

AKADEMIA MUZYCZNA im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Paweł Siek

Fazy Jakuba
- oratorium na solistów, dwie orchestry
i przetworzenia elektroniczne.
Wyobrażenia wolności w przestrzeni generatywnej

Opis artystycznej pracy doktorskiej
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Wojciech Widłak

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

promotor pomocniczy: dr Marcin Pączkowski

Cornish College of the Arts

Kraków 2024

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
Koncepcje wstępne – utwór i opis	5
Informacje wstępne o utworze	7
Zarys pojęć	8
ROZDZIAŁ 1. Krąg inspiracji	13
1.1. William Blake – <i>Cztery Zoa</i> (1797, 1807)	13
1.2 Derek Jarman – <i>Blue</i> (1993)	15
1.3 Jarman–Blake. Perspektywy porównawcze w kontekście <i>Faz Jakuba</i> . Kategorie Blake’owskie	19
1.3.1 Istotne opozycje – <i>Contraries</i>	19
1.3.2 Doświadczenie ciągłości i nieciągłości	21
1.3.3 (Nie-)widzenie	23
1.4 Frank O’Hara, Arnold Schoenberg	26
1.5 Oratorium – inspiracje gatunkowe	33
1.5.1 Zastępczość	38
1.5.2 Wyobrażeniowość	38
1.5.3 Nieobecność	39
ROZDZIAŁ 2. Krąg realizacji	41
2.1 Forma	41
2.1.1 Struktura zasadnicza	41
2.1.2 Kategorie Jakubowe. Fazy oratorium	43
2.1.3 Dramaturgia faz	47
2.2 Aspekty libretta	53
2.2.1 Fabuła	53
2.2.2 Postaci	54
2.2.3 Miejsce	58
2.2.4 Czas	62
2.3 Aspekty muzyczne i multimedialne	64
2.3.1 Ustawienie instrumentów, instrumentarium, przestrzeń sceniczna	64
2.3.2 Struktury dźwiękowe	69
2.3.3 Partie głosów i ich przetworzenia elektroniczne	83
2.3.4 Partia elektroniki, amplifikacja	90
2.3.5 Ruch, gest	93
2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne	97
2.3.7 Kolor, światło	108
2.3.8 W kręgu liczb	115
2.3.9 Symbolika	142
Zakończenie	145
Podziękowania	151
Bibliografia	152
Indeks tabel i wykresów	163
Spis rycin i reprodukcji	164
Spis przykładów nutowych	165
Aneks – libretto utworu	167

Objaśnienia

Tłumaczenia tekstów na język polski pochodzą od autora, jeśli w przypisie nie podano inaczej.

Wyróżnienia we fragmentach cytowanych pochodzą od autora.

Pełne imię i nazwisko autora/ kompozytora/ przywołanej postaci pojawia się przy pierwszym wystąpieniu w tekście, następnie samo nazwisko.

Wskazania stron i cytatów z libretta odnoszą się do libretta *Faz Jakuba*, chyba że w przypisie podano inaczej.

Adnotacja

Niniejszy opis powstał ze świadomością, że w przypadku wystawienia utworu, możliwe są jego rozmaite interpretacje. Opis zawiera określoną koncepcję, którą należy jednak traktować jedynie jako punkt wyjścia lub odniesienie dla indywidualnych rozstrzygnięć interpretacyjnych.

*Rozpostrzyjcie nad nimi namiot, mocne zastony,
Niechaj sznury i kołki próżnię spętają, zamkną,
Aby Wieczni już nigdy ich nie oglądali.*

William Blake, *Księga Urizena*¹

WSTĘP

Koncepcje wstępne – utwór i opis

Utwór stanowi próbę przełożenia kategorii Blake'owskich² na sposoby kształtowania materiału w utworze multimedialnym.

Dominująca u Williama Blake'a opozycja: **uporządkowania (Ratio)** wobec **wolności (Wyobraźni)**³, wiązana przez niego z kategoriami **widzenia**⁴, spotyka się w utworze z inspiracjami filmem *Blue Derka* Jarmana, w którym autor rezygnuje z wizualności, a także podobnymi tropami: doświadczania przestrzeni, widzenia (doświadczania barwnego), liminalności i eskapizmu wobec (u)stanowionego porządku u innych twórców: Franka O'Hary i Arnolda Schönberga.

Kategorie skrajne (Blake'owskie *Contraries*⁵) naznaczają utwór, a w poszukiwaniu sposobu opisu dla ekstremalnego wyzbycia/nabycia/zderzenia tożsamości, przywołane zostaje pojęcie **deterioryzacji**⁶ autorstwa **Gillesa Deleuze'a** oraz **Félixa Guattariego**.

Praca składa się z dwóch rozdziałów, wyodrębniających: 1. *Krąg inspiracji* oraz 2. *Krąg realizacji*. Zostają one poprzedzone **wstępem**, systematyzującym kategorie ogólne, do których odnoszą się utwór i opis.

¹ W. Blake, *The Book of Urizen (Księga Urizena)*, red. Kay Parkhurst Easson, Shambala Publications, Nowy Jork 1978, s. 56 (płyta 19) <https://archive.org/details/bookofurizen00blakrich/page/n5/mode/2up?q=narrow>, dost. 30.07.2024; oryg.: *Spread a Tent, with strong curtains around them / Let cords & stakes bind in the Void / That Eternals may no more behold them.*

² Kategorie zostały zaczerpnięte z książki Tadeusza Sławka *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

³ T. Sławek, op. cit., s. 18-19; 247.

⁴ Ibidem, s. 19-24; zob. też: 1.3.3 (Nie-)widzenie.

⁵ Ibidem, s. 274; zob. też: 1.3.1 Istotne opozycje – *Contraries*.

⁶ por. Wstęp: Zarys pojęć.

Rozdział 1. zarysowuje intertekstualne wymiary utworu, przywołując inspiracje literackie, filmowe, muzyczne i gatunkowe. Wymienia i charakteryzuje strategie, którymi podąża utwór w nawiązaniach i przetworzeniach.

W **Rozdziale 2.** zostaje zawarty opis poszczególnych warstw utworu, a także charakterystyka relacji zachodzących pomiędzy nimi. Wychodząc od analizy formy kompozycji oraz naświetlenia wybranych aspektów libretta, rozdział wprowadza – poprzez omówienie struktur dźwiękowych (instrumentalnych, wokalnych, elektronicznych) i wizualnych (scenograficznych, choreograficznych, związanych z projekcją tekstu, światła i wideo) w multimedialną specyfikę utworu.

W rozdziale tym zostaje wysunięta propozycja odczytania kompozycji w jej wielorakich aspektach, w Blake’owskich kategoriach doświadczania świata: **ciągłości** oraz **nieciągłości**⁷. Poruszona zostaje problematyka przestrzeni muzyczno-dramatycznej, generowanej z proporcji liczbowej oraz sposób jej funkcjonowania w utworze. Podejmowane zagadnienia – leżące na styku sfer dramaturgicznej, muzycznej, choreograficznej i multimedialnej – prowadzą w stronę ujęcia syntetycznego. Zostaje ono naszkicowane i celowo zatrzymane *in statu nascendi* w podrozdziale ostatnim 2.3.9 Symbolika. W opisie utworu wielowątkowego, poddającego znaczenia muzycznej, dramaturgicznej i multimedialnej cyrkulacji, strategia szkicowania możliwości, a nie rozstrzygnięć, ma szansę nakreślić z utworem perspektywę zbieżną.

W **zakończeniu** przedstawiono wnioski płynące z analizy, zestawiono otwarte w niej perspektywy i naszkicowano możliwości ich kontynuacji.

Przedstawiony opis wydaje się szczegółowy. W odczuciu autora jednak, dzięki zachowaniu takiej formy, zawarte w nim zostały przydatne wskazówki i różnorodne inspiracje dla realizatorów – w wypadku ewentualnych, przyszłych inscenizacji *Oratorium*.

⁷ T. Sławek, op.cit., s. 74, 242, 281, 343, zob. też: 1.3.2 Doświadczenie ciągłości i nieciągłości.

Informacje wstępne o utworze

Fazy Jakuba – oratorium na solistów, dwie orchestry i przetworzenia elektroniczne. Utwór obejmuje 149 stron partytury: w tym uwagi wykonawcze (s. 5–26) oraz 123 strony tekstu nutowego (s. 27–149).

por. 2.1 Forma

Kompozycja angażuje rozbudowaną **wokalno-instrumentalną obsadę wykonawczą**: 4 solistów-performerów, 32 muzyków instrumentalistów zgrupowanych w dwie 'orchestry' oraz dyrygenta.

por. 2.3.1 Ustawienie instrumentów, instrumentarium, przestrzeń sceniczna

2.3.2 Struktury dźwiękowe

Warstwę dźwiękową współtworzą: **amplifikacja głosów i grup instrumentalnych** o wymiarze uprzestrzeniającym oraz **przetworzenia elektroniczne** w czasie rzeczywistym: partii solowych, a także – w ogólniejszym zakresie – grup instrumentalnych.

por. 2.3.3 Partie głosu i ich przetworzenia elektroniczne

2.3.4 Partia elektroniki, amplifikacja

Utwór wykorzystuje **środki multimedialne**, współdziałające ze **scenografią: światła i wideo**, z których ostatnie obejmuje: materiały wcześniej zarejestrowane oraz transmitowane na żywo, prezentowane na **telewizorach kineskopowych, ekranach** lub funkcjonujące w postaci **wideo mappingu**.

por. 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne,

2.3.7 Kolor, światło

W utworze zakomponowane są również **warstwy ruchu i gestu**, przy zachowaniu różnego stopnia dokładności (rozdzielczości zapisu) dla poszczególnych postaci-performerów.

por. 2.3.5 Ruch, gest

Przywołane warstwy kompozycji (wokalno-instrumentalna, przetworzeń dźwiękowych, multimedialna, ruchowo-gestyczna) **współuczestniczą w tworzeniu znaczeń narracyjnych i dramaturgicznych**. Stanowią o nierozzerwalnym,

meta-przestrzennym wymiarze wizualno-dźwiękowej opowieści, aktywnie uczestnicząc w kreowaniu świata fabularnego i symbolicznego *Faz Jakuba*.

por. 2.3.9 Symbolika

Utwór powstał **do własnego libretta** autora, opartego na wybranych motywach z mitologii Williama Blake'a (poemat *Czterej Zoa*⁸, 1797, 1807) oraz filmu *Blue*⁹ (1993) Dereka Jarmana, uzupełnionych o wyjątki z twórczości Franka O'Hary: (*Wiersz*¹⁰, 1952; *Wnętrze (z Jane)*¹¹, 1951) i Arnolda Schoënberga (*Stil und Gedanke*¹², 1950).

Wychodząc od szeregu różnych inspiracji, libretto nakreśla osobną historię, dla której dominującą – lecz niejedyną – czasoprzestrzenią literacką staje się **blok mieszkalny w Polkowicach, latem 1997 roku**.

por. 1. Krąg inspiracji, 2.2 Aspekty libretta

Libretto stanowi aneks do niniejszego opisu.

Zarys pojęć

Zakresy **pojęć Blake'owskich**, istotnych dla utworu oraz opisu, przytoczono za Tadeuszem Sławkiem¹³ oraz Bartoszem Jastrzębskim¹⁴. Następuje również odwołanie do opisywanych przez Małgorzatę Stępnik **rodzajów ruchu** w kontekście dzieł plastycznych Blake'a. Znajdą one swoje odpowiedniki w warstwie muzycznej i literackiej *Faz Jakuba*. Ostatnią grupę stanowią **konceptje Gillesa Deleuze'a**, do których nawiązanie zrodziło się – przede wszystkim – z inspiracji dokumentem filmowym *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*¹⁵.

⁸ W. Blake, *Czterej Zoa. Męki umiłowania i zazdrości gdy umarł i był osądzony Albion Pradawny Człowiek*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

⁹ D. Jarman, *Blue*, reż. Derek Jarman, prod. Basilisk Communications, Uplink, Arts Council of Great Britain, Opal, BBC Radio 3, 1993.

¹⁰ F. O'Hara, *Wiersz* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987, oryg. Idem, *Poem* [w:] Idem, *Poems Retrieved*, red. Don Allen, City Lights, Grey Fox, San Francisco 2013, s. 67.

¹¹ Idem, *Wnętrze (z Jane)* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987, oryg. Idem, *Interior (With Jane)* [w:] Idem, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, red. Donald Allen, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 1971, s. 55.

¹² A. Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, red. Ivan Vojtěch, S. Fischer, Berlin 1976.

¹³ T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

¹⁴ B. Jastrzębski, *Poezja przeciw filozofii. Idea wyobraźni i krytyka rozumu w poezji filozoficznej Williama Blake'a*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2006.

¹⁵ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, reż. Pierre-André Boutang, 1988-1989, wyd. 1996.

