

# Relacje między głosem a tekstem w *Outis* Luciana Beria

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.6

Gdyby pokusić się o stworzenie językowych etykiet, określających najbardziej idiomatyczne właściwości twórczości kompozytorskiej Luciana Beria, jedną z nich, obok etykiet typu „postmodernistyczny kalejdoskop stylistyczny”, „twórczość ucieleśniająca ideę *work in progress*”, mogłaby być etykieta zatytułowana „eksperymenty głosowe”. Stosowanie wielu różnorodnych i często pionierskich sposobów posługiwania się głosem ludzkim oraz rozmaitych transformacji tekstu słownego stanowi bowiem znak rozpoznawczy twórczości Beria, reprezentowanej chociażby przez takie utwory jak *Omaggio a Joyce* (1958), *Circles* (1960) czy *Sequenza III* (1965), czemu poświęcono liczne publikacje<sup>1</sup>. Jednakże obszarem twórczości Beria wciąż niedostatecznie przebadanym pod kątem sposobów posługiwania się głosem są utwory

sceniczne<sup>2</sup>. Warto podkreślić, że Berio nawet w swych ostatnich utworach scenicznych – *Outis* (1995–1996) i *Cronaca del Luogo* (1999) – które od powstania wspomnianych wyżej kompozycji dzieli ponad trzydzieści lat, wykorzystał bardzo różnorodne sposoby posługiwania się głosem. Utwory sceniczne Beria, w kontekście jego pozostałej twórczości wokalne, określić można mianem „multimedialnego laboratorium”, w którym kreowane są relacje między głosem, ciałem, obrazem czy dźwiękiem instrumentalnym, a także między głosem a tekstem słownym. Kreacja tych relacji wymaga od kompozytora zmierzenia się z rozmaitymi konwencjami i wcześniejszymi próbami podejmowanymi na polu innych gatunków, wymaga także transformacji wykorzystanego tekstu słownego – często będącego fragmentem oryginalnego utworu literackiego – w efekcie umożliwiając kontekstualną syntezę i aktualizację danych relacji. Po stronie interpretatorów twórczości scenicznej Beria leży natomiast

<sup>1</sup> Wśród nich wskazać można rozdział *From Words to Music* w pracy D. Osmond-Smitha, *Berio*, Oxford-New York 1991; rozdział M. de Santis „*Organizzare il significato di un testo*”. *Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, [w:] *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives*, red. A.I. de Benedictis, Firenze 2012; rozdział G. Moilinié, *Berio: encore la voix*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, red. D. Cohen-Lévinas, Paris 2006. Warto dodać, że jednym z nielicznych przykładów polskojęzycznej refleksji nad twórczością Beria (jego *Sequenza III*, *Circles*, *Omaggio a Joyce*), w kontekście wskazanej problematyki, są fragmenty pracy M. Bristigera, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 55–58, 122, 125, 130, 136–7, 142.

<sup>2</sup> Problematyka ta pojawia się m.in. w pracy C. Di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz 2010, przede wszystkim w kontekście rozważań nad właściwościami tekstu słownego, stanowiącymi główny obszar zainteresowań autorki, oraz w pracy U. Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt am Main 2007, głównie w kontekście omawiania właściwości utworu *La vera storia*.

rozpoznanie przejawów relacji tworzonych np. między głosem a tekstem słownym oraz dokonanie ich wieloaspektowej oceny, co w odniesieniu do przedostatniego utworu scenicznego Beria – *Outis* – będzie stanowiło cel mojego artykułu.

W artykule, co zasygnalizowałam wyżej, oraz w tytule będę posługiwała się pojęciem „tekstu”, tj. „tekstu słownego”. Pod pojęciem „tekst słowny” rozumiem wykorzystaną w utworze warstwę werbalną (libretto), ukształtowaną w sposób wynikający z zastosowanych przez librecistę i kompozytora strategii artystycznych. Odwołując się do systematyki rodzajów tekstów funkcjonujących w utworze muzyczno-literackim, stworzonej przez Michała Bristigera, wskazany sposób rozumienia pojęcia tekstu w największym stopniu odpowiadałby kategorii określonej przez Bristigera mianem „wielkiego tekstu słownego”<sup>3</sup>.

W proponowanej interpretacji będę się też odnosiła do innych aspektów utworu, tj. do partii wokalne bez słów i partii wokalne ze słowami, przy czym nie będę nazywała wskazanych aspektów „tekstami”, jak czyni to Bristiger. Rezygnacja ze stosowania pojęcia tekstu w odniesieniu do aspektów utworu niezwiązanych w sposób bezpośredni z kwestiami werbalnymi i literackimi wynika z przyjęcia przeze mnie perspektywy performatywnej<sup>4</sup>. Ukierunkowuje ona sposób badania dzieła na te jego aspekty, które nie są w pełni rozpoznawalne w zapisie i ujawnić się mogą dopiero podczas aktu wykonania, jak np. połączenie muzyki i słowa dokonujące się dzięki udziałowi głosu. Podczas aktu wykonania połączenie to zatracą swą tekstualną specyfikę (rozumianą w kontekście piśmiennego sposobu utrwalenia danego zjawiska, natomiast nie w sposób semiotyczny), gdyż jego nośnikiem staje się brzmienie, a nie zapis słowny i nutowy.

Wprowadzenie perspektywy performatywnej wiąże się też z nobilitacją głosu, rozumianego jako kreatywne medium, którego nie można utożsamić z żadnym rodzajem „tekstu” spośród wskazanych przez Bristigera. Kreatywny potencjał głosu ujawnia się dzięki jego specyficznej zdolności, którą określiłabym

mianem „intermedialnej translacji”, tj. zdolności integracji obrazu i dźwięku za sprawą dokonania przejścia z poziomu wizualnego (zapisu partyturowego) na poziom audialny (związany z aktem wykonania). Głos może też „transmitować” swe idiomatyczne cechy w sposób niezależny od uwzględnionych w zapisie partyturowym właściwości strukturalnych partii wokalne. Innym bowiem aspektem utworu muzycznego ujawnianym czy wręcz kreowanym dopiero podczas aktu wykonania, aspektem „wymykającym się” notacji partyturowej lub marginalizowanym na etapie jej wzrokowej percepcji, jest kwestia zastosowanych typów głosu, technik wokalnych, sposobów intonacji czy artykulacji, jak i indywidualnych „warunków głosowych” danego wokalisty. Kwestia ta jest szczególnie doniosła w przypadku XX-wiecznej twórczości muzycznej, gdyż w wielu utworach sposób ukształtowania danej partii wokalne i rodzaj wykorzystanych technik wokalnych był uzależniony od możliwości konkretnego wykonawcy, z myślą o którym powstała określona partia. Często z tego względu sposób notacji danych technik był bardzo skrótowy i wręcz niezrozumiały dla przypadkowego „czytelnika” partytury<sup>5</sup>. Na dobór technik wykonawczych i sposób kształtowania partii wokalnych utworów Beria wpływ miała nie tylko współpraca z Cathy Berberian, lecz także z innymi artystami, np. z Luisą Castellani, z myślą o której Berio stworzył partię Ady w *Outis*, wypełnioną licznymi koloraturami i różnorodnymi sposobami artykulacji dźwięków. W interpretacji tego typu twórczości konieczna jest więc konfrontacja sposobu notacji danej techniki ze sposobem jej realizacji, utrwalonym w nagraniu<sup>6</sup>. Ze wskazanych względów w mojej analizie pojawi się także kwestia aktu twórczego i percepcji.

