej, typ artykulacji, np. wznoszące *glissando* na końcu frazy (przykł. 31), ten sam typ rytmiki i kontur linii melodycznej (przykł. 25, 26, 88). Chór zdwaja również struktury dźwiękowe realizowane przez Pedra i poddane inwersji (przykł. 88). Partii Chóru – podobnie jak partii Pedra – towarzyszą poszczególne instrumenty (np. sampler), bardziej czy mniej dosłownie ją dublujące (zwłaszcza pod względem wartości rytmicznych), co wraz ze stałą dynamiką *forte w* partii Chóru ewokuje stanowczy typ ekspresji. Partia Chóru, uzależniona od partii Pedra – niczym echo lub megafon – wzmacnia przekazywane przez niego treści. Ponadto podkreśla autorytarny charakter Pedra, jego skłonność do manipulacji tłumem i umacnia despotyczny wizerunek postaci. Partie Chóru i Pedra zintegrowane zostały także pod kątem struktury wersów. Ostatnie słowa w wersach prezentowane przez Chór rymują się bowiem z ostatnimi słowami w wersach artykułowanymi przez Pedra[1292], co nadaje obu partiom charakteru wzajemnego przekomarzania się i kojarzy się z dziecięcą rymowanką. Jednak ze względu na treść tekstu słownego – skandowaną przy użyciu wskazanych wyżej typów artykulacji – ta osobliwa rymowanka nabiera charakteru listy roszczeń zamiast abstrakcyjnej słownej zabawy, co **ewokuje negatywną atmosferę (5)**, podobnie jak wykorzystanie innych środków. W momencie, gdy partii Pedra nie dublują już żadne instrumenty, partia Chóru rozdziela się na cztery głosy[1293], spośród których niektóre traktowane są solistycznie. Pozostałe głosy m.in. artykułują wybrane zgłoski przy pomocy rozmaitych technik (np. intonowania dźwięków z wykorzystaniem *glissando,* melorecytacji), a w momentach śpiewu *tutti* zaczynają

[1289] Ibid.

[1290] Ibid.

[1291] M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, op. cit.

[1292] Por. podrozdział 3.3.2.

[1293] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 21, cz. 1.

antycypować kolejne struktury dźwiękowe z partii Pedra. Poszczególne głosy współuczestniczą wraz z instrumentami w chaotycznej fuzji rozmaitych struktur dźwiękowych i zakłócają w konsekwencji wyrazistość słów podawanych przez inne głosy, co służy wzmożeniu poczucia paniki, chaosu i utraty kontroli Pedra nad rozemocjonowanym tłumem. O wzroście emocjonalnego napięcia świadczy też coraz więcej oznaczeń ekspresyjnych (np. *nasale, come filastrocca, risata*) w partii Chóru. O uniezależnieniu się partii Chóru od partii Pedra i rywalizowaniu z nim świadczy z kolei zaburzona regularność następstwa partii, za sprawą odwrócenia porządku imitacji. Wraz z rozdzieleniem się głosów w partii Chóru ograniczony zostaje udział samplera, a dynamika ulega zmianie. Zastosowanie partii Chóru o takim charakterze służy także wzmożeniu poczucia presji, osaczenia i klaustrofobiczności. Postać Pedra podporządkowuje sobie także postać Ady i wzbudza jej strach, co oddaje ograniczenie liczby prezentowanych przez Adę koloraturowych wokaliz, następujące wraz z wejściem partii Pedra i – podobnie jak w partii Chóru – wyeliminowanie tekstu słownego o semantycznych właściwościach. Wscenie licytacji koloraturowe wokalizy Ady występują wyłącznie w momentach, w których Pedro nie śpiewa i ustają zupełnie w momencie rozdzielenia partii Chóru. Charakterystyczne repetytywne struktury dźwiękowe w partii Ady zostają rozwijane w partii orkiestry i kontynuowane są nawet wówczas, gdy partia Ady dobiega końca. Realizuje je głównie grupa instrumentów smyczkowych (spośród których każdy wykonuje inną serię repetowanych dźwięków), do których dołączają grupy instrumentów dętych drewnianych i blaszanych realizujące kolejne sekwencje repetycji. W trakcie przebiegu omawianego fragmentu struktury dźwiękowe zostają poddawane jedynie nieznacznym zmianom w zakresie materiału dźwiękowego, rytmiki, artykulacji, dynamiki oraz dyspozycji instrumentów. Nawarstwienie repetycji wywołuje efekt „chmury brzmieniowej" wzmagającej poczucie kumulującego się napięcia i bezsilności. Wskazany typ atmosfery ewokuje również jaskrawe i agresywne brzmienie akordeonu uzyskane za sprawą realizowania struktur akordowych skonstruowanych na zasadzie współbrzmień klasterowych, zawierających się w ambitusie seksty (małej bądź wielkiej). Ewokowanie negatywnej atmosfery dzięki właściwościom kreacji audialnej interpretować można również jako swoisty ekwiwalent baśniowych scenerii – z reguły nieokreślonych, mrocznych, pełnych niebezpieczeństw i tajemnic – oraz jako nawiązanie do baśni braci Grimm czy Andersena, z których zaczerpnięte zostały typy protagonistów przywoływanych przez Pedra. W scenie licytacji wykorzystana została także **negatywna symbolika (5)** związana z niebezpieczeństwem i anihilacją sfery dziecięcej. Wiąże się z nią wprowadzenie idiomu marszowego[1294] kojarzącego się Berliozowskim „marszem na miejsca

[1294] Por. podrozdział 3.3.2.

straceń" – utrwalonym w *Symfonii fantastycznej* wyobrażeniem dotyczącym muzycznej oprawy egzekucji.

W scenie licytacji **przestrzeń targu przenika się ze sferą dziecięcą, baśniową i biblijną (4)** – do której odwołanie stanowi historia o Dawidzie i Goliacie, strawestowana pod koniec sceny[1295]. W omawianej scenie rozpoznać można także **łączenie różnych idiomów stylistycznych i kategorii estetycznych (5)**. Oprócz idiomu muzyki marszowej pojawia się w niej idiom muzyki cyrkowej czy jarmarcznej o rubasznym charakterze[1296] – co wiąże się z kategorią groteski, zaś odwołanie do sfery baśniowej – z kategorią fantastyczności. Warto dodać, że groteskowy efekt wywołuje nie tylko wykorzystanie wskazanych idiomów stylistycznych, lecz także zastosowanie dmuchanej lalki monstrualnych rozmiarów umieszczonej za plecami Pedra i ubranej w sposób podobny jak on, którą Rudy przebija swoją różdżką (fot. 65).

Wykorzystanie w scenie licytacji wskazanych wyżej środków (negatywnej symboliki, łączenia i zestawiania różnych kategorii estetycznych i idiomów stylistycznych, ewokowania negatywnej atmosfery) pozwoliło wykreować przestrzeń o nihilistycznym i fatalistycznym wydźwięku, co wiąże się z występowaniem **pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznej (a)** dystynktywnym dla heterotopii dewiacji. Z heterotopią dewiacji wiąże się także sposób kreacji postaci Pedra wskazujący na jego despotyczność, destrukcyjność, czy wręcz psychopatyczność. O obecności heterotopii dewiacji świadczy również stosunkowo długi czas trwania sceny (około 26 stron partytury i około 5 minut, co stanowi ponad 4% całkowitej długości trwania utworu mierzonej w minutach)[1297]

[1295] Ibid.

[1296] Por. podrozdział 3.3.2.

[1297] Czas trwania niniejszej sceny i kolejnych scen rozważanych w dalszej części pracy został określony jako „stosunkowo długi" w porównaniu z czasem trwania innych scen w utworze, m.in. tych, rozważanych w podrozdziale 4.1.2. Najdłuższa ze scen rozważanych w podrozdziale 4.1.2. (oprócz sceny zabawy w wojnę) trwa około 4 minut (scena w przestrzeni supermarketu). Pozostałe sceny trwają od kilkunastu sekund do około minuty.

Scena w przestrzeni banku oraz scena w przestrzeni burdelu[1298]

Scena w przestrzeni banku	Dominacja sfery męskiej	Przestrzeń banku	1. Partia Reżysera (s. 70-74)
			2. Partia Reżysera, Księdza, Ady, Guglielma i Chóru i Wokalistów (s. 74-81)
		Przestrzeń banku/antycypacja przestrzeni burdelu	3. Partia Chóru i Wokalistów (s. 81-83)
			4. Partia Reżysera (s. 84)
			5. Partia Reżysera, Księdza, Chóru i Wokalistów, Guglielma i Ady (s. 84-86)
Scena z solowym udziałem Mariny	Dominacja sfery kobiecej	Przestrzeń morzaQ	6. Partia Mariny (s. 87-92)
Scena w przestrzeni burdelu		Przestrzeń burdelu	7. Partia Olgi i Samanthy (s. 93-99)
			8. Partia Olgi (s. 100-116)
			9. Partia Samanthy (s. 117-132)
			10. Partia Olgi i Samanthy (s. 133-134)

Tabela 10. Struktura sceny w przestrzeni banku oraz sceny w przestrzeni burdelu

W scenie w przestrzeni banku oraz w scenie w przestrzeni burdelu pojawiają się liczne **działania, będące świadectwem pogwałcenia praw moralnych, religijnych i społecznych (1)**. Symbolizują ona proces uprzedmiotowienia, dyskryminacji, dehumanizacji

[1298] Poszczególne partie, ze względu na ich indywidualne cechy strukturalne, stanowią możliwe do wyodrębnienia segmenty, kształtowane w kontekście przestrzeni banku i burdelu oraz dwóch wskazanych scen. Dwie wskazane sceny zostaną omówione razem ze względu na bliskość ich następstwa, liczne podobieństwa między nimi oraz komplementarność scen, związaną m.in. z kreowaną w nich relacją między sferą męską i kobiecą. Scena z solowym udziałem Mariny zostanie wyłączona z przedstawianych tu rozważań, gdyż znacząco różni się zarówno od sceny w banku, jak i sceny w burdelu. Główną linię demarkacyjną między sceną w przestrzeni banku i sceną w przestrzeni burdelu wyznacza scena z solowym udziałem Mariny, a także segment 3. Chór i Wokaliści prezentują w nim tekst, którego treść nawiązuje do treści tekstu przysięgi małżeńskiej i zarazem związanej z nią sceny składania przysięgi małżeńskiej (cykl 1. i 4.) oraz do treści tekstu w partii Outisa (cykl 2.). Mimo że wraz z pojawieniem się tego segmentu – podobnie, jak w segmencie 4. i 5. – dokonuje się transformacja przestrzeni banku w przestrzeń burdelu (o czym informują didaskalia), to sugestie wskazujące na obecność przestrzeni burdelu – w porównaniu z dalszą jej kreacją – są nieznaczne, a pojawienie się właściwej przestrzeni burdelu sugeruje zupełna zmiana scenografii przypadająca dopiero na segment 7. Ponadto w trakcie trwania segmentu 3., a także 4., 5. wciąż rozpoznać można elementy kreacji wizualnej przestrzeni banku, choć są one coraz mniej liczne. Z uwagi na komplementarność scen, a także na ułatwienie identyfikacji określonych segmentów ich numeracja jest ciągła.

i demoralizacji. W omawianych scenach eliminacji ulegają pragnienia realizacji potrzeb intelektualnych i metafizycznych. W scenie w przestrzeni banku zastąpione one zostały przez pragnienia kumulowania kapitału i materialnych dóbr, czego wyrazem stają się liczne gesty nadające wykonującym je postaciom robotycznych właściwości[1299]. Postaci reprezentujące pracowników i klientów banku wykonują bowiem mechanicznie powtarzane i gwałtowne gesty w nienaturalnie szybkim tempie, w tym gesty naśladujące pisanie na maszynie, rozmowę przez telefon, otwieranie i zamykanie ust, spoglądanie na nadgarstek w celu sprawdzenia godziny na zegarku, poprawianie krawatów[1300]. W scenie w przestrzeni burdelu pragnienia realizacji potrzeb intelektualnych i metafizycznych zastąpione zostały przez pragnienie zaspokojenia potrzeb natury cielesnej, w wymiarze wysoce konsumpcjonistycznym i hedonistycznym, a niejednokrotnie także i perwersyjnym, co sugerują didaskalia[1301] i co zostało ukazane w przedstawieniu. Dla przykładu, w scenie w przestrzeni burdelu, proces uprzedmiotowienia postaci wyraża swoisty katalog rozmaitych aktywności cielesnych o seksualnym (w tym perwersyjnym i sadystycznym) wydźwięku oraz ukazanie obnażonego ludzkiego ciała[1302]. Nagie postaci, poruszające się w dwuznaczny i wyzywający sposób, umieszczone zostały za przezroczystym ekranem, przez co przypominają towary wyeksponowane w sklepowej witrynie (np. fot. 25). W tym swoistym *tableau vivant*, którego tematem jest zjawisko cielesnego uprzedmiotowienia, można wskazać nagą kobietę przechadzającą się z abażurem na głowie, mężczyznę prowadzonego na smyczy przez kobietę ubraną w lateksowy kostium (fot. 21), kopulujących mężczyzn znęcających się nad Olgą przywiązaną do ekranu (fot. 71), czy stojącą nieruchomo Samanthę, owijaną w celofan przez dwóch nagich mężczyzn (segment 9., fot. 25)[1303]. Ta osobliwa „mumifikacja" Samanthy,

[1299] Por. podrozdział 3.3.2.

[1300] Kwestia eliminacji dążeń do realizacji potrzeb intelektualnych i metafizycznych zasygnalizowana została przez Beria w treści jednej z wersji libretta przechowywanej w PSS. Przy didaskaliach w scenie w banku pojawia się ręczna adnotacja Beria: „redukcja do wartości rynkowych"/„reduction to market values".

[1301] Por. podrozdział 3.3.2.

[1302] We wcześniejszych wersjach utworu – w treści dokumentu przechowywanego w PSS Berio wskazywał w analogicznym fragmencie utworu na „Orgię – Ulissesa, Penelopy i wszystkich głosów"/„Orgy – Ulysses, Penelope e tutti voci (…)"), z kolei w treści dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* pojawia się następująca informacja: „Orgia ~~(Ulisses)~~ ("miłość") Penelopa i wszyscy inni."/„Orgia ~~(Ulisse)~~ („love") Penelope e tutti gli altri." Analogiczna informacja pojawia się w WERSJI A struktury dramaturgicznej Por. tabela 3a. i tabela 3d. w Aneksie 3.

[1303] W didaskaliach pojawia się włoskie określenie „bordello", które na język polski tłumaczyć można także jako „dom publiczny". Jednak w kontekście omawianych wydarzeń i działań wydaje się ono zbytnim

realizowana w kontekście licznych działań o seksualnym wydźwięku, może zostać odczytana jako odwołanie do sfery handlowo-usługowej (rynek przedmiotów) i akt uprzedmiotowienia ciała traktowanego na wzór sklepowego towaru czy wręcz manekina (nieruchoma postawa Samanthy) przygotowywanego do transportu. Może być odczytana także jako akt adoracji ciała podniesionego do rangi fetyszu – potraktowanie go na wzór obiektu estetycznego (rynek dzieł sztuki) – cielesnej instalacji, która budzi zachwyt w oczach jej twórców i której ulotne piękno podkreśla wiązka purpurowego światła rzucona przez kilka sekund na Samanthę. „Mumifikacja" Samanthy zdaje się także stanowić swoistą inkarnację toposu Erosa i Thanatosa – perwersyjne dążenie do przyjemności nawet, jeśli ceną za nią okazuje się być destrukcja moralna i cielesna. Na naruszenie praw moralnych w omawianej scenie wskazują także liczne metafory o erotycznym charakterze – zwłaszcza naziązujące do seksualnego i naturalistycznego wymiaru cielesności – które pojawiają się w treści tekstu słownego prezentowanej m.in. przez Wokalitów i Chór (segmencie 3.)[1304]. Zastosowanie metafor o takim charakterze służy trawestacji treści przysięgi małżeńskiej, nadając jej ironicznej wymowy, a także wskazuje na moment transformacji przestrzeni banku w przestrzeń burdelu. Wprowadzenie metafor o seksualnym charakterze koresponduje z obrazami rozpusty w kreacji wizualnej, na które wskazują również didaskalia[1305]. W scenie w przestrzeni burdelu, w kilku przypadkach, działania postaci egzemplifikują nie tylko pogwałcenie praw moralnych, lecz także religijnych (profanację). W segmencie 8. kochanek Olgi przywiązuje jej rozpostarte ręce do transparentnego ekranu. Olga wije się w konwulsjach, próbując uniknąć dotyku zgromadzonych za ekranem mężczyzn, czyniących w jej kierunku niewybredne gesty. Martyrologiczny charakter tego obrazu oraz pozycja ciała Olgi ewokują skojarzenia religijne (figura ukrzyżowanego Chrystusa, fot. 71), podobnie jak w momencie, gdy Olga zostaje uwolniona i przytulona przez kochanka (figura piety, fot. 72). Analogicznie dwuznaczny wydźwięk cechuje sposób kreacji postaci Księdza w przestrzeni burdelu (segment 9.). Choć Ksiądz nie podejmuje interakcji z pozostałymi postaciami zachowującymi się w dwuznaczny

---

eufemizmem, stąd odnosząc się do sceny, w której tego typu przestrzeń odgrywa istotną rolę będę posługiwała się określeniem „burdel".

[1304] „A więc co ty na to? Na początku naga jak kartka. Poślubisz ją? Masz oko, oto obraz, masz kłopoty, oto lekarstwo. Poślubisz ją?"/„What do you think of that? She is naked stark, naked as paper. Will you marry her? You have an eye, it's an image, you have a hole, it's a poultice. Will you marry her?", L. Berio, *Outis*, op.cit., s. 81-83, cz. 1. Słowa prezentowane przez Wokalistów stanowią cytat z wiersza *Kandydat/The Applicant* Sylvii Plath, choć kolejność poszczegołnych wersów została zmieniona w stosunku do literackiego oryginału. S. Plath, *Kandydat/The Applicant*, [w:] idem., *Ariel*, op. cit., s. 11.

[1305] Por. podrozdział 3.3.2.

sposób, obserwuje je – podobnie jak Outis – siedząc na krześle za transparentnym ekranem (fot. 21). Z mroku wyłania się jedynie jego oświetlona twarz. Dystans między nim, a resztą postaci zostaje fizycznie zmniejszony – Ksiądz znajduje się na tym samym poziomie wysokości, co one. Wykonuje znak krzyża obserwując roznegliżowaną kobietę, która prezentuje przed nim rodzaj erotycznego tańca oraz inną kobietę ubraną w skąpy lateksowy kostium, prowadzącą na smyczy skulonego mężczyznę w czerwonych szpilkach.

Obecność działań będących przejawem naruszenia rozmaitych norm, wiąże się z rodzajem kreowanych przestrzeni topograficznych. Przestrzeń banku, jak i burdelu stanowią bowiem przestrzenie, których **sposób funkcjonowania opiera się na mechanizmie wykluczenia (2)**. Nie stanowią one neutralnego tła działań, gdyż warunkują je zgodnie z funkcją, jaką pełni dana przestrzeń i dopuszczają aktywność jedynie tych postaci, które pełnią określone „role". Jedną z funkcji przestrzeni banku i burdelu – podobnie jak przestrzeni targu w scenie licytacji – jest przeprowadzanie transakcji handlowych, przez co aktywność wykazują jedynie postaci bezsprzecznie pełniące role klientów i pracowników (sprzedawców). Pozostałe postaci – np. Outis i Ksiądz – pozostają jedynie biernymi obserwatorami, co wyraża statyczna i nieruchoma postawa ich ciała. W scenie w przestrzeni banku wykluczeniu ulega także sfera kobieca, czego przejawem jest sposób kreacji postaci Ady. Ada jest jedyną postacią kobiecą pojawiającą się w tej scenie, a specyfika jej partii wyrażać może także swoistą dyskryminację ze względu na płeć. Jej partia – analogicznie, jak w scenie licytacji – ograniczona została do koloraturowych wokaliz. Pozbawienie partii Ady tekstu słownego (jedynym słowem, jakie pojawia się w jej partii jest „biblion"), podobnie jak jej zredukowanie pod względem różnorodności strukturalnej, interpretować można jako metaforyczne odebranie głosu, próbę pozbawienia go zdolności komunikacyjnych, a ponadto sprowadzenie głosu do funkcji czystego nośnika emocji jako atrybut kobiecej irracjonalności. Z dyskryminacją postaci Ady ze względu na płeć można także wiązać przypisanie jej takich cech jak strachliwość i uległość – których przejawem jest kompulsywne wręcz powtarzanie przez Adę jednej struktury dźwiękowej (segment 2.).

Choć przestrzeń banku i burdelu kreowane są w sposób sukcesywny, wyznaczając dwie sceny, to wskazać można wiele elementów świadczących o ich **przenikaniu się (4)**. Na przenikanie się obu przestrzeni topograficznych wskazywać może proces zmiany płci (segment 3.) oraz wykorzystanie tych samych elementów muzycznej charakterystyki postaci i przestrzeni, mimo że partie wokalne prezentowane w scenie w przestrzeni burdelu są wyraźnie krótsze niż te, prezentowane w scenie w przestrzeni banku, co wpływa także na długość poszczególnych segmentów. W segmencie 5., w powracającej partii Guglielma, prezentowane są te same struktury dźwiękowe, co w jego partii w segmencie 2., choć w formie

skondensowanej. Ada ponownie prezentuje idiomatyczny dla swojej partii biegnik, choć ma to miejsce zaledwie raz. W segmencie 4. wejście Reżysera zwiastują struktury dźwiękowe o charakterze biegników w partii saksofonów, stanowiące daleką reminiscencję saksofonowych struktur dźwiękowych, pojawiających się w momencie wejścia partii Chóru w segmencie 2. Kolejny element spajający obie przestrzenie stanowi chromatyczny pochód o wznoszącym kierunku (zakres dźwięków mieszczący się między „E" a „fis[1]"), realizowany przez kontrabas. Ów chromatyczny pochód pojawia się w trakcie kreowania przestrzeni banku i antycypacji przestrzeni burdelu we wszystkich segmentach, w których występują partie wokalne pokrewne partii Reżysera (tj. segmenty 1.–5.). W niektórych segmentach poszczególne dźwięki chromatycznego pochodu zostają zatrzymane (segment 1., 2. – w partii Ady i Guglielma, segment 3.), w innych następują szybciej (segment 4., 5.). O przenikaniu się obu przestrzeni świadczy także podawanie przez Olgę kolejnych liczb pocałunków w scenie w przestrzeni burdelu, co stanowi osobliwe nawiązanie do przestrzeni banku (proces wyświetlania kolejnych cyfr na ekranach)[1306]. Przestrzeń banku przenika się także ze sferą wojenną, na co wskazują didaskalia[1307]. W omawianych scenach wskazać można także na przenikanie się sfery męskiej i żeńskiej[1308], sfery sacrum i profanum, sfery wspólnoty[1309]. Połączenie sfer sacrum i profanum wiąże się z umieszczeniem postaci Księdza w przestrzeni burdelu oraz ze sposobem ukazania postaci Olgi, kojarzącym się z figurą Chrystusa

[1306] „Całuj mnie tysiąc razy i sto potem, Znów tysiąc, i znów na sto mam ochotę. i jeszcze jeden tysiąc, i sto potem. Aż wreszcie, możąc wciąż tysiące dalej, Liczbę zmylimy, byśmy jej nie znali. Żadna mnie liczba tak nie zaspokoi"/"Da mihi basia mille, deinde centum, dein mille altera, dein secunda centum, deinde usque altera mille, deinde centum. Dein, dum mila multa fecerimus, conturbabimus illa, ne sciamus. Usque ad milia basiem trecenta nec numquam videar satur futurus.", L. Berio, *Outis*, op. cit, s. 100-116, cz. 1. Słowa artykułowane przez Olgę stanowią cytat z piątej i czterdziestej ósmej *Carminy* Katullusa. Katullus, *V* i *XLVIII* [w:] idem., *Poezje*, op. cit., s. 9, s. 44. Alternatywna wersja tłumaczenia (mojego autorstwa): „Daj mi tysiąc pocałunków, następnie sto, kolejny tysiąc, potem drugi raz sto, następnie jeszcze tysiąc kolejnych, potem sto. A po wielu wymienionych ich tysiącach pomylimy się próbując je zliczyć. Aż po trzysta tysięcy pocałunków, które nigdy nie wystarczą."

[1307] „(…) Panuje duże zamieszanie. Na ekranach przemykają notowania giełdowe, wykazy danych różnego rodzaju, wycinki z gazet, obrazy wojny. Co chwila widać światła i wybuchy, które poruszają tłum zgromadzony na scenie. (…)"/„(…) C'é una grande confusione. Sugli schermi scorrono listini di borsa, elenchi di dati d'ogni sorta, ritagli di giornali, immagini di guerra. Ogni tanto, lampi ed esplosioni che fanno vacilliare la folla e la scena. (…)", L. Berio, *Outis*, op. cit, s. 78, cz. 1.

[1308] Por. podrozdział 3.3.2.

[1309] Wskazane sfery nie zostały uwzględnione w tabeli 10., gdyż skomplikowane relacje, jakie tworzą ze sobą nazwajem, jak i z przestrzenią banku i burdelu trudno przedstawić w sposób tabelaryczny.

ukrzyżowanego i piety. Z kolei przejawem sfery wspólnoty jest sposób kreowania relacji wokalnych w ansamblu będącym fragmentem sceny w przestrzeni banku (segment 2.), w którym oprócz czterech postaci solowych uczestniczy także Chór i zespół Wokalistów. Język muzyczny postaci wystepujących w ansamblu zostaje zunifikowany za sprawą jego uzależnienia od języka muzycznego Reżysera, czego konsekwencją staje się pozbawienie ich własnej tożsamości. Zatracają one swe jednostkowe rysy w gęstej strukturalnej „magmie" wytwarzanej dzięki zastosowaniu matrycy wzajemnych imitacji. Bardziej niż indywidualnych „siebie" wydają się reprezentować postać swoistego „Everymana" – przedstawiciela ogółu ludzkości, z którym utożsamić się może tak każdy, jak i nikt. Pozbawienie własnej tożsamości postaci uczestniczących w ansamblu podkreśla także wykonywanie mechanicznie powtarzanych gestów.

Reżyser za wszelką cenę dąży do manipulacji tłumem i postaciami – efektem jego działań jest **duży stopień kontroli nad pozostałymi postaciami oraz sprawczość (b)**, czego przejawem jest m.in. strukturalne podobieństwo partii postaci względem partii Reżysera zasygnalizowane wyżej. Interwalika i wartości rytmiczne struktur dźwiękowych pojawiających się w partiach Księdza, Ady, Guglielma w ansamblu przypominają analogiczne właściwości struktur dźwiękowych prezentowanych przez Reżysera. W ansamblu uwagę zwraca powtarzalność struktur dźwiękowych w partii każdej z postaci oraz redukcja materiału dźwiękowego. Ponadto zauważalne jest nie tylko imitowanie struktur dźwiękowych z partii Reżysera, lecz także wzajemne imitowanie struktur dźwiękowych we wszystkich partiach wokalnych. Pragnienie przejęcia kontroli nad postaciami przez Reżysera ujawnia także uzależnienie partii Wokalistów od jego partii. Związek partii Wokalistów z partią Reżysera sygnalizuje pojawienie się w partii rototomów – towarzyszących partii Wokalistów – reminiscencji struktur dźwiękowych towarzyszących partii Reżysera w segmencie 1. Związek pomiędzy partią Wokalistów i partią Reżysera staje się jeszcze wyraźniejszy w miarę rozwoju segmentu 2., co oddaje imitowanie poddanych inwersji struktur dźwiękowych w partii Reżysera przez głosy basowe Wokalistów i utrzymanie tego samego typu rytmiki[1310]. Z partią Reżysera pod względem właściwości melicznych wyraźnie koresponduje również partia Chóru, co zauważalne jest zwłaszcza w partii głosów męskich, imitujących (np. w inwersji) struktury dźwiękowe realizowane przez Reżysera (przykł. 30). Ograniczenie w ansamblu oraz w partii Wokalistów (segment 3.) pracy motywicznej i wariacyjności na rzecz powtarzania i imitacji struktur dźwiękowych – „zapętlania" strukturalnych „odbić" i „powieleń" –

[1310] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 78, cz. 1.

wywołuje określone konsekwencje ekspresyjne, sprawiając, że partie postaci nabierają charakteru lunatycznego transu czy klaustrofobicznego więzienia.

Reżyser zwraca się do zgromadzonych postaci posługując się dyrektywami i komendami, co oddaje zastosowanie trybu rozkazującego[1311]. Prezentowana przez Reżysera treść tekstu słownego sprawia, że już w segmencie 1. jawi się on jako demiurg i despotyczny dyrektor banku pragnący kontrolować sytuację i zachowanie postaci. Reżyser wykorzystuje swoją pozycję zawodową, z perwersyjną satysfakcją wydając kolejne, w tym niemożliwe do wykonania polecenia („Krzyczcie – bezgłośnie", postaciom pełniących rolę jego „podwładnych". Polecenia te korespondują z zachowaniami tłumu, zaznaczonymi w didaskaliach na początku sceny w banku[1312]. Efektem jego komend są nienaturalnie szybkie ruchy postaci, nerwowo powtarzane w sposób mechaniczny (czy wręcz robotyczny) i nagle przerywane, które świadczą o obecności przemocy symbolicznej i fizycznej oraz o pozbawieniu tłumu cech indywidualnych i ludzkich. Reżyser zachowuje się w sposób agresywny i impulsywny. Widząc, że zainteresowanie tłumu koncentruje się na wchodzącej dostojnym krokiem postaci Outisa zaczyna skakać i tupać nogami. Postać Reżysera pod względem charakterologicznym reprezentuje **figurę szaleńca (3)** – w czym przypomina postać Pedra. Zbieżność charakterologiczną Reżysera i Pedra ujawnia sposób kreacji audialnej, służący podkreśleniu despotycznego charakteru obu postaci, ich skłonności do nagłych zmian nastroju i nieprzewidywalności. Partię Reżysera – podobnie jak Pedra – cechuje przejście od śpiewu do mowy, co wynika z potrzeby uwypuklenia treści tekstu słownego, podkreślenia stanowczości i bezkompromisowości w egzekwowaniu wydawanych komend. Z partią Pedra kojarzyć się może również zastosowanie różnorodnych sposobów artykulacji i technik wokalnych, oddających niezrównoważony i wybuchowy charakter postaci oraz opatrzenie kolejnych wersów prezentowanego przez Reżysera tekstu słownego różnymi oznaczeniami ekspresyjnymi (np. *rapidamente*, *urlato*), choć mniej licznymi niż w przypadku partii Pedra

[1311] „Krzyczcie – bezgłośnie! Zróbcie mu miejsce, niech stanie przed nami! Nie rozumiecie? Wy, zachowujcie się w sposób opresyjny. Ty klaszcz w dłonie, a ty przedstaw przy ich pomocy niewybredny gest. Pokaż dziwne okrucieństwo i okaż łaskę. Wielu cię nienawidzi, dla niektórych istnieje nadzieja – trzech lub czterech z was – dlaczego tam, tam, tam! Nic nie rozumiecie?"/"Gridate – senza voce! Make room, let him stand Before your face! Ma non capite? Voi, fate i violenti. Tu batti le mani, e tu fagli un gestaccio. Show strange cruelty, and you show mercy. Molti ti odiano, per qualcuno è una speranza – Some three or four of you – why there, there, there! ma non capite niente?", ibid., s. 70-74, cz.1. Słowa artykułowane przez Reżysera częściowo stanowią cytat z *Kupca weneckiego* Szekspira. W. Szekspir, *Kupiec wenecki*, op. cit., s. 106.

[1312] „Kiedy mija on [Outis- WN] zgromadzonych, postaci z tłumu przybierają różne postawy: szyderczą, oskarżycielską, wyrażającą groźbę; ktoś klaszcze lub żebrze. Reżyser demonstruje sam przed sobą zachowania Chóru.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 70, cz. 1.

i pojawiającymi się wyłącznie przy frazach recytowanych. W scenie w przestrzeni banku wejście partii Reżysera zapowiadają struktury dźwiękowe o charakterze szesnastkowych biegników, prezentowane przez instrumenty dęte drewniane. Partii Reżysera w segmencie 1. cały czas towarzyszą: struktury dźwiękowe o przeważnie opadającym kierunki linii melodycznej, utrzymane w wartościach rytmicznych szesnastek, które przypominają odgłosy wystrzałów i prezentowane są przez rototomy; burdonowy dźwięk w partii kontrabasu (pojawiający się jeszcze przed partią Reżysera w scenie recytacji Narratora); długo wybrzmiewające dźwięki w partii rogów, puzonów, kontrafagotów, do których dołączają również inne instrumenty o ciemnej barwie brzmienia (m.in. altówki, tuba basowa). Wykorzystanie instrumentów o ciemnej barwie brzmienia koresponduje z barwą głosu Reżysera, a ponadto służy podkreśleniu złowrogiego nastroju.

W obu scenach rozpoznać można także inne środki służące ewokowaniu **negatywnej atmosfery (5)** – atmosfer zagrożenia i niepokoju oraz fatalizmu. Jednym z nich jest wskazany wcześniej pochód chromatyczny, innym zaś – treść tekstu słownego przesiąknięta apokaliptycznymi i makabrycznymi metaforami odwołującymi się do zjawisk atmosferycznych[1313]. Jeszcze innym środkiem służącym ewokowaniu wskazanego typu atmosfery są zmiany strukturalno-fakturalne dokonujące się za sprawą zastosowania strategii katalogowania, której przejawem jest wprowadzanie różnych struktur dźwiękowych lub tych samych struktur dźwiękowych w zwiększonej liczbie i różny sposób ich zestawiania, co zaobserwować można zwłaszcza w scenie w przestrzeni burdelu, m.in. w segmencie 8. w segmencie 8., w trakcie prezentowania przez Olgę treści pierwszego wersu tekstu, zamiast pojedynczych struktur dźwiękowych wprowadzone zostają całe ich grupy oparte na repetycji dźwięków lub przebiegach gamowych, utrzymane w wartościach rytmicznych szesnastek, a także struktura dźwiękowa w typie tryla (m.in. w klarnecie pierwszym). Nawarstwienie struktur dźwiękowych ewokuje wrażenie kakofonii i chaosu oraz osaczenia Olgi, czy wręcz jej uwięzienia, jak i potęguje wrażenie kumulującego się napięcia i nieposkromionej agresji oraz zdaje się w sposób symboliczny oddawać treść tekstu słownego. W dalszym przebiegu segmentu zmiany strukturalno-fakturalne są kontynuowane. Powraca nawarstwienie struktur,

[1313] „a słońce stało się niczym włosy: czarne: słońce: i księżyc, cały, jak krew: i jak drzewo figowe zrzuca swe owoce: tak (poza sezonem): niebo (gdy zawieje wiatr) jego gwiazdy (poruszone wiatrem): jak książki (zwinięte): (hos biblion)”/„e il sole e diventato tamquam saccus: nero: il sole: e la luna, tutta, come sangue: e come un fico getta i fichi: cosi (fuori stagione): il cielo (cum a vento) le sue stele (a vento muovetur): sicut liber (arrotolato): (hos biblion)”, ibid., s. 74-81. Słowa artykułowane przez postaci pochodzą z utworu *Factum est* Sanguinetiego.

choć utworzone przez mniejszą liczbę partii instrumentalnych[1314], struktury o charakterze repetycyjnym[1315] (przykł. 89), jak i wprowadzony zostaje typ faktury, utworzony poprzez zestawienie pojedynczych partii instrumentalnych o koncertującym i dialogującym charakterze[1316] (przykł. 89), co służy podtrzymaniu wrażenia nieustannej fluktuacji napięcia, emocjonalnej nieprzewidywalności, poczucia utraty kontroli nad pragnieniami i potrzebami. W partii orkiestry towarzyszącej Samanthcie (segment 9.) kontynuowana jest zasada różnorodności strukturalno-fakturalnej, co świadczy o pokrewieństwie wyrazowym partii Olgi i Samanthy. Początkowo, podczas partii Samanthy pojawia się faktura utworzona poprzez zestawienie struktur dźwiękowych opartych na repetycjach dźwięków[1317] (przykł. 42), jak i pojawia się analogiczny typ faktury, co na początku segmentu 8.; faktury złożonej z różnorodnych i licznych struktur dźwiękowych[1318], które stopniowo ulegają redukcji. W segmencie 9. powraca też charakterystyczna struktura dźwiękowa w typie tryla (m.in. w partii obojów, klarnetów, altówek[1319]).

W obu scenach rozpoznać można **łączenie** wielu dychotomicznych **kategorii (5)**, m.in. miłości heteroseksualnej i homoseksualnej[1320], hedonizmu i sadyzmu. Przykładem łączenia kategorii hedonizmu i sadyzmu jest wykorzystanie elementów konwencji sadomasochistycznej, jak wskazane wyżej właściwości kreacji wizualnej. Synteza wskazanych kategorii – podobnie jak połączenie przestrzeni banku i burdelu – ma na celu ukazanie człowieczeństwa w stadium krytycznym, gdyż faktyczną walutą w procesie „użytkowania" wskazanych przestrzeni staje się „ludzki kapitał". W efekcie łączenia różnych kategorii – podobnie jak w przypadku wykorzystania różnych **idiomów stylistycznych, w tym muzycznych (5)** w kontekście określonej sytuacji dramaturgicznej – powstaje dysonans estetyczny (czy wręcz etyczny), który skłania do krytycznej oceny kreowanych przestrzeni topograficznych i działań postaci. W scenie w przestrzeni banku – w momencie prezentacji przez Wokalistów treści tekstu przysięgi małżeńskiej (segment 3.) – wprowadzony został idiom muzyki rozrywkowej, o nieco jazzującym, kawiarnianym (czy nawet Weilowskim) zabarwieniu, który prowadzi do trawestacji treści przysięgi i nadaje jej ironicznej wymowy. Ów idiom kreowany jest za sprawą uaktywnienia się instrumentów

[1314] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 107-109, cz. 1.

[1315] Ibid., s. 110, 113-116, cz .1.

[1316] Ibid., s. 111-113, 115, cz. 1.

[1317] Ibid., s. 117-119, cz. 1.

[1318] Ibid., s. 123-125, cz. 1.

[1319] Ibid., s. 128-130, cz. 1.

[1320] Por. podrozdział 3.3.2.

dętych, a także zastosowania w partii Wokalistów rytmu punktowanego, sylabicznego sposobu śpiewu, powtarzalności struktur dźwiękowych i specyficznej barwy głosów Wokalistów (pozbawionej wibrato i uzyskanej dzięki „nie operowej" technice śpiewu i amplifikacji) oraz tanecznego stylu poruszania się Wokalistów. Negatywnej waloryzacji przestrzeni banku posłużyło także wykorzystanie **negatywnej symboliki (5).** Apokaliptyczność symbolizuje czterodźwiękowa struktura („g-fis-g-e"), która pojawia się w partii Księdza w ansamblu i nawiązuje pod względem interwaliki do struktury dźwiękowej incipitu sekwencji *dies irae*.

W scenie w przestrzeni banku oraz w scenie w przestrzeni burdelu wskazać można przejawy heterotopii dewiacji. Obie sceny spełniają dystynktywne dla heterotopii dewiacji kryterium **pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (a)** za sprawą wykorzystania licznych strategii (ewokowania negatywnej atmosfery, wykorzystania negatywnej symboliki, czy łączenia i zestawiania różnych kategorii estetycznych i idiomów stylistycznych) oraz wprowadzenia figury szaleńca w osobie Reżysera kontrolującego inne postaci i wpływającego na ich działania. Z heterotopią dewiacji wiąże się także relatywnie długi czas trwania obu scen (scena w przestrzeni banku trwa 17 stron i około 4 minut, co stanowi około 3,5% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach, scena w przestrzeni burdelu trwa 42 strony i około 10 minut, co stanowi około 8,5% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach)

Scena spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy oraz scena zabawy w wojnę[1321]

<table>
<tr><td rowspan="7">Scena spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy</td><td rowspan="7">Dominacja sfery kobiecej</td><td colspan="2">Antycypacja sfery wojennej[1322]</td><td>1. Instrumentalne interludium (s. 11-12)</td></tr>
<tr><td>Reminiscencja przestrzeni burdelu</td><td>Antycypacja sfery wojennej</td><td>2. Partia Reżysera (s. 12-15)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Antycypacja sfery wojennej</td><td>3. Instrumentalne interludium (s. 16)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3">Reminiscencja przestrzeni burdelu</td><td>4. Partia Samanthy (s. 17-19)</td></tr>
<tr><td>5. Partia Samanthy i Olgi (s. 19-20)</td></tr>
<tr><td>6. Partia Olgi (s. 21-23)</td></tr>
<tr><td>Scena składania przysięgi małżeńskiej</td><td colspan="2">Przestrzeń morza</td><td>7. Partia Emily (s. 23-25)</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Scena zabawy w wojnę</td><td rowspan="5">Dominacja sfery męskiej</td><td colspan="2">Sfera wojenna
Plac zabaw-Pole bitwy-Cyrk</td><td>8. Instrumentalne interludium (s. 26)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Sfera wojenna
Plac zabaw-Pole bitwy-Cyrk</td><td>9. Partia Reżysera (s. 27-32; partia Reżysera i Wokalistów (s. 31)</td></tr>
<tr><td>10. Instrumentalne interludium (s. 32-33)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sfera sacrum</td><td>11. Partia Guglielma (s. 34)[1323]</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sfera wojenna
Plac zabaw-Pole bitwy-Cyrk</td><td>12. Partia Guglielma, Reżysera, Głosów prezentowanych z nagrania, Ady (s. 35-40)</td></tr>
</table>

[1321] Dwie wskazane sceny – podobnie jak scena w przestrzeni banku i scena w przestrzeni burdelu w cyklu 2. – zostaną omówione razem, ze względu na bliskość ich następstwa, liczne podobieństwa między nimi oraz komplementarność scen, związaną m.in. z kreowaną w nich relacją między sferą męską i kobiecą (choć – w stosunku do cyklu 2. – odwrócony został porządek następstwa sfer męskiej i kobiecej). We wskazanych scenach, podobnie jak w scenach w cyklu 2., wyróżnić można poszczególne segmenty (na podstawie tych samych kryteriów, co w przypadku segmentów wyznaczonych w cyklu 2.). Główną linię demarkacyjną między sceną spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy, a sceną zabawy w wojnę wyznacza scena składania przysięgi małżeńskiej (notabene, podobnie jak w cyklu 2., w którym linię demarkacyjną wyznaczał fragment nawiązujący do tej sceny oraz scena z solowym udziałem Mariny, w której kreowana była przestrzeń morza – w omawianym fragmencie utworu z kolei kreowana jest ona w scenie składania przysięgi małżeńskiej). Scena składania przysięgi małżeńskiej zostanie wyłączona z przedstawianych tu rozważań, gdyż znacząco różni się zarówno od sceny spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy, jak i od sceny zabawy w wojnę. Z uwagi na komplementarność scen, a także ułatwienie identyfikacji określonych segmentów ich numeracja jest ciągła.

[1322] Antycypacja sfery wojennej pojawia się w segmentach 1., 3., 8. (instrumentalne interludia) i dotyczy środków kreacji audialnej.

[1323] Scenę zabawy w wojnę dwukrotnie przerywa wejście partii Guglielma, który solo (segment 11.) bądź wraz z Adą (segment 13.), w metateatralny sposób komentuje swoje sceniczne działanie. Ani tekst słowny prezentowany przez Guglielma i Adę, ani ich zachowanie nie nawiązują do sfery wojennej.

		Sfera sacrum	13. Partia Guglielma, Ady (s. 41-42)
		Sfera wojenna Plac zabaw-Pole bitwy-Szpital wojskowy-Cyrk	14. Partia Guglielma, Reżysera, Głosów prezentowanych z nagrania, Ady (s. 42-49)
			15. Partia Reżysera (s. 49-51)
			16. Partia Weterana (s. 52-56)
		Plac zabaw-Pole bitwy-Cyrk	17. Albumblatt (s. 57-66)

Tabela 11. Struktura sceny spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy oraz sceny zabawy w wojnę

W scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy przejawy **naruszenia zasad moralnych (1)** wiążą się z reminiscencją przestrzeni burdelu, natomiast w scenie zabawy w wojnę – z wieloaspektową i złożoną kreacją sfery wojennej. Choć w reminiscencji przestrzeni burdelu z cyklu 2. – pojawiającej się w pierwszej ze wskazanych scen – wyeliminowane zostały środki o seksualnym i wulgarnym wydźwięku obecne w kreacji wizualnej, to aluzje do naruszenia zasad moralnych i procesu cielesnego uprzedmiotowienia są wciąż dostrzegalne, m.in. za sprawą treści tekstu słownego prezentowanej przez Samanthę[1324]. Z kolei na obecność sfery wojennej w drugiej ze scen wskazują zmiany charakteru kreacji wizualnej i zachowanie Reżysera, co określają didaskalia[1325].

Uosobieniem sfery wojennej jest postać Reżysera. Wszak to właśnie Reżyser, dzięki swojej **sprawczości i wysokiemu stopniowi kontroli działań (b)** innych postaci, staje się demonicznym kreatorem osobliwego widowiska – zabawy w wojnę, stanowiącej przerysowaną i surrealistyczną reinterpretację wszystkich wojen w historii ludzkości, osobliwe połączenie wojny trojańskiej z II wojną światową. Reżyser z łatwością zmienia swe oblicze. W scenie zabawy w wojnę wydaje się być hybrydą gromowładnego Zeusa i despotycznego Hitlera[1326]. Z domniemanego kochanka (a może alfonsa?) kreowanego w scenie spotkania z Olgą

[1324] Por. podrozdział 3.3.2.

[1325] „Scena się rozjaśnia. Wchodzi Rudy, który z zaciekawieniem rozgląda się wokół siebie; początkowo pojedynczo, następnie w grupach wchodzą Dzieci, które naśladują jego zachowanie. Samantha, Olga, Marina i Emily schodzą ze sceny, gdzie pozostają Outis i Reżyser", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 25, cz. 2., „Wchodzą Guglielmo i Ada, która ciągnie wózek w kształcie konia, na którym znajdują się różne części wojskowego wyposażenia w rozmiarze dziecięcym i miniaturowa broń. Reżyser próbuje przyciągnąć uwagę Dzieci: ale Rudy pozostaje niewzruszony.", ibid., s. 26, cz. 2.

[1326] W treści dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* przechowywanego w PSS pojawia się sugestia, że scena zabawy w wojnę wiąże się z Holokaustem: "<<Holocaust>>. Wzywając nazwiska na śmierć. Przywołani rozbierają się."/"<<Holocaust>>". Calling names to death. i chiamati si spogliano." Analogiczna imformacja pojawia się w WERSJI A i WERSJI B struktury dramaturgicznej utworu. Por. tabela 3a.-3d. w Aneksie 3.

i Samanthtą, przemienia się bowiem początkowo w animatora dziecięcej zabawy w wojnę, następnie zaś w despotycznego wojskowego. Nowy wizerunek Reżysera podkreślają takie elementy ubioru, jak: czapka we wzór moro i karabin, który trzyma w ręku (fot. 33). Nagła przemiana Reżysera wydaje się sugerować jego labilną tożsamość, cechy psychopatyczne, co pozwala na rozpozanie **figury szaleńca (3)**, podobnie jak nagłe zmiany sposobu jego zachowania i emocji[1327]. Reżyser początkowo próbuje zachowywać się w sposób opanowany i budzący zaufanie. Z tego względu oszczędnie gestykuluje i kontroluje ekspresję ciała. Jednakże w trakcie przebiegu akcji wzmaga się impulsywność i agresywność jego zachowania, co przejawia się w wykonywanych co pewien czas podskokach, czy w nerwowym wymachiwaniu karabinem. Reżyser pragnie wzbudzić zaufanie Dzieci udając ich kompana we wspólnej zabawie. W tym celu zwraca się do Dzieci używając pierwszej osoby liczby mnogiej[1328] i rezygnuje z użycia trybu rozkazującego, którego nadużywał w scenie w przestrzeni banku (cykl 2.). Pragnienie Reżysera, by przeniknąć do sfery dziecięcej wyobraźni i zdobyć zaufanie Dzieci oddaje struktura wersów, naśladująca dziecięcą rymowankę[1329] za sprawą zastosowania rymów krzyżowych i końcowych (wers trzeci,

[1327] Jak wynika z treści dokumentów przechowywanych w PSS kwestia transformacji tożsamości postaci stanowiła istotny koncept, sygnalizowany zwłaszcza we wcześniejsztych etapach pracy nad utworem. W jednym z dokumentów pochodzącym prawdopodobnie z 1993 roku i zatytułowanym *character transformations* autorstwa Paula Cartera (wcześniejszy librecista) pojawiają się dwa diagramy z imionami postaci i strzałkami sugerującymi ich transformację w kolejnych cyklach (których planowano sześć). Dla przykładu,"Outis –> Ulisses –> Kapitan Nemo –>Bogacz- Ham –> Wielkouchy –> Outis"/„Outis –> Ulysses –> Captain nemo –> Richman –> Ham –> Big Ears –> Outis", „Dyrektor teatru –> Lalkarz –> Posejdon –> Ślepiec –> Terezjasz –> Nauczyciel –> Dyrektor teatru". Druga wskazana postać wydaje się „przodkiem" Reżysera (na co wskazują takie określenia, jak: „Dyrektor teatru", „Naczyciel", zwłaszcza w scenie w banku i w scenie zabawy w wojnę) i jednocześnie Pedra (na co wskazują takie określenia, jak: „Lalkarz" zwłaszcza w scenie licytacji i „Posejdon" w scenie burzy) – co może świadczyć o tym, że ich podobieństwo wynika z rozdzielenia pierwotnie planowanej jednej postaci na dwie postaci. Przywołana w kontekście transformacji Outisa postać „Kapitana Nemo" także wydaje się wiązać z postacią Pedra – przypomnę, że przywołuje on określenie tej postaci w scenie licytacji. Na postać tę wskazuje także Berio w swym kalendarzu (notatka z dnia 5.01.1995), przyporządkowując ją jednak Outisowi: „OUTIS-NIKT-NEMO"/„OUTIS-NESSUNO-NEMO".

[1328] Reżyser: „facciamo un gioco insieme"/„pobawmy się razem", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 27-28, cz. 2.

[1329] Początkowo, jak sugeruje treść dokumentu zatytułowanego *Szenischer Ablaufplan* przechowywanego w PSS, rymowankę miały prezentować Dzieci, nie Reżyser. Treść ich rymowanki miała być zaczerpnięta z tradycyjnej angielskiej rymowanki *Oranges and lemons*, jak sugerują następujące słowa Beria: „Stopniowo wchodzą dzieci, które będą grać w <<pomarańcze i cytryny>>. Cytować Tennysona"/„Entrano a poco a poco bambini che giocheranno a <<oranges e lemons>>. Citare Tennyson". W dokumentach znajduje się także kopia tekstu rymowanki. Choć treść rymowanki nie została ostatecznie wykorzystana, pewne nawiązanie do

czwarty, piąty, szósty) oraz dominacji amfibrachów w podziale metrycznym wersów, odpowiedzialnych za rytmiczność tekstu słownego (wers pierwszy i drugi)[1330]. Przybraną przez Reżysera maskę przyjaciela o łagodnym usposobieniu, zachęcającego Dzieci do wspólnej zabawy w wojnę, podkreśla określenie ekspresyjne *mellifluo* (w dosłownym tłumaczeniu „miodopłynnie"), którym opatrzone zostają prezentowane dwa pierwsze zdania. Jednak oznaczenie ekspresyjne *autoritario* (autorytarnie), pojawiające się w kontekście kolejnych słów prezentowanych przez Reżysera (od słów; „Da questa parte (…)"), ujawnia jego antypacyfistyczną postawę i demistyfikuje przyjacielski wizerunek. Despotyczne oblicze Reżysera obnażają także wydawane przez niego okrzyki, które prezentuje posługując się melorecytacją (przykł. 92) – podobnie, jak podczas kreowania przestrzeni banku i podobnie, jak Pedro w scenie licytacji. Wykorzystanie melorecytacji służy również podkreśleniu bezkompromisowości i stanowczości Reżysera. Reżyser, kontynuując swoją „rymowankę" – wyliczając typy broni i elementy wojskowego ekwipunku (takie jak „miecz", „tarcza",

treści jednej z jej wersji – zwłaszcza do treści ostatniej zwrotki, w której przywołany został „tasak (lub helikopter), który pojawia się, by odciąć ci głowę"/„here comes a chopper to chop off your head" i „świeca, która zapala cię do łóżka"/„a candle to light you to bed" (por. *Games for Family Parties and Children*, L. Valentine (red.), London, 1869, s. 9), rozpoznać można w przedstawieniu w omawianej scenie – obraz zapalonych świec pojawia się chwilowo na ekranach, a za swoistą personifikację wskazanego narzędzia można uznać postać Reżysera. Notabene wspomniane w wypowiedzi Beria nazwisko prawdopodobnie dotyczy Alfreda Tennysona i może sugerować, że Berio chciał także wykorzystać w libretcie cytaty z jego wiersza *Ulisses*. W treści innego dokumentu przechowywanego w PSS (zatytułowanego *ULYSSES draft* libretto datowanego na styczeń 1992 autorstwa Paula Cartera) pojawia się z kolei informacja o tym, że Berio i Carter planowali fragment rymowanki – mówiący o ścięciu głowy – wprowadzić w punkcie kulminacyjnym sceny w cyklu ostatnim. Z kolei w jeszcze innym dokumencie autorstwa Paula Cartera, przechowywanym w PSS, pojawia się tekst innej dziecięcej rymowanki, przekształcony za sprawą dodania imion postaci (z *Odysei* i Joyce'owskiego *Ulissesa*), przy którym widnieje adnotacja, że dzieci w momencie „gier wojennych" mają prezentować następujący tekst: „Helena Trojańska urodziła chłopca. W otoczeniu świętej smoły. Miał na imię Molly. Dosiądź konia porywistego do Banury Cross cię prowadzącego"/„Helen of Troy Was born a boy. There was a holly tar, His name was Molly. Ride a cock horse To Banbury Cross (…)" (por. hasło „Banbury Cross" [w:] *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, E. Knowles (red.), Oxford 2006, źródło: http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-625?rskey=mmrj0V&result=16, dostęp 13.04. 2019. Tekst ten również nie znalazł się w libretcie, jednakże jego treść sugerować może znaczenie figury konia wykorzystanej w przedstawieniu (jako konia trojańskiego).

[1330] „Pobawmy się razem Pobawmy się w wojnę. Po tej stronie Grecy, Trojanie będą z tamtej; Musicie być wrogami, jak w starożytności"/„Facciamo un giocco insieme. Faciamo un war game. Da questa parte i greci, i trioiani staranno di là; dovete essere nemici, come nell'antichità.", L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 27-30, cz. 2.

„strzały", „kask") – nakazuje Adzie, żeby rozdała broń i mundury Dzieciom, które jednak nie chcą ich przyjąć (na co wskazują didaskalia). Sprzeciw Dzieci podważa „autorytet" Reżysera budowany dzięki wysokiemu – jak dotąd – stopniowi kontrolowania działań innych postaci i sprawczości oraz nadaje postaci Reżysera karykaturalnych właściwości. W różnych fragmentach prezentowanego przez Reżysera tekstu słownego, zwłaszcza pod koniec wersów, pojawiają się kolejne określenia ekspresyjne (*militaresco, agressivo, enfaticamente e militaresco*). Notabene ich zmienność stanowi kolejny element, upodabniający postać Reżysera do postaci Pedra. Nerwowe zachowanie Reżysera podkreślają struktury dźwiękowe oparte na dużych skokach interwałowych, o wznoszącym kierunku linii melodycznej, pojawiające się w różnych grupach instrumentów (np. skrzypiec, altówek, saksofonów, przykł. 90), a kumulujące się napięcie zdaje się oddawać interwał trytonu, utworzony z dźwięków realizowanych przez flety (przykł. 90). Styl śpiewu Reżysera, m.in. dzięki zastosowaniu rytmu punktowanego, staje się bardziej ludyczny i taneczny. Reżyserowi, dwukrotnie powtarzającemu tę samą frazę melodyczną, towarzyszy Chór realizujący na samogłoskach struktury dźwiękowe o repetycyjnym charakterze. Brzmienie partii Chóru, o funkcji czysto kolorystycznej ze względu na brak tekstu słownego, ewokuje atmosferę osaczenia i strachu, co podkreśla brzmienie instrumentów dublujących partię Chóru (flet altowy, klarnet basowy, saksofony[1331]). Reżyser, mimo wyraźnej niechęci ze strony Dzieci, nie rezygnuje jednak ze swych planów. Ponownie zachęca Dzieci do wspólnej zabawy w wojnę, w której – jak sugerują jego słowa – niezbędne jest użycie broni. Reżyser przywołuje nazwy kolejnych typów broni („karabiny maszynowe", „pistolety"), uzupełniając tym samym ich „katalog" rozpoczynający się w segmencie 9. Jak wskazują didaskalia, zachowanie Reżysera staje się coraz bardziej agresywne – chce on siłą zmusić Dzieci do zabawy. Przestraszone Dzieci gromadzą się wokół Guglielma i Outisa, który rozpościera ramiona w geście ochrony. Na ekranach naprzemiennie przewijają się w tym momencie obrazy wojenne i miejsc, w których nie ma wojny, o realistycznym, quasi-dokumentalnym charakterze.

W obu scenach sfera wojenna antycypowana jest w instrumentalnych interludiach (w scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy – segmenty 1., 3.; w scenie zabawy w wojnę – segment 8.). Na antycypację sfery wojennej wskazują takie właściwości kreacji audialnej, jak: wprowadzenie idiomu wojskowej marszowości za sprawą nawarstwienia struktur dźwiękowych o repetycyjnym charakterze (m.in. w partii instrumentów perkusyjnych, przykł. 91), aktywizacja instrumentów dętych blaszanych (zwłaszcza tuby basowej[1332]), zastosowanie

[1331] Ibid., s. 31, cz. 2.

[1332] Ibid., s. 15-16, cz. 2.

dynamiki oscylującej wokół *forte* czy współbrzmień trytonowych i podobnych struktur dźwiękowych[1333], jak w pierwszych taktach segmentu 9. Wskazane właściwości przyczyniają się także do **ewokowania negatywnej atmosfery (5)** – atmosfery zagrożenia i terroru. Zarówno porządek następstwa instrumentalnych interludiów, jak i właściwości ich kreacji audialnej wskazują na związek sfery wojennej z postacią Reżysera. Nie można bowiem zignorować faktu, iż interludia każdorazowo poprzedzają partię Reżysera lub następują po niej, a właściwości ich kreacji audialnej zostają utrzymane w dalszym przebiegu scen, w momentach występowania partii Reżysera. Pojawienie się partii Reżysera i jednocześnie sfery wojennej zapowiadają pojedyncze dźwięki o charakterze wojskowego sygnału, prezentowane początkowo przez różne instrumenty dęte[1334] a następnie – w postaci „skondensowanej" – przez dialogujące trąbkę pierwszą i drugą (przykł. 92). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że partia trąbek o podobnym charakterze (za sprawą zastosowania techniki dialogowania oraz analogicznego typu struktur dźwiękowych), towarzyszyła partii Pedra w scenie licytacji (cykl 1.). Charakter obu zbieżnych partii instrumentalnych, towarzyszących wskazanym postaciom, wiąże się z idiomem wojskowego marsza i ewokuje atmosferę despotyzmu, a ponadto stanowi kolejny element sugerujący pokrewieństwo charakterologiczne wskazanych postaci. W dalszej części sceny zabawy w wojnę (segmenty 15. i 17.) atmosfera terroru i zagrożenia jest wciąż ewokowana za sprawą lakonicznych (najczęściej jednotaktowych) wystąpień Reżysera, w których prezentuje on kilkudźwiękowe struktury powtarzając słowo „strzelajcie"/„sparate", często w formie skróconej (np. „spara"[1335]). Wyraża to zdenerwowanie Reżysera, podobnie jak coraz wyższe dźwięki występujące w jego partii (aż do dźwięku „a") i znaczne odległości interwałowe (np. interwał septymy[1336]). Początkowo wystąpieniom Reżysera towarzyszy puzon solo[1337] realizujący struktury dźwiękowe pokrewne względem struktur w partii Reżysera. Kolejne wystąpienia Reżysera segmentują fragmenty, w których pojawiają się nagrane Głosy Dzieci oraz struktury dźwiękowe o repetycyjnym i agresywnym charakterze, utrzymane w rytmice szesnastkowej i ósemkowej, segmentowane pauzami[1338], co wzmaga ewokowaną negatywną atmosferę i zdaje się wyrażać anihilację sfery dziecięcej. Reżyser, zauważając, że jego wysiłki nie wywołują żadnego efektu wśród

[1333] Ibid., s. 26, cz. 2.

[1334] Ibid., s. 26, cz. 2.

[1335] Ibid., s. 38, 44, cz. 2.

[1336] Ibid., s. 42, cz. 2.

[1337] Ibid., s. 35-36, cz. 2.

[1338] Ibid., s. 42, cz. 2.

zgromadzonych, w geście bezradności wypowiada słowa w dynamice *piano*[1339] lub zamiast słów prezentuje emfatyczne wykrzyknienia[1340], a jego zniecierpliwienie i irytację zdaje się podkreślać oznaczenie ekspresyjne *rapido*. Jeszcze kilkukrotnie podejmuje on próbę zwrócenia na siebie uwagi, a jego wysiłek odzwierciedla różnorodność stosowanych technik i stylów wokalnych. Śpiewając wykorzystuje strukturę w typie koloratury[1341], czy strukturę w typie pochodu gamowego[1342], używa też falsetu[1343], mowy i melorecytacji[1344]. Indywidualizacja partii Reżysera zauważalna w scenie zabawy w wojnę zdaje się w sposób metaforyczny wyrażać jego alienację – uwięzienie w wykreowanej przez siebie przestrzeni idiosynkratycznych obsesji, w pozbawionym empatii świecie własnej wyobraźni. Tego typu cechy pozwalają dostrzec w scenie zabawy w wojnę swoistą reinterpretację sceny szaleństwa czy obłędu, topicznej m.in. dla gatunku romantycznej opery *seria*. Także w scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy wykorzystane zostały liczne środki służące ewokowaniu negatywnej atmosfery. Wśród nich wskazać można: przyspieszenie tempa (z ♩ = 64 do ♩ = 96) postępujące w miarę usamodzielnienia się partii Olgi (segment 6.), coraz częstsze zmiany metrum oraz różnorodność strukturalno-fakturalną, związaną z wykorzystaniem strategii katalogowania. Śpiew a *capella* Olgi co kilka taktów przerywają struktury dźwiękowe prezentowane symultanicznie przez poszczególne instrumenty[1345], co przyczynia się do komplikacji faktury. Wśród struktur dźwiękowych wyróżnić można: struktury o repetycyjnym charakterze utrzymane w rytmice szesnastkowej (w partii instrumentów smyczkowych i rototomu), czy struktury o charakterze szesnastkowych biegników o różnym kierunku linii melodycznej (w partii fletu pierwszego, klarnetów, klarnetu piccolo, fortepianu i harfy). W dalszym przebiegu segmentu 6. następują kolejne zmiany strukturalno-fakturalne, wynikające z pojawienia się takich zjawisk, jak m.in.: jednoczesna prezentacja pojedynczych dźwięków w partiach instrumentów dętych drewnianych, smyczkowych i wybranych instrumentów dętych blaszanych[1346], czy struktura przypominająca strukturę C[1347]), prezentowana dwukrotnie *tutti* – za pierwszym razem, m.in., z wyjątkiem trąbek i rogów

[1339] Ibid., s. 46, cz. 2.

[1340] Ibid., s. 45, cz. 2.

[1341] Ibid., s. 47, cz. 2.

[1342] Ibid., s. 48, cz. 2.

[1343] Ibid., s. 50, cz. 2.

[1344] Ibid., s. 51, cz. 2.

[1345] Ibid., s. 20-21, cz. 2.

[1346] Ibid., s. 21, cz. 2.

[1347] Por. s. 227.

(przykł. 68). Wskazana wyżej różnorodność strukturalno-fakturalna, podobnie jak podczas śpiewu Olgi w scenie w przestrzeni burdelu (cykl 2.), służy zarówno ewokowaniu negatywnej atmosfery – poczucia chaosu, niepokoju i przesytu, jak i kreowaniu reminiscencji przestrzeni burdelu. W dalszej części sceny (m.in. segment 16.), oprócz atmosfery niepokoju, tworzona jest także atmosfera refleksyjności i zadumy. Wśród środków ewokujących atmosferę niepokoju wyróżnić należy m.in. ponowne wprowadzenie struktur dźwiękowych w typie struktury C, które w większym zagęszczeniu pojawiają się pod koniec partii Weterana[1348], wywołując skojarzenia z odgłosem wystrzałów. Z kolei atmosferę refleksyjności i zadumy ewokuje zastosowanie: wolniejszego tempa w stosunku do fragmentu poprzedzającego partię Weterana (z ♩ = 94 na ♩ = 72); dynamiki oscylującej wokół *piano* oraz środków kształtowania partii instrumentalnych, takich jak: kameralizacja obsady orkiestrowej i zastosowanie struktur dźwiękowych o ostinatowym charakterze za sprawą powtarzających się wysokośći dźwięków i wartości rytmicznych (np. w partii fletu altowego powtarzane są dźwięki „c"/„cis" i „f", „fis", „g", „gis", „a", utrzymane w stałej rytmice triol ósemkowych).

W scenie zabawy w wojnę – oprócz kategorii ludyczności, której przejawy zostały wskazane wyżej – wykorzystane zostały także inne **kategorie estetyczne, które niejednokrotnie się przenikają (5)**: kategoria groteski, realizmu, naturalizmu czy makabryczności. Z refleksyjną atmosferą kreowaną za sprawą właściwości partii instrumentalnych towarzyszących partii Weterana[1349] kontrastują groteskowe i realistyczne – czy wręcz naturalistyczne – właściwości kreacji wizualnej. Weteran w podartym mundurze, bez butów i z miedzianym garnkiem na głowie – swoistym „groteskowym hełmie" (jak to zostaje zaznaczone w didaskaliach[1350]) śpiewa, siedząc nieruchomo na szpitalnym łóżku (fot. 53). Jedna z pielęgniarek poleruje jego hełm, a lekarz przecina mu nogę piłą (co notabene stanowi przejaw strategii fragmentaryzacji, rozumianej w kontekście sposobu przedstawienia ciała Weterana w sposób dosłowny i naturalistyczny). Wokół niego, na ziemi, dygoczą w konwulsjach zmasakrowane ciała żołnierzy. Kategoria groteski jest także obecna w scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy za sprawą zestawienia tekstu słownego o absurdalnym charakterze, który prezentuje Reżyser[1351] ze strukturami dźwiękowymi w charakterze biegników – utrzymanymi w wartościach rytmicznych ósemek lub szesnastek pojawiających

[1348] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 56, cz. 2.

[1349] Ibid., s. 52-56, cz. 2.

[1350] „którego mundur jest zniszczony, nie ma butów i ma na głowie odwrócony miedziany garnek niczym groteskowy hełm"/„La sua divisa è lacera; non ha scarpe, e si mette in testa una pentola di rame rovesciata, e guisa di elmo grottesco", ibid., s. 51, cz. 2.

[1351] Por. podrozdział 3.2.2.

się m.in. w partii tuby basowej; z *tremolando* realizowanym przez drugi werbel[1352]; z kwintolą ósemkową realizowaną przez trzeci werbel[1353] oraz z partią puzonu, w której imitowana jest struktura rytmiczna motywu śmiechu z partii Reżysera[1354]. W scenie zabawy w wojnę kategoria groteski wielokrotnie przenika się z kategorią ludyczności, czego przykładem może być połączenie sfery dziecięcej i wojennej, a także zaznaczony wyżej sposób kreacji postaci Reżysera, nadający mu cechy przyjaciela o łagodnym usposobieniu. Groteskowy efekt wywołuje również eksponowanie brzmienia tuby basowej[1355] antycypującej wejście partii Reżysera i kreację sfery wojennej. Obecność kategorii groteski implikuje również powierzenie instrumentom dętym blaszanym realizacji określonych muzycznych idiomów ze względu na kontekst dramaturgiczny związany z kreacją sfery wojennej. Dla przykładu, idiom muzyki cyrkowej czy muzyki prezentowanej podczas ulicznych parad, o uroczystym czy wręcz defiladowym charakterze, wprowadzony został w partii instrumentów dętych blaszanych (przykł. 93) za sprawą realizacji struktur przypominających struktury z partii trąbek, jednak cechujących się większą różnorodnością materiału dźwiękowego, co ma miejsce po wyliczeniu przez Reżysera elementów wojskowego ekwipunku. Kategoria groteski rozpoznawalna jest w scenie zabawy w wojnę również w sposobie kreacji postaci męskich – w tym postaci Reżysera – w kontekście wpływu sfery kobiecej na sposób kreacji postaci męskich. Dla przykładu, Reżyser, choć reprezentuje sferę męską – na co wskazują elementy jego muzycznej i wizualnej kreacji oraz rodzaj towarzyszących jego partii instrumentów[1356] – artykułuje tekst słowny posługując się naprzemiennie techniką melorecytacji (charakterystyczną dla swej partii) i techniką śpiewu typu *bel canto* (która stanowi istotny element języka muzycznego postaci kobiecych, w tym Olgi i Samanthy). Zastosowanie tej techniki śpiewu w partii Reżysera nie tylko ujawnia jego zdolność do przybierania różnych „masek", lecz świadczy o wpływie sfery kobiecej na sposób muzycznej kreacji Reżysera.

W obu scenach rozpoznać można także **przenikanie się sfer i przestrzeni (4).** W scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy – jak wskazałam wcześniej – pojawiają się subtelne aluzje do przestrzeni burdelu kreowanej z cyklu 2. Z kolei w scenie zabawy w wojnę – mimo kreowania wyrazistej sytuacji dramaturgicznej – przestrzeń topograficzna nie została w sposób jednoznaczny określona. Z uwagi na rodzaj sytuacji dramaturgicznej możnaby umiejscowić tę scenę w przestrzeni placu zabaw, która jednocześnie jest polem bitwy, pod

[1352] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 13-15, cz. 2.

[1353] Ibid., s. 14, cz. 2.

[1354] Ibid., s. 15, cz. 2.

[1355] Ibid., s. 15-16, cz. 2.

[1356] Por. podrozdział 3.3.2.

koniec sceny zaś przemienia się w wojskowy szpital bądź w rodzaj przestrzeni cyrkowej – przecinanie piłą nogi Weterana leżącego na szpitalnym łóżku można bowiem interpretować jako aluzję do sztuczki przecinania ciała przez cyrkowego magika. Na występowanie przestrzeni o charakterze cyrkowym wskazuje także pojawienie się postaci klaunów. Jednakże – jak zaznaczyłam wcześniej – aluzje do przestrzeni cyrkowej – za sprawą idiomu muzyki związanej z tego typu przestrzenią – pojawiają się już na początku sceny. W obu scenach, z uwagi na dużą wieloznaczność przestrzeni topograficznych kwestia ich funkcjonowania zakładająca obecność mechanizmu wykluczenia nie może zostać rozważona. W scenie spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy sfera kobieca w dużej mierze przenika się ze sferą erotyczną. Natomiast w scenie zabawy w wojnę sfera męska wydaje się przenikać ze sferą wojenną, głównie za sprawą ich wspólnego reprezentanta – postaci Reżysera i takich jego cech, jak porywczość, impulsywność i konfliktowość.

Biorąc pod uwagę omówione właściwości obu scen można w nich wskazać różne przejawy heterotopii dewiacji, zgodnie z założonymi kryteriami oceny. Różnorodne środki kreacji wizualnej i audialnej w przypadku charakterystyki postaci Reżysera nadały mu cech despoty kontrolującego w dużym stopniu działania innych postaci. Chociaż aspiracje Reżysera nie zostały zrealizowane, to jego wysiłek nie okazał się zupełnie bezcelowy – dzięki bogatemu arsenałowi środków udało mu się bowiem wykreować przestrzenie iście makabryczne i jakże sugestywne. Na obecność **pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (a)** w obu scenach wskazuje przemieszanie kategorii estetycznych (m.in: refleksyjności, realizmu, naturalizmu, ludyczności, groteski i ironii) i ewokowanie negatywnej atmosfery. Stosunko długi zakres czasowy każdej ze scen (scena spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy trwa 13 stron i około 4 minut, co stanowi około 3,5% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach; scena zabawy w wojnę trwa 40 stron i około 13 minut, co stanowi około 11% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach) jest cechą dystynktywną heterotopii dewiacji.

4.2.2. Heterotopia dewiacji w *Cronaca del Luogo*

Scena budowania wieży

Scena budowania wieży	Przestrzeń placu budowy wieży-bibilioteki	Sfera męska	1. Partia Nina (s. 73-74a)
			2. Partia Nina, Sapira i Abulafii (s. 74b-76b)
			3. Partia Nina, Sapira, Abulafii, Chóru A i Chóru B (s. 77-80)
		Sfera kobieca	4. Partia Kobiety, Nina, Chóru A (tylko soprany i alty) (s. 80-83)
		Sfera męska	5. Partia Sapira i Abulafii (s. 83-84)
		Sfera męska	6. Partia Sapira, Abulafii i 3 Konstruktorów (s. 84-85)
		Sfera męska	7. Partia Nina, Sapira i Abulafii, Chóru B (s. 85-89), Chóru A (od s. 89)
		Sfera męska/kobieca	8. Partia R, Sapira i Abulafii, Chóru A (s. 90-92)
		Sfera męska, sfera wojenna	9. Partia Nina I, Nina II, Sapira i Abulafii (s. 92-99)
		Sfera męska	10. Partia Nina i Chóru A i B (s. 99-101)

Tabela 12. Struktura sceny budowania wieży

Proces budowania wieży, wokół którego rozgrywa się scena w części III, naznaczony został znamionem przekleństwa, gdyż jest wynikiem zlekceważenia klątwy wydanej przez Generała pod koniec części I[1357]. Ponadto – biorąc pod uwagę kontekst biblijny i symbolikę wieży Babel, do której odwołanie pojawia się we wskazanej scenie – uznać można, że proces wznoszenia wieży naznaczony został znamionem bluźnierstwa i oznacza **pogwałcenie boskich praw (1)** oraz stanowi symbol ludzkiego buntu i zwodniczej wiary we własną omnipotencję. W scenie budowania wieży pojawiają się także inne przejawy ignorowania powszechnie respektowanych praw i norm zachowań, w tym naruszenia sfery fizjologiczno-emocjonalnej. Dla przykładu, sytuacji porodu – rozgrywającej się w tym samym czasie, co działania budowlane – brakuje aury intymności i szacunku dla kobiecego ciała, choć ciało rodzącej Kobiety nie zostało przedstawione w naturalistyczny sposób, a za sprawą zgromadzonych postaci pozostaje wręcz niewidoczne. Poród wydaje się stanowić zaledwie jeden z elementów bogatego katalogu działań postaci w omawianej scenie. Pozostałe postaci zdają się go nie zauważać. Co więcej, nie wydawałby się on aktem szczególnie niezwykłym także dla samej

[1357] „Niech przeklęty będzie ten, kto wzniesie budowlę na ruinach miasta"/„Maledetto sia colui che edifichera sulle rovine della città", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 45-46. Słowa artykułowane przez Generała stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Jozuego*, „Niech będzie przeklęty przed obliczem Pana człowiek, który podjąłby się odbudowania miasta Jerycho", *Księga Jozuego* 6, 26, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 245.

rodzącej Kobiety, gdyby nie prezentowana przez nią treść tekstu słownego i charakter jej partii[1358]. Kobieta zaraz po porodzie jest zmuszona wracać do pracy, jak wskazują didaskalia: „podnosi się, zawija noworodka w becik i wraca do swych obowiązków[1359], co nadaje prezentowanej sytuacji znamiona dehumanizacji i tragizmu.

Przestrzenią topograficzną, w której ma miejsce proces wznoszenia wieży jest plac budowy. Z jednej strony przestrzeń tę cechuje otwartość w sensie fizykalnym – jej przestrzennym ograniczeniem jest jedynie rusztowanie, którego obraz pojawia się w projekcji wideo, z drugiej zaś strony – przestrzeń placu budowy cechuje ograniczona dostępność ze względu na funkcję tej przestrzeni i złożony system „regulacji". Przebywanie w przestrzeni placu budowy wymaga bowiem respektowania zasad określających rodzaj ubioru – noszenia żółtych kasków i niebieskich uniformów w przypadku postaci robotników i Nina oraz żółtych kasków i białych uniformów w przypadku postaci 3 Konstruktorów, a także wykonywania czynności budowlanych. Takie czynności jak: podawanie cegieł (fot. 27), wchodzenie po drabinie (fot. 24), mierzenie parametrów przestrzennych, podobnie jak osobliwy marsz postaci, w trakcie którego postaci wykonują gesty imitujące ładowanie broni (co notabene wprowadza wojenne konotacje[1360], fot. 37) powtarzane są praktycznie brak zmian, co nasuwa skojarzenia z pracą w fabryce i utylitarnością wykonywanych ruchów ciała oraz ich ograniczeniem w celu maksymalizacji wydajności pracy fizycznej. Ze wskazanych względów przestrzeń placu można uznać za **przestrzeń, której sposób funkcjonowania określa mechanizm wykluczenia (2)**, gdyż dopuszcza ona obecność jedynie jednostek dostosowujących się do panujących w niej reguł działania. Przestrzeń placu budowy kreowana jest także za sprawą treści tekstu słownego prezentowanej przez Chór, w której pojawiają się wyliczenia nazw materiałów budowlanych,

[1358] Por. podrozdział 3.2.2. i 3.3.2.

[1359] „la donna si alza, pone il neonato in sacco e riprende a lavorare", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 83.

[1360] W partii Chóru B pojawiają się kolejno rzeczowniki, reprezentujące kategorię materiałów budowlanych: „włókno szklane"/„Vetroresina", „słoma"/„Paglia", „papier"/„carta", „szkło"/„Vetro", „stal"/„acciaio", „cement"/„Cemento", „kamienie"/„pietre", ibid., s. 77-80. Niektóre słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią parafrazę fragmentu *Księgi Rodzaju*, „<<Chodźcie, wyrabiajmy cegłę i wypalmy ją w ogniu>>. A gdy już mieli cegłę zamiast kamieni i smołę zamiast zaprawy murarskiej, rzekli:<<Chodźcie zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba (…)>>", *Księga Rodzaju* 11, 3-4, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 33. Inne zaś słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią parafrazę *Księgi starożytności biblijnych* Pseudo-Filona 7, 5: „I działo się tak, że gdy budowniczowie kazali swoim niewolnikom przynosić cegły, ci przynosili wodę, a jeśli prosili o wodę, ci przynosili słomę". Pseudo-Filon, *Księga starożytności biblijnych*, tłum. ks. Ł. Laskowski, Kraków 2015, s. 94.

a także dzięki treści tekstu słownego prezentowanej przez 3 Konstruktorów, w której wskazać można aluzję do wykonywania czynności mierniczych[1361]. Z charakterem tekstu słownego koresponduje sposób ukształtowania partii wokalnych 3 Konstruktorów (przykł. 39). Wykorzystanie śpiewu sylabicznego, a także homorytmicznego sposobu prezentacji tekstu słownego i względnie jednolitego typu rytmiki (ćwierćnutowej) oraz nosowej barwy głosu (sugeruje to oznaczenie wykonawcze „nasale") nadaje partiom Konstruktorów sztuczności i robotyczności, co podkreśla także oznaczenie „manierico", jakim zostały one poprzedzone. Z kolei prezentowanie w partiach 3 Konstruktorów tych samych struktur melo-rytmicznych przy pomocy imitacji, jak i wykorzystanie w tym samym momencie identycznej artykulacji (np. *glissando*) prowadzi do ich unifikacji i odbiera im indywidualne znamiona. Warto zwrócić uwagę, że mechanizm wykluczenia, związany z kreacją przestrzeni placu budowy, wykorzystany został także w kreacji przenikającej się z nią sfery kobiecej. Obecność mechanizmu wykluczenia w kreacji sfery kobiecej symbolizują zmiany w charakterze kreacji audialnej mimo braku zmian w kreacji wizualnej (kontynuowania czynności budowlanych). Postać Kobiety zostaje otoczona jedynie przez postaci kobiece. Żadna z postaci męskich nie interesuje się jej stanem, czego wymownym symbolem staje się sposób kreacji audialnej. W momencie pojawienia się partii rodzącej Kobiety[1362] (przykł. 45) partie większości postaci męskich milkną, a partia Nina sprowadzona zostaje do artykulacji fonemów w dynamice *piano*. Wszystkie partie instrumentalne utrzymane są w podobnej dynamice, a rola instrumentów – zwłaszcza dętych blaszanych – ulega ograniczeniu za sprawą wykorzystania spośród tej grupy instrumentów jedynie puzonów i powierzenia im realizacji długo wybrzmiewających dźwięków. Po raz pierwszy swą grę przerywają także Sapir i Abulafia towarzyszący postaci Nina. Wskazane zmiany charakteru kreacji audialnej symbolizują powstanie swoistej „przestrzeni wykluczenia" dla postaci rodzącej Kobiety, nie tylko występującej w roli osoby niedysponowanej – chwilowo niezdolnej do wykonywania prac budowlanych – lecz także w roli przedstawicielki płci pięknej. Zmiany te stygmatyzują i separują tym samym sferę kobiecą, przeciwstawioną sferze męskiej usosabianej przez postać Nina i robotników.

Przestrzeń placu budowy **przenika się** w scenie budowy wieży także z wieloma innymi **sferami i przestrzeniami (4)**. Obecność niektórych z nich zasugerowana została jedynie dzięki cytatom umieszonym na stronach libretta, nazwiskom historycznych postaci czy symbolicznym działaniom scenicznym, innych zaś – także dzięki zaangażowaniu większej

[1361] 3 Konstruktorzy: „Siedem razy siedem Siedemdziesiąt i sto"/„Sette per sette Settanta e cento", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 84.

[1362] Ibid., s. 80-83.

liczby środków, jak w przypadku przestrzeni biblioteki. W kontekście jej kreacji warto zwrócić uwagę na czynność czytania książek realizowaną przez 3 Konstruktorów, a zwłaszcza na osobliwą gestyczność różnych postaci –pokazywanie liter (np. znaku X, mogącego kojarzyć się z jedną z liter alfabetu łacińskiego, a także – z pierwszą literą alfabetu hebrajskiego, fot. 10), a także na gestyczność Nina – przypominającą czynność zapisywania artykułowanych słów bądź ich pokazywania w języku migowym. Gesty wykonywane przez Nina korespondują jednak nie tyle z treścią tekstu słownego, co z samą jego obecnością. Zwracają uwagę na proces kreacji słów nie natomiast na ich sens, po pierwsze – sugerując, że budowana wieża-biblioteka stanowi nie tylko twór materialny (na co wskazuje z kolei sens słów, oznaczających rozmaite materiały budowlane, pojawiających się w partii Chóru[1363]), lecz także językowy – konglomerat różnorodnych słów o sensie wyczerpującym się w ich zestawieniu, sprawiającym wrażenie chaotycznego[1364]. Pomieszanie języków oddane zostało także w treści tekstu słownego prezentowanej przez Chór A i Chór B – oprócz słów w języku włoskim intonowane są także słowa w języku angielskim, niemieckim i hebrajskim, a także liczne fonemy i fragmenty słów – sylaby i zgłoski, co ma miejsce zwłaszcza w końcowym odcinku omawianej sceny[1365]. Katalog językowego budulca wieży-biblioteki tworzy także zestawienie rozmaitych rzeczowników w języku włoskim i hebrajskim, reprezentujących różne kategorie, artykułowanych przez Nina[1366]:

1. żywiołów, np. „woda, ogień”[1367];
2. krewnych i osób, np. „ojcowie”, „synowie”, „dziadkowie”, „kobiety” , „karły”[1368];
3. narzędzi rolniczych, np. „pługi”/, „motyki”[1369];
4. broni, np. „karabiny”, „pistolety”[1370];

[1363] Por. s. 350.

[1364] Notabene zabiegi te pełnią także funkcję metateatralną, zwracając uwagę na proces kreacji słów jako tworzywa libretta.

[1365] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 99-101.

[1366] Warto dodać, że problem fuzji języków pojawia się w *Sefer Ha-Ot* (*Księdze znaku*) autorstwa Abrahama ben szlomo Abulafii, K. Burmistrov, *The Christian Kabbalah and Jewish Universalism*, [w:] *From the Bible to Postmodernism: Papers in the History of Jewish Culture*, K. Burmistrov i in. (red.), Moskwa 2009, s. 153 i jednocześnie przypomnieć, że imię autora *Sefer Ha-Ot* nosi jedna z postaci towarzysząca Ninu w omawianej scenie.

[1367] ”l’acqua, fuoco”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 74b.

[1368] „padri”, „figli”, ibid., s. 74b, „nonni”, „donne”, „nani”, ibid., s. 75a.

[1369] „aratri”, „zappe”, ibid., s. 75a.

[1370] „fuccili”, ibid., s. 74b.

5. przyrządów mierniczych, np. „busole”, „anteny”[1371];
6. zwierząt i części ich ciał, np. „osły”, „łapy”, „pyski psów”, „wygląd rogów”, „pyski danieli”, „pawie”[1372];
7. roślin, np. „drzewa”[1373];
8. krajów i miast, np. „Grecja”, „Egipt”, „Francja”, „Hiszpania”, „Niemcy”, „Alexandria”, „Rzym”, „Wenecja”, „Jerozolima”[1374];
9. inne: „klucze”, „ołówki”, „puzony”[1375].

Z kreacją przestrzeni wieży-biblioteki oprócz katalogowej konstrukcji wypowiedzi słownych.
koreponduje kilka innych zabiegów językowych, w tym:

1. wykorzystanie neologizmów (np. słowa „Axaxaxas Mloe” zaczerpniętego z opowiadania Borgesa *Biblioteka Babel*[1376]);
2. wykorzystanie oryginalnych głosek (np. „pss”);
3. powtarzanie wybranych słów w kolejnych wersach na zasadzie aliteracji (np. przyimka „alle” odmienianego w zależności od rzeczownika, w partii Nina i i Nina II);

Przestrzeń placu budowy wieży przenika się także ze sferą historyczną – za sprawą określeń protagonistów pochodzących od nazwisk historycznych postaci (w przypadku Sapira, Abulafii, poniekąd też Nina), sferą kobieca – za sprawą wprowadzenia sytuacji porodu, partii Kobiety i partii R, sferą wojenna – poprzez wykorzystanie sytuacji walki, sferą biblijna – dzięki wykorzystaniu biblijnych cytatów i motywu wieży Babel. Partia trzech puzonów, pojawiająca się na początku sceny (przykł. 50), kojarzyć się może z brzmieniem szofarów stylizowanym w części I[1377]. Początkowo dwa puzony – podobnie jak w części I – realizują zaledwie jeden

[1371] „bussole”, ibid., s. 74b, „antenne”, ibid., s. 75a.

[1372] „asini”, „zampe”, ibid., s. 75a, „facce di cani”, „facce di corni”, „facce di daini”, „pavoni”, ibid., s. 75b.

[1373] „alberi”, ibid., s. 75a.

[1374] „Yavan”, „Mizrayim”, „Tzartat”, ibid., s. 76a, „Seferad”, „Ashkenaz”, „Roma”, „Venezia”, „Yerushalayim”, ibid., s. 76b. Słowa artykułowane przez Nina prawdopodobnie inspirowane są następującym fragmentem *Ziemi jałowej/The Waste Land* Eliota: „Walące się wieże Jerozolima Ateny Aleksandria Wiedeń Londyn”. T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, op. cit., s. 67.

[1375] „chiavi”, ibid., s. 75a, „tavoli”, „tromboni”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 75b.

[1376] J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] idem., *Fikcje*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski i S.Zembrzuski, Warszawa 2003, s. 100.

[1377] Por. podrozdział 3.3.2.

dźwięk „es" (długo wybrzmiewający, jak i poddawany repetycjom w różnym rytmie), następnie zaś realizowany przez puzony materiał dźwiękowy ulega wzbogaceniu. Ponowne wykorzystanie puzonów, jak i podobny sposób ukształtowania ich partii w początkowym framencie sceny budowania wieży i w części I sugerować może obecność sfery sacrum oraz sfery wojennej.

Jednakże jeśli weźmie się pod uwagę wygląd Nina brzmienie puzonów może zacząć ewokować skojarzenia z brzmieniem rogów myśliwskich i ze sceną polowania. Nino bowiem występuje w masce jelenia, co stanowi nawiązanie do profesji biblijnego pierowzoru Nina – myśliwego Nimroda[1378] (fot. 5). W didaskaliach podkreślony został wyjątkowy charakter kostiumu Nina, scharakteryzowany jako „spektakularny: odrobinę bajkowy, karnawałowy i animalistyczny"[1379], sugerujący ekscentryczny wygląd postaci. Kostium Nina, podobnie jak wykonywane przez niego gesty i sposób ukształtowaniu partii, służy jego indywidualizacji. Partia Nina wyróżnia się na tle partii innych postaci bardzo oryginalnymi walorami brzmieniowymi. Warunkuje je m.in. wykorzystanie przybliżonych wysokości dźwięków zamiast wysokości absolutnych, co oddaje sposób notacji (notacja na trzech liniach zamiast na pięciu), relatywizowanych nie względem klucza określającego bezwzględną wysokość danego dźwięku (brak klucza na początku trójlinii), lecz względem warunków wokalnych danego wykonawcy[1380]. Wybrane dźwięki realizowane są przy użyciu charakterystycznych technik wokalnych[1381]. Wskazane właściwości partii Nina zostają utrzymane w przebiegu całej sceny. Nino, zrzucając zwierzęcą maskę i zakładając żółty kask, wciela się w kolejną postać – demiurgicznego projektanta-architekta inicjującego i nadzorującego proces budowy wieży, którego celem jest ustalenie nowego porządku świata (fot. 62). Postaci Nina towarzyszy pojawienie się w przestrzeni scenicznej postaci 3 Konstruktorów oraz postaci Sapira grającego na trąbce i Abulafii grającego na puzonie. Sposób ukształtowania wskazanych partii instrumentalnych (a także partii wokalnej częściowo realizowanej przez Sapira) wzorowany jest na partii Nina, co zostało podkreślone przy pomocy słownego oznaczenia (w partii Sapira – *imitując Nina*/*imitando Nino,* przykł. 34) i co wiąże się z dużym stopniem **sprawczości** Nina oraz **dużym stopniem kontrolowania (b)** przez niego działań pozostałych postaci.

[1378] Por. podrozdział 3.1.2.

[1379] „spettacolare: un po' fiabesco, carnavalesco e animalesco", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 72c.

[1380] Warto dodać, że indywidualizacji partii Nina posłużyło także powierzenie jej wykonania wokaliście-samoukowi – Davidowi Mossowi, źródło: http://www.davidmossmusic.com/bio.html, dostęp:15.02.2019. W odbiorze audytywnym tej jedynej inerpretacji partii Nina oryginalna barwa głosu i „nieoperowy" sposób emisji niewątpliwie wyróżniają się na tle właściwości głosów pozostałych wykonawców.

[1381] Por. tabela 1b. w Aneksie 1.