Pojęcia wyływające z filozofii Williama Blake'a:

Contraries – przeciwieństwa, pomiędzy którymi rozpięty jest świat Blake'a¹⁶; wybrane pary przeciwieństw naznaczają również świat przedstawiony *Faz Jakuba*,

wyobraźnia/wyobrażenie – stwarza przestrzeń do dowolności tam, gdzie panują ściśle reguły, dyscyplinujące wszystkich, którzy znajdują się w ich zasięgu¹⁷; wyobraźnia w *Fazach Jakuba*, wychodząc od znaczenia blake'owskiego, nabiera czasem również eskapicznego wymiaru,

rozum/Ratio – Blake odrzuca nie sam rozum, a jego dominację; *rozum odosobniony* – wyobcowany z całościowej struktury człowieka, powodujący zawężenie postrzegania¹⁸, sprowadzający rzeczywistość do zespołu gotowych odpowiedzi i formuł¹⁹; w *Fazach Jakuba* jego pośrednią, muzyczną reprezentację stanowią kanony mikrotonowe, uzyskiwane z proporcji liczbowej.

pamięć/ władza – *rozum odosobniony* zostaje zasklepiony w formach utrwalonych w pamięci; rzeczywistość – jako przedmiot zainteresowania władzy – dąży do tego, by odtwarzać własne wzorce (tyrania pamięci); (r)ewolucja wyobraźni ma zatem kierować się przeciwko pamięci i jej przedmiotom (*Things of Memory*)²⁰. W *Fazach Jakuba* próbę sprzeciwienia się pamięci/ władzy rozumu (lub ogólniej: wyjścia z relacji zależności) podejmuje Kobieta, jej staraniom towarzyszą struktury muzyczne wyzwolone z proporcjonalności²¹.

wizja – odnosi się do wyobraźni jako pierwotnej, nieprzejednanej ostrości zmysłów²², przynosząc szansę na osiągnięcie wglądu oraz prawdziwe roz-

¹⁶ T. Sławek, op. cit., s. 38, 219, 303, 322, 333; por. też: roz. 1.3.1 Istotne opozycje – *Contraries*.

¹⁷ Ibidem, s. 267, s. 21-22; *Wyobraźnia Blake'owska jest siłą opozycyjną, która sprzeciwia się stabilizowaniu się świata i znaczenia* [za:] Ibidem, s. 13; zob. też: roz. 2.3.3 (Nie-)widzenie.; por.

A. Kasperek, *Oczyszczając drzwi percepcji. Szkic o idei imaginacji w romantyzmie, konkulturze i new age* [w:] „Studia Humanistyczne AGH” 12/3, Kraków 2013, s. 31-48; <https://journals.bg.agh.edu.pl/STUDIA/2013.12.3/31.php>, dost. 8.08.2024.

¹⁸ por. W. Blake, *The Book of Urizen...*, op. cit., s. 62 (płyta 25) <https://archive.org/details/bookofurizen00blakrich/page/n5/mode/2up?q=narrow>, dost. 30.07.2024.

¹⁹ T. Sławek, op. cit., s. 18-19, zob. też: B. Jastrzębski, op. cit.

²⁰ T. Sławek, op. cit., s. 18.

²¹ por. 2.3.2 Struktury dźwiękowe.

²² Ibidem, s. 29.

poznanie rzeczywistości²³. Wizja wiąże się z widzeniem podwójnym²⁴ lub wielokrotnym²⁵. W *Fazach Jakuba* wizji (zwanych widzeniami) doświadcza Kobieta.

widzenie nieostre – spojrzenie – paradoksalnie – zdrowe, które nie postrzega ostro tego, co wcześniej stanowiło dominującą obecność w polu widzenia: własności, praw, regulacji²⁶.

Rodzaje ruchu

ruch pionowy – związany z niebezpiecznym zanurzeniem w otchłań Rozumu, z nieubłaganą geometrią przyczyny i skutku²⁷; w librecie *Faz Jakuba* kojarzony z postacią Demiurga (Urizena), z opadaniem w jego przestrzeń,

ruch poziomy – oznacza wejście na pożądaną „drogę ekscesu”, łamanie reguł implikujące transgresywność²⁸; w librecie stadium pośrednie, poszukujące; pierwsza przestrzeń ucieczki, zaznaczająca się w takich strukturach, jak czas rozszerzony²⁹,

ruch rotacyjny (ang. *to revolve*)/ **wirujący** – układ przestrzenny oddający rewolucyjne predylekcje (działanie wyobraźni), symultaniczność scen, zastępująca linearną konstrukcję opowieści³⁰; w librecie kojarzony z wizjami Kobiety.

W *Fazach Jakuba* wyróżnione rodzaje ruchu zostają miejscowo przełożone na kategorie kształtowania materiału muzycznego, wpływając w szczególności na specyfikę faktur dźwiękowych. Do przedstawionej, metafizycznej typologii,

²³ Według Berkeleya, do którego odwoływał się Blake, to, co wyobrażone, jest „prawdziwe, bo wyobrażone”, gdyż jest częścią totalności. [za:] B. Jastrzębski, op. cit., s. 220.

²⁴ zob. też: rozdział: *Podwojenie* [w:] T. Sławek, op.cit., s. 248–250: *Dzięki podwojeniu podmiot wymyka się tematyzacji*.

²⁵ Teraz poczwórność widzę, poczwórne są moje wizje, poczwórne uniesienia; potrójność jest w czułych nocach Beulah, a podwójność wszędzie. *Chroń nas łasko Nadprzyrodzona przed pojedynczością wizji, snem Newtona*. [za:] W. Blake, List do Thomasa Buttsa z 22.11.1802 [w:] *The letters of William Blake with related documents*, red. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, Nowy Jork, 1980, s. 46, oryg.: *Now I a fourfold vision see And a fourfold vision is given to me Tis fourfold in my supreme delight And three fold in soft Beulahs night And twofold Always. May God us keep From Single vision & Newtons sleep*.

²⁶ por. T. Sławek, op. cit., s. 20-21.

²⁷ por. M. Stępnik, *Paradoksy imaginacji. Williama Blake'a metaforyka przestrzeni* [w:] „Estetyka i Krytyka” nr 33 (2/2014), red. Anna Kuchta, Natalia Anna Michna, Instytut Filozofii UJ, Kraków, 2014, s. 76.

²⁸ Ibidem.

²⁹ por. 2.3.2 Struktury dźwiękowe: czas rozszerzony.

³⁰ M. Stępnik, *Paradoksy imaginacji...*, op. cit., s. 76.

odnosi się również warstwa znaczeniowa (symboliczna) libretta. W utworze dochodzi do sporadycznych transformacji kategorii metafizycznych w mechaniczne (fizyczne), regulujące warstwy ruchowo-gestyczne.

por. 2.3.2 Struktury dźwiękowe, 2.2 Aspekty libretta, 2.3.5 Ruch, gest

Pojęcia wypływające z filozofii Jacquesa Deleuze'a³¹

terytorium – moment jego ustanowienia Deleuze określa narodzinami sztuki:

granice terytorialne w świecie zwierzęcym wyznaczone są m.in. przez znaki dźwiękowe, pozycje ciała (ruch), kolor³²; terytorium stanowi **własność**³³; w *Fazach Jakuba* odpowiednikiem granicy terytorium jest **horyzont**,

deterioryzacja³⁴ – terytorium definiuje Deleuze w odniesieniu do ruchu, w wyniku którego się je opuszcza – aktu deterioryzacji; opuszczenie terytorium wiąże się z ryzykiem; istnieją zwierzęta, które rozpoznają swojego partnera na terytorium, ale nie poza nim,

reterioryzacja – powrót na terytorium po jego uprzednim opuszczeniu,

ritornel (refren) – motyw muzyczny (myśl muzyczna), którego powracająca natura wiąże się z sytuacjami (de/re)terytoriarizacji; problematyka ritornelu wyrasta u Deleuze'a z poszukiwania odpowiedzi na pytanie „kiedy śpiewam do siebie?” (tj. kiedy śpiew jest ekspresją naturalną³⁵):

a. podczas poruszania się po własnym terytorium:

Śpiewam sobie, gdy poruszam się po swoim terytorium, wycieram meble,

³¹ Powstałe we współpracy z Félixem Guattarim. Wszystkie pojęcia zostają przytoczone za wypowiedziami Deleuze'a w *L'Abécédaire de Gilles Deleuze: A comme animal* oraz *O comme opera*, reż. Pierre-André Boutang, 1988-1989, wyd. 1996, https://youtube.com/playlist?list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2&si=f_ceAG1mGylsvll7, dost. 7.08.2024.

³² Jak zaznacza I. Sowińska-Fruhtrunk: *Pojęcie terytorializacji dotyczy terytorium jako obszaru (sensu largo), którego granice są wyznaczone nie przez jego funkcje, lecz ekspresję.*, por. Eadem, *Oblicza mimesis i reprezentacji w twórczości i autorefleksji Arnolda Schönberga*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków, 2018, s. 71, por. też: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 34.

³³ *L'Abécédaire...: A comme animal*, op. cit.; Pojęcie własności odsyła na powrót do Blake'a i problematyki widzenia nieostrego., por. T. Sławek, op. cit., s. 20-21.

³⁴ Pojęcie *déterritorialisation* tłumaczone jest na język polski jako „deterioryzacja” bądź „deterioryzacja”; por. A. K. Przybysz, *Deterioryzacja ciała versus podmiotowość*. Inny *Jurija Mamlejewa* [w:] „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog, t. VI: 2016, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”, Poznań 2016, s. 207.

³⁵ Ekspresja naturalna w rozumieniu przyjętym za S. Popkiem; por. S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 294.

*w tle gra radio, czyli gdy jestem w swoim domu (chez moi)*³⁶.

b. w sytuacji reterioryzacji

*Następnie śpiewam sobie, gdy nie jestem w domu i próbuję dotrzeć do domu (regagner le chez moi), o zmroku, w godzinie agonii, szukam drogi i dodaję sobie odwagi śpiewając „tra-la-la”, idę w kierunku mojego domu*³⁷.

c. w sytuacji deterioryzacji

*A potem śpiewam sobie, kiedy mówię „żegnaj, odchodzę i będę cię nosił ze sobą w sercu”, to popularna piosenka [Deleuze cicho śpiewa te słowa], kiedy opuszczam dom, aby udać się gdzie indziej, a dokąd?*³⁸.

Niekiedy są to „śpiewki torujące drogę absolutnej deterioryzacji”³⁹. Jak odnotowuje I. Sowińska-Fruhtrunk: „takie ujęcie refrenu nosi pewien rys rytualności, także za sprawą powiązania go z ideą cyrkularności, Wiecznego Powrotu⁴⁰”. Jest również bliskie idei Blake’owskiego kręgu przeznaczenia – *Circle of Destiny*.

*Gdy zamknął się Krąg Przeznaczenia, Morze zbiegło się w Kulę wodną, wyważoną w przestrzeni*⁴¹.

W *Fazach Jakuba* koncepcja deterioryzacji uobecnia się we wszystkich najważniejszych aspektach kompozycji: w sposobie traktowania linii śpiewanych i mówionych, w technikach instrumentalnych, użyciu ruchu i gestu, multimediiów, amplifikacji przestrzennej.

por. 1.5.3 Nieobecność

2.3 Aspekty muzyczne i multimedialne

³⁶ *L'Abécédaire...: A comme animal*, op. cit.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ ...refreny zbierające czy gromadzące siły, bądź w obrębie terytorium, bądź w celu jego opuszczenia (to śpiewki starcia bądź śpiewki do odejścia, niekiedy torujące drogę absolutnej deterytorializacji [za:] G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, przeł. M. Herer, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 398-399.

⁴⁰ I. Sowińska-Fruhtrunk, *Oblicza mimesis i reprezentacji w twórczości i autorefleksji Arnolda Schönberga*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków, 2018, s. 72, por. też: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 34.

⁴¹ W. Blake, *Cztery Zoa. Męki umiłowania i zazdrości gdy umarł i był osądzony Albion Pradawny Człowiek*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 9; por. też libretto, s. 13-14: *rozpękły się, wypuszczając żyłaste rurki, które zaczęły się wić przede mną, zbierając w gwałtownie drżącą kulę*.

1. KRĄG INSPIRACJI

1.1 William Blake – Cztery Zoa (1797, 1807)

U źródeł warstwy literackiej utworu leżą inspiracje poetyckie i mitologiczne zaczerpnięte z twórczości **Williama Blake’a** (1757–1827), w szczególności jego poematu: **Cztery Zoa** (pełny tytuł wersji drugiej utworu z roku 1807, wykorzystanej przy powstawaniu libretta: *Cztery Zoa. Męki Miłowania i zazdrości, gdy umarł i był osądzony Albion pradawny człowiek*)⁴².

*W 1795 r. Blake zaczął pisać poemat „Vala albo cztery Zoa”, będący ezoteryczną wykładnią mitologii stworzonej przez autora. Monumentalne dzieło powstawało przez kolejnych trzynaście lat*⁴³.

*Zakładając konieczność pewnego uproszczenia, można powiedzieć, iż dzieło Blake’a traktuje o konflikcie Rozumu i Wyobraźni*⁴⁴.

W poemacie Blake’a reprezentacją Rozumu (*Ratio*) jest jedno z czterech bóstw (*Zoa* – bytów), powstałych w wyniku upadku Wiekuistego Człowieka Albiona, **Urizen**:

...ograniczający ludzką wolność oraz swobodę wyobraźni. Tę postać utożsamia Blake z Newtonem, Locke’em oraz Baconem.

*Zgodnie z (...) mitem, upadek człowieka nastąpił z winy Urizena, który w wyniku chciwości zawładnął wszechświatem, w następstwie czego powstaje upadła i jałowa Ziemia Ulro, w której brak wyobraźni, którą rządzi wyabstrahowane ratio*⁴⁵.

Motywów dla jego tworząco-niszczącego działania można szukać wśród wpływów Swedenborga na twórczość Blake’a, ogniskujących się – w tym wypadku – w przekonaniu, że po zrzuceniu umierającego ciała, **racjonalna dusza** wkracza do **świata duchowego**⁴⁶.

libretto, s. 19: Demiurg: [zobacz], *może ja też zobaczę*

⁴² Wersja druga ostatecznie została opatrzona datą: **1797**.

⁴³ A. Knapik, *Święty pomiędzy niewierzącymi, herezyk pomiędzy ortodoksami*, postowie [w:] William Blake, *Cztery Zoa. Męki miłowania i zazdrości gdy umarł i był osądzony Albion pradawny człowiek*, przeł. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 157.

⁴⁴ Ibidem, s. 157.