<sup>5</sup> W twórczości Beria objaśnienie notacji partyturowej dotyczącej stosowanych technik wokalnych pojawia się prawie wyłącznie w przypadku jego wcześniejszych utworów, np. w *Sequenza III*, *Labyrinthus II* (1965), *Gesti* (1966). W późniejszej twórczości, w tym twórczości scenicznej, kompozytor nie wyjaśnia wielu stosowanych technik wokalnych i sposobów ich zapisu, np. w formie legendy bądź komentarzy do utworów. Część z technik wokalnych (wraz ze sposobem notacji) zostaje przejęta z wcześniejszych utworów Beria, inne zaś techniki trudniej zidentyfikować w kontekście wcześniejszej twórczości Beria i wyjaśnić. W przypadku *Outis* problematyczna jest zwłaszcza kwestia dystynkcji technik wokalnych w typie melorecytacji, notowanych w różny sposób.

<sup>6</sup> W interpretacji rozmaitych technik i sposobów realizacji ich oznaczeń zawartych w partyturze *Outis* będę odnosiła się do audio-wizualnej rejestracji utworu dokonanej w 1999 roku w mediolańskim Teatro alla Scala.

<sup>3</sup> M. Bristiger, *Związki muzyki...*, op. cit., s. 21–22.

<sup>4</sup> W niniejszym artykule, w kontekście perspektywy performatywnej, będę odwoływać się m.in. do spostrzeżeń E. Fischer-Lichte i R. Schechnera; por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, oraz R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985.

Ograniczenie przedmiotu badań do utworu *Outis* zostało narzucone objętością artykułu, a także wynika z rozpoznania w tym utworze co najmniej trzech różnych typów relacji między głosem a tekstem. Pierwszy typ relacji określić można mianem „zbliżania się głosu i tekstu”, drugi jako „oddalanie się głosu i tekstu”, trzeci zaś typ relacji określić można mianem „konsensualnej” bądź „ambiwalentnej” – co wynika z dostrzeżenia możliwości przekroczenia dualizmu dwóch wskazanych, wzajemnie przeciwstawnych, relacji za sprawą uwzględnienia performatywnej funkcji głosu.

Relacje te są wynikiem zastosowania różnorodnych strategii artystycznych, a ich uwzględnienie wynika z przyjęcia bardziej niż u Bristigera dynamicznego i performatywnego sposobu rozumienia kwestii związków słowno-muzycznych, tj. przesunięcia akcentu z badania właściwości strukturalnych na badanie właściwości brzmieniowych – bardziej efemerycznych, niedookreślonych i spontanicznych niż właściwości strukturalne, gdyż kształtowanych w sposób jednostkowy, warunkowany specyfiką danego wykonania.

## ZBLIŻANIE SIĘ GŁOSU I TEKSTU

### WŁAŚCIWOŚCI LIBRETTA

Libretto *Outis* stanowi swoisty kolaż cytatów pochodzących z około trzydziestu utworów literackich, które przeplatają się z parafrazami czy literackimi aluzjami (np. przywołanie postaci z baśni braci Grimm czy Andersena) oraz współautorskimi fragmentami tekstu pióra Daria del Corno i Beria, korespondującymi pod względem tematycznym czy stylistycznym z wykorzystanymi cytatami.

Wśród kluczowych dla warstwy fabularno-narracyjnej tematów, pojawiających się w librecie, wskazać można: temat wojny, śmierci, pamięci, podróży, samotności, miłości. Tematy te w różnym stopniu pojawiają się w pozostałych fragmentach literackich źródeł cytatów. Warto dodać, że tekst libretta skonstruowany został w oparciu o liczne języki. Oprócz języka włoskiego, który pojawia się najczęściej – głównie w przypadku autorskich fragmentów tekstu libretta oraz tłumaczeń cytatów i parafraz m.in. dotyczących fragmentów *Ulissesa* Joyce’a, *The Age of Anxiety* Wystana Hugh Audena – występuje język niemiecki,

angielski, łacina, co w większości przypadków warunkowane jest wykorzystaniem oryginalnej wersji językowej cytatów.

Struktura libretta *Outis* przejawia także cechy palimpsestu, ze względu na dokonywane transformacje oryginalnych źródeł literackich, takie jak ich parafrazowanie, wprowadzenie do nich aluzji, czy poprzez indywidualne sposoby zakomponowania literackich cytatów w tekście libretta – bardziej licznych niż autorskie fragmenty tekstu (dla których, według ujęcia Genette’a, cytaty stanowiłyby rodzaj hipotekstu<sup>7</sup>), jak i ze względu na wykorzystanie cytatów z hipertekstualnych utworów literackich – nawiązujących do innych dzieł literackich, jak w przypadku kilku utworów (*Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Ulysses’ Heimkehr* Bertolda Brechta, *Ulisse* Umberta Saby) inspirowanych Homerowską *Odyseją*<sup>8</sup>. Kolażowa i palimpsestowa zarazem struktura libretta, determinująca różnorodne typy relacji (np. tematycznych) pomiędzy użytymi cytatami i ich parafrazami, warunkuje jego intertekstualną, czy wręcz hipertekstualną specyfikę.

Przedstawiona specyfika libretta sugeruje możliwość dookreślenia gatunkowego *Outis* jako osobliwej, postmodernistycznej odmiany opery literackiej. Wykorzystuje ona pluralistyczną i otwartą formułę w przypadku stopnia ingerencji w literackie źródła (od cytatu aż po autorską parafrazę), w przypadku 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, powtarzanie wybranych słów), jak i w przypadku wprowadzenia szerokiego spektrum źródeł literackich.