Podporządkowanie partii Abulafii i Sapira partii Nina w dalszym fragmencie sceny zaznaczone zostało przy pomocy oznaczenia *swobodnie „towarzysząc" Nino*/*liberamente „accompagniando" Nino*[1382]. Imitowanie przez puzon i trąbkę dźwięków z partii Nina wprowadza efekt przedrzeźniania i nadaje kreowanej sytuacji groteskowego wydźwięku. Indywidualizacji postaci Nina służy także oryginalny sposób artykulacji tekstu słownego. Wielokrotnie Nino powtarza jednosylabowe słowa (np. „per", bądź sylaby „do-„ „pa-", przykł. 15) lub fonemy (przykł. 27), co ewokuje wrażenie nerwowości i kojarzy się z odgłosem jąkania. Poddenerowanie Nina sugeruje też oznaczenie ekspresyjne *esaltato*, szybko zmieniający się kierunek linii melodycznej, realizacja stosunkowo krótkich wartości rytmicznych (głównie ósemek i szesnastek), a także częste kontrasty dynamiczne (np. zmiana z poziomu *forte* na poziom *piano*, przykł. 15) i duże odległości między dźwiękami (przykł. 34). Wrażenie nerwowości Nina wzmagają występujące na początku jego partii powtórzenia zaledwie czterech struktur melo-rytmicznych (lub ich wariantów – zmienionych nieznacznie rytmicznie bądź o sposób artykulacji), co ponadto wydaje się sugerować kompulsyjne skłonności Nina. Z kolei wrażenie agresywności i demoniczności Nina ewokuje akcentowanie licznych dźwięków (także przy pomocy artykulacji *staccato*, przykł. 15), a ponadto amplifikacja wybranych dźwięków z jego partii[1383] (przykł. 27). Wrażenie to wzmaga treść tekstu słownego „(…) bestie wszyscy powstańcie"[1384] czy transformacja dźwięków przy pomocy takich efektów *live electronics*, jak *delay* i *sampling*[1385] (przykł. 45). Połączenie wskazanego wyżej sposobu prezentacji tekstu słownego, środków kreacji wokalnej – w tym dotyczących właściwości barwy głosu i efektów *live electronics* – nadaje partii Nina cech kojarzących się z estetyką turpistyczną, a nawet z estetyką grozy. Gniewny temperament Nina, jego nerwowość i demoniczność sugerują także wykonywane gesty oraz symbolizują liczne określenia żywiołów przyrody i zjawisk atmosferycznych pojawiające się w prezentowanym przez Nina tekście słowym[1386]. Silną indywidualizację postaci Nina, a także fakt, iż w przeciwieństwie do pozostałych postaci – mimo, że jest on ubrany tak samo, jak one – nie wykonuje on czynności budowlanych i jedynie obserwuje ich działania, interpretować można jako wyraz dystansu względem pozostałych postaci i symbol społecznej nierówności, a tym

[1382] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 86.

[1383] Ibid., s. 75-76.

[1384] „(…) bestie tutti salite", ibid., s. 86-87.

[1385] Ibid., s. 79-82.

[1386] „woda"/„aqua", „ogień"/„fuoco", „uczesany grzmot"/„tuono pettinato", ibid., s. 74b, s. 77. Ostatni ze wskazanych zwrotów pochodzi z opowiadania *Biblioteka Babel* Borgesa. J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] idem., *Fikcje*, op. cit., s. 100.

samym jako przejaw władzy Nina nad pozostałymi postaciami. Notabene bogactwo informacji pojawiających się w tekście słownym prezentowanym przez Nina – zdradzające jego dużą wiedzę i erudycję – również wydaje się stanowić symbol władzy, zgodnie z Foucaultowskim rozpoznaniem zależności między władzą a wiedzą[1387]. W kreacji postaci Nina wskazać można także przejawy innego Foucaultowskiego konceptu – **figury szaleńca (3)**. Jednym z nich jest swoista „słowna katalogowość" – posługiwanie się licznymi wyliczeniami słownymi, zamiast wypowiedziami w formie pełnych zdań, czy rozdzielenie partii Nina na dwie partie (oznaczone jako Nino i i Nino II), pojawiające się pod koniec sceny[1388]. Obie partie wykonywane są przez tego samego wokalistę, co partia Nina. Zabieg rodzielenia, czy multiplikacji partii Nina na dwie partie symbolizować może zaburzenia osobowości postaci, schizofreniczne rozdwojenie jej jaźni. Symptomy tego procesu pojawiają się już w partii Nina – symbolizują je częste zmiany dwóch oznaczeń sugerujących odmienny typ barwy i ekspresji głosu[1389] – *nasale* („symbol „N") i *lirico* (symbol „L"). Partie Nina i i Nina II odróżnia od partii Nina występowanie recytacji (przykł. 4). Ponadto partię Nina i odróżnia od partii Nina i Nina II także występowanie melorecytacji, przy pomocy której realizowane są bardzo wysokie dźwięki (np. „cis[1]"[1390]). Antagonizm i wzburzenie postaci Nina i i Nina II, reprezentujących dwie grupy postaci, pomiędzy którymi przemieszcza się ten sam wokalista potęgują – podobnie jak w partii Nina – liczne wyliczenia nazw żywiołów przyrody, zwłaszcza odwołujące się do dialektyki żywiołu ognia i wody[1391], a ponadto odmienne oznaczenia ekspresyjne, jakimi opatrzone zostały ich partie („z emfazą i wielką godnością"[1392] – w przypadku partii Nina i oraz „niestabilnie, nerwowo, jąkając się"[1393] – w przypadku partii Nina II), a także sposób ukształtowania partii Sapira i Abulafii, towarzyszących postaci Nina i i Nina II. Sapir, w momencie towarzyszenia partii Nina i i Nina II, realizuje podobne struktury melo-rytmiczne, które różnią się wysokościami dźwięków, Abulafia natomiast – odmienne typy struktur melo-rytmicznych (oznaczone w partyturze w sposób literowy). Sapir w momencie pojawienia się każdej ze wskazanych partii wokalnych realizuje pojedyncze dźwięki utrzymane w rytmice szesnastkowej, jednakże jedynie towarzysząc partii Nina II realizuje on – jak sugeruje symbol

[1387] M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, op. cit.

[1388] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 92-99.

[1389] Ibid., od s. 74a.

[1390] Ibid., s. 98-99.

[1391] „(…) ukłońcie się w stronę ognia"/„(…) Al fuoco v'inchinerete", Nino I: „W stronę wody, która go ugasi"/„All'acqua che lo spegne", ibid., s. 94.

[1392] "con enfasi e con grande dignità", ibid., s. 93.

[1393] "instabile, nervoso, balbettando", ibid., s. 93.

strzałki w górę – najwyższy możliwy dźwięk[1394]. Z kolei Abulafia towaszysząc partii Nina i realizuje strukturalny wzór melodyczno-rytmiczny oznaczony w partyturze literą „a)", który tworzą dźwięki oddalone od siebie o stosunkowo duże interwały (w tym undecymę zwiększoną i sekstę wielką), o wznoszącym kierunku linii melodycznej, utrzymane w rytmice ćwierćnutowej, spośród których dwa ostatnie realizowane są przy użyciu ascendentalnego *glissando*[1395]. Natomiast Abulafia, towarzysząc partii Nina II, realizuje strukturalny wzór melodyczno-rytmiczny oznaczony w partyturze literą „b)", charakteryzujący się występowaniem dźwięków oddalonych głównie o interwał sekundy i utrzymanych w drobnych wartościach rytmicznych (trzydziestodwójkach, szesnastkach i ósemkach), spośród których ostatni – podobnie jak we wzorze „a)" – realizowany jest w artykulacji *glissando* jednakże o opadającym kierunku[1396].

W scenie budowania wieży rozpoznać można przejawy **ewokowania negatywnej atmosfery (5)** – atmosfery zagrożenia i chaosu, czego kulminacją staje się fragment, w którym następuje fuzja języków, co również stanowi przejaw **negatywnej symboliki (5)** związanej z wieżą-biblioteką. We fragmencie, w którym następuje fuzja języków prezentowane są zróżnicowane działania zgromadzonych postaci, co – podobnie jak właściwości ekspresyjne fragmentu – zaznaczone zostało w didaskaliach[1397]. W kreacji wizualnej uwagę zwracają głównie działania o agresywnym wydźwięku – szarpanie za włosy, czy popychanie (fot. 38). W kreacji audialnej pojawia się wówczas symultaniczna prezentacja zróżnicowanych struktur melo-rytmicznych, w większości przypadków z wykorzystaniem stopniowego *crescendo* i *accelerando,* co wzmaga poczucie chaosu i agresji. Wśród struktur wyróżnić można m.in.:

- jedno- i kilkudźwiękowe struktury melo-rytmiczne utrzymane w wysokim rejestrze i realizowane w artykulacji *staccato w* partii wybranych instrumentów dętych drewnianych (fletów, oboju i klarnetu piccolo), następnie także w partii klarnetów basowych, waltorni i tub;

- struktury składające się z dźwięków oddalonych od siebie głównie o interwał sekundy, tercji i kwarty, realizowane w artykulacji *legato* w partii pozostałych instrumentów

[1394] Ibid., s. 95.

[1395] Ibid., od s. 93.

[1396] Ibid., od s. 93.

[1397] „Dwie grupy ustawione frontalnie walczą ze sobą podczas gdy gorączkowe ruchy po drabinie w górę i w dół stają się coraz szybsze. Coraz liczniejsi murarze upadają [w atmosferze – WN] ogólnej obojętności. Szaleńcza praca zmienia się w panikę i agresję."/„I due schieramenti si scontrano frontalmente mentre il movimento frenetico su e giu per le scale continua sempre piu accelerato. i muratori cadono, sempre più numerosi, nel l'indifferenza generale. La frenesia del lavoro si trasforma in panico e aggressione.", ibid., s. 99.

dętych drewnianych (klarnetów, saksofonów i fagotu) oraz w partii instrumentów dętych blaszanych;

- długo wybrzewające dźwięki realizowane w partii instrumentów smyczkowych, także w artykulacji *tremolo*;

- kilkudźwiękowe struktury realizowane przy pomocy melorecytacji wraz z poliglotycznym tekstem poddawanym fragmentaryzacji w partii Chóru A i Chóru B[1398].

Wskazane właściwości ekspresyjne wzmaga także zastosowanie klasterów w partii Chóru A i B[1399], czy artykulacji *tremolo* w partii instrumentów perkusyjnych[1400]. Warto zaznaczyć, że w scenie budowania wieży ewokowaniu negatywnej atmosfery położyło także wiele innych środków. Wśród nich wskazać można wykorzystanie brzmienia różnych przedmiotów o tuboidalnym kształcie, po które sięga Abulafia[1401], co sugerują didaskalia[1402].

W scenie budowania wieży można rozpoznać przejawy heterotopii dewiacji ze względu na obecność **pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (a)**. Wskazuje na to stosunkowo duże nasilenie strategii ją tworzących i wprowadzenie postaci Nina, która w dużym stopniu kontroluje działania innych postaci (m.in.. czynności budowlane), a sposób ukształtowania partii Nina determinuje sposób ukształtowania partii innych postaci (np. Sapira i Abulafii). Obecność heterotopii dewiacji potwierdza stosunkowo długi czas trwania sceny[1403] (scena budowania wieży zajmuje całą część III, tj. 31 stron i około 13 minut, co stanowi około 15% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach).

[1398] Ibid., s. 100.

[1399] Ibid., s. 100.

[1400] Ibid., s. 100-101.

[1401] Ibid., od s. 74b.

[1402] „(…) dmucha we wszystkie możliwe tuby, wciąż inne”/„(…) soffia in tutti i tubi possibili, sempre diversi”, ibid., s. 74b.

[1403] Czas trwania niniejszej sceny oraz kolejnej sceny rozważanej w dalszej części podrozdziału został określony jako „stosunkowo długi” w porównaniu z czasem trwania innych scen w utworze, m.in. tych, rozważanych w podrozdziale 4.1. Dwie najdłuższe ze scen rozważanych w podrozdziale 4.1. (oprócz sceny przenoszenia kamieni) trwają około 6 minut (scena koncertu oraz scena spotkania R i Orvid). Pozostałe sceny trwają od kilkudziesięciu sekund do około dwóch minut.

Scena eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/scena burzenia ghetta[1404]

Scena eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu (scena burzenia ghetta)	Przestrzeń placu miejskiego/przestrzeń burzonego ghetta)	Sfera wojenna	1. Partia Adepta i i II, instrumentów „na placu" (s. 166-169)
		Sfera wojenna	2. Partia Chóru B, instrumentów „na placu" (s. 169-172) i Chóru A (od s. 172)
		Sfera wojenna	3. Partia Chóru A i B (tylko s. 173), instrumentów „na placu", Orvid (s. 173-175)
		Sfera wojenna, sfera sacrum	4. Partia Orvid, Phanuela (s. 175-179), instrumentów „na placu" (s. 175-178),
		Sfera wojenna, sfera sacrum	5. Partia Phanuela (s. 180)
		Sfera wojenna, sfera kobieca	6. Partia R, Chóru A (s. 181-187) i Chóru B (s. 181)
		Sfera wojenna, sfera dziecięca	7. Partia Dzieci (s. 187-188)
		Sfera wojenna	8. Partia instrumentów „na placu" (s. 189)
		Sfera wojenna	9. Partia instrumentów „na placu" (s. 190) i Burmistrza (s. 190-192)
		Sfera wojenna, sfera dziecięca	10. Partia Dzieci (s. 192)

Tabela 13. Struktura sceny eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/sceny burzenia ghetta

W scenie eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/scenie burzenia ghetta przedstawiony został proces segregacji rasowej, co można uznać za **złamanie ogólnie przyjętych zasad moralnych (1).** Przejawem tego procesu staje się czynność mierzenia wzrostu zgromadzonych postaci, realizowana przez 2 pracujących Adeptów. Licznie

[1404] Wprowadzenie dwóch alternatywnych określeń sceny wiąże się z możliwością rozpatrywania jej w kontekście dwóch przestrzeni – placu miejskiego bądź burzonego ghetta. Za pierwszą propozycją przemawiają liczne nawiązania do opowiadania Idy Fink *Skrawek czasu* – w którym występuje przestrzeń placu miejskiego (określona jako „rynek miejski") – pojawiające się w libretcie utworu. Fink. I. Fink, *Skrawek czasu*, [w:] idem, *Wiosna 1941*, Warszawa 2011. Za drugą zaś – hipotetyczna możliwość wpływów pierwotnej siedmioczęściowej koncepcji struktury utworu, w której miała pojawić się przedostatnia część zatytułowana „ghetto", jak świadczy treść dokumentu zatytułowanego a *PROJECT FOR a MUSIC-THEATRE WORK BY LUCIANO BERIO*, którego reprodukcję przedstawiła Talia Pecker Berio. T. P. Berio, *<<A lei la parola taciuta>>*…., op. cit., s. 263-265. Ponadto na możliwość dwojakiej interpretacji przestrzeni topograficznej pozwalają właściwości kreacji audialnej i wizualnej obecne we wskazanej scenie.

zgromadzone postaci, po okrzyku jednego z Adeptów („Wolna przestrzeń”[1405]), ustawiają się jedna za drugą i na gest wołania podchodzą kolejno do danego Adepta, który przy pomocy liniału mierniczego ocenia ich wzrost (fot. 36). Pojawienie się Adeptów mierzących postaci, a także parametry muru i placu (na co wskazują didaskalia[1406]), świadczy bądź o rozpoczęciu akcji prześladowczych, mających na celu ulepszenie mechanizmów sprawowania kontroli nad przestrzenią miasta, bądź o rozpoczęciu procesu burzenia przestrzeni ghetta. Na dookreślenie wskazanej przestrzeni topograficznej jako placu miejskiego lub ghetta pozwala ciągła obecność postaci, które uczestniczyły w prowadzeniu czynności handlowych i które związane były z przestrzenią targu znajdującą się w obrębie przestrzeni placu miejskiego bądź ghetta, a ponadto ciągła obecność postaci trzech instrumentalistów, których – dzięki właściwościom wykonywanych partii – skojarzyć można z klezmerami[1407]. W omawianej scenie zachowane zostały takie właściwości ich wcześniejszych partii, jak: ekspresyjna, wirtuozowska melodyka o quasi-improwizacyjnym charakterze utrzymana w rytmice szesnastkowo-ósemkowej, pojawiająca się tym razem także w partii akordeonu (przykł. 47), cechująca się wykorzystaniem ozdobników jedynie w partii skrzypiec i klarnetu (np. partia skrzypiec[1408], partia klarnetu[1409]) oraz zróżnicowaną artykulacją (np. *tremolo* w partii klarnetu[1410], *glissando w* partii skrzypiec[1411]). Jednakże niektóre właściwości partii instrumentalistów zostały zmienione. W partii klarnetu dominuje materiał skali chromatycznej, co ewokuje poczucie napięcia i zagrożenia, natomiast materiał skali węgierskiej (również alterowany, jak we wcześniejszym fragmencie) utrzymany został w partii skrzypiec i akordeonu, realizujących struktury akordowe. Choć podobne struktury realizowane były w początkowym fragmencie partii skrzypiec w scenie rozgrywającej się w przestrzeni targu, w niniejszej scenie brzmienie struktur akordowych staje się bardziej agresywne za sprawą ich wykorzystania także w partii akordeonu. W omawianym fragmencie nie pojawia się nawiązanie do wcześniej obecnego stylu *doina*, gdyż w partii akordeonu nie występują długo wybrzmiewające dźwięki, stanowiące istotny element kreacji tego stylu. Ponadto warto dodać, że za dookreśleniem omawianej przestrzeni bardziej jako placu miejskiego niż ghetta przemawia zbieżność

[1405] „Spazio libero”, L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 166.

[1406]„ (…) Pracujący adepci mierzą i sprawdzają mur i plac”/„(…) Addetti all abitazione misurano ed esaminano il muro e la piazza”, ibid., s. 165.

[1407] Por. podrozdział 3.3.2.

[1408] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 167.

[1409] Ibid., s. 168.

[1410] Ibid., s. 169.

[1411] Ibid., s. 170.

wprowadzonych przestrzeni i sytuacji z tymi, jakie występują w opowiadaniu Idy Fink *Skrawek czasu*, z którego cytaty pojawiają się w niniejszej scenie w partii R i w tekście libretta jako metakomentarze[1412]. W opowiadaniu Fink w sąsiedztwie przestrzeni rynku miejskiego – podobnie jak w *Cronaca del Luogo* w sąsiedztwie przestrzeni placu miejskiego – pojawia się przestrzeń handlowa, czy piętrowe domy (w *Cronaca del Luogo* – przestrzeń muru-domu), a także czynność ustawiania się postaci w rzędach[1413]. Kojarzyć się ona może ze wspomnianą w opowiadaniu „łapanką" – dobrowolnym ustawianiem się postaci w szeregach przy magistracie na miejskim rynku, w celu zgłoszenia się „na roboty", które okazują się być zsyłką do obozów koncentracyjnych. Za taką interpretacją przestrzeni przemawia także wcześniejszy fragment libretta, w którym pojawia się określenie „Wynajem siły roboczej"[1414] – brzmiące niczym szyld – korespondujące ze wspomnianym w opowiadaniu „zaciągiem na roboty"[1415].

Proces eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/proces burzenia ghetta, a także proces wykluczenia, symbolizuje nie tylko nagłe zaprzestanie wykonywania czynności handlowych i pojawienie się czynności mierzenia postaci, lecz także „odebranie głosu" mierzonym postaciom, które uznać można za prześladowanych mieszkańców miasta/mieszkańców ghetta, co przyczynia się do **ewokowania negatywnej atmosfery (5)**. Mierzone postaci – wyróżniające się aktywnością wokalną we wcześniejszej scenie (podczas kreacji przestrzeni targu) – w momencie pojawienia się Adeptów tracą swój głos. W dalszej części sceny jedynie nieśmiało przytakują Adeptom posługując się melorecytacją utrzymaną w dynamice oscylującej wokół *piano*[1416], bądź kierują nieśmiałe wołanie – jak można przypuszczać – do postaci Boga, którego, jak się okazuje, nie ma[1417]. Niemość postaci w sposób zawoalowany sygnalizuje także postać Orvid, która wzywając Boga nazywa postaci „niemymi murami, które na ciebie patrzą"[1418]. Adepci, wykrzykując kolejne określenia przestrzeni, które

[1412] Por. podrozdział 3.1.2.

[1413] „(…) rynek małego miasteczka, czworobok zamknięty piętrowymi domami, apteką, sklepami z galanterią i żelazem, obramowany chodnikiem o wielkich, kwadratowych płytach, które czas rozsadził i spękał (nigdzie już potem nie widziałam tak wielkich płyt), a na środku rynku stał magistrat i tam właśnie, przed magistratem, kazano nam ustawić się w szeregi." I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 6.

[1414] „Affitto mano d'opera", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 165.

[1415] I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 7.

[1416] „Tak"/„Si", L. Berio, Cronaca del Luogo, op. cit., s. 169.

[1417] „Przybądź"/„Vieni", ibid., s. 170.

[1418] „I muri ci guardano muti", ibid., s. 174-175. Słowa prezentowane przez Orvid stanowią parafrazę fragmentu poematu *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kacenelsona: „Nie na darmo ściany spoglądały pobladłe, lęk był w każdej ścianie, Nie na darmo każdy kamień na nas patrzył przejęty strachem

brzmią niczym rozkazy ze względu na wykorzystanie dynamiki *forte* i lakoniczną konstrukcję wyrażeń[1419], demonstrują swą władzę oraz ewokują atmosferę niebezpieczeństwa i zagrożenia, wzmaganą także dźwiękiem terkotki, którą posługują się, by zwrócić uwagę zgromadzonych postaci. Odebranie zgromadzonym postaciom głosu – bardziej radykalne niż w przypadku postaci Ady w *Outis*[1420], gdyż także rozumiane w sposób fizyczny (jako ich „wokalna nieobecność") – sprawia, że stają się one niezauważalne, a tym samym nieistotne. Niemość postaci symbolizuje proces odebrania im tożsamości i ich anihilacji – usunięcia z przestrzeni miasta. Notabene kwestia nagłego milczenia postaci zgromadzonych na środku rynku zamiast gwaru tłumu handlowego pojawia się także w opowiadaniu Idy Fink *Skrawek czasu*[1421]. Proces eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/proces burzenia ghetta wiąże się z kreowaniem nowej, elitarnej przestrzeni miasta, **której sposób funkcjonowania określa mechanizm wykluczenia (2)**, gdyż przebywać w niej mogą jedynie określone postaci. Jej wprowadzenie sygnalizują zmiany kreacji wizualnej i audialnej. Po wykrzyczeniu przez pierwszego Adepta inicjalnego rozkazu przestrzeń sceniczną opuszczają niektóre postaci, a sposób organizacji pozostałych z nich wiąże się z czynnością mierzenia. Gra instrumentalistów znajdujących się w przestrzeni scenicznej – reprezentujących ludność o żydowskim pochodzeniu lub związanych z przestrzenią ghetta – ustaje, a w przestrzeni scenicznej pojawia się postać Burmistrza wraz z „(…) grupą odwiedzających ubranych w długie płaszcze przeciwdeszczowe i błyszczące buty"[1422], o czym informują didaskalia, a co jednak nie zostało zrealizowane w przedstawieniu. Opisany w didaskaliach styl ubioru postaci towarzyszących Burmistrzowi nasuwać może skojarzenia z umundurowaniem gestapo bądź żydowskiej policji. Przestrzeń miasta – jeśli weźmie się pod uwagę historyczne konotacje związane z działaniem tajnej policji czy Żydowskiej Służby Porządkowej – jawi się wówczas jako miejsce represji ludności o żydowskim pochodzeniu, jej stygmatyzacji i wykluczenia,

niemym…". I. Kacenelson, *VII Za późno*, [w:] idem., *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, op. cit., s. 43.

[1419] „Wolna przestrzeń Przestrzeń czasu Zielona przestrzeń"/„Spazio libero Spazio di tempo Spazio verde", „(…), L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 166-167, „Przestrzeń krytyczna, przestrzeń życiowa, Ukośna przestrzeń"/„(…) Spazio critico, Spazio vitale, Spazio obliquo", ibid., s. 167, s. 169.

[1420] Por. podrozdział 4.2.1.

[1421] „Widok, jaki otworzył się naszym oczom, nie przedstawiał nic niezwykłego, była to czerń tłumu niby w dzień targowy, ale inaczej, bo tłum targowy jest kolorowy i głośny, gdaczą kury, gęgają gęsi i jest to tłum ruchliwy, a ten był milczący, może tak wyglądał jak na wiecu jakimś, ale chyba też inaczej, zresztą nie wiem.". I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 9.

[1422] „(…) gruppo di visitatori che indossano lunghi impremeabili e stivali lucinanti.", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 189.

także przez przedstawicieli własnej nacji, kolaborujących z nazistami. Wskazany kierunek interpretacji znaczenia przestrzeni miasta sugeruje również aluzja do tzw. „zabawy w klucz", opisanej w opowiadaniu Idy Fink o takim samym tytule, pojawiająca się w treści tekstu słownego prezentowanej przez Dzieci i Burmistrza. Dzieci – podobnie jak chłopiec w opowiadaniu Fink – zgodnie z zasadami „zabawy w klucz", ćwiczą, jak mają się zachować, gdy do mieszkania, w którym ukrywają się wraz z rodzicami, zapuka nieoczekiwany gość (prawdopodobnie w celu dokonania rewizji). Dzieci imitują przy tym odgłosy pukania[1423]. Burmistrz namawia Dzieci, by te wydały swoich rodziców, ukrywających się w przetrzeni miasta[1424], a nakłanianie Dzieci do zdrady rodziców stanowi kolejny przejaw złamania praw moralnych i świadczy o **wysokim stopniu kontroli (b)** postaci przez Burmistrza. Burmistrz wydaje się być postacią opanowaną, spokojną i wzbudzającą zaufanie za sprawą utrzymania jego partii wokalnej w dynamice oscylującej wokół *piano,* realizacji melodyki cechującej się głównie występowaniem kroków sekundowych oraz dominacji małozróżnicowanej rytmiki ćwierćnutowej (przykł. 94). Jednakże śpiew Burmistrza segmentują struktury utrzymane w rytmice trzydziestodwójkowej realizowane przez klarnet, skrzypce oraz struktury akordowe realizowane przez akordeon (przykł. 94). Partie instrumentalistów kontrastują z partią Burmistrza nie tylko pod względem występujących struktur, lecz także pod względem dynamiki – prezentowane są bowiem w dynamice *forte*. Ów efekt kontrastu nie tylko wprowadza niepokój, lecz także symbolizuje niecne zamiary Burmistrza i demaskuje jego prawdziwe oblicze. Podobną funkcję pełni efekt ironii, pojawiający się za sprawą szesnastkowych struktur składających się z repetycji pojedynczego dźwięku, realizowanych przez wybrane instrumenty dęte drewniane towarzyszące partii Burmistrza, a w dalszej części fragmentu – także przez trabkę pierwszą[1425]. Za swoistą antycypację nieprzyjaznej i wykluczającej przestrzeni miasta uznać można informację o „ognistym mieście"[1426] pojawiającą się w partii Nina i w scenie budowania wieży (część III). Jednakże w scenie

[1423] „Tokà tokà tokà kà kà Bawimy się w klucz Tokà tokà kto tam Pukają do drzwi Tokà tokà już otwieram mama jest w pracy żegnaj tato"/„Tokà tokà tokà kà kà Facciamo un gioco della chiave Tokà tokà chi vi là Bussano alla porta Tokà tokà apro subito La mamma è al lavoro addio papà.", ibid., s. 187-188. Słowa prezentowane przez Dzieci stanowią cytat z C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane,* op. cit., s. 214 oraz nawiązują do treści opowiadania Idy Fink *Zabawa w klucz,* I. Fink, *Zabawa w klucz,* [w:] idem, *Wiosna 1941,* op. cit., s. 169-173, podobnie jak słowa Burmistrza prezentowane poniżej.

[1424] „Teraz idźcie do waszych rodziców pokażcie gdzie są"/„Adesso andate dai vostri genitori fateci vedere dove stanno", L. Berio, *Cronaca del Luogo,* op. cit., s. 191-192.

[1425] Ibid., s. 190-192.

[1426] „città ardente", ibid., s. 93.

budowania wieży przedstawiony został jedynie proces jej powstawania – co związane było z kreacją przestrzeni placu budowy – a owo „ogniste miasto" mogło oznaczać potencjalną lokalizację wieży, jak i symbolizować przestrzeń placu budowy – przestrzeń o iście piekielnym charakterze, w której rządzi demoniczny Nino. Z kolei w części V ukazany został nie tylko proces kreowania przestrzeni miasta – dokonujący się dzięki prześladowaniom Żydów/niszczeniu przestrzeni ghetta, świadczący o **sprawczości (b)** Burmistrza miasta – lecz także samo miasto, będące przestrzenią wykluczającą, okupioną tragedią postaci i zniszczeniami innych przestrzeni, a przy tym będące wieloznaczną „przestrzenią-kryjówką". Z jednej strony bowiem przestrzeń miasta wymaga przebywania w ukryciu postaci niemile w niej widzianych, stwarzając pozory ich nieobecności („zabawa w klucz" prowadzona przez Dzieci), z drugiej zaś – funkcjonowanie w niej wiąże się z przyzwoleniem na ukrywanie działań będących aktami przemocy i represji. Ujawnienie ukrywających się postaci i sprawienie, że staną się one widoczne (czego domaga się Burmistrz), mogłoby stanowić okazję do demonstracji władzy i egzekwowania „obywatelskich" praw oraz przybrać charakter widowiska – w imię fałszywie rozumianej praworządności dawałoby przyzwolenie dla niemoralnych zachowań, kreowałoby utopię bezpiecznego miasta, chroniącego swych obywateli przed nieproszonymi gośćmi przy pomocy „narzędzi" iście performatywnych (np. egzekucje czy lincze). Jednakże biorąc pod uwagę kontekst opowiadania *Skrawek czasu* zauważyć należy, że przestrzeń miasta może być także „przestrzenią uniewidoczniającą" – sytuującą wszelkie akty przemocy poza jej obrębem[1427]. Zgodnie z rozpoznaniem Foucaulta dotyczącym sposobu funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa, przestrzeń miasta może być przestrzenią stanowiącą pole działania wyrafinowanych mechanizmów maskujących prawdę o zamordowanych[1428]. Notabene wspomniana wyżej scena budowania wieży związana z kreacją placu budowy – w konteście treści wspomnianego opowiadania Fink – kojarzyć się może z pojawiającą się w nim informacją o „robotach"[1429]. Jednakże rozgrywające się w *Cronaca del Luogo* wydarzenia przedstawione zostały w odwrotnej kolejności, niż te w opowiadaniu.

[1427] „O jego ostatnich godzinach pełną wiedzę przyniósł dopiero koniec wojny - ów chłop, który przyniósł karteczkę, nie śmiał powiedzieć, co widział, a choć o tym, co widział, i inni przebąkiwali, nikt nie śmiał wierzyć, zwłaszcza że postarano się o dowody innej prawdy - dozowano je oszczędnie, z umiarem - której każdy z nas skwapliwie się chwytał, kamuflaż doprowadzony do perfekcji, tyle trudu sobie wówczas zadawali, tyle pozorów stwarzali, że dopiero czas, czas mierzony nie miesiącami i latami, otworzył oczy i przekonał." I. Fink, *Skrawek czasu*, op. cit., s. 10-11.

[1428] M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, op. cit., s. 13.

[1429] Por. podrozdział 4.2.2.

W scenie eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/burzenia ghetta można wskazać na **przenikanie się licznych przestrzeni i sfer (4)**. Przejawem sfery dziecięcej jest wprowadzenie postaci dziewczynki grającej w klasy oraz postaci Dzieci i ich partii, przejawem sfery wojennej – nawiązanie do kwestii eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu, osiągającej swe apogeum w okresie II Wojny Światowej, przejawem sfery baśniowej – wprowadzenie sytuacji opowiadania Dzieciom historyjki o królu przez Człowieka bez wieku[1430], przestrzeni placu budowy – obecność sytuacji kreowania nowej przestrzeni, a przejawem skompromitowanej sfery sacrum – obecność postaci Phanuela.

W omawianej scenie pojawia się nawiązanie do **figury szaleńca (3)**, choć nie jest ona personifikowana przez określoną postać, jak w przypadku sceny budowania wieży i wskazanych wcześniej scen w *Outis*. Cech szaleńca nie przejawia bowiem postać Burmistrza reprezentująca organ władzy, pod żadnym względem Burmistrz nie przypomina także postaci Nina. Rezygnację z wykorzystania figury szaleńca personifikowanej przez określoną postać reprezentującą przestrzeń miasta wytłumaczyć można kreacją wizerunku tej przestrzeni. Przestrzeń miasta kreowana jest bowiem jako oaza spokoju i bezpieczeństwa, czego przejawem staje się chociażby stateczna partia Burmistrza. Bardziej „szaleńcze" wydają się w zderzeniu z nią wskazane wcześniej partie instrumentalistów. Warto przypomnieć, że widoczne w przestrzeni scenicznej postaci skrzypka, klarnecisty i akordeonisty – na co wskazują „klezmerskie" właściwości ich partii – wiążą się z przestrzenią placu miejskiego, w której obecne są postaci o żydowskim pochodzeniu lub z przestrzenią ghetta. Jeśli skojarzy się ze sobą wskazane kwestie można uznać, że figura szaleńca jest jednak w omawianej scenie obecna – reprezentuje ją łatwo rozpoznawalna, a może nawet nieco przerysowana kreacja „żydowskiego" wizerunku – kreacja o wręcz propagandowej wyrazistości, piętnująca odmienność niepasującą do idyllicznego obrazku przestrzeni miasta – zgodnie z mechanizmem działania Girardowskiego „kozła ofiarnego"[1431] – czyniąca z kreowanych postaci Żydów postaci „Innych".

W scenie eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/burzenia ghetta można rozpoznać przejawy **negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (5)**. Dla przykładu, środkiem **ewokowania negatywnej atmosfery (5)** – przejawu zasygnalizowanego wcześniej – jest stosowanie wypowiedzi słownych o charakterze ostrzeżeń w partii Chóru B[1432]. Sugerują one, że zgromadzonym postaciom towarzyszy nieustanne poczucie zagrożenia

[1430] Por. podrozdział 3.2.2.

[1431] R. Girard, *Kozioł ofirarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

[1432] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 169.

i niebezpieczeństwa[1433] Atmosfera zagrożenia i niepokoju kreowana jest także za sprawą stuktur pojawiających się nagle przed partią Orvid, utrzymanych w rytmice szesnastkowo-ósemkowej, o descendentalnym kierunku linii melodycznej, realizowanych *tutti* w dynamice *decrescendo*[1434] (przykł. 95) oraz podobnych do nich struktur, jednakże o zmiennym kierunku linii melodycznej, które poprzedzają partię R[1435]. Partia R, m.in. ze względu na obecność struktur o charakterze eksklamacji[1436], dużych skoków interwałowych (np. decymy małej[1437]) i eksponowania skrajnych rejestrów (w partii R dominują dźwięki utrzymane w zakresie „c^1-e^1 i „c^2-f^2") wzmaga poczucie lęku. Warto także zwrócić uwagę na inny przejaw negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych obecny w omawianej scenie, jakim jest **łączenie różnych kategorii estetycznych i idiomów stylistycznych (5)**. Wykorzystanie motywu „zabawy w klucz" w kontekście kreowanej sytuacji sprawia, że kategoria ludyczności łączy się z kategorią tragizmu. Z kolei wśród idiomów stylistycznych, zestawionych ze sobą we wskazanej scenie, wskazać można nie tylko idiom muzyki klezmerskiej, lecz także idiom muzyki sakralnej, pojawiajacy się w partii Orvid, Phanuela i towarzyszących im instrumentów[1438] (przykł. 96) oraz idiom muzyki jazzowej rozpoznawalny w partiach instrumentów występujących w przestrzeni scenicznej przed pojawieniem się w niej postaci Burmistrza[1439]. Idiom muzyki sakralnej tworzy wykorzystanie interwaliki kwintowo-tercjowej, centralizacji tonalnej na dźwięku „e" oraz długo wybrzmiewających dźwięków (również tworzących interwał kwinty) w partiach instrumentalnych będących tłem dla melizmatycznych struktur w partii Phanuela i Orvid, w której incypicie również wykorzystana została interwalika kwintowa, a także wprowadzenie instrumentów koncertujących (np. altówki, przykł. 96). Z kolei idiom muzyki jazzowej wprowadza jaskrawe brzmienie partii klarnetu, przypominające brzmienie saksofonu, uzyskane za sprawą zastosowania dynamiki *forte*; występowanie w partii klarnetu synkopowanej rytmiki i struktur o improwizacyjnym charakterze, kreowanym za sprawą licznych ozdobników i zróżnicowanej artykulacji, cechujących także partię skrzypiec.

W scenie eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu (burzenia ghetta) można rozpoznać przejawy heterotopii dewiacji. Na występowanie **pogłębionej negatywnej**

[1433] „Wkrótce nadejdą! Ukryjcie się!"/„Verranno presto! Nascondetevi!" lub „Słyszałeś ich?"/„Li hai sentiti?", ibid., s. 169.

[1434] Ibid., s. 171-172.

[1435] Ibid., s. 181.

[1436] Ibid., s. 181.

[1437] Ibid., s. 182.

[1438] Ibid., s. 173-180.

[1439] Ibid., s. 189.

waloryzacji przestrzeni topograficznych (a) wskazuje wykorzystanie licznych strategii ją tworzących, a stosunkowo długi czas trwania sceny – około 27 stron i 9 minut, co stanowi około 10,5% całkowitego czasu trwania utworu mierzonego w minutach potwierdza obecność heterotopii dewiacji. Choć we wskazanej scenie nie pojawia się wyrazista kreacja postaci szaleńca – jak w przypadku sceny budowania wieży – to jednak wskazać w niej można działania postaci zmierzające do przejęcia kontroli nad pozostałymi postaciami i nad przestrzenią miasta, co uznać można za spełnienie kolejnego warunku heterotopii dewiacji.

4.2.3. Heterotopia kryzysu w *Outis* i *Cronaca del Luogo*

Za przejaw heterotopii kryzysu uznać można **ukazywanie postaci w momencie granicznym** – co wiąże się z poszukiwaniem przez nie własnej tożsamości, poddawaniem postaci próbom, czy przeżywaniem przez nie rozmaitych rozterek natury emocjonalnej, egzystencjalnej i moralnej – gdyż stanowi to sytuację tymczasową i względnie krótkotrwałą oraz wynika z okoliczności niezależnych od postaci. Ukazywanie postaci w momencie granicznym łączy się z kreacją ich cierpienia, a także wyczerpania i pojawia się w *Outis* w scenie lamentu Steve'a (cykl 1., 3.), w której kreowana jest odpowiednio przestrzeń morza i przestrzeń lasu-supermarketu, w *Cronaca del Luogo* – w scenie spaceru R po „lesie imion" (część I). Kreacji cierpienia i wyczerpania postaci służy spowolniona motoryka ich ruchu i wzmożona ekspresja, uzyskana za sprawą właściwości kreacji audialnej (w scenie lamentu – za sprawą imitowania płaczu, w scenie spaceru R „po lesie imion" – za sprawą wykorzystania wysokich dźwięków w momencie zadawania pytań przez R). Z heterotopią kryzysu można wiązać ukazywanie postaci w sytuacjach granicznych, również gdy działania wybranych postaci ewokują wrażenie niekompatybilnych z przebiegiem akcji (nawet mimo jej nielinearnego porządku) – nie korespondują z działaniami je poprzedzającymi lub nastepującymi po nich lub wręcz są z nimi sprzeczne, co w efekcie prowadzi do kompromitacji określonych postaci. W *Outis* przykładem tego typu sytuacji może być składanie przysięgi małżeńskiej przez Emily (cykl 1., 4.), w trakcie której kreowana jest przestrzeń morza; w *Cronaca del Luogo* – próba wywołania deszczu przez Człowieka bez wieku (część II) mająca miejsce w przestrzeni pola. Obie wskazane postaci dążą do zmiany zaistniałej sytuacji, która nie następuje, bądź jest inna od zamierzonej. Emily, prezentując tekst przysięgi (w momencie ubierania sukni ślubnej, w czym pomaga Ada), wydaje się być kobietą niespełna rozumu, dręczoną obsesją zamążpójścia, wszak w przestrzeni scenicznej brakuje postaci jej ukochanego (bądź jest ona niewidoczna), a nastrój kreowanej sceny zamiast radosnego – jak przystało na sytuację zaślubin – jest nostalgiczny i senny (również za sprawą wykorzystania konwecji onirycznej), sugerujący także fantasmagoryczny charakter wizji Emily. Postać Człowieka bez

wieku – podobnie jak Emily – cechuje swoisty obłęd, co podkreśla jego osobliwe zachowanie (potrząsanie grzechotkami) i taneczny sposób poruszania się (zostało to zaznaczone w didaskaliach)[1440]. Człowiek bez wieku wydaje się być niewprawnym szamanem czy fałszywym cudotwórcą – mimo usilnych starań nie udaje mu się bowiem przywołać deszczu (w czym można upatrywać trawestacji postaci proroka Ezechiela). Wątpliwa ważność przysięgi złożonej przez Emily (ze względu na brak interakcji ze strony jej adresata – Outisa, jak i brak wydarzeń, które możnaby interpretować jako konsekwencje słów Emily) oraz nieskuteczność rytuału odprawianego przez Człowieka bez wieku wydają się wskazywać na uwięzienie postaci w przestrzeni własnych obsesji i pragnień oraz kompromitują je. Działania Emily i Człowieka bez wieku – ze względu na ich niekompatybilność zasygnalizowaną wyżej – cechuje także groteskowość. Jednakże ich wymowa w obu przypadkach – w zderzeniu z pustką przestrzeni scenicznej i z następującymi wydarzeniami (w drugiej odsłonie sceny składania przysięgi – z zabawą w wojnę, w pierwszej odsłonie sceny spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci – z pojawieniem się „krwi na skałach") – wydaje się zdecydowanie bardziej przesiąknięta tragizmem niż groteskowością. Choć zarówno działanie Emily, jak i Człowieka bez wieku wydaje się niezależne od zaistniałych okoliczności i wyraża pragnienie zmiany, nie może być interpretowane jako próba przejęcia kontroli nad działaniami innych postaci. Poza tym działania obu postaci nie są działaniami sprawczymi i wątpliwymi pod względem moralnym, przez co wiążą się z heterotopią kryzysu, a nie z heterotopią dewiacji.

W obu utworach trudno w sposób jednoznaczny rozstrzygnąć, czy w różnych scenach, w których pojawia się kreacja sfery wojennej rozpoznać można przejawy heterotopii kryzysu, czy dewiacji. O możliwości interpretacji danej sceny, w której kreowana jest sfera wojenna, w kontekście heterotopii kryzysu bądź dewiacji wydaje się decydować nie tyle sam element kryzysowości i negatywnej waloryzacji wpisany w kulturowe wyobrażenie tego czym jest i z czym wiąże się zjawisko wojny w ogóle, lecz sposób jego twórczej reinterpretacji w utworze scenicznym, będący konsekwencją zastosowanych środków ekspresji artystycznej. Zwłaszcza dwie sceny, w których wystepuje kreacja sfery wojennej są dyskusyjne pod względem rozpoznania w nich przejawów heterotopii kryzysu bądź dewiacji. W *Outis* jest to scena spaceru Outisa po lesie (cykl 3.), z kolei w *Cronaca del Luogo* – scena oblężenia (część I). Na obecność sfery wojennej w pierwszej ze scen wskazuje nie tylko wprowadzenie przestrzeni lasu, lecz także m.in. wykorzystanie poezji Celana, w drugiej zaś – m.in. treść tekstu słownego prezentowana przez Generała, czy właściwości kreacji audialnej (np. stylizacja brzmienia

[1440] „Jego ruchy stają się tańcem"/„I suoi movimenti tendono a diventare danza", L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 65.

szofarów)[1441]. Choć we wskazanych scenach pojawiają się działania i sytuacje będące efektem sprzeniewierzenia się powszechnie respektowanym prawom i zasadom – co zostało uznane za pierwsze kryterium rozpoznania heterotopii kryzysu bądź dewiacji – to wskazane typy działań i sytuacji zostały w nich zasygnalizowane jedynie w sposób subtelny i aluzyjny[1442]. Obie także spełniają drugie kryterium rozpoznania heterotopii kryzysu bądź dewiacji – wiążą się z umieszczeniem postaci w specyficznych przestrzeniach topograficznych, których sposób funkcjonowania określa mechanizm wykluczenia. W przypadku sceny spaceru Outisa przestrzeń lasu kreowana jako przestrzeń odosobnienia i kryjówki, w przypadku sceny oblężenia – przestrzeń podbijanego miasta kreowana jest jako przestrzeń zamknięta dla zwyciężonego narodu. Sfera wojenna w obu scenach przenika się z innymi sferami i przestrzeniami, jednakże w obu scenach nie pojawia się figura szaleńca idiomatyczna dla heterotopii kryzysu bądź dewiacji, ani łączenie różnych kategorii estetycznych, czy idiomów stylistycznych. We wskazanych scenach wątpliwości budzić może także kwestia obecności negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych, gdyż wydają się one podlegać procesowi sakralizacji. Sfera wojenna problematyzowana jest w nich bowiem – przy wykorzystaniu konwencji refleksyjnej i kategorii realizmu – w sposób aluzyjny i subtelny, w oparciu o temat ludzkiej pamięci i traumy, zamiast na kształt ludycznego zapomnienia (jak w *Outis w* scenie zabawy w wojnę w cyklu 4.) i odczłowieczenia (jak w *Cronaca del Luogo* w scenie eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/burzenia ghetta w części V). Obecność wskazanych przestrzeni topograficznych przenikających się ze sferą wojenną, poddanych we wskazanych scenach procesowi sakralizacji, wydaje się stanowić swoiste *memento mori* – medytację nad problemem śmierci, ofiary, symboliczne wojenne requiem za poległych, pozwalające ocalić humanistyczne wartości i przywrócić zdolność rozpoznawania moralnych granic. W scenie oblężenia spełnione zostało jedno z kryteriów pozwalających rozpoznać heterotopię dewiacji – występowanie okoliczności zależnych od postaci, gdyż inicjatorem oblężenia jest postać Generała, na co wskazuje prezentowana przez niego treść tekstu słownego[1443]. Jednakże w obu wyróżnionych scenach nie zostało spełnione inne kryterium dystynktywne dla heterotopii dewiacji, jakim jest stosunkowo długi czas ich trwania. Obie sceny trwają porównywalnie krótko – scena spaceru Outisa po lesie trwa sześć stron[1444], scena

[1441] Por. podrozdział 3.3.2.

[1442] W treści jednego z dokumentów przechowywanych w PSS (zatytułowanego *ULYSSES draft libretto* datowanego na styczeń 1992 autorstwa Paula Cartera) jako jeden z dwóch tematów w cyklu 3. wskazane zostało „doświadczenie kolonizacji”/„colonisation experience”

[1443] Por. podrozdział 3.2.2.

[1444] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 151-156, cz. 1.

oblężenia – segmentowana sceną spotkania z Phanuelem[1445] – trwa 6,5 strony[1446], co pozwala – wraz ze wskazanymi wyżej właściwościami kreacji sfery wojennej – na rozpoznanie przejawów heterotopii kryzysu. Trudności w ocenie pod względem przejawów heterotopii kryzysu bądź dewiacji scen, w których kreaowana jest sfera wojenna pojawiają się również w *Outis* i dotyczą sceny rozgrywającej się w przestrzeni supermarketu (cykl 3.). W scenie tej – podobnie jak we wskazanych wcześniej scenach, w których rozpoznałam przejawy heterotopii dewiacji – występuje kategoria groteski, m.in. za sprawą wprowadzenia postaci tancerzy w maskach gazowych, a ponadto przestrzeń supermarketu przenika się z przestrzenią lasu. Sfera wojenna – w konsekwencji wprowadzenia przestrzeni supermarketu – zdaje się nabierać znaczenia „sfery transakcji kulturowej", w której walutą jest ludzka pamięć poddawana aktom społecznej i kulturowej manipulacji. Jednakże takie właściwości sceny, jak m.in. umiarkowany czas jej trwania (17 stron[1447]), nieliczne przejawy negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych, brak obecności postaci kontrolującej działania innych postaci – wskazują raczej na związek sceny z heterotopią kryzysu.

Warto zwrócić uwagę, że sceny w *Cronaca del Luogo*, w których kreowane są przestrzenie domu publicznego i targu – inaczej niż sceny w *Outis*, w których kreowane są analogiczne przestrzenie (tj. przestrzeń burdelu i targu) – wiążą się bardziej z heterotopią kryzysu niż z heterotopią dewiacji. Wskazuje na to m.in. brak pogłębionej negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznych (choć w *Cronaca del Luogo* związek wskazanych przestrzeni z przestrzenią ghetta – rozpoznawalny zwłaszcza w przypadku targu[1448] – wiąże się z negatywną waloryzacją), brak kontrolowania działań postaci przez określoną postać oraz krótki czas trwania kreacji wskazanych scen (sceny w przestrzeni domu publicznego: s. 21-32, s. 152-163, scena w przestrzeni targu: s. 163-165). Do rozważań pod kątem związków z heterotopią kryzysu bądź dewiacji skłania również scena w *Cronaca del Luogo*, w której kreaowana jest przestrzeń domu mieszkalnego. Przestrzeń ta, niewątpliwie waloryzowana w sposób negatywny – jako miejsce nieustannej obserwacji działań R, jej inwigilowania i „sąsiedzkiego" nadzoru – kojarzyć się może z opisywaną przez Foucaulta przestrzenią benthamowskiego panoptykonu, jako symbolem tego typu działań[1449]. Z kolei biorąc pod uwagę sam „wygląd" kreowanej przestrzeni domu – osiągnięty za sprawą wykorzystania oryginalnych właściwości miejsca przedstawienia, gdzie okna w murze reprezentują okna

[1445] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, op. cit., s. 40-42.

[1446] Ibid., s. 38-39, s. 42-46.

[1447] L. Berio, *Outis*, op. cit., s. 160-176, cz. 1.

[1448] Por. podrozdział 3.3.2.

[1449] M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, op. cit., s. 235-237.

mieszkań – można zastanawiać się nad różnicą funkcji określonej części konstrukcji w kontekście architektonicznych właściwości oryginalnej przestrzeni panoptykonu. Otóż – zgodnie z planem panoptykonu – okna w murze powinny odpowiadać więziennym celom, w których umieszczeni zostali „obserwowani", natomiast centralna część przestrzeni scenicznej (gdzie z reguły znajduje się R) – odpowiadać powinna „wieży kontrolnej", z umieszczoną w niej postacią obserwatora. Mimo że w *Cronaca del Luogo* funkcje przypisane danym częściom konstrukcji wydają się odwrócone, to jednoznaczne ustalenie tożsamości tego, kto nad kim sprawuje kontrolę jest mniej oczywiste. Wszak „sensem egzystencji" sąsiadów, reprezentowanych przez Głosy transmitowane z nagrania, zajmujących przestrzeń domu mieszkalnego jest zastanawianie się nad postacią „dziwnej kobiety" (którą można utożsamić z R[1450]), która całkowicie absorbuje ich myśli, lecz której działanie nie jest związane z „opowieściami" prezentowanymi przez sąsiadów. Na związek omawianej sceny z heterotopią dewiacji wskazuje względnie długi czas jej trwania (około 31 stron i około 8 minut) i sposób kreacji przestrzeni domu jako przestrzeni wykorzystującej mechanizm wykluczenia (zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę jej podobieństwo do figury panoptykonu). Jednakże mniejszy w porównaniu z innymi scenami stopień negatywnej waloryzacji przestrzeni topograficznej (ze względu na brak wykorzystania takich strategii, jak m.in. połączenie różnych kategorii estetycznych i idiomów stylistycznych) oraz trudności w rozpoznaniu dużego stopnia kontrolowania przez daną postać działań innych postaci i jej sprawczości, a także ustalenia tożsamości „kontrolującego" wskazuje na obecność przejawów heterotopii kryzysu.

[1450] Por. podrozdział 3.3.2.

Zakończenie

W wyniku przeprowadzonych analiz i intepretacji postawioną we Wstępie tezę badawczą można uznać za potwierdzoną. Specyfika przestrzeni teatru muzycznego Beria jako *azione musicale* i metaforycznego „polifonicznego labiryntu" – w tym ta, marginalizowana w dotychczasowych badaniach – odkryta została dzięki wypracowanym kategoriom interpretacyjnym i innym procedurom metodologicznym. Rozpoznane zostały bowiem zarówno rozmaite relacje między mediami, a także między różnymi utworami (w tym literackimi i scenicznymi), jak i wszechstronna rola Beria jako twórcy utworów scenicznych konsekwentnie posługującego się arsenałem określonych strategii. Przedstawione rozważania pozwalają na sformułowanie kilku ogólnych wniosków, które przedstawię w punktach, by podkreślić i w sposób syntetyczny przedstawić zasadnicze problemy poruszane w rozprawie.

1. Na powstanie *Outis* i *Cronaca del Luogo* – podobnie jak wcześniejszych utworów scenicznych Beria – wpływ miał **koncept *work in progress***. Świadczy o tym treść i struktura librett, treść dokumentów przechowywanych w PSS, zdradzająca (zwłaszcza w przypadku *Outis*) m.in. liczne zmiany treści libretta, struktury dramaturgicznej, planowanej obsady wykonawczej i sposobu rozmieszczenia wykonawców w przestrzeni scenicznej. O wpływie konceptu *work in progress* na powstanie dwóch ostatnich utworów scenicznych Beria świadczą także ich koncepcje inscenizacyjne. Wskazać w nich można bowiem liczne elementy wspólne z koncepcjami inscenizacyjnymi wcześniejszych utworów scenicznych Beria. Dla przykładu, wertykalna część przestrzeni scenicznej została wcześniej wykorzystana w przedstawieniu *La vera storia*, prześladowanie postaci przez ostre jasne światło – w przedstawieniach *Passaggio* i *Opera,* a instrumentaliści umieszczeni w przestrzeni scenicznej, podobnie jak rozświetlanie i zaciemnianie przestrzeni scenicznej w kluczowych momentach – w przedstawieniach każdego z utworów. Jednakże w dwóch ostatnich utworach scenicznych Beria – w odróżnieniu od wcześniejszej twórczości – trudno rozpoznać wykorzystanie materiału muzycznego z innych utworów włoskiego twórcy (z wyjątkiem *Outis*, w którym Berio w cyklu 3. wykorzystał swój utwór *Shofar*).
2. Wykorzystanie elementów **koncepcji inscenizacyjnych** wcześniejszych utworów scenicznych Beria w koncepcjach inscenizacyjnych *Outis* i *Cronaca del Luogo*, a także podobnych rozwiązań w *Outis* i *Cronaca del Luogo* – w tym dotyczących kreacji audialno-wizualnej (np. „zjawisko akuzmatyzacji" prawie zawsze związane z zaciemnieniem przestrzeni scenicznej) czy kreacji wizualnej (np. animacje wideo,

wygląd wykonawców-postaci, który jest wieloznaczny pod względem tożsamości płciowej) – świadczyć może o tym, że autorem licznych rozwiązań inscenizacyjnych jest Berio. Na dużą rolę Beria jako współautora inscenizacji wskazuje również treść dokumentów przechowywanych w PSS, a także treść didaskaliów zawartych w librettach i treść komentarzy Beria dotyczących omawianych utworów.

3. Trzeba jednak podkreślić, że Berio w swych późnych utworach scenicznych także zrezygnował z kilku rozwiązań inscenizacyjnych zastosowanych we wcześniejszej twórczości. Przykładem może być zupełna rezygnacja z umieszczenia wykonawców poza przestrzenią sceniczną – co we wcześniejszej twórczości Beria było obecne w przedstawieniu *Passaggio*. Zrezygnował też z wykorzystania kurtyny w przedstawieniu *Cronaca del Luogo* i ograniczył jej wykorzystanie w przedstawieniu *Outis*, mimo że utwory te – podobnie jak wcześniejsze – przedstawione zostały w miejscach dedykowanych prezentacji twórczości scenicznej. Wykorzystanie indywidualnych warunków danego miejsca i jego wpływ na określone założenia utworu pozwoliło uznać *Cronaca del Luogo* za utwór egzemplifikujący nurt *site-specific theatre*. Dodać należy, że w przypadku przedstawienia *Outis* ograniczenie pewnych standardowych rozwiązań teatralnych – jak np. częste wykorzystanie kurtyny na rzecz eksponowania „muzycznej" roli wykonawców-postaci, np. w końcowej scenie recitalu, a także za sprawą wprowadzenia postaci Narratora, czy Ady jako garderobianej – stworzyło rodzaj „metateatralnego lustra", w którym przejrzeć się mogła cała mediolańska La Scala „odziana w szaty" operowej tradycji aktualizowanej po dziś dzień w jej przestrzeni scenicznej.
4. *Outis* i *Cronaca del Luogo* z wcześniejszymi utworami scenicznymi Beria łączy także **sposób kształtowania głosu**. Tak samo, jak we wcześniejszych utworach występuje w nich partia głosów prezentowanych z nagrania, artykułowanie emfaz, fonemów i głosek, podobne idiomy stylistyczne, np. idiom kołysanki, religijny i muzyki rozrywkowej (jak w *Opera* i *La vera storia*), idiom lamentu, śpiewu operowego (jak w *Opera i Un re in ascolto*), idiom muzyki ludowej (jak w *La vera storia*), czy podobne techniki wokalne m.in. recytacja i melorecytacja. Jednakże liczba technik wokalnych w ostatnich utworach scenicznych Beria jest zdecydowanie większa niż w jego wcześniejszej twórczości scenicznej. W *Cronaca del Luogo* kompozytor wprowadził też techniki, których wcześniej nie stosował w utworach scenicznych, jak np. gwizd, czy intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szybkiego akcentu przepony.
5. W dwóch ostatnich utworach scenicznych Beria niektóre wykorzystane **środki kreacji ciała** są analogiczne z tymi, stosowanymi we wcześniejszych utworach, w tym

ukazywanie cielesnej sprawności (jak w *Un re in ascolto*, *La vera storia*) bądź słabości (jak w *Passaggio*, *La vera storia*, *Un re in ascolto*), a także strategia fragmentaryzacji ciała – w *Outis* m.in. przedstawiona w analogiczny sposób, jak w *Un re in ascolto* (przecinanie ciała piłą). W *Outis* i *Cronaca del Luogo* wykorzystane zostały również środki kreacji ciała niespotykane we wcześniejszych utworach scenicznych Beria, jak niejednoznaczny wygląd postaci pod względem tożsamości płciowej.

6. W *Outis* i *Cronaca del Luogo* wskazać można te same **typy protagonistów**, co we wcześniejszych utworach scenicznych Beria, jak np. szaleniec (*Opera*, *La vera storia*, *Un re in ascolto*), ofiara (*Passaggio*, *Opera*, *La vera storia*, *Un re in ascolto*), dzieci (*Opera*, *La vera storia*) i posłaniec (*Opera*, *Un re in ascolto*), a ponadto w *Outis* wręcz te same role, co w *Un re in ascolto* – rolę krawcowej, klauna, reżysera. Choć w *Outis* i *Cronaca del Luogo* występuje jeszcze inny typ protagonistów obecny we wcześniejszych utworach – śpiewacy – nie został on zaznaczony w sposób metateatralny poprzez imiona postaci, jak miało to miejsce, np. w *Opera* i *Un re in ascolto*. Typ szaleńca w ostatnich utworach scenicznych Beria rozwijany jest w sposób bardziej złożony i wieloaspektowy niż we wcześniejszych utworach.
7. Rozpoznane **strategie twórcze**: katalogowania, fragmentaryzacji, redukcji, ostentacji, transformacji i imitacji wykorzystane zostały w różnym stopniu i w kreacji różnych mediów, często także w ich połączeniu. Najczęściej w kreacji wszystkich mediów stosowana jest strategia katalogowania i fragmentaryzacji, natomiast jedynie w kreacji medium ciała wykorzystana została strategia ostentacji.
8. Wypracowane **kategorie interpretacyjne** (przestrzeni performatywnej i heterotopicznej) w wielu aspektach korespondują z refleksją Beria. Korespondują także ze sobą nawzajem, zwłaszcza w kontekście problemu przestrzeni i czasów wyobrażonych. Wykorzystanie kategorii przestrzeni heterotopicznej pozwoliło ukazać określone właściwości czasów i przestrzeni wyobrażonych wyróżnionych w kontekście kategorii przestrzeni performatywnej. Należy mieć na uwadze fakt, iż rozdzielenie wielu kwestii omawianych w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej, jak np. trzech relacji głosu i ciała z językiem bądź przemienne akcentowanie kwestii wykonawcy i postaci, tj. przesuwanie akcentów z poziomu obecności na poziom reprezentacji (posługując się terminologią używaną przez Fischer-Lichte) wiąże się z mechanizmem działania percepcji i wynika z respektowania jej „wielostabilności".
9. W *Outis* i *Cronaca del Luogo* wyróżnić można bardzo dużą liczbę rozmaitych i w wielu przypadkach analogicznych **przestrzeni topograficznych** i **sfer społeczno-kulturowych**. W większości przypadków ich kreacja dokonuje się w sposób wizualny – przy udziale

medium ciała i scenografii, a w wielu przypadkach także audialny – przy udziale medium głosu i instrumentu. W procesie tworzenia określonych przestrzeni i sfer zawsze uczestniczy kilka różnych mediów. Różny jest stopień integracji środków kreacji wizualnej i audialnej, przejawiający się m.in. w różnej synchronizacji ich ukazywania. W obu kompozycjach przestrzenie topograficzne tworzą ze sobą różnorodne relacje, podobnie jak sfery społeczno-kulturowe – bardzo często wzajemnie się przenikając. Niektóre ze środków kreacji przestrzeni – podobnie jak same przestrzenie i sfery – występują w obu utworach wielokrotnie, inne zaś występują w nich jednokrotnie. W różnych fragmentach obu utworów, niezależnie od ich odmienności pod względem fabularnym czy dramaturgicznym, wyróżnić można te same sfery, kreowane w różny bądź w podobny sposób. Sfery stanowią tym samym konstrukty polimorficzne, o dynamicznej specyfice i dużej podatności na zmiany w sposobie ukształtowania, uwarunkowane charakterem danej sceny, rodzajem rozgrywających się wydarzeń czy działań postaci. Wiele z przestrzeni topograficzych i sfer kreowanych w *Outis* i/lub *Cronaca del Luogo* występuje także we wcześniejszych utworach scenicznych Beria. Dla przykładu przestrzeń targu i domu publicznego występuje w *Passaggio*, domu mieszkalnego i pałacu – w *La vera storia* i *Un re in ascolto*, przestrzeń statku – w *Opera* i *Un re in ascolto*, przestrzeń szpitala – w *Opera*, cmentarza – w *Opera* i *La vera storia*, sfera erotyki skojarzona z postaciami kobiet – w *Passaggio* i *Un re in ascolto*, sfera sacrum – w *Passaggio*, *Opera* i *La vera storia*. Jednakże kreacja wielu z przestrzeni bądź sfer w *Outis*, a zwłaszcza w *Cronaca del Luogo* dokonuje się w sposób bardziej umowny i aluzyjny niż we wcześniejszych utworach scenicznych Beria. Rozpoznane przeze mnie przestrzenie topograficzne, takie jak: targ, bank, burdel, plac zabaw-pole bitwy-cyrk (*Outis*), plac budowy wieży-biblioteka, plac miejski-burzone ghetto (*Cronaca del Luogo*) łączą się z heterotopią dewiacji, a np. przestrzeń supermarketu (*Outis*), domu mieszkalnego i targu (*Cronaca del Luogo*) – z heterotopią kryzysu. W koncepcji Foucaulta jako egzemplifikacja heterotopii spośród wyróżnionych wyżej przestrzeni wskazana została jedynie przetrzeń targu (jarmarku). Choć Foucault do przestrzeni heterotopicznych zaliczył jeszcze m.in. przestrzeń statku i cmentarza, w utworach scenicznych Beria bardziej heterotopiczne niż one (pierwsza przestrzeń wystepuje w *Outis*, druga – w *Cronaca del Luogo*) wydają się być przestrzenie, których Foucault nie uwzględnił, co wykazałam w analizach. Tym niemniej, wszystkie przestrzenie w *Outis i Cronaca del Luogo*, uznane przeze mnie za heterotopiczne, jednocześnie reprezentują, kontestują i odwracają miejsca rzeczywiste, zgodnie z założeniami koncepcji Foucaulta.

10. W *Outis* i *Cronaca del Luogo* wyróżnić można także dużą liczbę rozmaitych **czasów społeczno-kulturowych** oraz dwie pory w cyklu dobowym. Są one kreowne przy pomocy różnych mediów – głównie medium głosu oraz medium ciała. Zauważyć jednak należy relatywnie niewielki udział medium instrumentu w kreacji rozmaitych czasów. Zjawisko to wytłumaczyć można w dużej mierze abstrakcyjnym charakterem kreacji audialnej uniemożliwiającym, np. wskazanie związku pomiędzy daną strukturą muzyczną a danym czasem, z wyjątkiem takich sytuacji, w jakich obecności określonych instrumentów, struktur muzycznych czy idiomów muzycznych można przypisać symboliczne znaczenie. W większości przypadków w procesie tworzenia danych czasów uczestniczy kilka różnych mediów, jednak w kreacji czasu przeszłości w *Cronaca del Luogo* liczba mediów została zredukowana do jednego – do medium głosu. W sposób najbardziej „multimedialny" kreowany jest w obu utworach czas nocy. Różny jest stopień integracji środków kreacji wizualnej i audialnej, przejawiający się m.in. w różnej synchronizacji ich ukazywania. Liczne czasy – podobnie, jak przestrzenie i sfery – współtworzą w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* gęstą sieć wzajemnych relacji. W wielu przypadkach przenikają się i uzupełniają. Niektóre czasy wydają się spolaryzowane pod względem semantycznym (np. czas końca i początku). Jednakże w wielu przypadkach ich dychotomiczna relacja okazała się jedynie pozorna, zgodnie z założeniami obecnymi w koncepcji Foucaulta i Fischer-Lichte dotyczącymi przełamywania dychotomicznych granic. W różnych fragmentach obu utworów, niezależnie od ich odmienności pod względem fabularnym czy dramaturgicznym, wyróżnić można te same czasy, kreowane przy pomocy różnych bądź tych samych mediów. Czasy – podobnie jak sfery – stanowią tym samym konstrukty polimorficzne, o dynamicznej specyfice i dużej podatności na zmiany w sposobie ukształtowania, uwarunkowane charakterem danej sceny, rodzajem rozgrywających się wydarzeń czy działań postaci. Powtórne wykorzystanie tego samego medium w dwóch różnych scenach nie stanowi gwarancji wystąpienia tego samego czasu. Przejawiana konsekwencja w kreacji tych samych czasów w różnych fragmentach utworów – podobnie jak w przypadku sfer i przestrzeni – świadczy o ich spójności i wielowymiarowości ideowej. Notabene w obu utworach wieloaspektowa kreacja jednego z czasów – czasu przeszłości, związana z artystyczną reinterpretacją m.in. wydarzeń II Wojny Światowej zasługuje na osobne rozważania z perspektywy problemu mitologizacji przeszłości i roli twórczości artystycznej w procesie konstruowania pamięci i historii. W kontekście kategorii czasowości, a także heterotopii czasu akumulowanego należałoby ustalić, jaka rola w kształtowaniu czasów przypada zjawiskom metrorytmicznym, wydającym się najbliżej związanymi z kategorią czasowości. Jednakże ze względu na fakt, że czasy w obu utworach kreowane są przy

współudziale różnych mediów, a ponadto nawet rozważenie zaledwie jednego medium, np. głosu wymaga uwzględnienia co najmniej kilku jego właściwości (np. metrorytmiki, interwaliki, artykulacji), interpretacja danego czasu jedynie przez pryzmat, np. metrorytmiki, wydaje się pozbawiona uzasadnienia. Uznanie zjawisk metrorytmicznych rozpoznanych jako heterogeniczne (takich jak np. symultaniczna prezentacja struktur motywicznych, charakteryzujących się różnym ukształtowaniem rytmicznym) za przejaw heterotopii czasu akumulowanego, w kontekście powyższych spostrzeżeń, wydawać by się mogło daleko posuniętym uproszczeniem. Różnorodność zjawisk metrorytmicznych nie musi bowiem wiązać się z różnorodnością czasów i może stanowić właściwość zaledwie jednego czasu bądź żadnego z nich, jak to ma miejsce w większości przypadków. W obu utworach kreację czasów, a także właściwości **struktury czasowej** można interpretować w kontekście heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego i skojarzyć z mechanizmem funkcjonowania pamięci, jako nieustannej fluktuacji procesów zapamiętywania i zapominania, stanowiącej jeden z tematów w obu utworach. Kreowane czasy wydają się przypominać spontaniczne przebłyski pamięci. Spotykają się w różnych punktach zbieżności swych „osi", tak jak „mentalne kadry z życia" protagonistów, próbujących określić swoją tożsamość, nadając projekcji mentalnego świata określoną formę w procesie performatywnej kreacji.

11. W kontekście **heterotopii dewiacji** uzupełnienia wymaga kilka kwestii. Przestrzenie kreowane w *Outis* i *Cronaca del Luogo* wiążą się z heterotopią dewiacji pod jeszcze jednym, ambiwalentnym względem. Większość z nich (także tych, które kreowane są w innych scenach niż poddane interpretacji) stanowi przestrzenie „publiczne" i otwarte, co wynika z ich społeczno-kulturowej funkcji, jak np. w przypadku przestrzeni statku, sali koncertowej w *Outis*, przestrzeni cmentarza w *Cronaca del Luogo*. Jednak ich specyfika wymaga respektowania określonych norm zachowań i poddania się regułom ich użytkowania, stąd ich otwartość i powszechna dostępność jest tylko pozorna. Rozmaite przestrzenie w ich artystycznej kreacji stają się przestrzeniami, w których pod wieloma względami panuje atmosfera klaustrofobiczności. Zaangażowanie w obu utworach wieloaspektowych środków kreacji pozwoliło na wytworzenie możliwie jak najpełniejszego obrazu moralnego upadku, dewaluacji wartości i krytycznego stanu kondycji humanistycznej. Analiza wybranych fragmentów utworów wykazała, że występują w nich przejawy kategorii heterotopii dewiacji, jak i podobieństwa na poziomie użytych środków negatywnej waloryzacji wybranych przestrzeni topograficznych i reprezentatywnych dla nich postaci, co stanowi dowód twórczej intencjonalności oraz konsekwencji Beria i twórców przedstawień. Obecność heterotopii dewiacji, jak się okazuje, nie tyle wiąże się

ze śmiercią, co z samym procesem umierania – w wymiarze duchowym, moralnym i intelektualnym. W *Outis* „mistrzem umierania" nie jest wcale tytułowy protagonista, mimo że scena jego morderstwa powtarza się aż pięciokrotnie, lecz Reżyser i Pedro, z właściwą sobie finezją unicestwiający kolejne wymiary człowieczeństwa. W *Cronaca del Luogo* machina śmierci, choć bardziej dyskretna, podobnie jak w *Outis*, ożywia najgorsze koszmary w historii ludzkości, z Holokaustem na czele. Choć stosunkowo niewiele jest w *Outis* i *Cronaca del Luogo* elementów naturalizmu, można by za Jarosławem Mianowskim powtórzyć, że oto „Puszka Pandory ukazała w gąszczu operowej <<włoszczyzny>> swoje najbardziej upiorne, przeraźliwe oblicze"[1451].

12. Rozpoznane właściwości *Outis* i *Cronaca del Luogo*, wykorzystane strategie i rozwiązania inscenizacyjne rozpatrywać można w szerszej panoramie twórczości scenicznej innych kompozytorów, jako wyraz podobnych tendencji i inspiracji. Wykorzystanie „polifonicznych" librett stanowi współcześnie dość powszechnie stosowaną praktykę twórczą, by wskazać tylko na libretto *Shadowtime* Briana Ferneyhough (1999-2004) czy libretto *Avis de Tempête* George'a Aperghisa (2004). Innowacyjne środki kreacji głosu nie tylko rozumianego jako środek, lecz także jako temat twórczości scenicznej przywodzą na myśl *Begehren* Beata Furrera (2001), *Burzę* Thomasa Adèsa (2004), *Luci mie traditrici* Salvatora Sciarrina (1998) czy *Machinations* George'a Aperghisa (2000). W przypadku twórczości scenicznej Aperghisa – podobnie jak Mauricio Kagela – nie można pominąć dużego pietyzmu w eksponowaniu aspektów kreacji cielesnej. Eksperymenty z przestrzenią sceniczną stanowią powszechną tendencję w twórczości scenicznej powstałej w XX wieku i na początku XXI wieku, rozpoznawalną w większości przedstawień utworów wskazanych wyżej. Nie można jednak zapomnieć o utworze pionierskim pod tym względem – *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* Luigiego Nona (1984).
13. Zredefiniowane kategorie przestrzeni heterotopicznej, jak i przestrzeni performatywnej można by wykorzystać po pierwsze – w intepretacji wcześniejszej twórczości scenicznej Beria i jej przedstawień, tym bardziej, że rozpoznać w niej można wiele wspólnych elementów z *Outis* i *Cronaca del Luogo*, po drugie – w interpretacji porównawczej dwóch koncepcji inscenizacyjnych *Outis* (pierwszej, która omówiona została w niniejszej pracy i drugiej – zrealizowanej w przedstawieniach Théâtre du Châtelet), po trzecie zaś – wskazane kategorie można by spróbować zastosować w analizie utworów scenicznych innych twórców. Kategoria przestrzeni performatywnej – w jej aspekcie głosowości, cielesności, przestrzenności i czasowości – mogłaby być przydatna w interpretacji

[1451] J. Mianowski, *Krzywe lustro opery*, D. Golianek (red.), Toruń 2011, s. 140.

szczególnie tych utworów, które z uwagi na swą złożoność i wieloaspektowość wymykają się innym metodom badawczym, jak w przypadku cyklu *Licht* Karlheinza Stockhausena (1977-2003) czy *Shadowtime* Briana Ferneyhougha, podobnie jak kategoria heterotopii czasu akumulowanego i przerywanego. Natomiast do wykorzystania kategorii przestrzeni heterotopicznej – zwłaszcza w aspekcie heterotopii dewiacji i kryzysu, a także w aspekcie heterotopii czasu przerywanego jako czasu świętowania – zachęcają liczne utwory sceniczne, w których – podobnie jak w *Outis* i *Cronaca del Luogo* – pojawiają się elementy fabularne związane z kryzysem ludzkiej tożsamości i moralności, poczuciem apokaliptyczności, by wskazać tylko na takie utwory, jak *Diabły z Louden* Krzysztofa Pendereckiego (1969), *Le Grand Macabre* György'a Ligetiego (1977), *Lost Highway* Olgi Neuwirth (2003) czy utwory podejmujące problem Holokaustu, jak *Pnima… ins Innere* Chayi Czernowin (2000).

Foucault podsumowuje swe przemyślenia na temat heterotopii opisując statek jako jedną z przestrzeni heterotopicznych. Ów statek płynie

> od portu do portu, od kursu do kursu, od burdelu do burdelu, płynie tak daleko, jak znajdują sie kolonie, w poszukiwaniu kosztowności, które skrywają one w swych ogrodach (...). W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi w miejsce piratów.[1452]

Jeśli zdaniem Foucaulta przestrzeń statku stanowi heterotopię *par excellence*, to teatr muzyczny Beria – tym bardziej. Wydany nieskończoności interpretacji „płynie" od banku do burdelu, od placu budowy wieży do burzonego ghetta, w poszukiwaniu idealnego połączenia między dźwiękiem, obrazem, słowem i tym wszystkim, co wyobrażam sobie, gdy myślę o teatrze muzycznym Luciana Beria. W cywilizacji bez teatru muzycznego marzenia wysychają, kompilowanie cytatów zajmuje miejsce dialogu, a niewrażliwy obserwator – miejsce zaangażowanego uczestnika.

Z pewnością mimo moich wszelkich starań „dusza" przestrzeni teatru muzycznego Beria jako „polifonicznego labiryntu" pozostała „niedosięgniona". Przestrzeni, którą usilnie starałam się „zlaicyzować" wraz z rozpoznawaniem rozmaitych relacji między tym, co audialne i wizualne, nasłuchiwaniem jej „polifonicznego brzmienia", a także brzmienia szofarów. Jednak mimo to próba przekroczenia jej „progu" okazała się być fascynującą intelektualną podróżą.

[1452] M. Foucault, *Inne przestrzenie,* op. cit., s. 125.

Wykaz skrótów

WN – Weronika Nowak

UE – Universal Edition

PSS – Paul Sacher Stiftung

UAM – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

UMFC – Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

dyr. – dyrygent

reż. – reżyser

Fot. – fotografia

Przykł. – przykład muzyczny

IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

Cz. – część

Ca. – około

Instr. – instrumenty

Pfte. – fortepian

Cel. – celesta

Ar. – harfa

Acc. – akordeon

Cb. – kontrabas

Fl. – flet

Fl. alt. – flet altowy

Cl. – klarnet

Cl. bas. – klarnet basowy

Fg. – fagot

Fl. ott. – flet piccolo

Ob. – obój

Trbn. – puzon

Tr. – trąbka

Rytm. – rytmika

Dyn. – dynamika

Int. – interwalika

T – tenory

B – basy

jid. – jidysz

p – piano

pp – pianissimo

mf – mezzo forte

f – forte

ff – fortissimo

Bibliografia

1. Materiały źródłowe

1a. Partytury i libretta

Berio Luciano, *Passaggio*, Universal Edition, Milano-Wien 1963.

Berio Luciano, *Laborintus II*, Universal Edition, Wien 1976.

Berio Luciano, *Sequenza III*, Universal Edition, Wien 1966.

Berio Luciano, *Opera*, Universal Edition, Milano-Wien, 1977 (kor. 1982).

Berio Luciano, *La vera storia*, Universal Edition, Milano-Wien, 1981.

Berio Luciano, *Un re in ascolto*, Universal Edition, Milano-Wien, 1983.

Berio Luciano, *Outis*, Ricordi, Milano 1996.

Berio Luciano, *Outis* (wyciąg fortepianowy), Paul Roberts i Nicholas Hopkins (red.), Ricordi, Milano 1996.

Berio Luciano, **del Corno Dario**, *Outis* (libretto), Ricordi, Milano 1996.

Berio Luciano, *Cronaca del Luogo*, Ricordi, Milano 1999.

Pecker Berio Talia, *Cronaca del Luogo* (libretto), Ricordi, Milano 1999.

Sanguineti Edoardo, *Passaggio* (libretto), Universal Edition, Milano-Wien 1963.

1b. Nagrania

Berio Luciano, *Passaggio*, Dischi Ricordi, 1991 (nagranie audio).

Berio Luciano, *Opera*, Teatro Reggio, Turin, 1980 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Opera*, Maggio Musicale Fiorentino, Firenze 1977 (nagranie audio).

Berio Luciano, *La vera storia*, Teatro alla Scala, Milano 1982 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *La vera storia*, Teatro alla Scala, Milano 1982 (nagranie audio).

Berio Luciano, *Un re in ascolto*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1984 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Un re in ascolto*, Staatstheater Kassel, Kassel 2015 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Un re in ascolto*, Col legno p1984, c1977 (nagranie audio).

Berio Luciano, *Outis*, Teatro alla Scala, Milano 1996 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Outis*, Teatro alla Scala, Milano 1999 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Outis*, Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico and RAI Fiction, Milano 1999 (wersja telewizyjna).

Berio Luciano, *Outis*, Teatro alla Scala, Milano 1996 (nagranie audio).

Berio Luciano, *Cronaca del Luogo*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999 (nagranie audiovideo).

Berio Luciano, *Cronaca del Luogo*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999 (nagranie audio).

1c. Pisma i wywiady Luciana Beria

Berio Luciano, *Invito a "Wozzeck"* (1952), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 89-98.

Berio Luciano, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 253-266.

Berio Luciano, *Del gesto e di Piazza Carità* (1963), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 30-36.

Berio Luciano, *Cinque domande ai giovani autori. Questionario a cura della rivista "Sipario"* (1964), [w:] idem., *Interviste e collocqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 19-21.

Berio Luciano, *"Laborintus II" (nota dell'autore)*, http://www.lucianoberio.org/node/1509?356130551=1, dostęp. 27.04.2018.

Berio Luciano, *Problemi di teatro musicale* (1967), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 42-57.

Berio Luciano, *Del gesto vocale* (1967), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 58-70.

Berio Luciano, *Verso un teatro musicale* (ca. 1967-70), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 425-433.

Berio Luciano, **Tomasi Gioacchino Lanza**, *„I giovanni saranno i padroni"* (1968), [w:] Luciano Berio, *Interviste e collocqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 35-42.

Berio Luciano, **Pinzauti Leonardo**, a *colloquio con Luciano Berio* (1969), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 53-64.

Berio Luciano, **Philippot Michel**, *Intervista con Luciano Berio* (1969), [w:] Luciano Berio, *Intervisti e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 43-51.

Berio Luciano, „*Opera" (nota dell' autore)*, http://www.lucianoberio.org/node/1404?1123342127=1, dostęp: 15.01.2018.

Berio Luciano, *Verdi?* (1974, ed. 1977), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 121-128.

Berio Luciano, **Artaud Alain**, *Perché la voce?* (1976), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 89-93.

Berio Luciano, *„Duo" (nota dell'autore)*,

http://www.lucianoberio.org/node/1785?1206028217=1, dostęp: 16.02.2018.

Berio Luciano, **Albèra Philippe**, **Demierre Jacques**, *Intervista con Luciano Berio* (1983), [w:] Luciano Berio *Intervisti e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 149-159.

Berio Luciano, *Dialogo fra te e me* (1984), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 273-279.

Berio Luciano, *La nascita di un re* (1984), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 270-272.

Berio Luciano, **Dalmonte Rossana**, **Varga Bälint Andräs**, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bälint Andräs Varga*, Marion Boyars Publishers, New York-London 1985.

Berio Luciano, **Dalmonte Rossana**, *Intervista sulla musica*, Laterza, Roma-Bari 1981.

Berio Luciano, *La danza del cinese* (1985), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 144-148.

Berio Luciano, **Eco Umberto**, *Eco in ascolto* (1986), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 171-182.

Berio Luciano, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]* (1989), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 444-461.

Berio Luciano, "*Ofaním" ["…Da musicista laico…"]* (1990), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 280-281.

Berio Luciano, **Piano Renzo**, *La musica è un'architettura di suoni* (1990), [w:] Luciano Berio, *Intervisti e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 207-215.

Berio Luciano, *A-ronne* (1991), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 282-291.

Berio Luciano, **La Barbera Giovanni**, *[(Dis)continuità di Berio]* (1991), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 227-233.

Berio Luciano, **Tarasti Eero**, *Intervista con Luciano Berio* (1991), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 243-258.

Berio Luciano, **D'Amico Matteo**, *[Il mio teatro]* (1991), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 217-225.

Berio Luciano, **Fuhrmann Axel**, *Luciano Berio sul rapporto tra musica e testo* (1991), [w:]

Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 235-242.

Berio Luciano, *Il tempo dell'isola* (1994, rew. 2003), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 154-157.

Berio Luciano, *La traversata* (1995, ed. 1997), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 347-350.

Berio Luciano, *Dei suoni e delle immagini* (1995), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 158-164.

Berio Luciano, *Morfologia di un viaggio* (1996), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 301-303.

Berio Luciano, *Opera e no* (1982), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 267-269.

Berio Luciano, **Bentivoglio Leonetta**, *Berio racconta da Mozart a Zappa* (1996), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 355-358.

Berio Luciano, **Szersnovicz Patrick**, "*La creazione è un lungo viaggio"* (1996), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Einaudi, Torino 2017, s. 347-354.

Berio Luciano, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 304-307.

Berio Luciano, *"Liebeslied" per Weil* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, Angela Ida De Benedictis (red.), Einaudi, Torino 2013, s. 354-357.

Berio Luciano, Weber Derek, *Sfogliando la Cronaca di Dio* (1999), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Torino 2017, s. 373-376.

Berio Luciano, **Clark Andrew**, **Persché Gerhard**, *"Carrellate musicali"* (2000), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Torino 2017, s. 407-418.

Berio Luciano, **Gnoli Antonio**, *La mia vita tra vecchi insulti e musica nuova* (2002), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Vincenzina Caterina Ottomano (red.), Torino 2017, s. 429-440.

Berio Luciano, *Remembering the Future*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006.

1d. Inne dokumenty

Berio Luciano, **Carter Paul**, **del Corno Dario i in.**, *Kolekcja Luciano Berio/Sammlung*

Luciano Berio [listy, szkice partyturowe, dokumenty sporządzone w formie rękopisów i maszynopisów], Paul Sacher Stiftung, Basel.

2. Twórczość Luciana Beria

Adlington Robert, *'The crises of sense': listening to „Un re in ascolto"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 53-78.

Annibaldi Claudio, *Berio, Luciano*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 2, Macmillian, London 1980, s. 554-559.

Arbo Alessandro, *Hiéroglyphes (la voix, le signe, l'akoumène)*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s. 13-23.

Arruga Lorenzo, *Per Ascoltare Berio*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 31-50.

Belinfante David, *Luciano Berio's „Un re in ascolto"*, [w:] „The Musical Times" 1989 nr 2, s. 70-71.

Berio Talia Pecker, *<<A lei la parola taciuta>>. Testo e subtesto di „Cronaca del Luogo"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 241-268.

Borio Gianmario, **Noller Joachim**, hasło: „Luciano Berio", [w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, T. 2., Ludwig Finscher (red.), Bärenreiter und Metzler, Kassel-Stuttgart-Weimar 1999, s. 1296-1305.

Brady Clare, *The Open Voice: Vocality and Listening in three operas by Luciano Berio*, dysertacja doktorska napisana na Royal Holloway, University of London, Egham 2017.

Brüdermann Ute, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007.

Calvino Italo, *Komentarz do „La vera storia*" [w:] *Program „La vera storia"*, Teatro alla Scala, Milano 1982, s. 30-31.

Cecchi Alessandro, *Riflessi di Ulisse al crepuscolo del secondo millennio. Luciano Berio, "Outis" e l'epica moderna*, [w:] *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Francesco de Cristofaro (red.), Pacini Editore, Pisa 2017, s. 195-220.

Carone Angela, *„La vera storia": organizzazione dei materiali sonori*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 431-452.

Ciceri Carlo, *Aspetti del pensiero melodico in „Un re in ascolto"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 79-115.

Cohen-Levinas Danielle, *"J'ai rêvé d'un théâtre…". Épiphanie d'Orphée chez Luciano*

Berio, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s. 35-52.

Colas Damien, *À propos des structues temporelles dans "Outis"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 223-239.

Cosso Laura, *"Un re in ascolto". Berio, Calvino e altri*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 113-134.

„Cronaca del Luogo" program, Salzburger Festspiele, Salzburg, 1999.

Cross Jonathan, *How Do You Make an Opera Without a Narrative? Journeying with Ulysses and Outis*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 201-221.

Dalmonte Rossana, **Lorenzini Niva**, **Azzaroni Loris**, **Frasnedi Fabrizio**, *Il gesto della forma. Musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio*, Arcadia, Milano 1981.

D'Amico Fedele, *Prospero è il vento*, [w:] „L'Espresso" 2.09.1984, XXX/35, s. 75-77.

Del Corno Dario, *Nessuno*, [w:] *"Outis" program*, Teatro alla Scala, Milano 1999, s. 55-59.

De Benedictis Angela, Ida, *From „Esposizione" to „Laborintus II"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 177-246.

Eco Umberto, *Introduzione a „Passaggio"*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 66-73.

Ferrari Giordano, *Berio e lo spazio drammaturgico*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, Angela Ida De Benedictis (red.), Olschki, Firenze 2012, s. 445-457.

Fischer Michel, *„Un Re in ascolto": Cinq arias dévolues au sience intérieur de Prospero*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s. 53-95.

Friedlander Michal Grover, *Passing into Another: Berio's "Cronaca del Luogo" on the Threshold of Dramaturgy*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 369-385.

Giomi Francesco, *"Di voce e di vento": il live electronics nel teatro musicale di Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 269-304.

Griffiths Paul, *"Cronaca del Luogo" – Chronicle of the Place*, [w:] "*Cronaca del Luogo" program*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999, s. 2-5.

Heile Björn, *Prospero's Death: Modernism, Anti-humanism and „Un re in ascolto"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 145-160.

Locanto Massimiliano, *La funzione dei campi di altezze in "Cronaca del Luogo" di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 305-367.

De Santis Mila, *"Organizzare il significato di testo". Aspetti del rapport musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, Angela Ida De Benedictis (red.), Olschki, Firenze 2012, s. 237-266.

Di Luzio Claudia, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Schott, Mainz 2010.

Di Luzio Claudia, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, Angela Ida De Benedictis (red.), Olschki, Firenze 2012, s. 267-289.

Di Luzio Claudia, *Looking back to „La vera storia" Critical and Documentary Introduction*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 409-430.

Di Luzio Claudia, *Sanguineti e Berio. Suono-voce-gesto*, [w:] „Poetiche. Rivista di letteratura" 2016 nr 8, s. 529-548.

Joos Maxime, *"Outis": morphologie du mythe*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s. 97-117.

Kuo Tiffany, *Re-conteextualizing Individual Pieces in Luciano Berio's „Opera"*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 367-380.

Kwiatkowski Krzysztof, *„Inny teatr" muzycznej pamięci*, [w:] „Ruch Muzyczny" 2013 nr 12, s. 6-11.

Maehder Jürgen, *Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, [w:] *Musiktheater heute. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Hermann Danuser i Matthias Kassel (red.), Schott, Mainz 2003, s. 97-133.

Mila Massimo, *Le parole non suonano da sole*, [w:] „L'Espresso", 19.05.1963.

Mila Massimo, *"Un re in ascolto". Una vera opera*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 107-112.

Minciacchi Cecilia Bello, *„Vociferazione" e „discorso ininterotto": aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 95-137.

Molinié Georges, *Berio: encore la voix*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s.205-213.

Nicolodi Fiamma, *Pensiero e gioco nel teatro di Luciano Berio*, [w:] *Orizzonti musicali italo-europei. 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990, s. 299-316.

Nowak Weronika, *Dźwięk i znaczenie w twórczości Luciana Berio*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku 2/Sound Ambiguity 2*, Katarzyna Dziewiątkowska-Mleczko, Joanna Kołodziejska, Urszula Koza (red.), Akademia Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 2015, s. 65-76.

Nowak Weronika, *From azione mimica to azione musicale. Ambiguity of Luciano Berio's Stage Works*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku 3/Sound Ambiguity 3*, Katarzyna Bartos, Joanna Kołodziejska, Urszula Koza (red.), Akademia Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 2016, s. 147-158.

Nowak Weronika, *Relacje między głosem a tekstem w „Outis" Luciana Beria*, [w:] „Res Facta Nova" 2017 nr 18 (27) [w druku].

Osmond-Smith David, *„Un re in ascolto"*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, T. 3, Stanley Sadie (red.), Macmillan, London 1992, s. 1281-1282.

Osmond-Smith David, *„La vera storia"*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 88-97.

Osmond-Smith David, *Teatro senza narrazione*, [w:] *Program „Outis"*, Teatro alla Scala, Milano 1996, s. 43-45.

Osmond-Smith David, *„La vera storia"*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, T. 4, Stanley Sadie (red.), Macmillan, London 1997, s. 929-930.

Osmond-Smith David, *Jenseits des Narrativen. Das Musiktheater von Luciano Berio*, [w:]

Osmond-Smith David, *Berio Luciano* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, T. 2, Stanley Sadie (red.), Macmillan, London 2001, s. 350-358.

Osmond-Smith David, *Berio*, Oxford University Press, Oxford-New York 1991.

Osmond-Smith David, *Nella festa tutto? Structure and Dramaturgy in Luciano Berio's „La vera storia",* [w:] „Cambridge Opera Journal" 1997 nr 9, s. 281-294.

Osmond-Smith David, *Here comes Nobody: a Dramaturgical Exploration od Luciano Berio's „Outis"*, [w:] „Cambridge Opera Journal" 2000, nr 2/12, s. 163-178.

Ottomano Vincenzina Caterina, *Luciano Berio's „Opera" or a kind of <<miroir de moi-même>>*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 247-284.

Pasticci Susanna, *Dynamiques du temps et de la form dans "Outis" de Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 181-200.

Pasticci Susanna, *"In the meantime, we'll keep translating": the Strength of the Ethical*

Dimension in the Crative Thought of Luciano Berio, [w:] *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, Angela Ida De Benedictis (red.), Olschki, Firenze 2012, s. 459-475.

Pomilio Tommaso, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 117-143.

Program "Cronaca del Luogo", Salzburger Festspiele, Salzburg 1999.

Program „Outis", Teatro alla Scala, Milano 1996.

Pustijanac Ingrid, *Osservazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in "Passaggio" di Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 139-176.

Restagno Enzo, *"Opera"*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 79-87.

Sala Emilio, *„Passaggio": contesto, drammaturgia, messinscena*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 65-94.

Sanguineti Edoardo, *Per musica*, Luigi Pestalozza (red.), Ricordi-Mucchi, Milano-Modena 1993.

Sanguineti Edoardo, *La messa in scena della parola*, [w:] *Berio*, Enzo Restagno (red.), EDT, Torino 1995, s. 74-78.

Sanguineti Edoardo, *Quattro passaggi con Luciano*, [w:] *Luciano Berio. Nuove prospettive – Luciano Berio. New Perspectives*, Angela Ida de Benedictis (red.), Olschki, Firenze 2012, s. 49-60.

Schwartz Arman, *Prospero's isle and the siren's rock*, [w:] "Cambridge Opera Journal" 2003 nr 15, s. 83-106.

Scognamiglio Renata, *Sulle tracce di „un altro teatro": „Un re in ascolto" di Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), Paris 2016, s. 5-51.