⁴⁵ M. Rzepczyńska, *Wizualność, słowo i totalność. Wokół prac plastycznych Williama Blake’a* [w:] *Dyskursy widzialności. Słowa a obrazy*, red. Paweł Sarna, Matylda Sęk-Iwanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 34; https://sbc.org.pl/Content/385330/dyskursy_widzialnosci.pdf, dost. 26.06.2024.

⁴⁶ Za: P. Otto, *Blake’s Critique of Transcendence: Love, Jealousy, and the Sublime in The Four Zoas*, Oxford University Press, 2000, abstrakt, s. 1.

Blake (...) zwrócił się również do Swedenborga, aby opisać próbę Urizena wzniesienia się ponad ciało Albiona⁴⁷.

W oratorium Urizen jest tożsamy z postacią **Demiurga**.

Konsekwencją Upadku Człowieka jest powstanie świata zbudowanego na prawie antynomii.

Stworzenie świata – według Blake'a – było omyłką. W wyniku działalności Urizena powstaje dualizm: żeńskość/ męskość (bóstwa oddzielają się od swoich żeńskich emanacji), dobro/ zło, wyobraźnia/ materia, czy nawet boskość/ ludzkość⁴⁸.

Główna para bohaterów libretta *Faz Jakuba*: **Demiurg i Ahania** stanowi taką właśnie parę przeciwieństw. **Ahania** jest żeńską emanacją Urizena⁴⁹. Widzenia, których doświadcza można odnieść do szerszej kategorii – **wyobraźni**.

„Oko Wyobraźni” jest dla angielskiego wizjonera narzędziem pozwalającym odkryć niedoskonałość rzeczywistości materialnej i zarazem kierującym dalej, ku wieczności⁵⁰.

W *Fazach Jakuba* z figurą Ahanii, szczególnie w momentach widzeń, zespala się **Kobieta**. Poza Blake'owską kategorią emanacji-cienia, w postać Kobiety wpisana jest jeszcze – równolegle – perspektywa człowieka, uwięzionego w gnostycznym świecie Urizena: Kobiety–nośniczki wymiaru ludzkiego doświadczenia.

Poemat [„Czterej Zoa”] zawiera dogłębną analizę ludzkich ograniczeń, ale żadnej wskazówki, jak uciec z więzienia⁵¹.

Człowiek należący do Blake'owskiego uniwersum nosi jednak, według A. Knapika, określoną misję.

Wydaje się, że jego zadanie sprowadzić można do świadomego wyboru wolności ciała i umysłu. Jest to jedyny sposób pozwalający wyrwać się z cierpienia spowodowanego bytowaniem w nieautentycznej, zafałszowanej rzeczywistości. (...) powinien dążyć do rozbudzenia w sobie umiejętności widzenia poza materią⁵².

Kobieta będzie, co prawda, takie próby podejmować (*widzenia*), lecz jej liminalna natura będzie je zarazem sabotować, sytuując ją tym samym bliżej jej widmowej

⁴⁷ Ibidem, oryg.: *Blake used the language of the sublime to describe the formation of a closed body by Los and Tharmas. He also turned to Swedenborg for his description of Urizen's attempt to rise above Albion's body. This chapter explains Swedenborg's belief that after casting off the dying body the rational soul enters the spiritual world.*

⁴⁸ M. Rzepczyńska, op. cit., s. 35.

⁴⁹ por. N. Frye, *Fearful Symmetry. A study of William Blake*, Princeton University Press, 1967, ujęcie tabelaryczne, s. 278.

⁵⁰ A. Knapik, op. cit., s. 158.

⁵¹ G. E. Bentley (Jr.), *The Stranger From Paradise*. New Haven: Yale University Press, 2003, s. 197; oryg.: *The poem provides a profound analysis of man's limitations but no hint of escape from the prison.*

⁵² A. Knapik, op. cit., s. 162.

emanacji-cienia Urizena. W oratorium graniczną, nieokreśloną formę Kobiety podtrzymują Strażniczki Rzeki: **Uveth, Eleth i Ona**, postaci, których prototypy pojawiają się w *Nocy Siódmej* poematu *Czterej Zoa*. W libreccie *Faz Jakuba* wspomniani zostają również Tharmas⁵³ oraz *Jednoimienny (Niebieski)* – przybrana tożsamość Urthony⁵⁴.

1.2 Derek Jarman – Blue (1993)

*The blood of sensibility is blue, I consecrate myself
To find its most perfect expression*⁵⁵.

*Krew wrażliwości jest niebieska, poświęcam się,
by znaleźć jej najdoskonalszy wyraz.*

Blue (1993), ostatni film Derka Jarmana (1942–1994), stanowi artystyczną trawestację doświadczenia stopniowej utraty wzroku przez reżysera, postępującej w wyniku rozwoju AIDS. Film przywołuje w mozaice dźwiękowych warstw wspomnienia bliskich Jarmanowi osób, zmarłych w wyniku zakażenia wirusem HIV oraz relacje z przebytych przez niego w szpitalu terapii.

76-minutowy film, przez cały czas trwania, prezentuje tylko jeden, nieruchomy obraz: **niebieski ekran**.

*Świetliste pole błękitu sugeruje jednocześnie nieskończoność i pustkę.
Wszystko i nic*⁵⁶.

Ostatnim kolorem, w którym doświadczał świata Jarman, był niebieski. Ograniczenie postrzegania barwnego było konsekwencją rozwarstwienia siatkówki – oportunistycznego zakażenia CMV oraz skutków ubocznych ówczesnych **sposobów leczenia**. Niebieski nabiera znaczenia transcendentnego, a film –

⁵³ Jedno z czterech bóstw powstałych w wypadku upadku Albiona. | F. Northrop, op. cit. s. 279: *Upadek zaczyna się w Beulah od wielkiej powodzi (...) Beulah i woda są związane z Tharmasem, a „Czterech Zoa” otwiera mit o upadku Tharmasa i jego emanacji Enion (...) upadek Tharmasa tworzy świat czasu lub „koło przeznaczenia”*. oryg.: *The fall begins in Beulah, and begins also with a great flood (...) Beulah and water are associated with Tharmas, and „The Four Zoas” opens with the myth of the fall of Tharmas and his emanation Enion. (...) the collapse of Tharmas produces the world of time or „circle of destiny”*.

⁵⁴ Trzecie z bóstw powstałych w wypadku Albiona, por. 3.2.2 Postaci: Urthona. Ostatnie z bóstw: Luvah jest nieobecne w *Fazach Jakuba*. Blake’owski system mitologiczny objawia się w oratorium postaci niepełnej – skoncentrowanej wokół postaci Urizena.

⁵⁵ D. Jarman, *Chroma. A Book of Color*, The Overlook Press Woodstock, Nowy Jork 1994, s. 110.

⁵⁶ D. Scott Kastan, S. Farthing, *On color*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2018, s. 114, oryg.: *The luminous field of blue suggests at once the infinite and a void. Everything and nothing*.

za pomocą warstwy dźwiękowej – mnoży sensory dla nieruchomego (nieuchronnego) koloru.

*Blue is the universal love in which man bathes*⁵⁷.

Błękit to uniwersalna miłość, w której kąpie się człowiek.

Ideę wszechogarniającego koloru Jarman przejawia od **Yvesa Kleina** (1928–1962) – malarza, twórcy monochromów, które z czasem zaczął tworzyć wyłącznie przy użyciu odcienia ultramaryny, zarejestrowanego przez siebie pod nazwą **International Klein Blue**.

*Niebieski [w Blue] to International Klein Blue. Początkowo Jarman sfilmował tylko jeden z obrazów Kleina w Tate Gallery, ale nie podobał mu się wygląd niebieskiego koloru wyświetlanego na ekranie. Gdy film Jarmana osiągnął ostateczny etap produkcji, Technicolor odtworzył kolor w laboratorium*⁵⁸.

Akt podmiany oryginału (nagrania) w kopię (wygenerowany na nowo substytut) wytwarza ruch odwrotny do działania Blake'owskiej wyobraźni: przemiany kopii w oryginał⁵⁹. *Fazy Jakuba* leżą na przecięciu obu prądów, konfrontując wyobraźnię z gnostyczną przestrzenią-obietnicą, pochłaniającą i zwodniczą – tą samą, wobec której stawał podmiot liryczny w *Blue*:

*Pod koniec Jarman żył błękitem Picassa, ale przyjął błękit Kleina – ten głęboko nasycony błękit, który obiecuje wszystko, choć być może nie zapewnia nic, poza obietnicą*⁶⁰.

Generatywna przestrzeń, wobec której (częściowo: w której) funkcjonują bohaterowie *Fazy Jakuba*, nie pozostaje bez wpływu na nich:

Poszukując tego, co niezróżnicowane, jesteśmy zdolni do skrajnej przemocy wobec innych. Albo, jak sugerują Bersani i Dutoit, przemoc wobec drugiego może być warunkiem wzajemnego niezróżnicowania, które jest celem

⁵⁷ D. Jarman, *Blue*, reż. Derek Jarman, prod. Basilisk Communications, Uplink, Arts Council of Great Britain, Opal, BBC Radio 3, 1993.

⁵⁸ D. Scott Kastan, S. Farthing, op. cit., s. 114, oryg.: *The blue is International Klein Blue. Initially, Jarman had merely filmed one of the Klein paintings in the Tate Gallery, but he didn't like the look of the blue when it was projected on screen. As Jarman's movie reached its final production stage, Technicolor recreated the color in the laboratory.*

⁵⁹ por. T. Sławek, op. cit., s. 333: *Działanie wyobraźni jest więc w istocie metamorfozą „kopii” w „oryginał” i często bywa niedostrzegalnym działaniem, od którego podskórnie drży powierzchnia pozornie trwałego i znieruchomiałego przedmiotu.*

⁶⁰ D.S. Kastan, S. Farthing, op. cit., s. 116, oryg.: *At the end, Jarman lived Picasso's blue but embraced Klein's—that deeply saturated blue that promises everything, although perhaps provides nothing but the promise.*

*pragnienia. Co ważne, film Jarmana nie zakłada całkowitej rezygnacji z pożądania, które zawsze jest perwersyjnym zawłaszczaniem*⁶¹.

Przestrzeń ta manifestuje się z różną intensywnością⁶². W scenach najbardziej nasyconych niebieskim światłem, gdy niebieski wypełnia kolejne kineskopy, ze sceny rozlegają ekstatyczne wołania quasi-religijne: „Jednoimiennego, Niebieskiego!”. Sugerują one – być może tylko wyimaginowany – proces **częściowej personifikacji** (półpersonifikacji) **koloru**, nabierającego naprzemiennie cech jednego z bohaterów – Demiurga lub Urthony (zwanego Niebieskim).

*Prawe Ramię wyciągnął ku północy,
Lewe ku południu,
Rozprzestrzeniając się w bezdennej udręce*⁶³.

Ten sposób rozszerzenia płaszczyzny (kolorystycznego uprzestrzennienia) postaci stanowi specyficzną transgresję koncepcji wszechpochłaniającej przestrzeni-koloru Kleina. Zabieg ten stanowi również odwołanie do tych fragmentów narracji wokalne w filmie Jarmana, które Yetta Howard określa „poetyckimi podróżyami postaci: Blue”⁶⁴.

libretto, s. 37: *Niebieski wchodzi do labiryntu.*

Fazy Jakuba, czerpiąc z symboliki kolorystycznej Jarmana i Blake’a, tworzą swój własny system barwny, którego symboliczne znaczenia są denotowane zarówno w warstwie słownej libretta, jak i warstwach multimedialnych partytury.