### RECYTACJA I JEJ FUNKCJE W UTWORZE

W *Outis* wskazać można liczne sposoby prezentacji tekstu słownego, służące zapewnieniu jego zrozumiałego i wyrazistego przekazu oraz pogłębieniu wyrazu. Jednym z nich jest recytacja. Występuje ona w partiach aż dziewięciu postaci i poza partią postaci Narratora, dla której stanowi dystynktywny i jedyny

<sup>7</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 11.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 11-12.

sposób prezentacji tekstu słownego, w partiach pozostałych postaci pojawia się w zależności od kontekstu dramaturgicznego. Recytacja, poza partią Narratora, pojawia się w sposób fragmentaryczny – w przypadku pojedynczych słów, w partii Outisa, w kontekście kreowanej sfery wojennej w cyklu trzecim<sup>9</sup>, np. na słowie *Fährtelose* / „Wolna – od śladu”<sup>10</sup>. Jej zastosowanie służy podkreśleniu refleksyjnego i poważnego nastroju oraz koncentracji uwagi odbiorcy na warstwie semantycznej prezentowanych cytatów z poezji Paula Celana, nierozzerwalnie związanej z kontekstem wojennym.

Recytacja wykorzystana została także w partii Głosów, prezentowanej z nagrania w cyklu czwartym. Poszczególne Głosy, w tym Głos kobiety, przedstawiają tragiczne wspomnienia związane z wojennymi wydarzeniami:

*disse che doveva fare pulizia come fossimo insetti disse che mi puliva il ventre col suo seme sono morta più sporca che mai*<sup>11</sup> / „powiedział że musi zrobić porządek jakbyśmy byli insektami powiedział że wyczyści mi łono swym nasieniem jestem martwa bardziej zbrukana jak nigdy”

Recytacja, wykorzystana w związku z kontekstem wojennym, wydaje się stanowić bardziej „adekwatny” czy „prawdomówny” sposób przekazywania treści tekstu słownego niż śpiew – owa Adornowska „nadmierna

<sup>9</sup> Utwór zamiast na akty dzieli się na tzw. „cykle” / *cicli*.

<sup>10</sup> Wszystkie prezentowane cytaty z libretta *Outis* pochodzą z jego wersji opublikowanej w programie operowym do spektaklu *Outis* w paryskim Théâtre du Châtelet w sezonie 1999/2000. Literackie źródła cytatów również podaję za uwagami do libretta zawartymi w programie operowym; zachowuję także stosowany w librecie sposób zapisu cytatów, czasami odbiegający od ich oryginalnej wersji (wielkość liter i rodzaj interpunkcji). W przypadku przytoczonego wyżej cytatu z wiersza *Chymnisch / Chymnicznie* P. Celana w tekście libretta zawartym w operowym programie pojawiają się rozbieżności względem tekstu słownego zawartego w partyturze i wyciągu fortepianowym utworu oraz realizowanego w nagraniu. W tym jednym przypadku punktem odniesienia będzie tekst słowny zawarty w wyciągu fortepianowym utworu (Milano 1996, s. 130), gdyż jest on bardziej czytelny niż jedyne dostępne wydanie partytury *Outis* w formie faksymilowej (Milano 1996). Autorem polskiego tłumaczenia tego cytatu jest F. Przybylak. Cyt. za: P. Celan, *Chymnicznie*, [w:] idem, *Wybór poezji*, przeł. F. Przybylak, Warszawa 1973, s. 46-47. Pozostałe tłumaczenia cytatów przytoczonych w artykule, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

<sup>11</sup> L. Berio, D. del Corno, *Libretto „Outis”*, [w:] *Program do spektaklu „Outis”*, Paris 1999, s. 64. Słowa wypowiedziane przez Głos kobiety stanowią cytat z niepublikowanego tekstu C. Bernardiego, którego tytuł nie został wskazany w librecie.

stylizacja bycia”<sup>12</sup>. Połączenie śpiewu z tekstem słownym prezentowanym przez Głosy, obfitującym w cielesną metaforykę o naturalistycznym wydźwięku, mogłoby zakłócić przekaz tekstu, a ponadto skutkować karykaturalnym pod względem estetyczno-ekspresyjnym efektem.

Recytacją kilkakrotnie posługuje się także Reżyser, zwłaszcza w scenie rozgrywającej się w przestrzeni banku (cykl drugi) czy w scenie zabawy w wojnę (cykl czwarty). Zastosowanie recytacji w partii Reżysera służy ewokowaniu atmosfery terroru i agresji, w połączeniu z silnie ekspresyjnym charakterem tekstu słownego, w którym pojawiają się liczne wykrzyknienia *Some three or four of you – why there, there, there! ma non capite niente?*<sup>13</sup> / „Trzej lub cztery z was – dłaczego tam, tam, tam! czyż nic nie rozumiecie?”. Ponadto wykorzystanie recytacji wpływa na negatywną waloryzację postaci Reżysera – podkreśla ona takie jej cechy, jak: skłonności despotyczne, bezkompromisowość czy upór.

## ODDALANIE SIĘ GŁOSU I TEKSTU

### KONCEPCJA GESTU WOKALNEGO BERIA

Największe zainteresowanie Beria problematyką gestu, w tym gestu wokalnego, przypada na lata 60. XX wieku. Świadectwem inspiracji problematyką gestu są powstałe wówczas kompozycje (m.in.: *Circles, Sequenza III, Gesti*), jak również napisany przez kompozytora artykuł *Del gesto e di Piazza Carità*<sup>14</sup> i zapis referatu zatytułowanego *Del gesto vocale*<sup>15</sup>. Punktem wyjścia

<sup>12</sup> T.W. Adorno, *Bürgerlicher Oper*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, t. 16, red. R. Tiedemann i in., Frankfurt am Main 1978, s. 34.

<sup>13</sup> L. Berio, D. del Corno, *Libretto „Outis”...*, op. cit., s. 54. Fragment wypowiedzi Reżysera stanowi cytat z aktu czwartego, sceny pierwszej *Kupca weneckiego* Szekspira.

<sup>14</sup> L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità*, [w:] L. Berio, *Scritti sulla musica*, red. A.I. de Benedictis, Torino 2013, s. 30-35. Artykuł ten został po raz pierwszy opublikowany w języku francuskim pod tytułem *Du geste et de Piazza Carità*, [w:] *La Musique et ses problèmes contemporains*, „Cahiers Renaud-Barrault” 1963 vol. 41, s. 216-23, przeł. z języka włoskiego na język francuski M.-C. Guillaume. Podaję za: A.I. de Benedictis, [w:] L. Berio, *Scritti sulla...*, op. cit., s. 503.