Sommer Uwe, *"Ein Raum, hartnäckig zu erforschen. Luciano Berios integratives Musiktheater in "Cronaca del Luogo"*, [w:] *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Constantin Floros i inni (red.), Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, s. 391-401.

Stoianova Ivanka, *Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bel Luciano Berio*, [w:] *Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater*, Christoph-Hellmut Mahling i Sigrid Wiesmann (red.), Bärenreiter, Kassel 1984, s. 520-527.

Stoianova Ivanka, *Prinzipien des Musiktheaters bei Luciano Berio "Passaggio", "Laborintus II", "Opera"*, [w:] *Oper heute. Formen der Wirklicheit im zeitgenössischen Musiktheater*, Otto Kolleritsch (red.), Universal Edition, Wien-Graz 1985., s. 217-227.

Stoianova Ivanka, *Luciano Berio. Chemins en musique*, Richard-Masse, Paris 1985.

Stoianova Ivanka, *Mythos und Gedächtnis. Bemerkungen über das italienische Musiktheater. Luciano Berio – „Outis" und Sylvano Busotti – „Tieste"*, [w:] *Das Musiktheater. Exempel der Kunst*, Otto Kolleritsch (red.), Universal Edition, Wien-Graz 2001, s. 161-191.

Szczecińska Ewa, *Luciano Berio*, http://www.nowamuzyka.republika.pl/artykuly/teksty/szczecinska2.html, dostęp: 03.12.2015.

Teatro alla Scala Archive, *"Outis" Playbill*, http://www.teatroallascala.org/archivio/foto.aspx?uid=7c1d72c0-1259-4510-bad7-752760eb3cc0&page=1&id_allest=2926&id_evento=7153&id_fotografia=192887&id_allest_conc=&type=locandine&lang=en-US, dostęp: 13.03.2018.

Trubert Jean-François, *De la mastication du temps dans le théâtre musical d'avant-garde: l'exemple de "Opera" (1970-77) de Luciano Berio*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. I, Giordano Ferrari (red.), L'Harmattan, Paris 2016, s. 321-365.

Vogt Matthias Theodor, *Listening as a Letter of Uriah. a note on Berio's "Un re in ascolto" (1984) on the occasion of the opera's first performance in London (9 February 1989)*, [w:] "Cambridge Opera Journal" 1990 nr 2, s. 173-185.

Vinay Gianfranco, *Le Chant des Sirènes et la poïétique de l'oeuvre "ouverte" aux résonances*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, Danielle Cohen-Levinas (red.), L'Harmattan, Paris 2006, s. 25-34.

3. Konteksty muzyczne, filozoficzne, teatralne i literackie

Abbate Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991.

Adorno Theodor Wiesengrund, *Bürgerliche Oper*, [w:] idem., *Gesammelte Schriften*, T. 16, Rolf Tiedemann i in. (red.), Frankfurt am Main 1979, s. 24-39.

Auden Wystan Hugh, *The Age of Anxiety: a Baroque Eclogue*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2011.

Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Beckett Samuel, *no właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Barouch Lina, *Between German and Hebrew: The Counterlanguages of Gershom Scholem, Werner Kraft and Ludwig Strauss*, De Gruyter i Magness Press, Berlin-Jerusalem 2016.

Bocian Martin, hasło „Dawid", [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, tłum. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków 1995, s. 99-109.

Bocian Martin, hasło: „Elizeusz", [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, tłum. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków 1995, s. 119-121.

Bocian Martin, hasło: „Nimrod", [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, tłum. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków 1995, s. 407-408.

Bowling Green State University, *Great Lakes Vessels Online Index*, http://greatlakes.bgsu.edu/vessel/view/000441, dostęp: 11. 01. 2019.

Böhme Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

Brecht Bertold, *Dramaty*, T. 1, tłum. Roman Szydłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*: z *zagadnień analizy muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

Biernacki Tomasz, **Pasiecznik Monika**, *Po zmierzchu. Eseje o współczesnych operach*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Biogram Davida Mossa, http://www.davidmossmusic.com/bio.html, dostęp:15.02.2019.

Borges Jorge Luis, *Fikcje*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski i Stanisław Zembrzuski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Bronk Andrzej, hasło: „Hermafrodyta", [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, Tadeusz Gadacz, Bogusław Milerski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2003, s. 373.

Burmistrov Konstantin, *The Christian Kabbalah and Jewish Universalism*, [w:] *From the Bible to Postmodernism: Papers in the History of Jewish Culture*, Konstantin Burmistrov i in. (red.), Knizhniki, Moskwa 2009, s. 150-176.

Burrows George, *Anything Goes on an ocean liner: musical comedy as a carnivalistic heterotopia*, [w:] "Studies in Musical Theatre" 2014 nr 7(3), s. 326-345.

Butler Judith, *Uwikłani w płeć*, tłum. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Carlson Marvin, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Cavarero Adriana, *For More Than OneVoice: Toward a Philosophical of Vocal Expression*, tłum. Paul A.

Kottman, Standford University Press, Standford 2005.

Celan Paul, *Wybór poezji*, tłum. Feliks Przybylak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

Celan Paul, *Utwory wybrane*, tłum. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Celan Paul, *Psalm i inne wiersze*, tłum. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2013.

Ciurci ce pedì (strona o języku griko), *Il sito: la storia*, https://www.ciuricepedi.it/about/, Dostęp: 20.01.2019.

Conquergood Dwight, *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*, [w:] „Literature in Performance" 1985 nr 5, s. 1-13.

Cooke Mervyn (red.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Cummings Edward Estlin, *150 wierszy*, tłum. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983.

Cwietajewa Marina, *Wybór wierszy*, tłum. Joanna Salamon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Cwietajewa Marina, *Być chłopcem twoim jasnowłosym. Wybór wierszy*, tłum. Joanna Salamon, Miniatura, Kraków 2006.

Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007.

Davis David, *Medium In Art*, [w:] *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (red.), Oxford University Press, Oxford 2003, 181-91.

Derrida Jacques, o *gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Derrida Jacques, *Szibbolet dla Paula Celana*, tłum. Adam Dziadek, FA-art, Bytom 2000.

Domańska Ewa, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, [w:] „Teksty Drugie" 2007 nr 5, s. 48-61.

Donington Robert, *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*, Yale University Press, New Haven 1992.

Draus Agnieszka, *Cykl sceniczny "Licht" Karlheinza Stockhausena: muzyczny teatr świata*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Eco Umberto, *Semiotics of Theatrical Performance* [w:] „The Drama Review" 1977 nr 21 (1), s. 107-117.

Eco Umberto, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Stefan Collini (red.), tłum. Tomasz Bieroń, Znak, Kraków 2008, s. 51-75.

Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Lesław Eustachiewicz, J.adwiga Gałuszka, Alina Kreisberg, Krzysztof Żaboklicki, W.A.B. Warszawa 2008.

Eco Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

Eco Umberto, *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies of Sign and Interpretation*, tłum. Anthony Oldcorn, Harvard University Press, Cambridge-London 2014.

Eliot Thomas Stearns, *Ziemia jałowa*, tłum. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Faulkner William, *Światłość w sierpniu*, tłum. Maciej Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1989.

Fearn Raymond, *Italian Opera since 1945*, Harwood, Amsterdam 1997.

Feldman Walter Zev, *Klezmer: Music, History and Memory*, Oxford University Press, New York 2016.

Felstiner John, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. Maciel Tomal i Małgorzata Tomal, Austeria, Kraków-Budapeszt 2010.

Féral Josette, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified* [w:] "Modern Drama" 1982 nr 25(1), tłum. Terese Lyons, s. 170-181.

Figzał Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Wąchockiej, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.

Fink Ida, *Wiosna 1941*, WAB, Warszawa 2011.

Finney Gail, *Performing Vienna Theatricality in Jelinek's Burgtheater and Bernhard's Heldenplatz,* [w:] "German Potitics and Society" 2005 nr 1 (74)/23, s. 24–38.

Fischer-Lichte Erika, *Die Oper als "Prototyp des Theatralischen": Zur Reflexion des Aufführungsbegriffs in John Cages Europeras 1 & 2,* [w:] *Musiktheater heute: Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Hermann Danuser, Matthias Kassel (red.), Schott, Mainz 2003, s. 283-308.

Fischer-Lichte Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, London-New York 2005.

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008

Fischer-Lichte Erika, *Teatr i teatrologia: podstawowe pytania*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Fischer-Lichte Erika, *Performatywość*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Helena Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa 1993.

Foucault Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. zbiorowe, Aletheia, Warszawa 1999.

Foucault Michel, *Inne przestrzenie* [w:] „Teksty Drugie" 2005 nr 6, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, s. 117-125.

Foucault Michel, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

Foucault Michel, *Les corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris 2009.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.

Gilbert Stuart, *James Joyce's 'Ulysses': a Study*, Random House, New York 1930.

Girard René, *Kozioł ofiarny*, tłum. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

Girardi Enrico, *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della postavanguardia*, Paravia/De Sono, Torino 2000.

Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.

Golianek Ryszard Daniel, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009.

Griffiths Paul, *Modern music and after. Directions since 1945*, Oxford University Press, Oxford-New York 1995.

Griffin Kevin, *St Lawrence Saga: The Clarke Steamship Story*, rozdział 12, https://clarkesteamship.files.wordpress.com/2014/02/chapter-12.pdf, dostęp: 11. 01. 2019.

Guiley Rosemary Ellen, *The Encyclopedia of Angels*, Facts on File, New York 2004.

Haedicke Susan, *Opéra Pagaï's "Entreprise de Détournement": Collages of Geographic, Imaginary, and Discursive Spaces*, [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Erika Fischer-Lichte i Benjamin Wihstutz (red.), London-New York, 2012, s. 198-218.

Hagada na Pesach, oprac. Ewa Gordon, Austeria, Kraków-Budapeszt 2008.

Humięcka-Jakubowska Justyna, *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, PTPN, Poznań 2013.

Humięcka-Jakubowska Justyna, *Inspirations in reflection and creativeness. Karlheinz*

Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis, LAMBERT Academic Publishing, Saarbrücken 2015.

Im Hyoungjin, *Wiederherstellung der Identität des Anderen: Die Tendenz zum Postkolonialismus im Opernschaffen Isang Yuns und deren Realisierung*, dysertacja doktorska napisana na Freie Universität w Berlinie pod kierunkiem Prof. Dr. Dr. h.c. Eriki Fischer-Lichte, Berlin 2013.

Johnson Peter, *Brief History of the Concept of Heterotopia*, [w:] *Heterotopian Studies*, 2016, http://www.heterotopiastudies.com, dostęp: 02.12.2016.

Joyce James, *Ulisses*, T. 1 i 2, tłum. Maciej Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Kacenelson Icchak, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum. Jerzy Ficowski, Czytelnik, Warszawa 1982.

Karantonis Pamela, **Placanica Francesca**, **Verstraete Pieter** i **in.** (red.), *Cathy Berberian: pioneer of contemporary vocality*, Routledge, London 2016.

Kattenbelt Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, [w:] "Culture, Language and Representation" 2008 nr 6, s. 19-29.

Katullus, *Poezje*, tłum. Anna Świderkówna, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1956.

Knowles Elizabeth (red.), hasło „Banbury Cross" [w:] *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford University Press, Oxford 2006, http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-625?rskey=mmrj0V&result=16, dostęp 13.04. 2019.

Kotoński Włodzimierz, *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.

Lawrence David Herbert, *Poezje wybrane*, tłum. Leszek Elektorowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Lefebvre Henri, *The Production of Space*, tłum. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford 1991.

Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Lévi-Strauss Claude, *Surowe i gotowane*, tłum. Maciej Falski, Aletheia, Warszawa 2010.

Limon Jerzy, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.

Maciejewicz Dorota, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce w drugiej połowie XX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000.

Macpherson Ben, **Thomsidis Konstantinos**, *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, Abingdon 2015.

Marks Gil, *Encyclopedia of Jewish Food*, Wiley, Hoboken 2010.

McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. Natalia Szczucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

Mianowski Jarosław, *Krzywe lustro opery*, Ryszard Daniel Golianek (red.), MADO, Toruń 2011.

Moseley Christopher (red.), *Encyclopedia of the world's endangered languages*, Routledge, Abington 2007.

Muszkalska Bożena, *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.

Nowak Weronika, *Przestrzeń w dziele muzycznym jako przedmiot badań muzykologii,* [w:] „Perspektywy Kultury" 2015 nr 12/1, s. 13-26.

Ojala Juha, *Space in Musical Semiosis. An Abductive Theory of Musical Composition Process*, The International Semiotic Institute, Imatra 2009.

Opowieści Rabina Nachmana z Bracławia, oprac. Henryk Halkowski, Mercury, Kraków 1999.

Owidiusz, *Przemiany*, tłum. Bruno Kiciński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002.

Oz Amos, **Oz-Salzberger Fania**, *Żydzi i słowa*, tłum. Piotr Paziński, Czytelnik, Warszawa 2014.

Parchem Marek (red.), *Pisma apokaliptyczne i testamenty*, tłum. Marek Parchem, The Enigma Press, Kraków-Mogilany 2010.

Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Wyd. 5, Pallotinum, Poznań 2002.

Plath Sylvia, *Ariel*, tłum. Maria Korusiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Poizat Michel, *The Angel's Cry: Beyond the pleasure principle in opera*, tłum. Arthur Denner, Cornell University Press, Ithaca-New York, 1992.

Polony Leszek, *Przestrzeń i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.

Prero Yehudah, *The Sounds of the Shofar*, https://torah.org/learning/yomtov-roshhashanah-vol3no16/?print-posts=pdf, dostęp: 10.12.2018.

Primavesi Patrick, *Heterotopias of the Public Sphere: Theatre and Festival around 1800*, [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Erika Fischer-Lichte i Benjamin Wihstutz (red.), London-New York 2012. s. 166-181.

Pseudo-Filon, *Księga starożytności biblijnych*, tłum. ks. Łukasz Laskowski, Wydawnictwo

WAM, Kraków 2015.

Puchalska Iwona, *„Kusy śpiew" i „czułość dosłuchu", czyli o poezji w libretcie (teorie J.D. Minasowicza z dodaniem uwag o translacjach współczesnych)*, [w:] *„Natchnienie poety i muzyka żenić się ze sobą powinny..." Studia i szkice o libretcie*, Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska (red.), PTPN, Poznań 2013, s. 123-133.

Ratajczakowa Dobrochna, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1985.

Rebentisch Juliane, *Rousseau's Heterotopology of the Theatre*, [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Erika Fischer-Lichte i Benjamin Wihstutz (red.), London-New York 2012. s. 142-165

Reyland Nicholas, *The Spaces of Dream: Lutosławski's Modernist Heterotopias*, [w:] "Twentieth-Century Music" 2015 nr 12 (1), s. 37-70.

Rewers Ewa, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.

Ricoeur Paul, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, tłum. Piotr Graff, Katarzyna Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Rogovoy Seth, *The Essential Klezmer: a Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde*, Algonquin Books, Chapell Hill 2000.

Rybicka Elżbieta, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, [w:] „Teksty Drugie" 2008 nr 4, s. 21-38.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.

Saba Umberto, *Triest i Poeta*, tłum. Wojciech Bońkowski, Jolanta Dygul i Cezary Geroń, Wydawnictwo Teta Veleta, Warszawa 2001.

Salzman Eric, **Desi Thomas**, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.

Sapoznik Henry, **Sokolow Pete**, *The Compleat Klezmer*, Tara Publications, Cedarhurst-New York 1987.

Scarry Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford-New York 1985.

Schechner Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań

Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Schein Seth L., *Homeric Epic and its Reception: Interpretive Essays*, Oxford University Press, Oxford-New York 2016.

Shupe Abigail, *Crossing over, returning home: expressions of death as a place in George Crumb's "River of Life"*, [w:] *Singing Death: Reflections on Music and Morality*, Hellen Dell, Hellen M. Hickey (red.), London 2017, s. 69-89.

Schwarte Ludger, *Equality and Theatre Architecture: Voltaire's Private Theatre*, [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Erika Fischer-Lichte i Benjamin Wihstutz (red.), Routledge, London-New York, 2012, s. 129-131.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Symonds Dominic, **Karantonis Pamela** (red.), *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013.

Szekspir William, *Kupiec wenecki*, tłum. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 2004.

Tarasti Eero, *Przestrzeń muzyczna* [w:] "Res Facta Nova" 1994 nr 1, tłum. Anna Melerowicz i Maciej Jabłoński, s. 58-71.

Tompkins Joanne, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2014.

Traktat *Ta'anit*, https://halakhah.com/pdf/moed/Taanith.pdf, dostęp: 15.02.2019.

Trzcionowski Lech, hasło:"Mnemosyne", [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 7, Tadeusz Gadacz, Bogusław Milerski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 105.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. Agnieszka Morawińska, Państwow Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Ubersfeld Anne, *Czytanie teatru I*, tłum. Joanna Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Valentine Laura (red.), *Games for Family Parties and Children*, Frederick Warne and Company, London 1869.

Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermediala literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wergiliusz, *Bukoliki i georgiki (wybór)*, tłum. Zofia Abramowiczówna, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953.

Whittall Arnold, *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Wiersze Mariny Cwietajewej w oryginalnej wersji językowej, https://cvetaeva.su/?page_id=1394, dostęp: 13.01.2019.

Wihstutz Benjamin, *Other Space or Space of Others? Reflections on Contemporary Political Theatre*, [w:] *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Erika Fischer-Lichte i Benjamin Wihstutz (red.), London-New York 2012, s. 182-197.

Wiles David, *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Wiles David, **Dymkowski Christine** (red.), *The Cambridge Companion to Theatre History*, New York 2013.

Wilkoszewska Krystyna, **Petri Jakub** (red.), *Czas przestrzeni*, Kraków 2009.

Worf Barney, **Arias Santa** (red.) *The Spatial Turn*. *Interdyscyplinary Perspectives*, London 2008.

Wrecksite, *SS Ithaka (+1960)*, https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?58505, dostęp: 11. 01. 2019.

Zenck Martin, *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2016.

Streszczenie

Przestrzeń teatru muzycznego Luciana Beria (1925-2003) zajmują rozmaite utwory sceniczne, m.in.: *Allez-hop* (1952–59), *Passaggio* (1961-62), *Opera* (1969-70, 1977), *La vera storia* (1977-80), *Un re in ascolto* (1979-83), *Outis* (1995-96) i *Cronaca del Luogo* (1998-99). Większość z nich posiada dookreślenia gatunkowe, a cztery ostatnie utwory zostały nazwane *azione musicale*.

Dwa ostatnie dzieła Beria – *Outis* i *Cronaca del Luogo* – stanowią przedmiot niniejszych badań, z którymi wiąże się przyjęcie następującej tezy badawczej: o istocie przestrzeni teatru muzycznego Beria jako *azione musicale* – egzemplifikowanej przez *Outis* i *Cronaca del Luogo* – świadczy jej specyfika „polifonicznego labiryntu", stworzona dzięki rozmaitym relacjom między obrazem, dźwiękiem, słowem (czyli tym, co wizualne i audialne), kreowanym przy pomocy określonych strategii twórczych, a zarazem dzięki rozmaitym relacjom z innymi twórcami oraz z innymi utworami (np. literackimi i scenicznymi).

Wniknięcie w głąb „polifonicznego labiryntu" będącego istotą przestrzeni teatru muzycznego Beria oraz odkrycie specyfiki jej obszarów marginalizowanych w dotychczasowych badaniach, zwłaszcza tych, związanych z aspektami kreacji wizualnej czy rolą wykonawców, było nadrzędnym celem, jaki przyświecał mi podczas badań. Celem refleksji było także wykazanie jeszcze bardziej wszechstronnej roli Beria jako twórcy utworów scenicznych, tj. jako autora określonych rozwiązań inscenizacyjnych, co wiązało się z rozpoznaniem następujących strategii twórczych: katalogowania, fragmentaryzacji, redukcji, ostentacji, transformacji i imitacji. Z kolei osiągnięcie założonych celów wymagało wypracowania kategorii interpretacyjnych, co stanowiło niejako „cel operacyjny" podjętych badań.

Przedmiot badań poddano oglądowi z różnych perspektyw badawczych, gdyż wymagała tego postawiona teza. Za kategorie interpretacyjne, po ich uprzedniej redefinicji, posłużyły: kategoria przestrzeni performatywnej związana z koncepcją estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte – przy czym perspektywa performatywna określa także sposób rozumienia tych dzieł jako „tworu multimedialnego" – oraz kategoria przestrzeni heterotopicznej związana z myślą filozoficzną Michela Foucaulta. Badania wymagały uwzględnienia „tekstu muzycznego" (parytury) i „tekstu słownego" (libretta), a także wyjścia poza granice „tekstu", co umożliwiła analiza aspektów kreacji audialnej i wizualnej, które ujawnić się mogą dopiero podczas przedstawienia, analizowanego w odniesieniu do konkretnych rejestracji audiowizualnych.

Praca składa się z czterech rozdziałów: w pierwszym – dotyczącym twórczości scenicznej Beria z lat 1961-83 – zawarta treść stanowi kontekst dla interpretacji późniejszych utworów scenicznych Beria; w drugim – poświęconym dwóm kategoriom interpretacyjnym i ich redefinicji – refleksji poddano następujące subkategorie: głosowości, cielesności, przestrzenności i czasowości (przestrzeń performatywna), a także heterotopię czasu akumulowanego i przerywanego oraz heterotopię dewiacji i kryzysu (przestrzeń heterotopiczna); w trzecim i czwartym – przeprowadzono interpretacje *Outis i Cronaca del Luogo* w oparciu o kategorie przestrzeni performatywnej i heterotopicznej zredefiniowane w rozdziale drugim. W licznych aneksach pracy przedstawiono m.in. katalogi zjawisk muzycznych w *Outis i Cronaca del Luogo*, transkrypcje dokumentów, przykłady nutowe i zdjęcia z przedstawień.

Summary

The space of music theater of Luciano Berio (1925-2003) is occupied by various stage works, including *Allez-hop* (1952-59), *Passaggio* (1961-62), *Opera* (1969-70, 1977), *La vera storia* (1977) -80), *Un re in ascolto* (1979-83), *Outis* (1995-96) and *Cronaca del Luogo* (1998-99). Most of them have genre specifications, and the last four have been called *azione musicale*.

The last two works of Berio – *Outis* and *Cronaca del Luogo* – are the subject of this research, which involves the adoption of the following research thesis: the essence of the space of Berio' music theatre as *azione musicale* – exemplified by *Outis* and *Cronaca del Luogo* – is testified by its specificity of the "polyphonic labyrinth", created by various relations between the image, sound, word (that is, what is visual and audial), created with the help of specific creative strategies, and also thanks to various relationships with the other artists and the other works (eg literary and stage ones).

The overriding goal of the research was the entering the depths of the "polyphonic labyrinth" which is the essence of the space of Berio's music theatre and discovering the specificity of its areas marginalized in previous studies, especially those related to aspects of visual creation or the role of specific performers. The aim of the research was also to demonstrate the even more comprehensive role of Berio as the creator of stage works, ie as the author of specific staging solutions, which involved the recognition of the following creative strategies: cataloging, fragmentation, reduction, ostentation, transformation and imitation. In turn, achieving the goals assumed required the development of interpretative categories, which was in a sense the "operational goal" of the undertaken research.

The subject of the research was examined from various research perspectives, because of a given thesis. The interpretative categories, after their previous redefinition, were: the category of performative space associated with the concept of the aesthetics of performativity by Erika Fischer-Lichte – the performative perspective also defines the way of understanding Berio's works as a "multimedia creation" – and the category of heterotopic space associated with philosophy of Michel Foucault. The research required taking into account the "musical text" (music score) and "verbal text" (libretto), as well as going beyond the boundaries of the "text", which enabled the analysis of the aspects of audio and visual creation that may appear only during the performance, analyzed in relation to specific audiovisual recording.

The dissertation consists of four chapters: in the first – concerning the stage works of Berio from 1961-83 – the content is the context for the interpretation of later stage works of Berio; in the second – devoted to two interpretative categories and their redefinition – the following sub-categories were analyzed: voiceness, corporeality, spatiality and temporality (performative space), as well as the heterotopia of accumulated and intermittent time and the heterotopia of deviation and crisis (heterotopic space); in the third and fourth – interpretations of *Outis* and *Cronaca del Luogo* based on categories of the performative and heterotopic space, redefined in the second chapter. Numerous annexes present, among others, catalogs of musical phenomena in *Outis* and *Cronaca del Luogo*, transcriptions of documents, music examples and photos from performances.

Spis ilustracji

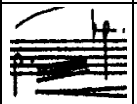
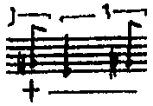
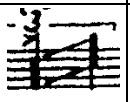
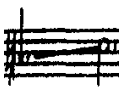
Ilustracja 1. Struktura przestrzeni wyobrażonych w *Outis* (poprzez podkreślenie zostały zaznaczone makroprzestrzenie) 220
Ilustracja 2. Struktura przestrzeni wyobrażonych w *Cronaca del Luogo* (poprzez podkreślenie zostały zaznaczone makroprzestrzenie) 221
Ilustracja 3. Czasy społeczno-kulturowe i pory w cyklu dobowym (oznaczone symbolami) w *Outis* i w *Cronaca del Luogo* 280
Ilustracja 4. Czasy wyobrażone w scenie zabójstwa Outisa 291
Ilustracja 5. Czasy wyobrażone w scenie lamentu Steve'a 293
Ilustracja 6. Czasy wyobrażone w scenie recytacji Narratora 296
Ilustracja 7. Czasy wyobrażone w scenie składania przysięgi małżeńskiej 298
Ilustracja 8. Czasy wyobrażone w fragmencie sceny w przestrzeni banku 300
Ilustracja 9. Czasy wyobrażone w scenie w przestrzeni supermarketu 301
Ilustracja 10. Czasy wyobrażone w scenie zabawy w wojnę 303
Ilustracja 11. Czasy wyobrażone w scenie spaceru R po „lesie imion" 305
Ilustracja 12. Czasy wyobrażone w scenie spotkania R i Orvid 308
Ilustracja 13. Czasy wyobrażone w scenie spotkania Człowieka bez wieku i Dzieci 310
Ilustracja 14. Czasy wyobrażone we fragmencie sceny budowania wieży (poród Kobiety) . 312
Ilustracja 15. Czasy wyobrażone w scenie przenoszenia kamieni 313
Ilustracja 16. Czasy wyobrażone w scenie koncertu 315

Spis tabel

Tabela 1. Głosy w *Outis* i *Cronaca del Luogo* 127
Tabela 2. Tekst słowny prezentowany przez Narratora w *Outis* 138
Tabela 3. Ciała w *Outis* i *Cronaca del Luogo* 171
Tabela 4. Struktury występujące we wstępie do cyklu 1. *Outis.* 227
Tabela 5. Właściwości kreacji audialnej przestrzeni targu w *Outis* 232
Tabela 6. Właściwości kreacji audialnej przestrzeni targu w *Cronaca del Luogo* 234
Tabela 7. Rodzaj oświetlenia na początku i na końcu części w *Cronaca del Luogo* 284
Tabela 8. Czasy wyobrażone w poszczególnych scenach w *Outis* 290
Tabela 9. Czasy wyobrażone w *Cronaca del Luogo* 306
Tabela 10. Struktura sceny w przestrzeni banku oraz sceny w przestrzeni burdelu 329
Tabela 11. Struktura sceny spotkania Reżysera, Olgi i Samanthy oraz sceny zabawy w wojnę 340
Tabela 12. Struktura sceny budowania wieży 349
Tabela 13. Struktura sceny eksterminacji ludności o żydowskim pochodzeniu/sceny burzenia ghetta 359

Aneks 1. Katalogi wybranych zjawisk muzycznych w *Outis* i *Cronaca del Luogo*

Tabela **1**a. Katalog charakterystycznych technik wokalnych w Outis

Wykonawca (postać)	**Typ techniki wokalnej1453**									
	Intonowanie dźwięków w jak najszybszym tempie	**Intonowanie jak najniższego dźwięku**	**Intonowanie jak najwyższego dźwięku**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników (przednutki krótkie, pojedyncze-poczwórne)**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem tremolo**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem tremolo dentale**	**Intonowanie dźwięków z zamkniętymi ustami (bocca chiusa)**	**Intonowanie wszystkich dźwięków we wskazanym zakresie (klaster)**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem glissando**
										
Alan Opie (Outis)			151-2, 154 (cz. 1.)1454		151-2, 154, 175-6 (cz.1.); 122, 124-7, 147c, 148a (cz. 2.)			122 (cz. 2.)		48, 151 (cz. 1.)
Luca Canonici (Steve)				8 (cz. 1.)						6-8, 10 (cz. 1.)
Tatiana Poluektova (Emily)					53, 56-57, 59 (cz. 1.); 24b (cz. 2.)					59 (cz. 1.)
Elena Brilova (Samantha)				94, 96, 120, 126, 132 (cz. 1.)	108 (cz. 1.)		94- 51455, 97-8, 105, 108, 132-34 (cz. 1.); 17, 20, 85 (cz. 2.)	98 (cz. 1.)		94, 98, 117, 119, 131, 134 (cz. 1.)

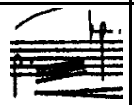
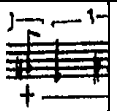
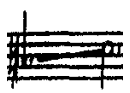
[1453] W niniejszym zestawieniu nie pojawia się melorecytacja ani recytacja, ze względu na różnorodne formy notacji. Wykorzystanie tych technik w *Outis* przedstawione zostanie w tabeli 1c w Aneksie 1.

[1454] Cyfry oznaczają numery stron w partyturze i występują wraz ze wskazaniem części 1. lub 2.

[1455] Podkreślenie numerów stron oznacza wykorzystanie *frullato* (*tremolo dentale* realizowane na głoskach r, pr, br itp.).

Yelda Kodally (Olga)	20-21 (cz. 2.)			94-6, 101-2, 107-108, 110-11, 113-114, 116 (cz. 1.); 20-21, 23 (cz. 2.)	104, 133 (cz. 1.); 17, 21-23 (cz. 2.)	22 (cz. 2.)	93-4, 97-100, 110-11, 113, 133-4 (cz. 1.); 22-23 (cz. 2.)	98, 101 (cz. 1.)		93-4, 98, 108, 110, 113, 134 (cz. 1.); 22-23 (cz. 2.)
Monica Bacelli (Marina)	117 (cz. 2.)			2, 3a, 4b, 5a-c, 6, 112 (cz. 2.)	4a-c (cz. 2.)		s.118 (cz. 2.)	2, 4c, 5d, 7, 111-12 (cz. 2.)		4a-c (cz. 2.)
Dominique Visse (Guglielmo)				36, 44-9 (cz. 2.)		75-7, 79-80, 86 (cz. 1.)	95 (cz. 2.)	76-7 (cz. 1.)		24 (cz. 1.); 36 (cz. 2.)
Luisa Castellani (Ada)	13-16, 18-20, 75-80, 86 (cz. 1.)			52 (cz. 1.); 37 (cz. 2.)	53 (cz. 1.)		14, 86 (cz. 1.)			
Roy Stevens (Pedro)	17, 20-23 (cz. 1.); 89-104 (cz. 2.)	20 (cz. 1.)	20 (cz. 1.); 90-91 (cz. 2.)		30 (cz. 1.); 88, 91, 98-100, 103-4 (cz. 2.)			100 (cz. 2.)		16, 22, 29-30, 32, 37, 39 (cz. 1.); 90-101, 103 (cz. 2.)
Donald Maxwell (Reżyser)				72-3, 77 (cz. 1.)	71 (cz. 1.); 45-6, 51 (cz. 2.)		35 (cz. 2.)	76-7 (cz. 1.)		71 (cz. 1.); 27, 45 (cz. 2.)
Peter Hall (Weteran)				54-5 (cz. 2.)						
Peter Hall (Ksiądz)							78 (cz. 1.)	76-7 (cz. 1.)		
Swingle Singers (Wokaliści)	79-80, 85, 165 (cz. 1.); 91 (cz. 2.)			79, 169 (cz. 1.)	85, 163-164, 167-168 (cz. 1.)		84-5, 168-9 (cz. 1.); 85-6, 105-7 (cz. 2.)	162, 166 (cz. 1.)	96-7 (cz. 2.)	161-2 (cz. 1.); 91, 96-7 (cz. 2.)
Chór Teatro alla Scala (Chór)					21-22, 31, 75, 80-85, 192, 195, 198-201 (cz. 1.)		21, 23, 30, 31, 33, 79-85, 187-197, 202-3	63-64, 180, 183, 202-3 (cz. 1.)	185, 190 (cz. 1.); 96-7 (cz. 2.)	17, 21-3, 29, 30-31, 33, 39, 81, 185, 187, 189-190, 195 (cz. 1.); 96-7 (cz. 2.)
Głosy prezentowane z nagrania	38, 42 (cz. 2.)		40, 42 (cz. 2.)		38 (cz. 2.)		40 (cz. 2.)			42 (cz. 2.)

Tabela 1b. Katalog charakterystycznych technik wokalnych w *Cronaca del Luogo*

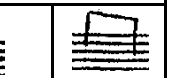
Wykonawca (postać)	**Typ techniki wokalnej[1456]**										
	Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szybkiego akcentu przepony	**Intonowanie jak najwyższego dźwięku**	**Intonowanie jak najniższego dźwięku**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem ozdobników (przednutki krótkie, pojedyncze-poczwórne)**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem szeptu**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo***	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *tremolo dentale***	**Intonowanie dźwięków z zamkniętymi ustami (*bocca chiusa*)**	**Intonowanie wszystkich dźwięków we wskazanym zakresie (klaster)**	**Intonowanie dźwięków z wykorzystaniem *glissando***	**Gwizd**
											
Hildegarda Behrens (R)	25-6			52, 153, 158	9, 18, 24, 56a, 57a-b, 58a, 59a, 60					48, 151, 155, 157-9, 187	
Monica Bacelli (Orvid)					57a-b, 58a-b, 59b, 60			58b			
Matthias Klink (Phanuel)					35			41-2			
David Moss (Nino)					73b, 74a, 75a, 76a		87-9[1457]	73b		73a-b, 74a, 75b, 76b, 78, 86-9	
Frode Olsen (Generał)					35, 38, 45			46			
Urban Malmberg (Człowiek bez wieku)								202		67b, 68b	

[1456] W niniejszym zestawieniu nie pojawia się melorecytacja ani recytacja, ze względu na różnorodne formy notacji. Wykorzystanie tych technik w *Cronaca del Luogo* przedstawione zostanie w tabeli 1d. w Aneksie 1.

[1457] Podkreśleniem zostały zaznaczone numery stron, w którym wykorzystane zostało *frullato* (*tremolo dentale* realizowane na głoskach r, pr, br itp.).

Tölzer Knabenchor (Dzieci)					193, 196					193, 194, 195	
Carolina Astanel (Kobieta)		81, 83						81		80-81	
Martin Blasius (Burmistrz)					190-2			192			
Frits Steinbacher, Martin Halltrich, Tore Denys (3 Konstruktorów)										84-5	
6 Głosów prezentowanych z nagrania					103-4, 106-11, 113, 115, 119, 121, 141						
Chór Arnolda Schönberga (Chór A)		39, 43-4, 89-09	39, 220		2, 27-32, 64, 78-9, 102a-b, 103-6, 108-117, 119, 121-2, 124-6, 128-39, 141-2, 146, 148-151, 161-2, 172-3, 181	107, 141-2	18, 23-4, 29, 32, 39, 43-4, 78-82, 103-105, 108-109, 111, 116-7, 127, 134, 137, 142-4, 148-151	71, 89, 91, 151-2, 181-6	100	21a-b, 27-32, 39, 43-4, 64, 78-9, 100, 102a-b, 103-9, 115, 121-3, 125, 127-8, 130-137, 139, 146, 148, 150-1, 173, 221-2	146-7, 150-1
Chór Arnolda Schönberga (Chór B)		86-8	220		2, 7, 38-39, 44, 86-9, 163-5, 169-173, 181		43-4, 88	86-7, 90, 181	100	77b-80, 87-88, 100, 164-5, 169, 171, 173, 221-2	
Gabriele Cassone (Sapir)		76b									

Tabela 1c. Recytacja i melorecytacja w *Outis*

Wykonawca (postać)	**Recytacja**	**Melorecytacja na zmiennej wysokości dźwięków**				**Melorecytacja na stałej wysokości dźwięków**[1458]				
										
Alan Opie (Outis)	177 (cz. 1.); 126, 147c, 148a (cz. 2.)			174-6 (cz. 1.)						
Tatiana Poluektova (Emily)	24b (cz. 2.)							53 (cz. 1.)		
Elena Brilova (Samantha)	18 (cz. 2.)							17 (cz. 2.)		
Yelda Kodally (Olga)							22 (cz. 2.)	93 (cz. 1.); 21-23 (cz. 2.)	100 (cz. 1.)	
Monica Bacelli (Marina)				4a-c (cz. 2.)	117-118 (cz. 2.)					
Dominique Visse (Guglielmo)								76-77 (cz. 1.)		
Luisa Castellani (Ada)	53 (cz. 1.)			75-80 (cz. 1.)	51-52 (cz. 1.)		13-16, 18-20, 50-51, 53 (cz. 1.)	52, 86 (cz. 1.)		53 (cz. 1.)
Roy Stevens (Pedro)		23, 29-30 (cz. 1.)	17, 27 (cz. 1.)	20-23 (cz. 1.) 90-102, 104 (cz. 2.)	21 (cz. 1.)		21 (cz. 1.)	89, 96, 98, 103 (cz. 2.)		22 (cz. 1.)
Donald Maxwell (Reżyser)	73-74, 85 (cz. 1.); 46, 51 (cz. 2.)	35-36 (cz. 2.)	35-36, 45, 51 (cz. 2.)	71-2, 76 (cz. 1.); 12-15 (cz. 2.)				71, 77 (cz. 1.); 27 (cz. 2.)		
Peter Hall (Weteran)							53-4 (cz. 2.)			
Peter Hall (Ksiądz)								76-7 (cz. 1.)		
Paolo Calabresi (Narrator)	42-43, 68-69, 147-149 (cz. 1.); 11, 86 (cz. 2.)									
Swingle Singers (Wokaliści)		165 (cz. 1.)		79-80, 85 (cz. 1.); 91 (cz. 2.)				165 (cz. 1.)		
Chór Teatro alla Scala (Chór)		16-21, 30-33, 39 (cz. 1.)		21-3, 29, 81-5 (cz. 1.)	17 (cz. 1.)	21 (cz. 1.)				17 (cz. 1.)
Głosy prezentowane z nagrania	35, 37-40, 43-8 (cz. 2.)							38, 41-42 (cz. 2.)		

[1458] Melorecytacja na stałej wysokości dźwięków dotyczy dźwięków, których wysokości powtarzają się, zmienna – dźwięków o różnych wysokościach. Melorecytacja pojawiająca się w czasie trwania pojedynczego dźwięku, który nie zostaje powtarzany ani nie przechodzi na inne dźwięki prezentowane w sposób melorecytacyjny została uznana za typ melorecytacji na stałej wysokości dźwięku. Melorecytacja na dźwiękach o różnych wysokościach, mimo np. powtórzeń danej struktury typu przebieg gamowy, uznana została za typ melorecytacji zmiennej.

Tabela 1d. Recytacja i melorecytacja w *Cronaca del Luogo*

Wykonawca (postać)	**Recytacja**	**Melorecytacja na zmiennej wysokości dźwięków**			**Melorecytacja na stałej wysokości dźwięków**[1459]		
Hildgarda Behrens (R)	18		24				
Matthias Klink (Phanuel)	35						
David Moss (Nino I)	93-5, 97-8		93, 98			99	
David Moss (Nino II)	93-9						
Frode Olsen (Generał)	35, 38, 45	45					
Urban Malmberg (Człowiek bez wieku)			66b, 67a			68b	
Tölzer Knabenchor (Dzieci)	66a, 68a						
Carolina Astanel (Kobieta)						81	
Jörg Espenkott, Dirk D'Ase (2 pracujących Adeptów)	166-169						
Chór Arnolda Schönberga (Chór A)		28-31, 43-4, 78, 99	64, 102a-b	39, 78	43-4	102b	
Chór Arnolda Schönberga (Chór B)		99		38-39		77-79 (s)	89

[1459] Melorecytacja na stałej wysokości dźwięków dotyczy dźwięków, których wysokości powtarzają się, zmienna – dźwięków o różnych wysokościach. Melorecytacja pojawiająca się w czasie trwania pojedynczego dźwięku, który nie zostaje powtarzany ani nie przechodzi na inne dźwięki prezentowane w sposób melorecytacyjny została uznana za typ melorecytacji na stałej wysokości dźwięku, jednakże jeśli dźwięk ten dodatkowo prezentowany jest przy użyciu glissando, jego klasyfikacja się zmienia. Melorecytacja na dźwiękach o różnych wysokościach, mimo np. powtórzeń danej struktury typu przebieg gamowy, uznana została za typ melorecytacji zmiennej.

Tabela 1e. Katalog fonemów i głosek w *Outis*

Wykonawca (postać)	**Rodzaj fonemów**	**Rodzaj głosek (lub ich połączeń)[1460]**					
	[a], [e], [i], [o], [u]	ah, oh, eh	pss	l	(p)r, (b)r, tr, fr	sh	s
Alan Opie (Outis)	44-45, 48-49, 151-152, 154 (cz. 1.); 7-9 (cz. 2.)	143a (cz. 1.)					
Luca Canonici (Steve)	10, 169 (cz. 1.); 85, 94, 101-2 (cz. 2.)						
Tatiana Poluektova (Emily)	55, 58-59 (cz. 1.); 84, 89, 96, 101, 104 (cz. 2.)	23 (cz. 2.)					
Elena Brilova (Samantha)	94-9, 102, 104, 133-4 (cz. 1.); 84, 89, 99 (cz. 2.)	19-20 (cz. 2.)		105, 108 (cz. 1.)	94-5, 97-8, 132-4 (cz. 1.); 17, 20, 85 (cz. 2.)		
Yelda Kodally (Olga)	93-100, 104, 109-11, 113-15, 134 (cz. 1.); 22, 82-3, 89, 99, 104 (cz. 2.)	21-22 (cz. 2.)			93-4, 97-100, 110-11, 113, 133-4 (cz. 1.); 22-23 (cz. 2.)		
Monica Bacelli (Marina)	2, 4a, 4c, 5a, 5c-d, 6, 107-8, 112, 118 (cz. 2.)	4a-c (cz. 2.)			118 (cz. 2.)		
Dominique Visse (Guglielmo)	76-7, 79-80 (cz. 1.); 86, 95, 102 (cz. 2.)						
Luisa Castellani (Ada)	15-16, 18-20, 53, 76-7, 79-81, 86, 88, 104 (cz. 1.)	75-6 (cz. 1.)			13-14 (cz. 1.)		
Roy Stevens (Pedro)	20, 29-33, 37-39 (cz. 1.); 88-96, 98, 100-101, 103-104 (cz. 2.)						
Donald Maxwell (Reżyser)	84, 88-89, 100-101 (cz. 2.)	15, 27 (cz. 2.)					
Peter Hall (Weteran)	53-4, 56, 87, 92 (cz. 2.)						
Peter Hall (Ksiądz)	77 (cz. 1.)				78 (cz. 1.)		
Swingle Singers (Wokaliści)	77, 79-80, 84-5, 161, 164, 166-9, 171, (cz. 1.); 30-2, 87, 89-91, 96-99, 106-7 (cz. 2.)			168-9 (cz. 1.); 105-7 (cz. 2.)	84-5, 168-9 (cz. 1.); 85-6 (cz. 2.)		136-8 (cz. 1.)
Chór Teatro alla Scala (Chór)	21-22, 62-65, 76-8, 81-85, 177, 180-1, 185-7 (cz. 1.); 90-91, 96-8 (cz. 2.)	21, 23, 30-31, 33, 39 (cz. 1.)	29-31, 39 (cz. 1.)		21, 23, 30-32, 39, 79-85 (cz. 1.)	29-31, 39 (cz. 1.)	136-8 (cz. 1.)

[1460] W przypadku głosek innych niż samogłoski oraz ich połączeń w tabeli uwzględnione zostały spośród nich jedynie te, pojawiające się samodzielnie, nie będące efektem rozbijania tekstu słownego, w którego sąsiedztwie się znajdują (choć w utworze wskazać można na te same głoski bądź ich połączenia, które również są efektem zastosowania strategii rozbijania tekstu słownego).

Tabela 1f. Katalog fonemów i głosek w *Cronaca del Luogo*

Wykonawca (postać)	**Rodzaj fonemów**	**Rodzaj głosek (lub ich połączeń)[1461]**								
	[a], [e], [i], [o], [u]	**ps**	**s**	**l**	**(t)r**	**sh**	**do**	**de**	**f**	**m**
Hildegarda Behrens (R)	9, 162-3, 210									
Monica Bacelli (Orvid)	57a-b, 58a-b, 59b, 60, 63, 177									
Matthias Klink (Phanuel)	40-42									
David Moss (Nino)	74b, 75a-b, 79-81, 87-8	73b, 74b, 75b			87-8					
David Moss (Nino II)	92-93									
Urban Malmberg (Człowiek bez wieku)	67a, 202									
Carolina Astanel (Kobieta)	83									
Martin Blasius (Burmistrz)	191-2									
Chór Arnolda Schönberga (Chór A)	1-2, 6, 9-18, 22a, 22b, 24-32, 39, 54a-b-55, 64, 78, 89, 100-1, 102b-103, 107-9, 111, 116, 120, 143-4, 146, 152-163, 211-16		114, 148-151, 161	18, 23-24, 42-4, 142	29, 32, 43-4, 78-82, 103 103- 105 127, 137, 143-4, 148-151, 161	115, 137, 139			148-151, 161	149-150
Chór Arnolda Schönberga (Chóru B)	1-2, 44, 87-9, 100-1, 211-16			42-4, 88	44. 44, 88					
Gabriele Cassone (Sapir)	77						75a	75a		

[1461] W przypadku głosek innych niż samogłoski oraz ich połączeń w tabeli uwzględnione zostały spośród nich jedynie te, pojawiające się samodzielnie, nie będące efektem rozbijania tekstu słownego, w którego sąsiedztwie się znajdują (choć w utworze wskazać można na te same głoski bądź ich połączenia, które również są efektem zastosowania strategii rozbijania tekstu słownego).

Tabela 1g. Struktury repetycyjne i wokalizy w *Outis*

Wykonawca (postać)	Struktura repetycyjna o precyzyjnie określonej wysokości dźwięków śpiewanych[1462]		Struktura repetycyjna o przybliżonej wysokości dźwięków, melo-recytowanych		Wokalizy[1463]		Wokalizy w typie koloratur	
	Fonemy	Tekst słowny	Fonemy	Tekst słowny	Fonemy bądź głoski	Tekst słowny	Fonemy bądź głoski	Tekst słowny
Alan Opie (Outis)	45, 48 (cz. 1.)					44-49, 52, 152, 154, 156, 167, 175 (cz. 1.); 67, 122-3, 125 (cz. 2.)		44 (cz. 1.)
Luca Canonici (Steve)						6-8, 10, 157-60, 170-2 (cz. 1.)		9 (cz. 1.)
Tatiana Poluektova (Emily)					58 (cz. 1.)	138-40 (cz. 1.); 24a, 24c, 143, 145d, 146a, 147a, 148a, 149 (cz. 2.)		54-6 (cz. 1.); 24a, 147a (cz. 2.)
Elena Brilova (Samantha)	102, 104 (cz. 1.)	98-100, 119, 126, 132, 134 (cz. 1.)			95, 98, 102, 133 (cz. 1.); 20 (cz. 2.)	97, 117, 119, 122-3, 125, 126 (cz. 1.)	94, 96, 99 (cz. 1.); 19 (cz. 2.)	120, 126, 134 (cz. 1.)
Yelda Kodally (Olga)	111 (cz. 1.)	98-9, 102-4, 112, 134 (cz. 1.); 21-22 (cz. 2.)			93, 95, 98, 109 (cz. 1.)	97, 102, 104, 106-7, 110, 112, 114, 127 (cz. 1.); 19-21, 23 (cz. 2.)	94-6, 99, 100 (cz. 1.); 83 (cz. 2.)	101, 107-8, 110, 113, 116, 127, 131-2, 134 (cz. 1.); 20-23 (cz. 2.)
Monica Bacelli (Marina)	2, 4a, 5a, 6 (cz. 2.)					88, 91-2 (cz. 1.); 2-3c, 4a-b, 5a-d, 6, 108-20 (cz. 2.)	118 (cz. 2.)	3a, 3c, 4b-c, 5b-c, 117 (cz. 2.)
Dominique Visse (Guglielmo)	76, 79 (cz. 1.)	77, 79, 86 (cz. 1.); 38-9, 41 (cz. 2.)				24-25, 27, 75, 77, 79, 86 (cz. 1.); 34, 36-7, 39-49 (cz. 2.)	86 (cz. 2.)	24, 26 (cz. 1.)
Luisa Castellani (Ada)	16, 18-19, 78 (cz. 1.)	15, 18, 50-53, 78 (cz. 1.)		16 (cz. 1.)	88 (cz. 2.)	15 (cz. 1.); 38-9, 41 (cz. 2.)	75-81 (cz. 1.)	52, 80 (cz. 1.)
Roy Stevens (Pedro)		23 (cz. 1.)		21 (cz. 1.)	88-9, 91, 93 (cz. 2.)	89, 93-4, 96-7 (cz. 2.)		
Donald Maxwell (Reżyser)		75 (cz. 1.); 47 (cz. 2.)		71 (cz. 1.)		74-7, 79, 81, 84-5 (cz. 1.); 14-15, 31-32, 48 (cz. 2.)		

[1462] Struktura repetycyjna dotyczy co najmniej 4 dźwięków o 1-2 różnych wysokościach, cechuje się obecnością jednakowych wartości rytmicznych.

[1463] Za wokalizy uznaję struktury melo-rytmiczne, składające się z co najmniej 3 różnych dźwięków, wykonywane na poszczególnej sylabie lub głosce. Za wokalizy w typie koloratur uznaje struktury melo-rytmiczne szczególnie rozbudowane (z reguły powyżej 5 dźwięków, zróżnicowane pod względem wysokości dźwięków i wartości rytmicznych), zróżnicowane pod kątem artykulacji (np. wzbogacone o przednutki, artykulację typu *staccato*).

Peter Hall (Weteran)		53 (cz. 2.)				55 (cz. 2.)		
Peter Hall (Ksiądz)	77 (cz. 1.)	74, 76-7, 79, 84-86 (cz. 1.)				76, 79- 80, 86 (cz. 1.)		79-80 (cz. 1.)
Yelda Kodally (Sobowtór Emily)						144c, 147b (cz. 2.)		144c, 146a, 147a-b (cz. 2.)
Swingle Singers (Wokaliści)	166-8, 171, (cz. 1.); 30-1 (cz. 2.)	162, 164, 171 (cz. 1.)			79-80, 161 (cz. 1.); 30 (cz. 2.)	161, 162-7, 169-170, 172 (cz. 1.)		
Chór Teatro alla Scala (Chór)					29, 30, 81-3 (cz. 1.)	64, 183, 191, 194, 196 (cz. 1.)		

Tabela 1h. Struktury repetycyjne i wokalizy w *Cronaca del Luogo*

Wykonawca (postać)	Struktura repetycyjna o precyzyjnie określonej wysokości dźwięków śpiewanych[1464]		Struktura repetycyjna o przybliżonej wysokości dźwięków, melo-recytowanych		Wokalizy[1465]		Wokalizy w typie koloratur		Wokalizy realizowane na dźwiękach o przybliżonej wysokości, melorecytowanych	
	Fonemy	Tekst słowny	Fonemy bądź głoski	Tekst słowny	Fonemy	Tekst słowny	Fonemy bądź głoski	Tekst słowny	Fonemy	Tekst słowny
Hildegarda Behrens (R)		50		154		9-11, 13, 49-50, 55, 56b, 57a, 58a-b, 59a-b, 91, 153-4, 157-158, 160, 162, 185-7, 204-8, 210		13, 16-18, 205		
Monica Bacelli (Orvid)	63	63			177	57a-b, 58a, 59a, 173-178	58b, 63	58b, 60		
Matthias Klink (Phanuel)	40	33, 176, 180				34-5, 176-7, 179-180				
David Moss (Nino)	74b -75b	74a ,77-78			73b, 79-81	73a-b, 74b -76a	73b			
Frode Olsen (Generał)		34, 45				39				
Urban Malmberg (Człowiek bez wieku)						67a, 67b-c, 68b				66b, 67a
Tölzer Knabenchor (Dzieci)		66a, 68a, 197		193, 196		66a-b, 68a, 195-6				
Carolina Astanel (Kobieta)		80-82				80, 82		81-2		
Chór Arnolda Schönberga (Chór A)	6	6, 89-90	148, 161	103-105, 112 -114, 119-125, 129-130, 136-7, 140, 163, 181	6, 22b, 78,	3-4, 6, 22a -27, 29-32, 69, 145, 216-219, 222, 228-9				100, 103, 106 121-3, 126,-7,134
Chór Arnolda Schönberga (Chór B)		77-80, 87-88		38-39, 164, 181		3-4, 77-80, 87-88, 100, 216-19, 222, 228-9				
Gabriele Cassone (Sapir)		78								

[1464] Struktura repetycyjna dotyczy co najmniej 4 dźwięków o 1-2 różnych wysokościach, cechuje się obecnością jednakowych wartości rytmicznych. Jednakże zaznaczyć należy, że w *Cronaca del Luogo* pojawia się też wiele struktur repetycyjnych złożonych z 3 dźwięków o jednej wysokości, jednak w tabeli wskazane zostały jedynie struktury 4-dźwiękowe, analogicznie jak w *Outis*.

[1465] Za wokalizy uznaje struktury melo-rytmiczne składające się z co najmniej 3 różnych dźwięków wykonywane na poszczególnej sylabie lub głosce. Za wokalizy w typie koloratur uznaje struktury melo-rytmiczne szczególnie rozbudowane (z reguły powyżej 5 dźwięków, zróżnicowane pod względem wysokości dźwięków i wartości rytmicznych), zróżnicowane pod kątem artykulacji (np. wzbogacone o przednutki, artykulację typu *staccato*).

Tabela 1i. Katalog rodzajów tempa w *Outis*

Oznaczenie tempa	**Moment w przebiegu akcji**	**Cykl**	**Czas trwania (nr strony w partyturze)**
♩ = 36	Końcowy fragment partii Chóru (*rall. molto*)	1.	66 (cz. 1.)
♩= 48	Fragment instrumentalnego wstępu do cyklu 4., moment wygaszenia świateł	4.	1-2 (cz. 2.)
♩= 50	Początek partii Outisa (*ca.*)	5.	122 (cz. 2.)
♩= 52	Fragment poprzedzający początek partii Outisa	2.	141-144 (cz. 1.)
𝅗𝅥. = 52	Albumblatt (półnuta z kropką)	4.	66-68 (cz. 2.)
♩= 52	Fragment poprzedzający początek partii Outisa (*rall.*)		59-62 (cz. 2.)
	Zakończenie cyklu 4. (*rall.*)		75 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 54	Fragment partii Outisa (półnuta)	3.	177-178 (cz. 1.)
♩= 54/68	Początek partii Outisa	4.	7-10 (cz. 2.)
♩= 58	Fragment partii Mariny (7x; 2.x, 4.x, 5.x, 6.x *acc.*)	4.	2-3a, 3a, 3b, 3c-4a, 5b, 5b-5c (cz. 2.)
♩= 60	Końcowy fragment partii Emily (*rall.*)	1.	60 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający początek partii Chóru		61-66 (cz. 1.)
	Końcowy fragment partii Olgi (*rall.*)	2.	116 (cz. 1.)
	Początek cyklu 3.	3.	145-151 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający partię Outisa (*rall.*)		173-176 (cz.1.)
	Początkowy fragment partii Outisa (*ca.*)	5.	122-123 (cz. 2.)
	Początkowy fragment partii Outisa (2x; 1.x *sub.*; 2.x *rall.*)		124, 125-130 (cz. 2.)
♩= =62	Początek partii Wokalistów	3.	161-173 (cz. 1.)
♩= 64	Fragment poprzedzający początek partii Outisa	1.	44-47 (cz. 1.)
	Fragment partii Outisa i Ady		51-52 (cz. 1.)
	Początek partii Mariny	2.	87-93 (cz. 1.)
	Fragment partii Olgi (*rall.*)		113-116 (cz. 1.)
	Fragment partii Samanthy		119-120 (cz. 1.)
	Fragment partii Samanthy (*rall.*)		121 (cz. 1.)
	Początek partii Emily (*sub.*)		136-141 (cz. 1.)
	Fragment partii Chóru	3.	179-184 (cz. 1.)
𝅗𝅥 = 64	Początek partii Samanthy (*sub.*)	4.	17-19b (cz. 2.)
♩= 64	Fragment partii Samanthy i Olgi (2x; 1.x *sub.*)		19b, 20 (cz. 2.)
	Początek partii Guglielma (*rall.*)		34-35 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający początek partii Ady		35-36 (cz. 2.)
	Początek partii Guglielma (3x)		37, 38-39, 43-49 (cz. 2.)
	Początek partii Guglielma i Ady		40-42 (cz. 2.)
	Uspokojenie burzy i początek partii Ady	5.	104-106 (cz. 2.)
	Fragment partii Mariny		108-120 (cz. 2.)
	Początek odgłosów ptaków imitowanych w orkiestrze i początek partii Narratora		131-133(cz. 2.)
	Przejście Outisa między grupami Chórzystów (4x)		137-139, 139, 140, 141 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający wejście partii Emily		142-144b (cz. 2.)
	Początek partii Emily w scenie recitalu (3x; 1., 3x *rall.*)		144d-146a, 147a, 147c-150 (cz. 2.)
	Początek partii Outisa w scenie recitalu (3x)		144d-145b, 146b-146c, 147a-147c (cz. 2.)

𝅗𝅥 = 68	Fragment partii Outisa (*acc.*)	4.	68-74 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 72	Początek cyklu 1.	1.	1-12 (cz. 1.)
	Początek partii Ady, początek sceny pochodu (*rall.*)[1466]		12-14 (cz. 1.)
	Początek partii Narratora		42-44 (cz. 1.)
	Fragment partii Outisa		45-47 (cz. 1.)
	Początkowy i końcowy fragment partii Emily (2x)[1467]	2.	54-59, 60 (cz. 1.)
=74	Fragment początkowy partii Outisa	3.	151-154 (cz. 1.)
𝅗𝅥 = 72	Fragment partii Outisa (*rall.*)		155-160 (cz. 1.)
	Fragment partii Chóru (półnuta)		184-203 (cz. 1.)
	Początek cyklu 4.	4.	1 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający początek partii Narratora		10-11 (cz. 2.)
	Początek partii Emily		24a-25 (cz. 2.)
	Początek partii Weterana		52-57 (cz. 2.)
	Początek cyklu 5.	5.	78-84 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający partię Steve'a (*rall.*)		85-86 (cz. 2.)
	Początek sceny burzy (*rall.*)		87-88 (cz. 2.)
	Fragment partii Pedra i Reżysera (*rall.*)		88-90 (cz. 2.)
	Fragment partii Chóru		96-99 (cz. 2.)
	Początek partii Mariny (*ca.*)[1468]		107-108 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 76	Początek cyklu 2.	2.	67-68 (cz. 1.)
	Fragment partii Mariny (6x; 1.x *acc.*)	4.	3a, 3b, 4b, 4c-5b, 5b, 5c-7 (cz. 2.)
	Początek partii Głosów (4x)		35, 37, 37, 40 (cz. 2.)
	Zakończenie cyklu 4.		75-77 (cz. 2.)
	Moment przebudzenia Outisa	5.	121-122 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 80	Początek partii Mariny	4.	2 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 82	Fragment poprzedzający początek partii Emily	1.	53 (cz. 1.)
	Fragment partii Samanthy (*rall.*)	2.	132-135 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 84	Fragment partii Outisa	1.	48-51 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający początek partii Reżysera	2.	70-86 (cz. 1.)
	Fragment partii Mariny (3x), za drugim razem (*acc.*)	4.	3b-3c, 4a-4b (cz. 2.)
	Fragment partii Samanthy i Olgi		19b (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający partię Emily		23-24a (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający partię Outisa (*acc.*)	5.	124 (cz. 2.)
𝅗𝅥 = 86	Początek partii Olgi (*acc.*)	2.	93-99 (cz. 1.)
𝅗𝅥 = 92	Fragment poprzedzający początek partii Narratora	2.	68-69 (cz. 1.)
𝅗𝅥 = 94	Początek partii Głosów	4.	42 (cz. 2.)
	Wejście pielęgniarek, rannych żołnierzy (*acc.*)		49-52 (cz. 2.)
	Przejście Outisa między grupami Chórzystów (2x)	5.	133-135, 136-137 (cz. 2.)
	Fragment początkowy partii Sobowtóra Emily w scenie recitalu (*acc.*)		147b (cz. 2.)

[1466] Oznaczenie *rall.* (*rallentando*) lub *acc*. (*accelerando*) umieszczone w nawiasie oznacza, że przed wprowadzeniem określonego tempa pojawia się zwolnienie lub przyspieszenie.

[1467] Oznaczenie np. (2x) wskazuje na ilość powtórzeń danego oznaczenia tempa w danym fragmencie.

[1468] Oznaczenie (*ca.*) oznacza przybliżoną wartość tempa, zgodnie z oznaczeniem w partyturze.

♩= 96	Fragment partii Olgi i Samanthy	2.	100-113 (cz. 1.)
	Fragment partii Samanthy (2x; 2.x *sub.*)		121-131, 131 (cz. 1.)
	Fragment partii Olgi	4.	20-23 (cz. 2.)
	Fragment partii Samanthy i Pedra	5.	100-102 (cz. 2.)
	Moment uspokojenia burzy		103 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający partię Outisa (*acc.*)		125 (cz. 2.)
	Fragment poprzedzający początek sceny recitalu (*acc.*)		142 (cz. 2.)
	Początek partii fortepianu w scenie recitalu		146d-147a (cz. 2.)
♩= 100	Początek partii Ady, początek i dalszy fragment sceny pochodu (2x; 1.x *acc.*)	1.	12, 14-23 (cz. 1.)
	Fragment partii Pedra, podczas sceny licytacji		29-41 (cz. 1.)
	Wejście Rudy'ego i dzieci, Ady		26-33 (cz. 1.)
	Fragment partii Pedra i początek partii Ady (*acc.*)	4.	88 (cz. 2.)
	Początek partii Chóru	5.	90-96 (cz. 2.)
♩= 104	Fragment partii Samanthy (*sub.*)	2.	132 (cz. 1.)
	Fragment partii Samanthy i Olgi (*acc. poco a poco*)	4.	19b (cz. 2.)
	Przejście Outisa między grupami Chórzystów	5.	139 (cz. 2.)
♩= 108	Początek partii Guglielma	1.	24-28 (cz. 1.)
	Początek partii Samanthy (*acc.*)	5.	84-85 (cz. 2.)
	Początek partii Guglielma i Narratora (*acc.*)		86-87 (cz. 2.)
	Początek partii Olgi		99 (cz. 2.)
♩= 112	Fragment poprzedzający początek partii Samanthy	2.	116-119 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający dalszy fragment partii Samanthy		120 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający początek partii Emily, jak kładzie się obok Samanthy i Olgi		135-136 (cz. 1.)
	Fragment poprzedzający dalszy ciąg partii Outisa (*acc.*)	3. 5.	155 (cz. 1.)
	Fragment partii Pedra		102-103 (cz. 2.)
	Początek nagrania odgłosów ptaków (*acc.*)		130-131 (cz. 2.)
	Przejście Outisa między grupami Chórzystów (2x)		135-136, 139-140 (cz. 2.)
	Początek partii Sobowtóra Emily w scenie recitalu 2x; *acc.*)		144b-144d, 146a-146b (cz. 2.)
	Początek partii Sobowtóra Outisa w scenie recitalu (3x)		145b-145c, 146d, 147c (cz. 2.)
♩= 114	Fragment poprzedzający początek partii Samanthy (*acc.*)	4.	16-17 (cz. 2.)
♩= 120	Przejście Outisa między grupami Chórzystów	5.	140 (cz. 2.)
♩= 124	Albumblatt (2x; 1.x *acc.*)	4.	57-59, 62-66 (cz. 2.)
♩= 126	Fragment partii Samanthy (*acc.*) (2x)	2.	131, 131 (cz. 1.)

Tabela 1j. Katalog rodzajów tempa w *Cronaca del Luogo*

Oznaczenie tempa	**Moment w przebiegu akcji**	**Część**	**Zakres trwania (nr stron w partyturze)**
♩= 50	Początek cześci V	V	147
♩= 60	Początek części II	II	54a-55
♩= 64	Fragment partii R i Orvid	II	57a-65
	Początek części III (*ca.*)	III	72a-76b
	Początek partii Chóru B		77-79
	Fragment poprzedzający wejście partii Chóru A	V	148-151
	Fragment poprzedzający wejście partii R		151-153
	Fragment partii R		155-156
	Fragment partii R		159-162
	Początek partii R		203-205
	Fragment partii R (*rall.*)		205-208
	Fragment partii R		210-211
♩= 66	Początek Prologu	Prolog	1-5
	Fragment partii Chóru A i B (*rall.*)		6-7
	Początek partii R	II	55-57a
♩= 72	Fragment poprzedzający początek partii R	Prolog	8-13
	Fragment poprzedzający początek partii R i Chóru A		16-18
	Początek partii Phanuela	I	40-42
	Początek części IV	IV	102a-147
	Fragment partii R	V	153-154
♩= 76	Początek części I	I	20
	Fragment końcowy partii Chóru A i B		44-47
	Początek partii instrumentalistów na scenie	V	164
	Fragment partii Chóru A i B (*rall.*)		212-221
	Fragment partii Chóru A i B (*rall.*)		222-229
♩= 82	Początek partii Człowieka bez wieku	II	66b-67c
	Fragment początkowy partii Człowieka bez wieku		68b-71
	Fragment poprzedzający wejście partii Kobiety	III	80-83
	Początek partii Nina (*rall.*)		85-86
	Zakończenie partii Chóru B	V	164-171
	Fragment poprzedzający wejście partii Phanuela i Orvid (*rall.*)		172-181
	Początek partii Chóru A (*tratt.*)		181-184
	Fragment partii R (*rall.*)		185-187
	Wejście na scenę Burmistrza		189-198
	Końcowy fragment partii Dzieci		198
	Początek partii Człowieka bez wieku, kobieta się zbliża		199
	Fragment przedzielający partię Człowieka bez wieku		200-202
♩= 84	Fragment partii fletów, fletu altowego i oboju	V	213

♩= 92	Frament partii Chóru A i B (*acc.*)	Prolog	5
	Początkowy fragment partii R (*rall.*)	I	25-39
	Początek partii R		47-53
♩= 94	Fragment partii R	Prolog	13-15
	Zakończenie partii R i części, R wchodzi do muru		18-19
	Fragment partii R i Orvid (*acc.*)	II	57a
♩= 96	Początkowy fragment partii instrumentalistów na scenie (*acc.*)	V	151
	Fragment partii R		154-155
	Fragment partii R		156-159
	Fragment partii R		162-164
	Fragment partii R, wyjście powoli Chóru z muru		205
	Fragment partii R (*rall.*)		208-210
♩= 104	Początek partii Dzieci, wejście na scenę Człowieka bez wieku	II	65-66b
	Początek partii Dzieci,		68a
	Fragment następujący po partii Nina (*acc.*)	III	76b
	Fragment poprzedzający początek partii Chóru B (s. 89-90 *acc.*, 3t., w partii fletów, s. 93-99 *tempo flessibile, seguendo Nino i e Nino II*)		86-99
	Fragment partii Chóru A i B (*acc.*)	V	172
	Fragment partii R		184-5
	Początek partii Dzieci		187-189
♩= 106	Fragment poprzedzający wejście partii Chóru A	I	39
	Początek partii Chóru A i B		42-43
	Początek partii Chóru B początkowy fragment partii R (*acc.*)	V	181
	Końcowy fragment partii Dzieci (*acc.*)		198
	Fragment poprzedzający wejście człowieka bez wieku (*acc.*)		198
	Fragment partii Człowieka bez wieku		200
♩= 108	Fragment partii R	V	159
♩= 112	Zakończenie partii R i Chóru A (*acc.*)	I	15-16
	Spotkanie dwóch grup, początkowy fragment partii Chóru A i B (2 *volta acc.*)	III	99-101
	Fragment partii R	V	208
=114	Początek części I, początek partii instrumentalistów na scenie	I	20-25
	Zakończenie partii R, Początek partii Chóru A i B	V	211-212
♩= 120	Fragment partii Chóru A i B	V	221-222
♩= 124	Wstanie Kobiety, początek partii Abulafii, fragment poprzedzający partię Sapira	III	83-85

Tabela 1k. Katalog rodzajów fermat w *Outis*

Rodzaj fermaty	Moment w przebiegu akcji	Cyklu	Nr strony w partyturze
	Początek cyklu 1., Początek cyklu 1. (5 taktów przed partią Steve'a)[1469]	1.	1, 4 (cz. 1.)
	Zakończenie cyklu 1.		66 (cz. 1.)
	Początek cyklu 2. (2x)	2.	67, 67 (cz. 1.)
	Zakończenie partii Narratora		69 (cz. 1.)
	Zakończenie partii Olgi		116 (cz. 1.)
	Zakończenie partii Emily		142 (cz. 1.)
	Zakończenie partii Outisa		143b (cz. 1.)
	Zakończenie cyklu 2.		144 (cz. 1.)
	Pojawienie się Outisa na scenie (2x)	3.	150-151 (cz. 1.)
	Partia Outisa (3x)		154, 156 (cz. 1.)
	Zakończenie cyklu 3.		203 (cz. 1.)
	Partia Mariny (2x)	4.	2, 5d (cz. 2.)
	Partia Outisa (2x)		8, 8 (cz. 2.)
	Zakończenie Alumblatt		65 (cz. 2.)
	Scena na okręcie	5.	83 (cz. 2.)
	Początek sceny burzy		87 (cz. 2.)
	Scena burzy		99 (cz. 2.)
	Koniec partii Mariny (2x)		120 (cz. 2.)
	Zakończenie imitowania lotu ptaków w partii orkiestry		131 (cz. 2.)
	Zakończenie cyklu 5.		150 (cz. 2.)
	Zakończenie partii Guglielma w scenie licytacji	1.	28 (cz. 1.)
8x	Partia Chóru (2x)	3.	184, 184 (cz. 1.)
5x	Partia Mariny (3x)	4.	3b, 4c, 5a (cz. 2.)
	Zakończenie parti Mariny, poczatek partii Outisa		7 (cz. 2.)
	Zakończenie partii Outisa		10 (cz. 2.)
	Zakończenie sceny zabawy w wojnę		50 (cz. 2.)
4x	Partia Mariny (3x)	4.	4a, 5a (cz. 2.)
	Partia Outisa		9 (cz. 2.)
3 x	Partia Mariny	4.	4b (cz. 2.)
	Partia Outisa		9 (cz. 2.)
	Zakończenie sceny zabawy w wojnę		51 (cz. 2.)
6x	Zakończenie sceny zabawy w wojnę	4.	51 (cz. 2.)
8x	Zakończenie cyklu 4.	4.	77 (cz. 2.)
10x	Zakończenie sceny zabójstwa	5.	79 (cz. 2.)

[1469] Oznaczenie typu „partia…" sugeruje obecność fermaty jedynie w tej partii. Brak tego typu określenia i wskazanie na moment w przebiegu utworu oznacza, że fermata realizowana jest *tutti*.

Tabela 1l. Katalog rodzajów fermat w *Cronaca del Luogo*

Rodzaj fermaty	**Moment w przebiegu akcji**	**Część**	**Nr strony w partyturze**
𝄐	Zakończenie Prologu[1470]	Prolog	19
	Początek części I	I	20
	Pojawienie się R, oddalenie się Generała (fermata w partii perkusji)		37
	Pojawienie się Generała (fermata w jego partii, 5x)		38-39
	Partia Phanuela		40
	Bardziej cyrkuralny ruch tłumu na dźwięk szofaru (fermaty w partii trąbek, puzonów, Chóru A)		43
	Partia samplera, partia Generała		45-6
	Partia tuby, partia Generała		
	R zbliża się do Generała		45
	Zakończenie części I		46
	Początek części II (6x)		47
	Po słowach R „ho sognato”		53
	Na słowie R „Padre”		54a-b
	Wejście Człowieka bez wieku (2x)		55
	Koniec partii Człowieka bez wieku		57b
	Zakończenie części 2.		65
	Partia Abulafii (5x)[1471]	III	69
	Partia Abulafii (8x)[1472]		71
	Partia Chóru B[1473]		74b-77
	Partia Kobiety na słowie „alti”		77
	Partia Chóru B[1474]		77-80
	Partia Nina (7x)		82
	Partia Abulafii i Sapira[1475]		86-88
			87
			90-92
			93-99

[1470] Oznaczenie typu „partia…” sugeruje obecność fermaty jedynie w tej partii. Brak tego typu określenia i wskazanie na moment w przebiegu utworu oznacza, że fermata realizowana jest *tutti*.

[1471] w partii Abulafii fermaty pojawiają się w czterech fragmentach, traktowanych jako „wzory” strukturalne o określonych cechach wysokościowych, rytmicznych, dynamicznych i artykulacyjnych, oznaczonych jako: a) (jedna fermata), b) (dwie fermaty) c) (jedna fermata) i d) (jedna fermata). „Wzór” ten jest powtarzany w dalszym przebiegu jego partii.

[1472] w tym przypadku liczba fermat wynika z czterokrotnego powtarzania wzoru a) i czterech fermat pomiędzy jego powtórzeniami.

[1473] w przypadku partii Chóru B w oznaczonym fragmencie fermaty następują w sposób niesynchroniczny w partii każdego głosu.

[1474] Jak wyżej.

[1475] Sapir i Abulafia realizują nowe „wzory” strukturalne, zakończone w obu przypadkach fermatą.

	Partia Abulafii[1476]		99-101
	Partia fletów piccolo, oboju[1477]		100
	Fragment końcowy części III (2x)		101
	Partia Chóru (2x)		101
	Partia Nina	IV	146
	Zakończenie części IV (2x)	V	164
	Po każdym słowie Chóru B (4x)		166
	Partia klarnetu[1478] (2x)		167
	Partia klarnetu (2x)		167-172
	Partia akordeonu (2x)[1479]		168
	Klarnet (3x)		170-173
	Skrzypce (3x)[1480]		171
	Orvid zbliża się do R		180
	Partia Phanuela, jej zakończenie		212
	Przed słowami Chóru A i B „flauto” (2x)		213
	Partia fletu 1		220
	Partia fletu altowego		224
	Po słowie „silenzio” w Chórze a i B		229
	Zakończenie części V		
2 x	Prolog, wejście siedmiu figur w szarości	Prolog	8
7x	Na fragmentach słowa „Shibbolet” w Chórze a	IV	143
9x	Na fragmentach słowa „Shibbolet” w Chórze A	IV	143

[1476] w partii Abulafii wprowadzone zostają dwa nowe „wzory” strukturalne – we wzorze a) występują dwie fermaty, we wzorze b) jedna fermata.

[1477] Kolejne „wzory” strukturalne pojawiają się tym razem w partii fletów piccolo i oboju (w każdym „wzorze” występuje jedna fermata).

[1478] Klarnet oraz wymienione niżej instrumenty (akordeon i skrzypce) występują w horyzontalnej części przestrzeni scenicznej.

[1479] w partii akordeonu dwie fermaty pojawiają się jako elementy „wzoru” strukturalnego, który jest powtarzany.

[1480] w partii skrzypiec trzy fermaty pojawiają się jako elementy „wzoru” strukturalnego, który jest powtarzany.

Aneks 2. Katalog utworów literackich wykorzystanych w librettach *Outis* i *Cronaca del Luogo*

Tabela 2a. Katalog utworów literackich wykorzystanych w libretcie *Outis*

Autor i tytuł utworu literackiego[1481]	Cykl	Postać	Język
Lament pogrzebowy z Calimery	1., 3.	Steve	griko
S. Jesienin, *Nie wrócę do ojcowskiego domu/Не вернусь я в отчий дом*	1.	Ada	włoski
J. Joyce, *Ulisses*, rozdział 15,16, 18	1. 2.	Guglielmo Outis	włoski angielski
Dziecięca rymowanka	1.	Ada	włoski
W. H. Auden, *Wiek niepokoju/The Age of Anxiety*, cz. 5 3	1. 4.	Emily Samantha	włoski włoski
W. Holderlin, *Zima/Der Winter*	1.	Chór	włoski
P. Celan, *Corona*	1.	Chór	włoski
W. Szekspir, *Kupiec wenecki*, akt 4, 1	2.	Reżyser	angielski
E. Sanguineti, *Dokonało się/Factum est*	2.	Chór, Wokaliści, Reżyser, Ksiądz (2x), Ada, Guglielmo	łacina
S. Plath, *Kandydat/The Applicant*	2.	Wokaliści	angielski
Katullus, *Carmina* 5 i 48	2.	Olga	łacina
e.e. cummings, w *górę w ciszę w zieloną/up into the the silence the green*	2.	Samantha	angielski
e.e. cummings, *here's to opening and upward, to leaf and to sap*	2.	Samantha	angielski
D. H. Lawrence, *Hyde-Park w nocy przed wojną/Hyde-Park at night before the war*	2.	Samantha	angielski
W.H. Auden, *Pryma/Prime*	2.	Emily	angielski
P. Celan, *...Szumi źródło/...Rauscht der Brunnen*	3. 4.	Outis Steve Ada	niemiecki włoski
P. Celan, *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*	3.	Outis	niemiecki
P. Celan, *Policz migdały/Zähle die Mandeln*	3.	Outis	niemiecki, włoski
P. Celan, *Ucieśnienie/Engfuhrung*	3.	Steve	
P. Celan, *Psalm*	3.	Wokaliści, Steve	niemiecki
P. Celan, *Lichtenberga dwanaście/Lichtembergs Zwölf*	3.	Wokaliści	niemiecki
P. Celan, *Chymnicznie/Chymisch*	3.	Outis	włoski, niemiecki
P. Celan, *Miejsce trąb…/Die Posaunenstelle*	3.	Chór	niemiecki
B. Brecht, *Powrót Odyseusza/Ulysses' Heimkehr*	4.	Reżyser	włoski
C. Bernardini, *Pieśni wojenne*	4.	Głosy prezentowane z nagrania	włoski
H. Melville, *Bagienny anioł/The swamp angel*	4.	Weteran	włoski
S. Beckett, *Komedia/Play*	5.	Pedro, Weteran, Ada, Chór, Wokaliści	włoski
U. Saba, *Odys/Ulisse*	5.	Marina	włoski

[1481] Będę podawać oryginalny tytuł danego utworu literackiego przeważnie wraz z jego polskim odpowiednikiem (jeśli utwór nie został przetłumaczony na język polski i wydany, polski odpowiednik tytułu jest mojego autorstwa).

Tabela 2b. Katalog utworów literackich wykorzystanych w libretcie *Cronaca del Luogo*

Autor i tytuł utworu literackiego[1482]	**Część**	**Postać**	**Język**[1483]
Hagada na Pesach	Prolog	Chór	włoski/włoski
M. Cwietajewa, (8 sierpnia 1923) z *Godziny duszy*	Prolog	Chór	włoski/włoski
Księga Powtórzonego Prawa 27, 9 20, 10-20 33, 17	Prolog I	Chór Phanuel Generał	włoski/włoski
P. Celan, *Corona*	Prolog	Chór	niemiecki/włoski
Dante, *Boska komedia, Raj* IX, 112-114	Prolog	Chór, R[1484]	włoski/włoski
Ewangelia według Św. Mateusza 1, 3-6	Prolog	R	włoski/włoski
W. Faulkner, *Światłość w sierpniu/Light in august*	Prolog	R	angielski/włoski
Księga Jozuego 2, 1, 15 2, 3-6 2, 18 5, 13-15 6, 3-4, 10[1485]	I	R R R Phanuel Generał	włoski/- włoski/- włoski/włoski włoski/włoski -/włoski
Księga Ester 15a	I	R	włoski/włoski
Dante, *Boska komedia, Piekło XX*, 52-54 40-42	I II	Dwa głosy R, Orvid	włoski/włoski włoski/-
Księga blasku/*Sefer ha-Zohar*, I, 241b	I	R	włoski/-
Empedokles, *31B93*	I	R	włoski/włoski
Traktat Baba Bathra 75a	I	Phanuel, Generał	włoski/-
Otzar ha-midrashim, 9	I	Phanuel, Genarał	włoski/-

[1482] Będę podawać oryginalny tytuł danego utworu literackiego przeważnie wraz z jego polskim odpowiednikiem (jeśli utwór nie został przetłumaczony na język polski i wydany, polski odpowiednik tytułu jest mojego autorstwa).

[1483] Wskazanie dwóch języków wiąże się ze strukturą libretta – rodzaj języka po lewej stronie w tabeli odpowiada rodzajowi języka zastosowanemu w przypadku cytatów wprowadzonych po lewej stronie zapisu libretta; rodzaj języka po prawej stronie w tabeli odpowiada rodzajowi języka zastosowanemu w tekście właściwym libretta. Znak „-" zamiast rodzaju języka pojawia się w przypadku, gdy we właściwym tekście libretta cytat nie występuje lub w przypadku, gdy librecistka zamiast tekstu cytatu podała wyłącznie jego źródło.

[1484] Oznaczenie typu podkreślenie wskazuje, że w tekście słownym we wskazanych partiach zamiast cytatu pojawia się autorski tekst inspirowany treścią cytatu (przy czym w tekście libretta nie pojawia się żadne ze słów występujących w cytacie) lub wskazuje, że treść cytatu, choć nie pojawia się we właściwym tekście libretta, dookreśla kontekst sytuacji scenicznej lub właściwości postaci.

[1485] Podane w libretcie informacje o źródłach cytatów cechuje różny poziom szczegółowości. W niektórych przypadkach, jak w niniejszym, w celu ujednolicenia informacji o źródłach cytatów, konieczne było ich uzupełnienie.

Alfabet ben Syracha, 25a	I	Generał	włoski/-
Księga Rodzaju 10, 2-6	I	Chór	włoski/włoski
10, 6-10	III	Nino	włoski/włoski
10, 10-11		Nino	włoski/-
11, 1		Nino	włoski/-
11, 3-4		Chór	włoski/-
11, 7		Nino, Chór	włoski/-
Księga Ezechiela 38	I	Chór	włoski/włoski
19, 2-3	III	Kobieta	włoski/włoski
Bereszit Rabba 39, 11	I	Generał	włoski/włoski
38, 8	III	Chór	włoski/włoski
38		Nino i i II?	-/włoski
Księga Sofoniasza 1, 15-16	I	Generał	włoski/włoski
M. Cwietajewa, *Całowanie czoła/ В лоб целовать*	I	R	włoski/włoski
M. Cwietajewa, *Jest duszy czas* z *Czasu duszy*	II	R	włoski/-
P. Celan, *Jasne kamienie*/*Die hellen Steine*	II	R	-
Pierwsza Księga Samuela 28, 7	II	R	włoski/-
16, 23		R	włoski/-
28, 14		R, Orvid	włoski/-
Druga Księga Samuela 1, 23	II	R, Orvid	włoski/-
1, 21		Chór	włoski/włoski
C. Marot, *Psalmy*	II	R, Orvid	francuski/-
Wergiliusz, *Georgiki, IV*, 470-471	II	R, Orvid	łacina/-
Traktat Ta'anit 19	II	Człowiek bez wieku, dzieci	włoski/-
Druga Księga Królewska 2, 19-23	II	Człowiek bez wieku	włoski/włoski
C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*/*Le cru et le cruit*	II	Dzieci	francuski/włoski
Pseudo Filon, *Księga mądrości starożytnych*, 4, 7	III	Nino	włoski/-
6, 2		Chór	włoski/-
7, 5		Nino, 3 Konstruktorzy, Chór	włoski/-
6, 3-6		Nino I, Nino II, Chór	włoski/-
Pesachim 94b	III	Nino	włoski/-
Owidiusz, *Przemiany IV*, 86-89	III	Nino	łacina/-
Pirkei de-Rabbi Eliezer 24	III	Nino	włoski/-
4x[1486]		Nino	włoski/-
		Nino	włoski/-
		Nino	włoski/-
Oracollo della Sibilla 2, 99-100	III	Nino	włoski/-

[1486] Oznaczenie typu „4x" oznacza liczbę cytatów, których fragmenty wykorzystano w libretcie.