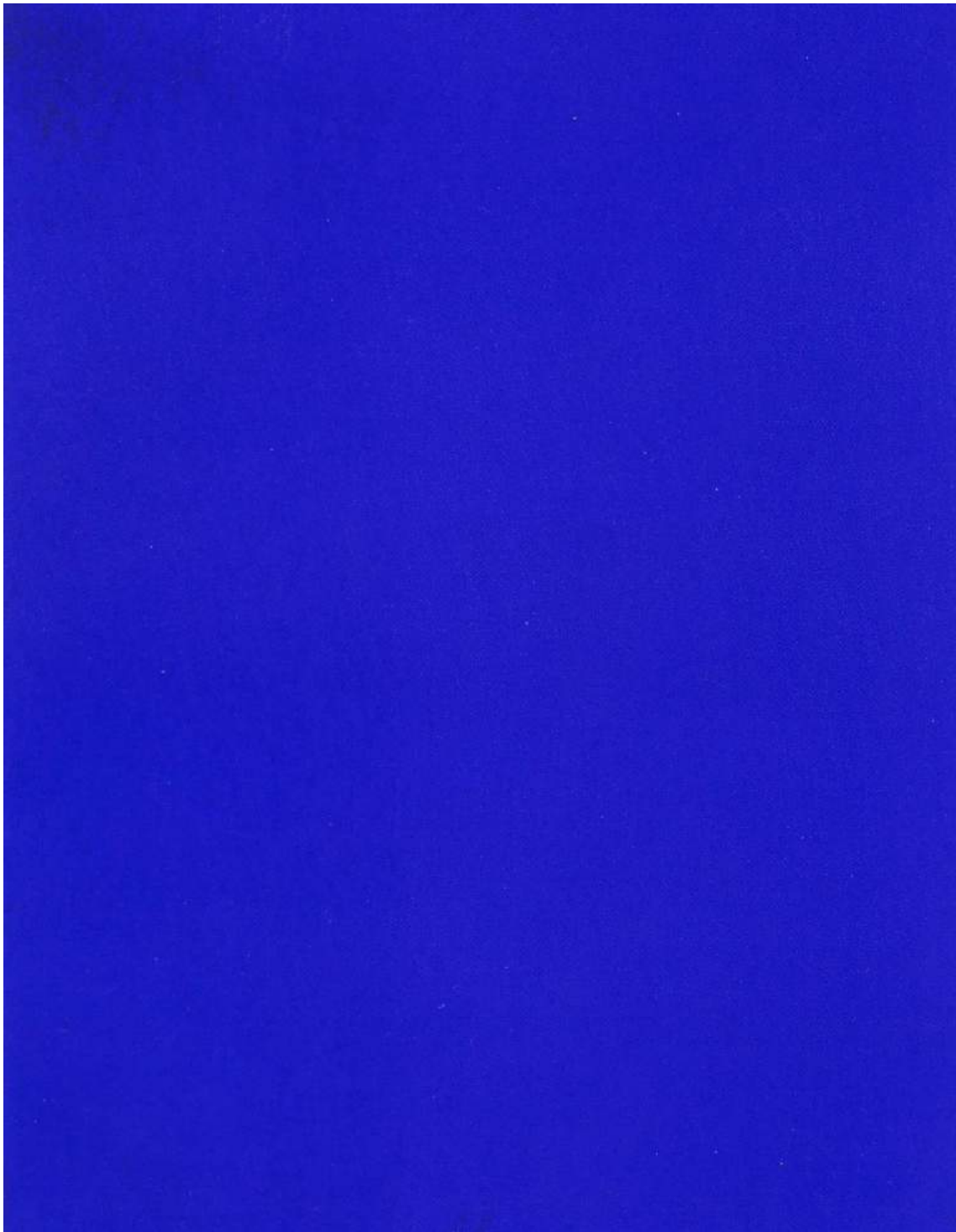
por. 2.3.7 Kolor, światło

⁶¹ O. Penny, 'Pray to be released from image': *Mourning, Desire and Self-Erasure in Derek Jarman's Blue*, „Drain Magazine”. Online Arts Journal; <https://drainmag.com/pray-to-be-released-from-image1-mourning-desire-and-self-erasure-in-derek-jarmans-blue/>, dost. 15.06.2024, oryg.: *In our search for the undifferentiated, we are capable of extreme violence towards the other. Or, as Bersani and Dutoit suggest, violence towards the other may be the condition for a reciprocal undifferentiation that is desire's aim. Importantly, it is not a complete relinquishment of desire, desire which is always a perverse appropriation, that Jarman's film envisions.*

⁶² Wskaźniki zapelnienia – por. 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne: b. wideo.

⁶³ W. Blake, *Księga Urizena*, op. cit., s. 53-54, płyta 15.; oryg.: *He threw his right Arm to the north | His left Arm to the south | Shooting out in anguish deep.*

⁶⁴ Y. Howard, *Listening to the queer-crip body of Derek Jarman's Blue* [w:] *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, red. Ann Millett-Gallant, Elizabeth Howie, Routledge, Londyn 2022, s. 223, https://www.academia.edu/75264497/Listening_to_the_Queer_Crip_Body_of_Derek_Jarmans_Blue, dost. 7.08.2024.



Ryc. 1 Yves Klein, *IKB 191* (1962), 66,5 x 45 cm, kolekcja prywatna

1.3 Jarman–Blake. Perspektywy porównawcze w kontekście Faz Jakuba. Kategorie Blake’owskie

Ekscentryczna, radykalna, antimaterialistyczna i nieco apokaliptyczna wizja Blake'a zapowiadała wizję Jarmana⁶⁵.

Powiązanie twórczości Dereka Jarmana z dziełem Williama Blake’a (nałożenie się właściwych twórcom dyskursów, wielowektorowe pokrewieństwo ich poetyki) stawało się przedmiotem refleksji badawczej, m.in. w pracach: Marka Douglasa, Michaela O’Praya, Graya Watsona, Shirley Dent i Jason Whittaker⁶⁶.

W *Fazach Jakuba* dochodzi do nałożenia się właściwych Blake’owi i Jarmanowi poetyckich dyskursów, w ramach ich przenikającej się projekcji na świat i postaci oratorium. W rozdziale tym zostaną omówione **trzy główne płaszczyzny istotnych dla libretta nałożeń**, będących fundamentami dramaturgicznego sposobu funkcjonowania utworu:

- a. istotnych opozycji – *Contraries*
- b. doświadczenia ciągłości i nieciągłości
- c. (nie-)widzenia.

1.3.1 Istotne opozycje – *Contraries*

Jarman:

Po Bożym Narodzeniu 1986 roku konsekwentnie przyjął opór i zaangażowanie polityczne jako główne osie odczytywania epidemii AIDS, a czyniąc to, przywoływał znaczące opozycje: akceptację i odrzucenie, widoczność i niewidzialność, siłę i słabość⁶⁷.

⁶⁵ R. Mills, *Derek Jarman’s Revelation: AIDS, Apocalypse and History*, [w:] *Imagining the apocalypse. Art and the end of times*, red. Edwin Coomasaru, Theresa Deichert, The Courtauld Research Forum, Londyn 2022, s. 16; Courtauld Books Online, https://www.academia.edu/77178228/Imagining_the_Apocalypse_Art_and_the_End_Times, dost. 15.07.2024, oryg.: *Blake’s eccentric, radical, anti-materialist and somewhat apocalyptic vision prefigured Jarman’s own*.

⁶⁶ S. Dent, J. Whittaker, *Radical Blake: Afterlife and Influence from 1827*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2002, s. 84–87; M. Douglas, *‘Queer Bedfellows: William Blake and Derek Jarman’* [w:] S. Clark, *Blake, Modernity and Popular Culture*, red. Jason Whittaker, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2007, s. 113–26; M. O’Pray, D. Jarman, *Dreams of England*, British Film Institute, Londyn 1996, s. 12; G. Watson, *An Archaeology of Soul* [w:] *Derek Jarman: A Portrait*, red. Roger Wollen, Thames & Hudson, Londyn 1996, s. 43; R. Mills, op. cit.

⁶⁷ N. Vallorani, *Path(o)s of Mourning. Memory, Death and the Invisible Body in Derek Jarman’s ‘Blue’* [w:] „*Altre Modernità*”, n. 4, 10/2010, Università degli Studi di Milano, Mediolan 2010, s. 85, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4920041.pdf>, dost. 14.06.2024; oryg.: *After Christmas 1986, he consequently adopted resistance and political commitment as prominent axes of the reading of AIDS epidemic, and, in doing so, he evoked meaningful oppositions: acceptance and rejection, visibility and invisibility, strength and weakness*.

Blake:

Filozofia polityczna Blake'a [jest] skupiona na nieustannych zmaganiach się „przeciwieństw” (Contraries)⁶⁸.

Przeciwieństwa fundują świat kreślony przez Urizena w *Czterech Zoa*⁶⁹, wyraźnie zaznaczają się też w późnej twórczości Jarmana. W *Oratorium* **stają się udziałem postaci i sposobów ich funkcjonowania**, a także kształtują **materiał dźwiękowy kompozycji** (por. 2.3.2 Struktury dźwiękowe).

Całe uniwersum myśli Blake'a jest ruchome, płynne i oparte na współbrzmieniu przeciwieństw (contraries)⁷⁰.

W *Oratorium* przeciwieństwa determinują zamknięcie Kobiety w demiurgicznym świecie, w narzuconej przez Demiurga **konieczności opozycji**: wyobraźni wobec rzeczywistości, widzialności wobec niewidzialności, siły wobec słabości⁷¹. Opozycje ujawniają się także w samej strukturze Kobiety, zawieszona pomiędzy pragnieniem opuszczenia a pozostania. **Paradoks sytuacji cyklicznej (fazowej)** tkwi w tym, że nawet gdy Kobieta dokonuje własnych odgraniczeń za pośrednictwem „wewnętrznego oka” wyobraźni, przyczynia się do podtrzymania dychotomii: rzeczywiste-wyobrażone (widzialne–niewidzialne), a przez to – Urizena.

Urizen kreślący cyrklem świat to w *Fazach Jakuba* Demiurg odcinający i sztucznie różnicujący poszczególne sfery życia, figura koncentrycznie odciągająca od całości⁷² (jedności). Idąc tym tropem, przeciwieństwa (*Contraries*) można odczytywać jako iluzje ich samych. T. Sławek określa je jako niekonieczności⁷³ (iluzje konieczności).

W librecie istotna jest także perspektywa samej (nieprecyzowanej) choroby, rozkładu, dawkowania leków, **zasklepiającej w zamkniętej przestrzeni zagrożenia**, w nienazywanym wprost Ulro. Szczególnie w nakreślonych w librecie

⁶⁸ T. Sławek, op.cit., s. 577.

⁶⁹ por. A. Osińska-Szpur, *Bez przeciwieństw nie ma postępu. O dualistycznej wizji świata w „Pieśniach Niewinności i Doświadczenia” Williama Blake’a* [w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3094, Wrocław 2008, s. 34-35.

⁷⁰ M. Stępnik, op. cit., s. 78.

⁷¹ por. też: *Cały wszechświat przecięty na pół i tylko na pół. W tym systemie wszystko ma jedno miejsce i jego przeciwieństwo. Jesteśmy ludźmi lub zwierzętami. Mężczyzną albo kobietą (...) kolonizatorem lub skolonizowanym. Organizmem lub maszyną. Zostaliśmy (...) przecięci na pół i zmuszeni do pozostania po jednej albo po drugiej stronie pęknięcia.* [w:] J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, tłum. A. Czarnaćka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 14.

⁷² Zostaje ono podkreślone scenografią: koncentryczne zgromadzenie obiektów scenicznych (wanny, kineskopów, etc.) w kolistej przestrzeni scenicznej.

⁷³ T. Sławek, op. cit., s. 301.

przestrzeniach pozornego uzdrowienia: Szpitalu oraz GRÓJMEDZIE⁷⁴ panujące okoliczności wskazują na zasadność tej paraboli.

Ulro znajduje się w królestwie chaosu głównie dlatego, że nie jest świadome swego stanu. Zdradliwość „wirusa”, którym zainfekowany jest świat pojmowany jako pamięć⁷⁵, polega na tym, iż doskonale maskuje on swoją obecność, jego działanie nie rzuca się w oczy, a stan zarażonego wirusem świata zdaje się wręcz doskonale „normalny”⁷⁶.

Jarman:

Podobne słowa pojawiają się ponownie w wierszu wkomponowanym w narrację Blue, który ukazuje zakażenie wirusem HIV jako coś, co należy znosić, a nie pokonać⁷⁷.

W tekście libretta bezpośrednie odwołania do Ziemi Ulro i tematyki wiersza z *Blue* pojawiają się w pojedynczych fragmentach. Wtapiane w narrację, artykułowane pospiesznie, znaczą przestrzeń nieludzką, a jednocześnie w pewien sposób oswojoną. Zaczerpnięta z nich zostaje, przede wszystkim, inspirująca narrację *Faz Jakuba* przejmująca atmosfera **nieuniknioności**. Towarzyszy jej nadzieja⁷⁸ zamkniętych w koncentrycznej przestrzeni postaci⁷⁹, że ciąży nad nimi *jedynie* demiurgiczna **falszywa konieczność**.

1.3.2 Doświadczenie ciągłości i nieciągłości

Jarman:

*W jakiś sposób Blue wydaje się być zakorzeniony w woli Jarmana, aby reprezentować **elementy nieciągłości** implikowane przez AIDS i artystycznie wykorzystywać jego definiujące znaki. AIDS [sic!] to rethrowirus, który nie podąża tradycyjną ścieżką infekcji, który **nie jest postrzegany jako ciało obce**, a zatem nie jest identyfikowany i atakowany przez przeciwciała. Filmową wersją tej sprzeczności jest kino walczące z samym sobą, czyli kino bez obrazów, w jakiś sposób nawiązujące do autobiograficznego smutku i żalu Jarmana⁸⁰.*

⁷⁴ por. 2.2.3 Miejsce; libretto, s. 27: TV: napis DEMIURG zamienia się do tyłu w GRÓJMED, obraca się moneta ekstazy i śmierci.

⁷⁵ por. libretto, s. 27: *Nie pamiętaj!* – można rozumieć jako zachętę do bezcelowych poszukiwań, błędzenia w demiurgicznym świecie. por. też: 2.3.6 d. widzialność rzeczy: things of memory.

⁷⁶ T. Sławek, op. cit., s. 414.

⁷⁷ R. Mills, op. cit., s. 47, oryg.: *Similar words turn up again in a poem incorporated into the narration of Blue, which presents HIV infection as something to be endured not conquered.*

⁷⁸ Jej odpowiednikami są światła, szczególnie koloru zielonego (por. 2.3.7 Kolor, światło). Przejścia barwne z zielonego w niebieski wiążą się ze zmianą nastroju; zielono-niebieska kolorystyka kojarzona z dynamiką emocjonalną nawiązuje do popularnych w latach 90. bransoletek nastroju.

⁷⁹ Sam Demiurg, po początkowej scenicznej nieobecności, wchodzi we własny krąg.

⁸⁰ N. Vallorani, op. cit., s. 90, oryg.: *Somehow, Blue seems to be grounded in Jarman's will to represent the elements of discontinuity implied in AIDS and artistically exploit its defining marks. AIDS is a retrovirus [sic!] that does not follow the traditional path of infection, that is not perceived as a foreign body and therefore is not identified and attacked by antibodies. The filmic version of this contradiction is, coherently, a cinema fighting against itself, that is a cinema without images, somehow linking to Jarman's autobiographical grief and sorrow. Sic! – powinno być: HIV.*

Blake:

*Filozofia Blake'a zmierza do ukazania rzeczywistości jako struktury nieciągłej, stale i niespodziewanie otwartej na interwencję wieczności. Jako nagły rozbłysk miłości, nieoczekiwanie zapadam się w przerwy, luki, perforacje, w których trwa praca wieczności ujawniającej się w ludzkich miarach czasu*⁸¹.