<sup>15</sup> L. Berio, *Del gesto vocale*, [w:] idem, *Scritti sulla...*, op. cit., s. 58-70. Tekst ten stanowi zapis referatu zatytułowanego *Vocal Gestures in Contemporary Music* wygłoszonego przez Beria 18 stycznia 1967 roku na Uniwersytecie Harvarda. Tłumaczenie z języka angielskiego na język włoski autorstwa F. Degrady. W zapisie referatu pojawiają się

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:

G e s t e m [...] 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 j e d y n i e w kontekście (jawnym lub ukrytym): podniesienie w zamyszeniu oczu w kierunku nieba czy beznamiętne i pośpieszne przebiecie czyjejs skóry igłą: każde działanie może mieć różny sens, w zależności od tego, czy oglądający niebo będzie rolnikiem, czy urlopowiczem, czy mający do czynienia z igłą będzie doktorem, czy szpiegiem<sup>16</sup>.

liczne cytaty z wcześniejszego, wskazanego wyżej artykułu Beria poświęconego problematyce gestu, tj. *Del gesto e di Piazza Carità*. Podaje za A.I. de Benedictis, [w:] L. Berio, *Scritti sulla...*, op. cit., s. 505-506.

<sup>16</sup> *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, comincia 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 tossicchiando 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 già divenuto [...]. Un gesto può esistere solo in un contesto (dato o implicito): alzare pensosamente gli occhi al cielo o bucare la pelle di una*

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<sup>17</sup>.

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 między tym, co źródłowe i tym, co 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 analogii 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<sup>18</sup>.

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

<sup>17</sup> C. di Luzio, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, [w:] Luciano Berio. *Nuove prospettive / New perspectives*, red. A.I. de Benedictis, Firenze 2012.

<sup>18</sup> *Anche se non possiamo sempre ricostruire le origini [...] ci scopriamo costantemente 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 necessari per costruire cattedrali, per trasformare la natura in paesaggio, 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 disciplina, una donna senza un'idea*

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

Można stworzyć nową strukturę poetycką, która również wykorzystuje gesty (które ustaliliśmy dysponując pewną, wcześniejszą historią). To jest dokładny kierunek mojego działania związanego z gestami wokalnymi<sup>19</sup>.

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 *Sequenza 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 atrofie swej wyobraźni. Pomagając wyobraźni tego słuchacza, podpowiem, że *Sequenza III* jest także gestem osobistym: jest poświęcona wielkiemu mistrzowi gestów. Za tym utworem kryje się pamięć o Grocku, ostatnim wielkim clownie<sup>20</sup>.

di famiglia, una società senza leggi: il giorno è il rituale del tempo, la pietra è il rituale della polvere, il linguaggio è il rituale del significato. L. Berio, *Del gesto vocale...*, op. cit., s. 68.

<sup>19</sup> Si può creare una nuova struttura poetica che 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. Ibidem, s. 61.

<sup>20</sup> In un mio recente lavoro ho tentato di avvicinare 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

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

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 wokalne [...] <sup>21</sup>.

Zdaniem Beria „[...] bezpośrednio w problematykę gestu wokalnego [...]”<sup>22</sup> wprowadza „muzyczna integracja [paralingwistycznych – W.N.] jakości wokalnych, mniej wyjątkowych i bardziej spontanicznych – których kiedyś nie uważano za część komunikacji werbalnej”<sup>23</sup>. Wśród paralingwistycznych jakości wokalnych Berio wymienia śmiech, płacz, dyszenie czy lament<sup>24</sup>.

Gest wokalny jest czwartą z sześciu wyróżnionych przez Beria „klas interakcji” / *classi d'interazione*<sup>25</sup> (np. między działaniami wokalnymi i/lub działaniami cielesnymi i/lub jakościami brzmieniowymi) – związana jest ona z „zewnętrznymi modelami lub źródłami”<sup>26</sup>.

*deve eventualmente prendersela con l'atrofia della propria immaginazione. Per aiutare l'immaginazione di questo ascoltatore, posso dire che 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. Ibidem, s. 65-67.*

<sup>21</sup> 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. Ibidem, s. 65.

<sup>22</sup> [...] direttamente nelle problematiche del gesto vocale [...]. Ibidem.

<sup>23</sup> L'integrazione musicale di queste caratteristiche vocali, meno esclusive e più spontanee – che una volta non si consideravano parte della comunicazione vocale [...]. Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>26</sup> Wśród innych „klas interakcji” znajdują się m.in.: „1. Konwencjonalne właściwości wokalne [...] i konwencjonalne wykorzystanie głosu w połączeniu z konwencjonalną artykulacją werbalną [...], 2. Modyfikacje brzmień z poprzedniej klasy [...], 3. Brzmienia tworzone bez angażowania kanałów wokalnych [...], 5. Ruchy ciała, które naśladują brzmienie tak, jakby było ono tworzone w poprzednich klasach [...], 6. Ruchy ciała, które ani nie naśladują, ani nie tworzą brzmienia [...]” / 1. *Carattere vocale convenzionale [...] e uso convenzionale della voce legata a una articolazione verbale convenzionale [...], 2. Modificazioni dei suoni della classe precedente [...], 3. Suoni prodotti senza implicare canali vocali [...], 5. Movimenti del corpo che simulano il suono così come viene prodotto nelle classi precedenti [...], 6. Movimenti del corpo che non simulano né producono suono [...]. Ibidem.*

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, dyszienia, kaszlu);
2. Gesty wokalne związane z imitowaniem odgłosów natury (np. głosu 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)<sup>27</sup>.

Wskazana typologia gestów wokalnych, stworzona poprzez uwzględnienie przykładów gestów wokalnych podanych przez Beria oraz źródła „gestycznej imitacji”, w kilku przypadkach koresponduje z cechami gestów muzycznych, jakie wyróżnia Bristiger<sup>28</sup>. Zarówno Berio, jak i Bristiger wskazane zjawiska rozważają uwzględniając konteksty lingwistyczny i psychologiczny, a ponadto Berio zwraca uwagę na kontekst kulturowo-społeczny. Pierwszy typ gestów wokalnych, wyróżniony w kontekście myśli Beria, koresponduje z pierwszą cechą gestu muzycznego wyróżnioną przez Bristigera, tj. z silną emocjonalnością, przejawiającą się m.in. w wykorzystywaniu emfaz, wokalizacji<sup>29</sup>. Bristiger tę cechę gestu interpretuje w sposób węższy niż Berio, porównując gesty muzyczne jedynie do zjawiska krzyku i do wyrazów wykrzyknikowych.

Z drugą cechą gestów muzycznych w ujęciu Bristigera, tj. z byciem znaczącymi, lecz nie na zasadzie konwencji znaczeniowej<sup>30</sup>, wydaje się korespondować ewentualnie pierwszy typ gestów wyróżniony w kontekście myśli Beria. Pozostałe typy gestów wokalnych, wyróżnione w kontekście myśli Beria, zgodnie z przekonaniem autora *Związków muzyki ze słowem* wykraczałyby poza swój symptomatyczny status, stając się symbolicznymi. Jednakże biorąc pod uwagę

punkt widzenia Beria, dla którego gest w ogóle jest zjawiskiem o wysokim stopniu konwencjonalności, należy odrzucić możliwość przypisania wskazanej cechy gestu muzycznego nawet pierwszemu typowi gestu wokalnemu.