A. Abulafia, *Księga Znaku*/*Sefer ha'Ot*	III	Nino	włoski/-
E. Sapir, *Język. Wprowadzenie do badań nad mową*	III	Nino, Chór	włoski/-
J. L. Borges, *Biblioteka Babel*	III	Nino	włoski/włoski
Księga Jubileuszów 10, 18-22	III	Nino	włoski/-
Apokalipsa Barucha (wersja słowiańska) 2, 5-6 (*grecka*) 3, 5 (*grecka*) 3, 7	III	Nino Kobieta 3 Konstruktorzy	włoski/- włoski/- włoski/włoski
P. Celan, *Kwiat*/*Blume*	III	Chór	niemiecki/angielski, włoski, hebrajski
Księga Sędziów 12, 6	III	Chór	hebrajski/hebrajski
M. Cwietajewa, *Mogłabym – wzięłabym*/*Potessi – prenderei* z cyklu *Wiersze dla sieroty*	III	R	włoski/włoski
Księga Jaszera, *Noah*	III	Nino	włoski/-
Midrasz Tanchuma, *Noah* 18	III	Nino I, Nino II	włoski/-
T. S. Eliot, *Ziemia jałowa/The Waste Land* 2x	III IV	Nino I, Nino II Głosy	angielski/- angielski/-
P. Celan, *Ucieśnienie*/*Engführung*	III	Chór	niemiecki/-
P. Celan, *Komuś, kto stał przed drzwiami/Einem, der vor der Tur stand…*	III	Chór	niemiecki/niemiecki
D. Rabikowicz, *Portret Żyda/A Jewish Portrait*	IV	Głosy	angielski/włoski
T. Pecker Berio, *Nazwy bez R/Nomi senza R*	IV	Głosy	włoski, hebrajski/włoski
P. Celan, *Zmiennym kluczem*/*Mit wechselndem Schlüssel*	IV	Głosy	niemiecki/włoski
P. Celan, *Szibbolet*/*Schibboleth* 2x	IV V	Chór Chór	hebrajski/hebrajski niemiecki/włoski
M. Cwietajewa, *Szerokie łoże dla wszystkich moich rzek…*	V	R	włoski/włoski
I. Kacenelson, *Za późno*/ *Tsu shpet* (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie)*	V		hebrajski/?
I. Kacenelson, *Śpiewaj!/Zing* (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie)* 2x	V		hebrajski/?
I. Fink, *Skrawek czasu* 2x	V	R	włoski, niemiecki/włoski włoski, hebrajski/-
I. Fink, *Zabawa w klucz*	V	Dzieci	włoski/włoski
Opowiadania Rabbiego Nachmana z Bracławia	V	Człowiek bez wieku	?/włoski
Księga Izajasza 23, 16	V – Plac	R	włoski/włoski

Aneks 3. Transkrypcje dokumentów (dwie wersje schematu dramaturgicznego *Outis*)

Tabela 3a. Dokument 1. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*)[1487]

	1 morte	2 viaggio	3 pericolo	4 vittoria/vendetta	5 a casa	6 partenza
A	Nella lontananza Telemaco uccide Ulisse Orchestra sola e linee lentissime e ampie. Si aggiunge una lunga nota di Telemaco	Riappare Ulisse che canta col coro che a poco a poco invade la scena: quasi "cantata", anche se il coro cambia attegiamento e colore. Verso la fine del suo canto, Ulisse diventa aggressivo	Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi (in maniera discontinua e in durate diverse): favole raccontate rapidamente, nursery rhyms, atteggiamenti muti, scene grotesche.	Animali anche strain, diavoli, alberi, tipi umani molto diversi, paessaggi, oggetti strani, fuochi, ladri, fate, principi azzurri. Il tutto è trattato come frammenti	di una antalogie di fiabe. Sviluppare il senso del catalogo ma anche dell'accumulazione ansiosa. Riappare il coro che imita suoni e rumori di animali e riappare Ulisse.	dove lo si era lasciato a A1. Breve ripresa de la "cantata" di A2. Ulisse si adoppia (1) e si allontana da se stesso e lo si ritrova a B1
B	Nella lontananza Telemaco uccide Ulisse. Sviluppo-transformazione di A1	Sul canto, breve e semplice di Telemaco, Ulisse si sdoppia (2) e diventa un capitano di nave. La scena è un'isola dove si parlano lingue diverse (lotofagi, Calipso, Eolo). Come nel sonno	Ulisse canta ostinamente due parole. Col coro, che canta solo due note, si scatena una tempesta linguistica. Il mare è infuriate – Lampi e fulmini. Lo spazio si STORM	restringe il sonno delle voci diventa rumore di mare – Ulisse è solo sulla spiaggia. Ritorna sulle due parole di B2 che diventano l'inizio di una lunga frase cantata, sul pianto. i lampi diventano	regolari e si colorano. Rainbow Appare Penelope, evocata da Ulisse. Duetto. Intanto la scena si è trasformata. Ulisse e Penelope sono in una stazione (…….o altro)	Valigie – neon, pubblicità – riferimenti al jazz – Ulisse e Penelope si separano. Ulisse si sdoppia (3) e va al C1 dove verrà ucciso. Penelope si allontana.
C	Nella lontananza Telemaco uccide Ulisse, sempre in maniera diversa	Ulisse riappare in una stanza: è vestito con giacca e cravatta Molly – L'uomo cieco [tap-tap]	Bloom – Lydia – Sea shell Orgia – Molly vs Penelope	Orgia 3 sedie?	Uomo cieco (tap-tap)	Penelope – Molly (yes yes) Rudy
D	Ullise è gia stato ucciso è a terra. Telemaco fa alzare lo imita (?). Al proscenio,	…… ed elabora nomi di Ulisse. Interventi di Telemaco e Ulisse come didaskalie. Telemaco riprende spesso, dimostramente, la note del Barbone	Coro intermittente, come Ulisse e Telemaco. Ulisse si trasforma sdoppiandosi, 3 volte (4) (5)	(6)	Duetto Ulisse Telemaco (in chiari riferimenti a Mr. Bloom e Stephan). Si aggiunge Penelope	esplosione totale, /Penelope e molto breve. Il trio /Telemaco si ricompone. Ulisse /cantano la

[1487] „Dokument 1." stanowi sporządzoną przeze mnie transkrypcję schematu dramaturgicznego *Outis* autorstwa Beria, sporządzonego w formie rękopisu i przechowywanego w PSS. Przedstawiona transkrypcja stanowi zarazem uzupełnioną (i w przypadku niektórych słów – poprawioną) wersję transkrypcji tego samego dokumentu autorstwa Álvara Oviedo. Por. A. Oviedo, *„Outis". Introduction critique et documentaire*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, T. II, op. cit., s. 168. Wykropkowane miejsca w tabeli oznaczają nieczytelne fragmenty dokumentu. Tytuł „Dokument 1. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*)", z uwagi na brak tytułu oryginalnego dokumentu, jest mojego autorstwa.

	nella semioscurità un barbone balbetta.	prova 2 ragazze		Ricordare	(Molly). Il "trio" verrà interrotto da Grock	si allontana) va all' E1)/stessa cosa lontano da Ulisse
E	Nella lontananza si vedono Ulisse e Telemaco abbracciati. Ulisse scivola a terra, come colpito	Suono orchestrale continuo siamo sul ponte di una nave, sirene, mare, gabbiani. Passaggeri che leggono o prendono il sole. Si organizza uno spettacolo per (con) bambini.	Entra il "burattinaio"(basso) Sino a E6 la scena nella fine ponte di una nave e campagna – i rumori naturali segnano e rinforzano questi cambiamenti di paessaggio	"War games" "Olocausto"->	I bambini si abbracciano. Anche gli adulti si abbracciano ------ ----------con amore, rabbia, tenerezza, con divertimento. Il lungo repertorio d'abbracci si conclude con l'abbraccio di	Penelope e Telemaco. (in un accordo d'bambini)
F	Decidere su Omero?	Su una proccesione continua di silhouettes nere, sullo sfondo, Telemaco canta una lunga "aria" (si pone le stesse domande del padre) (Su molto pianoforte)	Aria di Penelope mentre Ulisse si trasforma (7) (8) (9)	Quartetto Penelope – Ulisse Telemaco – "Buratinaio" (il canto di Penelope è spesso rinforzato dalle due ragazze)	La scena si riempie di tutte le figure precedente, come un quadro di Brueghel	Il paloscenico "muore", esausto

Tabela 3b. Dokument 1. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*) – polskie tłumaczenie

	1 śmierć	2 podróż	3 niebezpieczeństwo	4 zwycięstwo/zemsta	5 w domu	6 wyjazd
A	W oddali Telemachus zabija Ulissesa Sama orkiestra i bardzo powolne i szerokie linie. Dochodzi długa nuta Telemachusa	Pojawia się Ulisses, który śpiewa z chórem, stopniowo wkraczającym na scenę: jakby „śpiewaną", nawet jeśli chór zmienia postawę i kolor. Pod koniec swego śpiewu Ulisses staje się agresywny	Tak jak na dużej szachownicy, zapalane są różne punkty (nieciągłe i w różnym czasie): szybko prezentowane opowieści, rymowanki**,** milczące postawy, groteskowe sceny.	Zwierzęta również strain, diabły, drzewa, bardzo różne typy osób, krajobrazy, dziwne przedmioty, ognie, złodzieje, wróżki, niebieskie książęta**.** Wszystko traktowane jest jak fragmenty	antalogii baśni. Rozwijać sens katalogu, ale także niepokój akumulacji. Powraca chór, który naśladuje dźwięki i odgłosy zwierząt, a Ulisses pojawia się ponownie.	gdzie pozostawał w A1. Krótki powrót "śpiewanej" A2. Ulisses podwaja się (1) i oddala od siebie oraz pojawia się ponownie w B1
B	Telemachus zabija Ulissesa w oddali. Rozwój-transformacja A1	Podczas krótkiego i prostego śpiewu Telemachusa Ulisses się podwaja (2) i zostaje kapitanem statku. Przestrzeń sceniczna jest wyspą, na której mówi się różnymi językami (Lotofagowie, Kalipso, Eol). Podobnie jak we śnie	Ulisses uparcie śpiewa dwa słowa. W chórze, który śpiewa tylko dwie nuty, wybucha językowa burza. Morze jest wzburzone – światła i błyskawice. Przestrzeń się STORM	Kurczy, sen głosów staje się szumem morza - Ulisses jest sam na plaży. Wraca do dwóch słów B2, które stają się początkiem długiej frazy śpiewanej, na płaczu. Błyski stają się	regularne i kolorowe. Tęcza Pojawia się Penelopa, wywołana przez Ulissesa. Duet. Tymczasem scena została przekształcona. Ulisses i Penelopa są na stacji (..... .lub innych)	Walizki - neon, reklama-nawiązania do jazzu - Ulisses i Penelopa oddzielają się od siebie. Ulisses się podwaja (3) i dociera do C1, gdzie zostanie zabity. Penelopa się oddala.
C	W oddali Telemachus zabija Ulissesa zawsze w inny sposób	Ulisses pojawia się ponownie w pokoju: ubrany jest w marynarkę i krawat Molly - ślepiec [tap-tap]	Bloom – Lydia – Sea shell Orgia – Molly vs Penelopa	Orgia 3 krzesła?	Ślepiec (tap-tap)	Penelopa – Molly (yes yes) Rudy
D	Ulisses został już zabity i leży na ziemi. Telemachus podnosi go, naśladuje (?). W proscenium, w półmroku, bełkoczący włóczęga.	..... i przetwarza imiona Ulissesa. Na marginesie, interwencje Telemachusa i Ulissesa. Telemachus często powraca, demonstracyjnie, do nut włóczęgi Próba 2 dziewczyny	Przerwany chór, tak jak Ulisses i Telemachus. Ulisses przekształca się podwajając się, 3 razy (4) (5)	(6) Wspominając	Duet Ulissesa i Telemachusa (wyraźne odniesienia do Pana Blooma i Stefana). Dołącza się Penelopa (Molly). "Trio" zostanie przerwane przez Grocka	całkowitą eksplozję,/Penelopa jest bardzo krótko. Trio/Telemachus jest rekomponowane. Ulisses/śpiewają oddala się) dochodzi do E1)/to samo daleko od Ulissesa

E	W oddali widać Ulissesa i Telemachusa. Ulisses osuwa się na ziemię, jakby został zraniony	Ciągły dźwięk orkiestrowy, znajdujemy się na pokładzie statku, syreny, morze, mewy. Pasażerowie, którzy czytają lub opalają się. Jest organizowany pokaz dla (z) dziećmi.	Wchodzi "lalkarz" (bas) Aż do E6 scena na końcu okrętu i na wsi - naturalne dźwięki oznakowują i wzmacniają te zmiany krajobrazu	"Gry wojenne" "Holokaust"->	Dzieci się obejmują. Także dorośli się obejmują ---------- z miłością, gniewem, czułością, z rozbawieniem. Długi repertuar uścisków kończy się uściskiem	Penelopy i Telemachusa. (w porozumieniu z dziećmi)
F	Zdecydować się na Homera?	Na tle ciągłej procesji czarnych sylwetek Telemachus śpiewa długą "arię" (te same pytania są zadawane przez jego ojca) (dużo fortepianu)	Aria Penelopy, podczas gdy Ulisses się przekształca (7) (8) (9)	kwartet Penelopa - Ulisses Telemachus - "Lalkarz" (Śpiew Penelopy jest często wzmacniany przez dwie dziewczyny)	Przestrzeń sceniczna jest wypełniona wszystkimi poprzednimi postaciami, jak obraz Brueghela	Przestrzeń sceniczna "umiera", wyczerpana

Tabela 3c. Dokument 2. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*)[1488]

1. MORTE	2. VIAGGIO	3. PERICOLO	4. VITTORIA/VENDETTA	5. RITORNO a CASA	6. PARTENZA
Lontano nella scena vuota la figura eretta e solitaria di Outis. Telegono gli si avvicina e lo uccide. Outis cade ma la sua figura (sdoppiata) rimane eretta. Lontano, al lato opposto, appare Telemaco che si avvicina al centro della scena. All'inizio del canto buio sui due Outis e su Telegono. (Abiti moderni ma neutri – pantaloni neri e camincia chiara)	Durante il canto di Telemaco c'è una processione di silhouettes nere sullo sfondo. Appare Outis. Le silhouettes prendono corpo e rileva. È un esodo. Outis interrompe Telemaco.	Durante il canto di Outis le figure dell' esodo (coro e mimi) si fanno ritorno. Minacciose? sempre durante il canto di Outis entra il Regista (Poseidone) che fa ripetere al coro gli attegiamenti minacciosi, corregandoli come in una prova.	Canto di Outis, Telemaco, intermitente di Poseidone. Il coro (e mimi) si accassia. Canta del coro. Intanto, al proscenio, si installa? Una Sarta, cone tante sloffe? e vestiti. Cerca nel coro e ne estree una donna, che sveste e risveste. Ne fa Penelope.	Trio di Penelope, Outis e Telemaco. (Outis e Telemaco intermittente). Il coro („coreografico") se ne va.	Penelope e Telemaco sono vicini. Outis si allontana. Buio quando Outis esce di scena e subito attacca B1.
Come A1, ma gli abiti sono poveri e stracciati, come dopo un naufraggio. Buio sui due Outis e su Telegono mentre lontano, al lato opposto appare, silenzioso, Telemaco.	Entra Outis seguito da animali e personaggi di fiabe. Entra il Burattinaio (Poseidone). La sarta riprende a cucare vestiti e svestire uomini e donne. Poseidone diventa banditem?. Tutto e travestimento	Asta. Tutto è in vendita, fra mille voci animali, personaggi e animali strain, fare principi azzurri, mostri, valiggie ecc. Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi in maniera di scontinua- come tantefavole raccontate rapidemente.	Dal bailamme si stacca la figura di un bambino vestito come Rudy (Ulysses) (L'immagine del bambino occupa a poco a poco tutti gli schermi). Outis è impaurito. È commosso. L'asta è terminata. Telemaco cinge le spelle di Outis e lo spinge la, dolcemente. La scena e quasi buia.	Si vedono solo Outis e Telemaco, dormenti a una casa. Canto di Outis e, intermittente, di Telemaco.	La sarta porge a Outis una valigia e un vestito (giacca o pantaloni) ripiegati sul braccia. Outis si allontana lentamente. Saluta Telemaco con la mano. Buio
Come A1, ma gli abiti sono borghesi (giacca, pantaloni a craritta). Buio sui due Outis e su Telegono. "Pistola"	Atrium di una grande banca che si riempie di gente mentre Outis lo attraversa lentamente portando con se carta e libroni. Coro.	Si vedono resoconti di borsa, pubblicità, televisione, video clips ecc. Il tutto a grande velocità, mentre Il coro canta sempre. Povera gente e gente di colore cuca di sutrzteza quella un cceluim? Implacabile – o di forma la perodini: „le tre sedie"	Le „tre sedie" prima sono agite du figure inmateriali. a poco a poco si spogliano e si rivelano 3 belissime ragazze. Una ragazza si sdraia a terra supina con le gambe aperte. Le gente (Il coro) della banca è disposta intorno, come un pubblico.	Vessione monumentale della ragazza a terra. La gente della „scultura" si Aquino su una galleria nella quale si rifugia la gente („Penelope" madre terra –ritorno all'utero)	Outis canta e si alterma su 5 vocalisti (su maschera) che si trasformano e che prendono il sopravvento.

[1488] „Dokument 2." stanowi sporządzoną przeze mnie transkrypcję schematu dramaturgicznego *Outis* autorstwa Beria, sporządzonego w formie rękopisu i przechowywanego w PSS. Tytuł „Dokument 2. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*)", z uwagi na brak tytułu oryginalnego dokumentu, jest mojego autorstwa. W transkrypcji pominęłam zapis czasów trwania każdej ze scen, zaznaczony w prawym górnym rogu każdego pola.

Lontano, nella scena vuota si vedono Outis e Telegono abbracciati Outis scivola a terra, ferito da Telegono – Lo sdoppiamente di Outis rimane eretto. Telegono esce. Buio	A2 (con Telemaco che canta) trasformato. Acquistano eridapp tanti bambini. Il regista interviene e organizza i loro giocchi	„War games" dei bambini condotte dal regista – „Voci" di bambini.	Il gioco si addoleie – su un flauto e picullina e poi su violino piccolo (Grock), fisarmonica e Trbn. Tutto, su un accordo tenuto dei bambini.	I bambini si abbracciano. Entrano adulti. Anche essi si abbraciano. Stanno per partire (Olocausto). Si abbracciano con amore, rabbia, tenerezza, divertimento e allegria. Il lungo repertorio di abbracci si condlude su l'abraccio d'	Penelope e Outis (opp. Telemaco?) Sempre su un accordo di bambini
Lontano, nella scena vuota si vedono Outis e Telegono da lontano – Outis viene colpita e cade	Sul canto semplice di Telemaco, appare Outis. È il capitano di una nave. Siamo sul ponte, con passaggeri che legono e prendono il sole. Mare, sirene, gabbiani. Il regista ordina una tempresta.	Tempesta linguistica. Il mare è infuriato. Lapmi e fulmini. Le voci dal coro si trasformano in rumore di mare – vi parlano lingue diverse (Lotofagi, Circe, Eolo). La tempest si calma sul canto di Outis. Appare calipso	La scena è un'isola dopo il naufraggio. Ma i lampi continuano, sempre più regolari. Avcolmleno Calipso e Outis si uniscono, Dopo il canto d'amore di Calipso, Outis canta (piangendo). Appare Nausica, Outis e Nausica l'uniscono – La scena diventa un casino.	Appare Penelope evocata da Outis. Duetto. Intanto la scena si è trasformata: Outis e Penelope sono in un aeroporto (o una stazione)	Valigie, neon, pubblicità. Penelope si allontana. Outis resta solo. Buio
Lontano, nella scena vuota giace Outis ucciso. Telemaco gli si avvicina e lo imita ed? alzarsi.	Nella scena – mentre un „barbone" (al proscenio) balbetta faticosamente ed elabora tutti i nomi di Ulisse.	Quartetto di 2 Outis e 2 Penelope in conflitto.	Con acrobazia spettacolari i Proci vengono uccisi da Outis.	Soltanto Outis e Penelope ognuno col suo pianista.	Ulisse dorme nell' amica (con Atena) Sogno Luisa Castellani

Tabela 3d. Dokument 2. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*) – polskie tłumaczenie

1. ŚMIERĆ	**2. PODRÓŻ**	**3. NIEBEZPIECZEŃSTWO**	**4. ZWYCIĘSTWO/ZEMSTA**	**5. POWRÓT DO DOMU**	**6. WYJAZD**
Wyprostowana i samotna postać Outisa w oddali w pustej przestrzeni scenicznej. Telegonos podchodzi do niego i go zabija. Outis upada, ale jego postać (podwojona) pozostaje wyprostowana. W oddali, po przeciwnej stronie pojawia się Telemachus zbliżający się do środka przestrzeni scenicznej. Na początku śpiewu mrok na dwóch Outisów i na Telegonosa. (Nowoczesne, ale neutralne ubrania - czarne spodnie i jasna koszula)	Podczas śpiewu Telemachusa w tle procesja czarnych sylwetek. Pojawia się Outis. Sylwetki nabierają ciała? i zauważa. Exodus. Outis przerywa Telemachusowi.	Podczas śpiewu Outisa postacie z exodusu (Chór i mimowie) wracają. Grożące? zawsze podczas śpiewu Outisa, wchodzi Reżyser (Posejdon), który powtarza przed Chórem postawy wyrażające groźbę, poprawiając je, jak na próbie.	Śpiew Outisa, Telemachusowi przerywa Posejdon. Chór (i mimowie) skradają się. Śpiew chóru. Tymczasem w proscenium pojawia się? Krawcowa, z wieloma sloffe[1489] i ubraniami. Rozgląda się wśród chóru i wybiera z niego kobietę, którą ubiera i rozbiera. Jest nią Penelopa.	Trio Penelopy, Outisa i Telemachusa. (Outis i Telemachus przerywają). Chór ("choreograficzny") odchodzi.	Penelopa i Telemachus są blisko. Outis odchodzi. Ciemność, gdy Outis opuszcza przestrzeń sceniczną i natychmiast bez przerwy B1.
Jak A1, ale ubrania są marniejsze i poszarpane, jak po rozbiciu statku. Mrok spowija dwóch Outisów i Telegonosa, podczas gdy w oddali, po drugiej stronie, w ciszy pojawia się Telemachus .	Wchodzi Outis śledzony przez zwierzęta i bohaterów z baśni. Wchodzi Lalkarz (Posejdon). Krawcowa znów zaczyna szycie, ubrania i rozbieranie mężczyzn i kobiet. Posejdon staje się bandytą? Wszystko jest przebraniem	Aukcja. Wszystko jest na sprzedaż, między tysiącem głosów zwierząt, bohaterów i zwierząt strain, kreowani niebiescy książęta, potwory, walizki itd. Tak, jak na dużej szachownicy, są oświetlane różne punkty w sposób nieciągły - jak wiele opowieści szybko prezentowanych.	Z karetki wychodzi postać dziecka przebranego za Rudy'ego (Ulysses) (Obraz dziecka zajmuje po kolei wszystkie ekrany). Outis jest przestraszony. Jest poruszony. Aukcja zostaje zakończona. Telemachus otula ramionami Outisa i popycha go delikatnie. Przestrzeń sceniczna jest prawie ciemna.	Widoczni są tylko Outis i Telemachus, śpiący w domu. Śpiew Outisa przerywa śpiew Telemachusa.	Krawcowa wręcza Outisowi walizkę i złożone ubranie (kurtkę lub spodnie). Outis powoli odchodzi. Pozdrawia Telemachusa machając ręką. Ciemność
Podobnie jak A1, ale-ubrania są burżuazyjne (kurtka, przycięte spodnie).	Atrium dużego banku, które wypełnia się ludźmi, podczas gdy Outis powoli się w nim	Widać raporty giełdowe, reklamy, telewizję, filmy wideo itp.	"Trzema krzesłami" najpierw poruszają dwie niematerialne postaci. Stopniowo się rozbierają i okazują się być 3 pięknymi	Vessione monumentalna dziewczyn na ziemi. Ludzie z "rzeźby" si acquino do galerii, w której ludzie	Outis śpiewa i si alterma 5 wokalistów (w masce), którzy się

[1489] Nie tłumaczę nieczytelnych słów występujących we włoskojęzycznej wersji schematu dramaturgicznego *Outis*.

Mrok spowija dwóch Outisów i Telegonosa. “Pistolet”	przechadza, niosąc papier i książki. Chór.	Wszystko z wielką prędkością, podczas gdy chór zawsze śpiewa. Biedni ludzie i ludzie koloru sutrzteza cuca że cceluim Relentless - lub kształt perodini: "trzy krzesła"	dziewczynami. Dziewczyna leży na plecach z rozłożonymi nogami. Tłum (chór) banku ustawiony wokół, jak publiczność.	szukają schronienia ("Penelopa" matka ziemia - z powrotem do macicy)	przekształcają i dominują.
Gdzieś daleko, w pustej przestrzeni scenicznej widać Outisa i Telegonosa obejmujących się. Outis osuwa się na ziemię, raniony przez Telegonosa - Sobowtór Outisa pozostaje wyprostowany. Telegonos wychodzi. Ciemność	A2 (z Telemachusem, który śpiewa) przekształcone. Kupują eridapp wiele dzieci. Reżyser interweniuje i organizuje ich zabawy	„Gry wojenne” dzieci prowadzone przez reżysera - "Głosy" dzieci.	Rozpoczyna się gra na flecie pikulinie, a następnie na małych skrzypcach (Grock), akordeonie i puzonie. Wszystko uzgodnione z dziećmi.	Dzieci się obejmują. Dorośli wchodzą. Obejmują się również. Niedługo odejdą (Holocaust). Obejmują się z miłością, złością, czułością, rozbawieniem i radością. Długi repertuar uścisków kończy się objęciem	Penelopy i Outisa (lub Telemachusa?) Zawsze w porozumieniu z dziećmi
Daleko, w pustej przestrzeni scenicznej, widać Outisa i Telemachusa z daleka - Outis zostaje raniony i upada	W trakcie prostego śpiewu Telemachusa pojawia się Outis. Jest kapitanem statku. Jesteśmy na moście, z pasażerami, którzy leżą i się opalają. Morze, syreny, mewy. Reżyser zarządza burzę.	Lingwistyczna burza. Morze jest wzburzone. Światła i błyskawice. Głosy chóru przekształcają się w szum morza - mówią różnymi językami (Lotofagowie, Kirke, Eol). Burza uspokaja się na śpiewie Outisa. Pojawia się Kalipso	Przestrzeń sceniczna jest wyspą po katastrofie statku. Ale błyski wciąż się pojawiają, coraz bardziej regularne. Avcolmleno? Kalipso i Outis jednoczą się, po pieśni miłosnej Kalipso, Outis śpiewa (płacze). Pojawia się Nauzykaa, Outis i Nauzykaa jednoczą się – w przestrzeni scenicznej pojawia się bałagan.	Zjawia się Penelopa wywołana przez Outisa. Duet. Tymczasem scena się zmieniła: Outis i Penelopa są na lotnisku (lub stacji)	Walizki, neon, reklamy. Penelopa odchodzi. Outis pozostaje sam. Ciemność
Daleko, w pustej przestrzeni scenicznej leży zabity Outis. Telemachus podchodzi do niego, naśladuje go i wstaje.	W scenie – podczas gdy „włóczęga” (w proscenium) mozolnie bełkocze i przetwarza wszystkie imiona Ulissesa.	Kwartet 2 skonfliktowanych Outisów i 2 Penelop.	Dzięki spektakularnym akrobacjom Zalotnicy zostają zabici przez Outisa.	Wyłącznie Outis i Penelopa razem ze swoimi pianistami.	Ulisses śpi u swojej przyjaciółki (z Ateną) Sen Luisa Castellani

Aneks 4. Cytaty z wypowiedzi Luciana Beria (oryginalna wersja językowa)

> Music theatre (…) it does not necessassarily produce action, but reather, thought. (…) When its experience expands beyond the boards of the stage, this does not occur by means of an illusory psychological extension of the stage space, but by means of our processes of thought. Instead of miracles, it offers fascinating and ongoing research.
>
> The impulse to seek a union between image and sound comes to us from very far back (…). Le me recall *Exodus* 20:18: "And all the people saw the voices… and the sound of the shofar." The link between light and sound, between light and word, is common to all narratives of origins, (…) of myths and apprehensions of the world; and music often appears to be the most powerful mediator between the eye and the ear, between the mobile and extreme points of space that has still to be explored and interrogated. A space that seems at times to lead us to the threshold of a mystery. A space which – with stage sets, lighting, costumes, voices, and instruments – we insistently endeavor to secularize, but which despite all our efforts always seems to contain an intangible, perhaps a sacred, core. [1490]

L' opera lirica è sorrretta da un tipo di narrativita „aristotelica" che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In un'azione musicale e invece il processo musicale che tiene il timone della storia. (…) L'azione musicale tende (…) di far diventare la musica uno strumento di analisi di un testo.. [1491]

In *Outis*, che io chiamo azione musicale e non opera, vi e una presa di coscienza di tutta la storia del teatro cantato e della possibilita di sviluppare l'azioen teatrale verso situazioni sempre piu complesse. Credo nell'autonomia di strati differenti: la musica, il testo, la messa in scena, la scenografia. [1492]

Tu – (…) *Un re in ascolto* vuole essere (…) un omaggio a Wagner che si poneva in maniera ossessiva (…) il problema della definizione di quello che creava? Io – No. Non vuole neanche essere un ommaggio alla prima, grandissima azione musicale della storia, il *Tristano*, che condivide con *Un re in ascolto* solo la presenza del mare. Ma il mio e un mare comunque diverso e ironico.[1493]

The second part becomes a transfiguration and an analysis of the first, in an entirely different musical and dramaturgical perspective. The two parts develop the same text in different ways – as if narrator were to propose two different versions of the same event. But while the first part tends to display the images and shapes of a folktale, the second part does not seem to narrate a thing. It "thinks" about the first part.[1494]

[1490] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 120-121.

[1491] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 173.

[1492] L. Berio, P. Szersnovicz, *La creazione è un lungo viaggio*, op. cit., s. 349-350.

[1493] L. Berio, *Dialogo fra te e me*, op. cit., s. 274.

[1494] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 111.

(…) we also wanted to suggest that „true story" is always different from the way it appears at first sight and that in back of it there may be another story that is even truer.[1495]

Ma dov'è dunque la vera storia: nella prima o nella seconda parte? Non lo so. In chi guarda e ascolta potrebbe anche delinearsi la virtualità di una Parte III, forse più vera, simile, forse, a quella città e a quei giardini di Calvino che affacciano le loro terrazze "solo sul lago della nostra mente[1496].

Nella Parte I ci sono dei protagonisti, nella Parte II ci rimane solo la loro eco. Nella Parte I ci sono dei personaggi vocali (la voce del baritono, del soprano, del cantastorie ecc.), nella Parte II c'è una collettività vocale.[1497]

I would consider it correct, that during the performance, the audiance should have no reason to look for a storyline to follow, but instead, for the coming and going of dramatic elements without a direct relationship to a chronological sequence. [1498]

I have always been very sensitive, perhaps overly so, to the excess of connotations that the voice carries, whatever it is doing. From the grossest of noises to the most delicate of singing, the voice always means something, always refers beyond itself and creates a huge range of associations: cultural, musical, emotive, physiological, or drawn from everyday life, etc.[1499]

I normally have an excellent relationship with the semantic aspect of the text because i have a great respect for it and treat it with all the musical honours of which i am capable. Heidegger said that language "is a house of life" and, as everyone knows, it is also a marvelous, untiring machine for production of meaning. Music is further machine that amplies and transcribes that meaning onto a different level of perception and intelligence – provided that It respects all the aspects of language, including the acoustic one.[1500]

I'm interested in music that mimes and, in a certain sense, describes that prodigious phenomenon that lies at the heart of language: an acoustic understanding of the verbal material, so as to be able to re-enter and reconquer sense through the acoustic dimension.[1501]

[1495] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 109.

[1496] L. Berio, *Opera e no*, op. cit., s. 268.

[1497] Ibid., s. 267.

[1498] V. C. Ottomano, *Luciano Berio's „Opera"…*, op. cit, s. 258.

[1499] L. Berio, [w:] R. Dalmonte. L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews…,* op. cit., s. 94.

[1500] L. Berio, ibid., s. 113.

[1501] L. Berio, ibid., s. 114.

Laborintus II (…) Può essere rappresentata a scuola, a teatro, in televisione, all'aria aperta e in qualsiasi altro luogo che permetta di riunire un auditorio[1502].

Passaggio is an opera in the sense that it can only be performed in an opera house; it needs that medium, that frame. Its subject is the opera house itself.[1503]

I rapporti fra testo e musica non sono mai riducibili a fatti locali ma, piuttosto, a una gerarchia di rapporti ove dettagli lessicali o fonetici possono essere musicalmente irrilevanti o, di converso, possono assumere valore tematico e generativo. Pensa a *Thema (Omaggio a Joyce)*. L'importante è non affidarsi a parallelismi elementari fra parole e musica, come nella quasi totalità delle "opere liriche" di oggi che, ascoltate una volta, non hanno piu nulla da dare. Altrettanto importante, mi sembra, è di non cercare parallelismi formalistici fra esperienza musicale e linguaggio: le loro differenze sintattiche sono irriducibili. [1504]

Nutro, in fondo, lo stesso disinteresse per quella musica vocale il cui fraseggio e la cui struttura mettono in evidenza, seguendola pedissequamente, la prosodia, la metrica e i procedimenti allitte- rativi (cioè gli aspetti piu ovvi) di un testo poetico. [1505]

Oggi la musica può filtrare un testo in maniera molto più radicale. Può decidere quello che, di un testo, può esser "buttato via" e cosa invece deve acquistare un ruolo prioritario: per esempio, cosa può esser ridotto a materia acustica e cosa può esser messo in luce coi suoi nessi significativi. [1506]

E comunque profondamente emozionante che il pensiero musicale ci permetta la conquista di un senso ulteriore, e di un altro e poi di un altro ancora, senza mai perdere contatto con quello che "dice" la voce. Questa tendenza alla globalità dell'espressione vocale implica innanzitutto il rifiuto di una concezione dualistica e un po' archeologica del linguaggio, che pone il suono da una parte e il senso dall'altra, in una prospettiva che, adattata alla musica, può condurre a una divisione moralistica fra suoni e rumori, fra vocali e consonanti e, fatto qualche passo piti in là, fra il bene e il male. [1507]

During those years i was particularly involved in developing different degrees and modes of continuity between the human voice, instruments, and a poetic text, or between vocal sound-families and interrelated electronic sounds. *Circles* (…) and *Visage* (…) were the result of this development.[1508]

[1502] L. Berio, źródło: http://www.lucianoberio.org/node/1509?356130551=1, dostęp. 27.04.2018.

[1503] L. Berio, [w:] L. Berio, R. Dalmonte, B. A. Varga, *Two Interviews…*, op. cit, s. 159.

[1504] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 180.

[1505] L. Berio, *La danza del cinese*, op. cit., s. 147.

[1506] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 173.

[1507] L. Berio, *A-ronne*, op. cit., s. 287.

[1508] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 18.

(…) forse (…) si potrà giungere un giorno alla realizzazione di uno spettacolo "totale" ove una profonda continuità e una perfetta integrazione possa svilupparsi tra tutti gli elementi componenti (non solamente tra gli elementi propriamente musicali), e ove sia quindi possibile realizzare anche un rapporto di nuovo genere tra parola e suono, tra poesia e musica. In tal caso il vero scopo non sarebbe comunque di opporre o anche di mescolare due diversi sistemi espressivi, ma di creare invece un rapporto di continuità tra di loro, di rendere possibile il passaggio da uno all'altro senza darlo a intendere, senza rendere palesi le differenze tra una condotta percettiva di tipo logico-semantico (…) e una condotta percettiva di tipo musicale. (…)[1509]

Mi interesso a tutto quello che concerne la voce, alla voce non "impostata", alla voce nel microfono, che parla, che risuona nella testa, nel naso, nel petto e, si fa per dire, nell'utero... [1510]

(…) che rende interessante la voce nella musica, perché attraverso la struttura musicale si può andare al di là del significato della parola. Quest'ultima è un modo per trasferire i significati, per filtrarli e anche per scoprirne di nuovi. Metaforicamente, diventa possibile sviluppare significati "intorno" alla parola. Questo è già vero in Monteverdi, in Schubert e in molti altri. Si crea una gerarchia di significati e simultaneamente una percezione diretta apportata dal testo e percezioni sottintese apportate dalla struttura musicale. Il significato della musica vocale è dunque molto diverso da quello di un semplice testo, dato che essa sviluppa tali significati virtuali. [1511]

It can be useful for a composer to remember that the sound of a voice is always a quotation, always a gesture. The voice, whatever it does, even the simplest noise, is inescapably meaningful: it always triggers associations and it always carries within itself a model, whether natural or cultural. [1512]

Si è stabilita una continuità tra la voce che parla, la voce che bisbiglia, la voce che geme,che grida, ecc., cioè l'insieme sempre ricco di associazioni di ogni genere quanto al contenuto emotivo, affettivo, psicologico, che chiamiamo connotazioni, in relazione all'evocazione di comportamenti umani. [1513]

(…) nella musica vocale, il primo vero e compiuto segnale del nuovo stadio dello sviluppo musicale è dato dal *Pierrot lunaire*. In questo lavoro, Schönberg propose per la prima volta una continuità tra voce che parla e che canta, cioè tra la voce controllata e ridotta concettualmente ai suoi aspetti periodici e la voce considerata nei suoi aspetti acusticamente più complessi. Nel *Pierrot lunaire* è compiuto il primo tentativo di

[1509] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, op. cit., s. 254-255.

[1510] L. Berio, L. Pinzauti, a *colloquio con Luciano Berio*, op. cit., s. 59.

[1511] L. Berio, A. Artaud, *Perché la voce?*, op. cit., s. 90.

[1512] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 50.

[1513] L. Berio, A. Artaud, *Perché la voce?*, op. cit., s. 92.

integrare e di assorbire musicalmente un più ampio spettro di variazioni distintive del continuum vocale. Qui, ancora per la prima volta, la notazione convenzionale mostra i suoi limiti. [1514]

Gesto (…) Può essere applicato a quasi tutto quello che ha a che fare con il nostro corpo, a ogni espressione formalizzata di significato. C'è l'esempio del bambino che, quando vuole essere preso in braccia, comínia a piangere e a dimenarsi, poi solleva entrambe le braccia, poi una sola mano, poi alza un solo dito (…). Il significato di un gesto (…) è sempre il risultato di qualche convenzione sociale: noi (occidentali) siamo d'accordo che annuire col capo è un gesto che indica assenso; siamo d'accordo che schiarirsi la voce tossichiando è un gesto che può significare richiesta di attenzione; siamo d'accordo che la scrittura è un gesto che fornisce una traccia visiva del pensiero, o, perlomeno, del discorso. (…) un gesto è sempre parte di un processo più vasto, come il dito che si muove è sempre parte del movimento della mano. (…) Infine, mentre il segno è sempre ciò che può eventualmente divenire, il gesto è ciò che è gia divenuto (…). Un gesto può esistere *solo* in un contesto (dato o implicito): alzare pensosamente gli occhi al cielo o bucare la pelle di una persona con un ago, freddamente e rapidamente: ogni atto può avere una rilevanza differente a seconda che a scrutare il cielo sia un contadino o un villeggiante, o se a maneggiare l'ago sia un dottore o una spia. (…)[1515]

Anche se non possiamo sempre ricostruire le origini (…) ci scopriamo constantamente circondati da strutture di gesti, da rituali. Nell'enorme accumulazione di forme e di esperienze intorno e dietro di noi sono evocati anche i gesti scaturiti dall'immaginazione del poeta: i gesti che furono neccesari per costruire cattedrali, per trasformare la natura in paessaggio, per far musica, per creare metafore, per produrre e usare gli innumerevoli oggetti (…). Possiamo in effetti spingere l'analogia tra gesto e rituale sino all'estremo e dire che, per noi, nulla esiste senza un rituale: un viso non esiste senza proporzioni, una casa senza architettura, un esercito senza discpilina, una donna senza un'idea di famiglia, una societa senza leggi: il giorno è il rituale del tempo, la pietra è il ritual della polvere, il linguaggio è il rituale del significato. [1516]

Si può creare una nuova struttura poetica cha ancora incorpora gesti (che abbiamo stabilito possedere una storia precedente all'invenzione di qualsiasi nuova struttura poetica). Questa è precisamente la direzione del mio lavoro con i gesti vocali. [1517]

In un mio recente lavoro ho tentato di approcciare la composizione vocale non solo a partire dall'integrazione musicale delle unità semantiche e fonematiche di base fornite da un testo dato, ma operando una sintesi di queste con una sequenza ricorrente e variata di gesti vocali. (…) La divisione convenzionale in testo e contesto, in parole e musica, diviene in tal modo priva di significato: se l'ascoltatore lamenta che non può capire tutte le parole, forse ha ascoltato nella maniera sbagliata e deve eventualmente prendersela con l'atrofia della propria immaginazione. Per auitare l'immaginazione di questo ascoltatore, posso dire che

[1514] L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., s. 63.

[1515] L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., s. 60-61.

[1516] Ibid., s. 68.

[1517] Ibid., s. 61.

Sequenza III è anche un gesto personale: infatti, è dedicata a un grande maestro di gesti. Dietro questo lavoro si nasconde la memoria di Grock, l'ultimo grande clown. [1518]

Infatti, ciò che chiamo "gesti vocali" costituisce un *insieme* di queste azioni vocali convenzionalmente legate a emozioni specifiche e che, di conseguenza, devono essere considerate tra gli aspetti più universali dell'espressione vocale (…)[1519]

L'integrazione musicale di queste caratteristiche vocali, meno esclusive e più spontanee – che una volta non si consideravano parte della comunicazione vocale (…).[1520].

Carattere vocale convenzionale (…) e uso convenzionale della voce legata a una articolazione verbale convenzionale (…), Modificazioni dei suoni della classe precendente (…), Suoni prodotti senza implicare canali vocali (…), Movimenti del corpo che simulano il suono così come viene prodotto nelle classi precedent (…), Movimenti del corpo che non simulano né producono suono (…).[1521]

(…) sono rimasto ingenuamente affascinato dal fatto che il gesto della danza potesse essere assimilato, sia pure per un momento, si lavoro in fabbrica e che potesse costituirsi una contiguità fra l'organizzazione interiore del tempo e del movimento, da parte di un gruppo di operai cinesi immersi nel singolare vacarme del traffico mattutino di una città cinese all'alba, e l'organizzazione imminente (e immanente) del lavoro in fabbrica. Per un momento quella scena mi apparve come il segnale tangibile di una possibile continuità e armonia fra i diversi comportamenti di un cittadino. La danza, per l'operaio cinese, appariva come qualcosa da fare e da vivere e non come per noi. qualcosa da vedere da lontano, a teatro, (…) in televisione ma non facciamo noi stessi. La sfera d'azione dell'uomo occidentale è tendenzialmente segmentata in dimensioni separate fra loro. Se un operaio di Liverpool o di Milano si mettesse (…) a danzare prima di entrare in fabbrica – ammesso che sapesse come e cosa danzare – farebbe certamente accorrere l'ambulanza e verrebbe rapidamente internato in un istituto per le malattie nervose.[1522]

Recentemente ho avuto occasione di vedere in Italia alcune rappresentazioni dell'Open Theater il quale prende elementi reali, ben conosciuti, per trasformarli, mettendoli in relazione con altri elementi ugualmente semplici e far emergere dal loro incontro un aspetto nuovo, in un processo di proliferazione continua. Per me, che lavoro nella stessa direzione, è un'esperienza avvincente. [1523]

Cechov scrisse che se si vede un fucile in scena al primo attoù prima poi nella rappresentazione il fucile deve sparare. Nel teatro musicale il fucile è lo sparo. Nel teatro musicale gli spettatori vengono messi in grado

[1518] Ibid., s. 65-67.

[1519] Ibid., s. 65.

[1520] Ibid., s. 65.

[1521] Ibid., s. 66.

[1522] L. Berio, *Danza del cinese*, op. cit., s. 144-145.

[1523] L. Berio, M. Philippot, *Intervista con Luciano Berio*, op. cit., s. 47.

di comprendere il rapporto convenzionale della cornice rispetto all'oggetto; essi apprendono che questo rapporto è reversibile e relativo, e che cornici e oggetti sono in modo inestricabile intorno a un fucile.[1524]

Non sono certo uno storico della danza e posso quindi solo affermare che oggi mi interessa soprattutto quella danza che si pone quello stesso obiettivo: di assimilare, sviluppare e trasformare - attraverso il grande tesoro di tecniche acquisite – situazioni, movimenti e spazi che recano il ricordo di esperienze familiari e quotidiane. Un tipo di danza che non mi interessa, quindi, è quella priva di autonomia, che non trova in se stessa ma solo nella musica le sue ragioni espressive. E il caso questo della danza che cerca di tradurre in movimento del corpo una percezione ovvia ed elementare della musica, che ne mima (…); nei casi peggiori abbiamo allora una musica veloce con movimenti veloci, una musica legata con movimenti legati (…) e cosi via. Vorrei però aggiungere, en passant, che se questo avviene deve essere il risultato (o la causa) di processi di identificazione piu profondi fra danza e musica.[1525]

Caratteri strumentali convenzionali e uso convenzionale dello strumento in un contesto sociale specifico. Un caso potrebbe essere quello di un recital pianistico. (…) Gesti e movimenti del corpo connessi con le precedenti quattro classi di elementi. Gesti e movimenti del corpo non connessi con nulla di quanto detto precedentemente.[1526]

Forse gli aspetti più interessanti sono , la solitudine della donna e il rapporto che si crea tra palcoscenico e platea grazie alla presenza di un coro sparso tra il pubblico, in aggiunta al coro vero e proprio che è nella buca d'orchestra. [1527]

[Nell'epoca classica] l'esecuzione musicale era già formalizzata e, cosi come fu costruita, la sala da concerto rinforzò questa formalizzazione dell'ascolto direzionale. Si trattava di una forma con un'unità di spazio e d'azione musicale: un inizio, uno sviluppo, una conclusione, quindi una catarsi finale. Questa è la forma classica, da ascoltare come in un museo.(…) Oggi si cerca una mobilità dei rapporti tra l'artista e la scena. L'ideale sarebbe una sala di concerto^dove si possa collocare i musicisti al centro o intorno all'artista.[1528]

Una rappresentazione scenica che vuole essere qualcosa di piu di una manieristica decorazione non deve preoccuparsi necessariamente di ambientare e illustrare pedissequamente le vicende (anche quelle che sembrano reclamare una ambientazione specifica e addirittura aneddotica): deve piuttosto rappresentare l'ambiente emotivo, la *Stimmung* di una situazione musicale, scenica e poetica. "Non cerchiamo piu di dare l'illusione di una foresta bensì l'illusione di un uomo nell'atmosfera di una foresta" scriveva Adolphe Appia

[1524] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 49.

[1525] L. Berio, *Danza del cinese*, op. cit., s. 147.

[1526] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 49.

[1527] L. Berio, M. D'Amico, *[Il mio teatro]*, op. cit., s. 218.

[1528] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 454.

nel 1895, a proposito di un suo allestimento di Sigfridod. Appia è stato il primo regista d'opera fortemente critico degli allestimenti di Wagner. Sosteneva che la scena wagneriana non fosse in sintonia con la novità della musica e fu il primo a staccarsi dal naturalismo scenografico abolendo del tutto la scena dipinta. Abolendo quindi anche il nostro amato Duomo di Siena. [1529]

(…) nuove tecnologie quali l'informatica, i nuovi sistemi di produzione e di controllo del suono, nonché l'interazione tra strumenti nuovi e tradizionali, hanno preso piede nell'esperienza musicale a tal punto che – stanti alcune condizioni tecnologiche – si potrebbe dire che parlare di buona o cattiva acustica non ha più alcun senso. Oggi, si potrebbe occupare musicalmente qualsiasi spazio. (…) Si possono inventare spazi virtuali, si può controllare il movimento del suono nello spazio o, ancora, creare degli ambienti sonori che imitano [l'acustica deljle sale conosciute. Quando ero all'IRCAM (…) avevo intrapreso delle ricerche per imitare le condizioni acustiche della Scala e di altre sale da concerto. (…) La soluzione che oggi mi sembra la più interessante per sviluppare uno spazio musicale o acustico diverso è quella degli spazi modificabili. Nel 1976 e nel 1977 abbiamo costruito qui, all'IRCAM, uno spazio chiamato "Espace de projection" [spazio di proiezione]. Si trattava di una sala acusticamente variabile, modulabile. (…) Questa ricerca si sviluppa attualmente attraverso nuove concezioni di sale da concerto. Questa sala [dell'IRCAM] è assolutamente neutra, non ha delle particolari caratteristiche e non è neanche bella: è una scatola in cui il soffitto può abbassarsi e le pareti del soffitto possono essere orientate per diversificare la distribuzione e l'assorbimento del suono.[1530].

(…) la musica si interessa allo spazio, a un controllo acustico e musicale dello spazio. Adesso esistono nuove tecnologie che permettono di abitare musicalmente lo spazio, qualsiasi spazio. (…) Si possono abitare in maniera completamente nuova spazi noti, spazi storici per esempio, che non sono mai stati avvicinati alla musica. (…) Ti ricorderai a Piazza del Campo, a Siena. Era una cosa molto semplice, quasi primitiva, ma era affascinante vedere quel gioco di luci e suono che leggevano i contorni dei palazzi^. Comunque il controllo dello spazio è una delle cose piu interessanti oggi, anche perché implica una modificazione del rapporto tra chi ascolta e il suono.[1531]

Ho scritto un'opera intitolata *Voci* [...] per viola e due gruppi strumentali, basata strettamente su elementi di questi canti siciliani. (…) La viola è al centro, davanti la scena; intorno a lui, un gruppo di dodici strumenti privilegiati; dietro questi, in fondo, 36 musicisti – spalle contro la parete, contro il muro, il piu lontano possibile – formano un specie di paesaggio musicale.[1532]

La Parte I abbraccia la scena operistica, la Parte II la respinge. (…) La Parte I è estiva e all'aria aperta, la Parte II è invernale e in città. [1533]

[1529] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 161.

[1530] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 446-7, s, 448.

[1531] L. Berio, R. Piano, *La musica è un'architettura di suoni*, op. cit., s. 211.

[1532] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 451.

[1533] L. Berio, *Opera e no*, op. cit., s. 268.

Siena 1880. Richard Wagner, nel suo penultimo viaggio in Italia, si trattiene nei dintorni di Siena per circa due mesi. Sta ultimando l'orchestrazione del Parsifal e un giorno si reca a visitare il Duomo. Appena entrato esclama, in lacrime: "ecco il Tempio del Graal!". Infatti nella scenografia del Terzo Atto del Parsifal, nella prima esecuzione a Bayreuth del 1882, il Tempio del Graal si apre, appunto, su una ricostruzione abbastanza fedele dell'interno del bellissimo Duomo di quella città. (…) Non c'è nulla di strano nel vedere un famoso monumento italiano sulla scena wagneriana; pensate alla quantità di castelli scozzesi, di cattedrali normanne, di harem e di piramidi che ha abitato la scena dell'opera. E però significativo che, malgrado le lacrime, nella prospettiva del pensiero wagneriano il Duomo di Siena sia perfettamente sostituibile: non ha cioè specifiche funzioni narrative, descrittive e neppure semplicemente evocative. Diventa emblema di un percorso ideale e, come tutti i segni, anche gli emblemi sono arbitrari e sono tutti sostituibili con tutto. (…) La trasformazione e la metaforizzazione degli elementi originali (che sia la caverna di Mime, la foresta di Sigfrido, il Walhalla o altro) è connaturata alla sostanza mitica – e quindi necessariamente reinterpretabile – dell'opera wagneriana. Non solo, in un'opera di grande e coerente intensità espressiva come quella wagneriana, quello che si vede sulla scena, proprio per la natura emblematica delle sue funzioni, può essere addirittura sostituito dalla musica. La musica tende a gestire l'insieme degli elementi della rappresentazione e a sostituirsi a essi. (…)[1534]

È solo in questi ultimi venti-trent'anni che i musicisti hanno sviluppato delle differenti possibilità d'uso musicale dello spazio. Essi si interessano sempre piu agli spazi non convenzionali, che non siano né sale da concerto né d'opera, suscettibili d'essere conquistati e occupati dalla musica con nuovi mezzi. E stato un passaggio lento, che trova i suoi predecessori nella storia a partire dal xvn secolo. [Giovanni] Gabrieli, per esempio, scriveva per la basilica di San Marco di Venezia delle musiche per due cori, [posti] nelle due navate laterali della chiesa, con due organi e due orchestre. Egli componeva dei dialoghi tra i due cori e i fedeli si trovavano al centro. Oggi, a seguito di una riscoperta del livello microscopico della struttura musicale, le sale da concerto tradizionali pongono dei problemi. La distanza tra la musica da camera e la musica scritta per grandi formazioni orchestrali, intervenuta all'inizio del XIX secolo, è sparita man mano (...). A questo fine è necessaria una situazione acustica differente, tale da permettere una lettura analitica. Le grandi sale da concerto a noi note, come il Concertgebouw di Amsterdam, tendono a inglobare e a fondere le sonorità tra loro, laddove la musica di oggi tende a provocare una separazione, un ascolto analitico. [1535]

L'edificio, il luogo del Teatro d 'Opera, con le sue convenzioni e il suo cerimoniale, è parte essenziale del genere opera come un tempio è pane di un rito e un ospedale parte di un'operazione chirurgica.[1536]

(…) lo spazio teatrale tradizionale è davvero molto limitato e suscita associazioni completamente univoche. [1537]

[1534] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 158.

[1535] L. Berio, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, op. cit., s. 446-7.

[1536] L. Berio, *Cinque domande ai giovani autori. Questionario a cura della rivista "Sipario"*, op. cit., s. 20.

[1537] L. Berio, A. Clark, G. Persché, *"Carrellate musicali"*, op. cit., s. 410.

(…) teatro d'opera "all'italiana". Un luogo che si può anche ignorare ma che si potrebbe tentare di trasformare dall'interno, con criteri organici e costruttivi, cosi come si trasformano i palazzi, i musei e le officine. (…) Sono (…) certo che le prime trasformazioni avverranno nei confronti della fossa orchestrale che tende a immobilizzare i rapporti acustici fra i protagonisti musicali in maniera incongruente e arcaica. Io il teatro d'opera non lo ignoro: è l'unico spazio – meglio, cornice – tecnologicamente affidabile, anche se molto condizionante. La ricerca di altri spazi è un problema complesso (non solo musicalmente) che finora ha trovato soluzioni sostanzialmente irresponsabili.[1538]

(…) ci sono i rapporti di tempo, quel tempo sempre fluttuante di cosi difficile realizzazione; un tempo spesso reale: affettivo e concreto, ma spesso anche mentale e ipotetico.[1539]

Ogni polemica a proposito del teatro musicale solo in questi ultimi anni, cosi mi sembra, ha trovato nella sua formulazione un oggetto comune, un elemento base (…): il tempo. Questa, ch'è la condizione *sine qua non* di ogni manifestazione umana (tempo inteso di volta in volta come durata reale e come durata autonoma e singolare dell'espressione artistica), è anche il termine intorno a cui si aggira la secolare polemica dell'opera in musica. Tempo del dramma e tempo della musica. Due diverse, quasi opposte misure dinamiche che chiedono diritto di cittadinanza in una medesima dimensione. Salvare le due dinamiche e procurare loro una convivenza rispettosa dei singoli diritti: ecco (…) la funzione ultima del teatro musicale. La definizione di tempo della musica mi condurrebbe diretta- mente a considerazioni di forma nell'ambito stesso dell'atto musicale, considerazioni che oltrepassano i limiti di questa schematica presentazione del capolavoro di Alban Berg. Perciò, in breve: oltre ai fondamentali estremi formali della vecchia opera italiana e del dramma wagneriano troviamo l'esperienza di *Wozzeck*. E qui infatti che, attraverso la scelta e l'invenzione di una data forma per ogni momento del dramma, troviamo (…) la volontà di dare alla musica e al dramma stesso una propria durata.[1540]

Il sipario è sceso solo apparentemente sull'ultima scena del dramma: tempo del dramma e tempo della musica si sono fusi in una mirabile sintesi dinamica durante le 15 scene dell'opera; la vicenda, eterna come lo stesso male del mondo, continua oltre i limiti angusti della finzione teatrale, oltre il tempo reale dello spettatore in una avvolgente, smisurata e universale coralità.[1541]

Osservare un apparato scenico implica una dimensione temporale soggettivamente variabile e discontinua; è un po' come guardare un quadro, un paesaggio o leggere un libro: possiamo tornare indietro, possiamo chiudere gli occhi, possiamo soffermarci quanto vogliamo su un dettaglio o saltarlo a piè pari. Per un ascoltatore di musica, invece, il tempo è ovviamente irreversibile, è un po' come il tempo vissuto che accumula diverse qualità di tempo. Ci concede di tornare indietro solo con la memoria. La nostra percezione dei processi musicali non può rallentare, accelerare né può fermarsi su un dettaglio. Possiamo ripetere l'esperienza in un

[1538] L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto*, op. cit., s. 173-4.

[1539] L. Berio, *La traversata*, op. cit., s. 350.

[1540] L. Berio, *Invito a "Wozzeck"*, op. cit., s. 96-97.

[1541] Ibid., s. 98.

altro momento e in un altro luogo - e la memoria dell'ascolto precedente condizionerà e arricchirà la nostra percezione. Ed è proprio per questo che un ri-ascolto potrà essere qualitativamente diverso da un primo ascolto e, a teatro, la musica ci aiuterà a rileggere in maniera diversa quello che viene offerto ai nostri occhi.[1542]

La sala da concerto è anche un museo, e come tale necessaria. Ma la sua trasformazione, forse inevitabile, è lenta perche è un organismo piu complesso e intangibile del museo, non fosse altro perché i pezzi che espone non provengono da un ambiente diverso. Un museo è un po' come un'antologia; raccoglie per la maggior parte opere destinate ad altri spazi. Una sala da concerto invece, espone (esegue) opere musicali concepite per quello spazio e che vanno preparate e realizzate in quella sala.[1543]

(…) was already a museum: it allowed the accumulation of musical properties and catered to the desire for memory and immortali: Bach wrote, so to speak, "disposable" cantatas, whereas the musical works of the Romantics were fighting the passing time, expecting a guarantee of eternity. Maybe the need to remember and possess history is also the expression of an obscure cultural—perhaps we might call it a religious—conflict: between music as an expression of an immortal world inhabited by mortal individuals, and music in a society of immortal souls dwelling in a mortal world[1544].

(…) ogni genere di spettacolo – che sia azione musicale, opera, commedia musicale, dramma con musica o altro - implica sempre la storia della sua propria evoluzione e delle convenzioni sociali che ne hanno condizionato le origini, il significato e le funzioni (…). Che si tratti di Monteverdi, di Mozart, di Rossini, di Wagner o di Richard Strauss, è ovvio che il senso del loro lavoro sia sempre storicizzabile, e che possa essere sempre percepito come il risultato di un processo di accumulazione più o meno discontinuo.[1545]

(…) quindi se noi intendiamo il palcoscenico d'opera come un luogo dove si sono avvicendate tante esperienze diverse, non possiamo fare a meno di considerarne la storicità: l'arco di proscenio diventa quindi una vera e propria cornice storica. Anche le tecniche vocali di cui abbiamo bisogno per riempire vocalmente un teatro, che è uno spazio acustico molto grande e complesso, sono anch'esse marcate storicamente. [1546]

(…) Pensiamo cioè a un teatro che non è reso necessariamente intelligibile solo dalle cose specifiche che vediamo e da quelle che ascoltiamo ma, anche, dal desiderio di penetrare, scoprire e confondere i tempi diversi dei suoni e delle immagini.[1547]

Le contrazioni e le dilatazioni dei tempi narrativi sono una dimensione musicale che ha marcato strutturalmente la musica europea, dall'ultimo Beethoven, a Wagner, a Debussy e ai giorni nostri. *L'isola del*

[1542] L. Berio, *Dei suoni e dell immagini*, op. cit., s. 160.

[1543] L. Berio, L. Bentivoglio, *Berio racconta da Mozart a Zappa*, op. cit., s. 357.

[1544] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 63.

[1545] L. Berio, *Dei suoni e dell immagini*, op. cit., s. 162.

[1546] L. Berio, G. La Barbera, *[(Dis)continuità di Berio]*, op. cit., s. 228.

[1547] L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, op. cit., s. 163.

giorno prima assimila, sul piano narrativo, questo contrarsi ed estendersi del tempo, intorno a un centro che è sempre tutto da scoprire. i personaggi, il mare, le pietre, le stelle, le emozioni, le idee, l'autore stesso e le cose tutte, coinvolte come sono in diverse e mutevoli prospettive, sembrano vivere una forma instabile del tempo. i ritorni a Parigi o al Monferrato, per esempio, non sono aneddotici *flashback* volti all'indietro per contribuire a una prospettiva lineare della narrazione; sono essi stessi parte di un continuo presente, di una totalità immanente (...). È una narratività di qualità musicale perché, come la musica, prima di percorrerne i dettagli, la ricordiamo e la pensiamo come totalità istantanea. Nelle diverse spirali del tempo che va, che viene e che fugge, una distinzione fra presente e passato, e, oserei dire, fra forma e contenuto, diventa spesso irrilevante. Un po' come in una bella musica vocale dove la qualità del tempo musicale e le scansioni del testo sembrano trascendersi, penetrarsi e annullarsi vicendevolmente, fino al punto di rendere irrilevante una distinzione fra suoni e parole. Ne *L'isola del giorno prima* il tempo guarda in se stesso e, talvolta, sembra guardare con un certo distacco agli eventi, alle moltitudini speculative, alle etimologie, ai ricordi e ai cataloghi che implacabilmente vanno accumulandosi fino a farlo morire. Il processo d'investimento e di accumulazione è tale che a tratti il tempo sembra frantumarsi e sparpagliarsi dappertutto con qualità diverse. Diventa anche sogno, per esempio, diventa sogno d'un sogno, sogno d'un sogno d'un sogno. E muore..[1548]

Today we live with calendars at hand but, at the same time, we live with the feeling that everything in history occurs without particular regard for its chronology, and that even music is a sort of warehouse of samples, whose shelflife – whose relative permanence or oblivion, whose chronological placement – is ultimately irrelevant because, when we get down to it, it can be pushed around according to our inner needs and desires as listeners, performers, and composers. When this happens, we realize that the shelves of our musical space imply that the past and future, the "before" and "after" are relative and even interchangeable entities.[1549]

Naturalmente, questa idea di rappresentazione potrebbe anche proporre, come è consueto in Verdi, problemi fondamentali, altamente drammatici, coinvolgendo lo spettatore sul piano morale (si pensi all'insolubile conflitto esistente in *Traviata* tra le leggi della passione e le leggi della società). Ma in ogni caso la visione del mondo di quell'epoca esigeva che un ordine fosse sempre ristabilito dopo un conflitto, anche quando quest'ordine fosse segnato dalla fatalità tragica. [1550]

If, for reasons of social class, it was not acceptable for Violetta Valéry to marry Alfredo or for Gilda to leave happily with the Duke, along would come death, that "Deus ex machine" which provided a solution to every moral dilemma (…)[1551]

[1548] L. Berio, *Il tempo dell'isola*, op. cit., s. 155.

[1549] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 63-64.

[1550] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, op. cit., s. 47.

[1551] L. Berio, *Remembering…*, op. cit., s. 105.

Il fatto è che Verdi, facendo anche uso di una retorica piuttosto convenzionale, conduce per la prima volta sulle tavole di un palcoscenico d'opera una lezione di consapevolezza morale essenzialmente basata sulla costante trasformazione dei suoi personaggi. A chi studia Verdi in profondità queste cose sembreranno ovvie: a me no, continuano a meravigliarmi[1552]

Questa nave piena di gente felice, dove non c'erano scialuppe di salvataggio a sufficienza perché si riteneva fosse inaffondabile, il suo naufragio proprio nel viaggio inaugurale: tutto ciò mi pareva simboleggiasse molto bene la ine di un'epoca, quella dell'euforica fiducia nel progresso tecnologico e nel benessere [1553]

Prospero è solo nell'isola del suo palcoscenico e dei suoi ricordi: sogna un altro teatro. Prospero è colto da malore. Come in un delirio, la prova de La tempesta e la solitudine di Prospero diventano una cosa sola. Prospero sente la morte vicina; il tempo, i ricordi e la folla dei personaggi sembrano rovesciarglisi addosso. La Protagonista appare come in un incubo e, come in sogno, tutti lasciano la scena. Prospero rimane solo nell'isola ormai deserta del palcoscenico, insegue la moltitudine dei suoi ricordi in un tempo che sembra capovolgersi: ascolta i segni di un altro teatro, di "un ricordo al future" che lo divorai. Nella luce livida delle luci di servizio del palcoscenico Prospero, il re che ascoltava tutto, muore.[1554]

Dall'esterno proviene un diffuso senso di pericolo e di minaccia. Prospero è colto da malore. Tutti gli si fanno incontro e, a poco a poco, diventa parte dello spettacolo in prova; come un vascello che non ha più una rotta da seguire, o meglio, una sola rotta: quella che lo porterà al naufragio. Prospero subisce il suo teatro. Sembra la vittima di un rito iniziatico. Appare finalmente la Protagonista. Le sue parole sono un atto di accusa contro Prospero, contro la vita del suo teatro e contro il teatro della sua vita. La prova è finita e tutti se ne vanno. Prospero ascolta se stesso e muore, solo, sul palcoscenico spento e deserto[1555]

Scena Quarta (Studio del Dottore). É una Passacaglia di ventuno variazioni costruite su un'unica serie. Ogni variazione è l'immagine vivida della spietata psicosi sperimentale del Dottore di cui Wozzeck, il diseredato dalla vita, il paria oppresso da un incubo freudiano di predestinazione al male, è l'oggetto. Ogni variazione segue all'altra in deliberato, graduale crescendo; è un macabro meccanismo che si muove implacabile, soffoca le deboli e oscure spiegazioni di Wozzeck ed esplode (ultima variazione) in una fragorosa esposizione della serie pesantemente armonizzata e suonata a corale da tutta l'orchestra: è l'esaltazione del Dottore che insegne un suo sogno di immortalità (…).[1556]

[1552] L. Berio, *Verdi?*, op. cit., s. 125.

[1553] L. Berio, M. D'Amico, *[Il mio teatro]*, op. cit., s. 219.

[1554] L. Berio, *La nascita di un re*, op.cit., s. 272.

[1555] L. Berio, *Dialogo fra te e me*, op. cit., s. 275.

[1556] L. Berio, *Invito a "Wozzeck"*, op.cit., s. 91.

Il ritorno, i mostri, la nostalgia, il figlio, le donne, itaca, (…) l'incontro con la madre, (…) il sonno di ulisse sulla nave dei proci, (…) le sei teste di scilla, (…) profezia di tiresia l'ultimo viaggio.[1557]

1 journey 2 difficiulties 3 victoria 4 arrival, reunion, 5 daparture 1 pre-linguistic 2 first contact (fatico) 3 full speech 4 „sirens speech" 5 laughting, crying, calling, a histeling, breathing, coughting, cursing.[1558]

Cronaca del Lugo è stata scritta per questo spazio. Per cui sarà molto difficile rappresentare il lavoro in un altro teatro, si dovrebbe allora ricostruire ex novo questo spazio. *Cronaca del Luogo* significa anche una cronaca acustico-musicale: gli strumenti e le voci del coro sono distribuiti secondo determinati principi, ben ragionati e fissi, nei palchi della parete della Felsenreitschule. Il muro è infatti il vero motore dell'azione della composizione e si personifica nel coro che vive in esso. Solo nell'ultimo episodio il coro esce dal muro e canta sulla piazza.[1559]

Outis questo riferimento era più forte, la composizione era concepita per un palcoscenico convenzionale. Quando si mette qualcuno su un palcoscenico e lo si lascia cantare, è inevitabile pensare all'"opera". In *Cronaca* c'è solo un luogo e un muro.[1560]

La Felsenreitschule è uno spazio che mi ha sempre affascinato. É essenzialmente costituito da un muro pieno di "stanze" e da una piazza. Il muro fu scavato nella roccia nel 1693 per permettere ai salisburghesi di assistere, dall'alto, alle esibizioni di cavalla e cavalieri nello spazio sottostante. Negli anni Venti il regista Max Reinhardt trasformò quello spazio in teatro di prosa e nel 1948 Karajan lo aprì all'opera. In *Cronaca del Luogo* coro e strumenti vengono distribuiti in quel muro scavato nella roccia, alto circa 25 metri e largo 30, sovrastante una "piazza" sulla qualepossono prendere forma le azioni e che può essere abitata da presenze (non solo vocali) molto diverse fra loro. In quella piazza la figura di R è una presenza monumentale ed è inevitabile che essa provochi, a tratti, la storia vocale e intellettuale della sua interprete. Ma susciterà anche qualcosa di nuovo.[1561]

The Doubling Effect happens at the beginning of each "cycle". The effect represents the element of "killing" which is a part of each cycle. We see our character on stage, who is then killed by varying methods in each cycle. "He" falls down on the ground, but as he doe so, a second image of him remains standing in the place that he was just in. After a few seconds that second image then magically disappears and vanishes into the empty stage space. This effect can either happen in the same place each time, or also in varying places (to be determined in production).[1562]

[1557] L. Berio, dokument przechowywany w PSS.

[1558] L. Berio, dokument przechowywany w PSS.

[1559] L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio*, op. cit., s. 373.

[1560] Ibid., s. 374.

[1561] L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 305.

[1562] L. Berio, *Visual Effects Design*, dokument przechowywany w PSS.

Il muro e tutto e si trasforma continuamente. Diventa una casa dove gli uomini vivono e lavorano, pio un muro che viene distrutto, una torre, una torre di Babele…[1563]

(…) ho costruito un vero e proprio muro armonico (nel senso strutturalmente piu ampio e percecibile del termine) sul quale vengono inscritte (un po'come graffitti, forse) figure diverse e dal quale vengono estratti, dedotti e sviluppati processi musicali di carattere divreso, confilittuale e spesso contradditorio.[1564]

C'è una celulla melodica (quarta giusta e quarta aumentata) che diventa generatrice di un gran numero di funzioni armoniche."[1565]

Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi (in maniera discontinua e in durate diverse): favole raccontate rapidamente, nursery rhyms, atteggiamenti muti, scene grotesche. Animali, (…), diavoli, alberi, tipi umani molto diversi, paessaggi, oggetti strani, fuochi, ladri, fate, principi azzurri. Il tutto è trattato come frammenti.[1566]

Entra Outis seguito da animali e personaggi di fiabe (…) fra mille voci animali, personaggi e animali (…), principi azzurri, mostri, valiggie ecc. Come su una grande scacchiera si illuminano punti diversi in maniera di scontinua- come tantefavole raccontate rapidemente.[1567]

C'è una situazione iniziale (a) che propone l'uccizione di Outis. C'è un pericolo (b) – oppure un conflitto o una persecuzione – che vengono esplicitamente rappresentati oppure evocati. C'è il superamento o la rimozione del conflitto (c). C'è un virtuale ritorno (d) e c'è il viaggio (e).

Ciclo i abcde
Ciclo II abcde
Ciclo III abcb
Ciclo IV adbce
Ciclo V aebcde[1568].

[1563] L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio*, op. cit., s. 375.

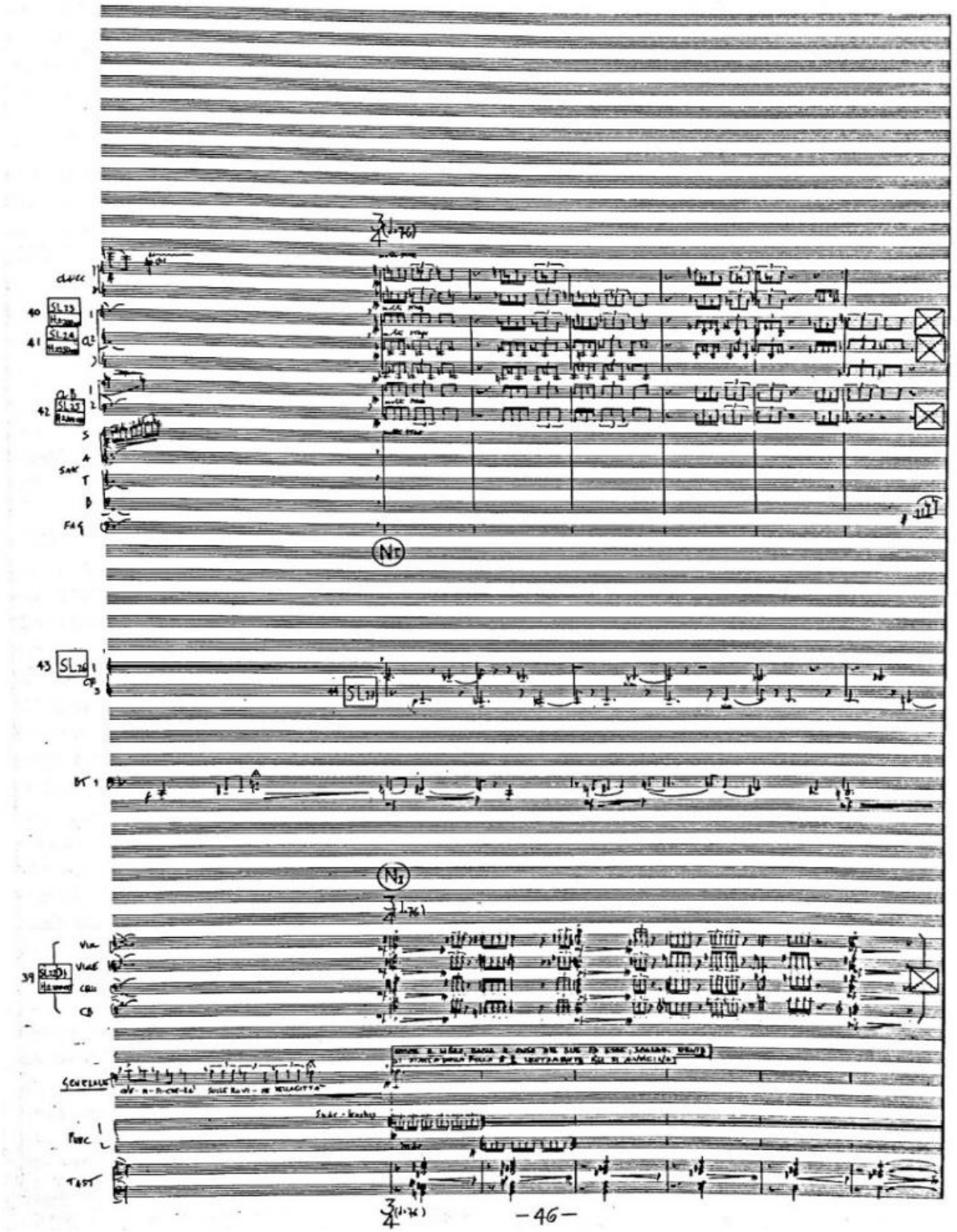
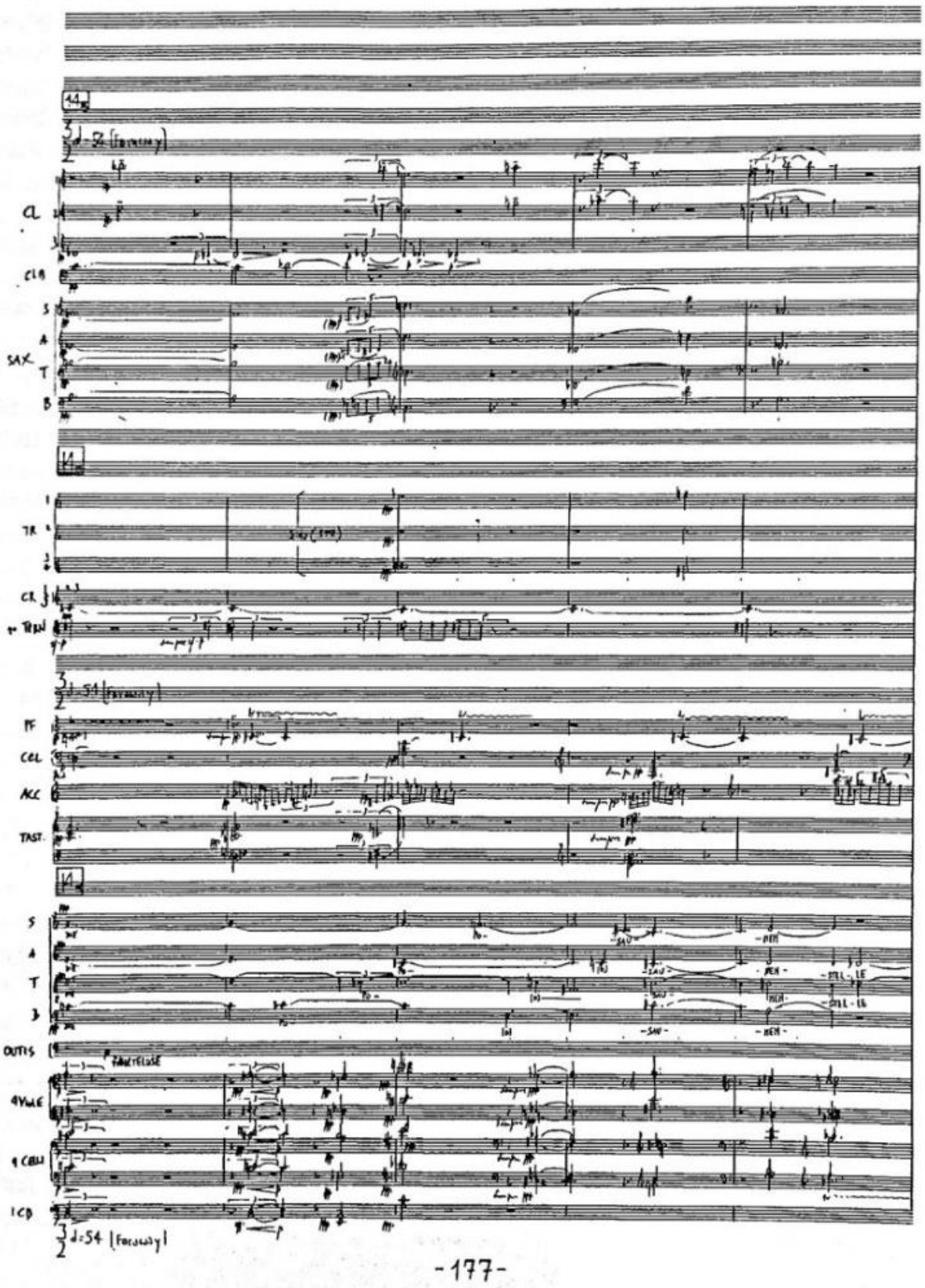
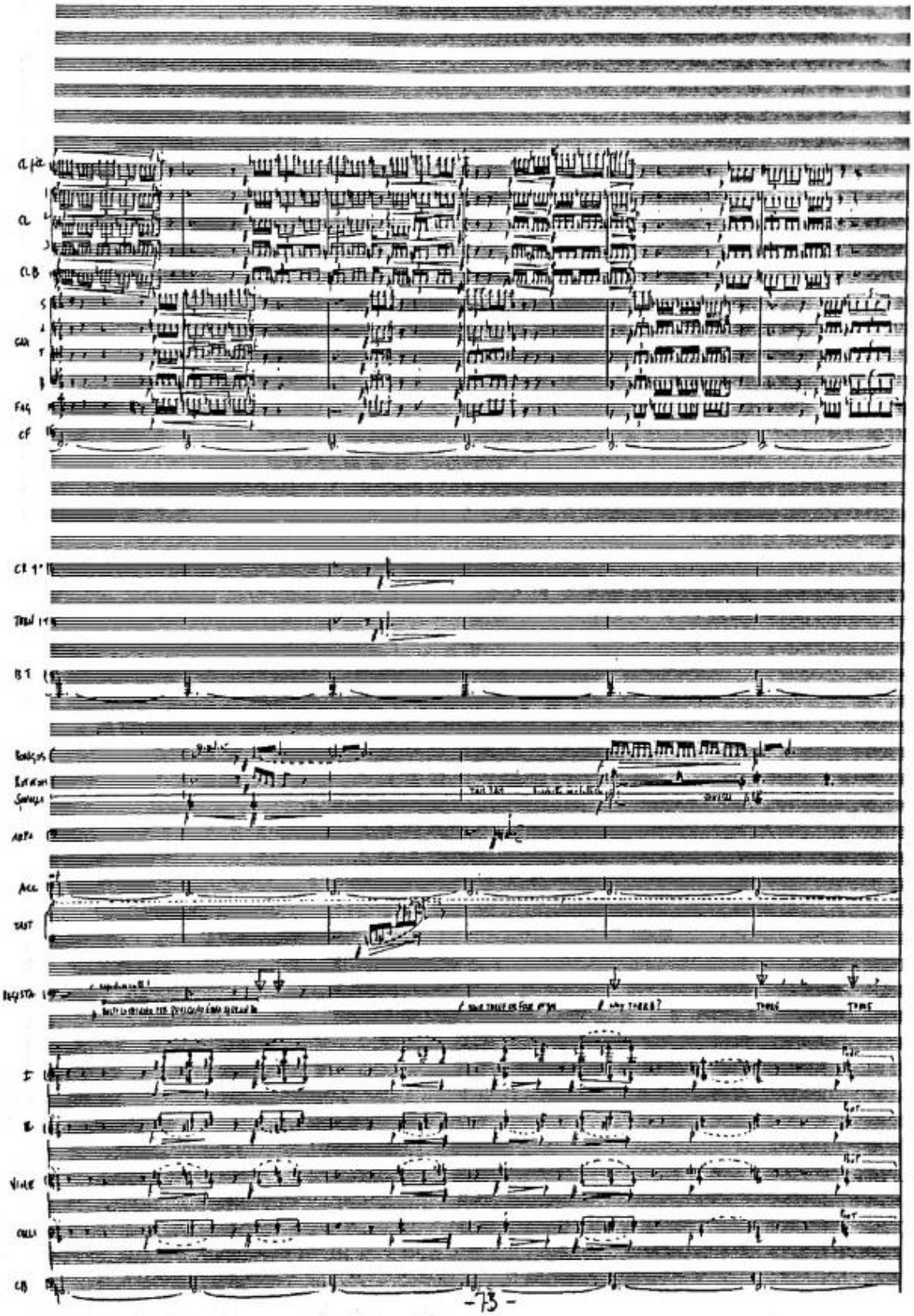
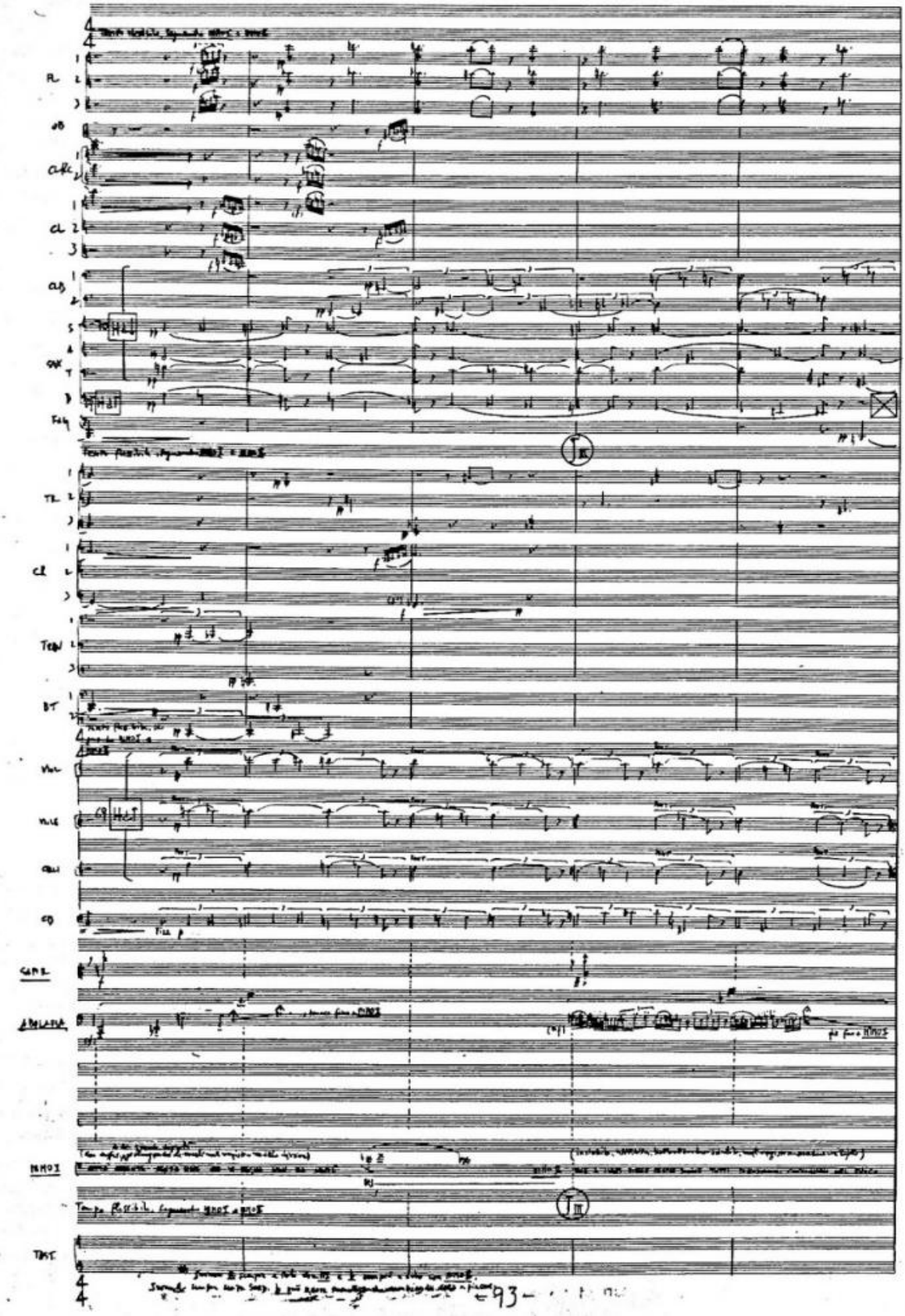
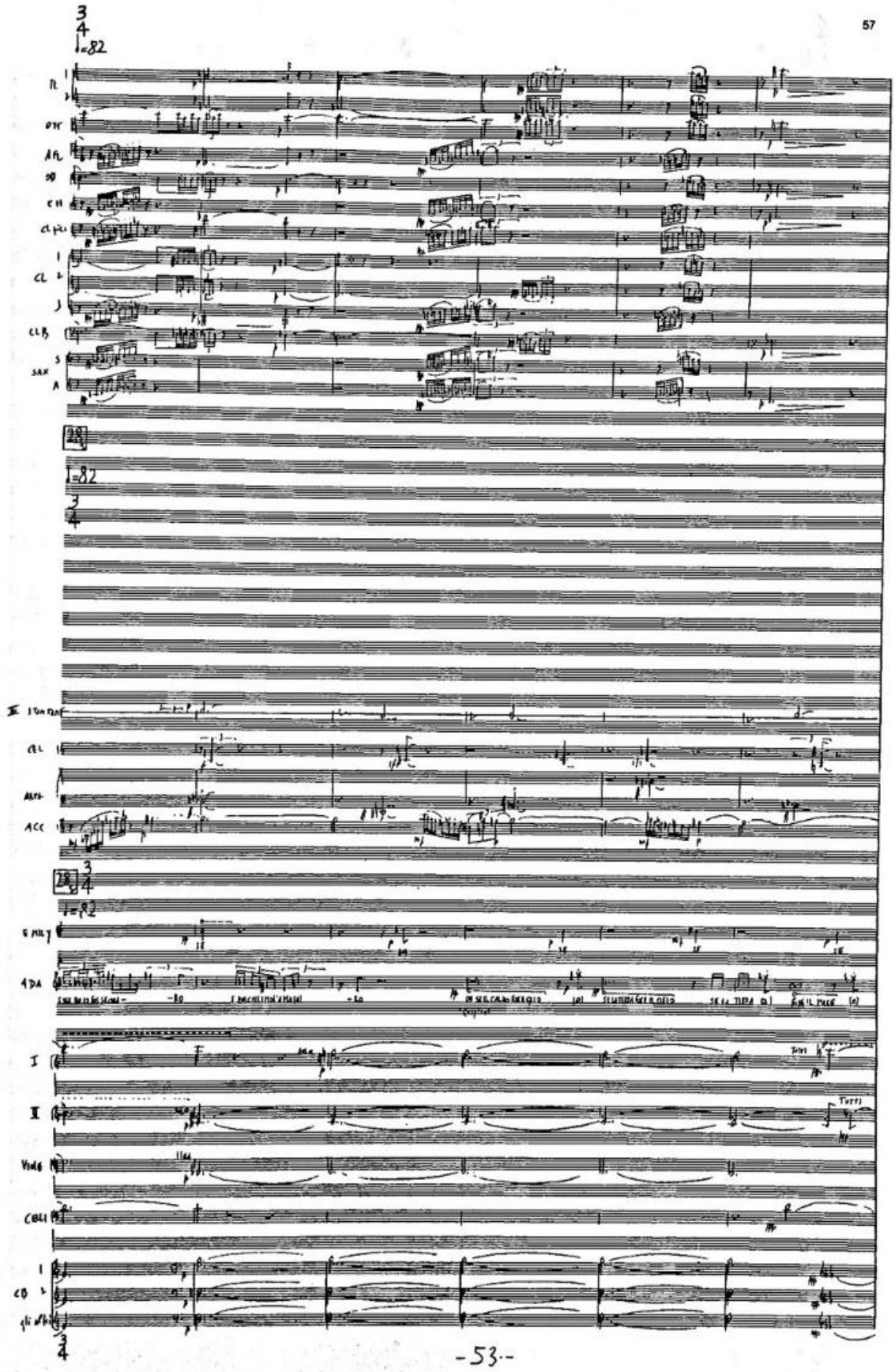
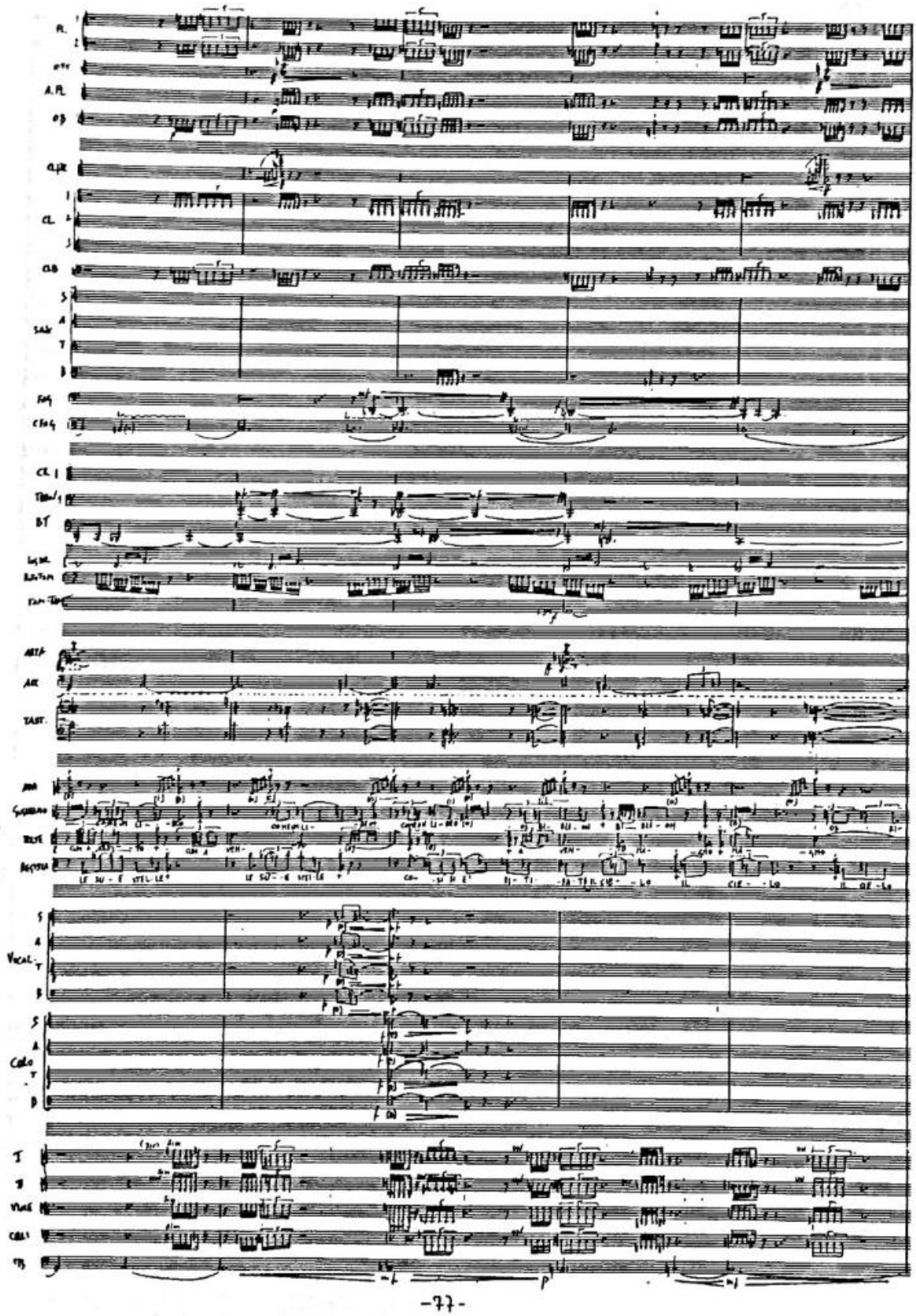
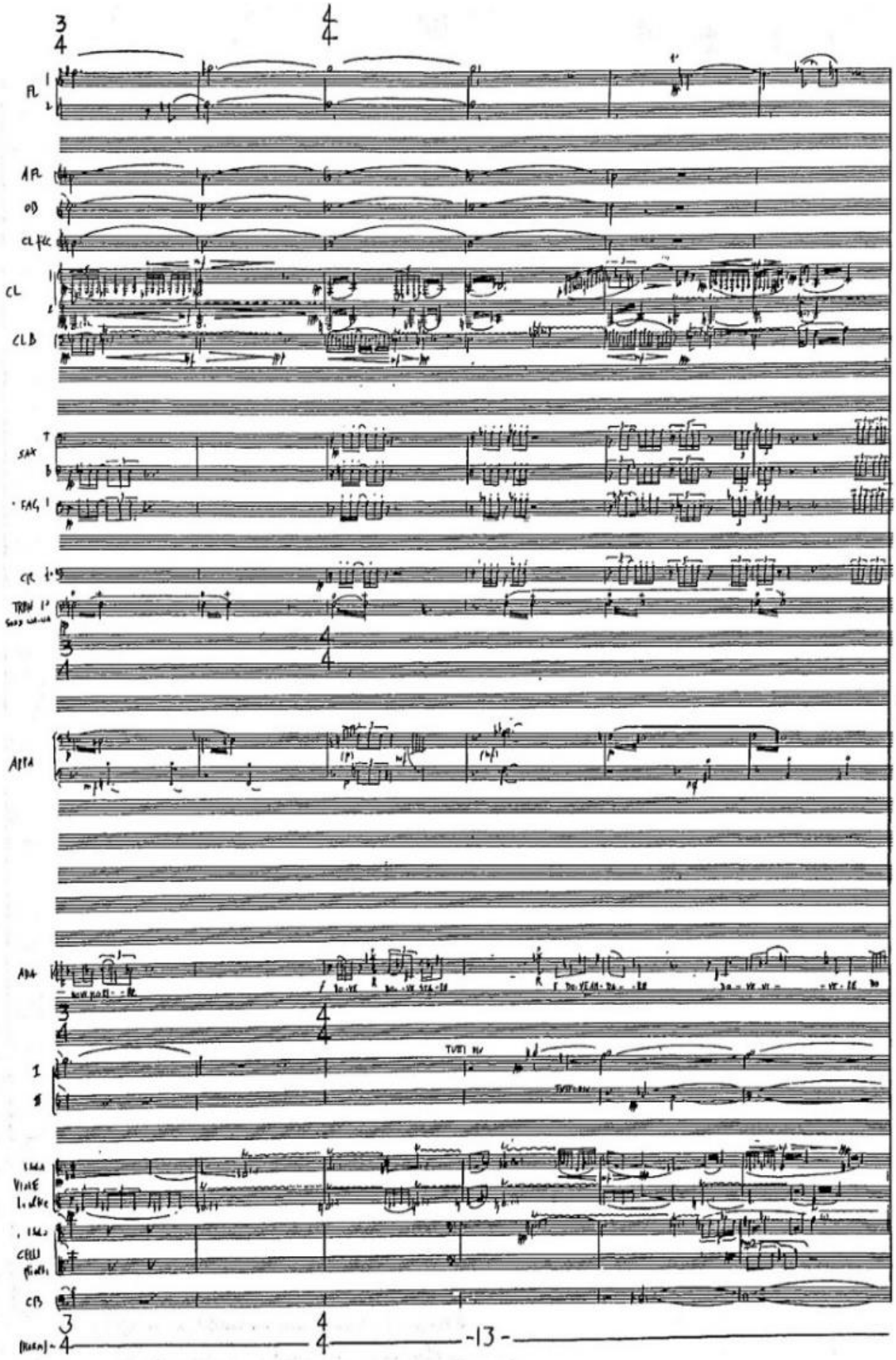
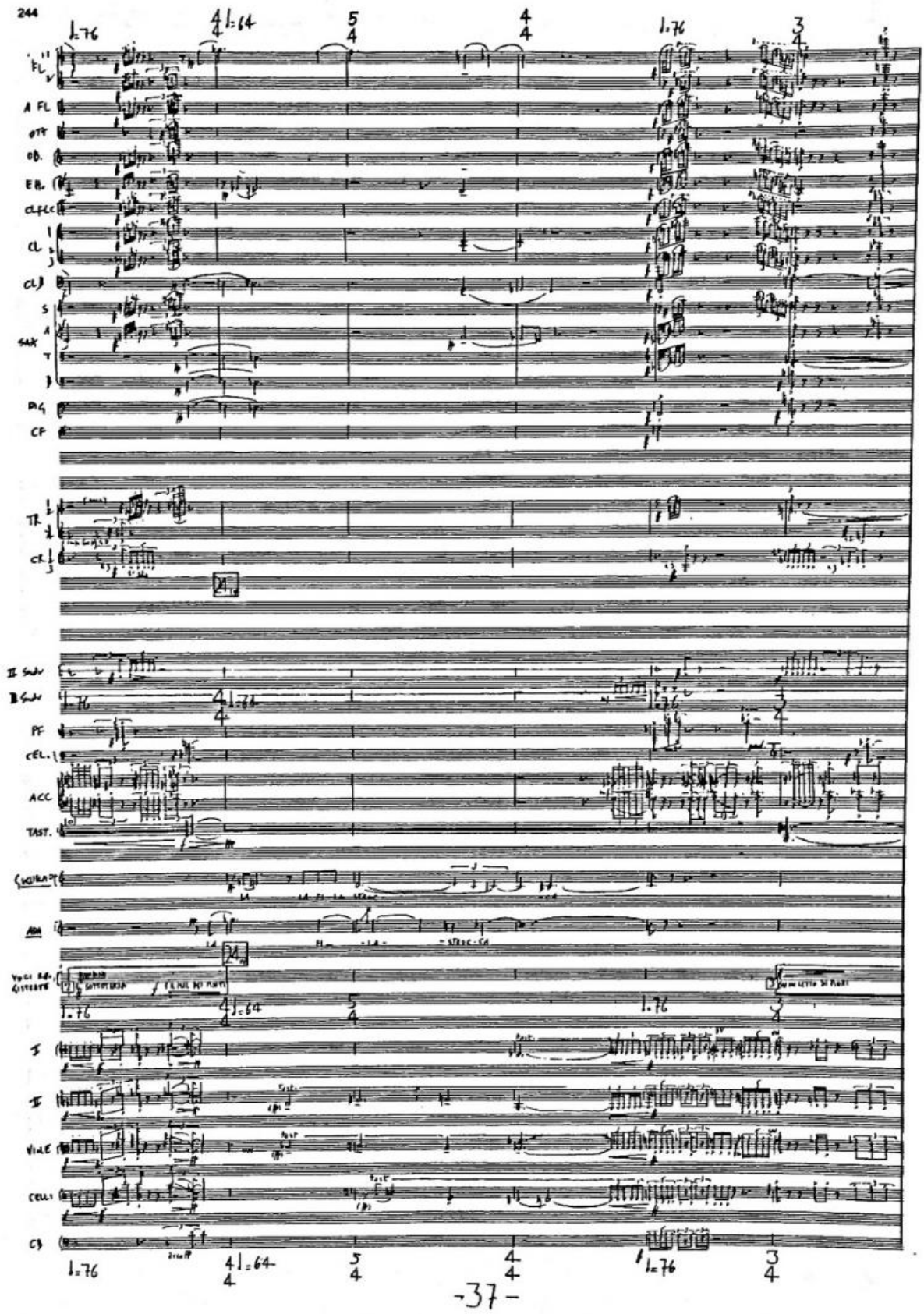
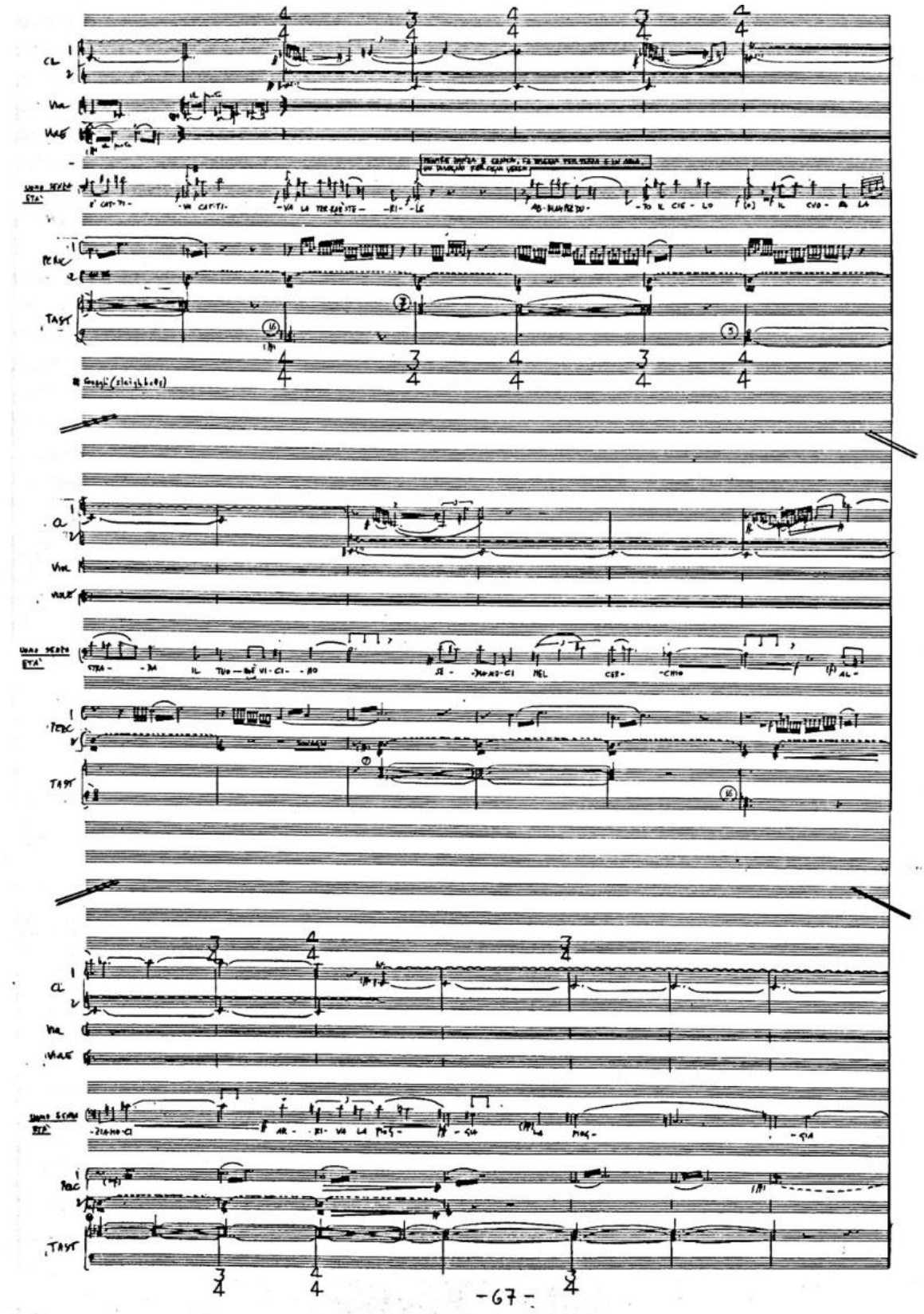
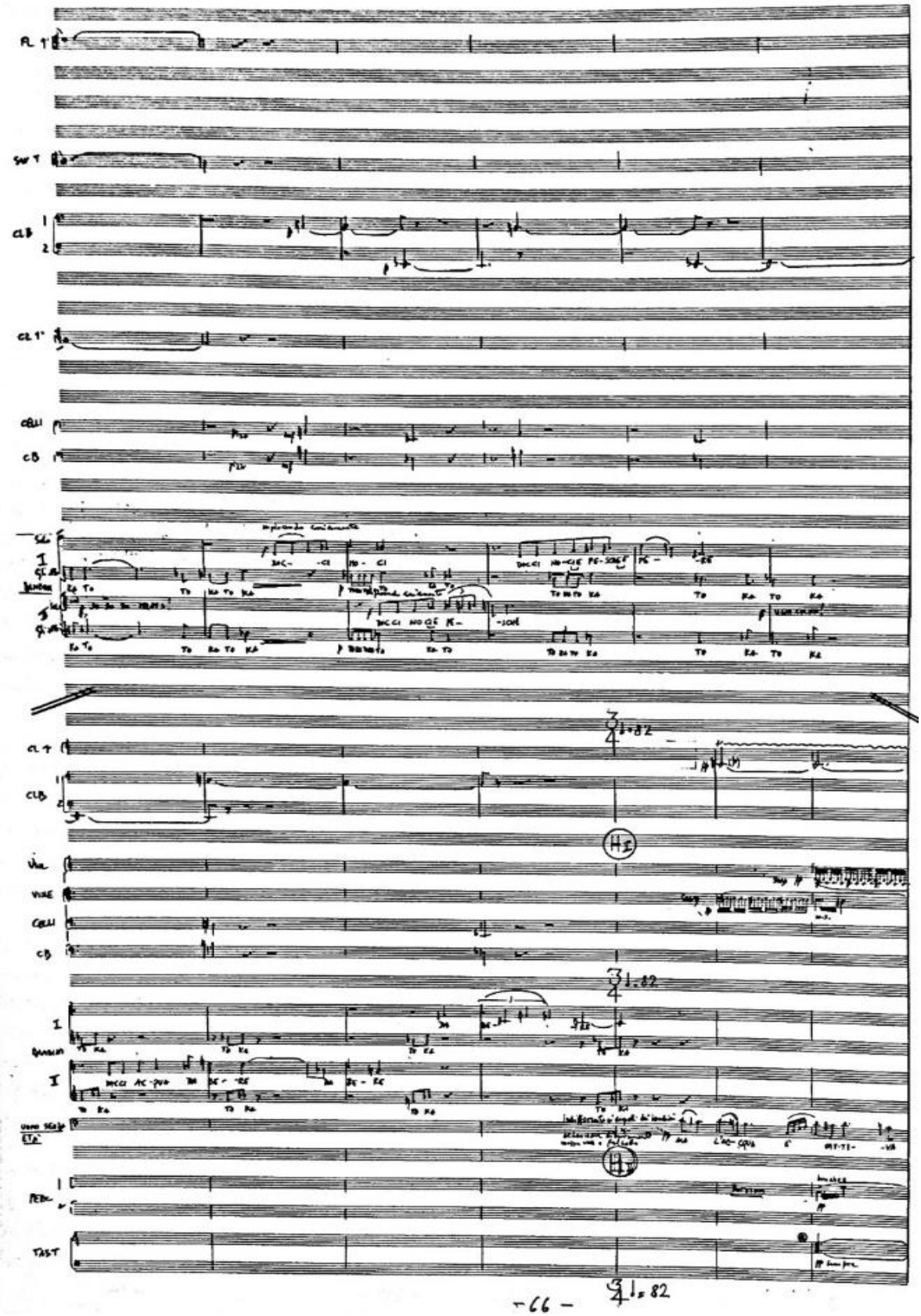
[1564] L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem., *Scritti sulla musica*, op. cit., s. 306.