Taki też ma wymiar⁸² fragment z *Przysłów Wieczności*⁸³:

<i>To see a World in a Grain of Sand</i>	<i>Ujrzyć świat w ziarenku piasku</i>
<i>And A Heaven in a Wild Flower,</i>	<i>I niebo w polnym kwiecie,</i>
<i>Hold Infinity in the palm of your hand</i>	<i>Zamknąć w swej dłoni nieskończoność,</i>
<i>And Eternity in an Hour.</i>	<i>A wieczność w jednej godzinie.</i>

Według Blake'a człowiek może doświadczyć w przerwach ciągłości nagłego rozbłysku miłości i uczucia wieczności obcując z bytem, ale jedynie, gdy ten **ujawnia swój kształt**.

*Byt bowiem musi, by stać się dostępny człowiekowi, zarysować swój kształt; byt bez kształtu jest niczym innym, jak tylko „wypiętrzającą się Abstrakcyjną Grozą” (Refusing all Definite Form, the Abstract Horror roof'd)*⁸⁴.

To właśnie w *falszywych ciągłościach* postaci **Urizena** i bezkresnego błękitu (**Blue**) do takiego oglądu całości bytu zrazu nie dochodzi. Zachodzący w *Fazach Jakuba* proces ustalania przez **Kobietę** kształtu **Demiurga** (libretto, s. 15 : *Kobieta: Kim jesteś?*) jest w tym sensie tożsamy z próbami rozpoznania bezkształtu błękitu poprzez jego rozwarstwienie w *Blue*. Próby tamowania *piętrzącej się Grozy* za pomocą ustalania kształtu nie prowadzą, w myśl koncepcji Blake'a, nigdzie indziej, niż w bezkształtną przestrzeń Urizena (Demiurga). Blue stanowi zarazem wieczną obietnicę zażegnania przeciwności, remedium na własną truciznę⁸⁵.

Jarman:

*...powinniśmy rozumieć Blue jako przestrzeń, w której Jarman rozwinął wizualność, która jest ekspansywna i transcendentna, a także głęboko ucieleśniona i niedoskonała, „fragment ogromnego dzieła bez granic”*⁸⁶.

⁸¹ T. Sławek, op. cit., s. 242.

⁸² por. M. Rzepczyńska, op.cit., s. 33.

⁸³ W. Blake, *Auguries of Innocence* [Przysłowia wieczności], w. 1-4, [w:] Idem, *The complete poetry and prose of William Blake*, red. David V. Erdman, Anchor Books, Nowy Jork 1982, s. 490-493 <https://archive.org/details/completepoetrypr00blak/page/490/mode/2up>; dost. 19.08.2024

⁸⁴ T. Sławek, op. cit., s. 242.

⁸⁵ libretto, s. 27: *TV: napis DEMIURG* [ponownie] *zamienia się do tyłu w GRÓJMED*.

⁸⁶ T. Peake, *Derek Jarman: A Biography*, wyd. Little, Brown, Londyn 1999, s. 515; cyt. za: Ch. R. Jones, *Blue Cripistemologies: In and Around Derek Jarman*, Art Papers, Atlanta, <https://www.artpapers.org/blue-cripistemologies-in-and-around-derek-jarman/>, dost. 16.07.2024.; oryg.: ...we should understand Blue as a site wherein Jarman developed a visuality that is expansive and transcendent, as well as deeply embodied and imperfect, a “fragment of an immense work without limit”.

Blake:

*Podziwienie wielkie zdjęło wszystkich w Wieczności, gdy ujrzeli, jak Święte
Widzenie rozwiera / Środek w Obszar Niezmierzony i jak Środek rozlewa się
w niezmiernym Obszarze⁸⁷.*

Zatarcie przeciwieństw rozumieć można jako **powrót do stanu ciągłości**. W cyklicznym świecie *Faz Jakuba* obietnica wyzwolenia przez powrót, a zatem – przez cykliczność – wybrzmiewa fałszywie.

W przestrzeni interpretacyjno-realizacyjnej utworu najmniejsze nieścisłości, drobne elementy mogą podważać fałszywie kreowaną spójność lub przeciwnie – szczerzej zasklepić gnostyczną, cykliczną kopułę. *Fazy Jakuba* można odczytywać jako grę ciągłości i nieciągłości, a bohaterów jako jej uczestników, wypierających, bądź celowo negujących niespójności (nieciągłości) ich świata.

1.3.3 (Nie-)widzenie

A gdy pragnienie wolności, o władnie tobą, zrzucisz jego jarzmo z twej szyi⁸⁸.

W zmaganiach Kobiety ujawnia się, istotna w twórczości Williama Blake'a, kategoria **widzenia**. Jedynie *prawdziwe widzenie*: spojrzenie okiem wyobraźni dowodzi istnienia szerszego świata, prowadzi ku niemu. Jako że sam akt założycielski był powołaniem zmysłu wzroku, w zaciemnieniu leży pewna nadzieja – jej trzyma się w widzeniach Kobieta, ją również **przewrotnie obiecuje Blue**.

*Blake: Akt stworzenia nie miał jednego sprawcy, choć **bezpośrednim inspiratorem zaistnienia widzialności był Urizen**, jeden z Czterech Wiecznych [zoo], zbuntowany reprezentant Rozumu (...). Urizen, którego atrybutem jest cyrkiel służący do odmierzania wyodrębnionej z Wieczności przestrzeni (...)⁸⁹*

Zaciemnienie to (częściowa) utrata widzenia *fizycznego* (jednym z atrybutów Urizena są oczy) na rzecz **wyobraźni**:

oko wyobraźni postrzega własność niejako „przez mgłę”, jakby organ wzroku toczyła choroba katarakty⁹⁰

por. libretto, s. 14–18: Kobieta: *nie widzę!*

⁸⁷ W. Blake, *Jerusalem: the Emanation of Giant Albion (Jerozolima: Emanacja Wielkiego Albionu)*, faksymile płyt fotolitograficznych, John Pearson, 1877, płyta 57; <https://archive.org/details/jerusalememanati00blak/page/n145/mode/2up>, dost. 8.07.2024.

⁸⁸ Obietnica dla Ezawy; por. *Księga Rodzaju* [w:] Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych [*Biblia Tysiąclecia*], Pallottinum, Poznań, 1998, Rdz 27, 40.

⁸⁹ A. Knapik, op. cit., s. 161.

⁹⁰ T. Sławek, op. cit., s. 20.

Nieostrość widzenia, mgliste spojrzenie jest sposobem na uzdrowienie, na zdobycie wolności od **widzenia merkantylnego**, własnościowego, strukturyzującego, racjonalnego („chroń nas, łasko Nadprzyrodzona, przed pojedynczością wizji, snem Newtona”⁹¹).

*Wyobraźnia koryguje nasze widzenie świata, usuwając to, co dotychczas za świat uchodziło. Przywraca tym samym **prawdziwą wolność***⁹².

W *Blue* Jarmana utrata *fizycznego* wzroku – przeciwnie – staje się koniecznością. **Nie jest aktem woli, odzyskaniem wolności, a jej utratą. Ta dwoistość widzenia jest podstawowym przeciwieństwem (Contrary), kształtującym warstwy dramaturgiczne oratorium.** Jego nośnikiem jest w szczególności *Faza druga: Verdunklungphase*, umieszczona, symetrycznie, w środkowej części struktury utworu, na przecięciu kontrastowych oddziaływań. W niej też wybrzmiewa stwierdzenie: *realność różni się tylko tym [od wyobrażenia], że ma rzeczywiste konsekwencje* (libretto, s. 28). Przeciwnostawność taka wpisuje się w Blake’owską energetykę sił **tworząco-niszczących**, zawartą już w tytule poematu *Czterej Zoa* (niszczące siły życia⁹³).

Zaciemnienie widzenia zostaje w utworze przełożone (rozszerzone) na materiał dźwiękowy, skorelowane z utratą „**widzenia dźwiękowego**” = **słyszenia**. (por. roz. 2.3.3). Sięgając po koncept Deleuze’a, można stwierdzić, że dźwięk lub obraz ulegają w tym wypadku temu samemu zjawisku – **deterioryzacji**.

Brak dźwięku jest punktem odrodzenia świata.

*Za Norwidem można twierdzić, iż milczenie jest środkiem prowadzącym do odbudowania „całej postawy zmysłowej człowieka”, „harmonii między uchem zewnętrznym a wewnętrznym, pomiędzy patrzeniem optycznym a widzeniem”*⁹⁴.

Przy powrocie do interpretacji filmu Jarmana jako **świadomej rezygnacji z warstwy wizualnej** okazuje się, przewrotnie, że **znaczenie niewidzenia u obu**

⁹¹ por. przyp. 25, s. 10.

⁹² T. Sławek, op. cit., s. 21.

⁹³ Oznaczający życie, życiodajne siły grecki termin *zoa*, u Blake’a stopniowo przekształca się zatem w metaforę śmierci. „Przesuwanie” semantycznej granicy wyrazu w celu zaadaptowania go na potrzeby własnej wizji i kreacji artystycznej, wyposażenia w sensory zupełnie przeciwstawne, odmienne do tych pierwotnych – w tym wypadku – tanatologiczne, jest zabiegiem służącym również likwidacji podziału, dysharmonii, dysonansu między takimi konceptami, jak trwanie, istnienie a wegetacja, śmierć. [za:] A. Osińska-Szpur, „Nie znajdziesz tam niczego, prócz śmierci”. Symbole tanatologiczne w twórczości Williama Blake’a (na przykładzie poematu „Czterej Zoa”) [w:] „Amor Fati”, Antropologiczne Czasopismo Filozoficzne, *Tanatologia*, cz. II, Wydawnictwo Leimak, Siemianowice Śląskie 2015, s. 32; <https://bibliotekauki.pl/articles/514824.pdf>, dost. 10.05.2024.

⁹⁴ C. K. Norwid, *Milczenie* [w:] Idem, *Białe kwiaty*, PIW, Warszawa 1974, s. 143, cyt. za: T. Sławek, op. cit., s. 558.

twórców – Blake’a i Jarmana – zaczyna najprecyzyjniej się pokrywać. Stanowi odejście od przedmiotowości świata i materialnego pożądania (postrzegania). Widzenie nieostre u Blake’a, to rezygnacja z chęci posiadania i strukturyzowania na rzecz tworzenia (wyobraźni); wyrzeczenie się wizualności u Jarmana – to wyzbycie się materialnych pragnień ego i ich krępującej struktury.

*Nie jest to przyjemność patrzenia i poznawania, która pojawia się jedynie w lęku przed nieobecnością jako obrona przed pragnącym „ja”, ale **zrzeczenie się pragnienia jako formy wizualnej percepcji i wiedzy**. Jeśli pragnienie nieustannie przywiązuje się do przedmiotów, to bezprzedmiotowy świat, który przedstawia film Jarmana, jest jeśli nie antidotum na to, to **być może tym, do czego w każdym razie zawsze popycha nas nasz narcyzm, nasza desperacka potrzeba postrzegania świata jako odbicia naszego pragnienia**⁹⁵.*

Warto nadmienić, że fragment z *Zaślubin Nieba i Piekła* W. Blake’a:

*If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite*⁹⁶.

Jeśli drzwi percepcji zostaną oczyszczone, każda rzecz ukaże się człowiekowi taka, jaka jest – nieskończona.

zostaje przywołany bezpośrednio w warstwie dźwiękowej *Blue* Jarmana i pozostaje szczególnie wymowny w kontekście wspólnego twórcom postulatu **zmiany optyki widzenia**⁹⁷. Zmiany, do której postaci i świat w *Fazach Jakuba* cyklicznie pretendują; zmiany, do której w ich rzeczywistości nigdy (cyklicznie) nie dochodzi.

⁹⁵ O. Penny, op. cit., oryg.: *This is the pleasure not of looking and knowing, which only emerges in the anxiety of absence as a defence against the desiring self, but of the relinquishment of desire as a form of visual perception and knowledge. If desire is relentlessly attaching itself to objects, then the objectless world that Jarman's film presents is, if not an antidote to this, perhaps what in any case our narcissism, our desperate need to see the world as a reflection of our desire, always impels us towards.*

⁹⁶ W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell (Zaślubiny Nieba i Piekła)*, J. W. Luce and Company, Boston, 1906, s. 26.

⁹⁷ Interesującą zależnością jest również fakt, że oba utwory: *Cztery Zoa* oraz *Blue*, rodziły się w cieniu zachodzącej zmiany percepcyjnej w życiu ich twórców, funkcjonując niejako **podwójnie**. JARMAN: Jego zainteresowanie Kleinem zaczęło się na długo przed tym, nim u Jarmana zdiagnozowano AIDS. Wiosną 1974 roku zobaczył obrazy Kleina na wystawie w Tate i oczarowany tymi luksusowymi błękitami zaczął myśleć o "niebieskim filmie dla Yvesa Kleina", który pierwotnie miał nosić tytuł Bliss. [za:] D. S. Kastan, S. Farthing, op. cit., s. 226; oryg.: *His interest in Klein had begun long before Jarman had been diagnosed with AIDS. In the spring of 1974 he had seen Klein's paintings in a show at the Tate, and enchanted by those luxurious blues, he began to think about "a blue film for Yves Klein," a film originally to be called Bliss.* | BLAKE: por. 1.1. William Blake – *Cztery Zoa* (1797, 1807).