Zdaniem Bristigera gesty muzyczne wyróżniają się także konturem (na wzór konturu melodycznego intonacji)<sup>31</sup>. Konfrontując tę cechę ze wskazanymi właściwościami gestów wokalnych, zauważyć należy, że jedynie niektóre przypadki spośród pierwszego i drugiego typu gestów wokalnych, wyróżnionych w kontekście myśli Beria, mogłyby przejawiać tę cechę, gdyż właściwości brzmieniowe czy stylistyczne, konstytutywne dla trzeciego i czwartego typu gestów, nie implikują kwestii charakterystyki wysokościowej, którą można łączyć ze zjawiskiem konturu, bądź nie jest ona dla nich najbardziej idiomatyczna<sup>32</sup>.

Ostatnia cecha wskazana przez Bristigera jest nieco odmienna od pozostałych, gdyż dotyczy nie tyle właściwości gestów muzycznych, co sposobu ich funkcjonowania w utworze, tj. stopnia ich nagromadzenia. Gesty muzyczne, zdaniem Bristigera, „w nagromadzeniu stają się zasadniczymi elementami nieklasycznych tekstów muzycznych”<sup>33</sup>. Moim zdaniem, konfrontacja właściwości gestów wokalnych, wyróżnionych w kontekście myśli Beria, z tą cechą gestów muzycznych jest bezzasadna i bezcelowa z kilku przyczyn. Pierwszą z nich jest brak wyjaśnienia przez Bristigera, co oznacza tzw. „nagromadzenie gestów muzycznych”, chociażby przy pomocy metody statystycznej, którą sam zaleca stosować w kontekście oceny tej cechy<sup>34</sup>, drugą przyczynę stanowi wątpliwość co do zasadności oceniania danego tekstu muzycznego jako klasycznego bądź nieklasycznego<sup>35</sup> na podstawie tej cechy

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> W przypadku gestów wokalnych związanych z imitowaniem stylu (np. jazzowego) może występować oryginalna charakterystyka wysokościowa, co wynika m.in. ze stosowanych w muzyce jazzowej typów skal (np. bluesowej, pentatonicznej) i dużego udziału czynnika improwizacyjnego, jednakże właściwość ta wydaje się drugorzędna wobec innych cech stylu jazzowego (i jego rozmaitych „odmian”, za jakie uznać można np. swing, dixieland, bebop, cool jazz itp.), m.in. związanych z instrumentacją, rodzajem artykulacji, harmoniki czy rytmiki.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Z pojęciem „nieklasycznego tekstu” Bristiger łączy szeroki zakres innowacji dotyczących użycia słowa w jego niejęzykowej funkcji, które wiążą się zwłaszcza ze strategiami dezintegracji tekstów klasycznych i zostają utrwalone w zapisie, co stało się charakterystyczne dla twórczości powstającej w drugiej połowie XX wieku. Ibidem, s. 133.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> M. Bristiger, *Związków muzyki...*, op. cit., s. 139.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

jako kryterium, trzecią zaś – nieistotność kwestii klasycyzności bądź nieklasycyzności *Outis* wobec rozważanych problemów.

## GESTY WOKALNE W *OUTIS*

W *Outis* wskazać można różnorodne zjawiska wokalne, które mogą zostać uznane za egzemplifikacje wyróżnionych przez Beria gestów wokalnych.

Pierwszy typ gestów wokalnych związany jest ze stosowaniem różnych strategii i technik desemantyzacji tekstu słownego, z artykułowaniem pozawerbalnych, afektywnych efektów brzmieniowych, zwracających uwagę na cielesny aspekt głosu, co w konsekwencji prowadzi do ograniczenia dyskursywnej funkcji głosu na rzecz eksponowania jego funkcji emotywniej. Jak zauważa Fischer-Lichte:

[...] ścisły związek między głosem i ciałem objawia się przede wszystkim w krzyku, westchnieniu, jęku, szłochu i śmiechu. [...] Kiedy słucha się ludzkiego krzyku, westchnienia, jęku, szłochu czy śmiechu, to odbiera się je jako specyficzne procesy ucieleśnienia, a więc procesy, w ramach których powstaje za każdym razem specyficzna cielesność. [...] Momenty, kiedy w przedstawieniu wykonawca krzyczy, wzdycha, jęczy, szłocha lub śmieje się można zatem postrzegać jako chwile, kiedy głos staje się słyszalny w jego specyficznej cielesności i zmysłowości<sup>36</sup>.

Gesty wokalne związane z imitowaniem fizjologiczno-emotywnych reakcji pojawiają się w utworze szczególnie często w partiach różnych postaci i służą wyrażaniu różnorodnych stanów emocjonalnych protagonistów. Wiele z gestów wokalnych, będących imitacją śmiechu, krzyku, westchnienia, jęku, kreowanych jest poprzez artykulację rozmaitych typów emfaz, odmiennych pod względem dynamiki, artykulacji, rejestru, rodzaju intonacji, rytmiki. Szczególnie wiele różnych emfaz, wyrażających odmienne stany emocjonalne postaci, pojawia się w niewielkim odstępstwie czasowym w cyklu czwartym. Dla przykładu emfazą „ah” posługuje się Reżyser. Jej czterokrotne powtórzenie w krótkim odstępstwie 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 zabarwieniu<sup>37</sup>. Z kolei emfazą wyrażającą krzyk Reżysera staje się „ehi!”, za sprawą wykorzystania stałego, wysokiego rejestru, dynamiki *forte*, akcentowania dźwięków i ich nieregularnej repetycji<sup>38</sup>. Z kolei w partii Samantha pojawiają się różnorodne emfazy („oh”, „ah”, „eh”), zarówno pojedynczo, jak i w sekwencji. Wydaje się, że za sprawą wykorzystania dynamiki *fortissimo*, zmiennego rejestru, opadającego konturu linii melodycznej, nieregularnego rytmicznie następstwa dźwięków imitują one westchnienia i jęki o nieco egzaltowanym charakterze<sup>39</sup>.