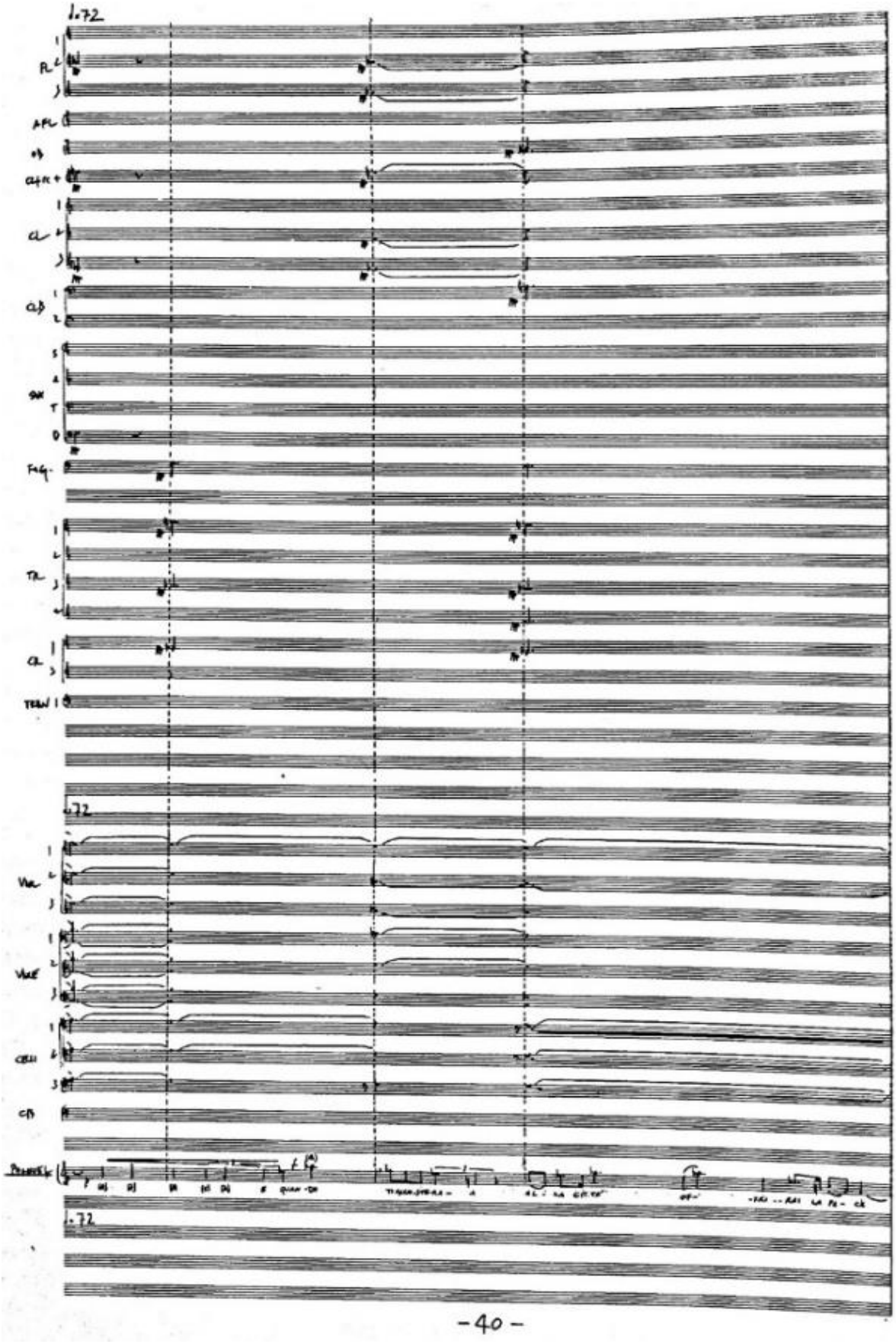
[1565] L. Berio, *Morfologia di un viaggio*, op. cit., s. 301.

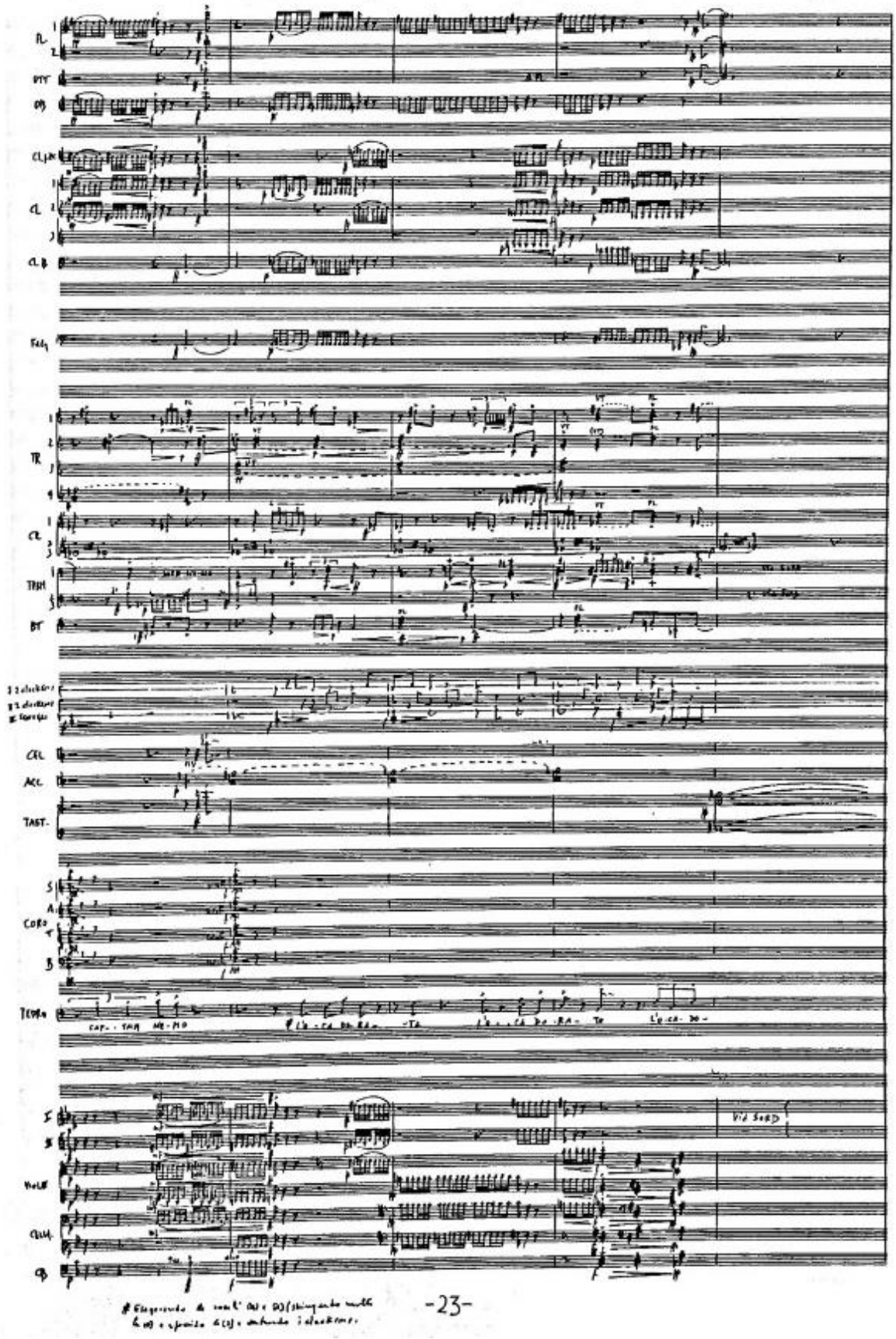
[1566] L. Berio, *Dokument 1*. (WERSJA A struktury dramaturgicznej *Outis*), dokument przechowywany w PSS, por. tabela 3a. w Aneksie 3.

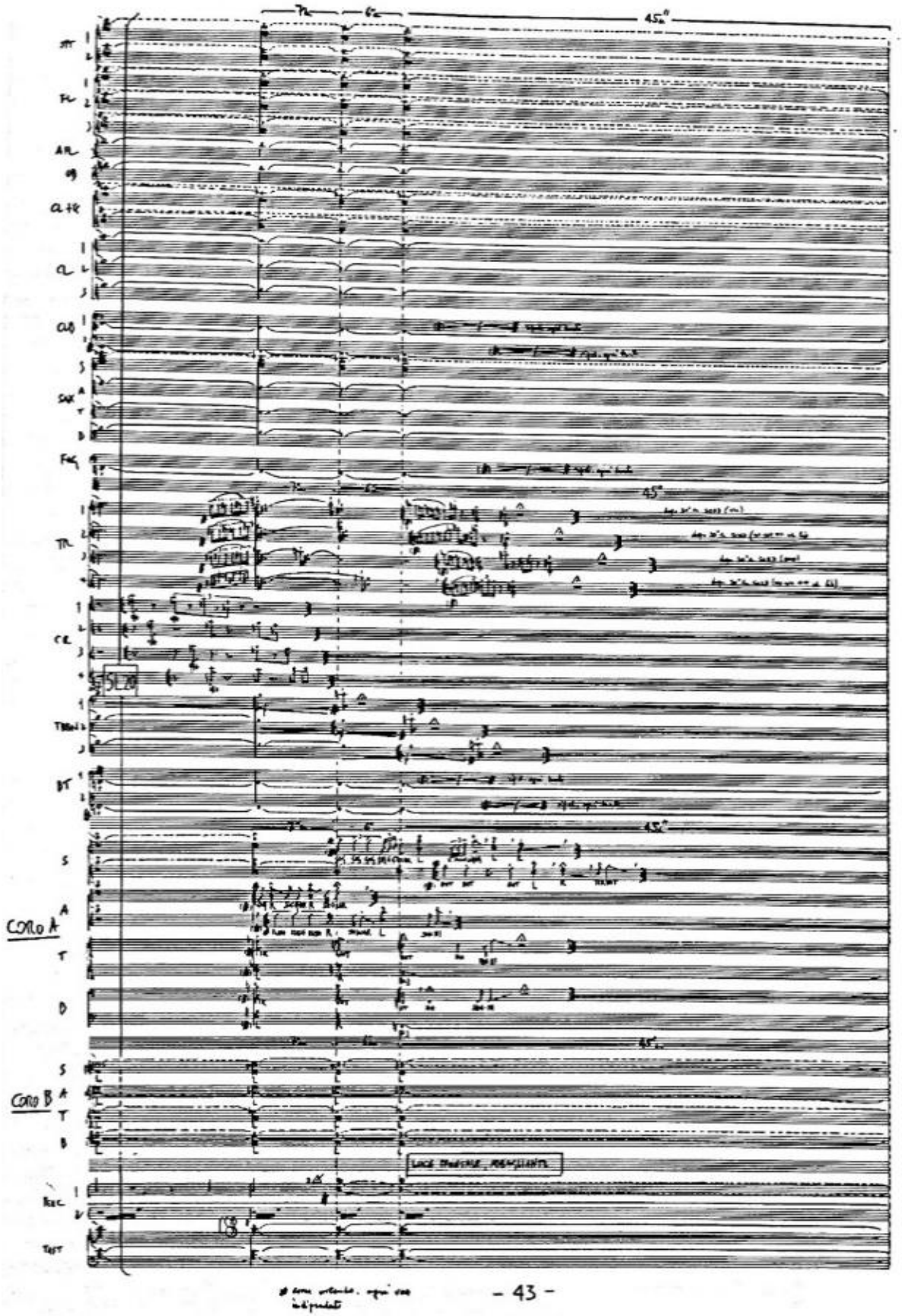
[1567] L. Berio, *Dokument 2*. (WERSJA B struktury dramaturgicznej *Outis*), dokument przechowywany w PSS, por. tabela 3c. w Aneksie 3.

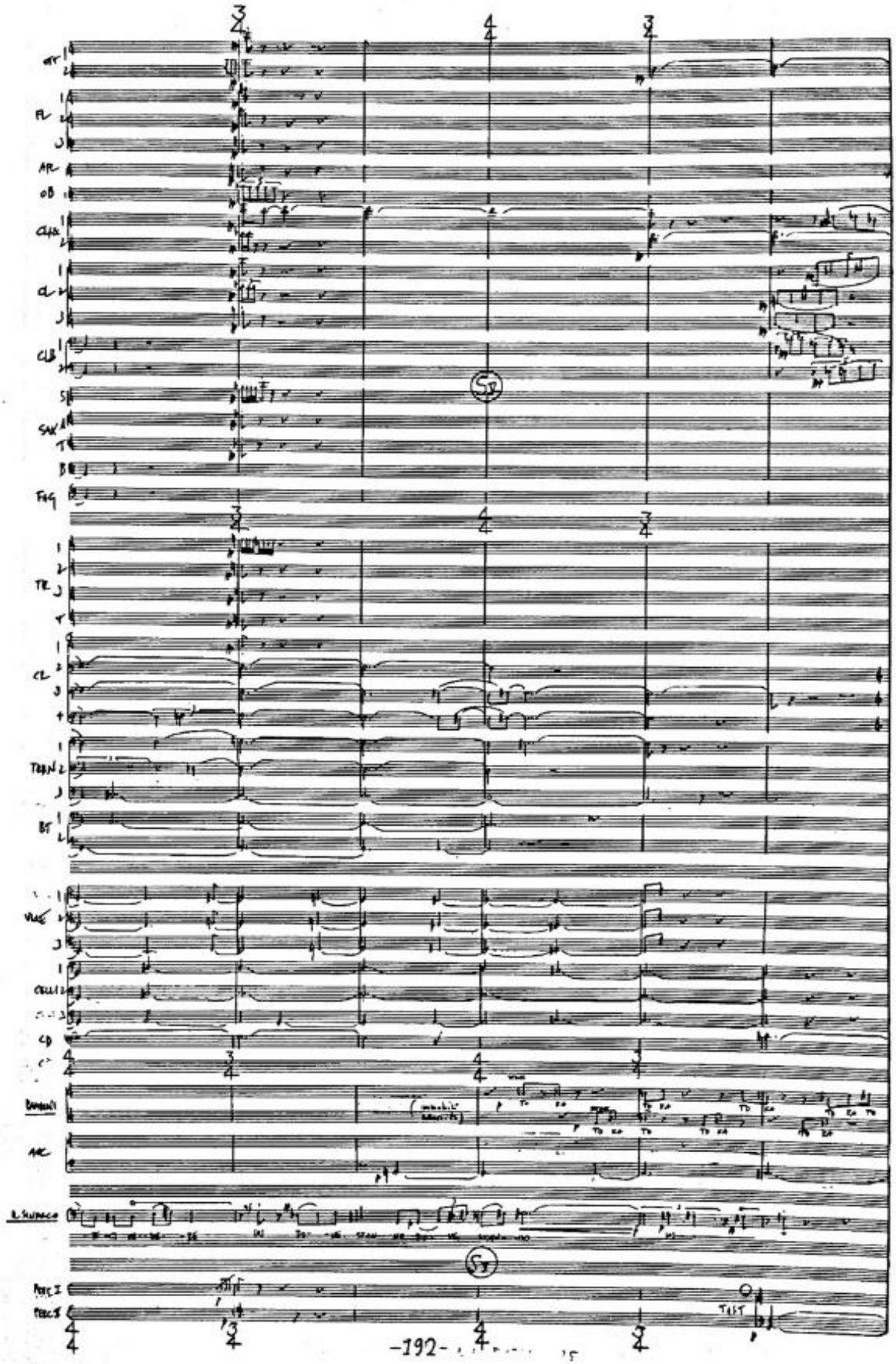
[1568] L. Berio, *Morfologia di un viaggio*, op. cit., s. 302.

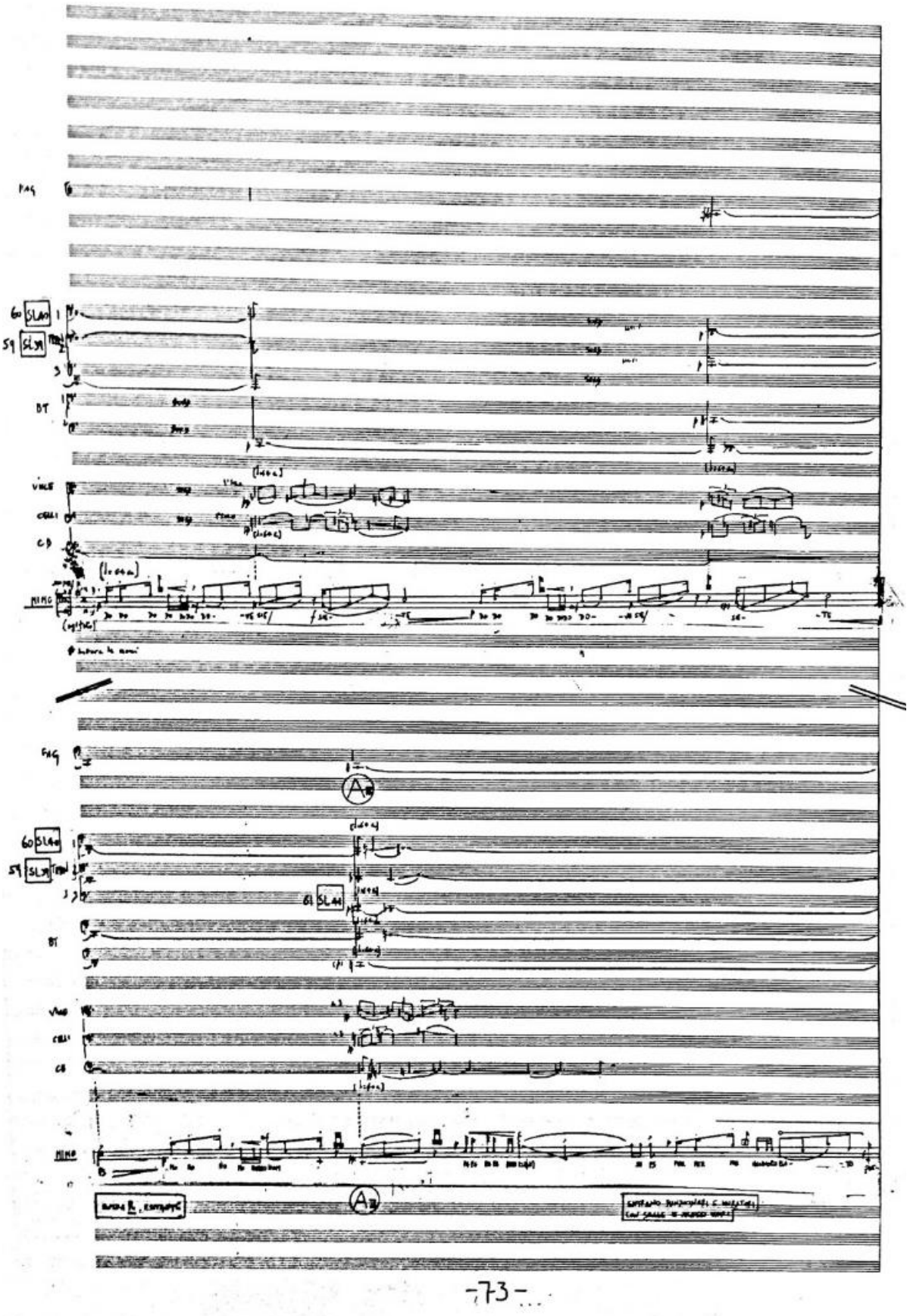
Aneks 5. Przykłady muzyczne

Przykład 1. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 46

Przykład 2. L. Berio, *Outis*, s. 177, cz. 1.

Przykład 3. L. Berio, *Outis*, s. 73, cz. 1.

Przykład 4. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 93

Przykład 5. L. Berio, *Outis*, s. 53, cz. 1.

Przykład 6. L. Berio, *Outis*, s. 77, cz. 1.

Przykład 7. L. Berio, *Outis*, s. 13, cz. 1.

Przykład 8. L. Berio, *Outis*, s. 37, cz. 2.

Przykład 9. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 67.

Przykład 10. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 66



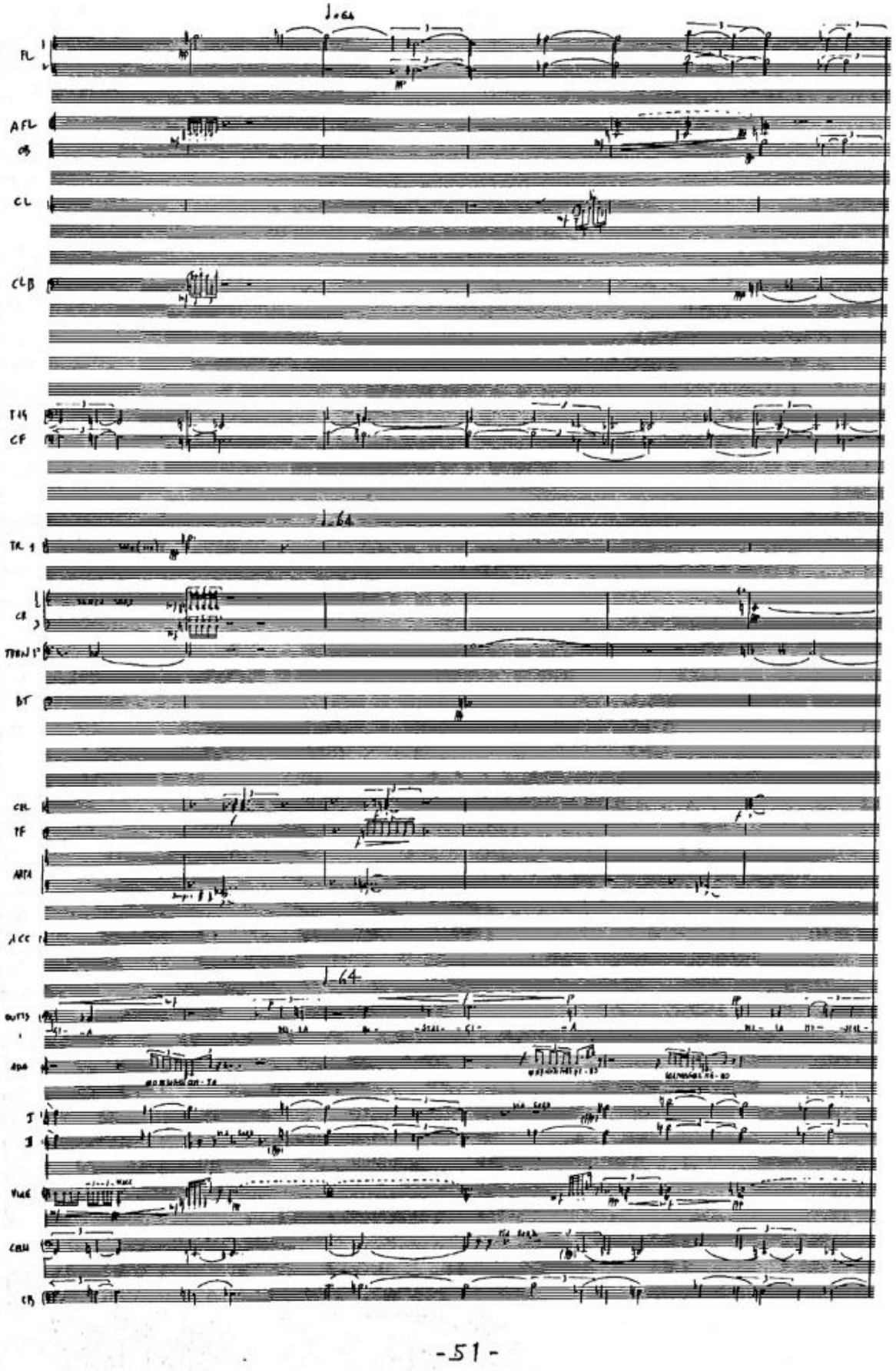
Przykład 11. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 40

Przykład 12. L. Berio, *Outis*, s. 23, cz. 1.

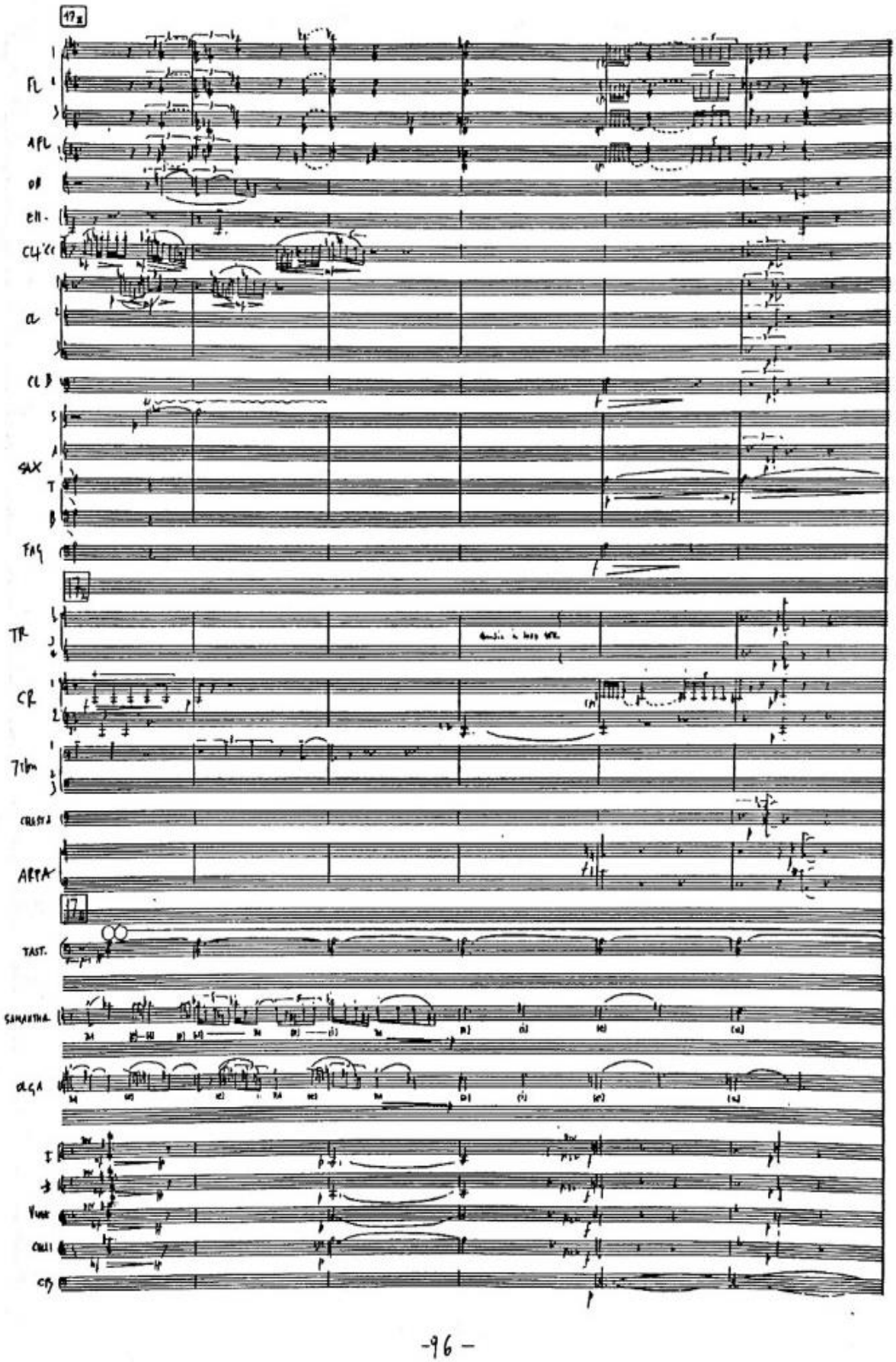
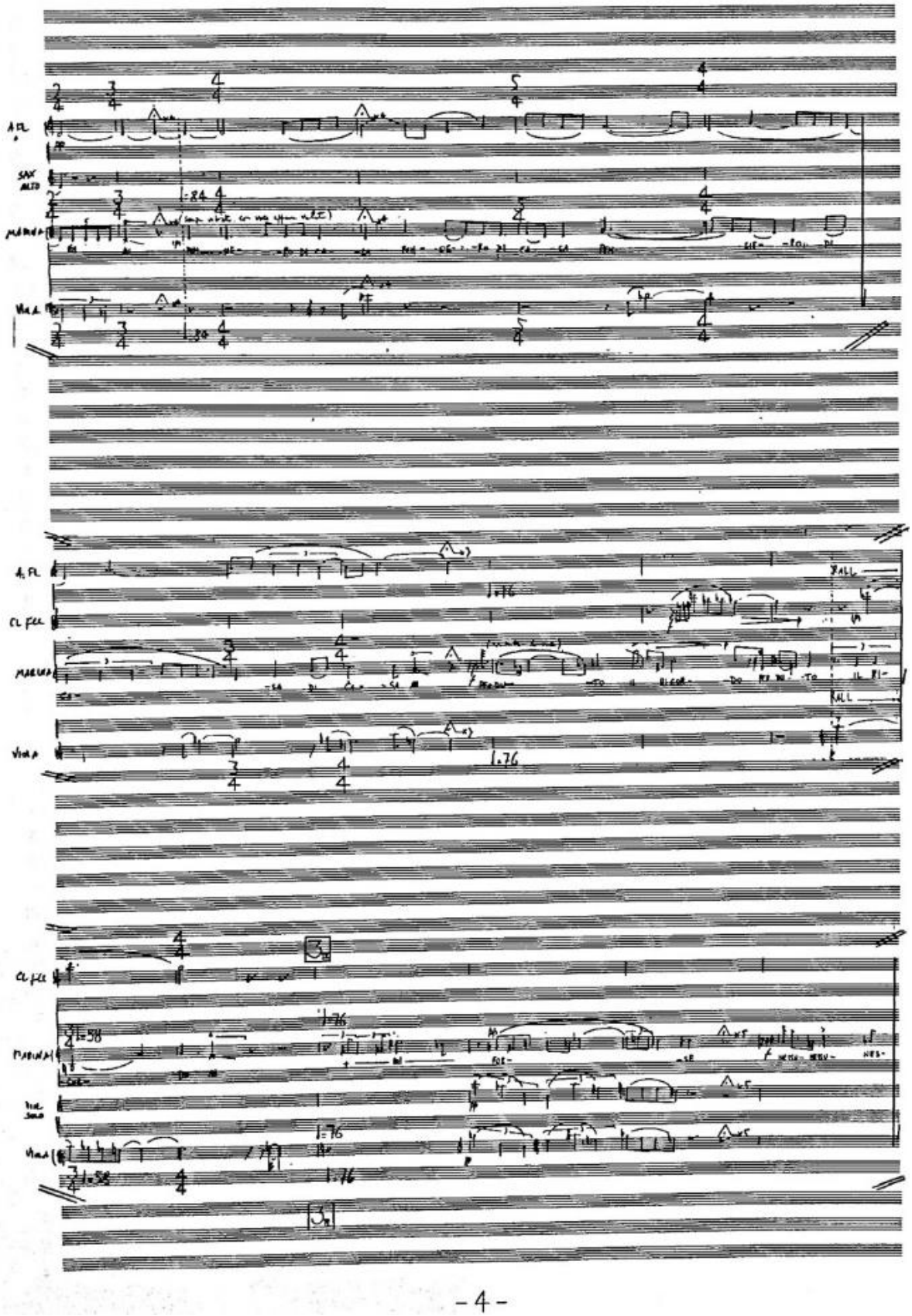
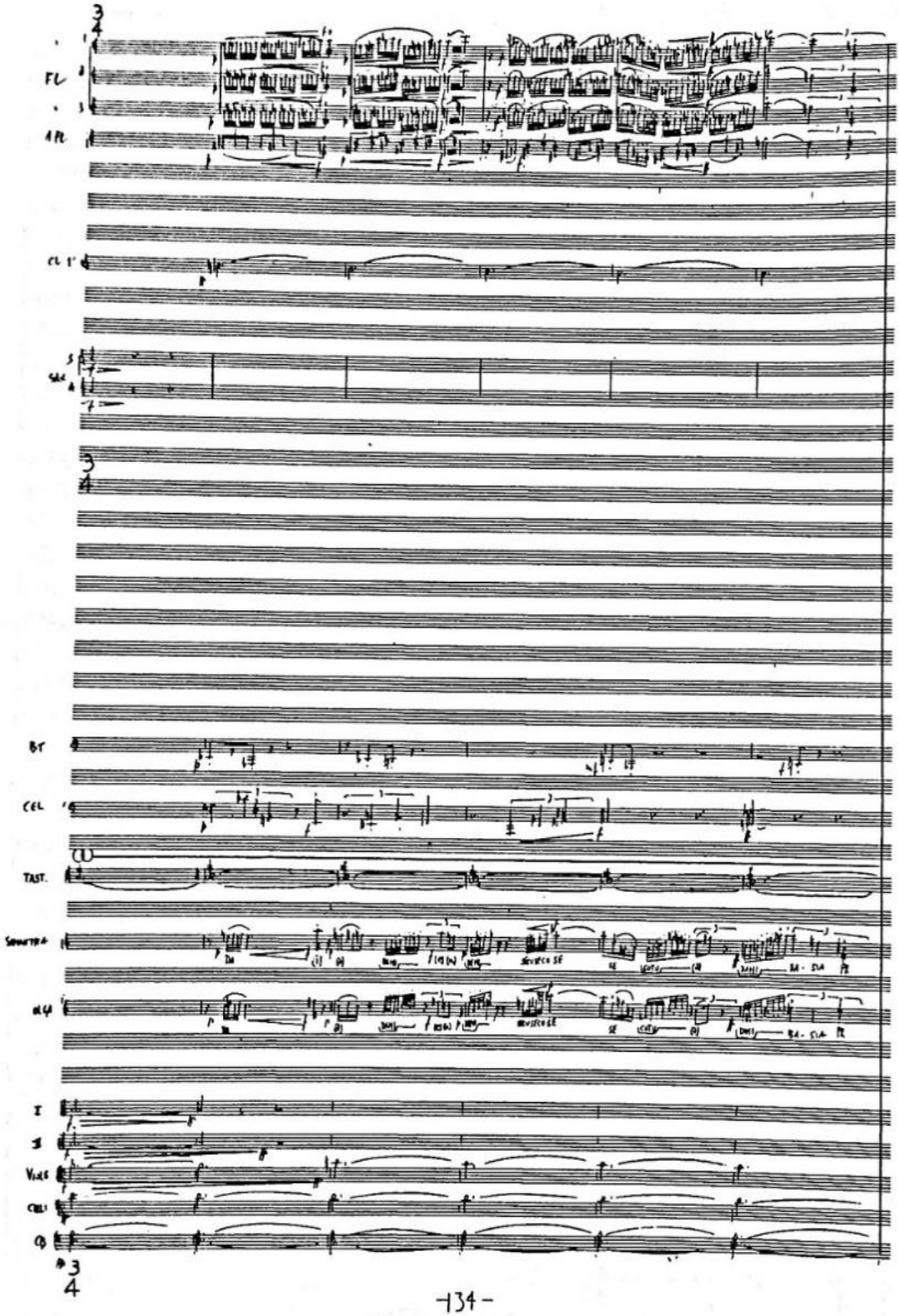
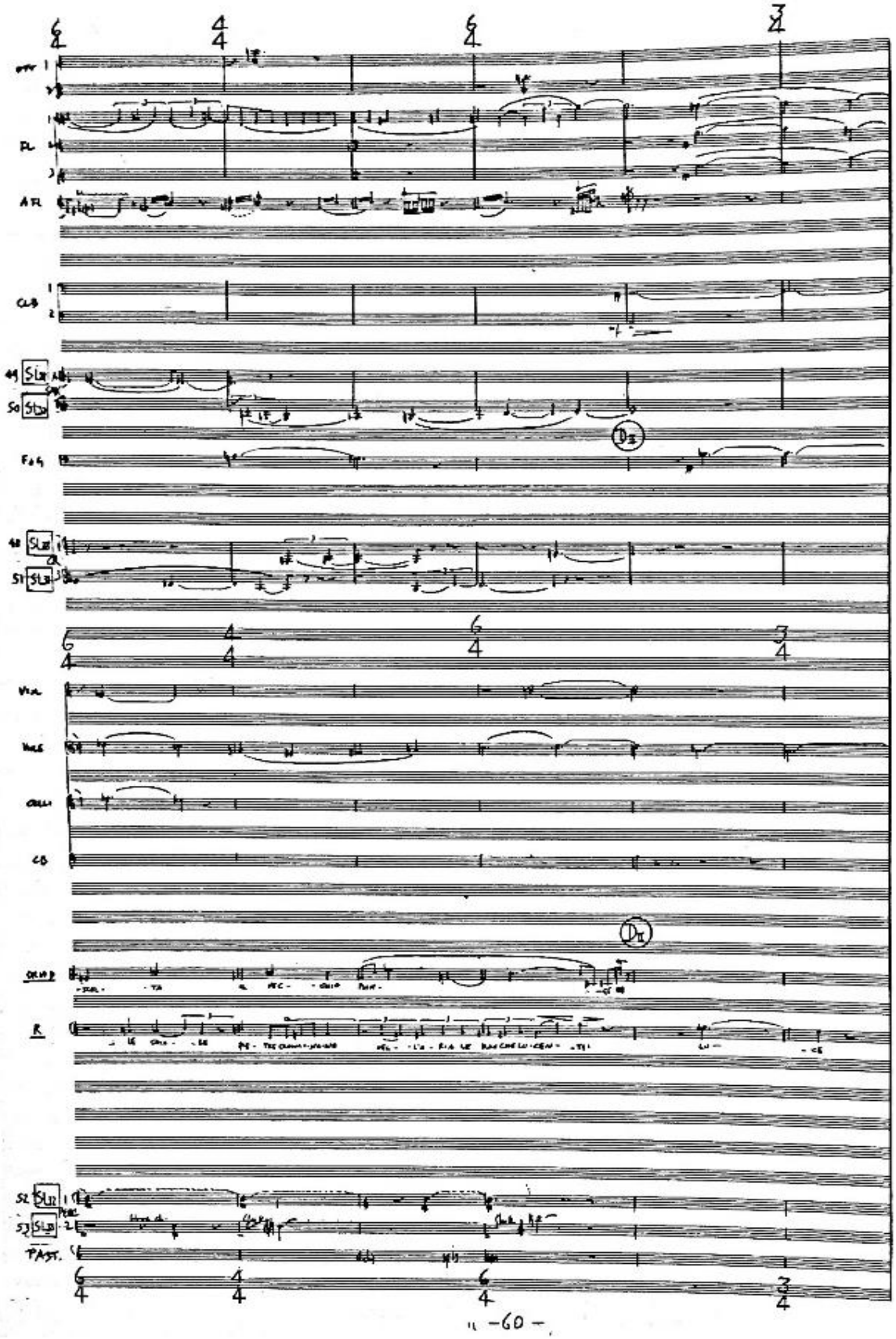
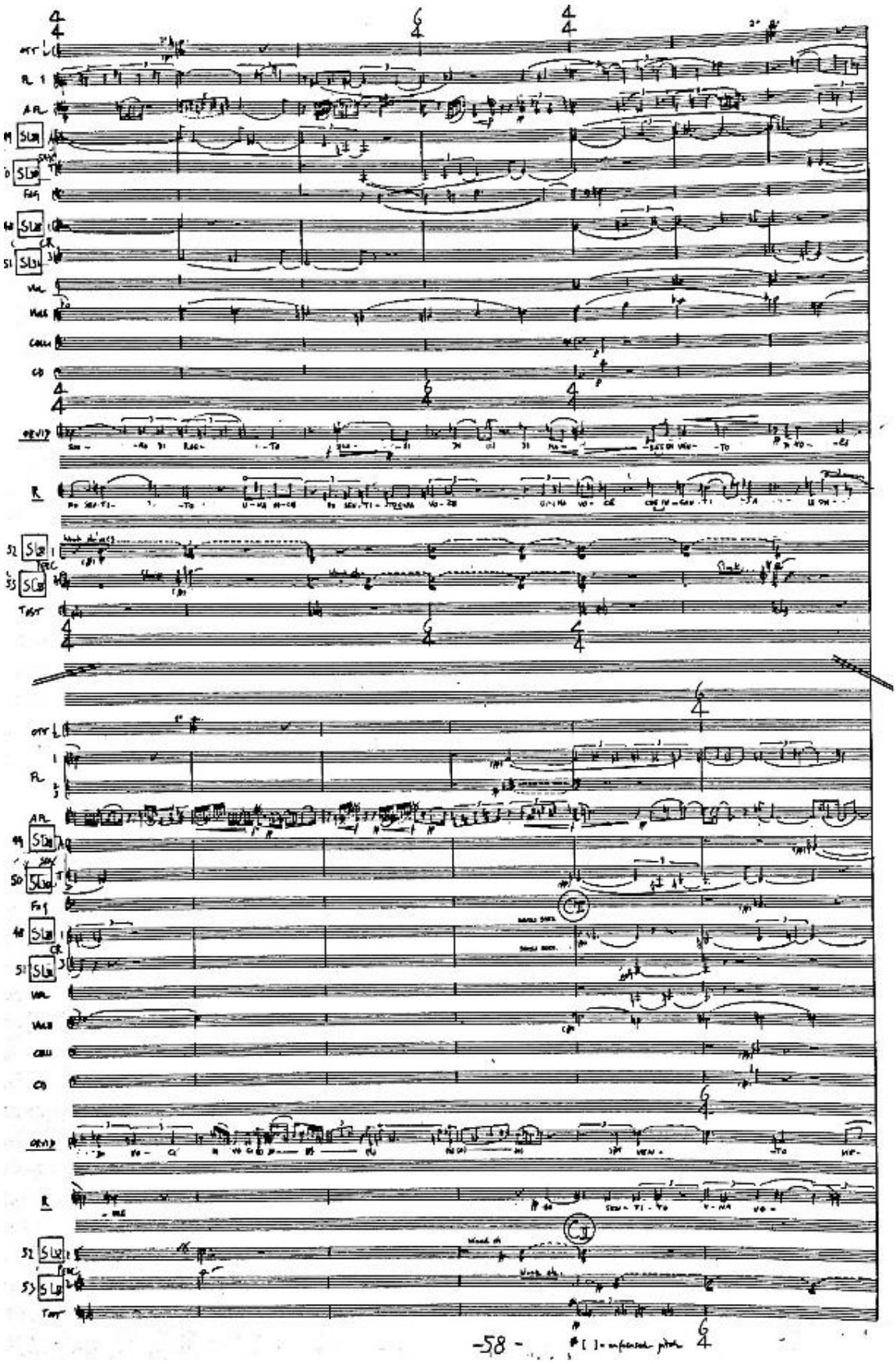
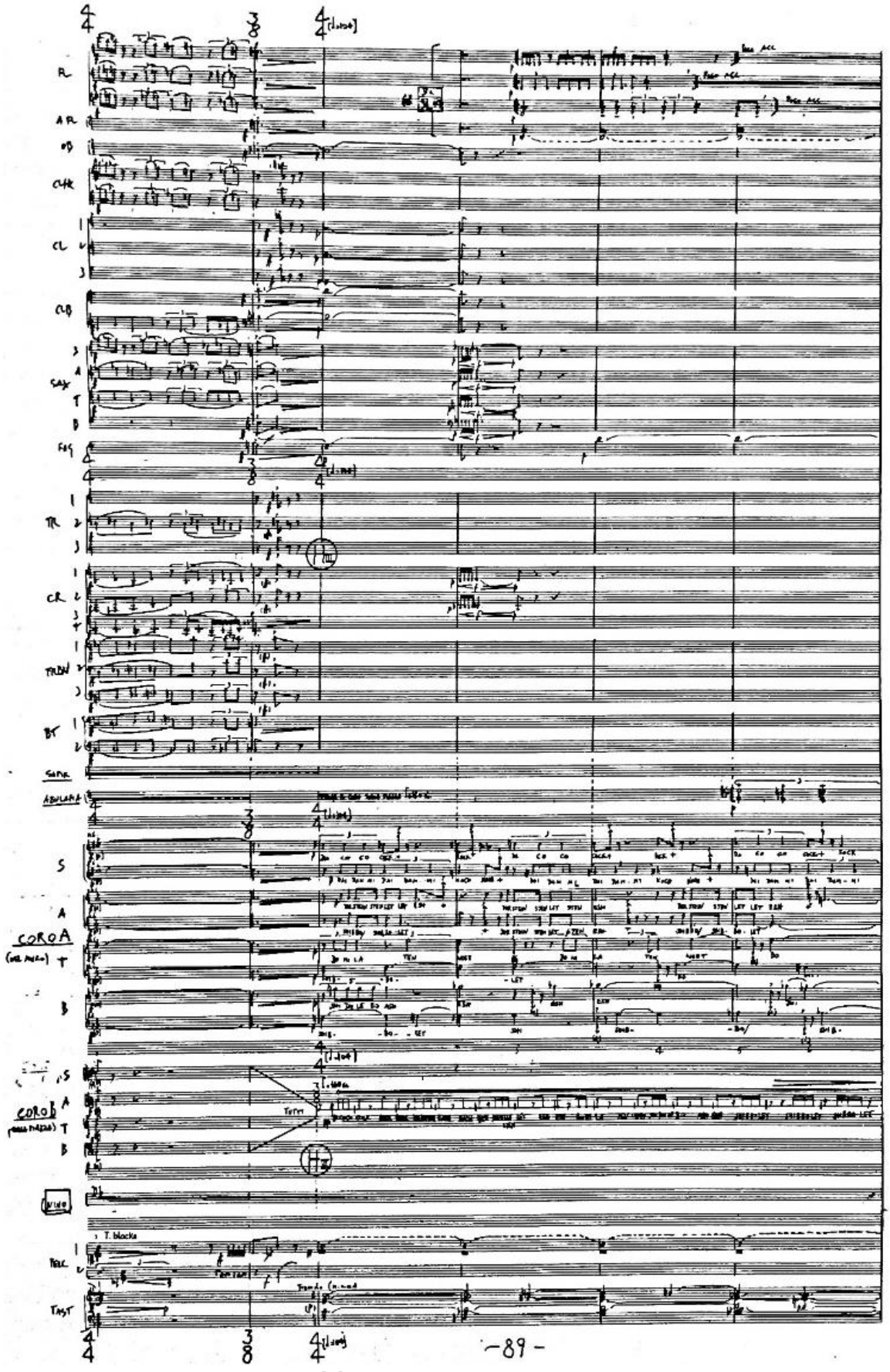
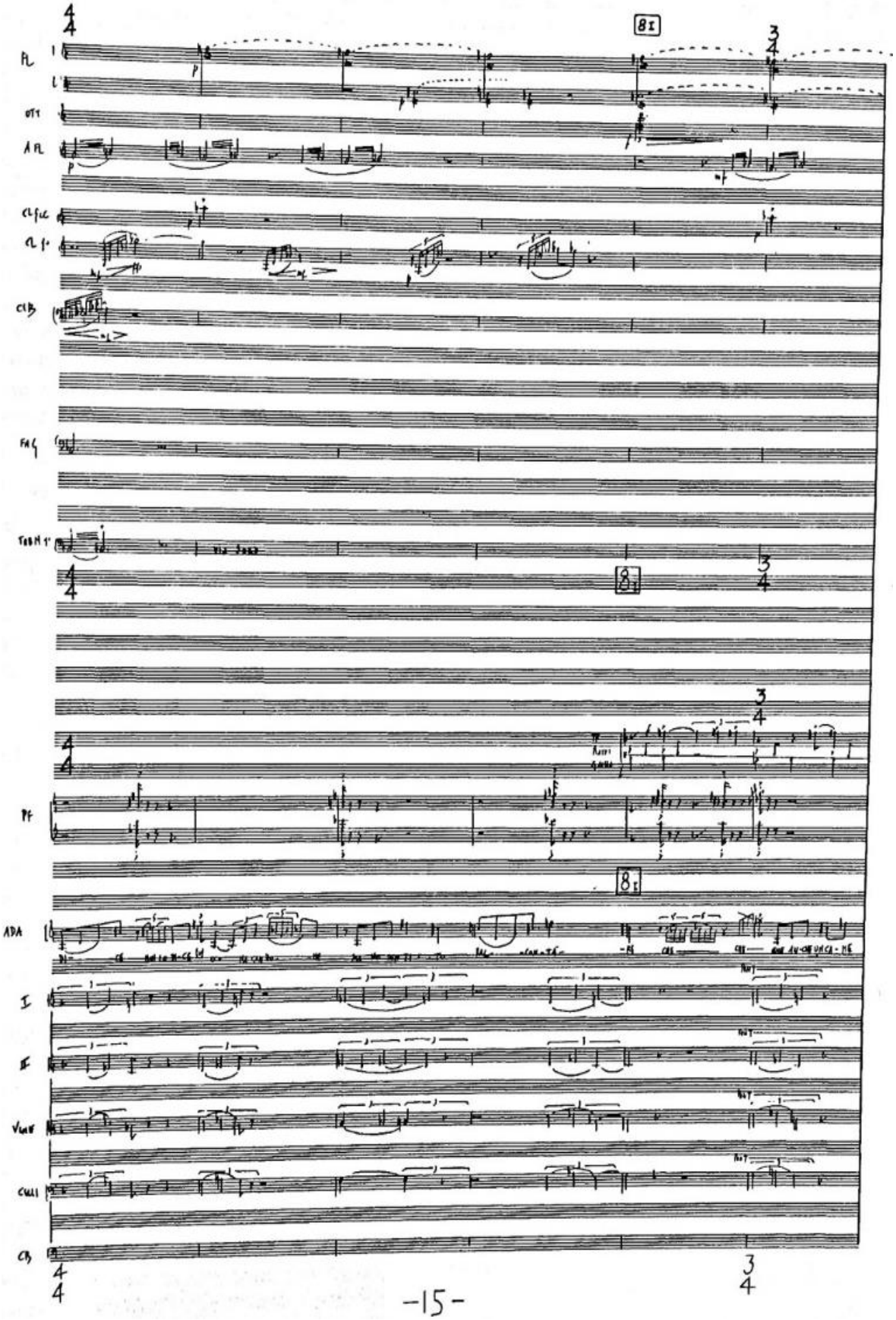


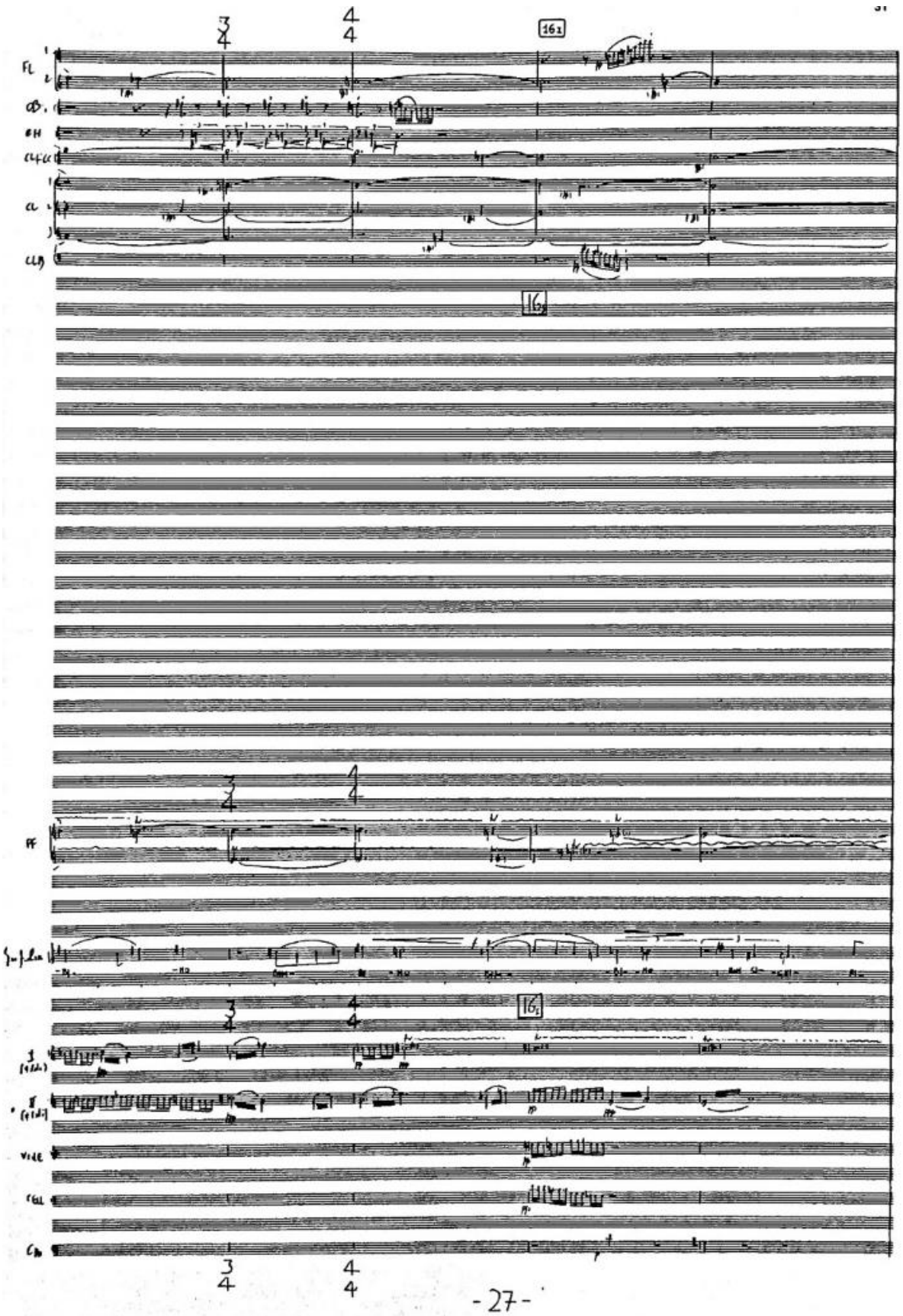
Przykład 13. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 43

Przykład 14. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 192

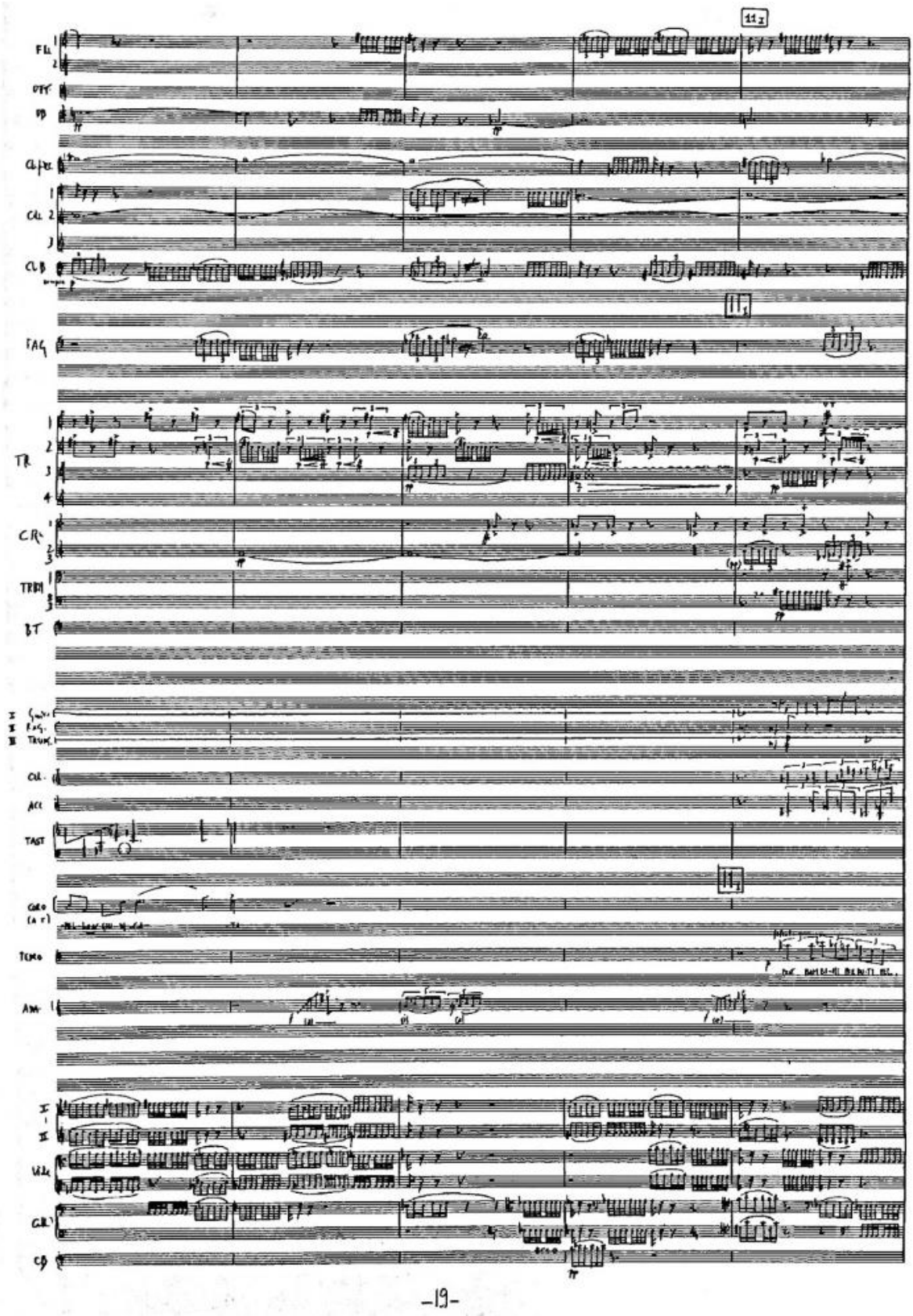
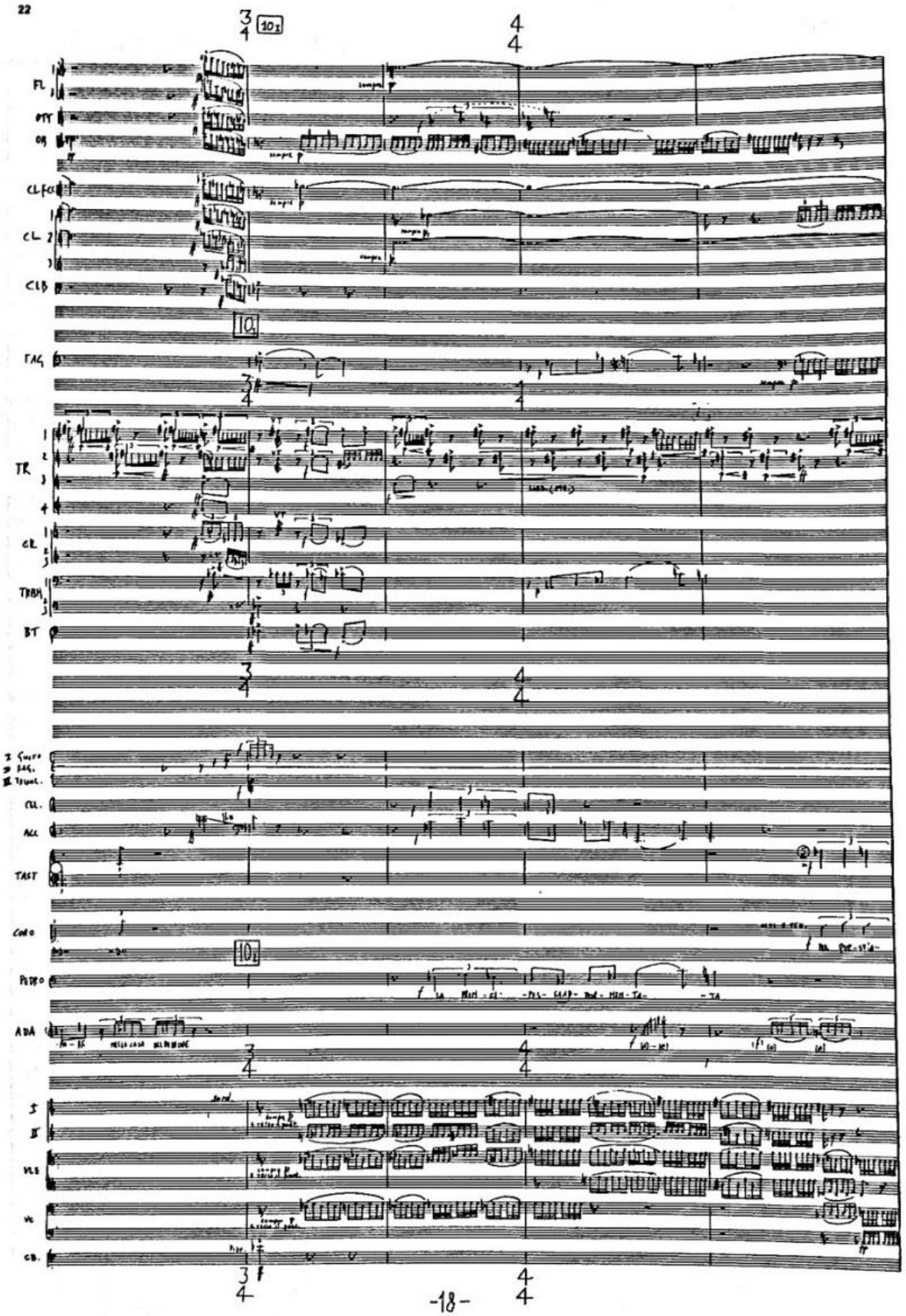
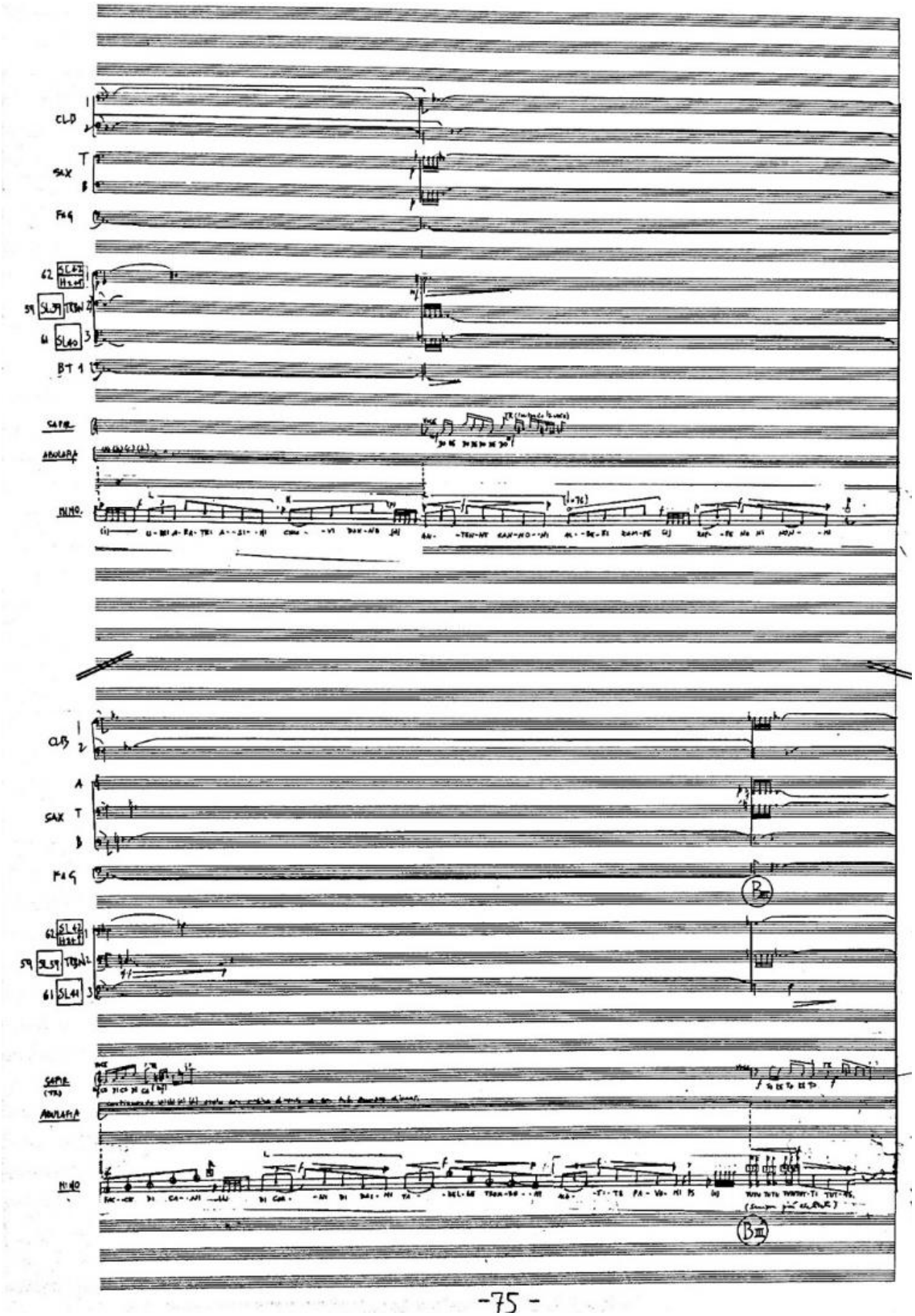
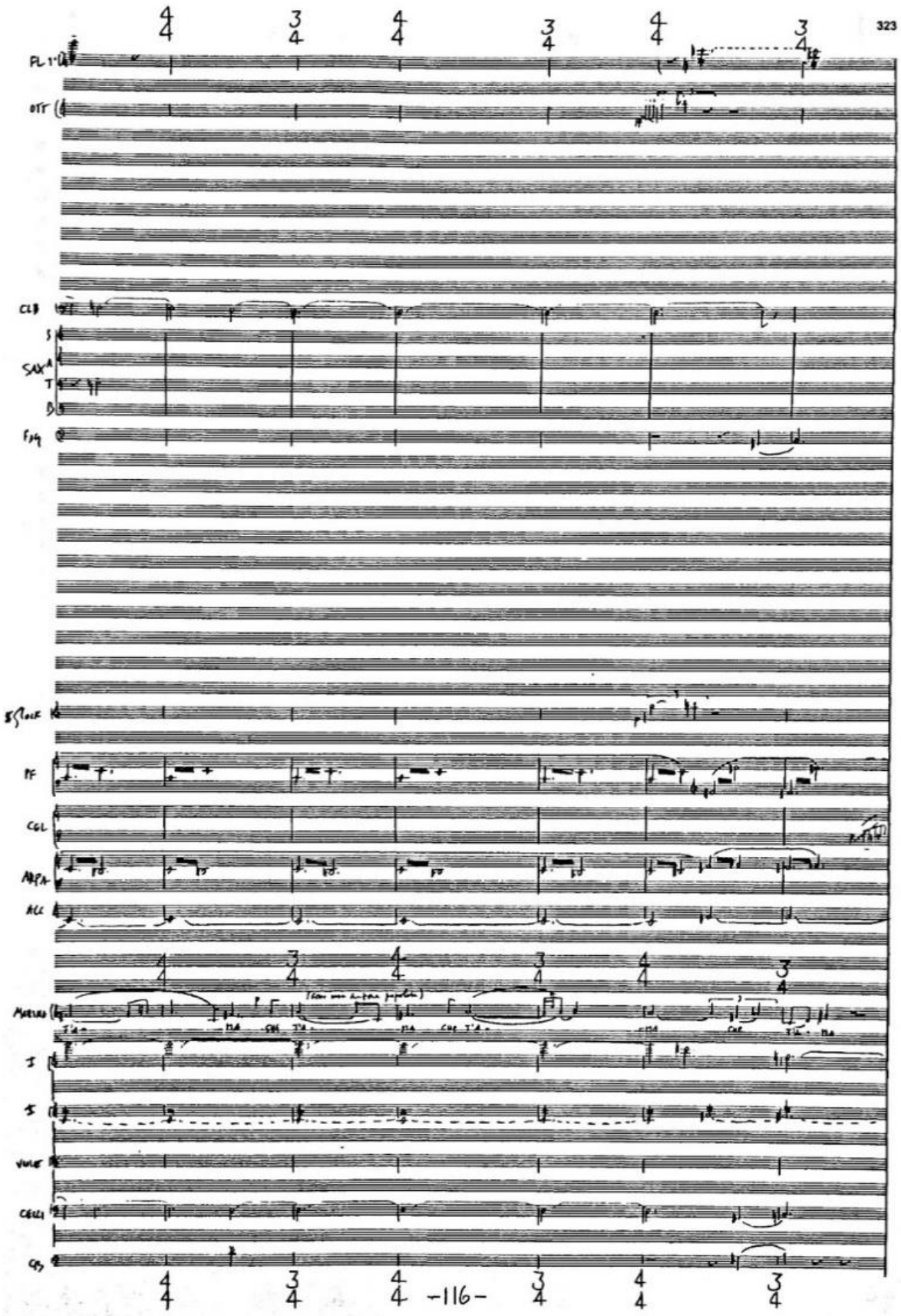


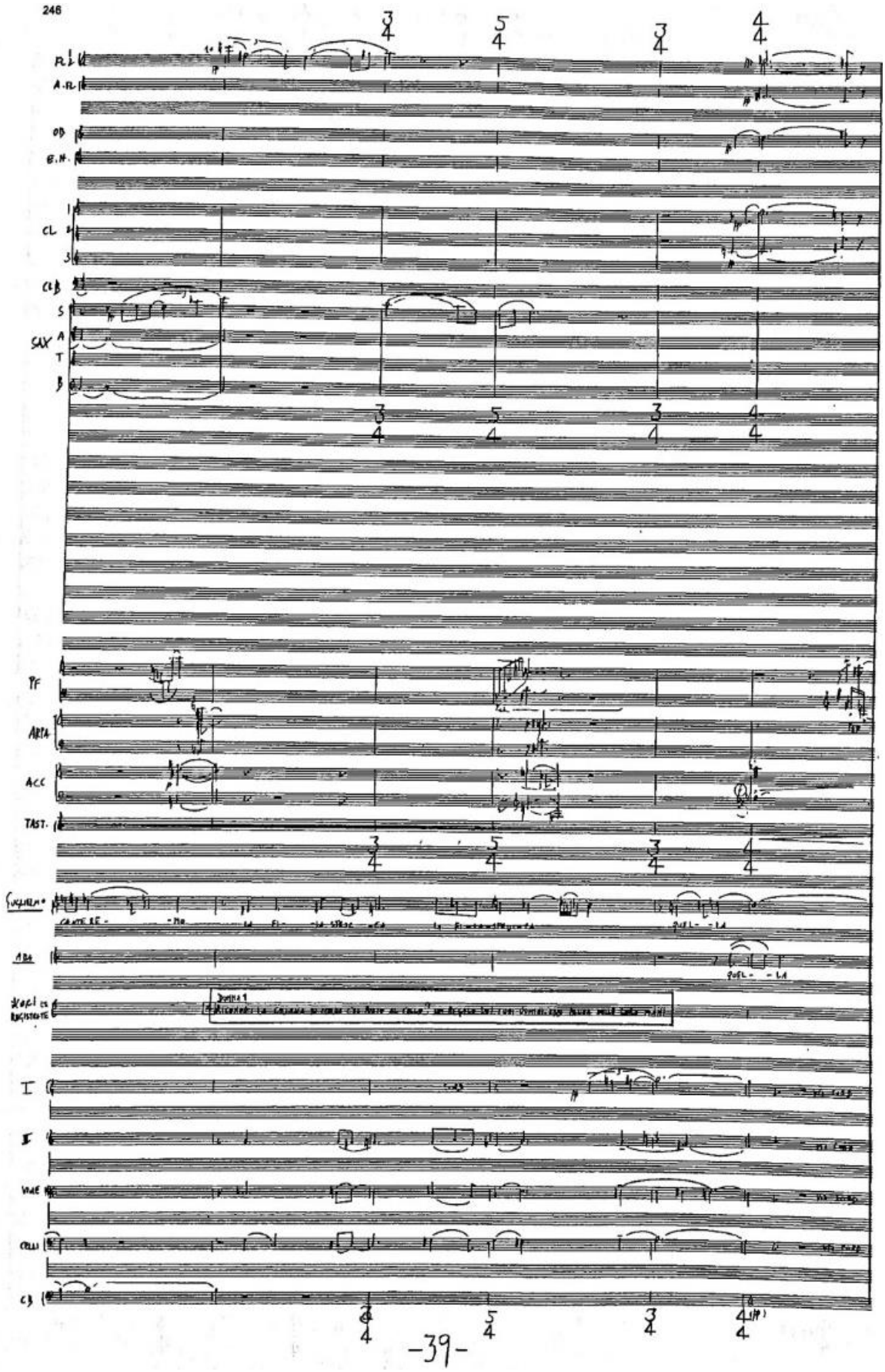
Przykład 15. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 73

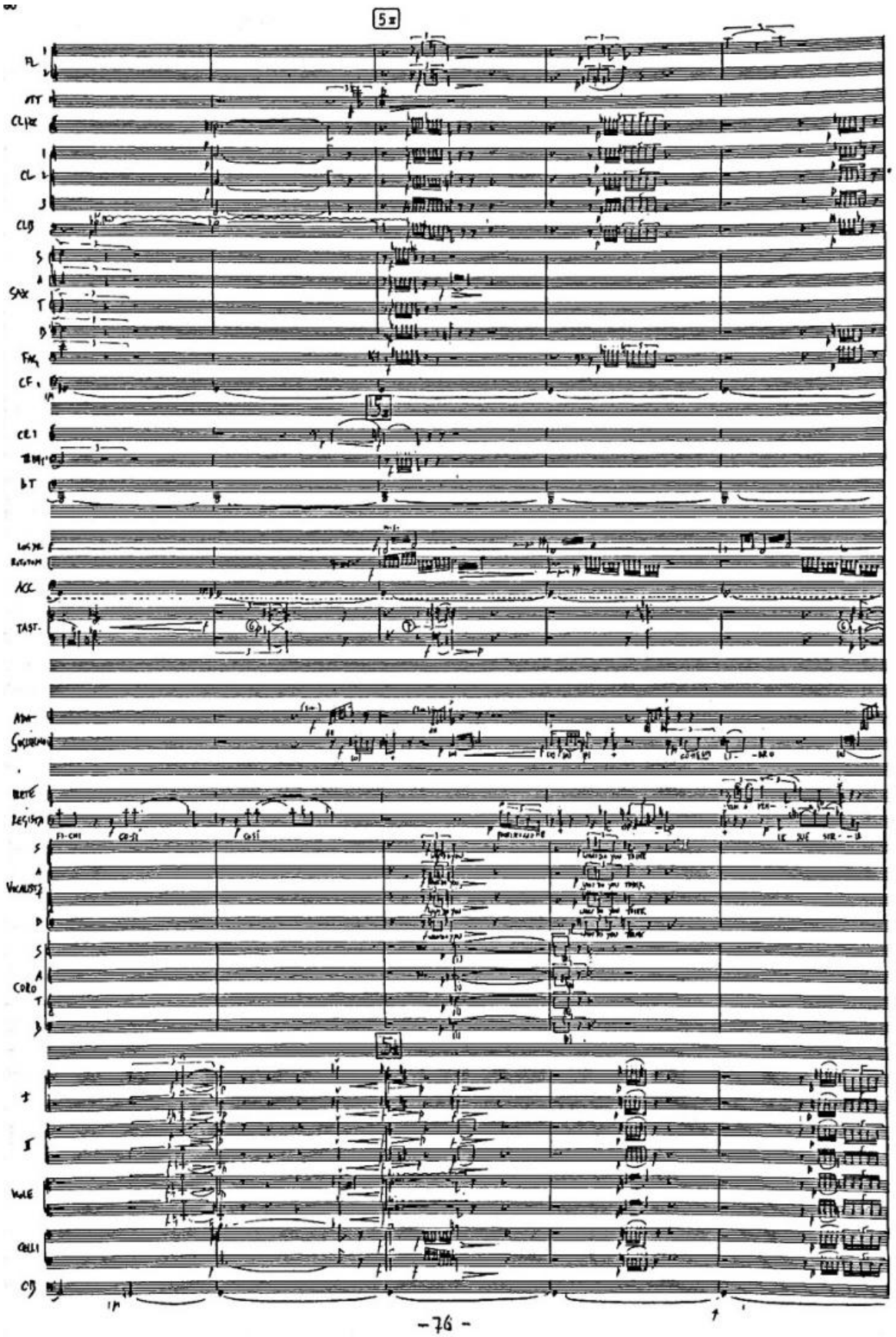
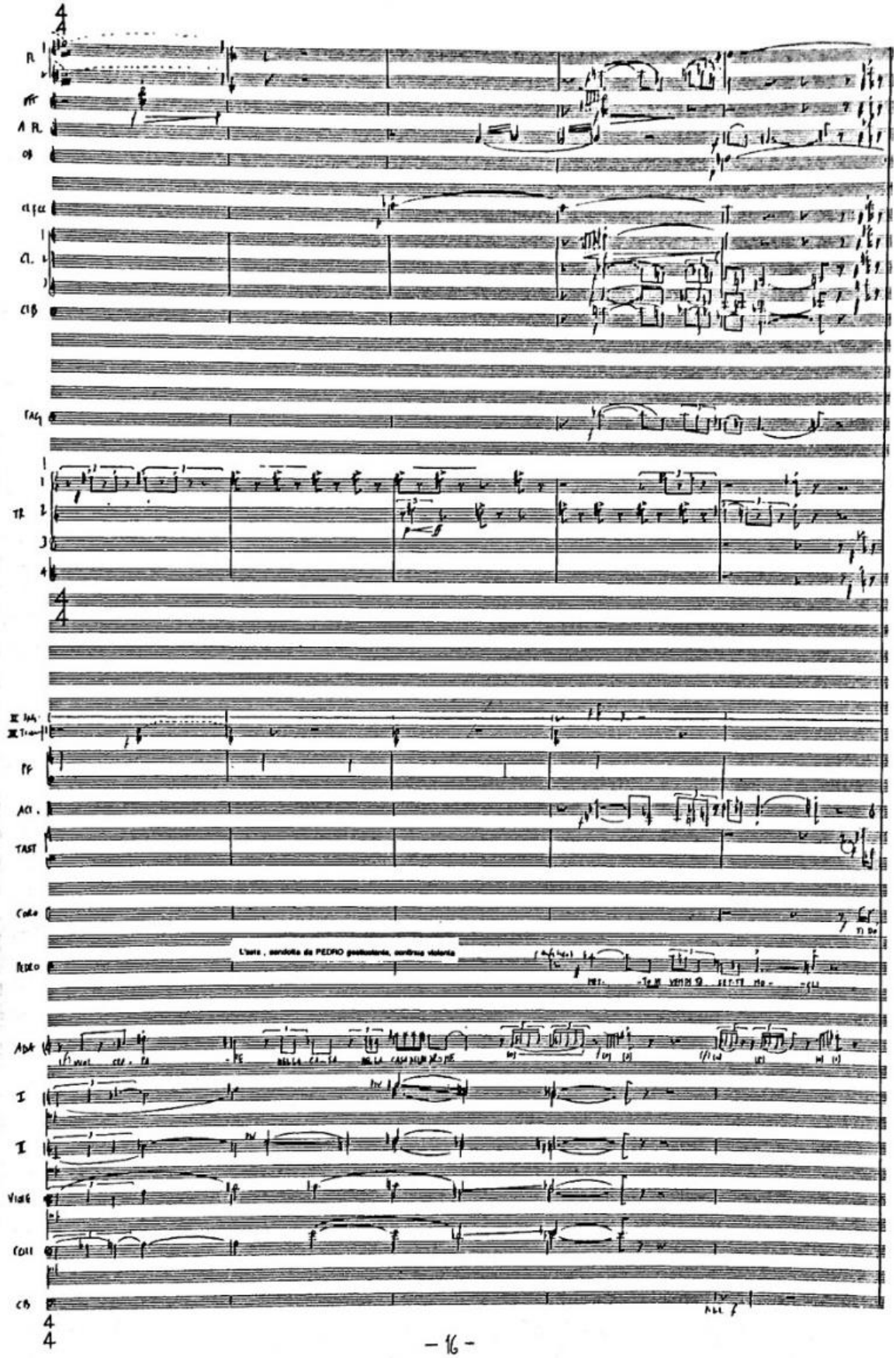


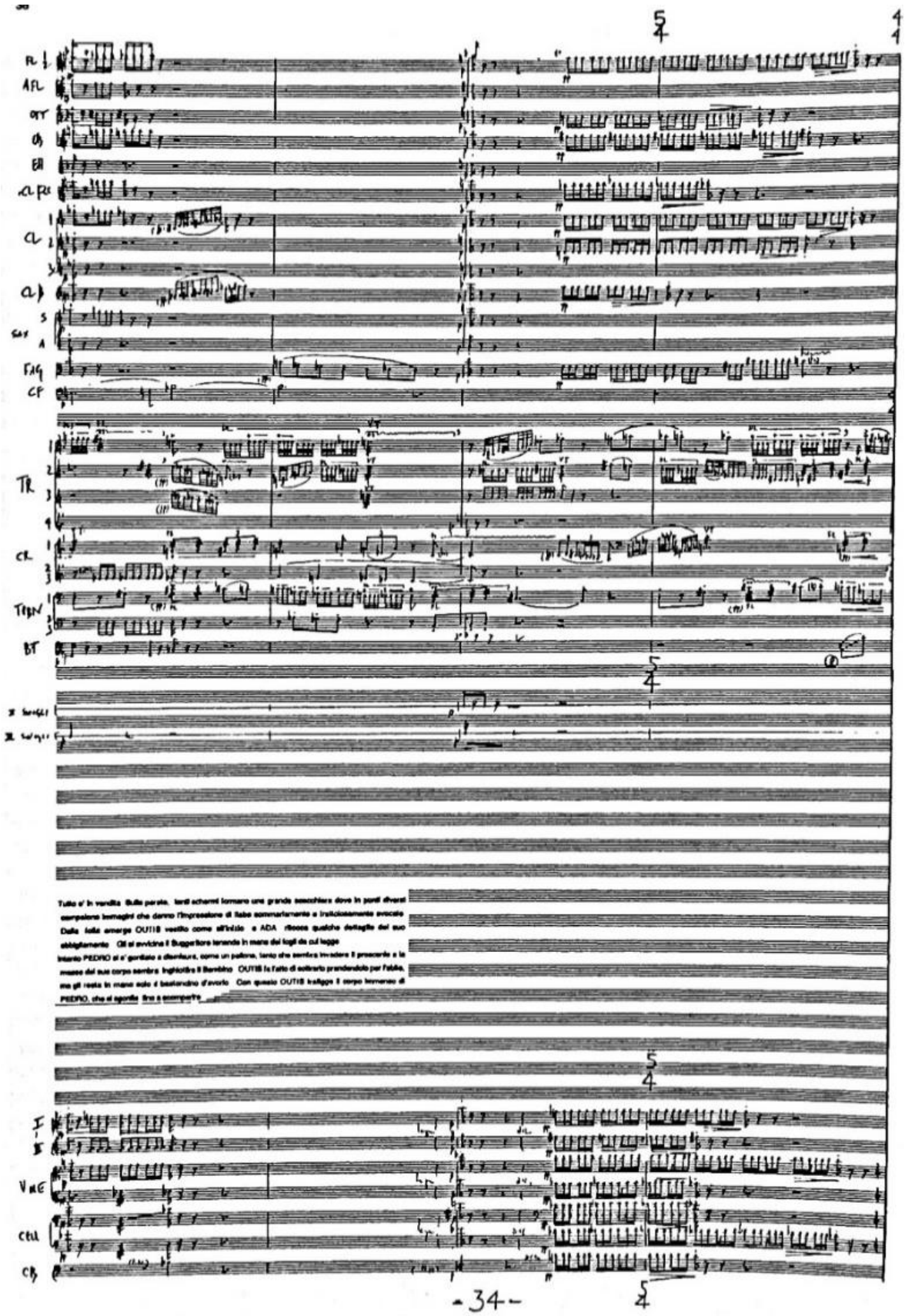
Przykład 16. L. Berio, *Outis*, s. 51, cz. 1.

Przykład 17. L. Berio, *Outis*, s. 96, cz. 1.

Przykład 18. L. Berio, *Outis*, s. 4, cz. 2.

Przykład 19. L. Berio, *Outis*, s. 134, cz. 1.

Przykład 20. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 60

Przykład 21. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 58

Przykład 22. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 89

Przykład 23. L. Berio, *Outis*, s. 15, cz. 1.