1.4 Frank O'Hara, Arnold Schoenberg

*I opadając,
porzucasz wszystko coś uczynił swoim, królestwo
twego przepływającego ja, bo musisz się obudzić
i tchnąć swe ciepło w ten drogi wizerunek
bez względu na to czy jest martwy czy tylko znika,
jak znika przestrzeń i twoja pojedynczość.*

*Frank O'Hara, **Spanie na skrzydłach**, 1955, przeł. Piotr Sommer⁹⁸*

Frank O'Hara

W wierszu tym zawiera się wiele ze świata *Faz Jakuba*: ruch opadający (*gravitas*), konieczność deterioryzacji (niecałkowitej – „musisz się obudzić”), demerkantylizacja widzenia („porzucasz wszystko coś uczynił swoim”), zawieszenie pragnień ego („królestwa twego przepływającego ja”), przeniesienie w niepojedynczy, nienewtonowski wymiar. Wszystko to w/wbrew atmosferze niepewności, nieznamomości uwarunkowań zewnętrznych („bez względu na to czy jest martwy czy tylko znika”). Szczególnie bliska *Fazom Jakuba* byłaby interpretacja wiersza jako wizji wyzwolenia z newtonowskiej logiki opadania.

Libretto wykorzystuje fragmentarycznie teksty dwóch innych utworów Franka O'Hary: *Wiersza* (1952)⁹⁹ w Fazie 1. oraz *Wnętrza (z Jane)* (1951)¹⁰⁰ w Fazie 3., wybrane fragmenty poddając swoistym zapętleniom i odkształceniom.

⁹⁸ F. O'Hara, *Spanie na skrzydłach* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987.

⁹⁹ F. O'Hara, *Wiersz* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987, oryg. Idem, *Poem* [w:] Idem, *Poems Retrieved*, red. Don Allen, City Lights, Grey Fox, San Francisco 2013, s. 67.

¹⁰⁰ Idem, *Wnętrze (z Jane)* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987, oryg. Idem, *Interior (With Jane)* [w:] Idem, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, red. Donald Allen, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 1971, s. 55.

Frank O'Hara

Wiersz

„To tylko ja pukam do drzwi
twojego serca” skamlało radio
gdy ja dałem się ja wariat, jedząc
pomarańczę, sypiąc na nią odrobinę soli.

**Żelatynowe światło miażdżyło okna
przy których czuwałem całą noc, znudzony,
o rany i to jak. Myślałem że może
nadleć jakiegoś bombowca albo coś**

w tym stylu. Nie, naprawdę byłem pomylony
i w żałosnym stanie. Zadzwoiłem do Jane i Johna
i Ala i Waldemara i Grace, po czym
przeraziłem się, odłożyłem słuchawkę, wrzasnąłem!

**i nie mogłem wydostać się przez okno
bo przedtem zamknąłem je wszystkie, bo
to sześć pięter nad ziemią. I zima była
okropnie mroźna, radio się zepsuło.**

[Nowy Jork, kwiecień 1952]

Wnętrze (z Jane)

Usłużność przedmiotów żeby
być tym co się boimy zrobić

może nas tylko wzruszyć Czy
ta gorliwość ma być w nas

motywem który odrzucamy? Te
rzeczywiście głupie rzeczy, to znaczy

puszka z kawą, kolczyk za
35 ¢, garść włosów, co one

z nami robią? **Wchodzimy
do pokoju, okna są**

**puste, słońce jest słabe
i chwieje się na lodzie. I szloch**

się zbliża, bo to po prostu
najzimniejsza z rzeczy jakie znamy”

[Ann Arbor, luty 1951]

Poem

”It’s only me knocking on the door
of your heart” whined the radio
while I bawled feverishly, eating
an orange, salting it up a little.

A gelatin light squeezed windows
I had watched all night at, bored,
lordy was I bored. I thought maybe
some bombers would fly over or

something. No, I was really nuts,
miserable. I called Jane and John
and Al and Waldemar and Grace and then
got scared, hung up, screamed!

and couldn’t get out a window
because I’d locked them all, because
I’m six flights up. And it’s been a
terribly cold winter, radio’s been broke.

[New York, April 1952]

Interior (With Jane)

The eagerness of objects to
be what we are afraid to do

cannot help but move us Is
this willingness to be a motive

in us what we reject? The
really stupid things, I mean

a can of coffee, a 35¢ ear
ring, a handful of hair, what

do these things do to us? We
come into the room, the windows

are empty, the sun is weak
and slippery on the ice And a

sob comes, simply because it is
coldest of the things we know

[Ann Arbor, February 1951]

Wykorzystane w libretcie fragmenty wierszy **wyróżniono**.

Odształcenia dotyczą drobnych zmian:

nie mogłem wydostać się przez okno, bo wcześniej zamknąłem je wszystkie
(libretto, Scena 8, s. 12)

nie mogłem się wydostać przez okno, bo wcześniej zamknąłem je szczelnie
(libretto, Scena 9, s. 12)

Z czasem odształcenia ustają, frazy zaczynają ulegać przewidywalnej powtarzalności – na przykład zapętlone trzykrotnie na przełomie 38. i 39. Sceny:

*wchodzimy do pokoju
okna są puste, słońce jest słabe
i chwieje się na lodzie*

Refreniczne struktury tekstowe ulegają w ten sposób coraz mniejszej deterioryzacji – w świetle koncepcji ritornelu Deleuze’a – „pozostają na swoim terytorium”, które pełne jest jednak niepewności („chwieje się na lodzie”).

Wszystkie zapożyczenia z przytoczonych wierszy łączy **motyw okna**. Można go odczytać w kontekście *Faz Jakuba* jako miejsce zmiany perspektywy: z pionowej (okno osadzone w ścianie szpitala), naznaczonej Urizenowską *gravitas*, na poziomą, czy nawet „otwartą-na-przestrzał”¹⁰¹. Szczelność zamknięcia, miazdzące światło – sugerują jednocześnie niemożność takiej zmiany pod naporem siły zewnętrznej.

Przemianie w tekście libretta podlega natomiast sam kolor: żelatynowe światło, wcześniej (w wizjach) nazywane bywa metanowym, z większą świadomością tkwiącego w nim zagrożenia. W wierszach O’Hary zwraca uwagę również pragmatyzm codziennych czynności, nad którymi zaczyna unosić się aura niebezpieczeństwa i wyjątkowości; analogię – w czasie rozszerzonym – można dostrzec w konstrukcji *Faz Jakuba*, przechodzących od mechanicznej Półfazy 1a (pełnej pragmatycznych miejsc i czynności), do metafizycznego zakończenia.

*Poeta wychodząc od szczegółu, od konkretnych miejsc i przedmiotów, opisuje powtarzane, codzienne czynności, by po chwili rozszerzyć perspektywę o ulotne uczucia i emocje, które wówczas, w tamtej chwili były ich częścią. Samo miasto staje się przestrzenią kolejnych doświadczeń i materią poezji*¹⁰².

¹⁰¹ Pojęcie T. Sławka: *Być otwartym-na-przestrzał* oznacza przyzwolenie na to, iż bycie przenika mnie na wskroś, co z kolei musi wynikać z założenia, że oto otwiera się rygorystycznie dotąd opieczętowana „Doczesna Skorupa” i przechodzę – niczym między Scyllą i Charybdą – między jej dwoma częściami, w każdej chwili grożącymi ponownym zamknięciem. Szlak owego przejścia jest właśnie wyobraźnią.; por. T. Sławek, op. cit., s. 26.

¹⁰² A. Bugajna, *Wpływ miasta na tożsamość i twórczość Franka O’Hary* [w:] „Anthropos?”, nr 24/2015, Uniwersytet Śląski. Wydział Filologiczny, Katowice, 2015, s. 175.

O'Hara zbliża się zarazem do Blake'owskiej wizji miasta – przestrzeni zamkniętej, **labiryntu**¹⁰³.

Zarówno miasto: Polkowice, jak i labirynt (libretto, s. 37: *Niebieski wchodzi do labiryntu*¹⁰⁴) pojawią się w libreccie, a ich znaczenia zaczynają się pokrywać¹⁰⁵. Sam czas akcji *Faz Jakuba*, lata 90. XX wieku, był natomiast w Polsce obyczajowo naznaczony obecnością O'Hary: jego ówczesna popularność doczekała się miana oharyzmu¹⁰⁶.

Arnold Schönberg

Motyw **drabiny jakubowej**, w *Fazach Jakuba* symbolu przenośnego¹⁰⁷ (tymczasowego) porządku i hierarchizacji, otrzymuje swoje dźwiękowe wcielenie – fakturę zasłony jakubowej (por. s. 75). Podstawą dźwiękową tej struktury jest heksachord otwierający **oratorium Jakobsleiter** Arnolda Schönberga. W fakturze zasłony Jakubowej zostaje on polichronicznie rozszczepiony, ale – przede wszystkim – podlega zapętleniom, podobnym partii oryginalnej:

Sehr rasch (♩ = 112)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violoncello (Cello) and the bottom staff is for Violin (Vcl). Both staves are in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Violoncello part is marked 'Sehr rasch (♩ = 112)' and features a triplet of eighth notes. The Violin part is marked '4' and features a triplet of eighth notes. Both parts are in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Przykł. 1 A. Schönberg, *Jakobsleiter*, partia wiolonczel, takty 1–6;
por. *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 483-492

¹⁰³ *Miasto jest postrzegane (I see London) jako labirynt wówczas, gdy jednostka napotyka serię zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych zakazów czy zahamowań, które powstrzymają bieg energii (np. afektów) jednostki, sprawiając, iż po- grąza się ona, niczym w zauroczeniu, w stanie pasywności, niechęci do działania innego niż wyznaczone odpowiednimi normami „Prawa Moralnego”* [za:] T. Sławek, op. cit., s. 429.

¹⁰⁴ [Za:] D. Jarmana, *Blue*, op.cit.: *Blue walks into the labyrinth*.

¹⁰⁵ U każdego z twórców dochodzi do takiego nałożenia: u Blake'a i Jarmana – względem Londynu, u O'Hary – Nowego Jorku.

¹⁰⁶ *Oharyzm* – rzeczownik utworzony od nazwiska Franka O'Hary (1926–1966) – amerykańskiego poety i krytyka sztuki. W *PRL-u* jego wiersze ukazały się w *Literaturze na Świecie* (1986, nr 7) oraz w starannej edycji, pokazującej wiersze poety w kontekście amerykańskiej sztuki współczesnej i kultury popularnej: *F. O'Hara, Twoja pojedynczość, wyb., przeł. i posłowiem opatrzył P. Sommer, Warszawa 1987; inspiracja poetów związanych z „Brulionem”*. [za:] K. Koehler, *O'haryzm* [w:] „Polemika krytycznoliteracka w Polsce”, red. S. Panek, tom 7, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2018, s. 99.

¹⁰⁷ zob. też: 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne.

Jego natarczywa powtarzalność łączy się z wrażeniem niepełności, fragmentaryczności [heksachord (6) w utworze dodekafonicznym (12)], odpowiadając znaczeniu siły bezrefleksyjnie porządkującej w utworze. Powiązanie to plastycznie oddaje obraz ze Sceny 15. oratorium: postać Kobiety przywiązywanej do drabiny wyobraża konieczność oddania się hierarchiczności. Folia remontowa, która temu służy – Urizenowska zasłona – jest jednak tyleż prowizoryczna, co – na tym etapie – nieskuteczna.

Treść libretta Schönberga do *Drabiny Jakubowej* nie stanowiła bezpośrednio inspiracji¹⁰⁸ dla libretta *Faz Jakuba*, analiza porównawcza obu tekstów wydobywa jednak interesujące zależności. Już sam początek *Jakobsleiter* nasuwa skojarzenia z otwierającymi *Fazy Jakuba* poleceniami kierunkowych spojrzeń (*jeszcze w dół, spójrz w lewo, widź w lewo*¹⁰⁹), strategią lekceważenia znaków (*pozwól, niech tajemne spoczywa, skryte miękko w mroku i ciszy*¹¹⁰), a także z późniejszym wątkiem zapominania (*Faza 1b*).

GABRIEL: *Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab -- man hat weiterzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt. Es soll verborgen sein: ihrdürftet, musstet es vergessen, um die Aufgabe zu erfüllen*¹¹¹.

GABRIEL: *Czy w prawo, czy w lewo, do przodu, czy do tyłu, pod górę, czy w dół – masz iść dalej, nie pytając, co jest przed tobą, ani za tobą. To powinno być ukryte: mogłeś lub musiałeś o tym zapomnieć, aby wykonać zadanie.*

Tekst w obu utworach jest zapętłany, a nawet autotelicznie odnoszący się do cykliczności:

*Weiter?Weiter?Weiter? Wohin?Wohin?Wohin? Wie lange?Wie lange? Kein Anfang und kein Ende! Kein Anfang und kein Ende! Kein Anfang und kein Ende!*¹¹²

Dalej?Dalej?Dalej? Dokąd?Dokąd?Dokąd? Jak długo? Jak długo? Bez początku i bez końca! Bez początku i bez końca! Bez początku i bez końca!

Fazy Jakuba: (libretto, s. 15-16): Kobieta: *jesteś?* Demiurg: *k'hhh... tóry?* K: *jesteś?* D: *k'hhh... tóry?* K: *jesteś?* D: *k'hhh... tóry?*; (libretto, s. 39): *nie ma teraz wejść, ani wyjść.*

¹⁰⁸ Analiza porównawcza została przeprowadzona dopiero po ukończeniu libretta *Faz Jakuba*.

¹⁰⁹ libretto *Faz Jakuba*, s. 6-7.

¹¹⁰ Ibidem, s. 6.

¹¹¹ A. Schönberg, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, libretto, s. 1; Arnold Schönberg Center, <https://xn--schonberg150-tfb.at/images/stories/pdf/jakobsleiter-text-e.pdf>, dost. 7.08.2024.

¹¹² Ibidem, s. 2.

W obu utworach zarysowuje się problematyka ciągłości i nieciągłości:

*Abgeschlossenheit -- (eine zu einfache Formel; denn jede Fortsetzung ist Qual) - hält dich warm*¹¹³.