Warto ponadto dodać, że niektóre z zastosowanych technik wokalnych i sposobów intonacji wiążą się z fizjologicznymi procesami, takimi jak oddychanie (np. technika intonowania dźwięku w trakcie oddechu, pojawiająca się w partii większości postaci, m.in.: w partii Outisa w cyklu trzecim<sup>40</sup>, w partii Mariny w cyklu czwartym<sup>41</sup>, czy Pedra w cyklu piątym<sup>42</sup>), utrudnione oddychanie – objawiające się poprzez mówienie przez nos (oznaczenie wykonawcze „nosowo” / *nasale*, „zawsze odrobinę nosowo” / *sempre un po nasale*, obecne m.in. w partii Pedra czy Reżysera<sup>43</sup>). Inne zaś z technik wokalnych i sposobów intonacji wiążą się z fizjologicznymi reakcjami, takimi jak uśmiechanie się (oznaczenie wykonawcze „na uśmiechu” / *risata, riso*, pojawiające się np. w partii Samantha w cyklu czwartym<sup>44</sup>) czy dławienie się („głos dławiący się” / *voce strozzata*, pojawiający się w partii Pedra w cyklu pierwszym<sup>45</sup>).

W *Outis* głos, m.in. za sprawą rezygnacji z prezentowania tekstu słownego o semantycznym charakterze, artykułowania różnorodnych typów fonemów (np. /a/, /e/, /i/, /o/, /u/) i emfaz, realizowanych przy udziale określonych struktur melodyczno-rytmicznych, wydaje się także stanowić swoistą „foniczną synekdochę”

<sup>36</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 203-204.

<sup>37</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, Milano 1996, s. 15.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>40</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, Milano 1996, s. 151-152.

<sup>41</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 4a-4c.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 98-100.

<sup>43</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 74.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 18a.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 21.



skrzywdzonego, upodlonego ciała. Głos postaci, poprzez afektywne efekty brzmieniowe, staje się foniczną reprezentacją cierpienia zadanego ciała. Jego poníženie interpretować można także w kontekście spostrzeżenia Elaine Scarry, jako ślad bólu zadanego nie dla samego cierpienia, lecz po to, by poniżyć czy wręcz odebrać postaci tożsamość – zabierając jej język, „rozebrać jej świat” (*unmaking of the world*)<sup>46</sup>. W przypadku niektórych postaci głos „ogłocony” z semantycznego słowa, artykułujący nader liczne fonemy i emfazy, realizowane poprzez wokalizy, wydaje się zdradzać obecność przebytej traumy (wojennej czy małżeńskiej) czy toksycznej lub wręcz sadystycznej pod względem emocjonalnym relacji z innymi postaciami, jak w przypadku relacji postaci Ady, Reżysera i Pedra. W partii Ady liczne wokalizy i fonemy pojawiają się w szczególnie dużym natężeniu, gdy śpiewa ona razem z Reżyserem i Pedrem<sup>47</sup>.

Warto dodać, że metaforyczne pozbawienie wybranych postaci głosu, interpretowane jako ślad poníženia, cierpienia, próby zniszczenia tożsamości, dokonuje się nie tylko w trakcie przebiegu utworu – w kontekście wybranych sytuacji dramaturgicznych, lecz pojawia się 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.

Gesty wokalne związane z imitowaniem odgłosów natury pojawiają się w przebiegu utworu sporadycznie i najczęściej wiążą się z naśladowaniem odgłosów wydawanych przez zwierzęta, których określenia pojawiają się w tekście słownym. Należy dodać, że spośród wyróżnionych rodzajów gestów wokalnych jedynie te związane z imitacją odgłosów zwierząt wiążą się w *Outis* (w niektórych przypadkach) w sposób bezpośredni z treścią artykułowanego tekstu słownego o określonych właściwościach semantycznych. W *Outis* imitacja odgłosów zwierzęcych odbywa się poprzez zmianę barwy głosu, którą determinują określony rodzaj artykulacji danych struktur melodyczno-rytmicznych i zastosowanie określonego typu intonacji. Jako przykład zastosowania tego typu gestów wokalnych wskazać można partię Pedra w cyklu

pierwszym, podczas sceny licytacji. W trakcie artykułowania przez Pedra tekstu „złota gęś” / *l'oca dorata* pojawia się repetycja struktur melodyczno-rytmicznych prezentowana za pomocą melorecytacji<sup>48</sup>. Z kolei przykład imitowania odgłosów zwierząt, których określenia nie pojawiają się w tekście słownym, występuje w partii Wokalistów i Chóru w cyklu piątym. Wokaliści i Chórzyści naśladowują przez stosunkowo długi odcinek czasu<sup>49</sup> odgłosy zwierzęce prezentowane jednocześnie z nagrania.

Gesty wokalne łączone z imitowaniem brzmień instrumentalnych są realizowane poprzez określony typ intonacji i barwy głosu i sugerowane przez liczne oznaczenia wykonawcze (np. „jak instrumenty” / *come gli strumenti*<sup>50</sup>, „imitując snare drum” / *imitando snare drum*<sup>51</sup>, „imitując klaksony” / *imitando i clacksons*<sup>52</sup>), a także dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu wybranych struktur melodyczno-rytmicznych (np. odznaczających się dużymi odległościami między dźwiękami i zróżnicowaniem rytmicznym, pojawiającymi się m.in. w przypadku koloratur).

Gesty wokalne związane z imitowaniem kilku stylów muzycznych realizowane są za pomocą podobnych środków co inne typy gestów muzycznych. Występujące w partii Mariny oznaczenia wykonawcze, takie jak: „bez najmniejszego vibrato” / *senza il minimo vibrato*, „bez vibrato” / *senza vibrato*<sup>53</sup>, „jak ludowa piosenka” / *come una canzone popolare*<sup>54</sup> – 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. Powtarzalność struktur melodyczno-rytmicznych odznaczających się podobnymi właściwościami jak te prezentowane przez Marinę pojawia się także w partii Guglielma<sup>55</sup>. 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

<sup>46</sup> E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford-New York 1985.

<sup>47</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 88.

<sup>48</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 23.

<sup>49</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 92-96.

<sup>50</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 187.

<sup>51</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 22.

<sup>52</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 23.

<sup>53</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 4a.

<sup>54</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 116.

<sup>55</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 44-49.

dla muzyki ludowej. 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, która może się kojarzyć ze stylem śpiewu typu *scat*, stosowanym w muzyce jazzowej<sup>56</sup>. Zauważalna w *Outis* gra z operową konwencją pozwala również na rozpoznanie wybranych gestów wokalnych związanych z imitacją stylu kojarzonego z tradycją *bel canto*. Stosowanie licznych koloratur i wokaliz, jak i wykorzystanie techniki *vibrato* to najbardziej powszechne przejawy tego typu gestów wokalnych w utworze.