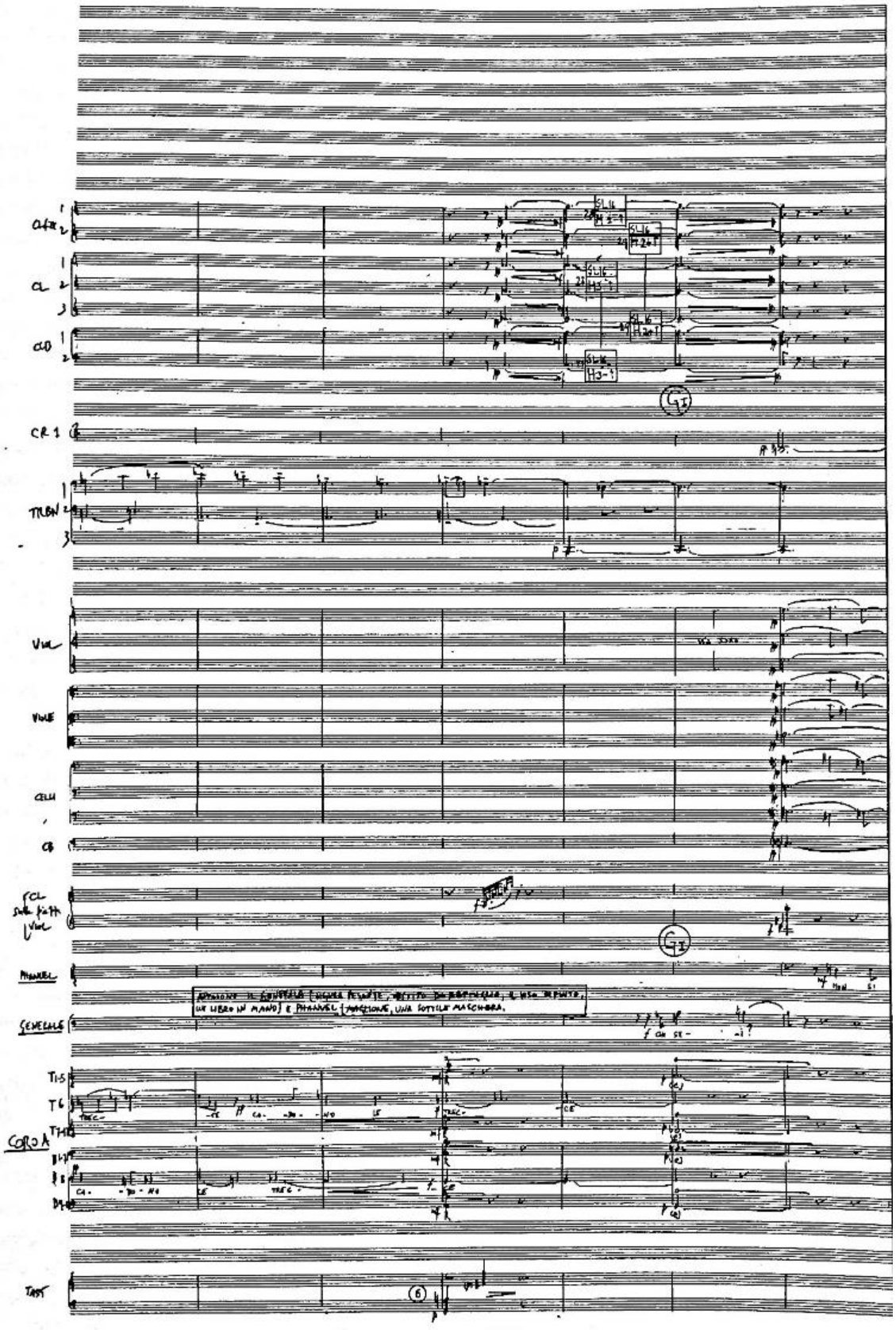


Przykład 24. L. Berio, *Outis*, s. 27, cz. 1.

Przykład 25. L. Berio, *Outis*, s. 19, cz. 1.

Przykład 26. L. Berio, *Outis*, s. 18, cz. 1.

Przykład 27. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 75.

Przykład 28. L. Berio, *Outis*, s. 116, cz. 2.

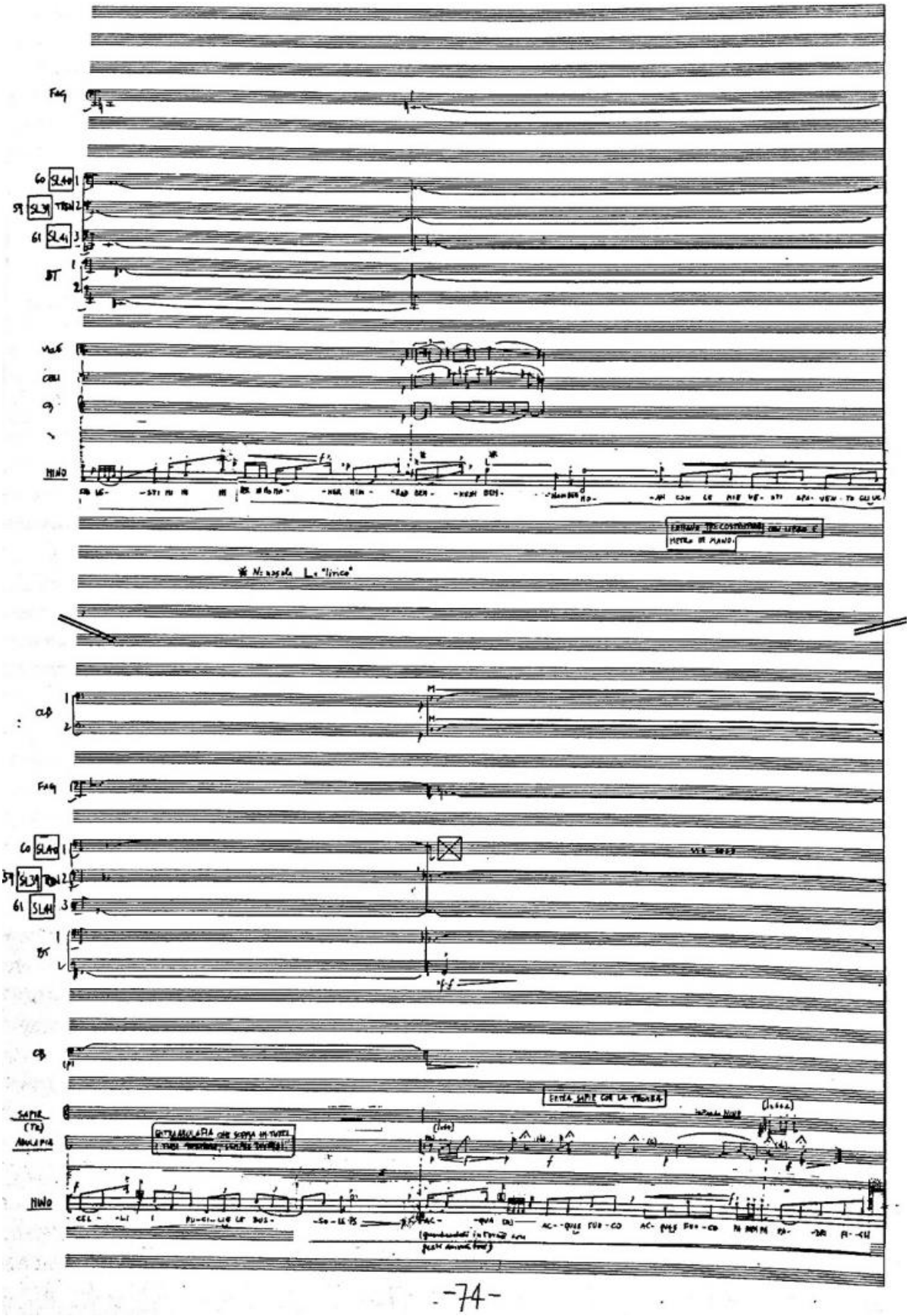


Przykład 29. L. Berio, *Outis*, s. 39, cz. 2.

Przykład 30. L. Berio, *Outis*, s. 74, cz. 1.

Przykład 31. L. Berio, *Outis*, s. 16, cz. 1.

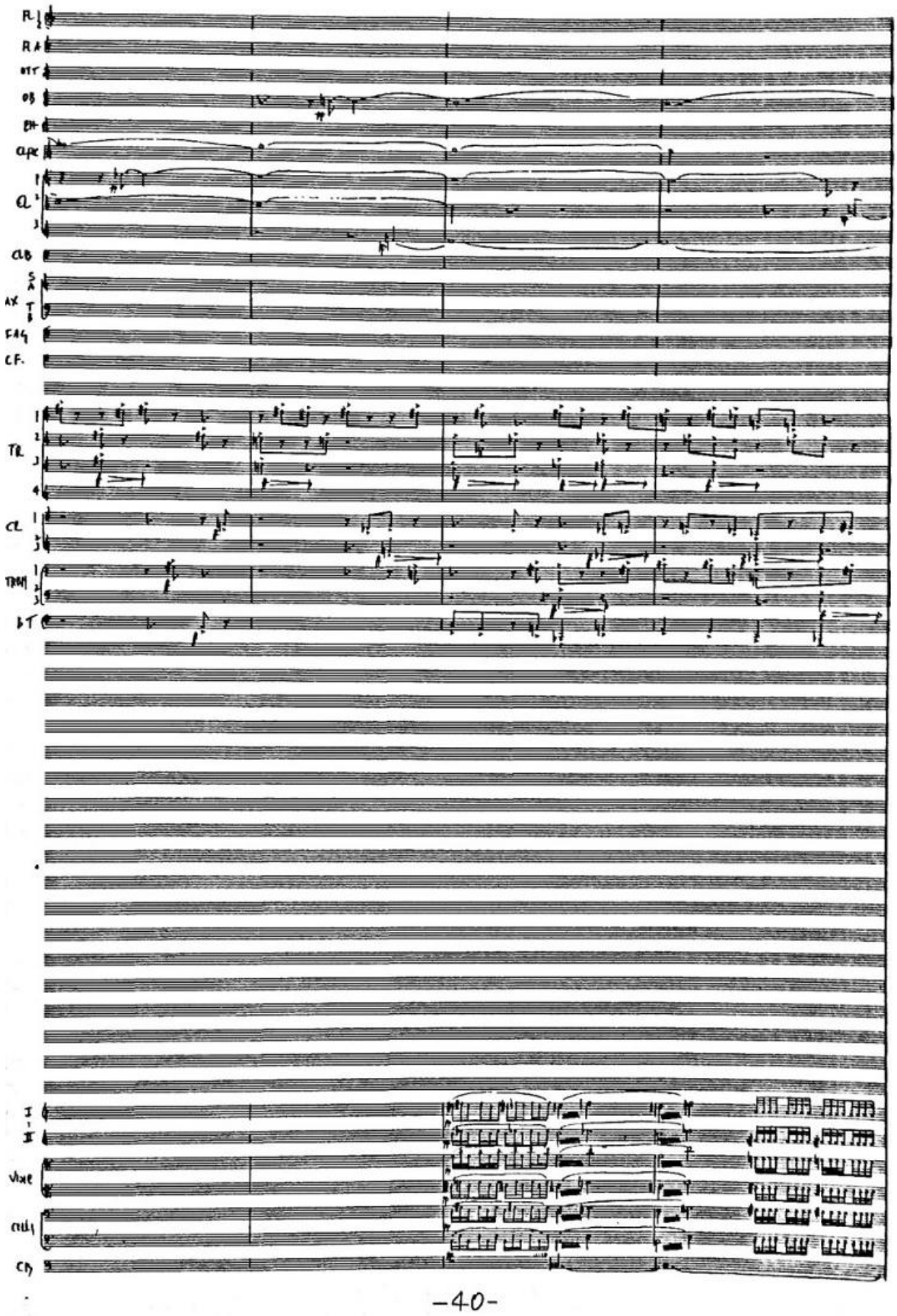


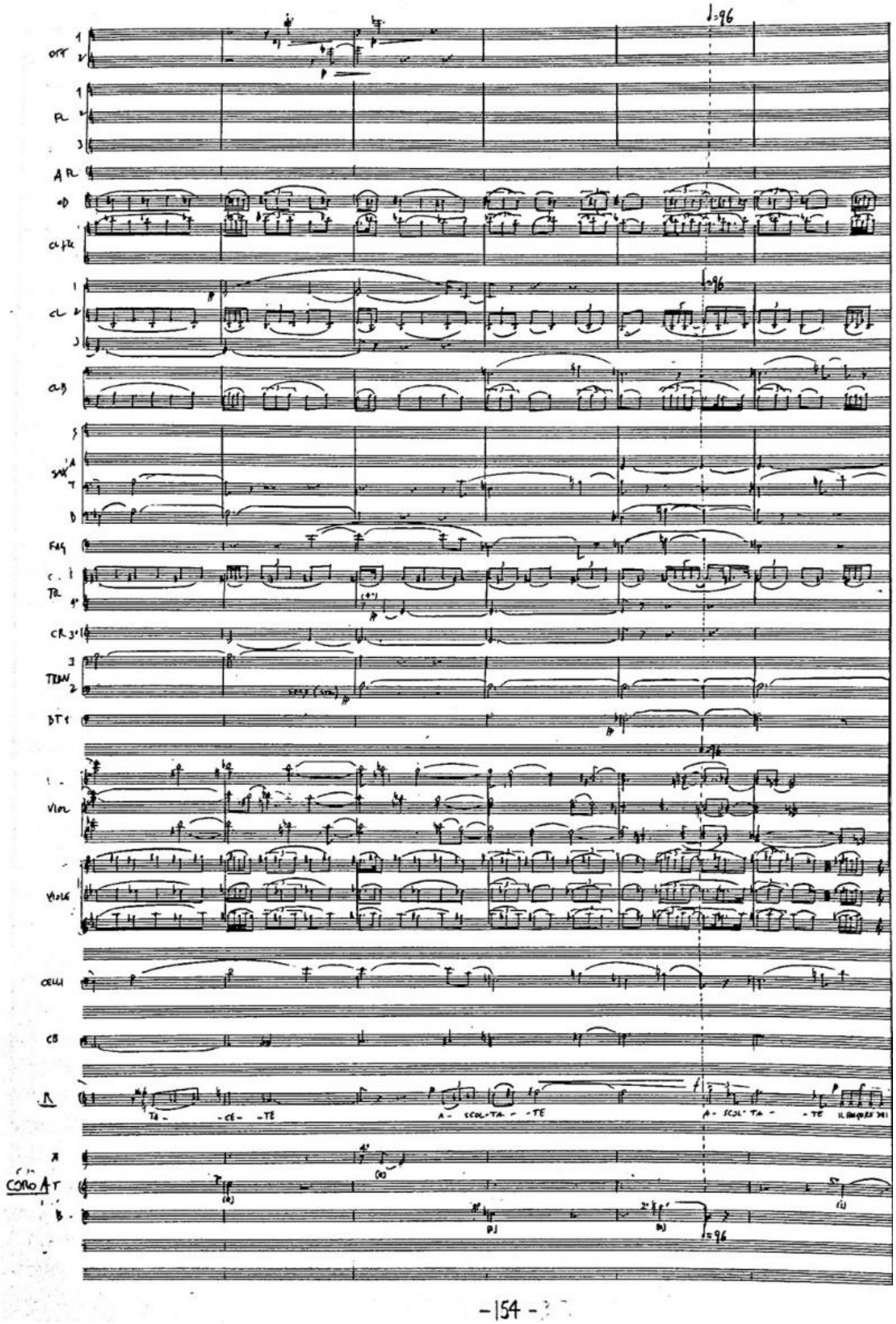
Przykład 32. L. Berio, *Outis*, s. 34, cz. 1.

-32-

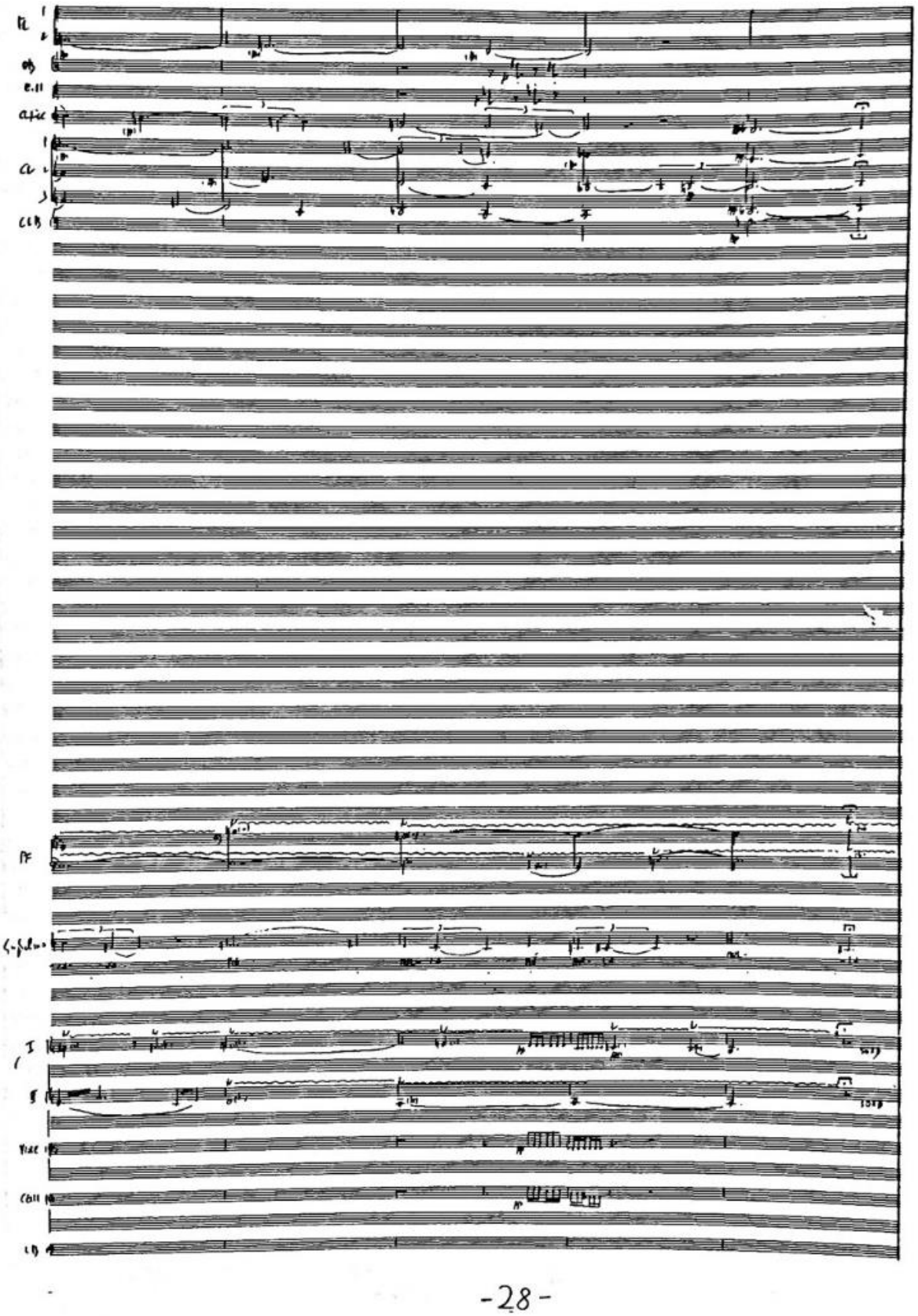
Przykład 33. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 32

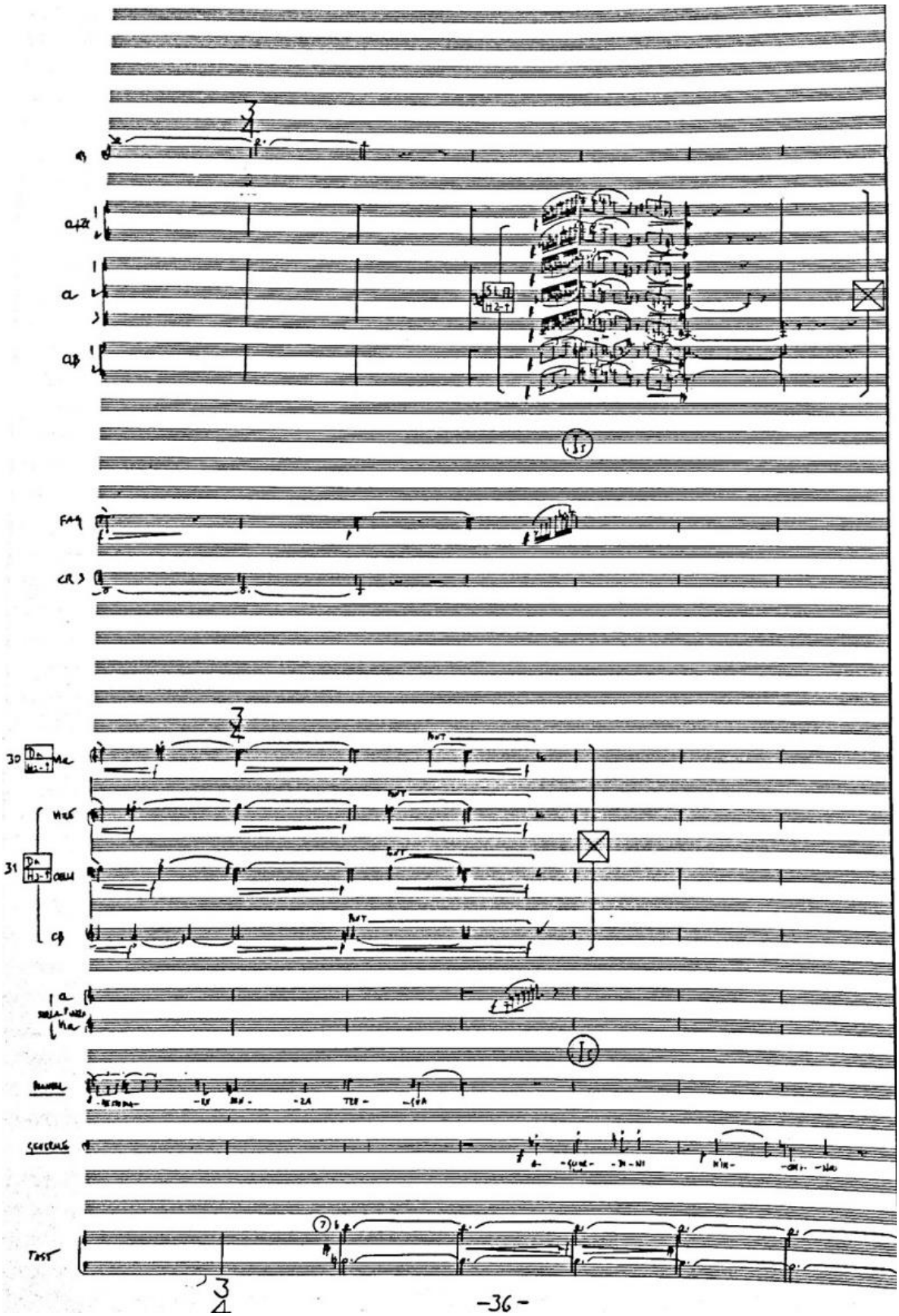
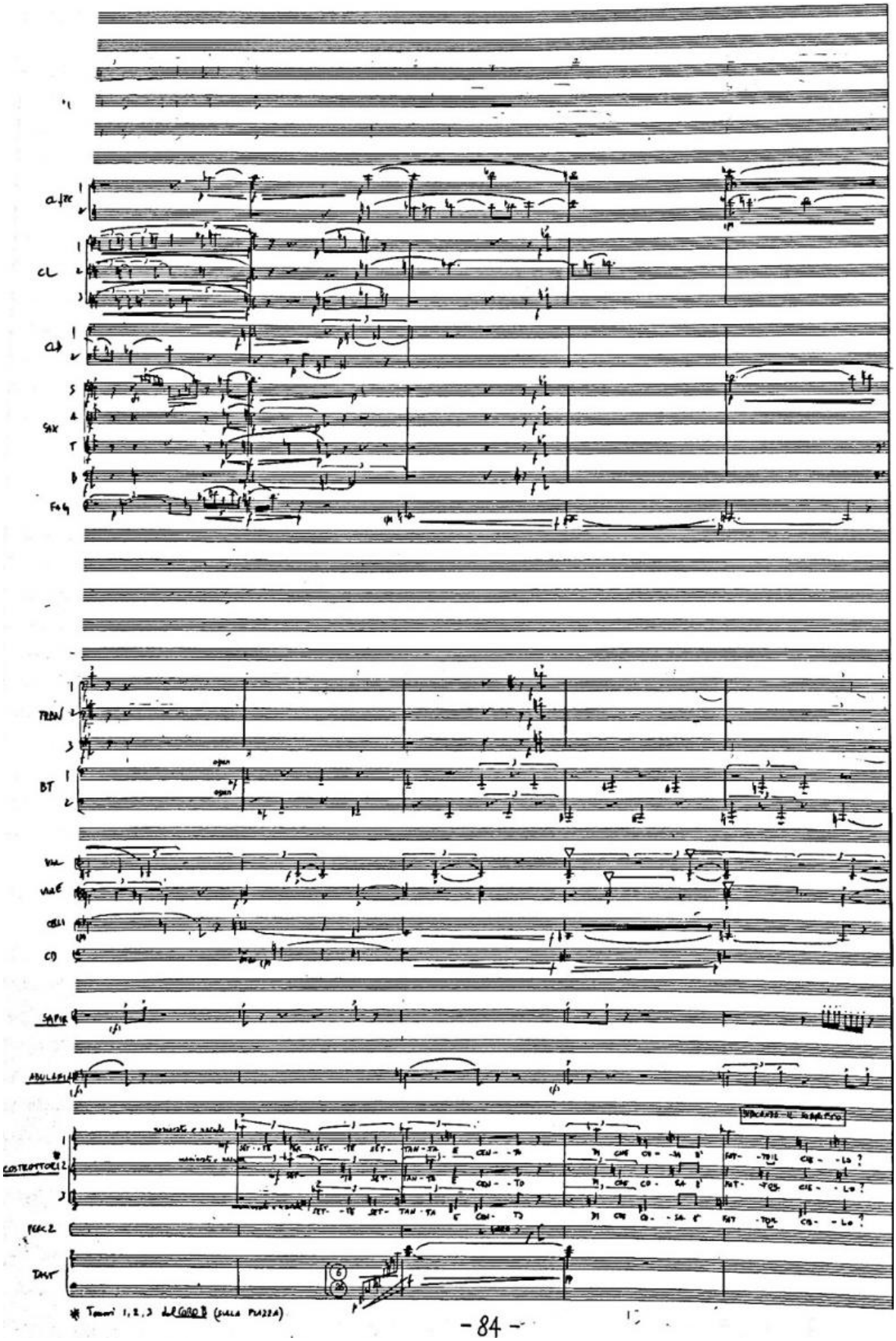
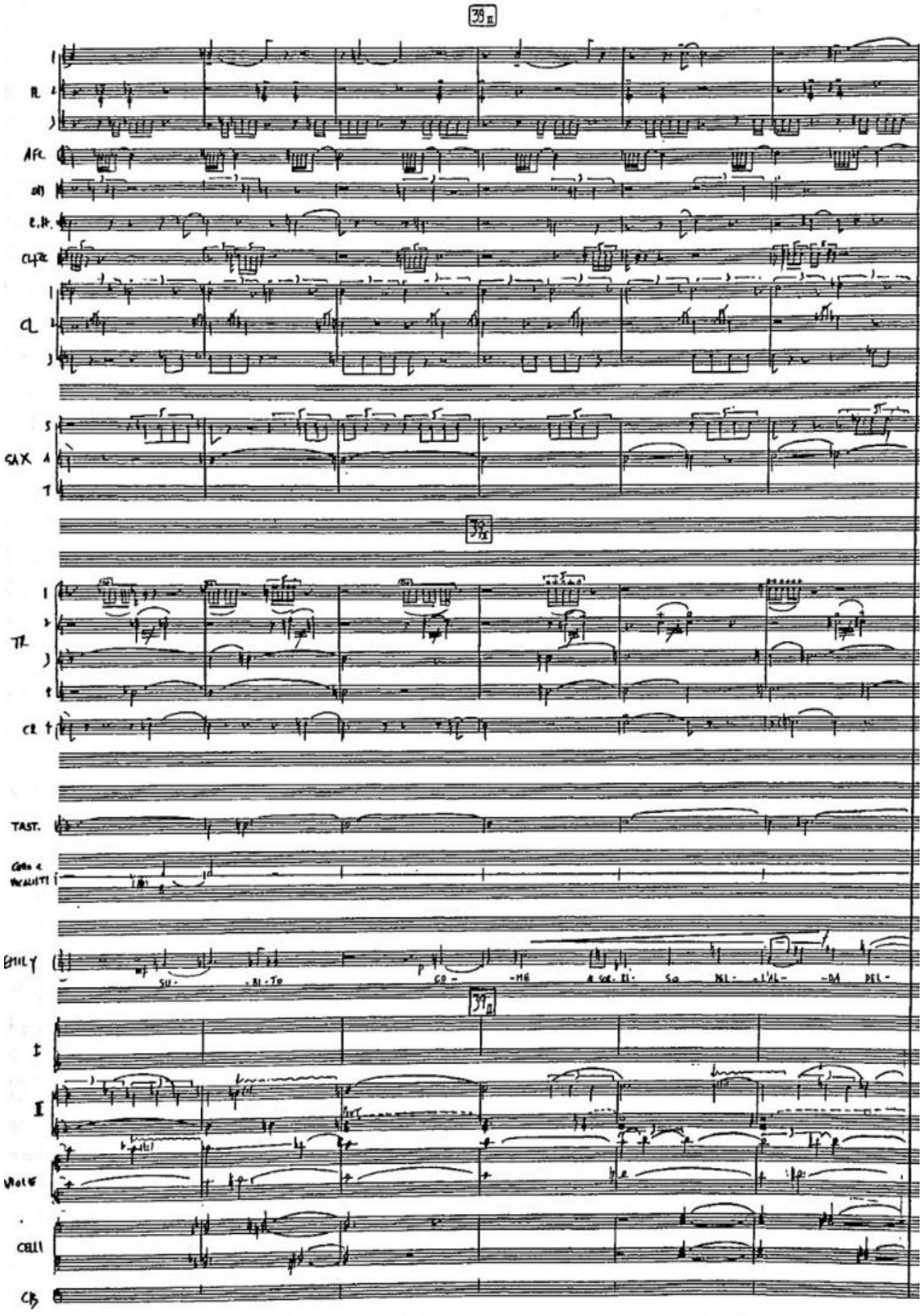
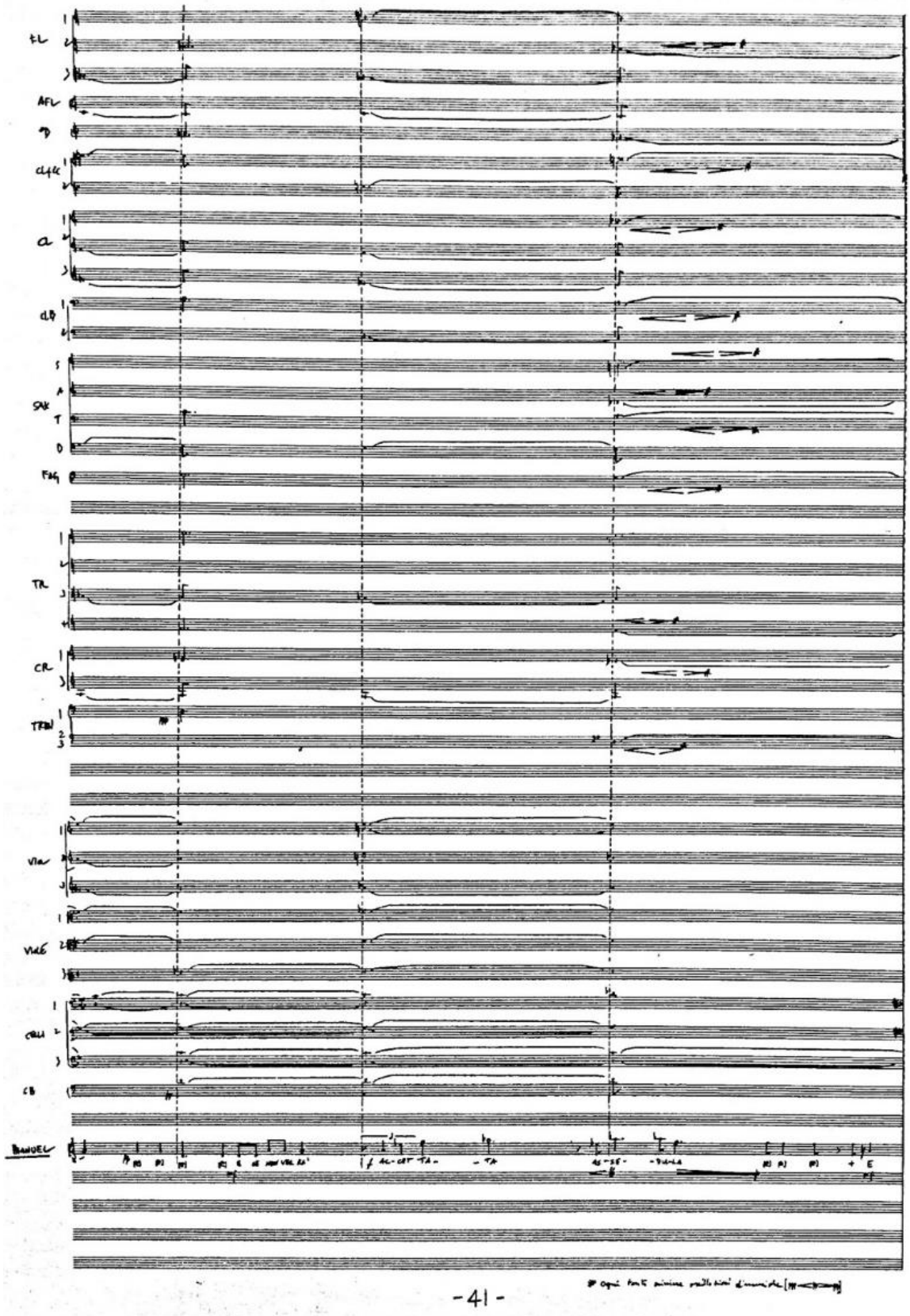
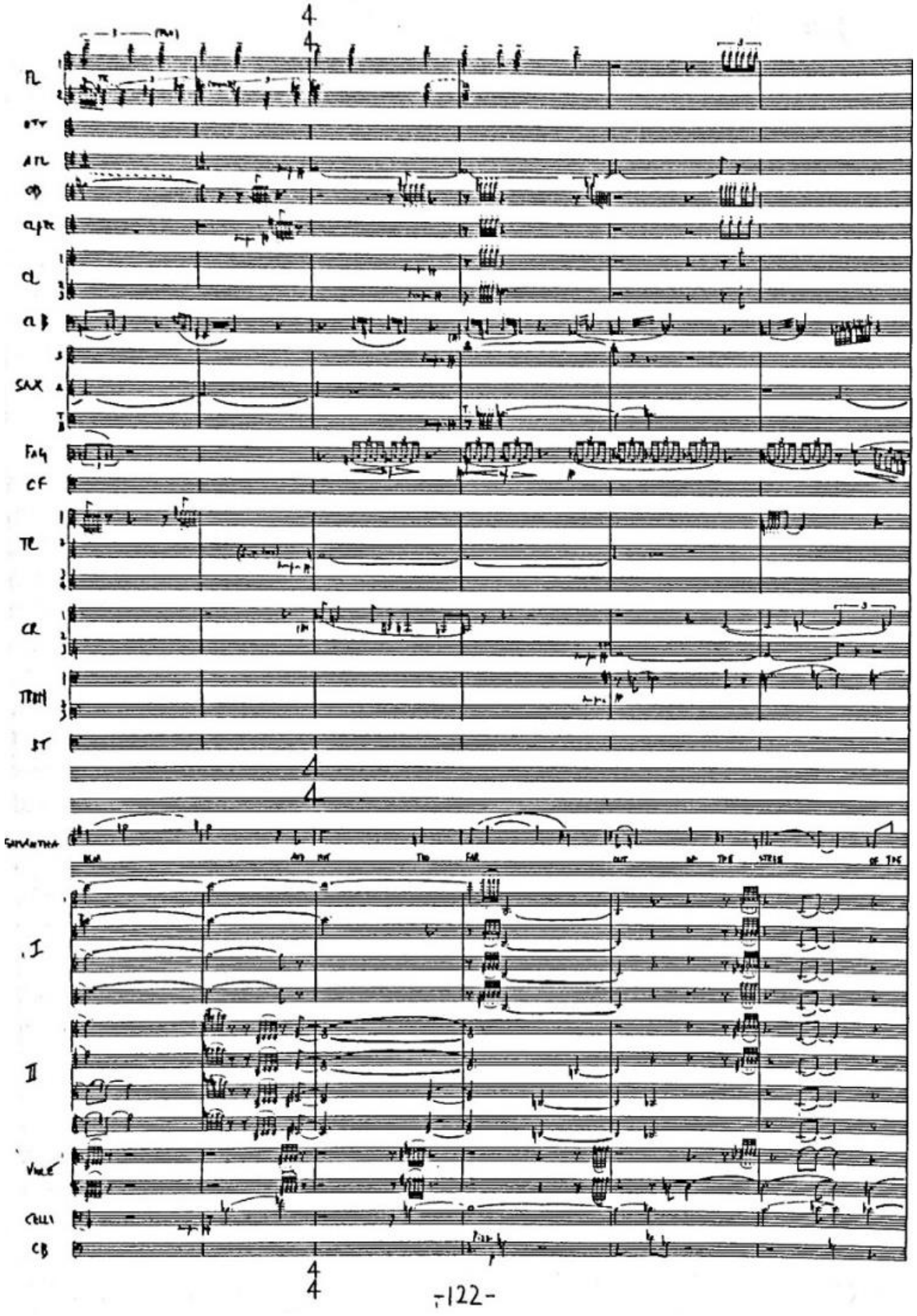
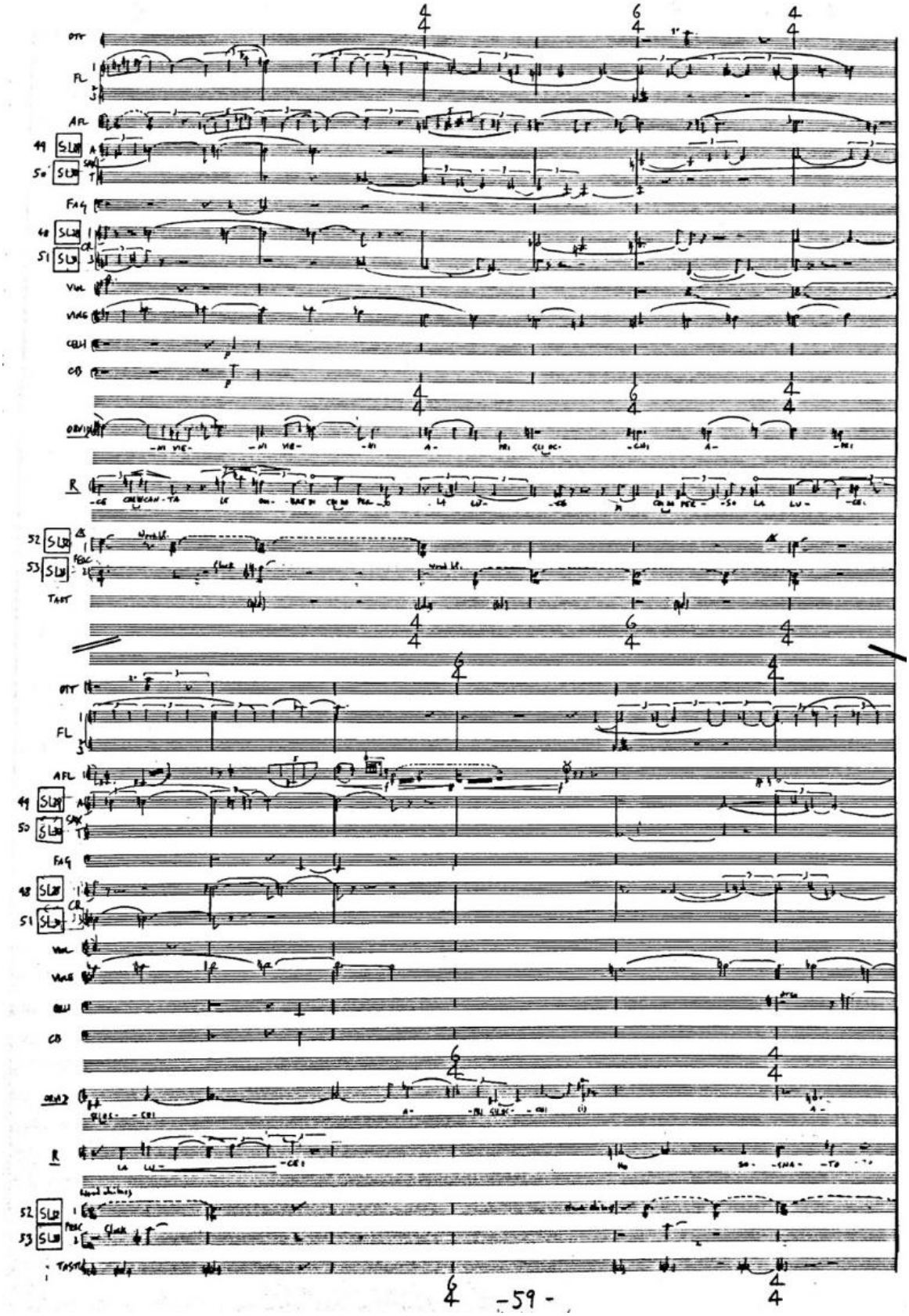
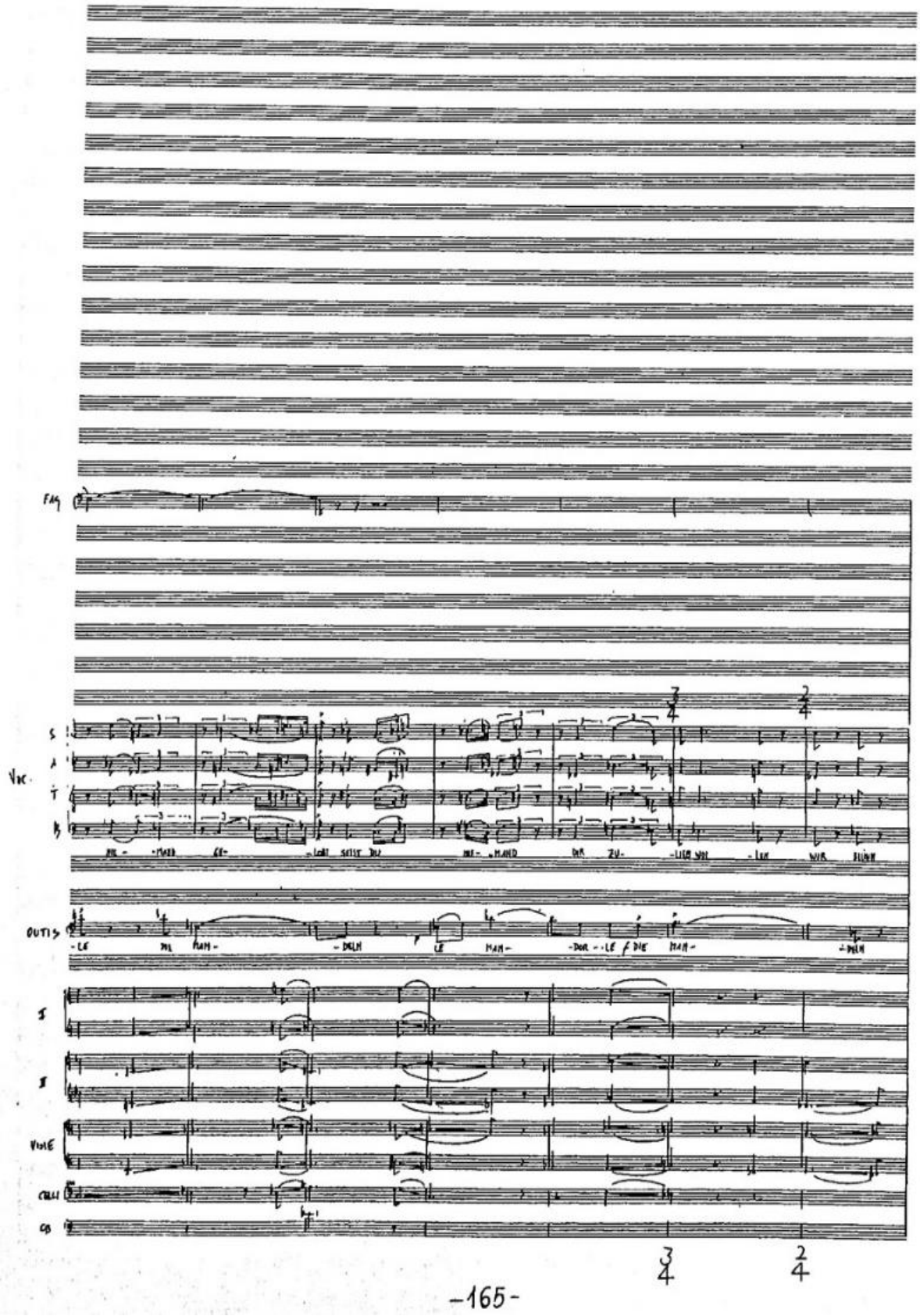
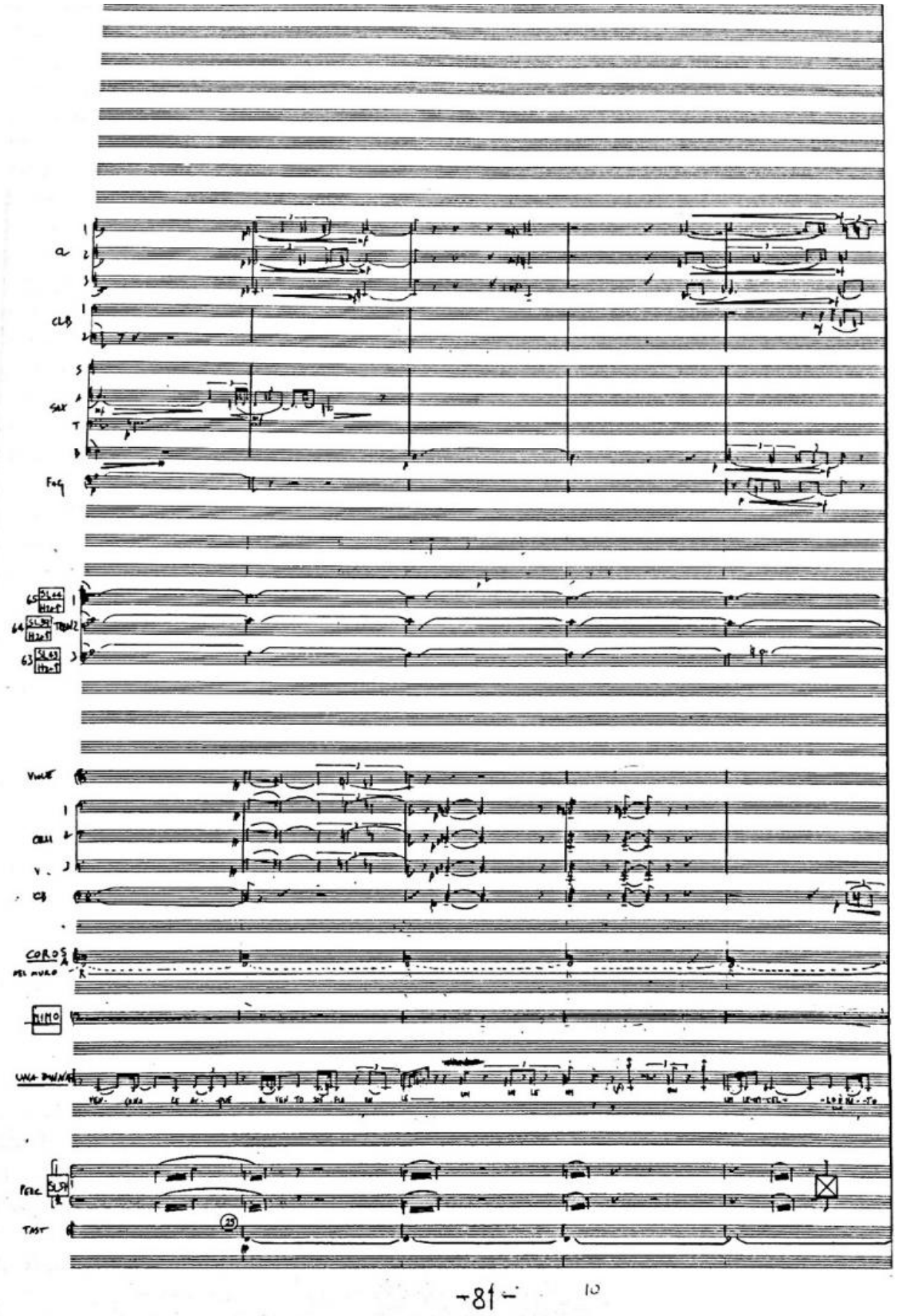
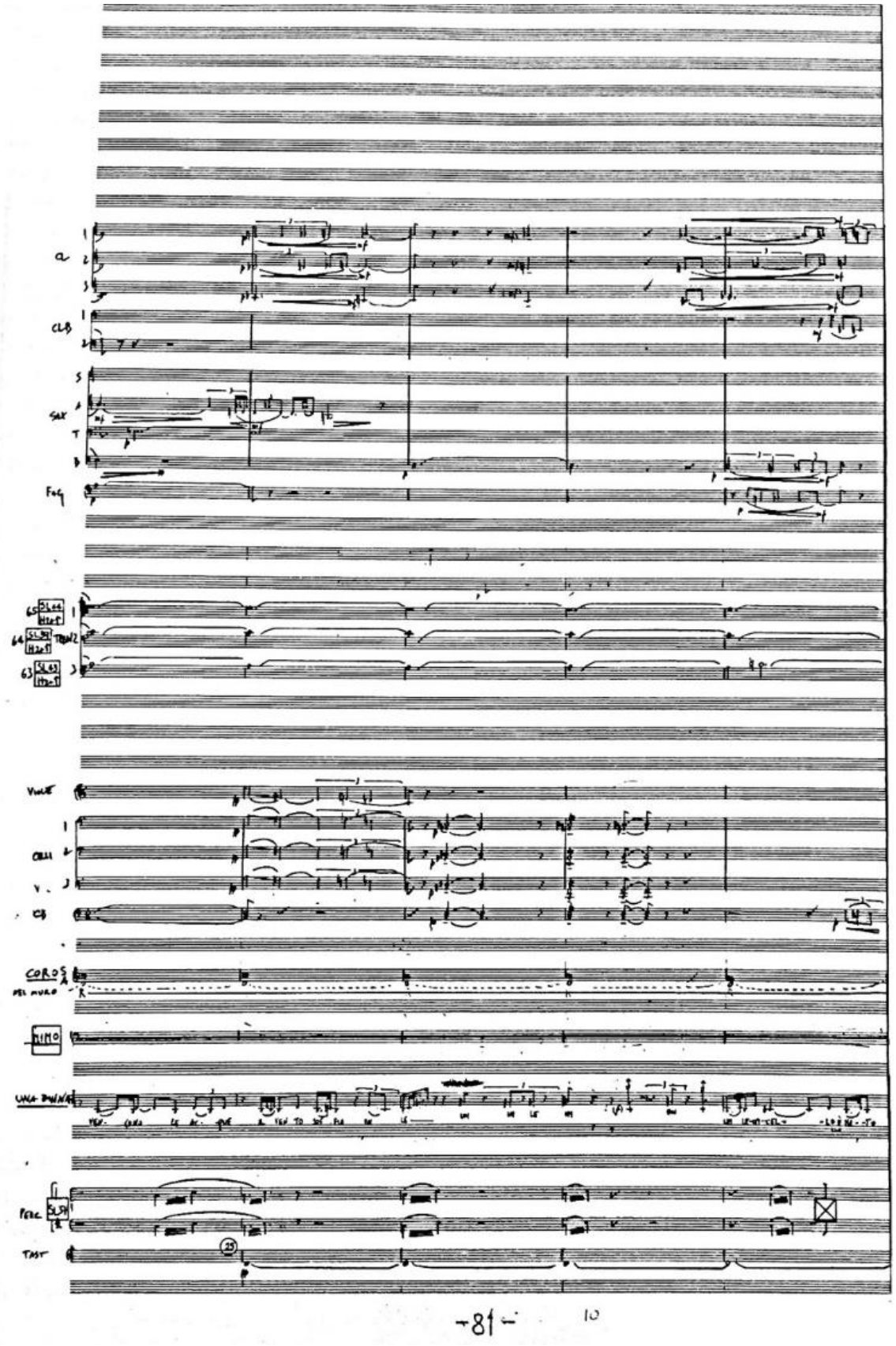


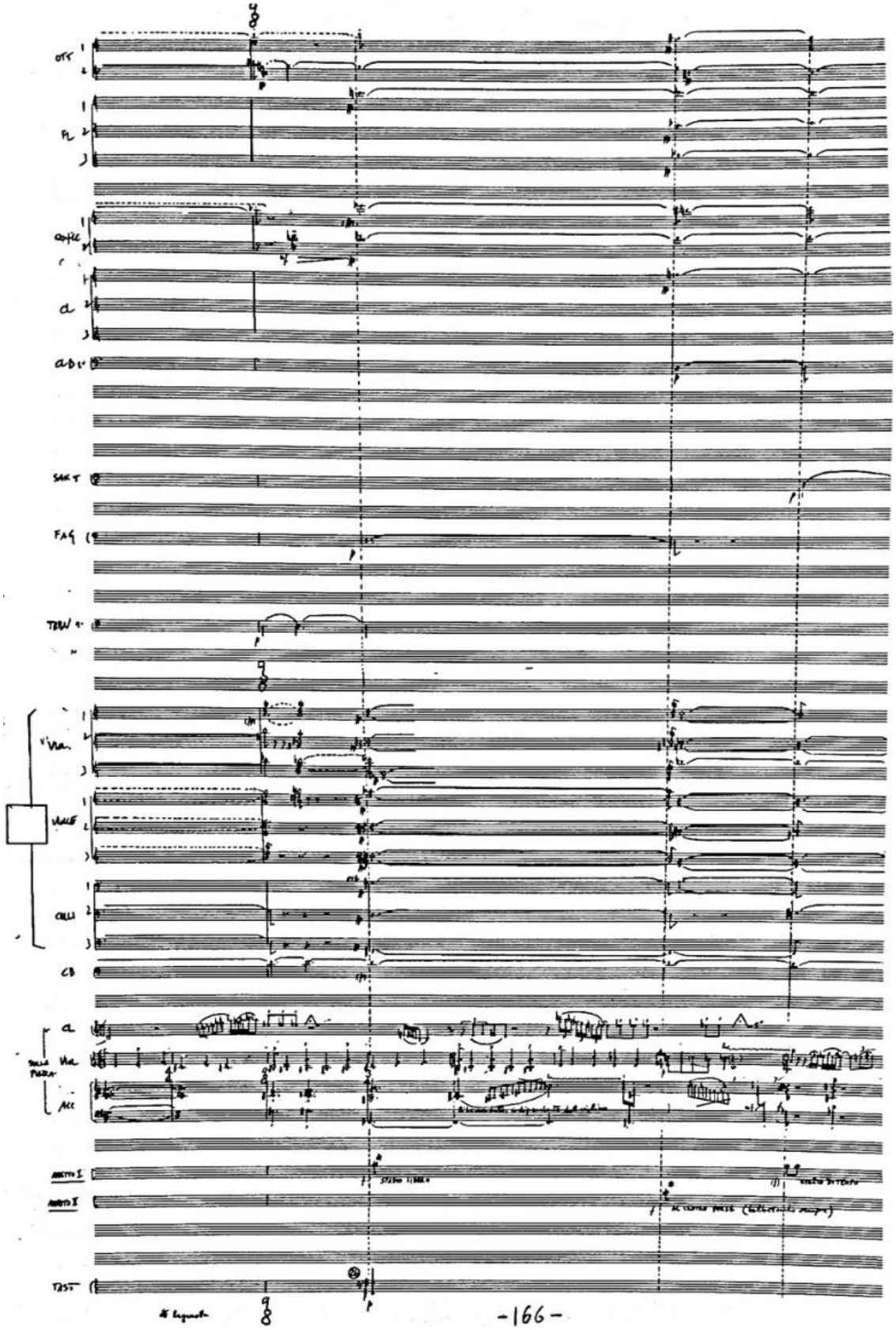
Przykład 34. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 74



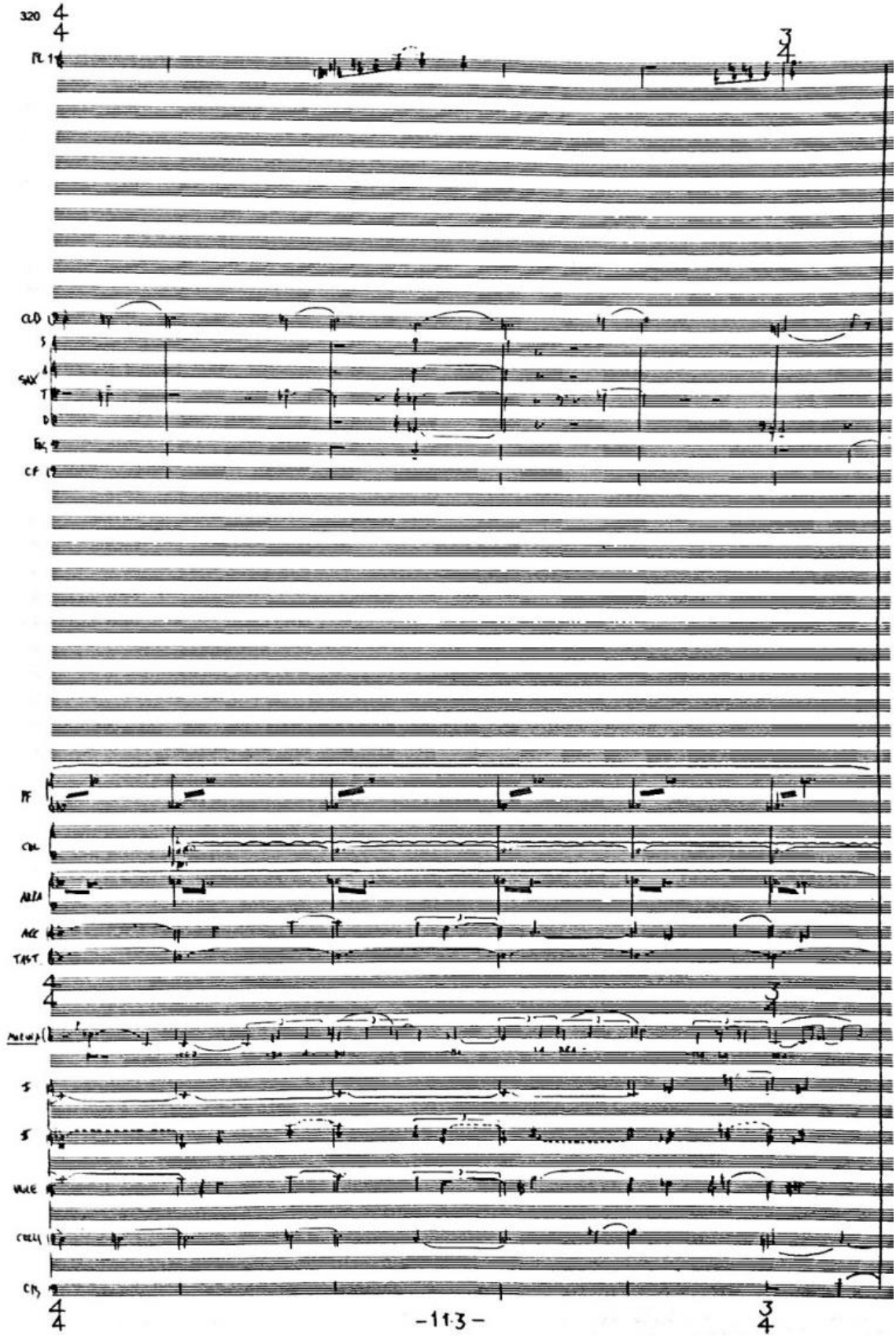
Przykład 35 . L. Berio, *Outis*, s. 40, cz. 1.

Przykład 36. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 154

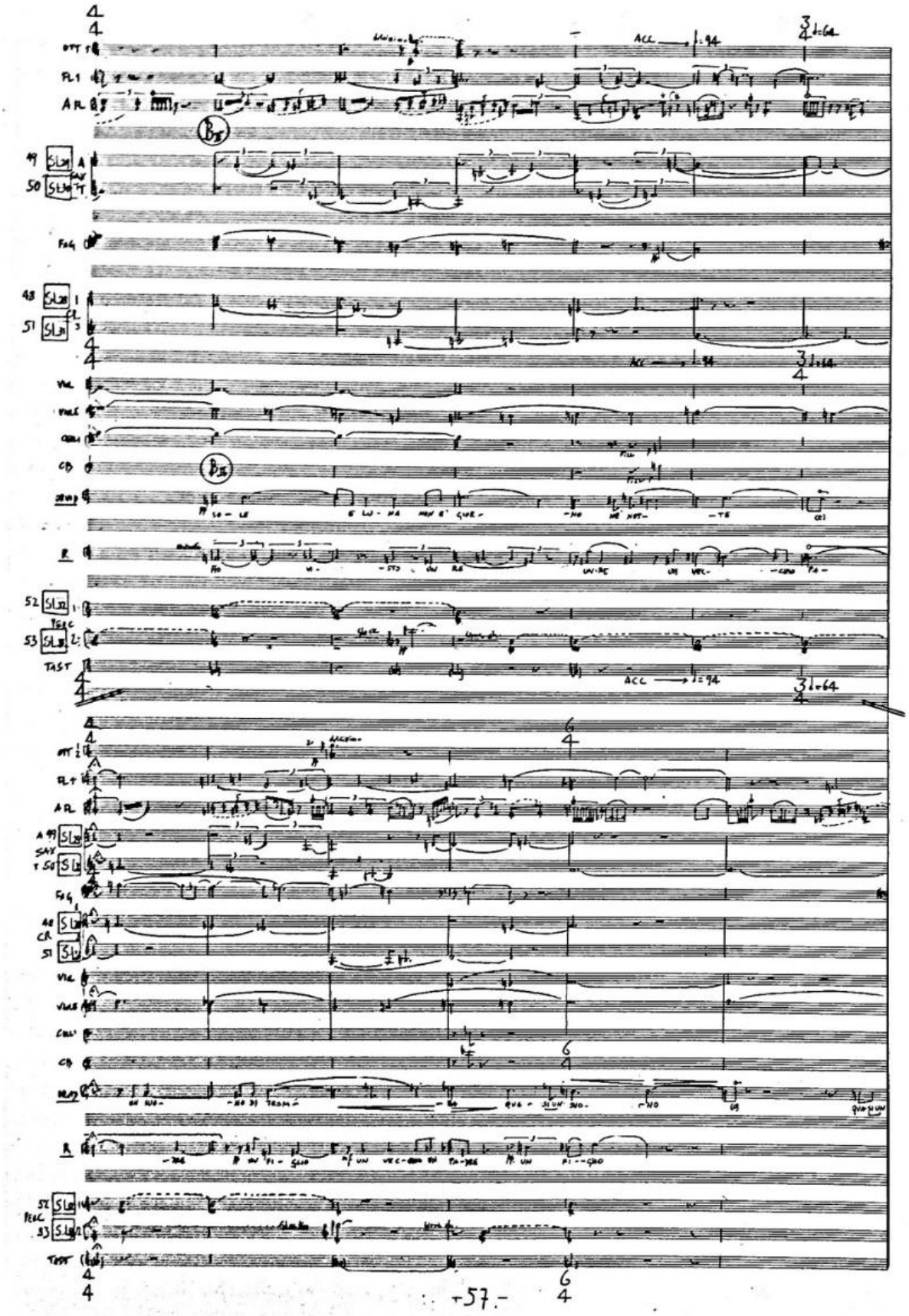


Przykład 37. L. Berio, *Outis*, s. 28, cz. 1.

Przykład 38. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 36

Przykład 39. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 84

Przykład 40. L. Berio, *Outis*, s. 138, cz. 1.

Przykład 41. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 41

Przykład 42. L. Berio, *Outis*, s. 122, cz. 1.

Przykład 43. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 59

Przykład 44. L. Berio, *Outis*, s. 165, cz. 1.

Przykład 45. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 81

Przykład 46. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 81

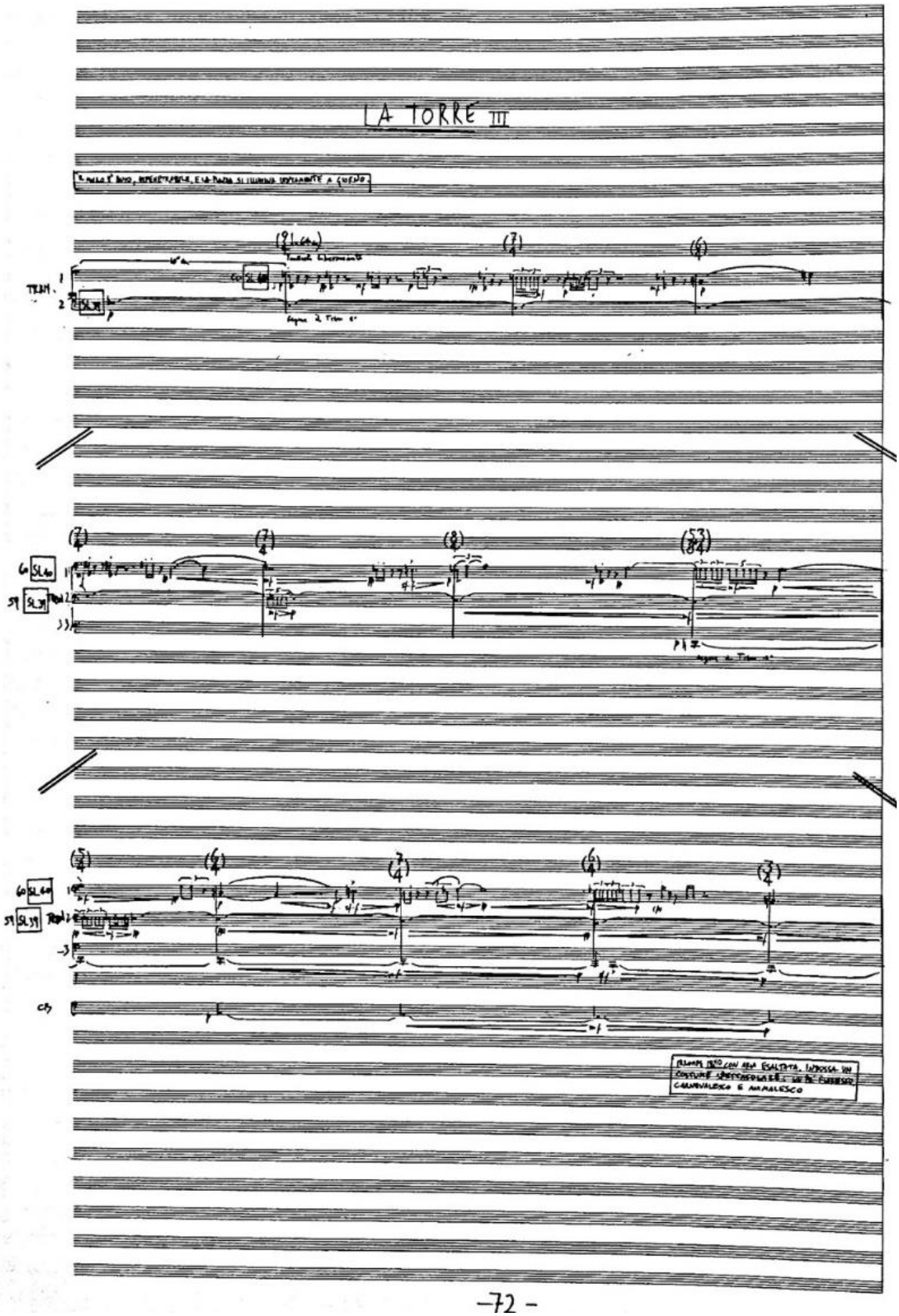


Przykład 47. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 166

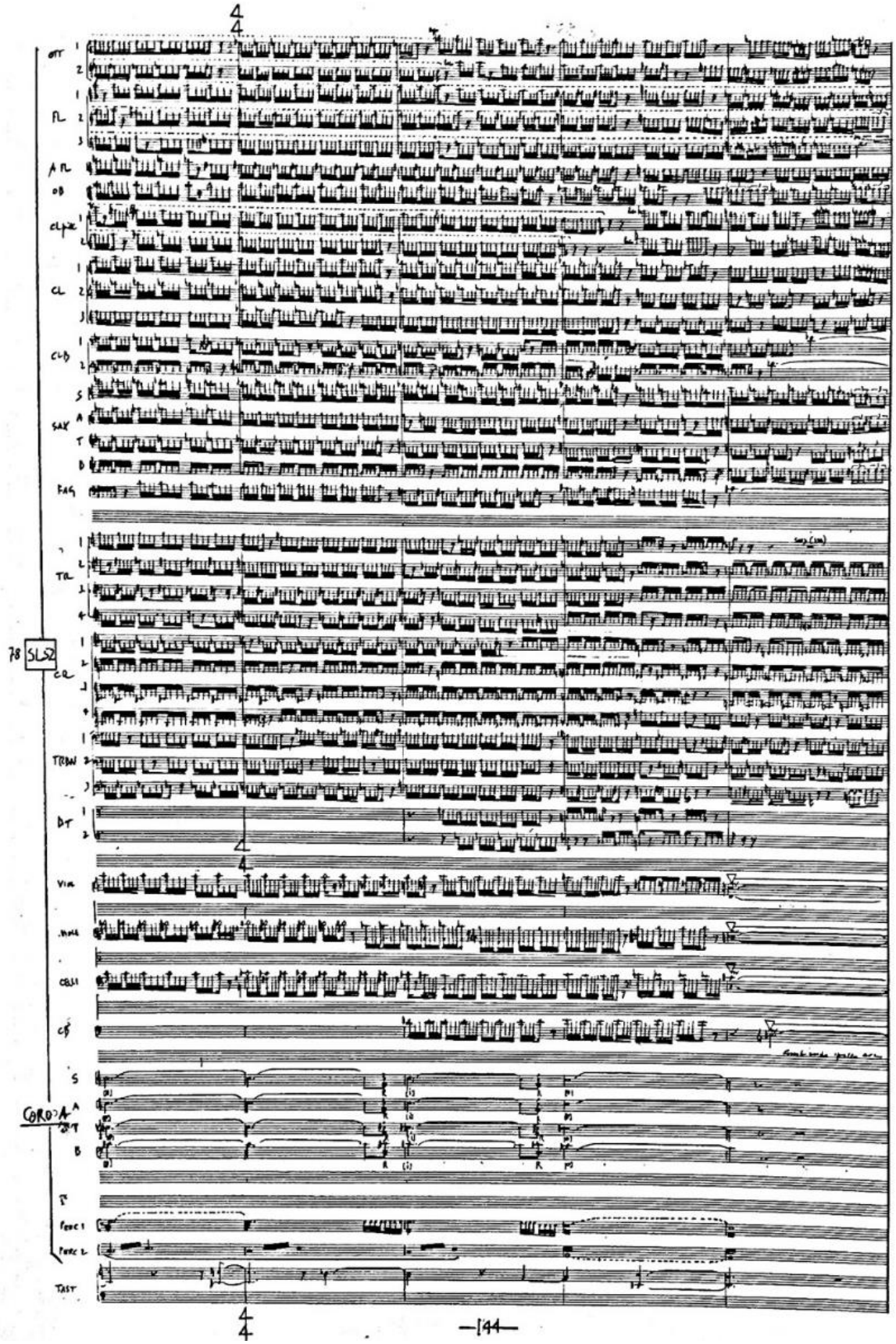


Przykład 48. L. Berio, *Outis*, s. 113, cz. 2.

Przykład 49. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 57

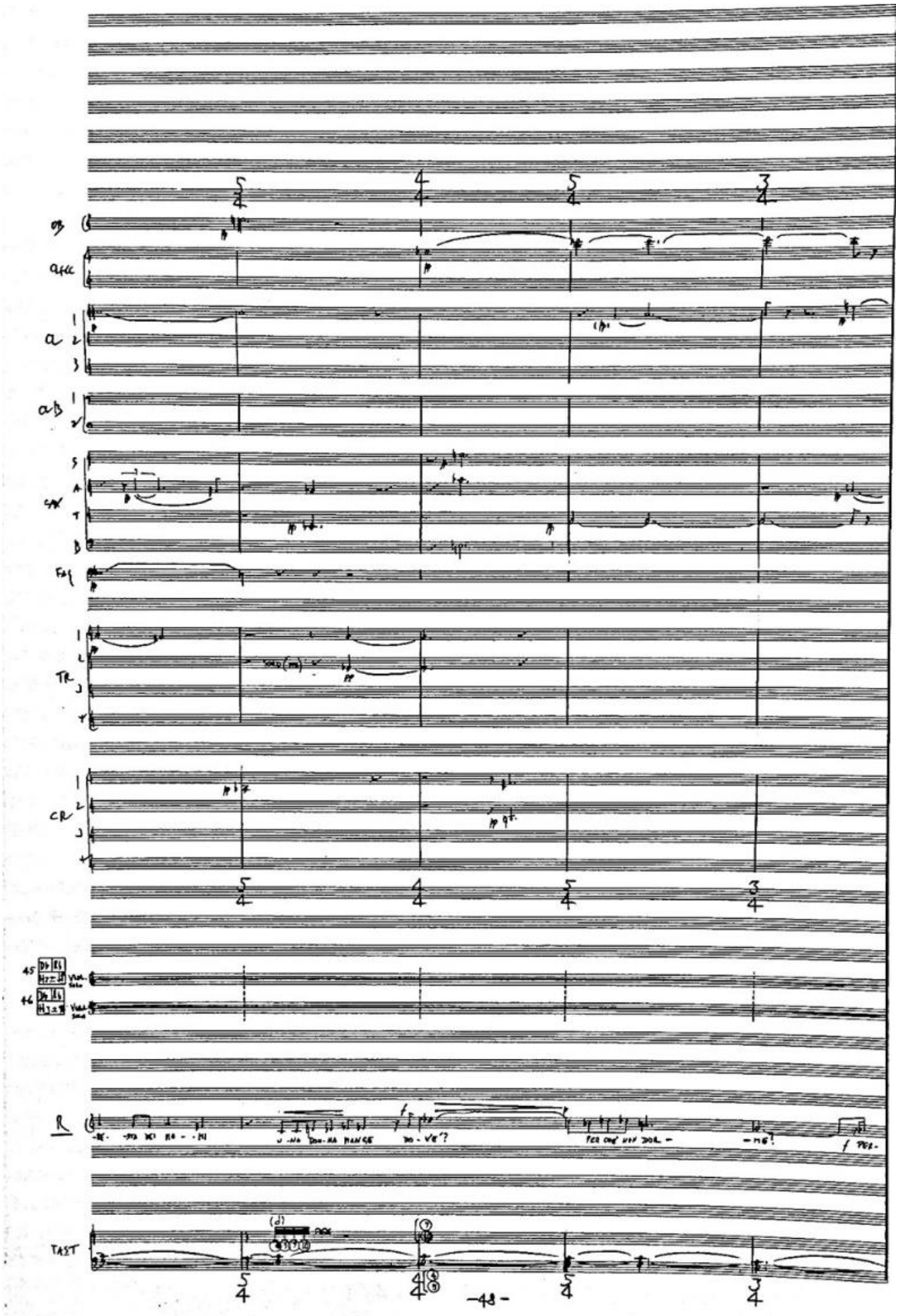
\

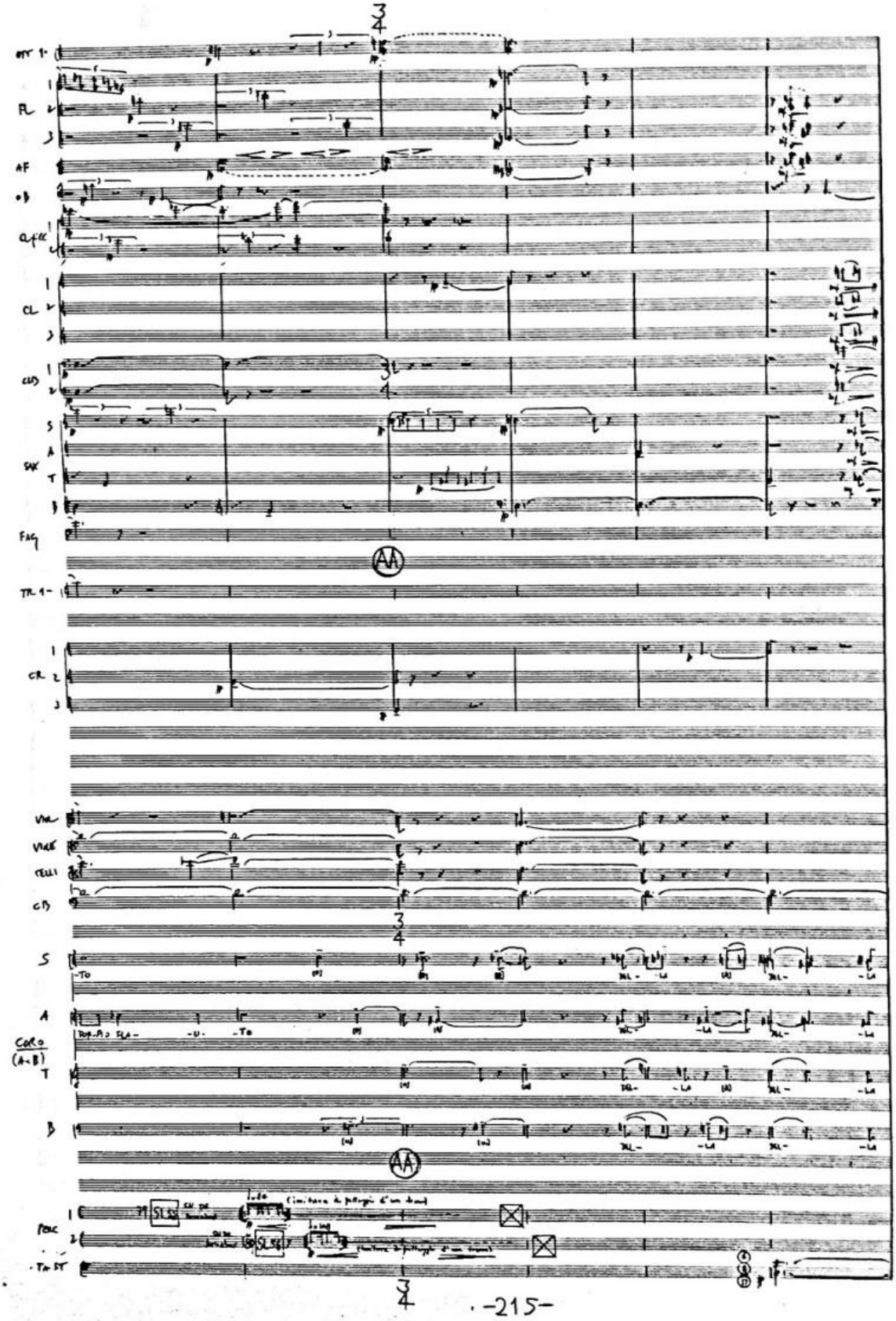


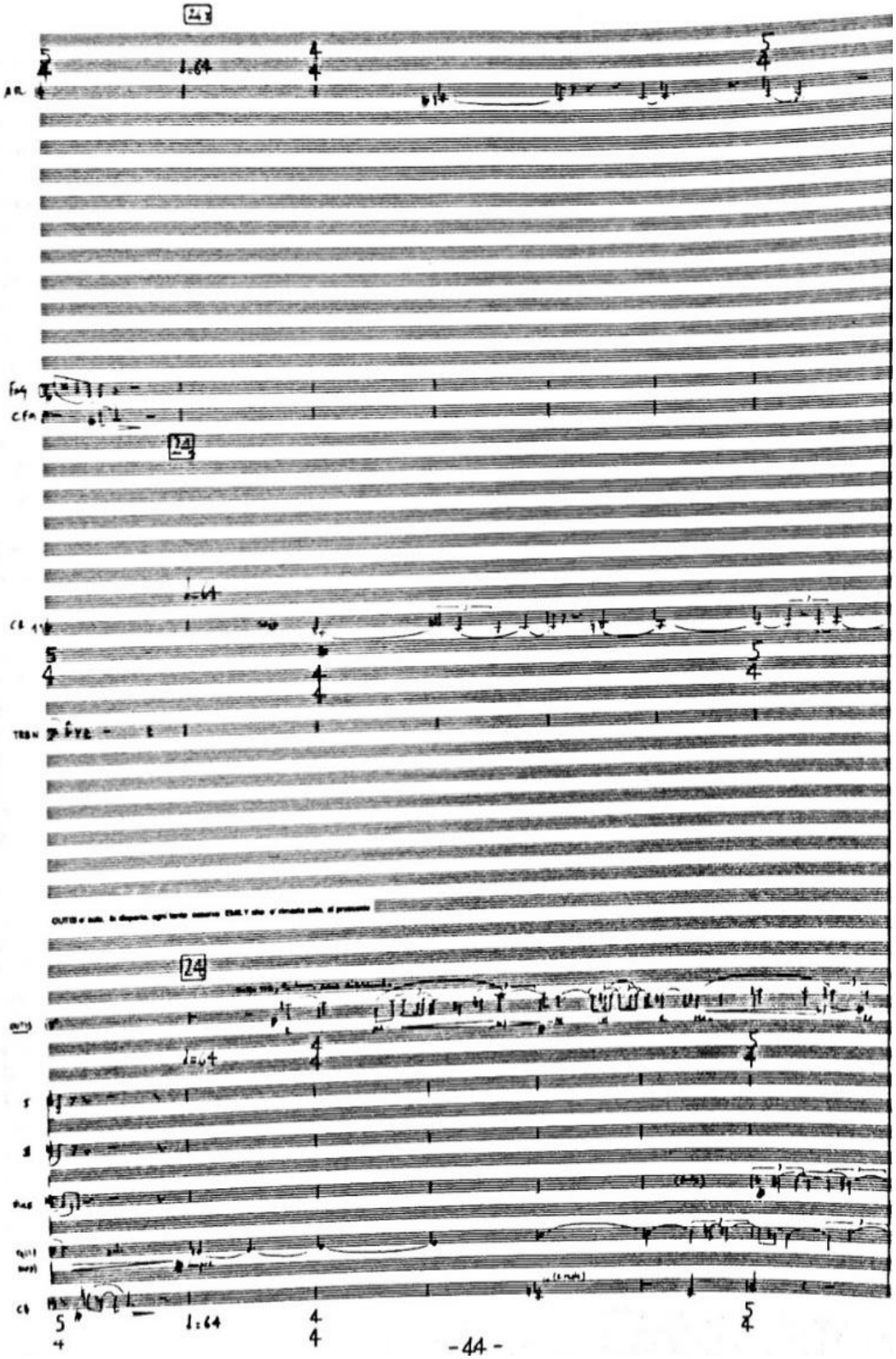
Przykład 50. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 72



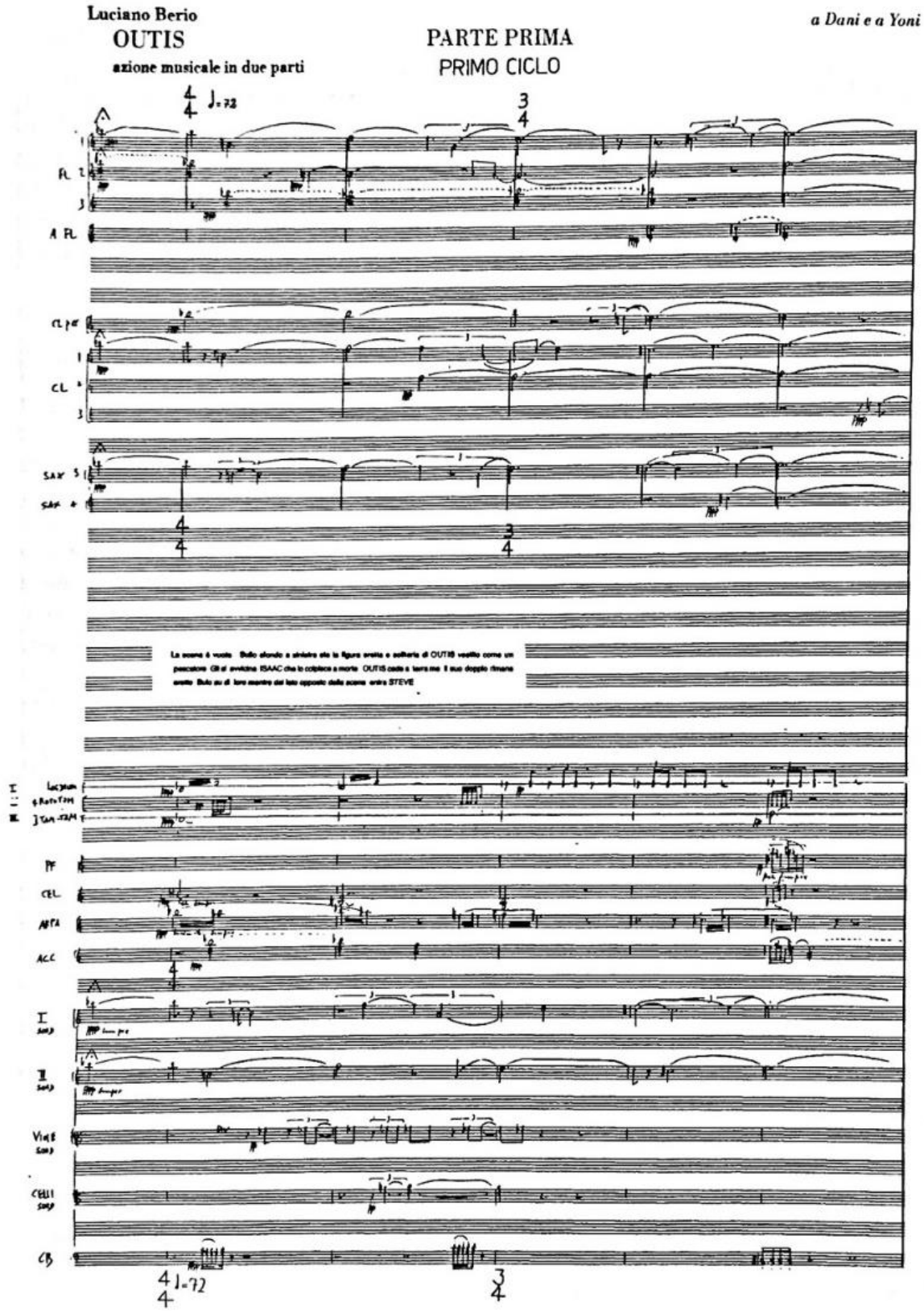
Przykład 51. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 144



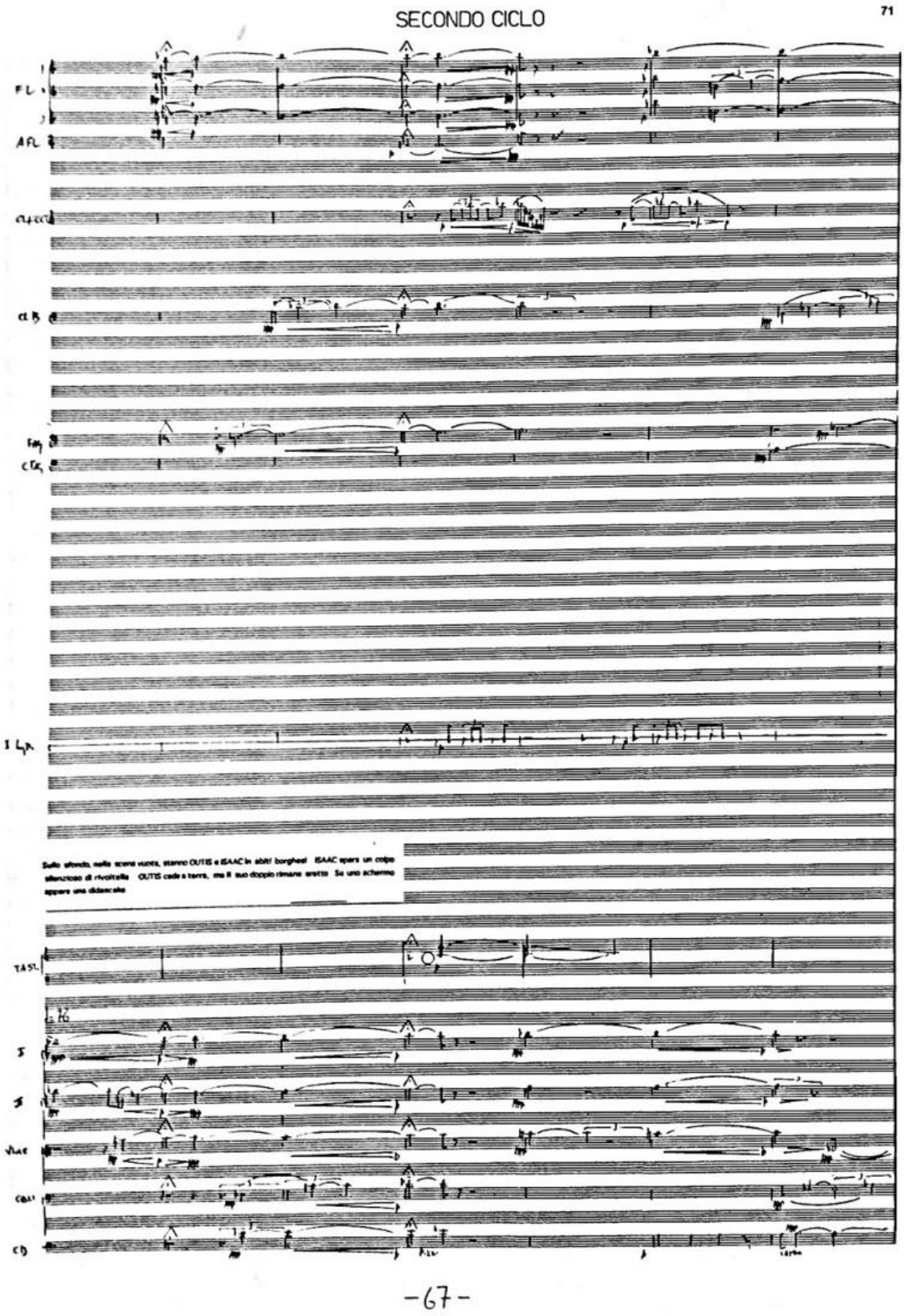
Przykład 52. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 48

Przykład 53. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 215



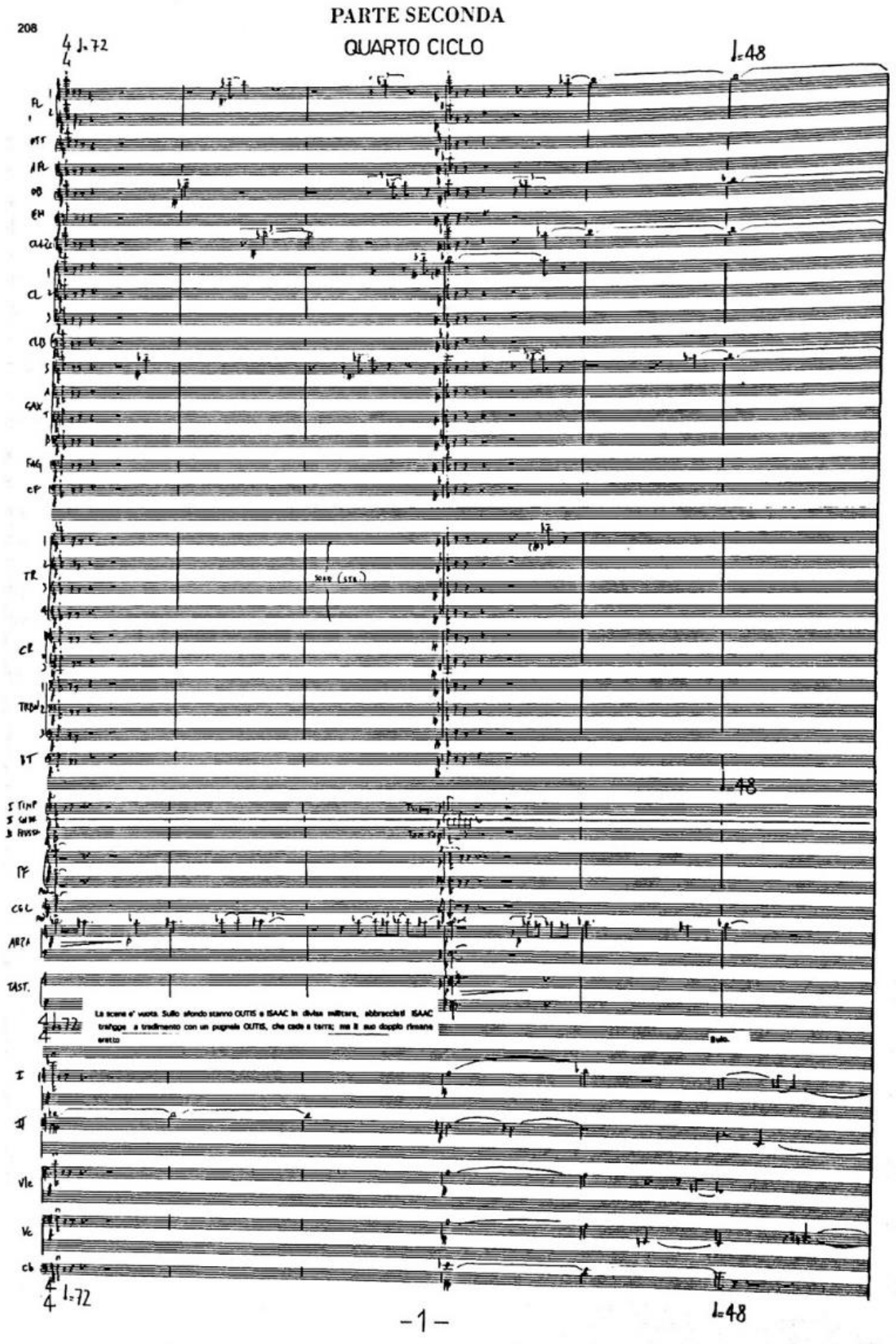
Przykład 54. L. Berio, *Outis*, s. 44, cz. 1.