Kompletność – (zbyt prosta formuła; ponieważ każda kontynuacja jest torturą) – utrzymuje ciepło.

a także konfliktu między narzuconą regułą i przebłyskami wolności (Blake: miłości):

*Wie höhnt der Gott der Triebe den der Gebote (...)*¹¹⁴
Jakże drwi Bóg instynktów z Boga przykazań (...)

W librecie *Jakobsleiter* obraz Boga zostaje sprowadzony do formuły związanej z rzeczywistym sposobem kształtowania materiału muzycznego w utworze:

*Sie sind Thema, Variation bin ich*¹¹⁵.
Ty jesteś tematem, ja jestem wariacją.

W *Fazach Jakuba* do częściowego przełożenia dochodzi jedynie na gruncie muzycznym: fakturę kanonu mikrotonowego kształtuje proporcja kojarzona z rozumową władzą Urizena (por. 2.3.8 W kręgu liczb). Przed postacią zanurzoną w Urizenowskim świecie, próbującą parafrazy Schönberga, staje wątpliwość:

*Ty jesteś proporcją, ja jestem... (?)*¹¹⁶

Libretto *Faz Jakuba* wykorzystuje dwa fragmenty zaczerpnięte z eseju *Composition with Twelve Tones*¹¹⁷. Schönberga, w których – w celu wyłożenia koncepcji techniki dodekafonicznej – sięga po stylizację biblijną. W pierwszym z fragmentów:

*Wenn wir armen Menschenwesen von einem der größeren Geister unter uns als von einem Schöpfer sprechen, sollten wir niemals ver... vergessen, was ein Schö... ein Schöpfer in Wir... armen, Wir... Wirklichkeit ist*¹¹⁸.

¹¹³ Ibidem, s. 4; por. też: 1.3.2 Doświadczenie ciągłości i nieciągłości.; niem. *Abgeschlossenheit* – też: zamknięcie, izolacja.

¹¹⁴ Ibidem; por. J. Tomkowski, *William Blake – poeta, mistyk, artysta*, FJ Press, Toronto 2016, s. 14, 55: *Urizen upodabnia się w wizji Blake'a do Boga Starego Testamentu (...) Teologia Blake'a wykorzystuje zasadniczo dwie kategorie: Bóg-człowiek i Bóg-pozą człowiekiem. Tylko pierwszy jest prawdziwym Bogiem, drugi (Bóg tego świata, Bóg Starego Testamentu, „Niczyj-Ojciec”, Urizen i wszelki Bóg, który karze za grzechy) jest zawsze uzurpatorem bądź tworem ludzkiej iluzji.*

¹¹⁵ A. Schönberg, *Die Jakobsleiter...*, op. cit., s. 6.

¹¹⁶ Według Blake'a idea „proporcji” nie ma żadnego znaczenia poza odniesieniem do konkretnej rzeczy, która ją posiada. por. N. Frye, op. cit., s. 32.

¹¹⁷ A. Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, red. Ivan Vojtěch, S. Fischer, Berlin 1976, s. 76 oraz Idem, *Composition with Twelve Tones* [w:] *Style and Idea*, Philosophical library, Nowy Jork 1950, s. 102. Oryginalnie – wykład A. Schoenberga na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles 1941, por. Ch. Rosen, *Schönberg*, University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 72.

¹¹⁸ A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones* [w:] *Style and Idea*, Philosophical library, Nowy Jork 1950, s. 102 oraz Idem, *Composition mit 12 Tönen* [w:] *Schönberg*, red. Ch. Rosen, University of Chicago Press (1996), s. 72; oryg.: F. Zehentreiter, *Der Gottesgedanke auf der Bühne. Schönbergs Oper Moses und Aron als Form der geistigen Synthese* [w:] *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Max Niemeyer Verlag, Tybinga, 2008, s. 337.

Kiedy my, biedne istoty ludzkie, mówimy o jednym z większych duchów pośród nas jako o Stwórcy, nigdy nie powinniśmy zapominać... zapomnieć, kim Stwórca naprawdę jest¹¹⁹.

uporządkowanie i hierarchizacja odsyłają ponownie do drabiny Jakubowej, usiłując przywrócić na wpół oswobodzonego człowieka (Kobiecie w Fazy 1a udaje się wyrwać z folii) relacji władzy. W librecie *Faz Jakuba* naniesione przy tym zostały, nieobecne w oryginale, „deterioryzacje słów” – rozcłótkowania, powtórzenia pojedynczych sylab, w których słowo na chwilę opuszcza własne terytorium.

Drugi z fragmentów:

Um das wahre Wesen der Schöpfung zu begreifen, muß man sich daran erinnern, daß es kein Licht gab, ehe der Herr sagte¹²⁰.

Aby zrozumieć prawdziwą naturę stworzenia, należy pamiętać, że zanim Pan przemówił, światła nie było.

przenosi w domenę Urizena, twórcy widzialności, wyrrywającego z wcześniejszej jedności. Wraz z powstaniem przeciwieństw, ulatnia się wcześniejsza mroczna jednia (*Fazy Jakuba*, Scena 37: *Nocne parowanie świetlne*), a symbolem Urizenowskiego odmierzania nowych reguł dla świata, staje się budowa miasta (libretto, s. 37: *MIASTO ZOSTAŁO STWORZONE*), opisywana w librecie mozaiką tekstów – przede wszystkim fragmentami *Nocy Drugiej* poematu *Czterej Zoa*. Od początku nad konstruowanym miastem ciąży wizja katastrofy, ujawniającej się (a także coraz wyraźniej samouświadamianej przez bohaterów) w końcowych scenach *Faz Jakuba* – m.in. we wspomnianych zapętleniach *Wnętrza (Z Jane)* F. O’Hary.

¹¹⁹ Przywołane zostaje oryginalne tłumaczenie – fragment libretta *Faz Jakuba*, s. 18; tłumaczenie w librecie celowo rozmijające się nieznacznie z oryginałem.

¹²⁰ A. Schönberg, *Composition with...*, op. cit., s. 102, oryg.: Idem, *Komposition mit...*, op. cit., s. 72.

1.5 Oratorium – inspiracje gatunkowe

Fazy Jakuba zostają określone jako **oratorium**. Odnoszą się do przywoływanego gatunku¹²¹ w trzech podstawowych założeniach: a. stanowią utwór wielkoobsadowy, angażujący środki wokально-instrumentalne, b. uobecniają wątki biblijne i filozoficzne, c. posiadają warstwę dramaturgiczną¹²². Jednocześnie, na poziomie realizacji każdego z założeń, sięgają po rozwiązania rzadziej spotykane, tym samym wymagające krótkiego omówienia.

ad a. w zakresie środków wykonawczych

Jako obsadę w oratorium rozumie się najczęściej solistów, chór oraz orkiestrę¹²³. W *Fazach Jakuba* chór jest nieobecny, utwór kieruje się raczej w stronę **multimedialności** (oratorium multimedialnego); i właśnie w – szeroko rozumianej – multimedialności oraz antycznych nawiązaniach instrumentacyjnych (orchestra), można odnaleźć odległego ducha *Rappresentazione*, uznawanego przez część źródeł¹²⁴ za **pierwsze oratorium**:

Premiera „Rappresentazione di Anima, et di Corpo” Emilia de’Cavalieriego miała miejsce w Santa Maria in Valicella, w Rzymie, w roku 1600. Kompozytor, jak miał to w zwyczaju, szukał w tej realizacji

¹²¹ Podstawowe wyznaczniki oratorium wyróżniono na podstawie następujących źródeł: 1. H. E. Smither, [hasło:] *oratorio* [w:] Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, 2. M. DeVoto, [hasło:] *oratorio* [w:] Encyklopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/oratorio>, 3. M. Kennedy, J. Bourne [hasło:] *oratorio* [w:] Tychże, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/music-theory-forms-and-instruments/oratorio>, dost. 2.07.2024, 4. D. Smolarek SAC, *Pojęcie terminu „oratorium” i jego rozwój*, rozdział [w:] Idem, *Oratorium w Rzymie od XVII do XVIII wieku* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, rok LXV (2012) nr 1, Lublin 2012.

¹²² Element dramatyczny, jako konieczną cechę oratorium, wyróżnia Johann Adolph Scheibe (1708-76) w *Critische* oraz *Compendium*, odnosząc się przy tym krytycznie do propozycji Erdmanna Neumeistera (1671-1756), ażeby oratoriami określać poetyckie utwory niedramatyczne, złożone z cytatów biblijnych, arii i chórów. por. H. E. Smither, *A History of the Oratorio*, t. II, *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, s. 105-107, J. A. Scheibe, *Compendium musices theoretico-practicum: Das ist kurzer Begriff derer nöthingsten Compositions-Regeln*, red. Peter Benart. [aneks w:] Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, t. III. Breitkopf & Härtel, Lipsk 1961, s. 79; Idem, *Der critische Musicus*, t. I, Thomas von Wierings, Erben 1738, s. 157.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ *Muzycy „oratorium” Cavalieriego było bardzo podobne do pierwszej [zachowanej] opery, „Eurydyki” Perięgo. Wystawiane w kostiumach, z akcją sceniczną oraz ukrytą orkiestrą tego rodzaju, co w pierwszej operze.* [za:] C. Yeldell, *The Oratorio: Paradox in Music*, Oachita Baptist University, Oachita 1967, rozprawa doktorska, s. 5; oryg.: *Musically, Cavalieri's "oratorio" was very similar to the first opera, Peri's "Euridice". The first oratorio was to be given with dresses and action and a hidden orchestra of much the same kind as that used in the first opera.*; por. P. Scholes, [hasło:] *oratorio* [w:] Idem, *The Oxford Dictionary of Music*, red. John Owen Ward, London Oxford University Press, Londyn 1964, s. 411. W kontrze, jak odnotowuje H. E. Smither: *W roku 1600 termin „oratorium” nie był jeszcze używany na określenie kompozycji muzycznej.*, oryg.: *In 1600 the term 'oratorio' was not yet used to designate a musical composition* por.: Idem, [hasło:] *oratorio* [w:] Grove Music Online.

*trójjedynnej chorei, czyli powrotu do antyku poprzez połączenie muzyki, tańca oraz dramatu. Późniejsi muzykolodzy uznali jednak iż Cavaliere nie stworzył wtedy jeszcze *dramma per musica*, czyli jednej z pierwszych oper, ale pierwsze oratorium. Jest to wygodne twierdzenie, bowiem definicja słowa „oratorium” pozostaje dość niejasna¹²⁵.*

Dwie orchestry, w związku ze swoim ustawieniem, są traktowane jako rodzaj metaforycznego chóru¹²⁶, przywołując kategorię *nieobecności*.

por. 2.3.1 Ustawienie instrumentów, instrumentarium

ad b. w zakresie tematyki

Fazy Jakuba podejmują, w postaci paraboli, **wątki starotestamentalne**. W szerokiej perspektywie, w rysowaniu relacji człowieka wobec absolutu – utwór kieruje się ku szerokiej tradycji oratorium religijnego, jednocześnie **zawieszając ją**, chwilowo porzuca **na rzecz codzienności**¹²⁷, by w perspektywie bliższej, dosłownej odnosić się do tradycji węższej: oratorium świeckiego¹²⁸ (czy nawet: „oratorium behawioralnego”).

ad c. w zakresie warstwy dramaturgicznej i akcji scenicznej

Akcja dramaturgiczna *Faz Jakuba* jest prowadzona wielowątkowo i multimedialnie. Wprowadzona zostaje także akcja sceniczna, podczas gdy niektóre źródła właśnie jej **nieobecność** uznają za warunek *sine qua non* oratorium – na zasadzie kontrastowania z operą¹²⁹. Nie czynił tego słownik

¹²⁵ J. Tabisz, *Cavaliere i pierwsze oratorium*; <https://racjonalista.tv/cavaliere-i-pierwsze-oratorium/>, dost. 9.08.2024 | J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska nazywają oratorium „gatunkiem o dość chwiejnych założeniach formalnych”, por. Tychże, *Wielkie Formy Wokalne*, PWM, Kraków 1984, s. 487. | por. Program 57. Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans im. Andrzeja Markowskiego, <https://www.nfm.wroclaw.pl/component/nfmcalendar/event/9117>, dost. 6.08.2024: *Utrzymane w nowym, rewolucyjnym wówczas stylu, który zgodnie z założeniami nawiązywać miał do ideałów antycznych. Sam kompozytor nazwał swoje dzieło *dramma per musica*, niekiedy nazywano je operą duchową, z czasem jednak historycy przyjęli uważać, że jest to pierwsze w historii muzyki oratorium.*

¹²⁶ W rozumieniu chóru teatru antycznego.

¹²⁷ Inspiracją było oratorium *El Hombre* Zbigniewa Bujarskiego: *Pisane w latach 1969-73 45-minutowe oratorium El Hombre do fragmentów różnych tekstów (od psalmów po współczesną prozę angielską i francuską), na wielką orkiestrę symfoniczną, chór mieszany i solistów* [za:] katalog PWM: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/otherinfo.html, dost. 8.07.2024.

¹²⁸ Oratorium świeckie: *Termin [oratorium] ma również zastosowanie do dzieł podobnych tym, zacytowanym powyżej [w głównej części definicji] lecz o tematyce niereligijnej, np. Händla Semele, Tippeta A Child of our Time; oryg.: The term [oratorio] is also applied to works similar to these cited above but on a non-religious subject, e.g. Handel's Semele, Tippett's A Child of our Time.* za: [hasło:] *oratorio* [w:] *The Concise Oxford Dictionary of Music*, <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/music-theory-forms-and-instruments/oratorio>, dost. 2.07.2024; H. E. Smither odnotowuje pierwsze użycie terminu „oratorium świeckie” już u Johanna Matthesona (1681-1764), por. Idem, *A History...*, op. cit., s. 107; por. też: J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, reprint, red. Margarete Riemann. Documenta musicologica, seria I, t. 5, Bärenreiter, Kassel 1954, s. 221.