### RELACJA „KONSENSUALNA” W KONTEKŚCIE PERFORMATYWNEJ FUNKCJI GŁOSU

Wydawać by się mogło, że kreatywny potencjał głosu w *Outis* został znacznie ograniczony poprzez wykorzystanie środków mających zapewnić komunikatywny przekaz treści tekstu słownego, jak w przypadku recytacji. Jednakże kreatywny potencjał głosu w utworze ujawnia wykorzystanie rozmaitych, często niekonwencjonalnych technik i środków artykulacji, które nie muszą zakłócać przekazu treści tekstu, choć zwracają uwagę słuchacza swym oryginalnym charakterem. Wśród nich wskazać można tremolo czy glissando. Środki te, podobnie jak wykorzystanie jednostkowego głosu (o niepowtarzalnych właściwościach brzmieniowych i barwowych) tego, który „czyta” i interpretuje, sprawiają, że głos nabiera funkcji performatywnej. Staje się on w ten sposób nie tylko neutralnym nośnikiem treści libretta odpowiednio „dostrojonym” do jej charakteru, lecz fenomenalnym tworzywem, formującym audialny kształt wypowiedzi słownej. Głos w roli „czytelnika” libretta staje się intermedialnym transferem, dokonującym przełożenia warstwy wizualnej libretta (jak i notacji partyturowej) na warstwę audialną. Za jego sprawą 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 przekraczanie granicy między poziomem akcji dramatycznej a poziomem jej metateatralnej krytyki – poprzez podważanie tekstualnej proveniencji czynności „czytania”, również przy współdziałaniu mediów ekspresji artystycznej innych niż sam głos. Postacią, której sceniczne działanie koncentruje się na czynności czytania i której nadana zostaje performatywna forma jest Narrator. Jego nieodłącznym rekwizytem jest kartka papieru. Podczas recytowania rodowodu Outisa Narrator trzyma kartkę w ręku lub na niej pisze, zaledwie raz wykorzystuje ją w geście czytania. W większości przypadków swoista polemiczność czynionego przez Narratora gestu i wypowiedzanego 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 „katalogu informacji” dotyczących perypetii życiowych Outisa oraz jego relacji z krewnymi. Mimetyczna odpowiedniość działania względem charakteru tekstu słownego prawdopodobnie dotyczyłaby przedstawienia czynności czytania.

Kolejne przekazy rodowodu Outisa wychodzące z ust Narratora w kolejnych cyklach (por. Tabela 1), różnią się między sobą kolejnością podawanych informacji, 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. Pamięć dopuszcza do głosu oralność, jako formę swej transmisji, konserwacji i kreacji zarazem. Czynność czytania, polegająca na mechanicznej replikacji tego, co tekstualne, zastane i niezmiennie, 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, coraz bardziej ingeruje w strukturę i poniekąd treść tekstu (co odzwierciedlają zmiany treści i struktury przedstawione w Tabeli 1).

<sup>56</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 1, op. cit., s. 79–85.

Tabela 1. Tekst słowny prezentowany przez Narratora

| Tekst słowny   | Tekst słowny (polskie tłumaczenie)  | Struktura tekstu | Nr cyklu |
|--|---|------------------|----------|
| 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 <sup>57</sup> .      | „Oto był, jest Outis syn Cleo. Był lub może jest jeszcze mężem Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a z Emily, innego, Izaaka z Samantha. Został zamordowany pomyłkowo przez Izaaka, który nie znając go, lub raczej ponieważ go nie poznał, wyruszył 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 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 <sup>58</sup> .   | „Oto był, jest Outis syn Cleo. Był lub może jest jeszcze mężem Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a z Emily, innego, Izaaka z Samantha. Został zamordowany pomyłkowo przez Izaaka, który nie znając go, lub raczej ponieważ go nie poznał, wyruszył szukać go na morzu i na ziemi”.  | abcd             | 2        |
| 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 <sup>59</sup> . | „Oto był, jest Outis syn Cleo. Żonaty lub może nie, z Emily. Miał dwóch synów: jednego, Steve'a i Izaaka, z Emily i Samantha. Został zamordowany pomyłkowo przez Izaaka, który wyruszył go szukać 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 – jeśli nie 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 <sup>60</sup> .  | „Oto jest Outis: pewna niekończąca się wojna odwiodła go daleko od jego domu. Synowie, których miał, pierwszy i kolejny, nigdy go nie poznali”.   | a1gb2            | 4        |
| Questo è Outis figlio di Cleo. Eccetera, eccetera <sup>61</sup> .  | „Oto jest Outis syn Cleo. I tak dalej, i tak dalej”.  | a2h              | 5        |
| Questo era, è Outis. Ebbe due figli, Steve e Isaac. Molte volte è stato ucciso da Isaac <sup>62</sup> .  | „Oto był, jest Outis. Miał dwóch synów, Steve'a i Izaaka. Wiele razy został zamordowany przez Izaaka”.  | a3b3c2           | 5        |

Rozpoznanie to wydaje się nabierać jeszcze innego sensu, w kontekście kreacji tożsamości Outisa–Odysusza. W *Outis* o losie tytułowego protagonisty dowiadujemy się nie od niego samego, lecz od występującego w roli aoidy 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 osobiwą „zabawę w chowanego” – ukrywać jego tożsamość za słowną szaradą, nomen omen zgodnie ze znaczeniem przybranego przez Odysa pseudonimu – „Outis”, czyli „Nikt”.

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,

<sup>57</sup> L. Berio, D. del Corno, *Libretto „Outis”...*, op. cit., s. 52.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 67.

wybiórcza, podatna na manipulację i rywalizująca z wyobraźnią, pozwala „zapisać się” opowiedanej historii w miarę jej kolejnych replikacji i być może odzyskuje ona w ten sposób swą tekstualną, stabilną tożsamość. Być może Narrator nie musi posiłkować się trzymaną w ręku kartką, gdyż utrwalony na niej tekst „zna już na pamięć” – nie potrzebuje wykorzystywać asekuracyjnego aktu czytania, który zgodnie z taką interpretacją, przedstawiony w przestrzeni scenicznej, mógłby wydać się jedynie teatralną atrapą.