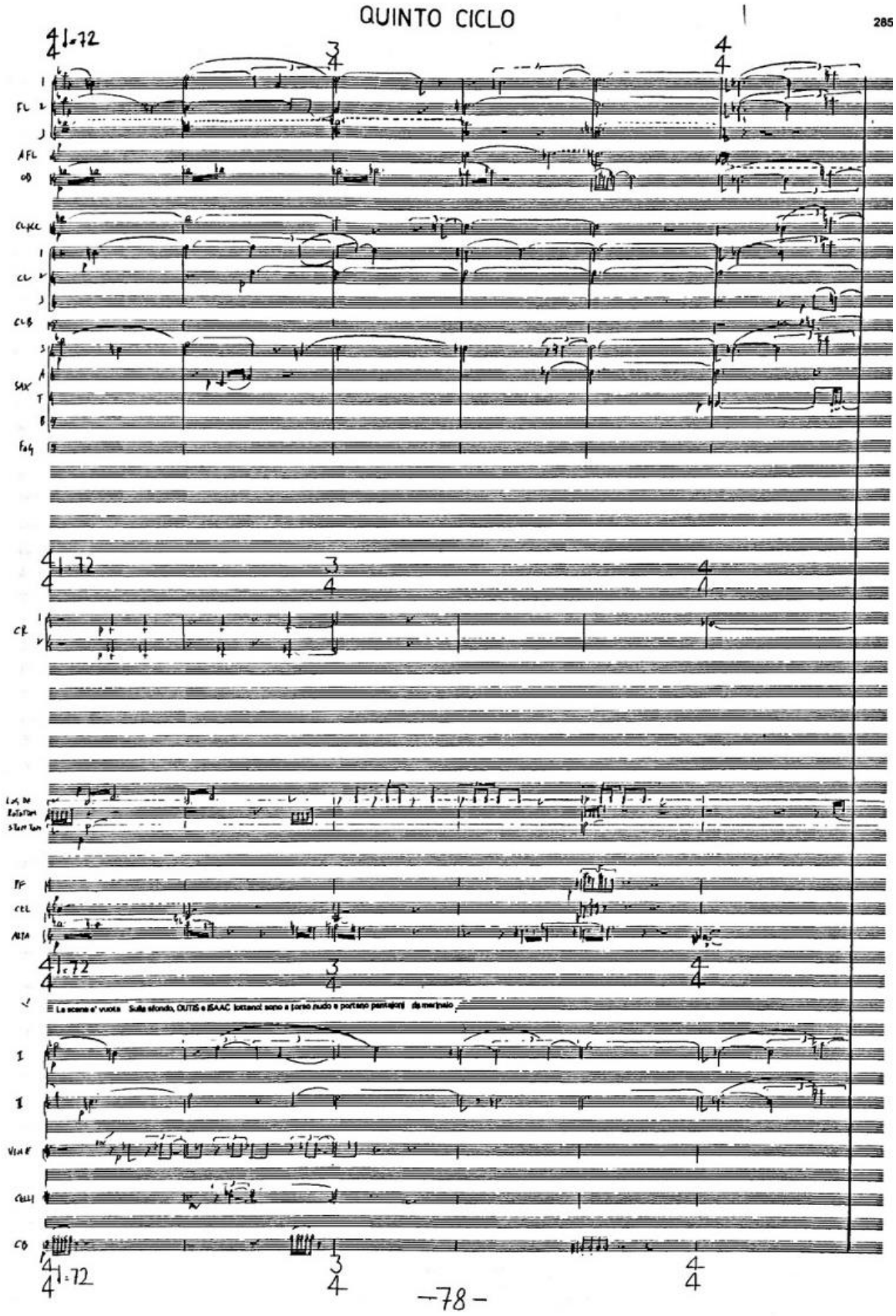
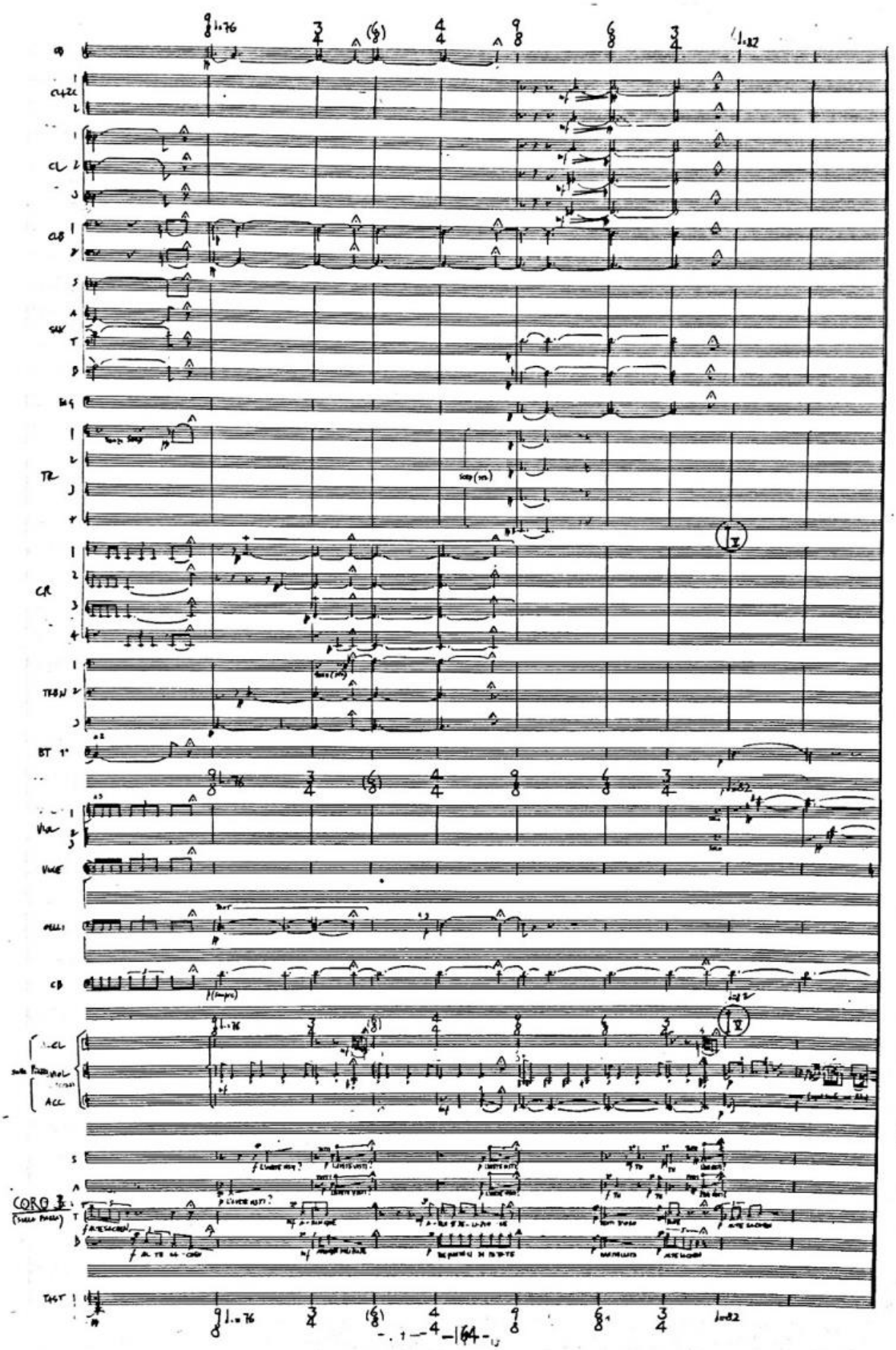
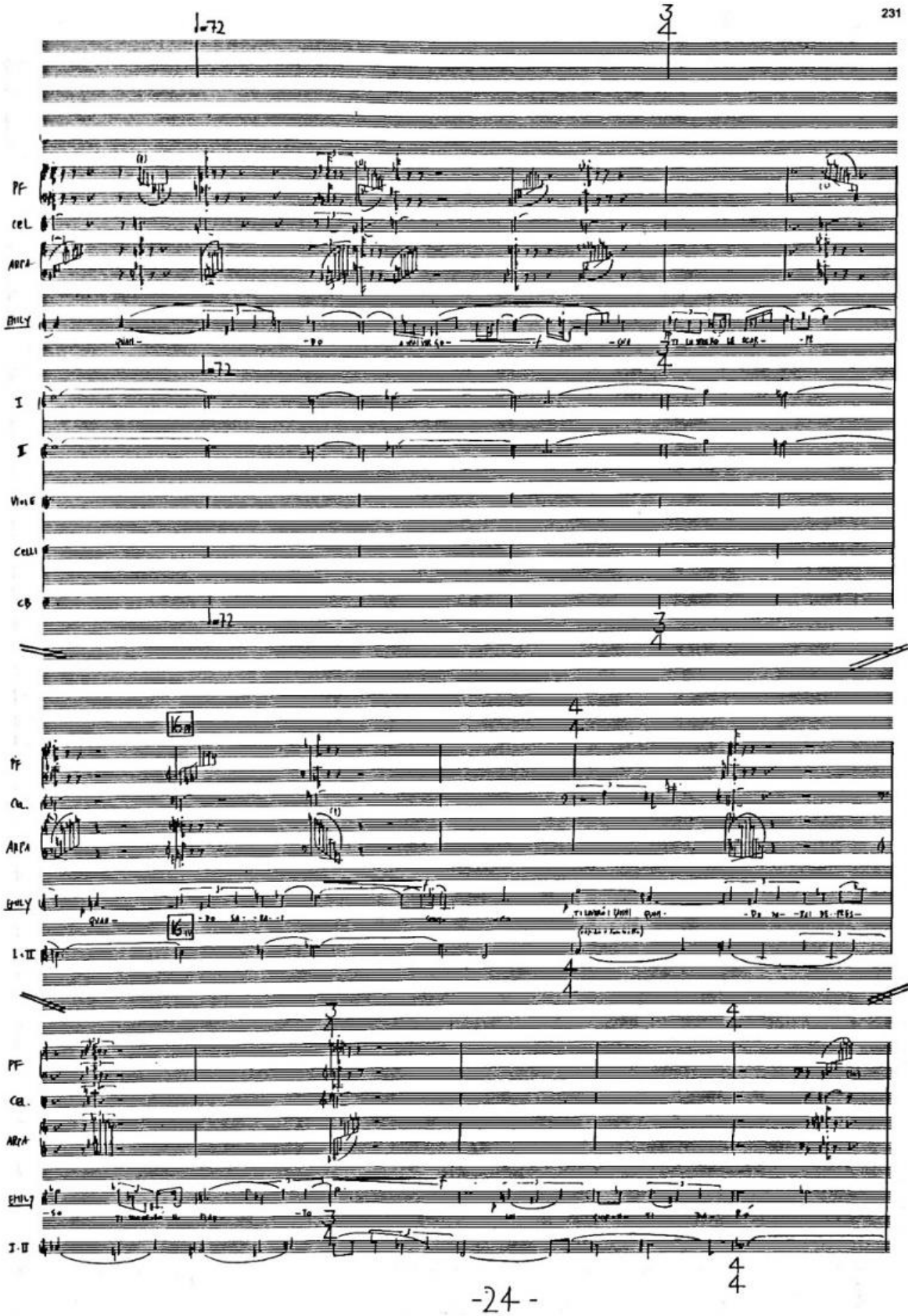
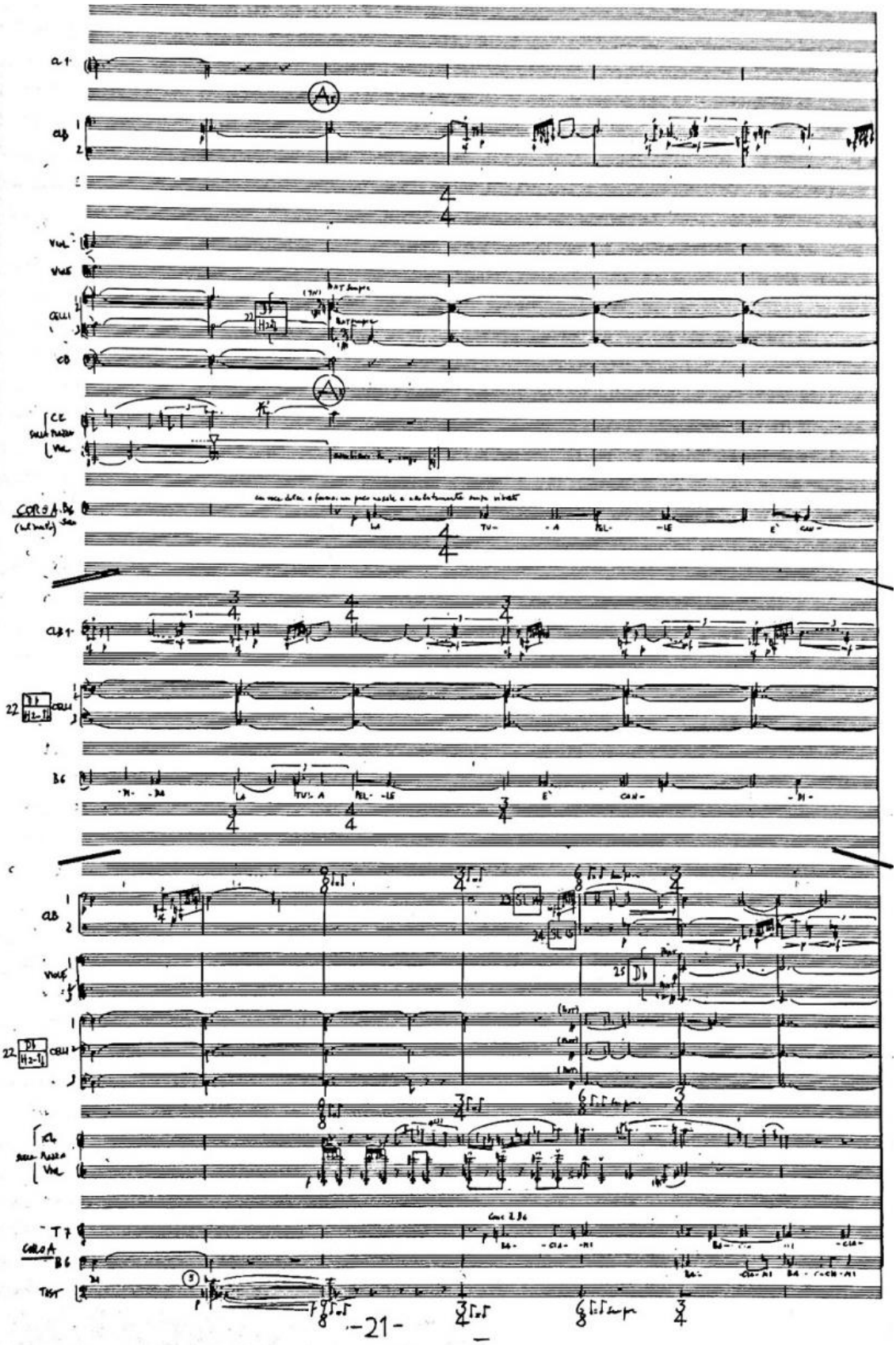
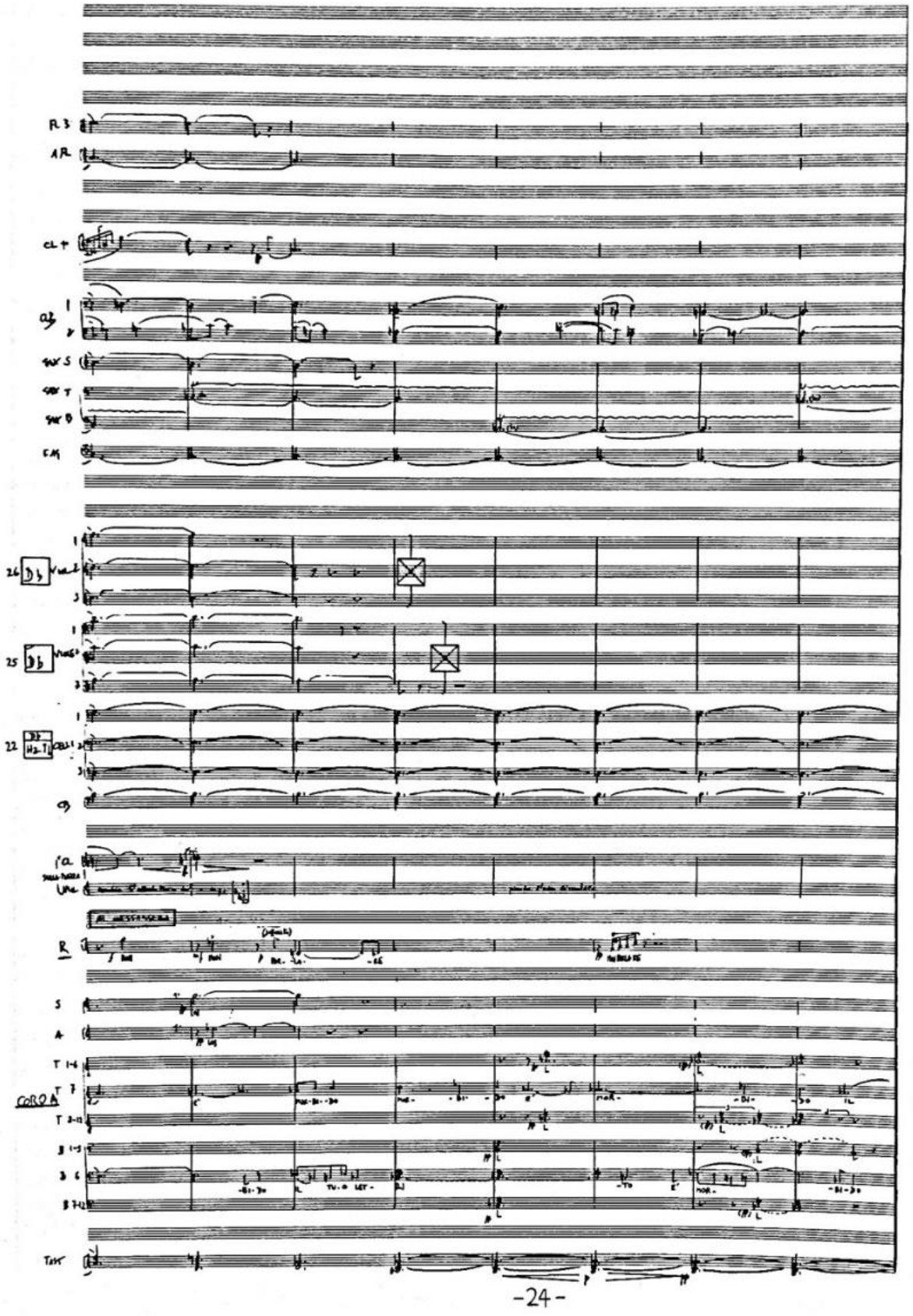
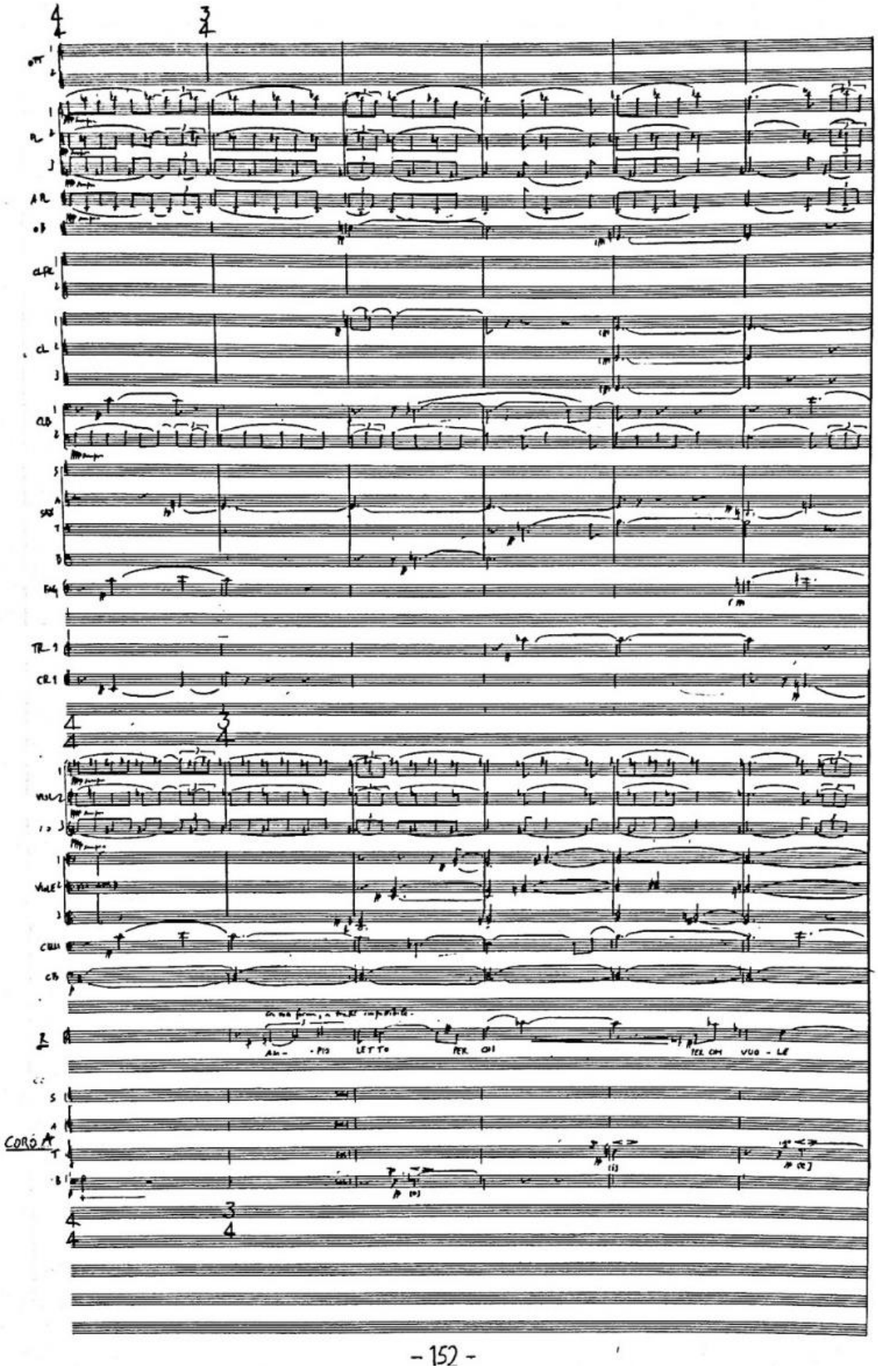
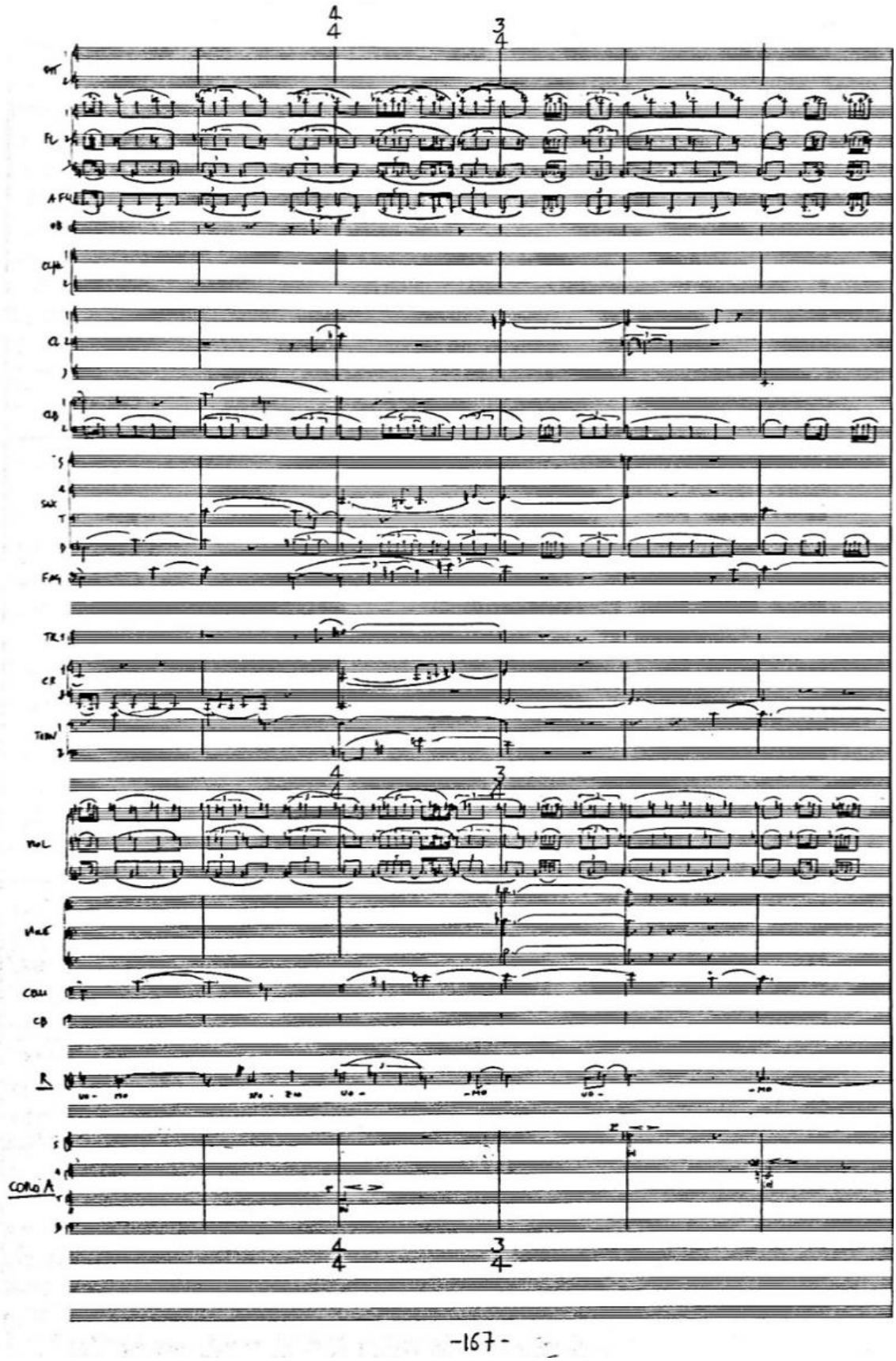
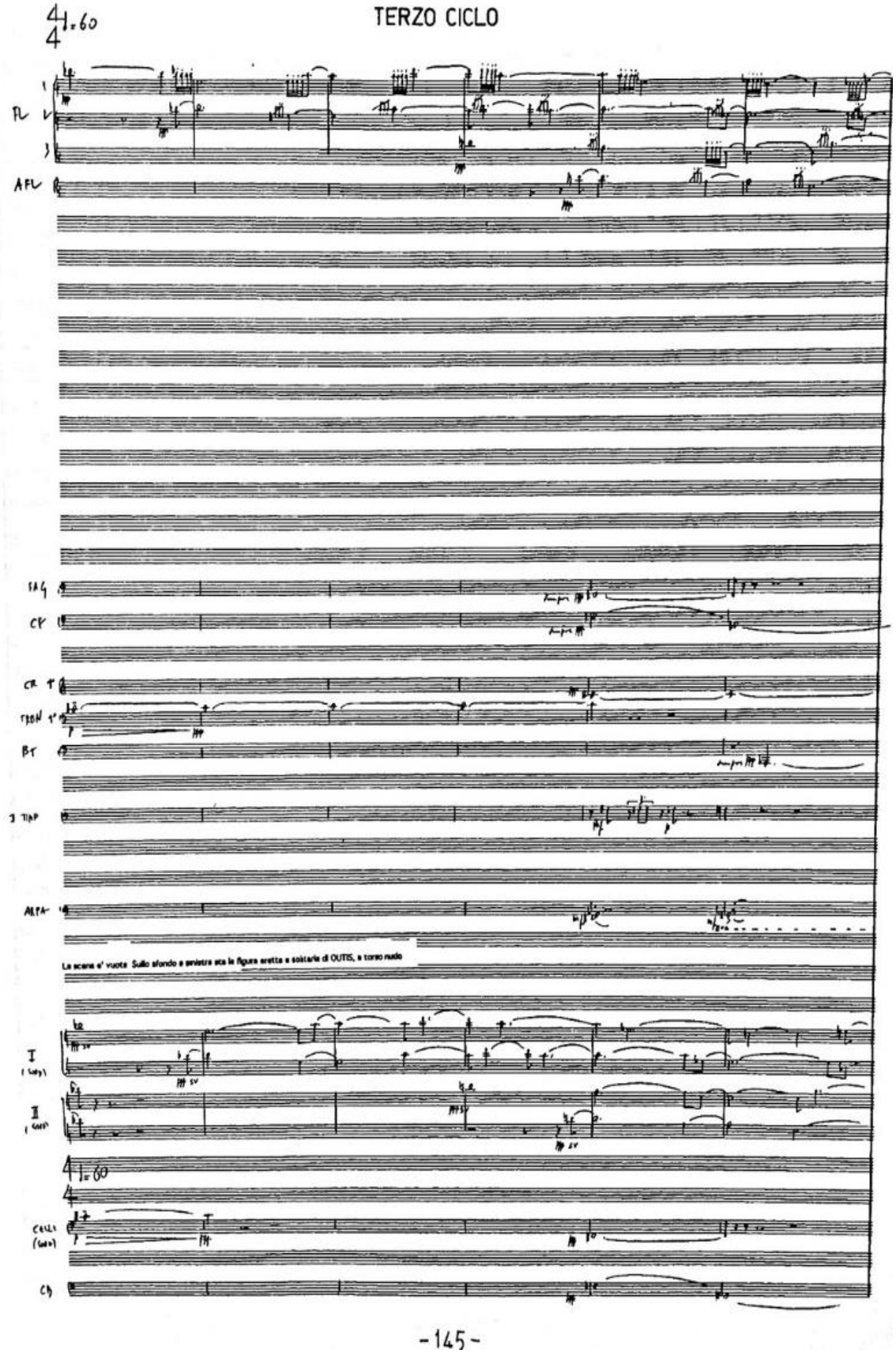
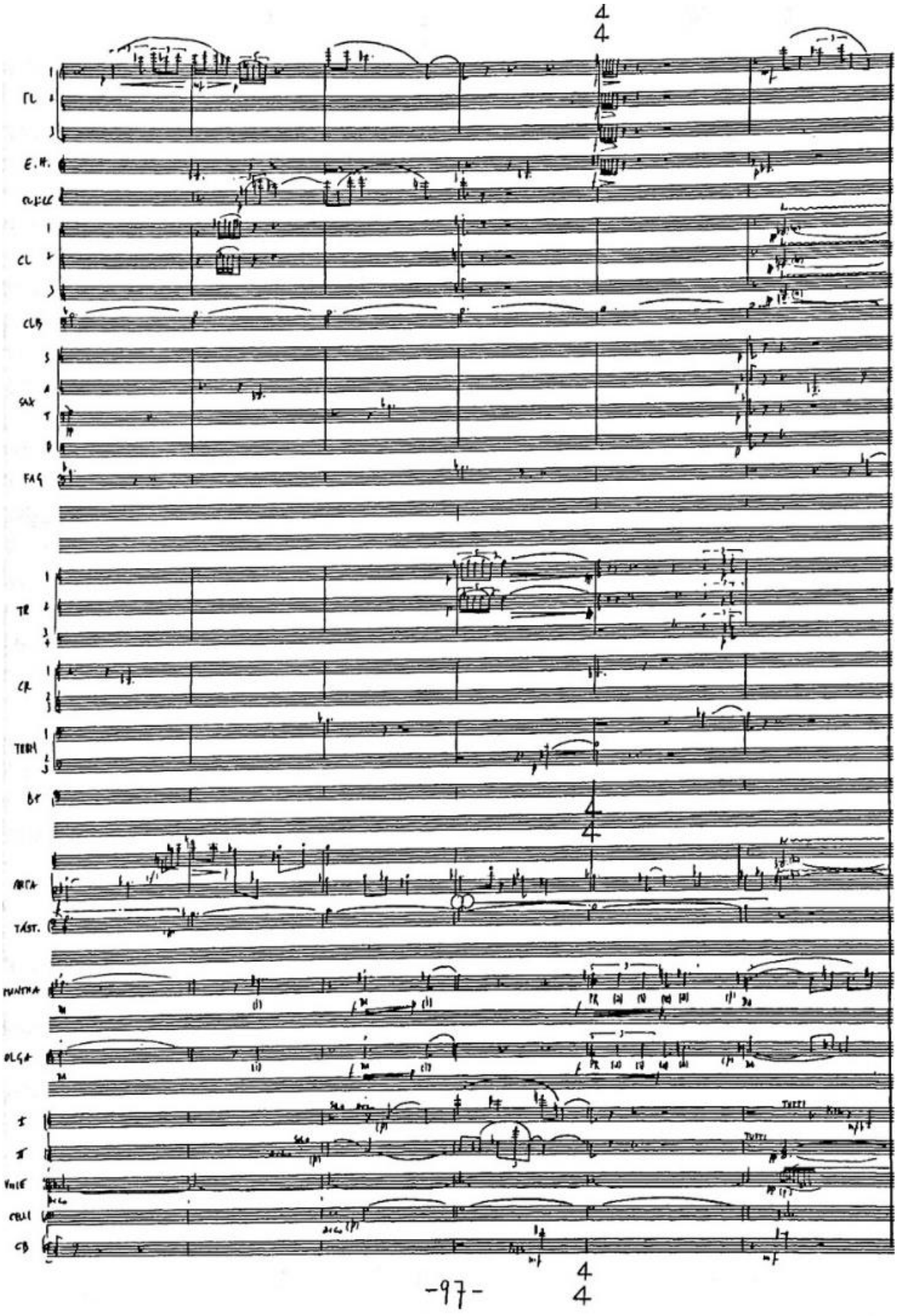
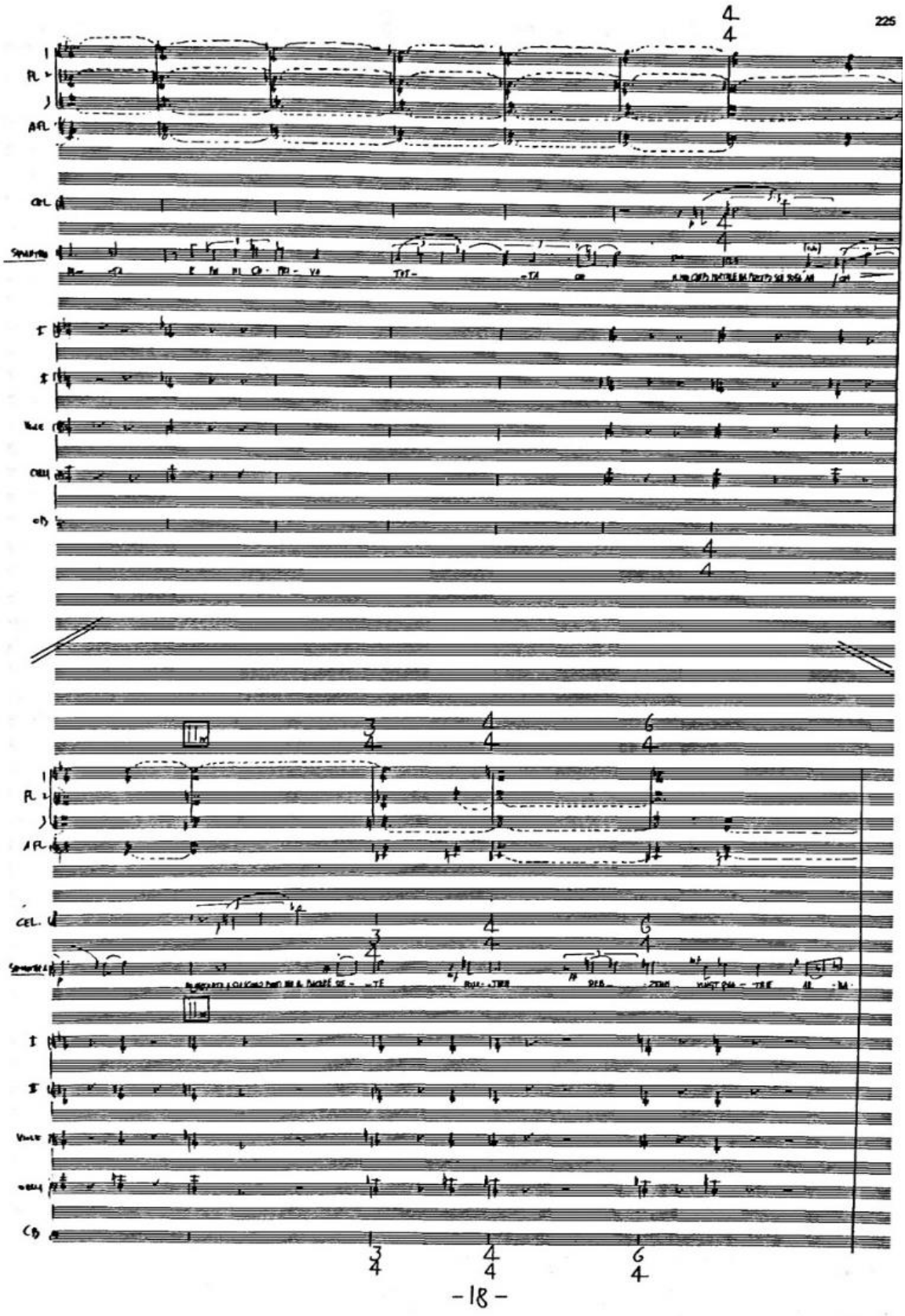
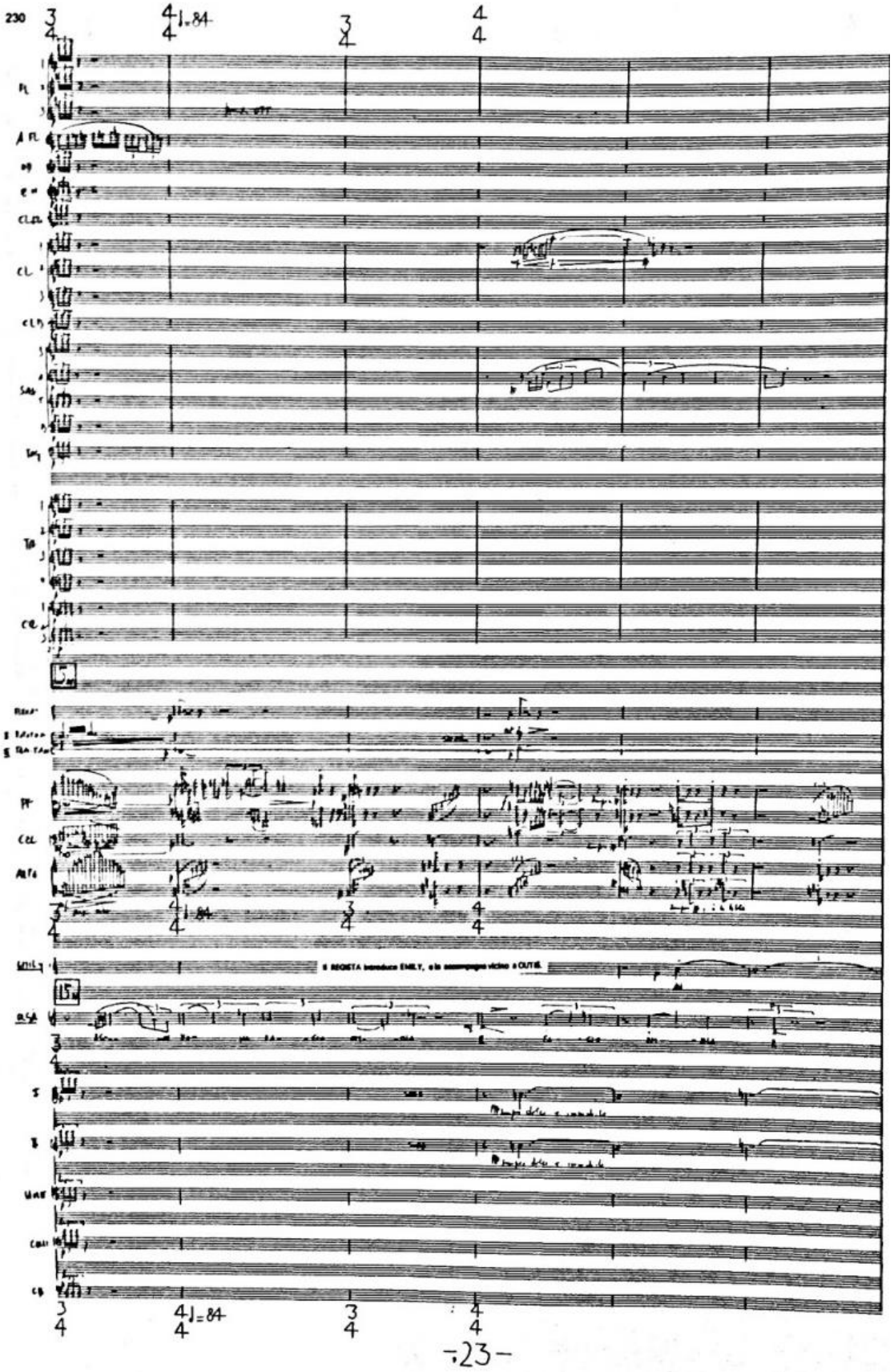
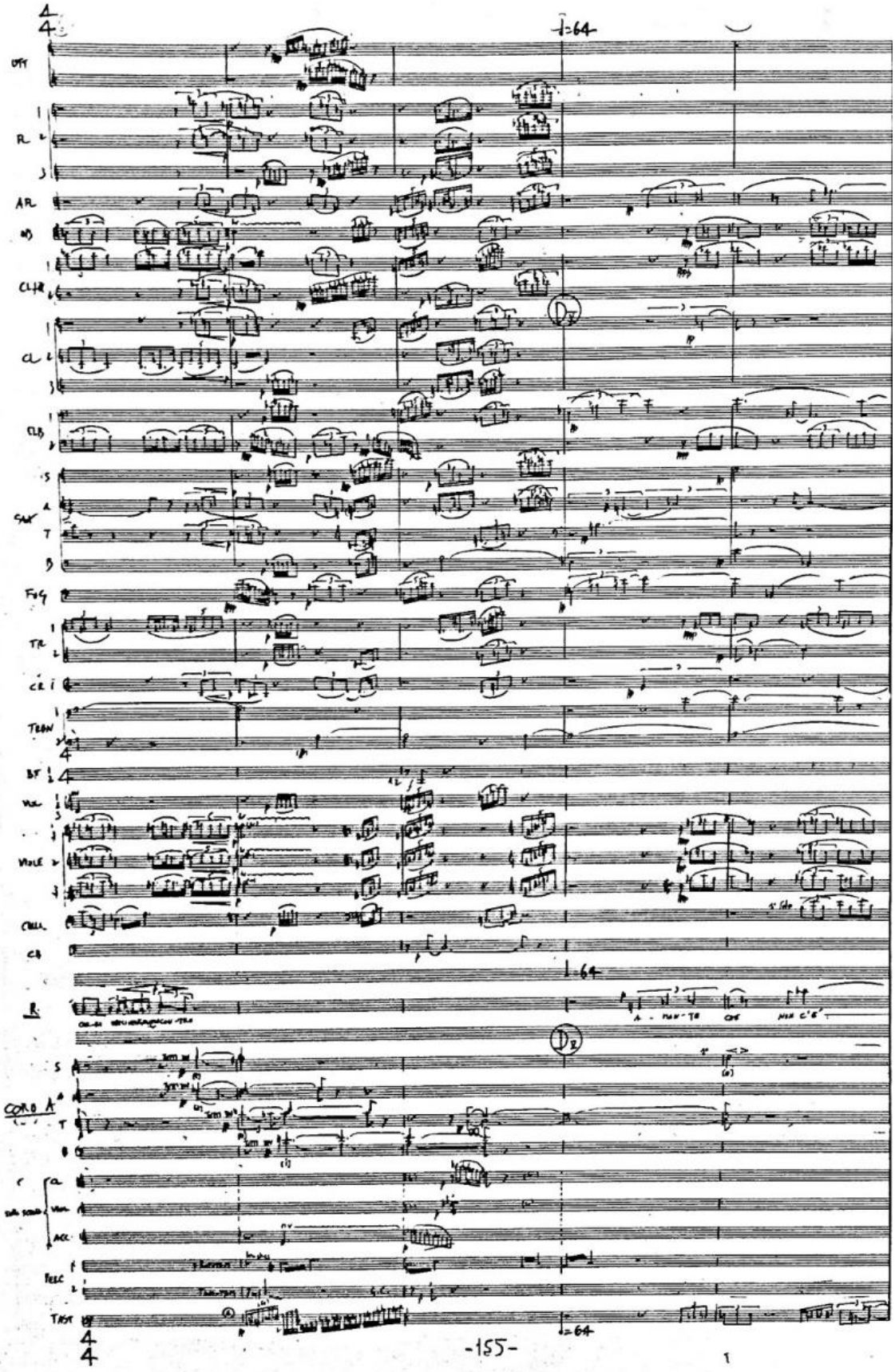


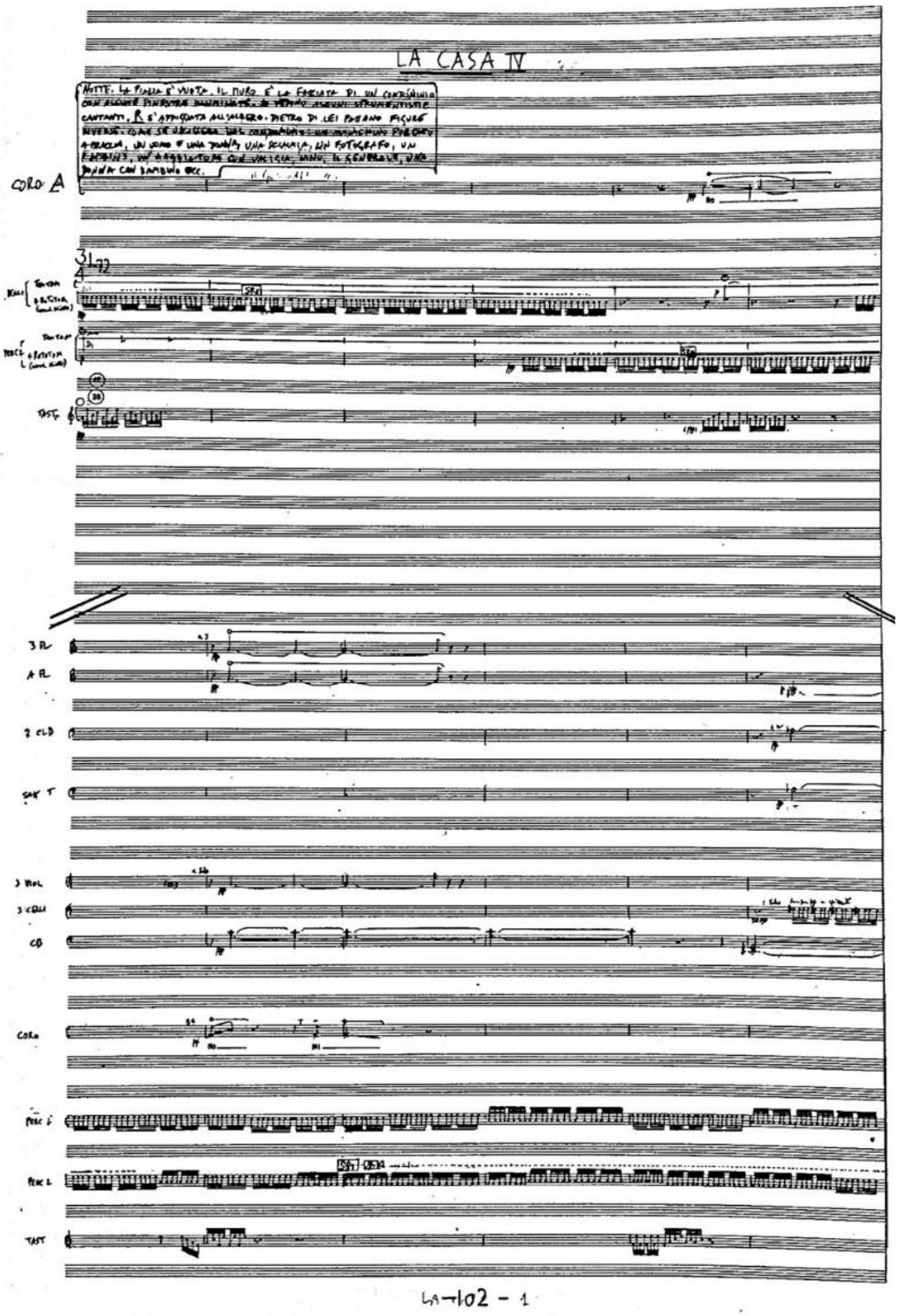
Przykład 55. L. Berio, *Outis*, s. 1, cz. 1.



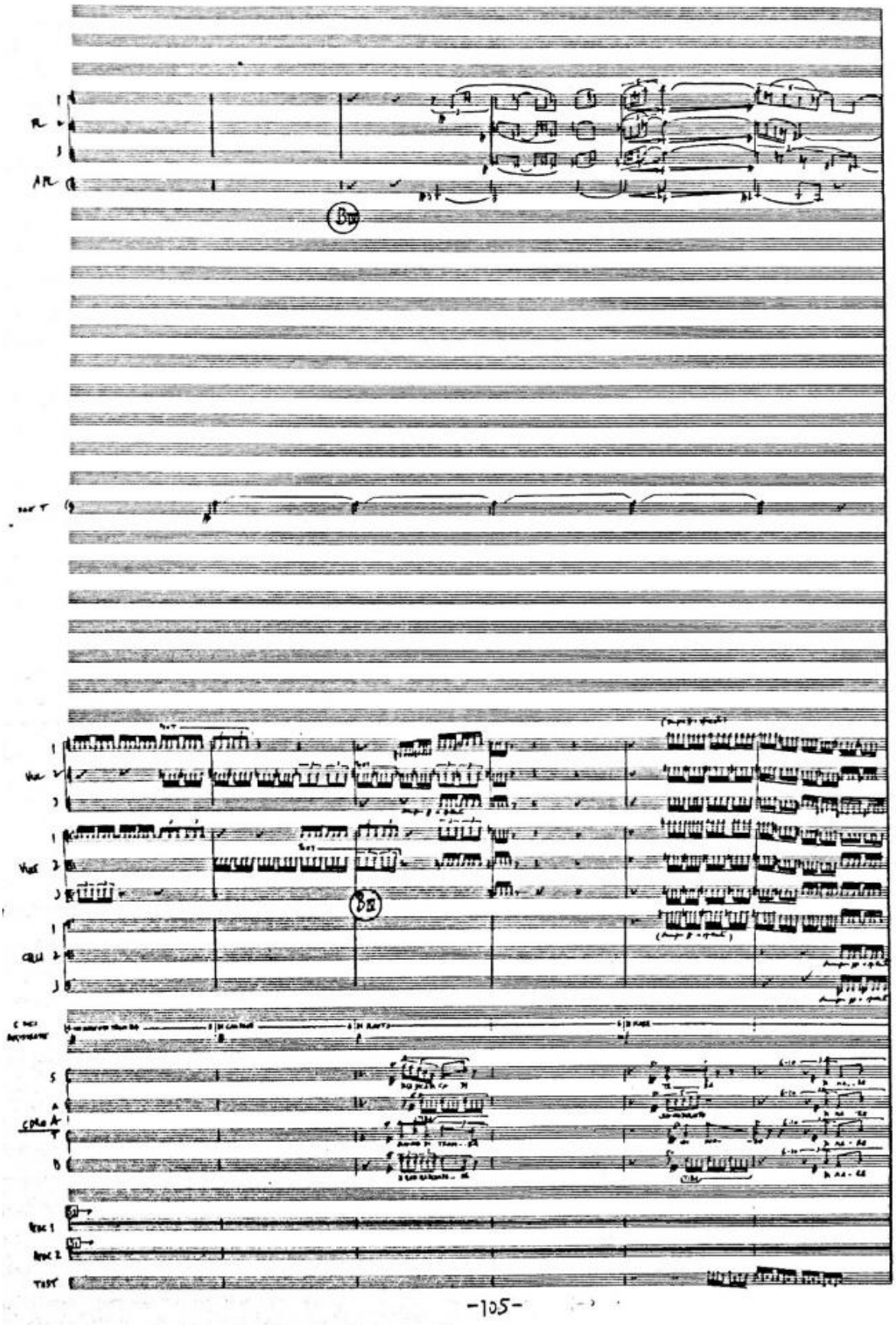
Przykład 56. L. Berio, *Outis*, s. 67, cz. 1.

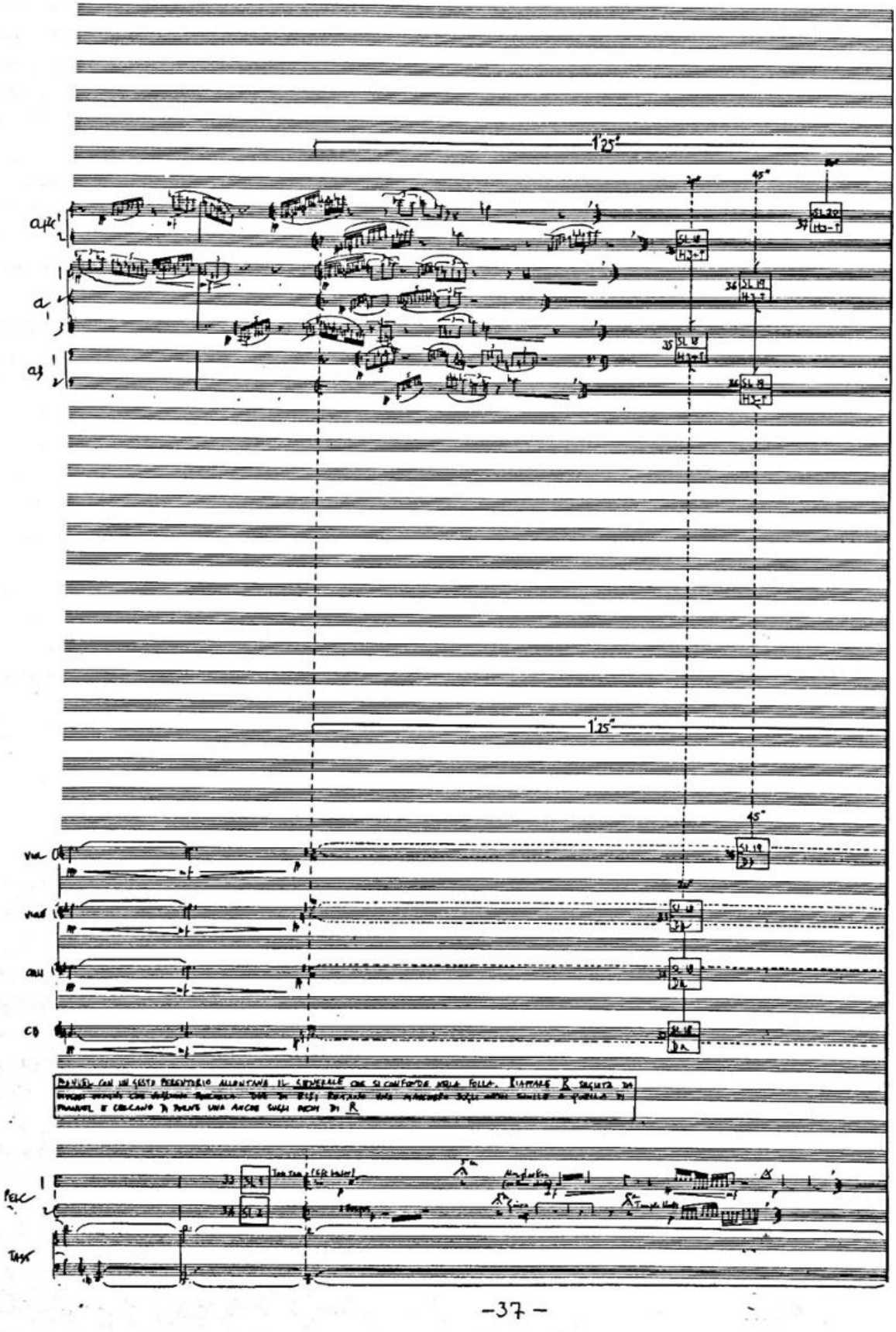


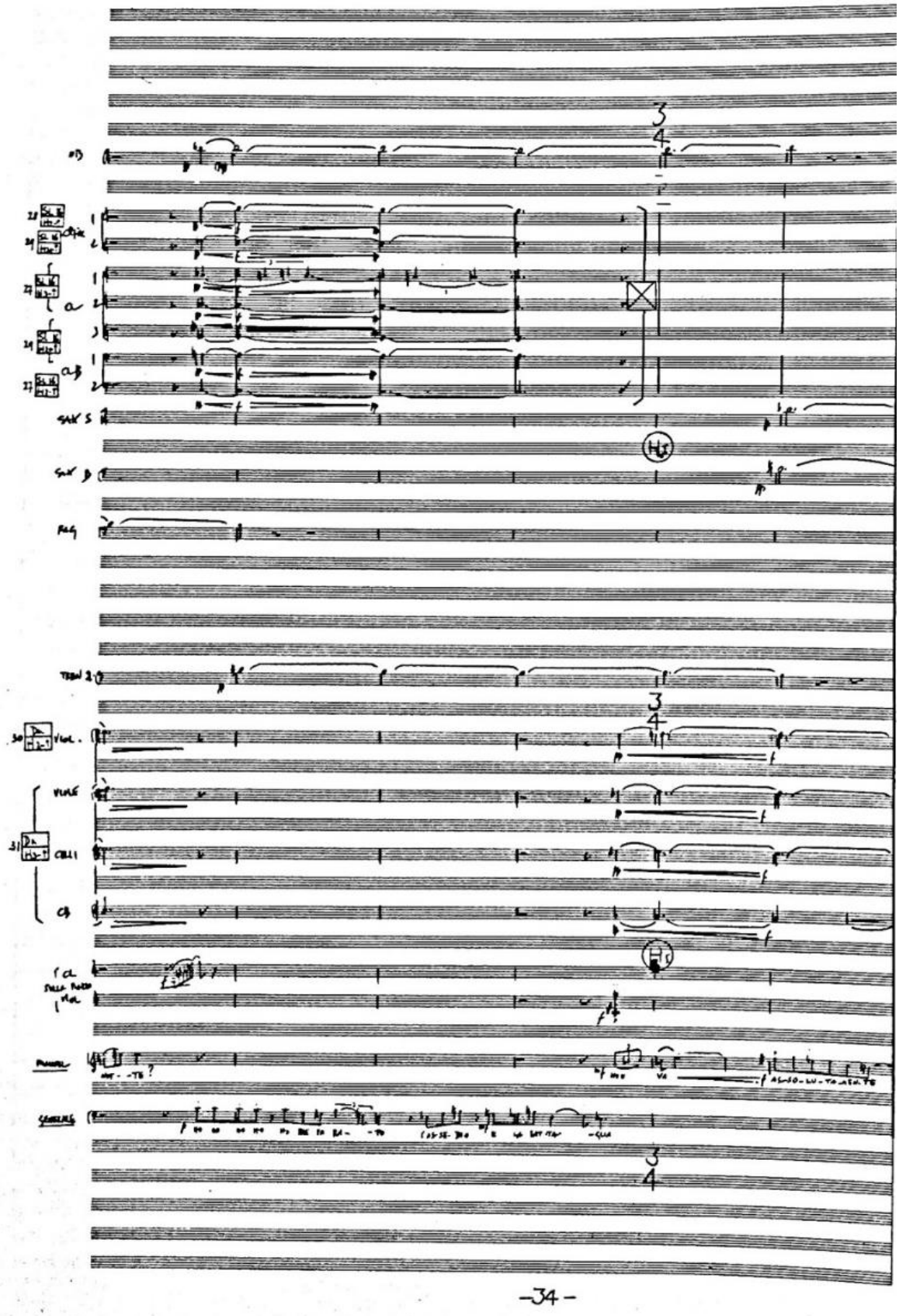
Przykład 57. L. Berio, *Outis*, s. 1, cz. 2.

Przykład 58. L. Berio, *Outis*, s. 78, cz. 2.

Przykład 59. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 164

Przykład 60. L. Berio, *Outis*, s. 24, cz. 2.

Przykład 61. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 21

Przykład 62. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 24

Przykład 63. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 152

Przykład 64. L. Berio, *Cronacadel Luogo*, s. 157

Przykład 65. L. Berio, *Outis*, s. 145, cz. 1.

Przykład 66. L. Berio, *Outis*, s. 97, cz. 1.

Przykład 67. L. Berio, *Outis*, s. 18, cz. 2.

Przykład 68. L. Berio, *Outis*, s. 23, cz. 2.

Przykład 69. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 155



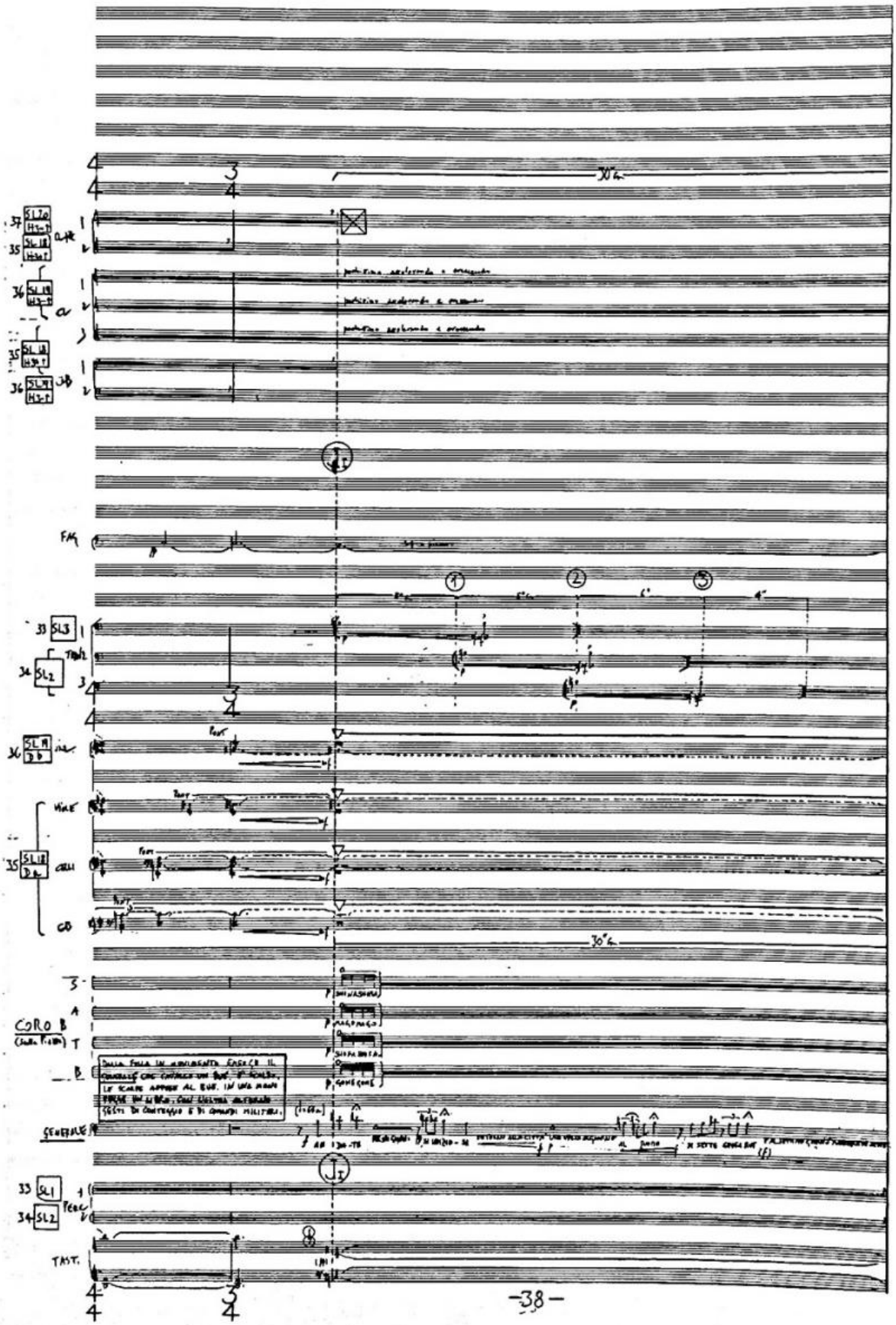
Przykład 70. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 102

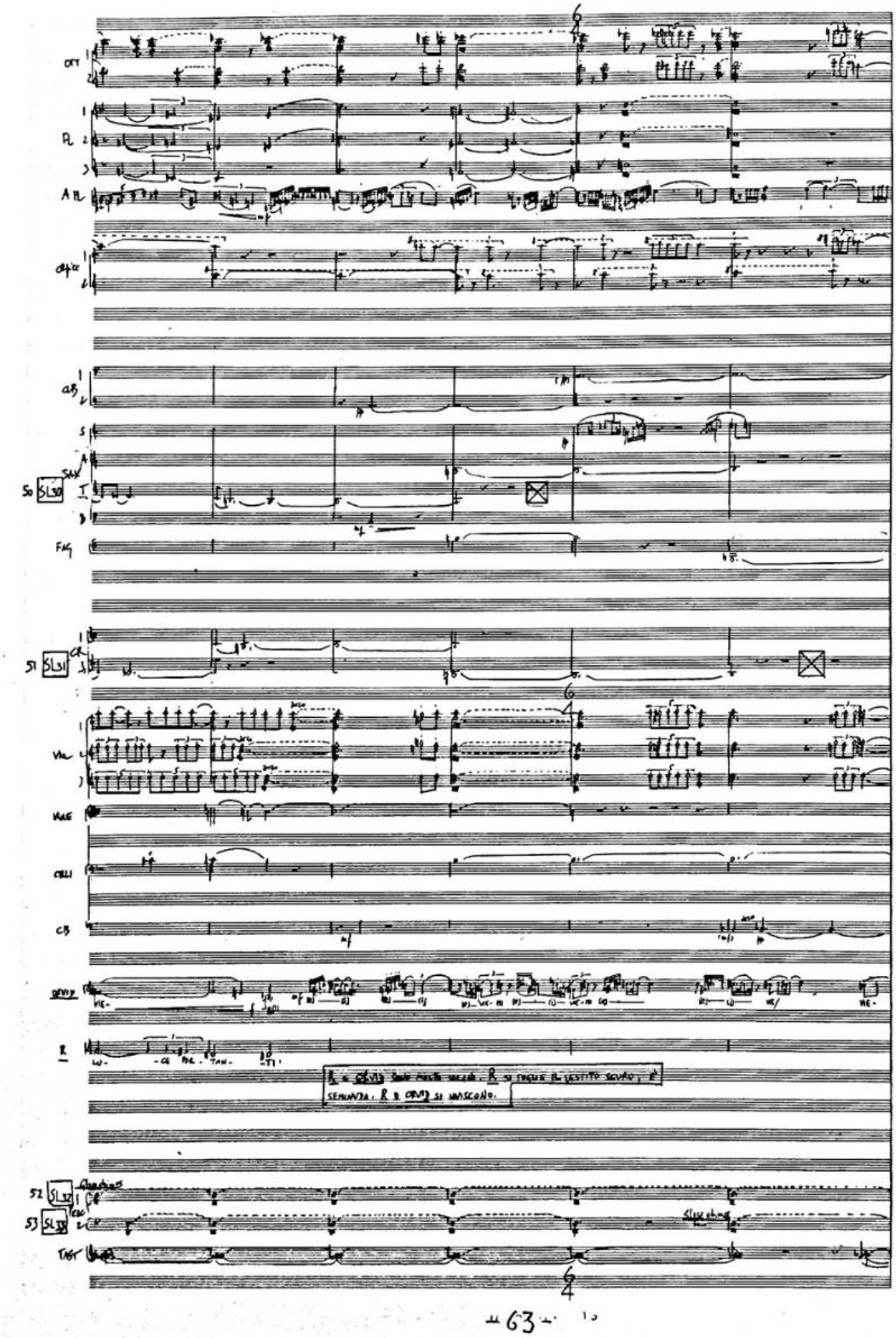


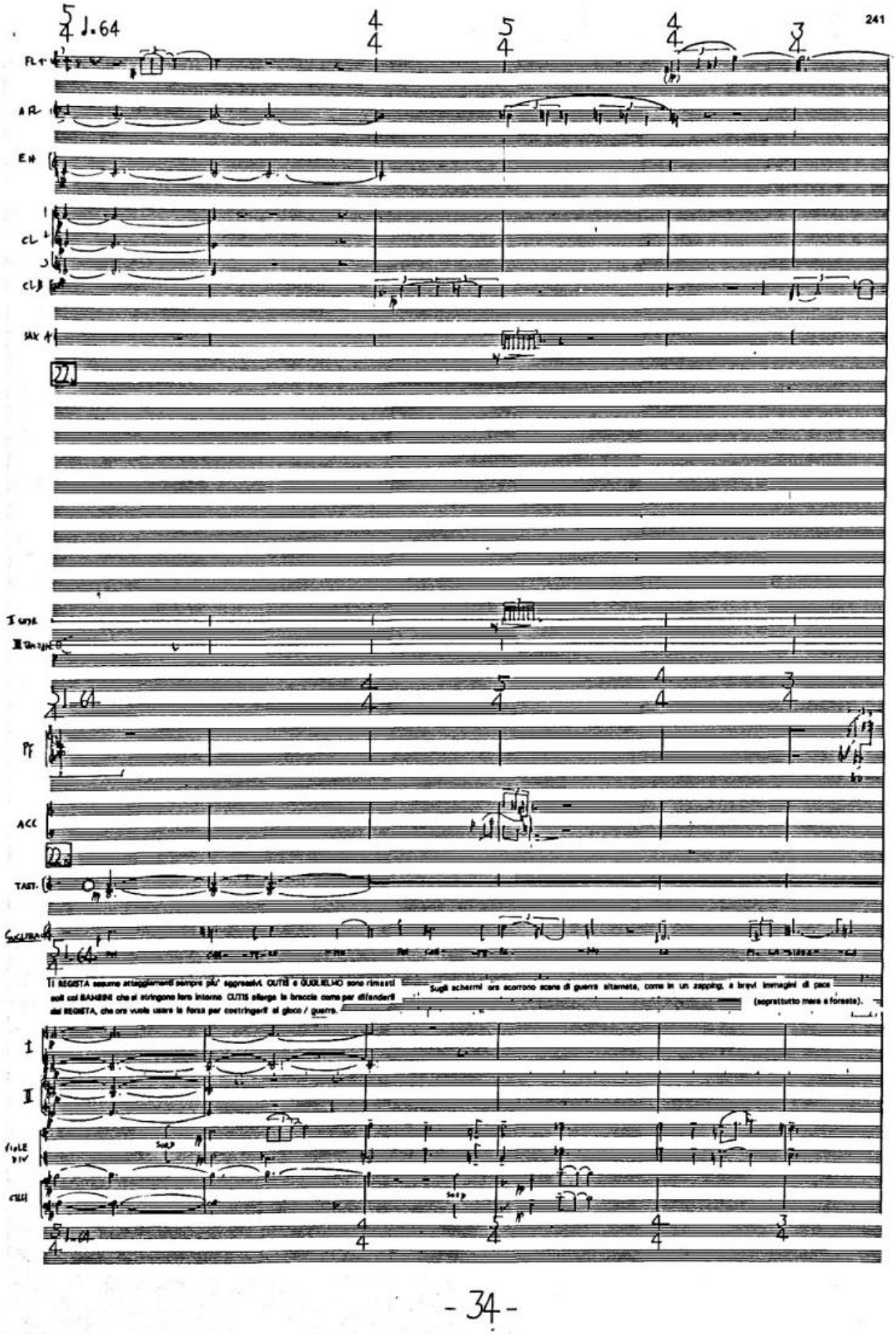
Przykład 71. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 105

Przykład 72. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 37

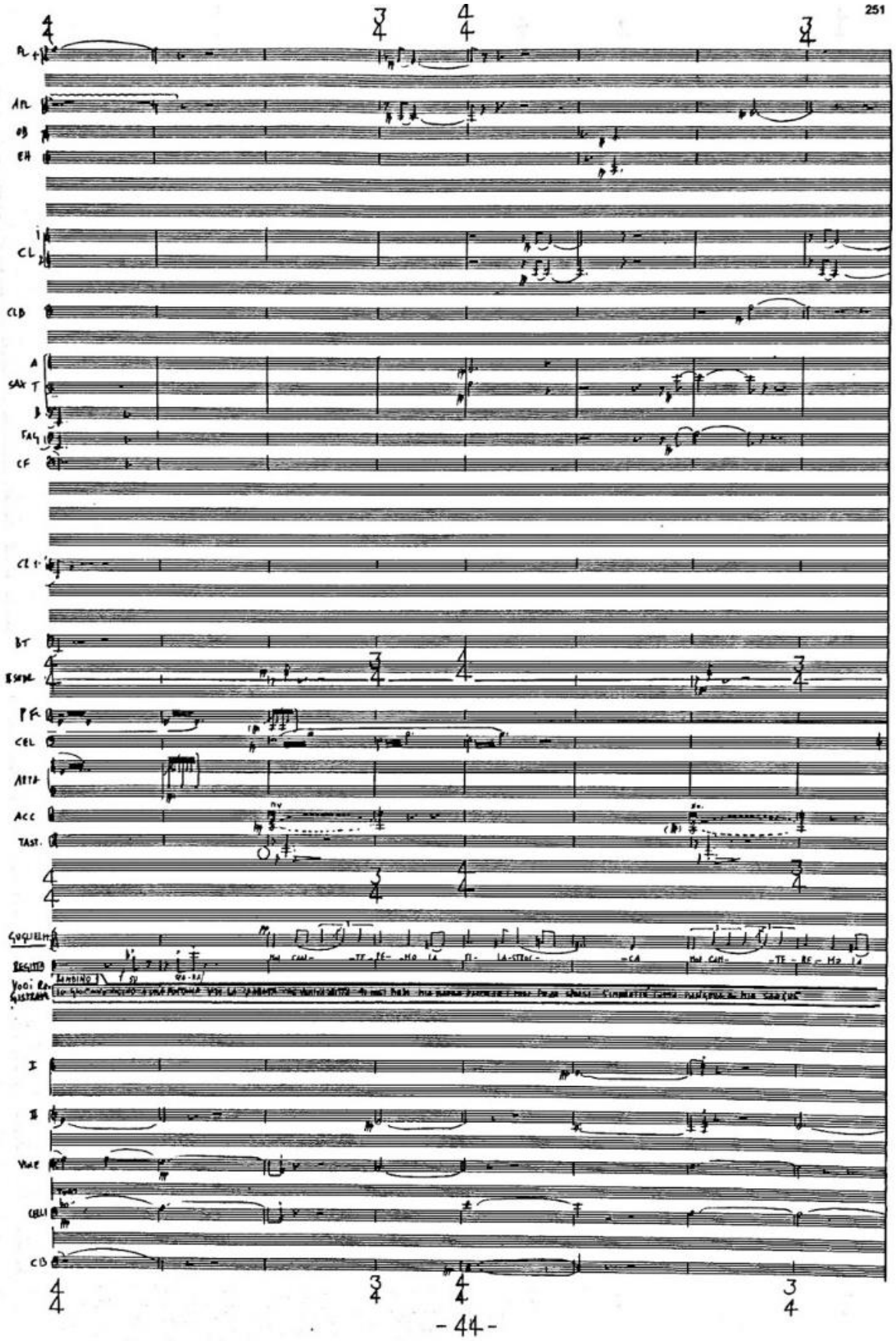
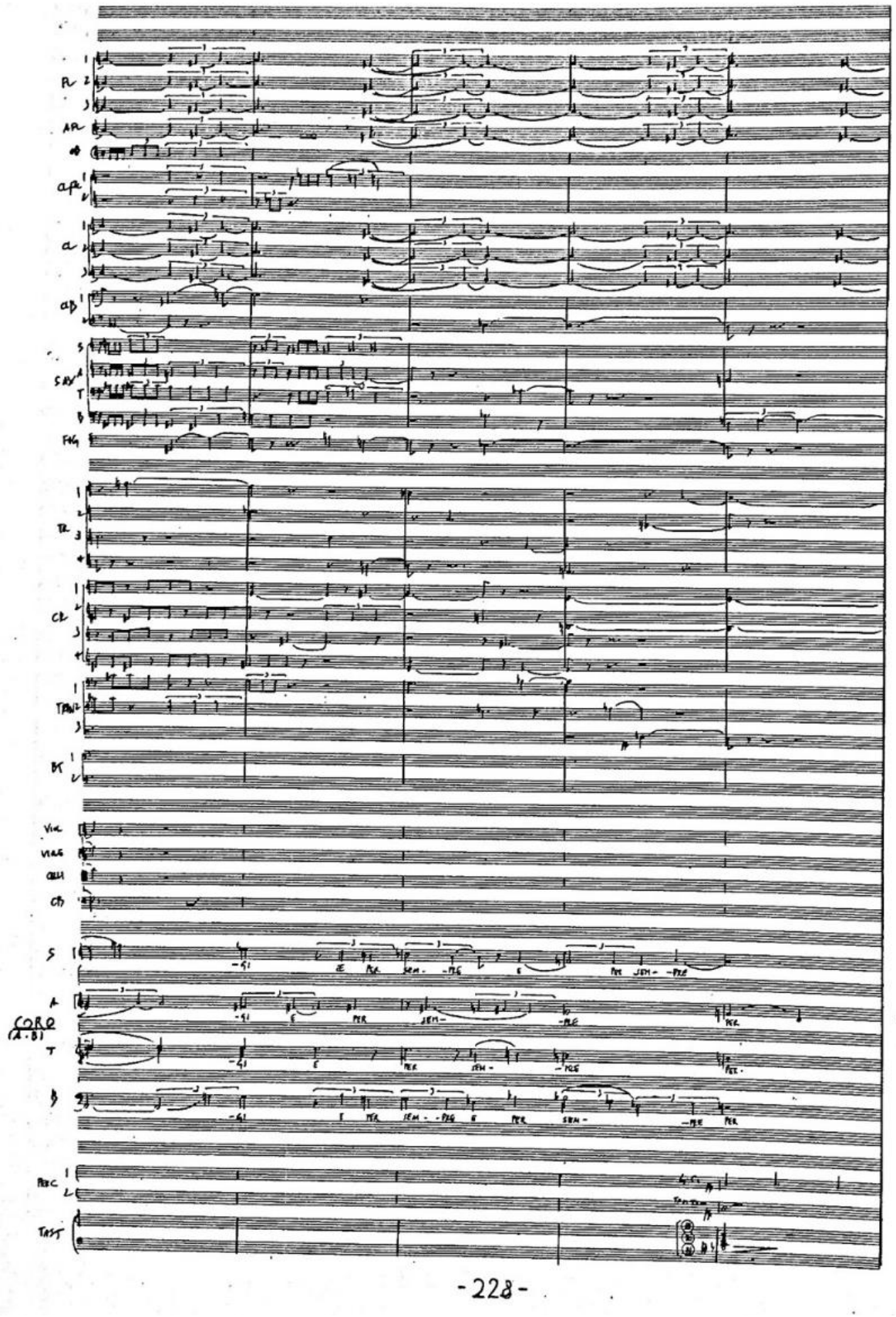
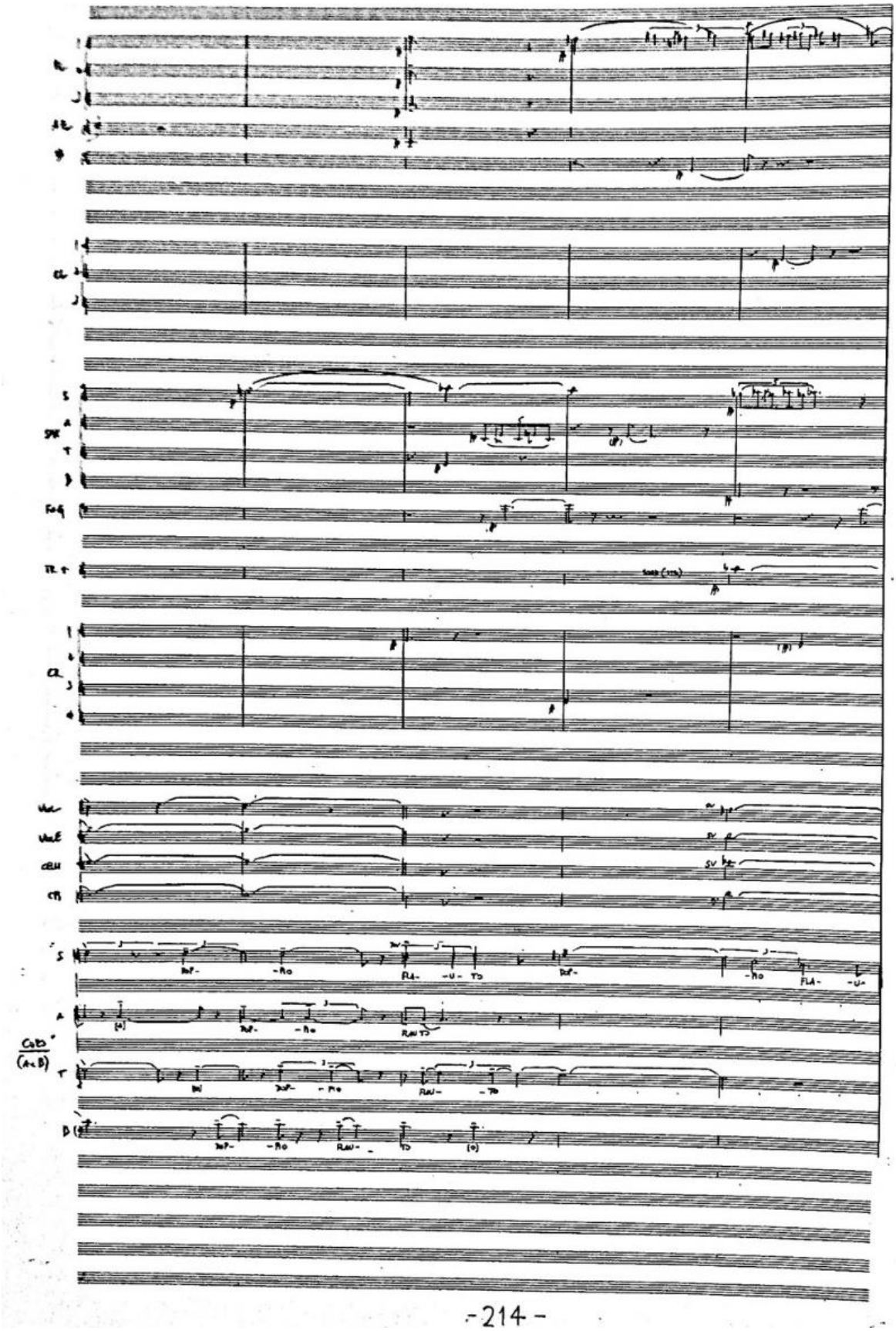
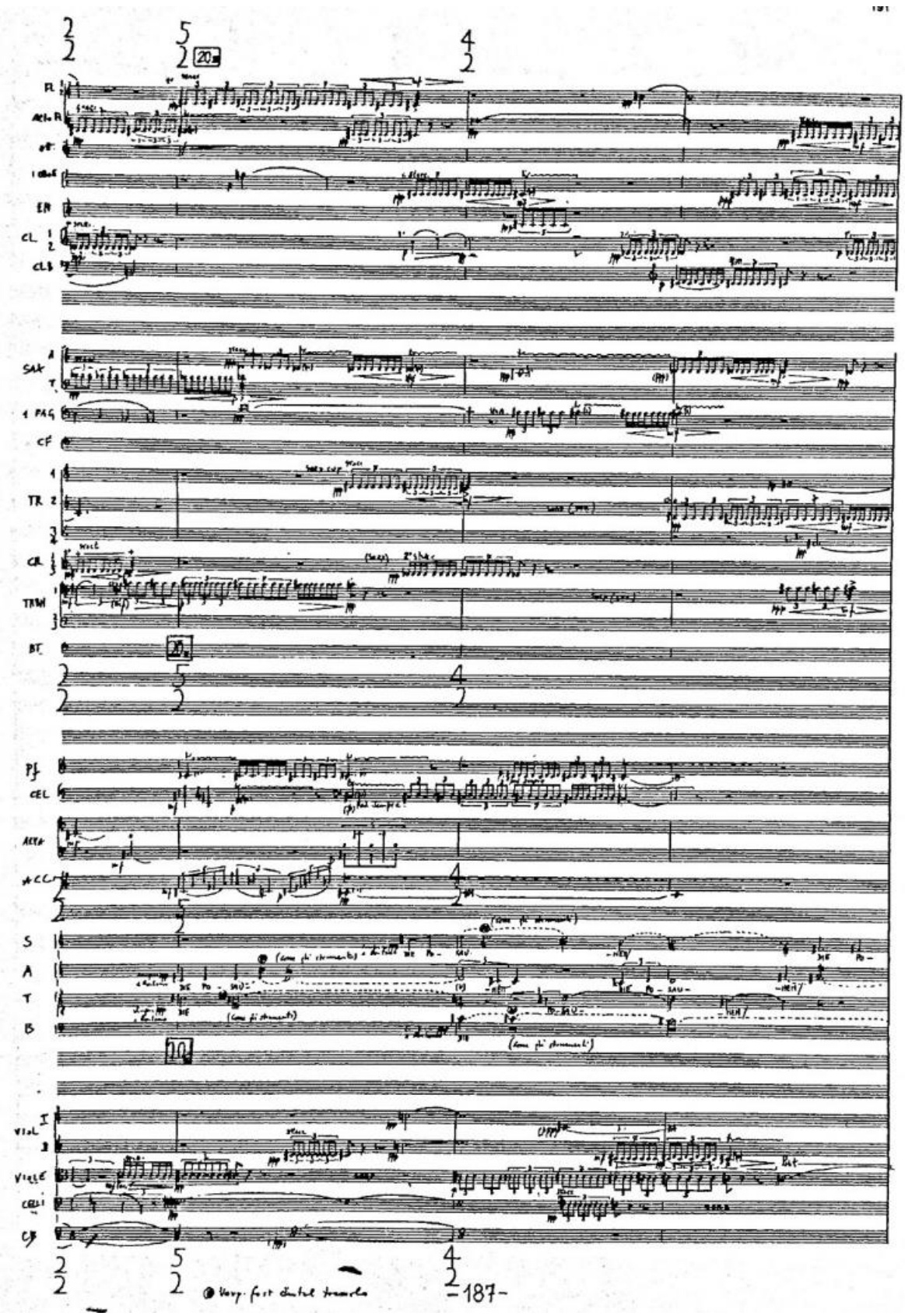
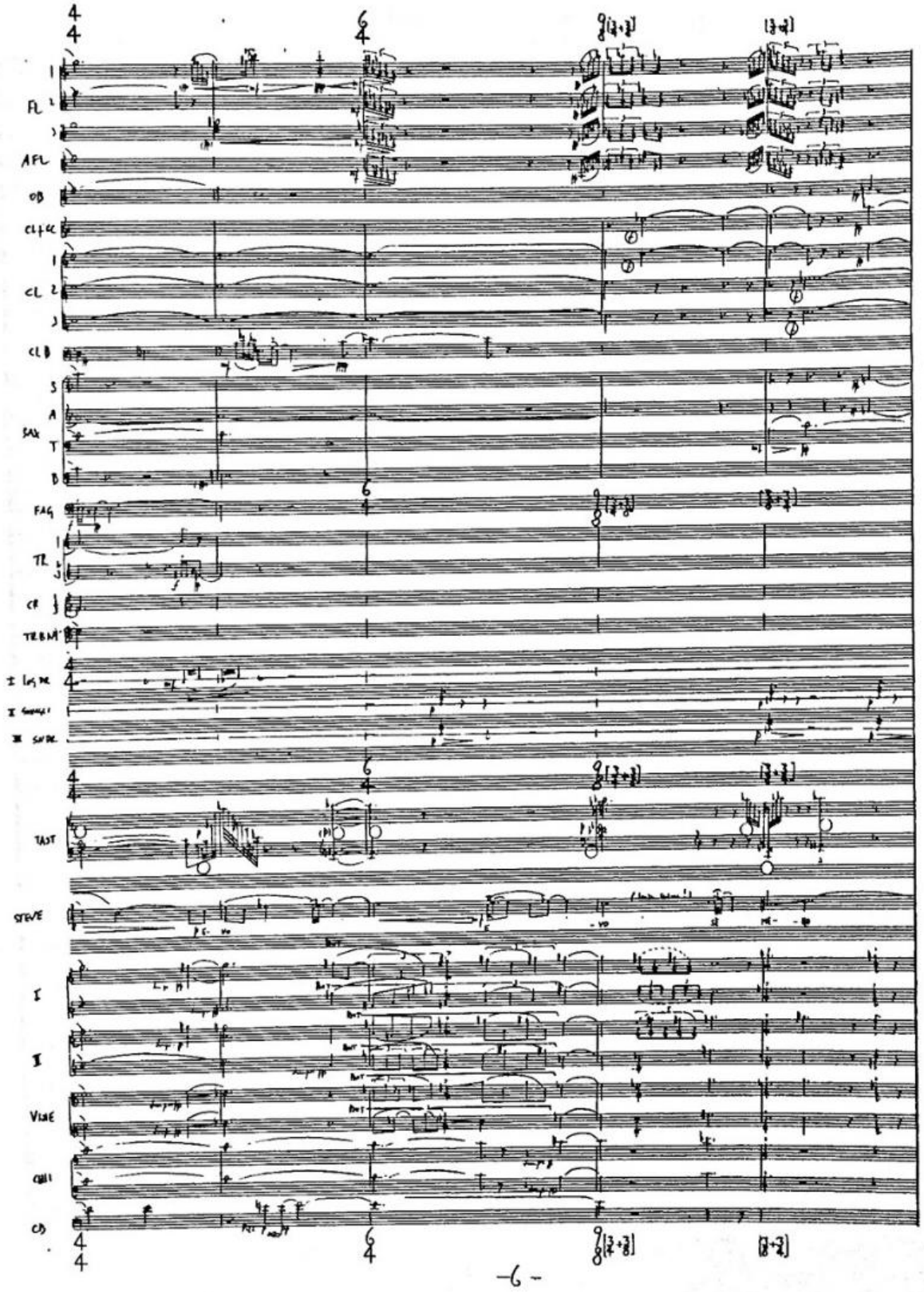


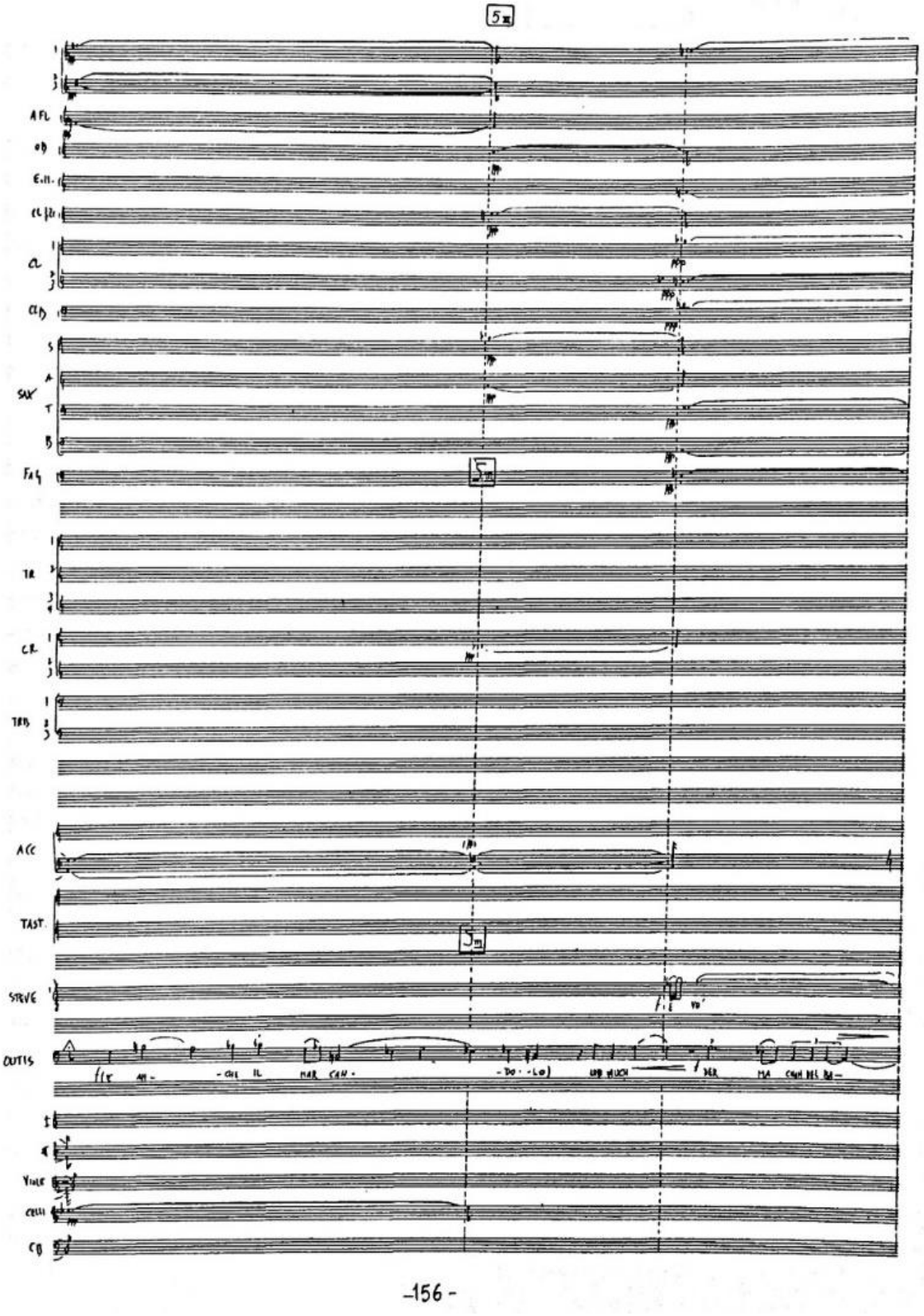
Przykład 73. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 34

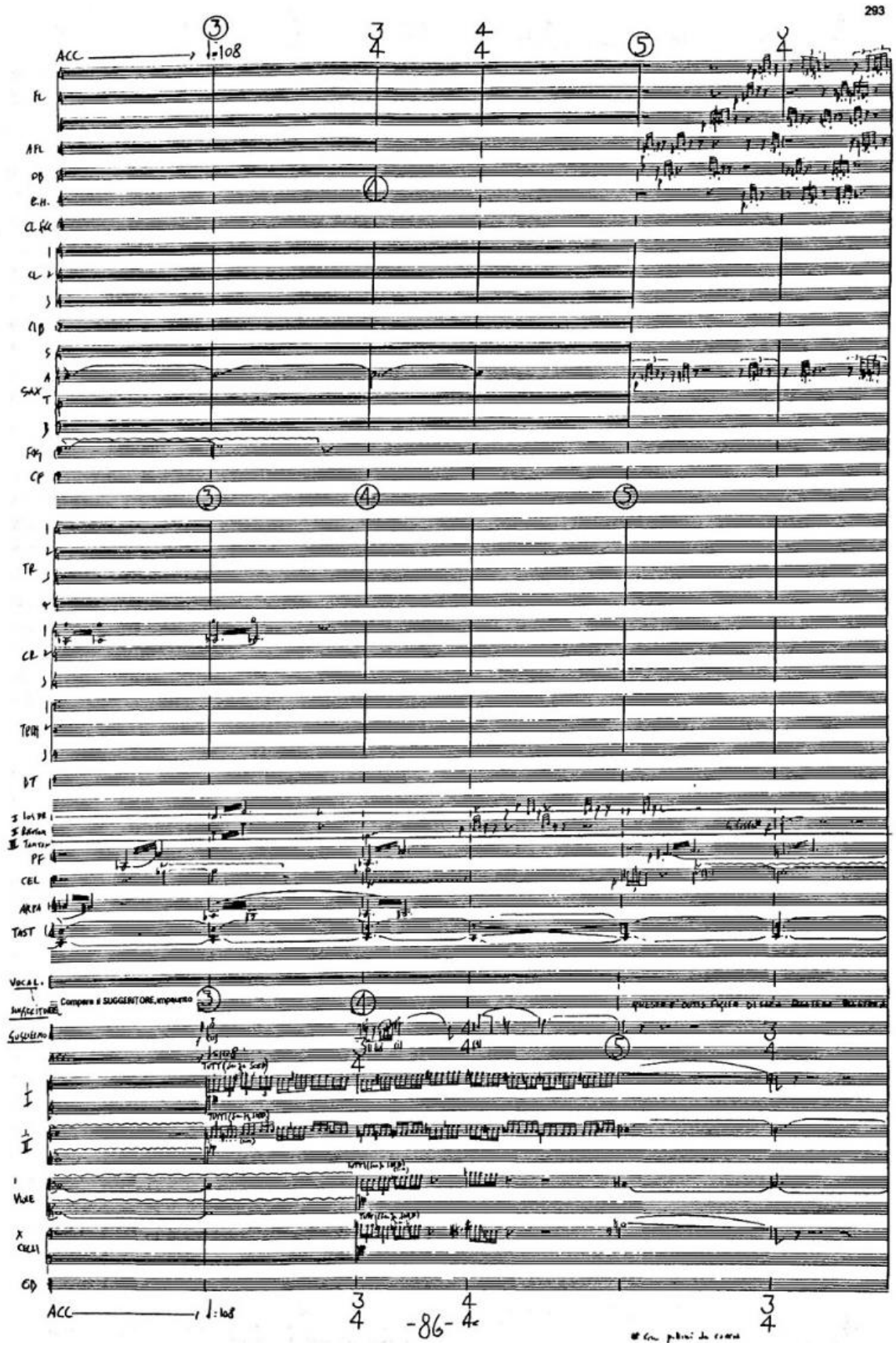
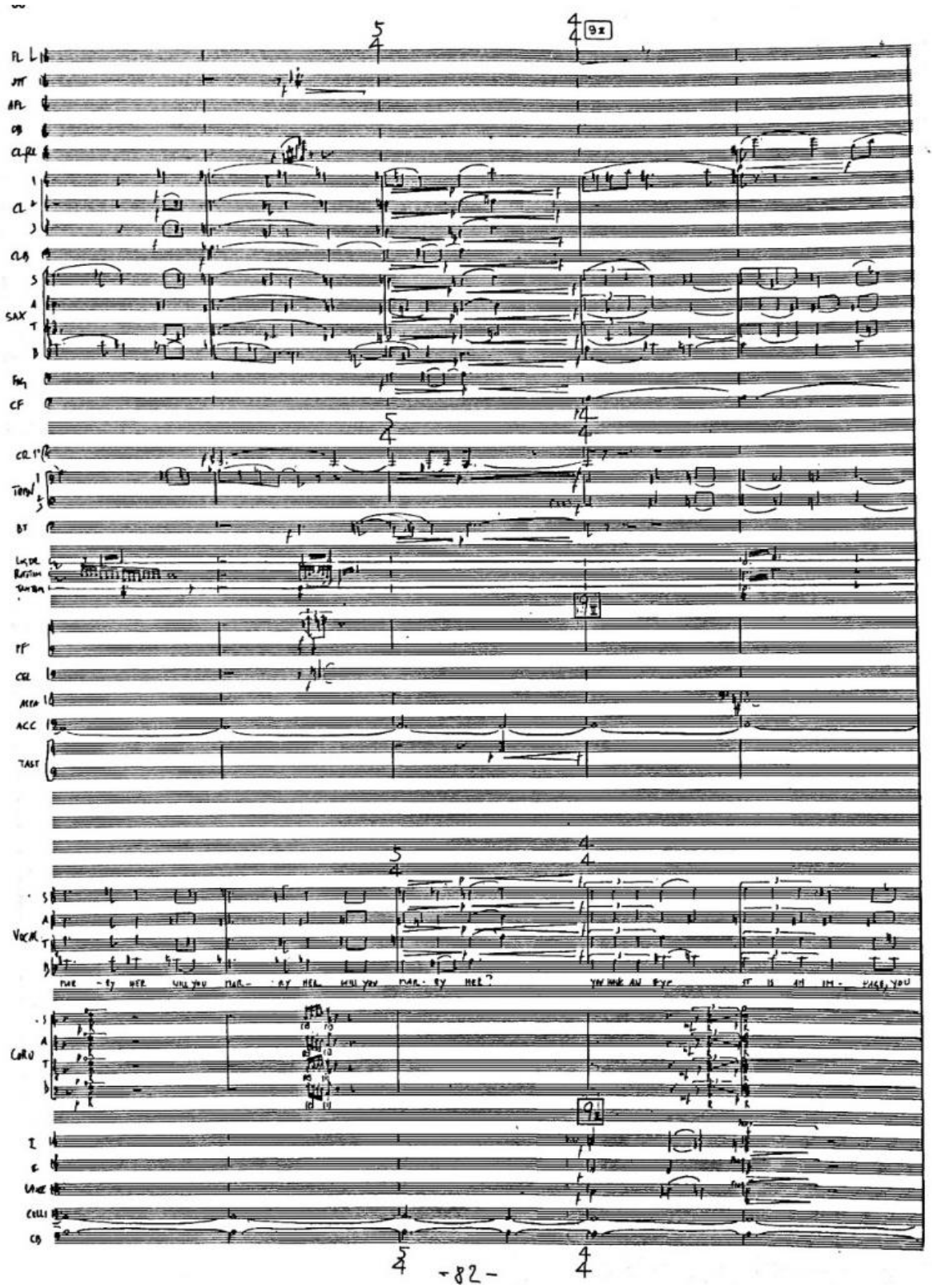


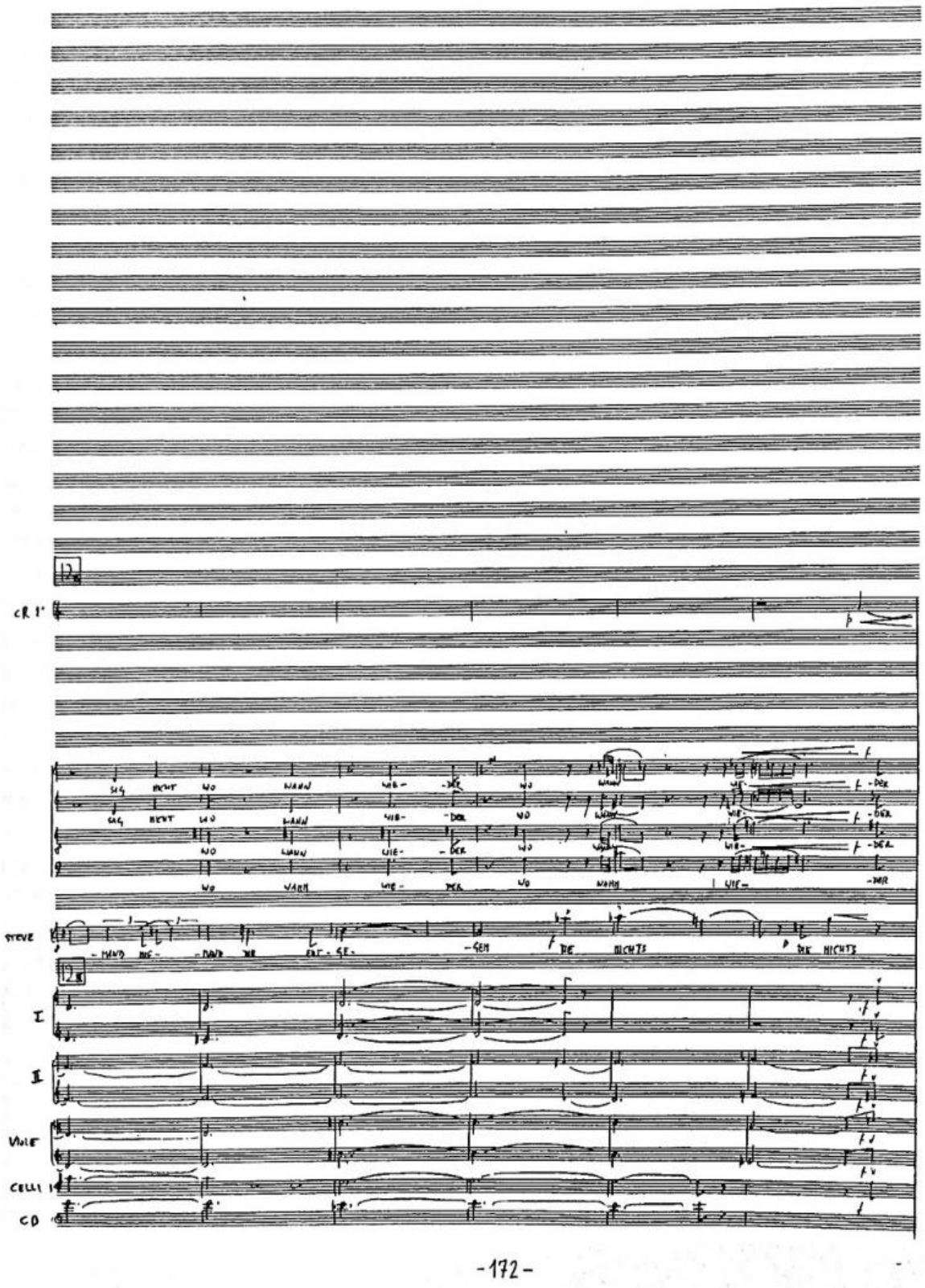
Przykład 74. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 38

Przykład 75. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 63

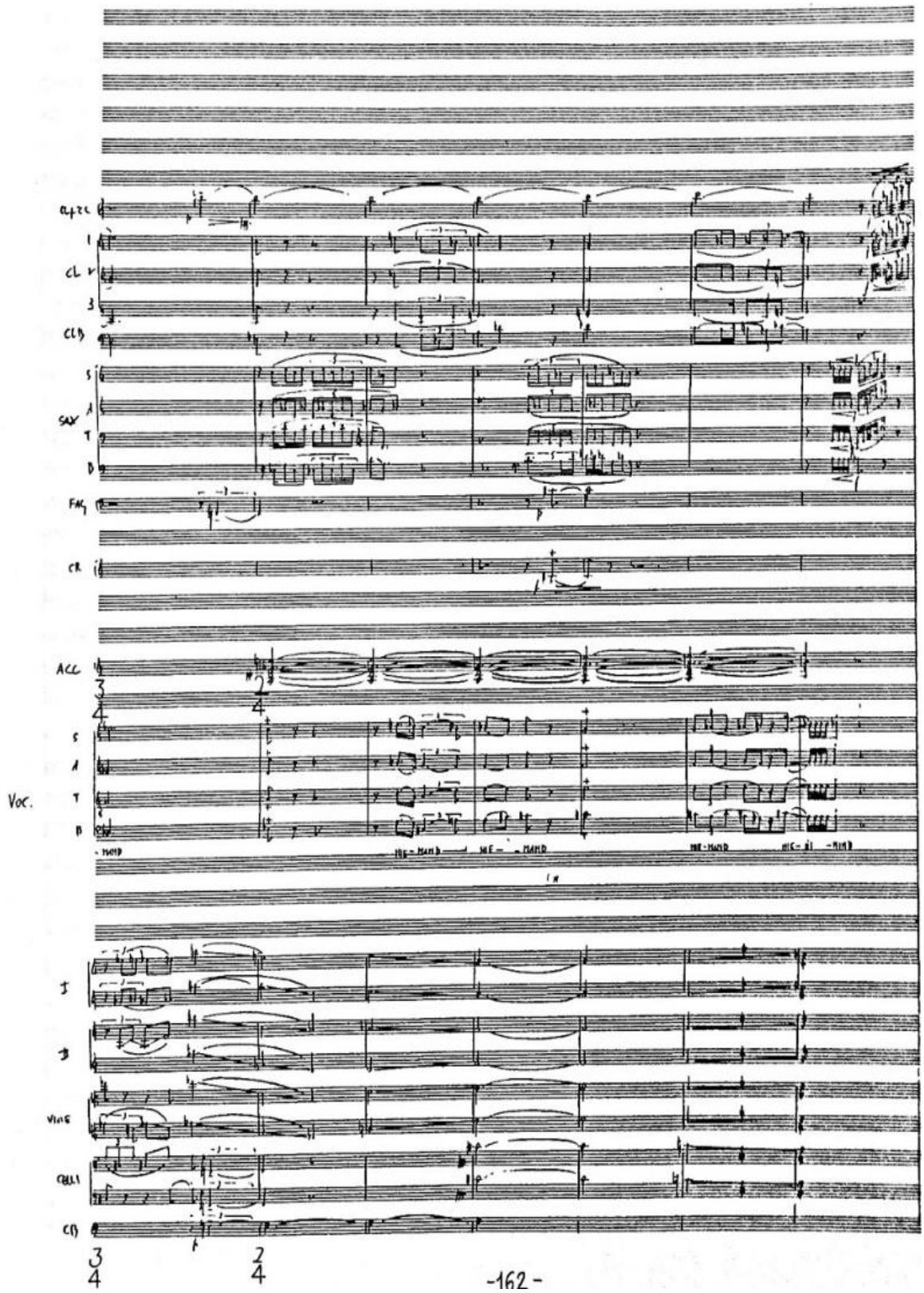


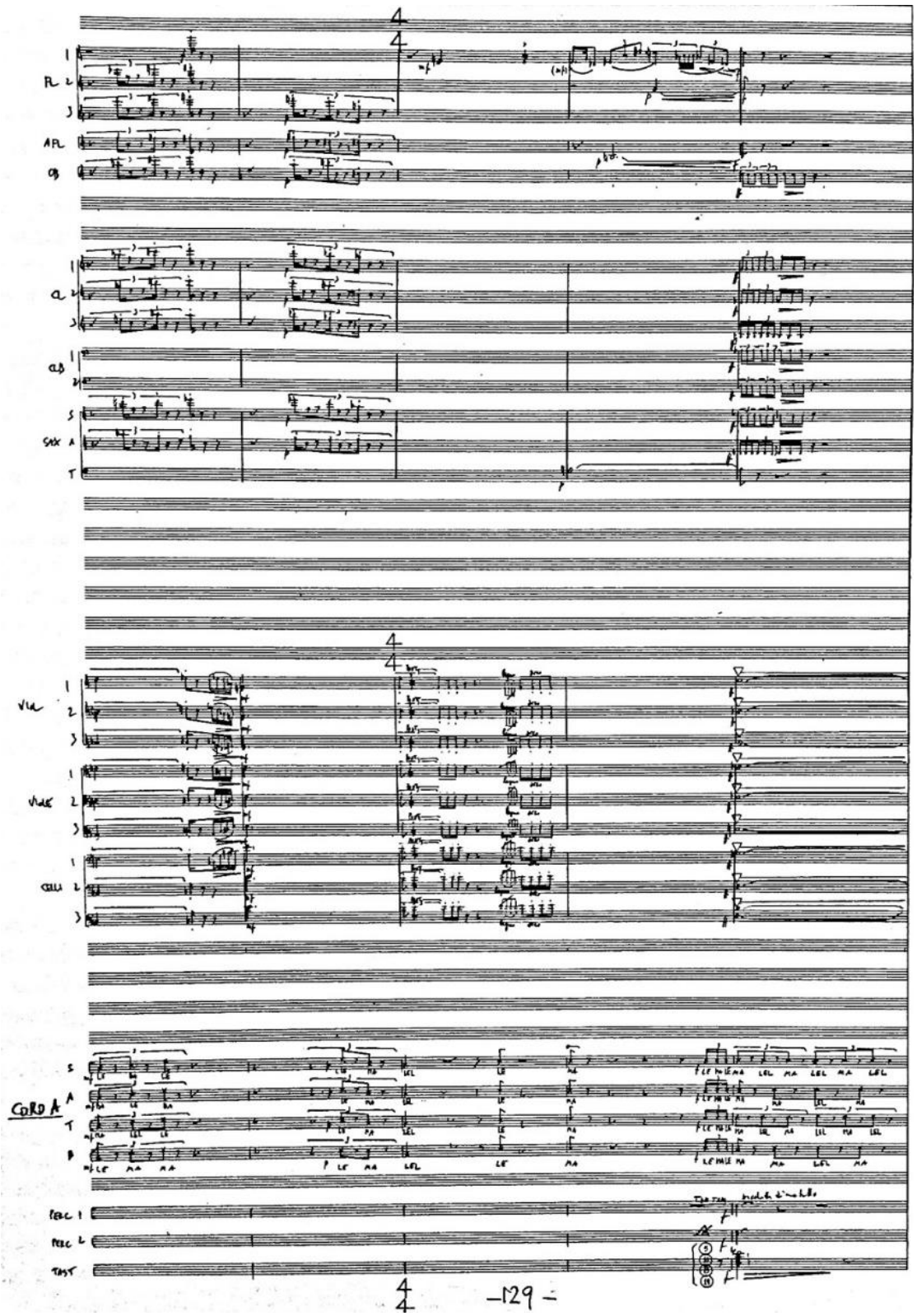
Przykład 76. L. Berio, *Outis*, s. 34, cz. 2.

Przykład 77. L. Berio, *Outis*, s. 44, cz. 2.

Przykład 78. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 224

Przykład 79. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 214

Przykład 80. L. Berio, *Outis*, s. 187, cz. 1.

Przykład 81. L. Berio, *Outis*, s. 6, cz. 1.

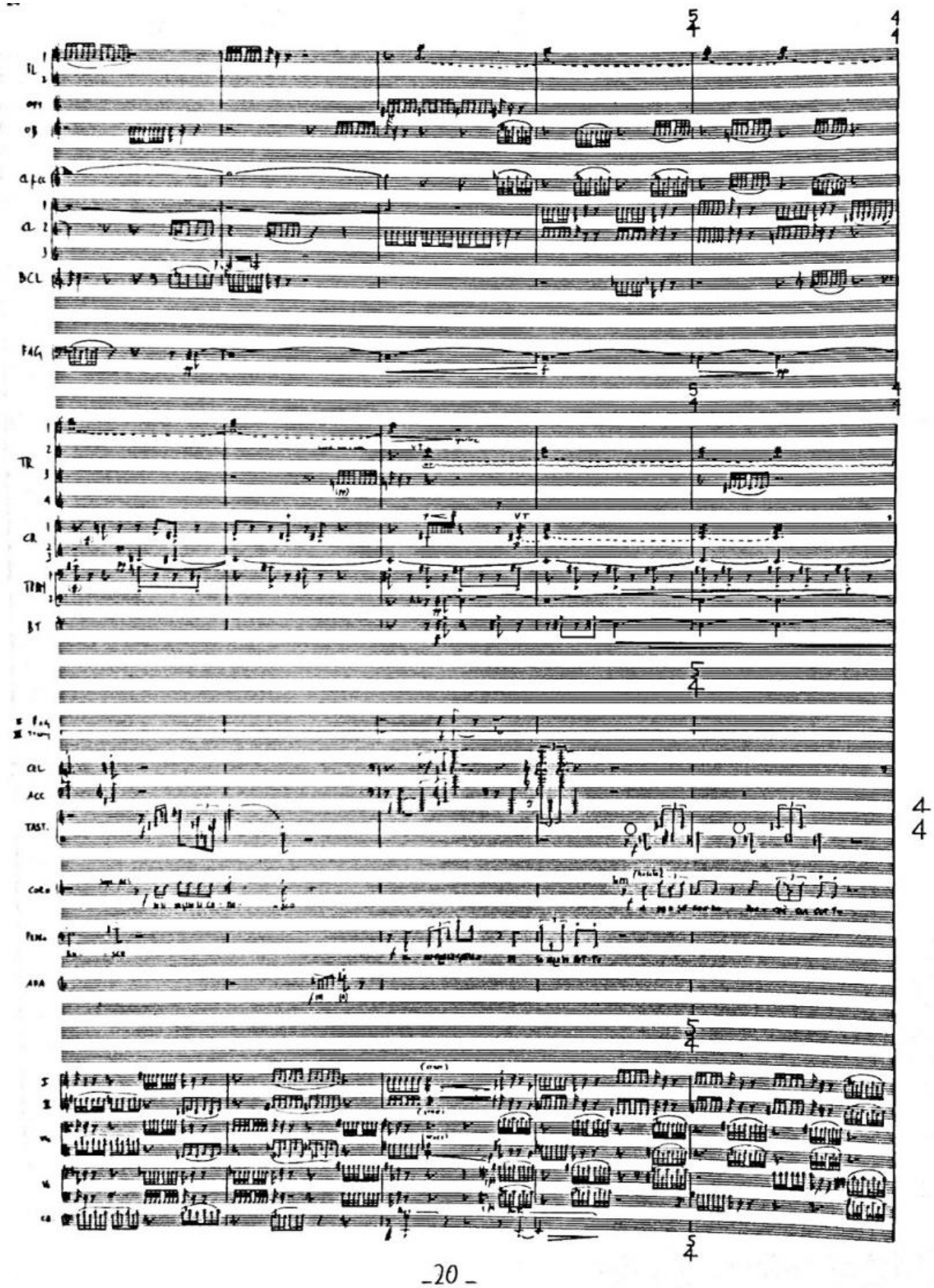
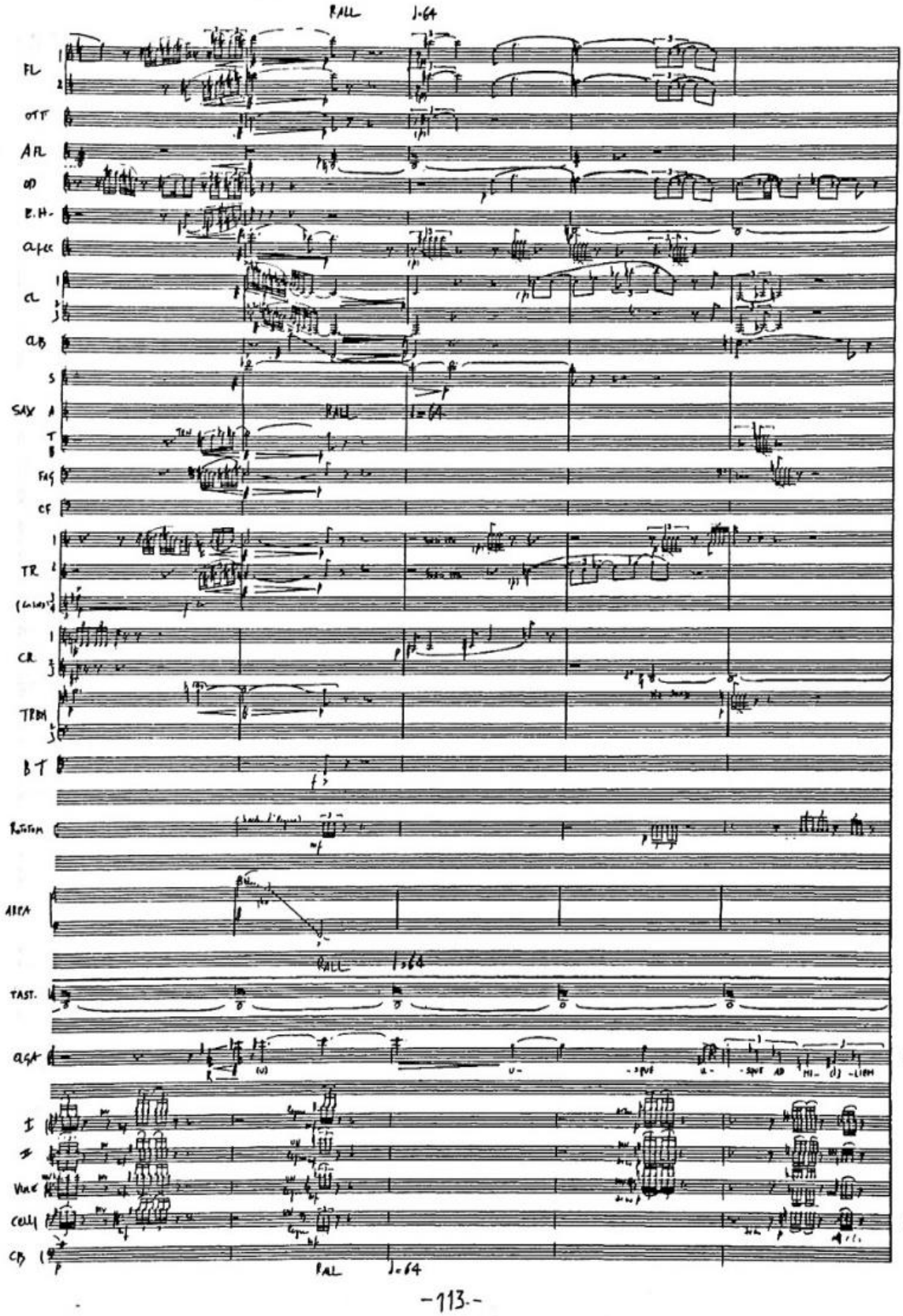
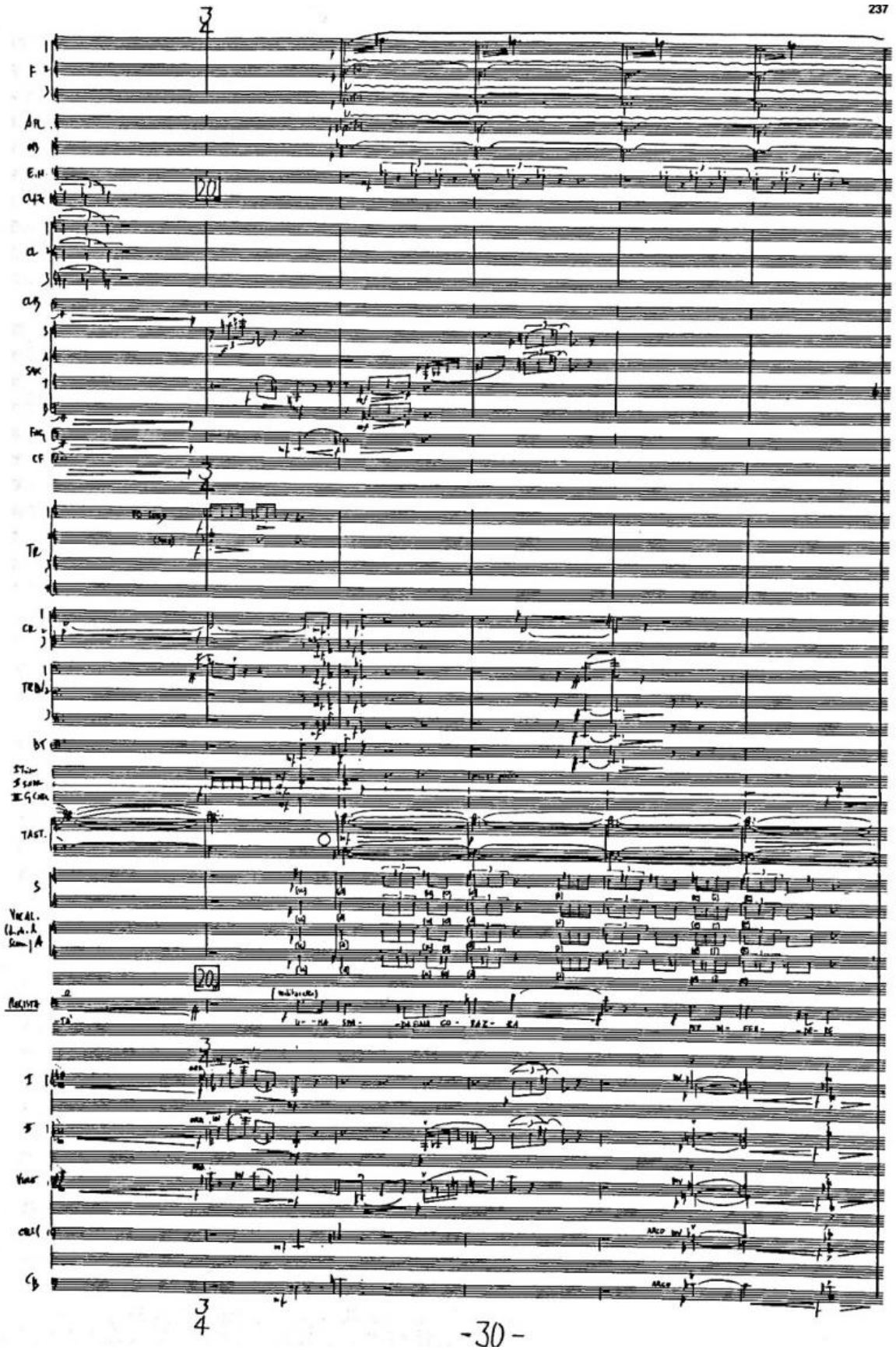
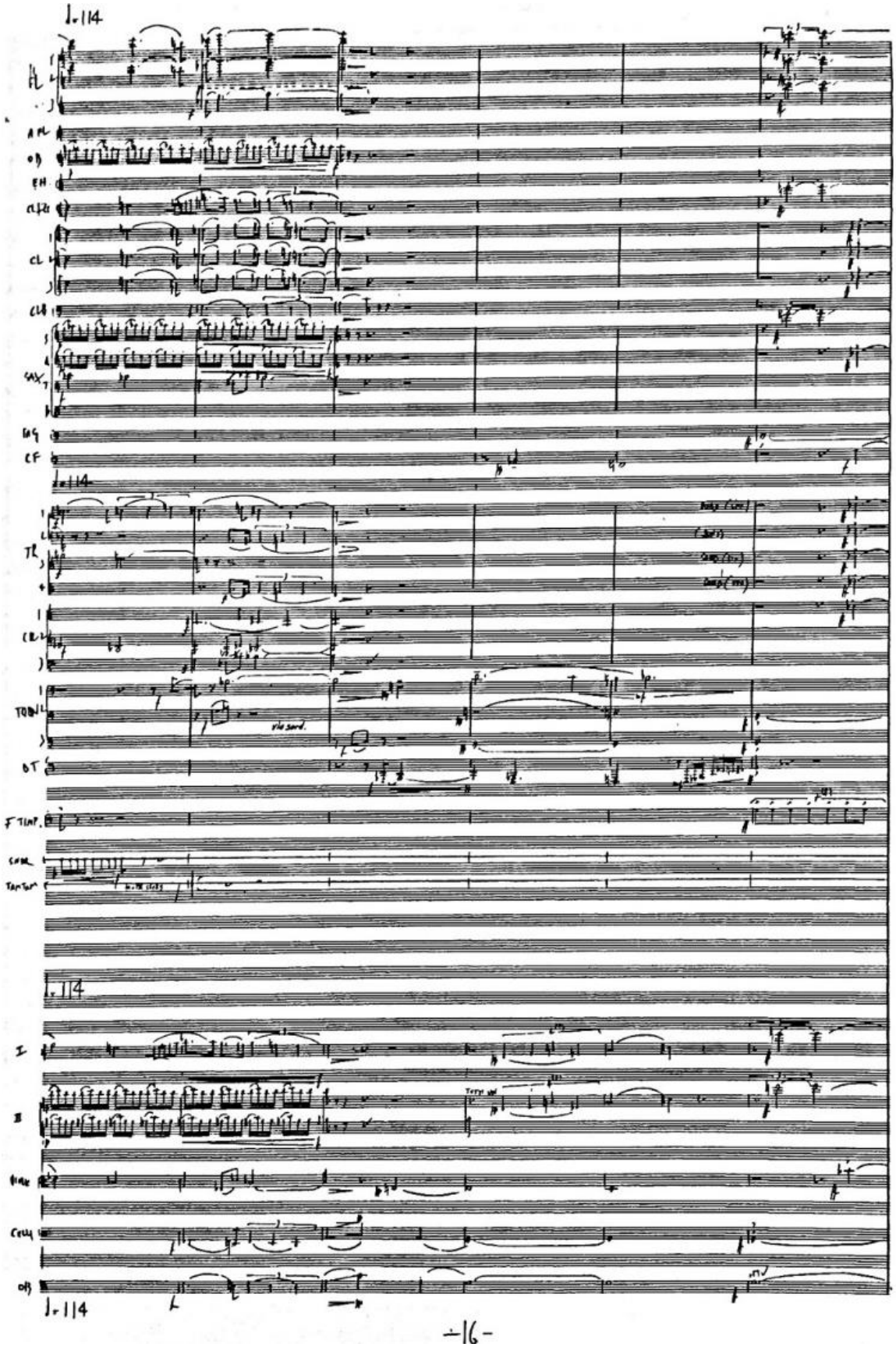
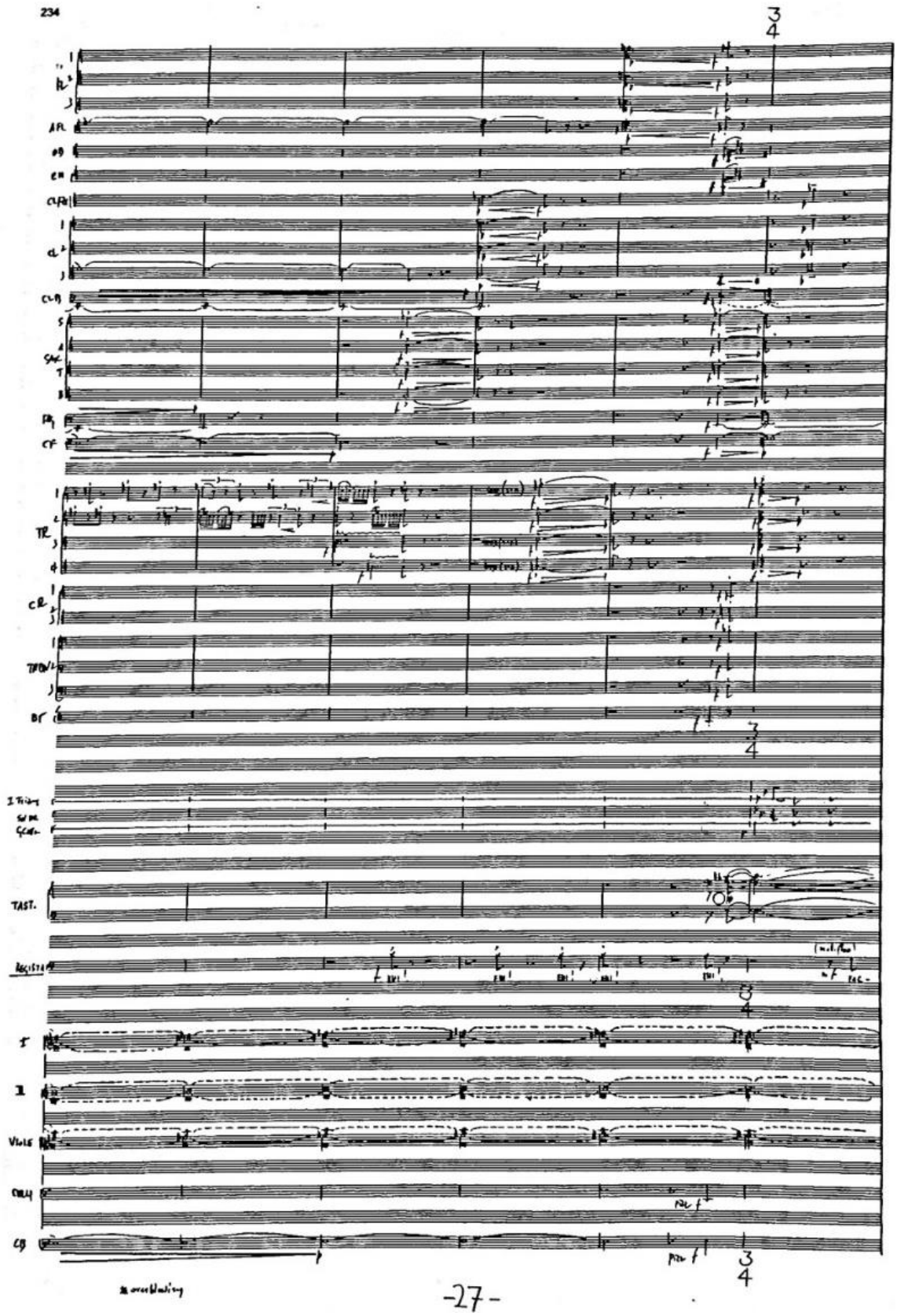
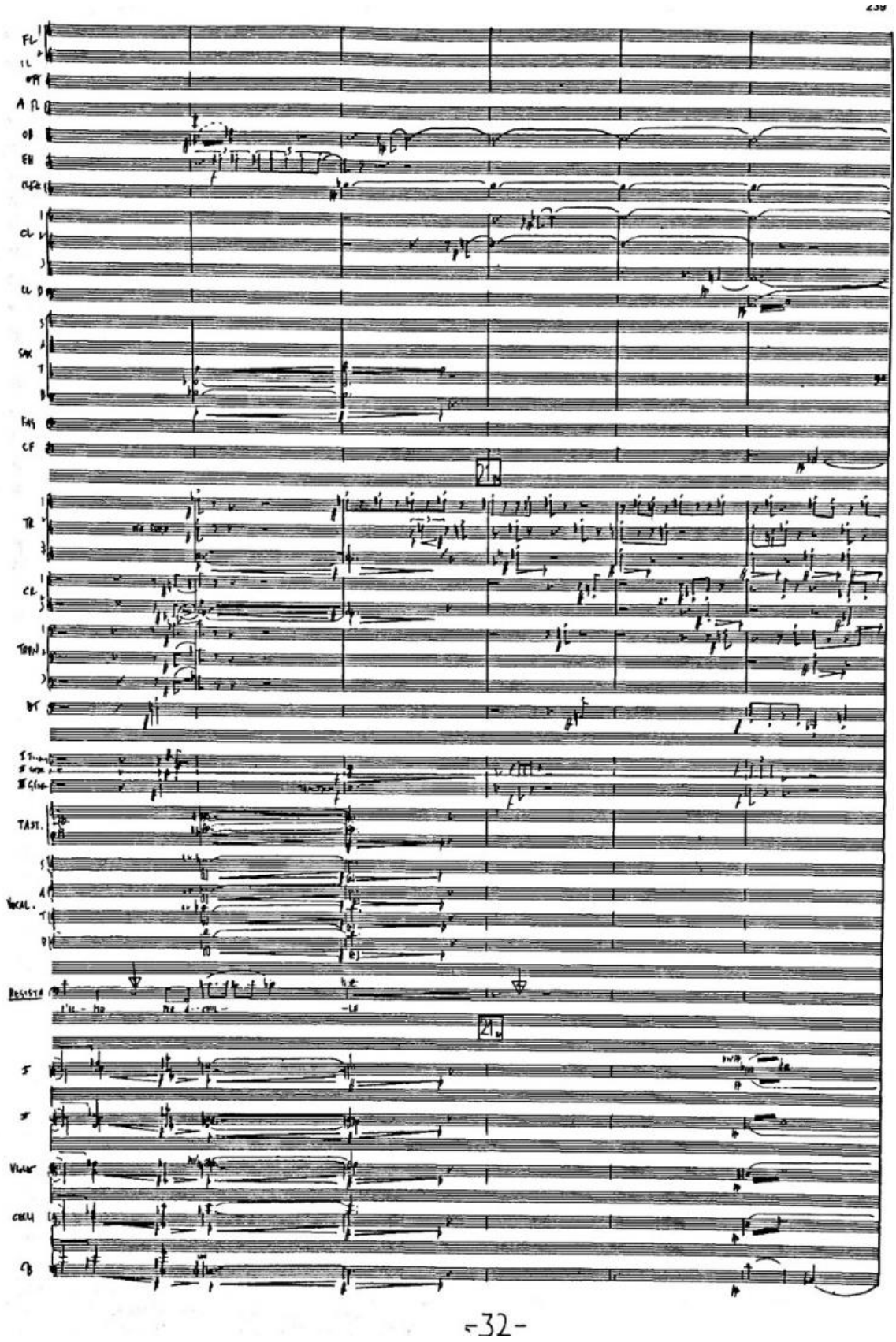
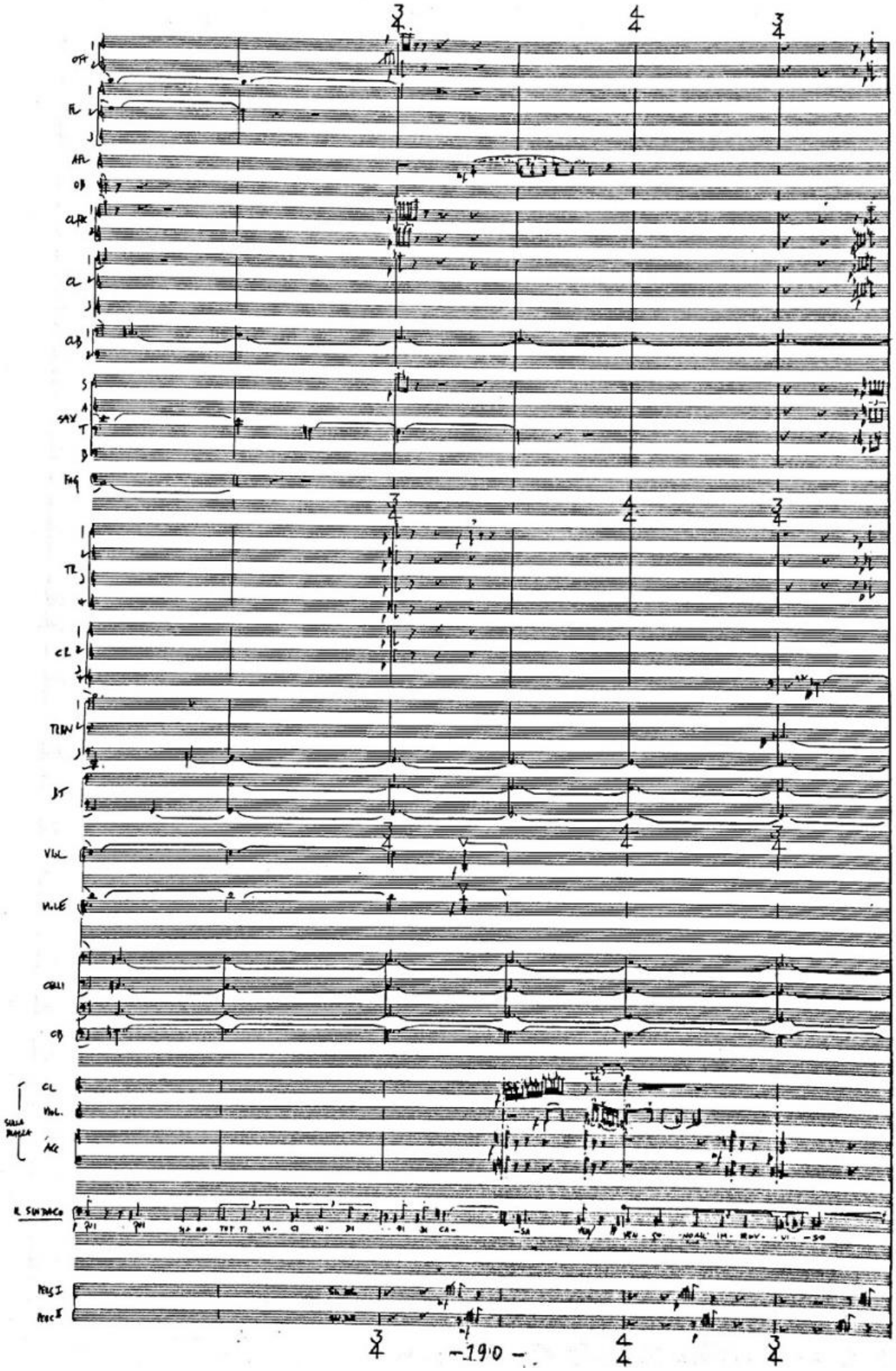


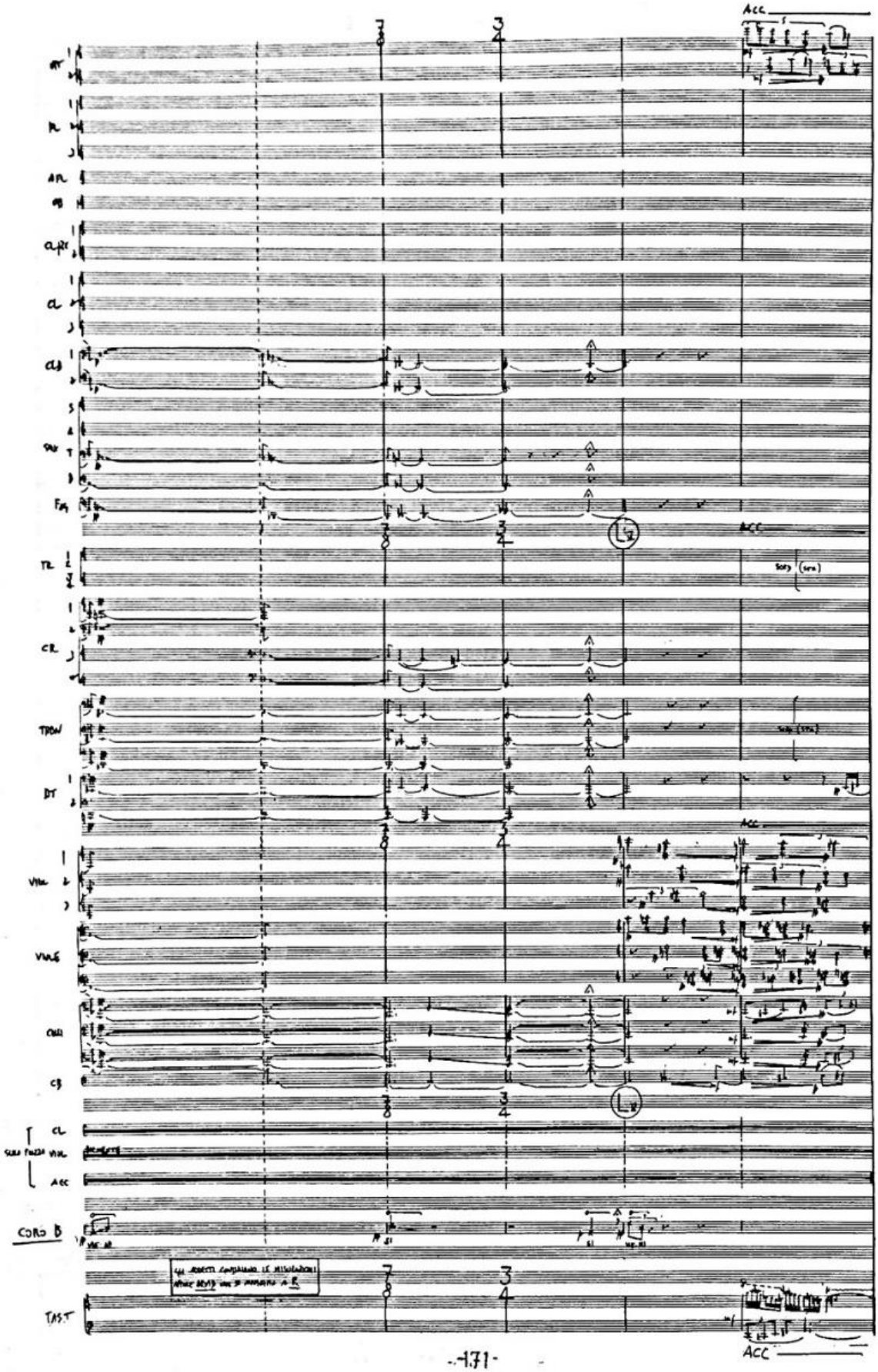
Przykład 82. L. Berio, *Outis*, s. 156, cz. 1.

Przykład 83. L. Berio, *Outis*, s. 86, cz. 2.

Przykład 84. L. Berio, *Outis*, s. 82, cz. 1.

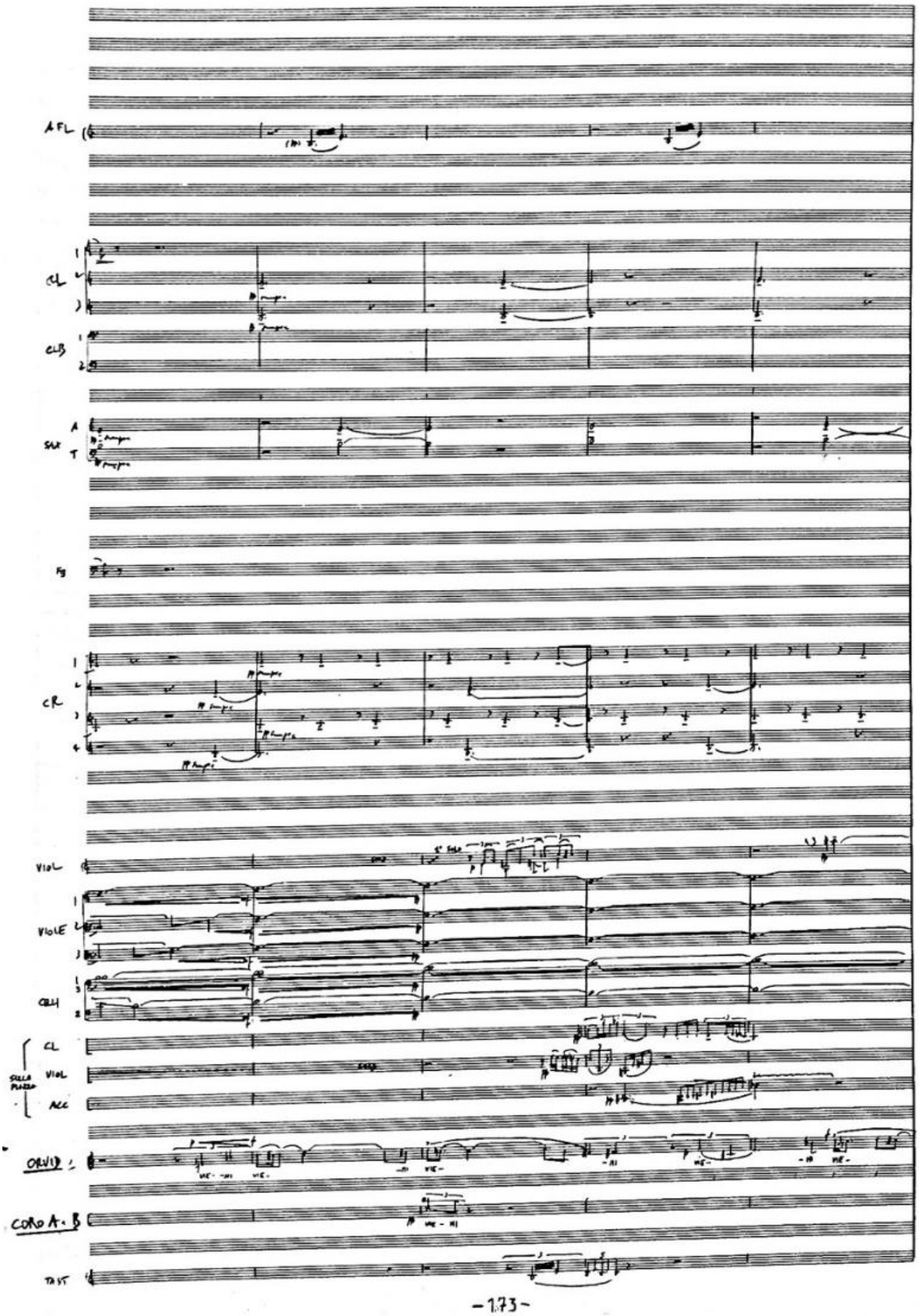


Przykład 85. L. Berio, *Outis*, s. 172, cz. 1.

Przykład 86. L. Berio, *Outis*, s. 162, cz. 1.



Przykład 87. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 129

Przykład 88. L. Berio, *Outis*, s. 20, cz. 1.

Przykład 89. L. Berio, *Outis*, s. 113, cz. 1.

Przykład 90. L. Berio, *Outis*, s. 30, cz. 2.

Przykład 91. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 16

Przykład 92. L. Berio, *Outis*, s. 27, cz. 2.

Przykład 93. L. Berio, *Outis*, s. 32, cz. 2.

Przykład 94. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 190



Przykład 95. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 171

Przykład 96. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 173

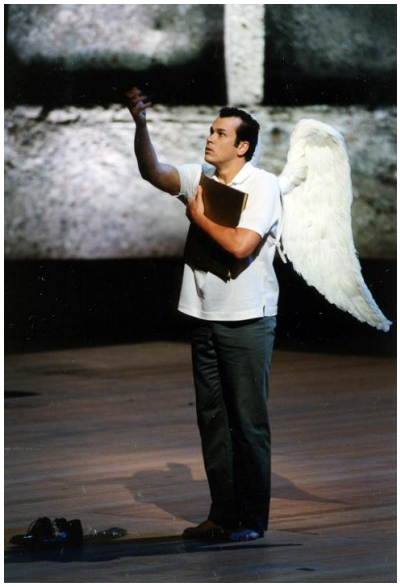
Aneks 6. Fotografie

Fotografia 1. L. Berio, *Outis*, Rudy i Guglielmo, scena zabawy w wojnę ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction[1569]

Fotografia 2. L. Berio, *Outis*, Steve, scena w przestrzeni supermarketu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 3. L. Berio, *Outis*, scena licytacji, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

[1569] Fotografie z przedstawienia *Outis* stanowią albo fotografie z przedstawień z roku 1996 i 1999 albo prinstscreeny z audiowizualnej rejestracji przedstawienia *Outis* (inscenizacja wznowiona w 1999 roku), w wersji telewizyjnej (reż. Patrizia Carmine).



Fotografia 4.[1570] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 5. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Nino w masce jelenia, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 6. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R w czerwonej sukience, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

[1570] Fotografie z przedstawienia *Cronaca del Luogo* stanowią albo fotografie przedstawienia z roku 1999 albo prinstscreeny z audiowizualnej rejestracji przedstawienia.

Fotografia 7. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, Orvid i flecista, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 8. L. Berio, *Outis*, Ada i Reżyser, scena w banku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 9. L. Berio, *Outis*, akrobacje, scena burzy, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

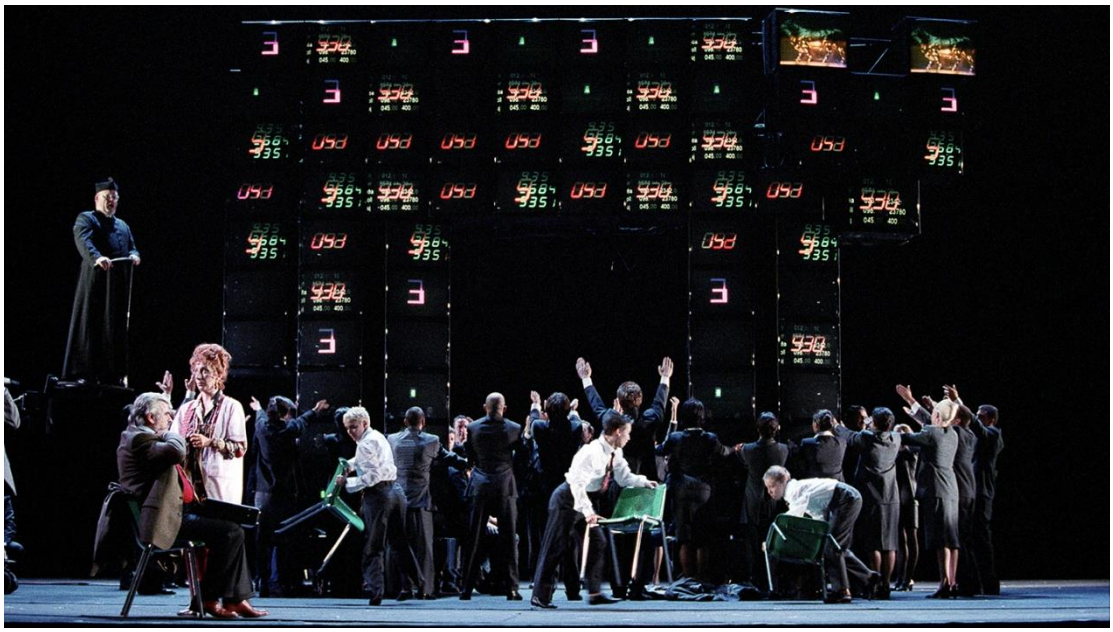
Fotografia 10. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 11. L. Berio, *Outis,* wprowadzanie figury o zwierzęcym kształcie, Narrator, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 12. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, ślepcy, scena w przestrzeni lasu, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 13. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, scena przenoszenia kamieni, © Archive of the Salzburg festival

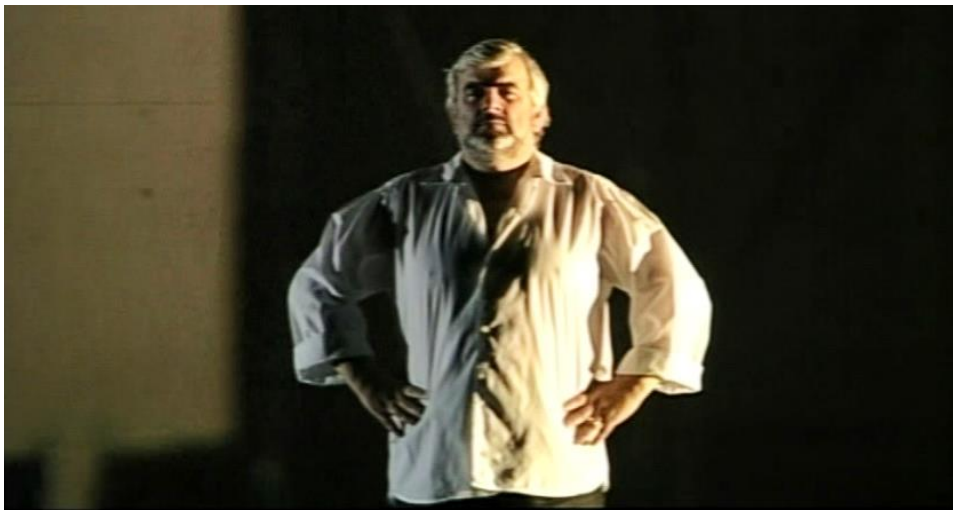
Fotografia 14. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Człowiek bez wieku i Dzieci, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler



Fotografia 15. L. Berio, *Outis*, Ksiądz, Ada i Outis, scena w banku, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala

Fotografia 16. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 1.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 17. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 2.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction



Fotografia 18. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 3.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 19. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 4.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 20. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 5.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 21. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, Ksiądz, kobieta prowadząca mężczyznę na smyczy, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 22. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena na placu, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 23. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, stojące postaci i postaci przenoszące kamienie, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 24. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 25. L. Berio, *Outis*, owijanie Samatnthy celofanem, Olga i postaci Wokalistów, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 26. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, tancerze w maskach gazowych, scena w przestrzeni supermarketu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 27. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Nino pokazujący „twarz daniela", scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 28. L. Berio, *Outis*, Reżyser i Dzieci, scena zabawy w wojnę, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 29. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel i kłaniający mu się Generał, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 30. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel i Generał rozkładający ręce, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 31. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel i salutujący Generał, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 32. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel i Generał zdejmujący obuwie, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 33. L. Berio, *Outis*, Reżyser celujący do publiczności, scena zabawy w wojnę, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 34. L. Berio, *Outis*, scena licytacji, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 35. L. Berio, *Outis*, Pedro, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 36. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena mierzenia postaci, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 37. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* pochód, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 38. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* kłótnia, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 39. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* dwie grupy postaci, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 40. L. Berio, *Outis*, Emily i Ada, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 41. L. Berio, *Outis*, scena pochodu, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 42. L. Berio, *Outis*, Marina i Outis, imitowanie trzepotania skrzydeł ptaka, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 43. L. Berio, *Outis*, Marina, imitowanie chodzenia, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

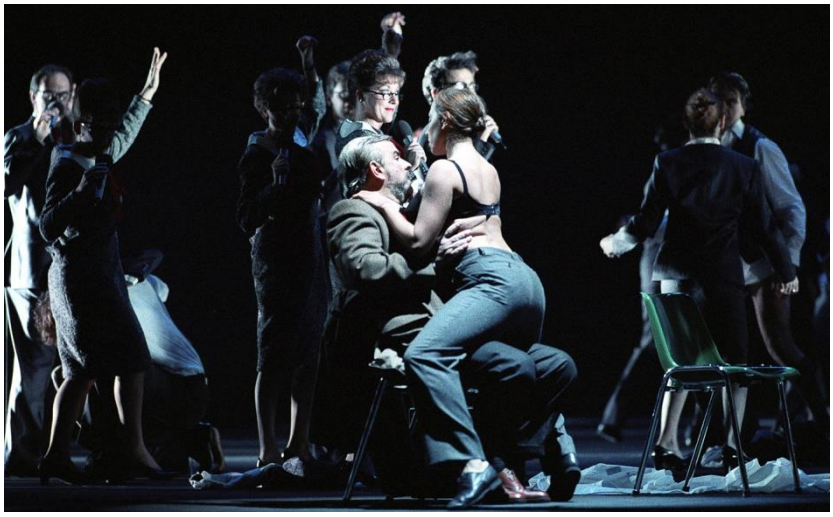
Fotografia 44. L. Berio, *Outis*, Marina, gest ogrzewania się, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 45. L. Berio, *Outis*, Marina, gest zawiązywania sznurka, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 46. L. Berio, *Outis*, Marina, gest wymachiwania szablą, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 47. L. Berio, *Outis*, Marina, gest przerażenia, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 48. L. Berio, *Outis*, Marina, gest kołysania, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction



Fotografia 49. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, scena w banku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 50. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Człowiek bez wieku, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 51. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R i postaci zasłaniające oczy przed reflektorami, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 52. L. Berio, *Outis*, Marina i Outis, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 53. L. Berio, *Outis*, Weteran, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

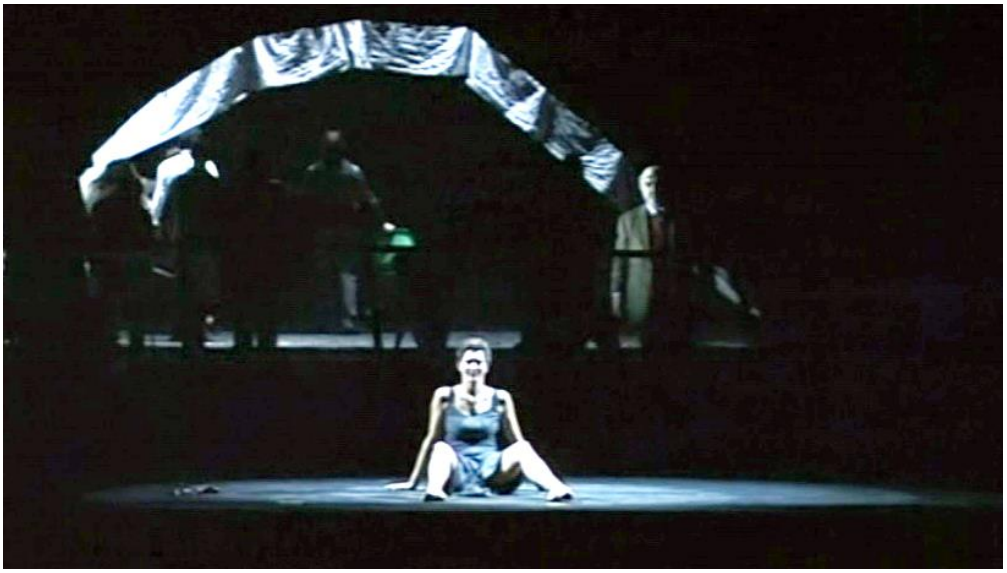
Fotografia 54. L. Berio, *Outis*, Olga i Samantha, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 55. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Generał, leżące postaci i ubrania, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

Fotografia 56. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, leżąca R, scena na placu, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 57. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, Ada i inne postaci w przestrzeni statku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

Fotografia 58. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Generał na byku, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler

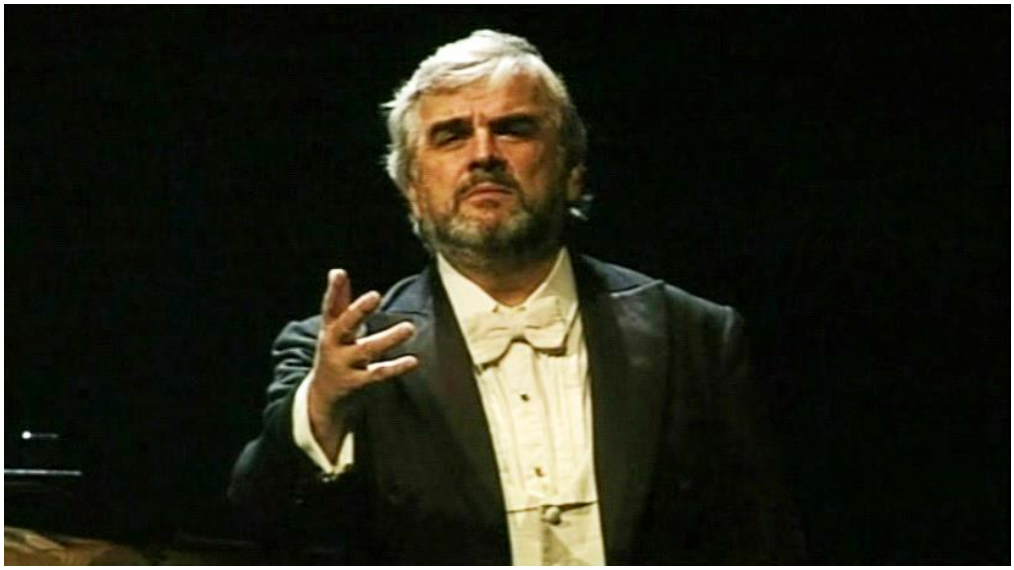


Fotografia 59. L. Berio, *Outis*, Emily, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 60. L. Berio, *Outis*, instrumentaliści w strojach klaunów, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala

Fotografia 61. L. Berio, *Outis*, scena recitalu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

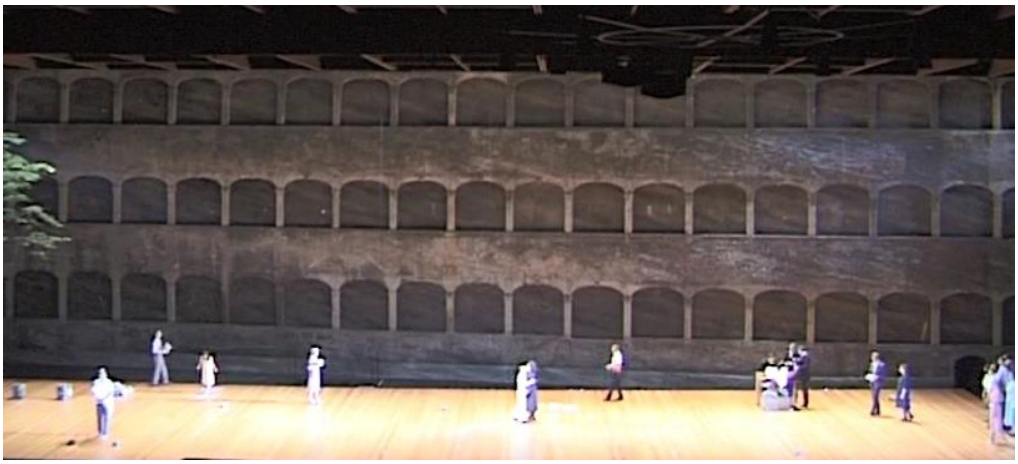
Fotografia 62. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Nino, Sapir i Abulafia, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler



Fotografia 63. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

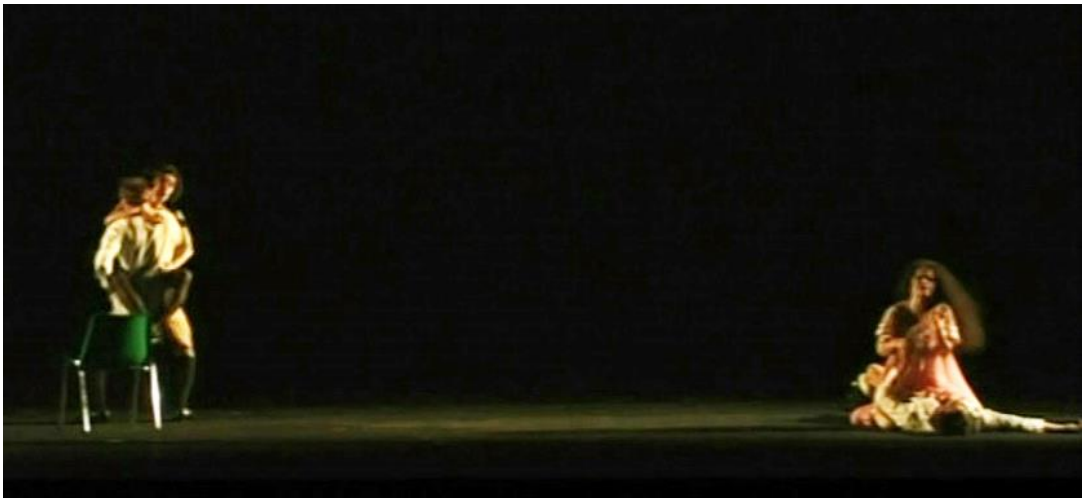
Fotografia 64. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena przenoszenia kamieni, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 65. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista i Rudy, zakończenie sceny licytacji, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala



Fotografia 66. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* R i Orvid obejmujące się, © Archive of the Salzburg festival

Fotografia 67. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival



Fotografia 68. L. Berio, *Outis*, Olga i Samantha obejmowane przez mężczyzn, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 69. L. Berio, *Outis*, Steve, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala

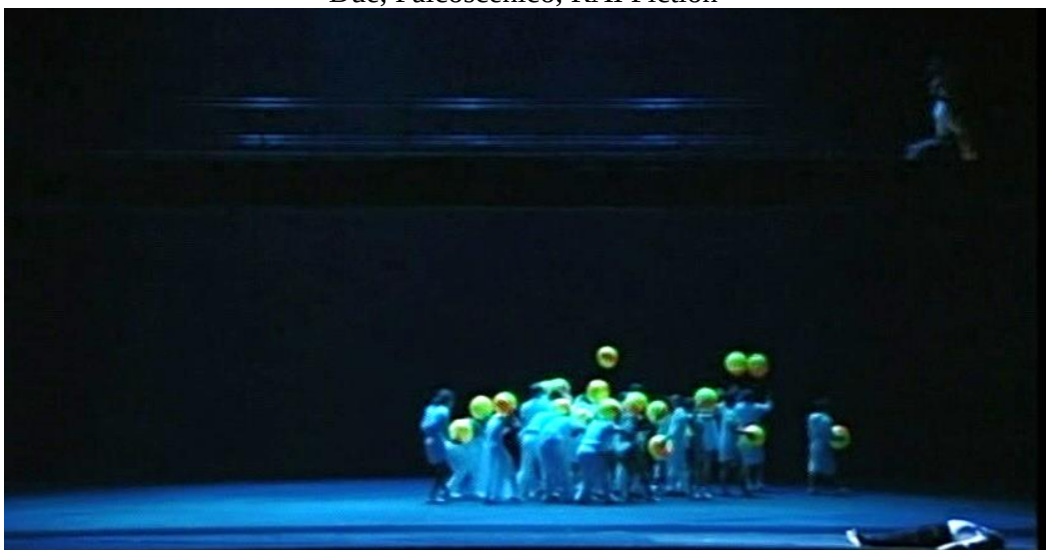
Fotografia 70. L. Berio, *Outis*, Olga i Samantha obejmujące się, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 71. L. Berio, *Outis*, Olga, figura krzyża, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 72. L. Berio, *Outis*, Olga, figura piety, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 73. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, przestrzeń pałacu, © Archive of the Salzburg festival

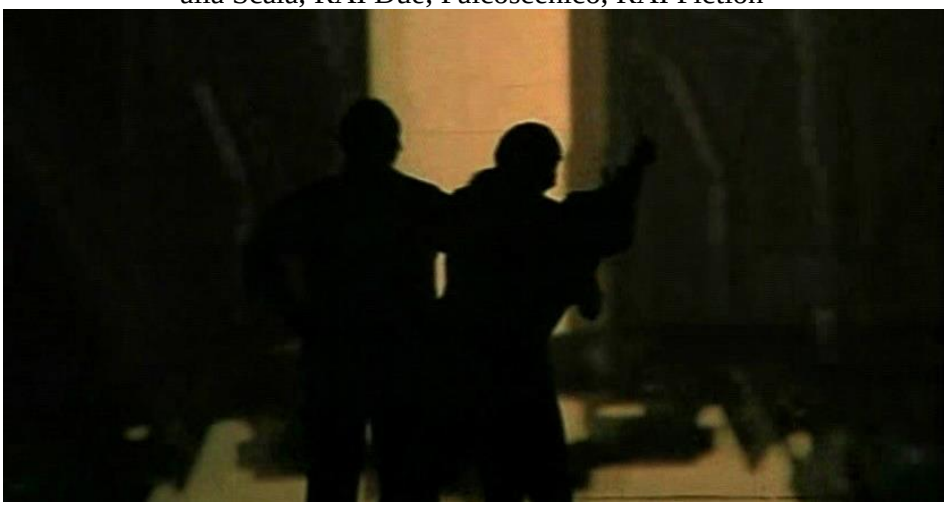
Fotografia 74. L. Berio, *Outis* konstrukcja o stożkowym kształcie, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction



Fotografia 75. L. Berio, *Outis*, scena z piłkami, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

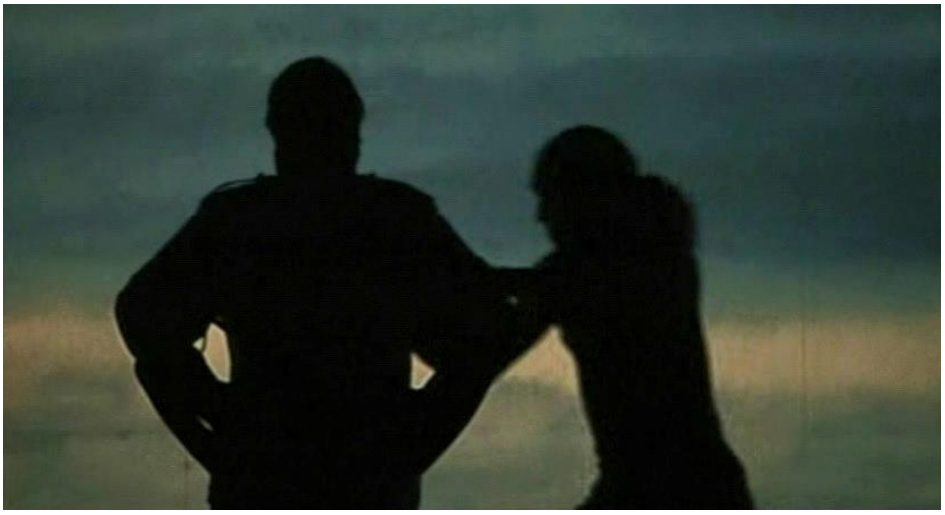
Fotografia 76. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 1.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 77. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 2.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction



Fotografia 78. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 3.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 79. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 4.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction



Fotografia 80. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 5.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction

Fotografia 81. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, zbieranie ubrań, obraz spękanej ziemi, © Archive of the Salzburg festival

Spis przykładów muzycznych

Przykład 1. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 46 450
Przykład 2. L. Berio, *Outis*, s. 177, cz. 1. 451
Przykład 3. L. Berio, *Outis*, s. 73, cz. 1. 452
Przykład 4. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 93 453
Przykład 5. L. Berio, *Outis*, s. 53, cz. 1. 454
Przykład 6. L. Berio, *Outis*, s. 77, cz. 1. 455
Przykład 7. L. Berio, *Outis*, s. 13, cz. 1. 456
Przykład 8. L. Berio, *Outis*, s. 37, cz. 2. 457
Przykład 9. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 67. 458
Przykład 10. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 66 459
Przykład 11. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 40 460
Przykład 12. L. Berio, *Outis*, s. 23, cz. 1. 461
Przykład 13. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 43 462
Przykład 14. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 192 463
Przykład 15. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 73 464
Przykład 16. L. Berio, *Outis*, s. 51, cz. 1. 465
Przykład 17. L. Berio, *Outis*, s. 96, cz. 1. 466
Przykład 18. L. Berio, *Outis*, s. 4, cz. 2. 467
Przykład 19. L. Berio, *Outis*, s. 134, cz. 1. 468
Przykład 20. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 60 469
Przykład 21. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 58 470
Przykład 22. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 89 471
Przykład 23. L. Berio, *Outis*, s. 15, cz. 1. 472
Przykład 24. L. Berio, *Outis*, s. 27, cz. 1. 473
Przykład 25. L. Berio, *Outis*, s. 19, cz. 1. 474
Przykład 26. L. Berio, *Outis*, s. 18, cz. 1. 475
Przykład 27. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 75. 476
Przykład 28. L. Berio, *Outis*, s. 116, cz. 2. 477
Przykład 29. L. Berio, *Outis*, s. 39, cz. 2. 478
Przykład 30. L. Berio, *Outis*, s. 74, cz. 1. 479
Przykład 31. L. Berio, *Outis*, s. 16, cz. 1. 480
Przykład 32. L. Berio, *Outis*, s. 34, cz. 1. 481
Przykład 33. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 32 482

Przykład 34. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 74 483
Przykład 35 . L. Berio, *Outis*, s. 40, cz. 1. 484
Przykład 36. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 154 485
Przykład 37. L. Berio, *Outis*, s. 28, cz. 1. 486
Przykład 38. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 36 487
Przykład 39. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 84 488
Przykład 40. L. Berio, *Outis*, s. 138, cz. 1. 489
Przykład 41. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 41 490
Przykład 42. L. Berio, *Outis*, s. 122, cz. 1. 491
Przykład 43. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 59 492
Przykład 44. L. Berio, *Outis*, s. 165, cz. 1. 493
Przykład 45. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 81 494
Przykład 46. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 81 495
Przykład 47. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 166 496
Przykład 48. L. Berio, *Outis*, s. 113, cz. 2. 497
Przykład 49. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 57 498
Przykład 50. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 72 499
Przykład 51. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 144 500
Przykład 52. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 48 501
Przykład 53. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 215 502
Przykład 54. L. Berio, *Outis*, s. 44, cz. 1. 503
Przykład 55. L. Berio, *Outis*, s. 1, cz. 1. 504
Przykład 56. L. Berio, *Outis*, s. 67, cz. 1. 505
Przykład 57. L. Berio, *Outis*, s. 1, cz. 2. 506
Przykład 58. L. Berio, *Outis*, s. 78, cz. 2. 507
Przykład 59. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 164 508
Przykład 60. L. Berio, *Outis*, s. 24, cz. 2. 509
Przykład 61. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 21 510
Przykład 62. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 24 511
Przykład 63. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 152 512
Przykład 64. L. Berio, *Cronacadel Luogo*, s. 157 513
Przykład 65. L. Berio, *Outis*, s. 145, cz. 1. 514
Przykład 66. L. Berio, *Outis*, s. 97, cz. 1. 515
Przykład 67. L. Berio, *Outis*, s. 18, cz. 2. 516
Przykład 68. L. Berio, *Outis*, s. 23, cz. 2. 517

Przykład 69. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 155 518
Przykład 70. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 102 519
Przykład 71. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 105 520
Przykład 72. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 37 521
Przykład 73. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 34 522
Przykład 74. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 38 523
Przykład 75. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 63 524
Przykład 76. L. Berio, *Outis*, s. 34, cz. 2. 525
Przykład 77. L. Berio, *Outis*, s. 44, cz. 2. 526
Przykład 78. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 224 527
Przykład 79. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 214 528
Przykład 80. L. Berio, *Outis*, s. 187, cz. 1. 529
Przykład 81. L. Berio, *Outis*, s. 6, cz. 1. 530
Przykład 82. L. Berio, *Outis*, s. 156, cz. 1. 531
Przykład 83. L. Berio, *Outis*, s. 86, cz. 2. 532
Przykład 84. L. Berio, *Outis*, s. 82, cz. 1. 533
Przykład 85. L. Berio, *Outis*, s. 172, cz. 1. 534
Przykład 86. L. Berio, *Outis*, s. 162, cz. 1. 535
Przykład 87. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 129 536
Przykład 88. L. Berio, *Outis*, s. 20, cz. 1. 537
Przykład 89. L. Berio, *Outis*, s. 113, cz. 1. 538
Przykład 90. L. Berio, *Outis*, s. 30, cz. 2. 539
Przykład 91. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 16 540
Przykład 92. L. Berio, *Outis*, s. 27, cz. 2. 541
Przykład 93. L. Berio, *Outis*, s. 32, cz. 2. 542
Przykład 94. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 190 543
Przykład 95. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 171 544
Przykład 96. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 173 545

Spis fotografii

Fotografia 1. L. Berio, *Outis*, Rudy i Guglielmo, scena zabawy w wojnę ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 546
Fotografia 2. L. Berio, *Outis*, Steve, scena w przestrzeni supermarketu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 546
Fotografia 3. L. Berio, *Outis*, scena licytacji, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 546
Fotografia 4. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Phanuel, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 547
Fotografia 5. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Nino w masce jelenia, © Archive of the Salzburg festival 547
Fotografia 6. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R w czerwonej sukience, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 547
Fotografia 7. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, Orvid i flecista, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 548
Fotografia 8. L. Berio, *Outis*, Ada i Reżyser, scena w banku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 548
Fotografia 9. L. Berio, *Outis*, akrobacje, scena burzy, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 548
Fotografia 10. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival 549
Fotografia 11. L. Berio, *Outis*, wprowadzanie figury o zwierzęcym kształcie, Narrator, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 549
Fotografia 12. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, ślepcy, scena w przestrzeni lasu, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 549
Fotografia 13. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, scena przenoszenia kamieni, © Archive of the Salzburg festival 550
Fotografia 14. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Człowiek bez wieku i Dzieci, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 550
Fotografia 15. L. Berio, *Outis*, Ksiądz, Ada i Outis, scena w banku, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala 550
Fotografia 16. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 1.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 551
Fotografia 17. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 2.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 551

Fotografia 18. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 3.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 551
Fotografia 19. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 4.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 552
Fotografia 20. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista na tle morza (cykl 5.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 552
Fotografia 21. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, Ksiądz, kobieta prowadząca mężczyznę na smyczy, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 552
Fotografia 22. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena na placu, © Archive of the Salzburg festival 553
Fotografia 23. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R, stojące postaci i postaci przenoszące kamienie, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 553
Fotografia 24. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 553
Fotografia 25. L. Berio, *Outis,* owijanie Samatnthy celofanem, Olga i postaci Wokalistów, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 554
Fotografia 26. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, tancerze w maskach gazowych, scena w przestrzeni supermarketu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 554
Fotografia 27. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Nino pokazujący „twarz daniela", scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival 554
Fotografia 28. L. Berio, *Outis*, Reżyser i Dzieci, scena zabawy w wojnę, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 555
Fotografia 29. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* Phanuel i kłaniający mu się Generał, © Archive of the Salzburg festival 555
Fotografia 30. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* Phanuel i Generał rozkładający ręce, © Archive of the Salzburg festival 555
Fotografia 31. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* Phanuel i salutujący Generał, © Archive of the Salzburg festival 556
Fotografia 32. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* Phanuel i Generał zdejmujący obuwie, © Archive of the Salzburg festival 556
Fotografia 33. L. Berio, *Outis*, Reżyser celujący do publiczności, scena zabawy w wojnę, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 556
Fotografia 34. L. Berio, *Outis,* scena licytacji, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 557
Fotografia 35. L. Berio, *Outis*, Pedro, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 557

Fotografia 36. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, scena mierzenia postaci, © Archive of the Salzburg festival....557
Fotografia 37. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, pochód, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival....558
Fotografia 38. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, kłótnia, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival....558
Fotografia 39. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, dwie grupy postaci, scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival....558
Fotografia 40. L. Berio, *Outis*, Emily i Ada, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....559
Fotografia 41. L. Berio, *Outis*, scena pochodu, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala....559
Fotografia 42. L. Berio, *Outis*, Marina i Outis, imitowanie trzepotania skrzydeł ptaka, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....559
Fotografia 43. L. Berio, *Outis*, Marina, imitowanie chodzenia, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....560
Fotografia 44. L. Berio, *Outis*, Marina, gest ogrzewania się, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....560
Fotografia 45. L. Berio, *Outis*, Marina, gest zawiązywania sznurka, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....560
Fotografia 46. L. Berio, *Outis*, Marina, gest wymachiwania szablą, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....561
Fotografia 47. L. Berio, *Outis*, Marina, gest przerażenia, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....561
Fotografia 48. L. Berio, *Outis*, Marina, gest kołysania, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....561
Fotografia 49. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, scena w banku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala....562
Fotografia 50. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Człowiek bez wieku, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler....562
Fotografia 51. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, R i postaci zasłaniające oczy przed reflektorami, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler....562
Fotografia 52. L. Berio, *Outis*, Marina i Outis, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction....563
Fotografia 53. L. Berio, *Outis*, Weteran, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala....563

Fotografia 54. L. Berio, *Outis,* Olga i Samantha, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 563
Fotografia 55. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Generał, leżące postaci i ubrania, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 564
Fotografia 56. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, leżąca R, scena na placu, © Archive of the Salzburg festival 564
Fotografia 57. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, Ada i inne postaci w przestrzeni statku, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 564
Fotografia 58. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Generał na byku, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 565
Fotografia 59. L. Berio, *Outis*, Emily, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 565
Fotografia 60. L. Berio, *Outis*, instrumentaliści w strojach klaunów, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala 565
Fotografia 61. L. Berio, *Outis*, scena recitalu, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 566
Fotografia 62. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* Nino, Sapir i Abulafia, © Archive of the Salzburg festival/Photo Helmut Schaffler 566
Fotografia 63. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 566
Fotografia 64. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* scena przenoszenia kamieni, © Archive of the Salzburg festival 567
Fotografia 65. L. Berio, *Outis*, tytułowy protagonista i Rudy, zakończenie sceny licytacji, Andrea Tamoni © Teatro alla Scala 567
Fotografia 66. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* R i Orvid obejmujące się, © Archive of the Salzburg festival 567
Fotografia 67. L. Berio, *Cronaca del Luogo,* scena budowania wieży, © Archive of the Salzburg festival 568
Fotografia 68. L. Berio, *Outis,* Olga i Samantha obejmowane przez mężczyzn, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 568
Fotografia 69. L. Berio, *Outis,* Steve, Lelli e Masotti © Teatro alla Scala 568
Fotografia 70. L. Berio, *Outis,* Olga i Samantha obejmujące się, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 569
Fotografia 71. L. Berio, *Outis*, Olga, figura krzyża, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 569

Fotografia 72. L. Berio, *Outis*, Olga, figura piety, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 569
Fotografia 73. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, przestrzeń pałacu, © Archive of the Salzburg festival 570
Fotografia 74. L. Berio, *Outis* konstrukcja o stożkowym kształcie, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 570
Fotografia 75. L. Berio, *Outis*, scena z piłkami, ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 570
Fotografia 76. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 1.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 571
Fotografia 77. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 2.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 571
Fotografia 78. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 3.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 571
Fotografia 79. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 4.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 572
Fotografia 80. L. Berio, *Outis*, scena zabójstwa tytułowego protagonisty (cykl 5.), ©Teatro alla Scala, RAI Due, Palcoscenico, RAI Fiction 572
Fotografia 81. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, zbieranie ubrań, obraz spękanej ziemi, © Archive of the Salzburg festival 572