Wpisane w czynność czytania performatywnego napięcie między gestem a słowem, tekstualnością a oralnością, słowem a dźwiękiem pozwala rozpoznać ambiwalentną relację głosu do tekstu, który z jednej strony emancypuje się względem tekstu, lekceważąc obecność jego „śladów” (zauważalnych np. pod postacią struktury przypominającej kronikę), z drugiej zaś tę obecność szanując i do niej powracając. Jeszcze innym przykładem, w którym pojawia się napięcie między gestem a słowem, tekstualnością a oralnością, słowem a dźwiękiem, a ponadto między głosem a niemością jest czynność czytania książki, której podejmuje się Rudy oraz Guglielmo, przedstawiona w sposób wizualny i audialny. Z jednej strony czynność czytania książki ukazana jest w sposób bezgłosny, gdy jej wykonawcą staje się niema postać kilkunastoletniego Rudy’ego (notabene sama będąca postacią o literackim rodowodzie, zaczerpnięta z *Ulisessa Joyce’a*), z drugiej zaś czynność czytania książki, której podejmuje się siadający obok Rudy’ego Guglielmo, 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 niego tekst słowny, „my, śpiewamy rymowaną / *noi canteremo la filastrocca*”<sup>63</sup> podkreśla performatywny charakter sytuacji, korespondujący z Schechnerowskim conceptem „zachowanego zachowania”<sup>64</sup>. Performatywna i metateatralna zarazem funkcja głosu Guglielma ujawnia się także dzięki scaleniu słowa, dźwięku i gestu – werbalnemu obnażeniu czynności śpiewania, udźwiękowieniu i umuzycznieniu za sprawą śpiewu czynności czytania oraz dzięki integracji podwójnej

proweniencji artykułowanego tekstu – pochodzącego z tekstu libretta oraz z trzymanej w ręku książki, której ani autor, ani tytuł nie zostaje ujawniony. W *Outis*, w sytuacji performatywnego czytania poprzez śpiew, prezentowanej przez inne postaci (i, podobnie jak w omówionym wyżej przykładzie, zaznaczonej poprzez wykorzystanie rekwizytu książki), pojawiają się również dzieła literackie możliwe do zidentyfikowania za sprawą pochodzących z nich cytatów, co jednak zakłada obecność mimetycznej relacji między tekstem libretta a ukazanym w przestrzeni scenicznej rekwizytem. Steve, trzymając w ręku książkę, wyśpiewuje frazy z poezji Celana (cykl trzeci), 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 pierwszy). Wydaje się, że performatywna funkcja głosu w tym przypadku polega także na przekroczeniu granicy literackiej fikcji – na wykorzystaniu głosu jako transferu tekstualności w oralność i cielesność, przemiany dokonującej się w sposób intermedialny.

\* \* \*

Głosowi w *Outis* przypada miejsce szczególne. Z jednej strony funkcjonuje on w utworze jako fenomen prymarny, źródło eksperymentów i rozmaitych technik utrwalania i zapisu, z drugiej zaś stanowi narzędzie transformacji tego, co tekstualne. We wszystkie kreowane przez niego relacje z tekstem słownym wpisane jest napięcie między tekstualnym a oralnym sposobem poznania i konstruowania świata. Zachęca ono do powtarzania za Jacques’em Derridą pytania o właściwy status tego, co zapisane – o pierwotność i prymarność mowy czy też głosu bądź pisma<sup>65</sup>. Prowołuje też do stawiania dalszych pytań – o rolę głosu jako medium, z jednej strony przekazującego dane informacje, z drugiej je wytwarzającego lub samego będącego informacją, o granicę między tym, co wizualne i audialne.

Być może potrzeba zadawania tych pytań wobec utworu *Outis*, który z wielu przyczyn można uznać za egzemplifikację gatunku opery (np. ze względu na obecność warstwy fabularno-dramatycznej, multimedialną

<sup>63</sup> L. Berio, partytura *Outis*, cz. 2, op. cit., s. 44-45.

<sup>64</sup> R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology...*, op. cit.

<sup>65</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

specyfikę), choć łatwo można by przypisać temu utworowi etykietę „kontestującego operowe konwencje”, pozwala wyciszyć brzmienie „łabędziego śpiewu” operowego gatunku, jeśli rzeczywiście wierzyć w to, że kiedykolwiek można było śpiew ten usłyszeć. Z pewnością natomiast przez długi czas można było usłyszeć echo odwiecznego operowego dylematu *prima la parole o la musica?*. Jednak w obliczu wskazanych wyżej kwestii wydaje się on odchodzić w niepamięć – pozostawiać jedynie nieznaczącą już grą słów lub jak kto woli – przebrzmiałą etykietą gatunku.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Bürgerlicher Oper*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, t. 16, red. Rolf Tiedemann i in., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Berio Luciano, *Del gesto e di Piazza Carità*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida de Benedictis, Einaudi, Torino 2013.
- Berio Luciano, *Del gesto vocale*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida de Benedictis, Einaudi, Torino 2013.
- Berio Luciano, Dario del Corno, *Libretto „Outis”*, [w:] *Program do spektaklu „Outis”*, Théâtre du Châtelet, Paris 1999.
- Berio Luciano, *Outis*, Ricordi, Milano 1996.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1986.
- Brüdermann Ute, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007.
- Celan Paul, *Wybór poezji*, przeł. Feliks Przybylak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- De Santis Mila, „*Organizzare il significato di un testo*”. *Aspetti del rapporto musica/parola nell’opera di Luciano Berio*, [w:] *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives*, red. Angela Ida de Benedictis, Olschki, Firenze 2012.
- Derrida Jacques, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Di Luzio Claudia, *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio’s Music Theatre*, [w:] *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives*, red. Angela Ida de Benedictis, Olschki, Firenze 2012.
- Di Luzio Claudia, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Schott, Mainz 2010.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Moilinié Georges, *Berio: encore la voix*, [w:] *Omaggio a Luciano Berio*, red. Danielle Cohen-Lévinas, L’Harmattan, Paris 2006.

Osmond-Smith David, *Berio*, Oxford University Press, Oxford–New York 1991.

Scarry Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford–New York 1985.

Schechner Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.

## SUMMARY

**Weronika Nowak**

### Relationships between voice and text in *Outis* by Luciano Berio

In *Outis* (1995/1996), the penultimate stage work of Luciano Berio, voice functions as a source of experiments and various techniques of recording on the one hand, on the other – it is a tool for the transformation of that which is textual. The tension between the textual and oral manner of cognizing and constructing the world is embedded in various relationships created by the voice and the verbal text in *Outis*. The aim of the article is to distinguish the three relationships created between the voice and the verbal text in *Outis* and to carry out their multi-aspectual evaluation. The three different kinds of relationships between voice and text include: “the drawing near of voice and text”, “the drawing apart of voice and text”, and a relationship which might be described as “consensual” or “ambivalent”. The first of these relationships will be examined with reference to the characteristics of the libretto and recitation and its functions; the second – with reference to four types of vocal gestures, and the third with reference to the performative function of voice, which is linked to the possibility of overcoming the dualism of the two relationships indicated earlier. The evaluation of the relationships will involve the performative perspective (associated with the ideas of such researchers as Erika Fisher-Lichte and Richard Schechner) and the conception of vocal gesture formulated by Berio; it will also be confronted with the conception of musical gesture conceived by Michał Bristiger.

#### Keywords

Berio, voice, verbal text, stage works, vocal gesture, performativity