¹²⁹ H. E. Smither, [hasło:] *oratorio* [w:] *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, dost. 2.07.2024.

Lichtenthala¹³⁰, denotujący powszechność użycia od XIX w. we Włoszech określenia *oratorium* dla – między innymi – dzieła sakralnego z akcją sceniczną¹³¹. Fakt ten odsyła do tradycji większej: **oratorium scenicznego**. Jego początków można dopatrywać się już w *Rappresentazione* Cavalieriego, pośrednio w praktyce barokowej szkoły neapolitańskiej, w której:

*oratoria szczególnie często wykonywano sceniczenie (...). Nawet pierwsze oratoria Händla były w ten sposób wykonywane*¹³².

Semele Georga Friedricha Händla stanowi przykład oratorium w pełni inscenizowanego (didaskalia obecne w librecie), o świeckiej tematyce¹³³. Pierwsze oratorium Händla w języku angielskim także otrzymało inscenizację:

*W 1718 roku Händel skomponował „Esterę”, krótkie dzieło, które w dużej mierze zapożycza z jego „Pasji Brockesa” (1716). W dniu urodzin kompozytora w 1732 roku Children of the Chapel Royal pod kierunkiem swego dyrektora, Bernarda Gatesa, wystawiło prywatne, inscenizowane wykonanie „Estery” dla Towarzystwa Filharmonicznego w Crown and Anchor Tavern*¹³⁴.

¹³⁰ P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, wyd. Antonio Fontana, Mediolan 1836, <https://archive.org/embed/dizionarioebibli02lich>, dost. 8.07.2024.

¹³¹ *Oratorium definiuje się jako gatunek dramatu, którego treścią jest temat zaczerpnięty z historii sakralnej, wykonywany przez śpiewaków z towarzyszeniem orkiestry w kościele lub w sali koncertowej, albo wręcz na scenie teatralnej. W tym ostatnim przypadku określa się je jako Opera sacra i nosi znamiona zwykłych Opere in musica, mając tę samą formę i przebieg.* | [za: hasło:] oratorio [w:] P. Lichtenthal, op. cit.; cyt. za: H. E. Smither, *Oratorio and Sacred Opera, 1700-1825; Terminology and Genre Distinction* [w:] Proceedings of the Royal Musical Association, t. 106 (1979 - 1980), Taylor & Francis, s. 88 oryg.: 'Oratorio' is defined as 'A species of drama, the subject of which is a theme selected from sacred history, performed by singers with the accompaniment of an orchestra, either in a church, or in a hall, or indeed on a theatrical stage – in this last case one means Opera sacra, and it bears mark of the usual Opere in musica, having the same form and conduct. Jak podaje Johann Mattheson: *Oratorium jest prawie operą duchową*; por. J. Mattheson, *Capellmeister*, s. 221, cyt. za: H. E. Smither, *A History of the Oratorio*, t. II, *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, s. 196; w tym kontekście por. też roz. 1.5.1 zastępczość.

¹³² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 488. por. też: W. Dean, *The Dramatic Element in Handel's Oratorios* [w:] „Proceedings of the Royal Musical Association” nr 79, Cambridge University Press, Cambridge 1952, s. 35; Idem, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford University Press, Londyn 1959, s. 7-8.

¹³³ Odkompozytorskie określenie utworu: *SEMELE. After the Manner of an ORATORIO*.

¹³⁴ H. E. Smither, [hasło:] oratorio [w:] Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, dost. 2.07.2024.; oryg.: *In 1718 Handel composed Esther, a short work that borrows heavily from his Brockes Passion (1716). On the composer's birthday in 1732 the Children of the Chapel Royal, under the direction of their master, Bernard Gates, presented a private, staged performance of Esther for the Philharmonic Society at the Crown and Anchor Tavern. (...)* | H. E. Smither polemizuje z badaczami, którzy uznają *Rappresentazione* de'Cavalieriego oraz m.in. *Semele* Händla za oratoria, argumentując, że nie zostały w ten sposób określone przez kompozytorów. **Uznaje natomiast sceniczne wykonanie oratorium *Esther*** (skomponowane w 1718 roku, zrewidowane i rozszerzone w 1732). *Za wyjątkiem wykonania Esther w 1732 r., nie ma z czasów Handla precedensu dla XX-wiecznych inscenizowanych wykonań jego oratoriów.*; oryg.: *Except for the 1732 performance of Esther, there is no precedent from Handel's time for the 20th-century staged performances of his oratorios.* Winton Dean jest zdania, że również pierwsza wersja *Esther* (1718) otrzymała wykonanie sceniczne, H. E. Smither, w innej swojej publikacji, dopuszcza taką możliwość. Jednocześnie wskazuje na źródło: manuskrypt z 1718 roku, określające ówczesną wersję utworu jako oratorium [„The Oratorium Composed by George Frederick Handel Esquire in London, 1718”]. por. H. E. Smither, *A History...*, op. cit., s. 189, W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios...*, op. cit., s. 194-195.

Szczególnie w ostatnim stuleciu powstają **utwory sceniczne** określane jako **oratoria sceniczne** lub **oratoria**, a także: opery-oratoria, sceny oratoryjne, oratoria dramatyczne.

Tabela 1. Utwory oratoryjne z akcją sceniczną – wybór¹³⁵

autor	tytuł	określenie odkompozytorskie	gatunek
Emilio de'Cavaliere	<i>Rappresentazione di Anima, et di Corpo</i> (1600)	---	oratorium/ opera; opera duchowa (Arnold Schering)
Georg Friedrich Händel	<i>Esther</i> , HWV 50a (1718)	Oratorio	oratorium
Georg Friedrich Händel	<i>Semele</i> , HWV 58(1744)	Oratorio [<i>After the Manner of an ORATORIO</i>]	oratorium
Igor Strawiński	<i>Oepidus Rex (Król Edyp)</i> (1927)	Opéra Oratoria en deux Actes	opera-oratorium w dwóch częściach
Arthur Honegger	<i>Jeanne d'Arc au bûcher</i> (1935/1942)	mystère lyrique (ou oratorio dramatique) en 11 scènes	misterium liryczne (lub oratorium dramatyczne) w 11 scenach
Arnold Schoenberg	<i>Jakobsleiter</i> (1926/1944 – nieukończone)	Oratorium	oratorium
Alfred Koerppen	<i>Der Turmbau zu Babel</i> (1951)	Szenischen Oratorium	oratorium sceniczne
Cesar Bresgen	<i>Visiones amantis (Der Wolkensteiner)</i> (1951)	Ludus tragicus in sechs Bildern; Oratorium	ludus tragicus w sześciu obrazach; oratorium
Rudolf Wagner-Régeny	Prometheus (1957-1958)	Szenishes Oratorium	oratorium sceniczne
Frank Martin	<i>Le mystère de la nativité</i> (1957-1959)	Oratorio de Noël en 12 tableaux	oratorium bożonarodzeniowe w 12 scenach
Wolfgang Schoor	<i>Ein Denkmal für Dascha</i> (1958-60)	Szenisches Oratorium	oratorium sceniczne
Darius Milhaud	<i>Saint-Louis roi de France</i> (1970)	Opéra-Oratorium in zwei Teilen	opera-oratorium w dwóch częściach
George Newson	<i>Arena</i> (1971)	staged oratorio	oratorium inscenizowane (oratorium sceniczne)

¹³⁵ Przy wyborze kierowano się zasadą, że nazwa „oratorium” lub pokrewna była określeniem odkompozytorskim (wyjątek stanowi *Rappresentazione*). H. E. Smither nie uznaje dwóch pierwszych utworów za oratoria.

Peter Martinček	<i>Memento</i> (1991); wersja filmowa: 1989	scénické oratórium	oratorium sceniczne
Georg Katzer	<i>Medea in Korinth</i> (2002)	Oratorische Szenen	sceny oratoryjne
Christiane Michel-Ostertun	<i>Martin Luther</i> (2016)	Oratorium für szenische oder konzertante Aufführung	oratorium do wystawienia scenicznego lub koncertowego

Nierzadkim zjawiskiem w tej grupie utworów była uwzględniana przez samych komponujących możliwość dwójakiej prezentacji – scenicznej lub koncertowej¹³⁶.

Fazy Jakuba są oratorium przeznaczonym wyłącznie do **multimedialnej prezentacji scenicznej**. Zarazem, właśnie ze względu na swoją multimedialność, nie zostają nazwane oratorium scenicznym. Scena – miejsce gry aktorskiej – jest **koniecznym**, lecz niejedynym medium prezentacji. Istotną rolę w kreowaniu narracji ogrywiają **odrealniające przestrzeń sceniczną** warstwy filmowe¹³⁷, oświetleniowe, uprzestrzennienia akustyczne i inne strategie multimedialne¹³⁸.

Precedensu dla szerokiego wykorzystania środków multimedialnych w formie oratoryjnej dostarcza m.in. oratorium sceniczne (oryg.: *staged oratorio*) **Arena Georga Newsona (1971)**¹³⁹.

Fazy Jakuba jako forma oratoryjna wyrosły jednak przede wszystkim z inspiracji gatunkiem w jego **mniej głównonurtowych kontekstach**. Zarysowujące się w linii

¹³⁶ Przykłady: „Le mystère de la nativité” [F. Martina] to „**oratorium sceniczne**”, umożliwiające wystawienie teatralne lub wykonanie koncertowe. Honegger przewidywał dwojakie wykonanie *Jeanne d'Arc au bûcher* – estradowe i sceniczne. Tak rzecz się miała również z „*Drabiną Jakuba*”: Po kolejnych szkicach muzycznych na początku czerwca 1917 roku Schönberg dokonał poprawek i 19 czerwca kontynuował partyturę utworu, który został już wydzielony z fragmentu symfonii. Już w tym momencie myślał o realizacji scenicznej, do której chciał zatrudnić Adolfa Loosa jako scenografa. | Premiera koncertowa fragmentu „*Drabiny Jakuba*” odbyła się 16 czerwca 1961 w wiedeńskim Konzerthaus pod dyrekcją Rafaela Kubelika, premiera inscenizowana 14 sierpnia 1968 w Santa Fe w Nowym Meksyku.

¹³⁷ Dzięki technice filmowej, scena zyskuje, wśród semiotycznych aspektów, również głębię wizualną.; por. przyp. 271.

¹³⁸ Zarysowuje się niejako opozycja: oratorium sceniczne versus oratorium multimedialne. *Fazy Jakuba* zachowują neutralną formę: oratorium.

¹³⁹ Napisane dla cylindrycznej przestrzeni londyńskiego Roundhouse, wykorzystywało kolaż tekstów (recytowanych, śpiewanych, intonowanych), przestrzenność dźwiękową, elementy choreografii, projekcję filmową i reflektory. por. 1. R. Adlington, *Politics and the popular in British music theatre of the Vietnam era* [w:] „Journal of the Royal Musical Association”, t. 143, nr 2 2018, Cambridge University Press, Cambridge 2018 | 2. M. Hall, *Music Theatre in Britain 1960-1975*, rozdział VIII: *Experiment and Protest*, s. 168–198, Boydell & Brewer, Boydell Press, Rochester 2015.

gatunkowej kategorii: **zastępczości, wyobrażeniowości oraz nieobecności** łączą się organicznie z tematyką utworu oraz filozofią Blake'a.

1.5.1 zastępczość

(libretto, s. 11): *widzę cię jako cień poza granicą istnienia*

Oratoria, zastępujące opery w trakcie wielkiego postu, miały charakter relacyjny – funkcjonowały **wobec/względem** formy operowej, odnosząc się pośrednio do zaczerpniętych z jej przestrzeni wyobrażeń (a nawet, określonymi środkami, celowo pewne wyobrażenia przywołując). Przykładu relacyjności – względem określonej kategorii postaci, jak również jej określonego wyobrażenia, zaczerpniętego z wizualnej warstwy opery, dostarcza Anna Ryszka-Komarnicka:

Podobieństwo Judyty do donne forti weneckich oper XVII wieku okazały się dla około 1/3 librecistów prawdziwym wyzwaniem religijno-moralnym i artystycznym, czemu towarzyszyło też przekonanie, że dzięki muzyce można uchem zobaczyć to, co niewidoczne z powodu braku scenicznej akcji¹⁴⁰.

W *Fazach Jakuba* przypisanie ma często charakter zastępczy; wszystko, co z jakichś względów nie zostaje wypowiedziane w jednym medium, może – w wyniku podstawienia – zostać wypowiedziane w innym. Istotna jest korelacja czasowa, pod tym względem upodabnia się do sygnału¹⁴¹. Niesłyszalne zostaje odczytane, niewidzialne – usłyszane (por. 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne).

1.5.2 wyobrażeniowość

(libretto, s. 28): *w tym wymiarze rzeczywistość pochodzi od wyobrażenia*

Zastępczość formuły oratoryjnej to, przede wszystkim, **ekwiwalent wyobrażeniowy** w miejsce ściśle określonej, wizualnej reprezentacji akcji dramaturgicznej – konieczność jej wyobrażenia:

(...) Judyta, siedząc przed lustrem, rozpuszcza włosy, odsłania dekolt, szeroko otwiera oczy (zapewne starannie je malując). To wizerunek śmiały, daleki od oficjalnego, „kościelnego” nurtu przedstawiania tej postaci (zawsze w pełni ubranej) we włoskim malarstwie kontrreformacyjnym. Można przyjąć, że słuchacze oratorium, jako gatunku niescenicznego, mogliby tylko oczami wyobraźni zobaczyć tak zmysłowo przedstawioną bohaterkę. Scarlatti jednak niezwykle sugestywnie pomaga im tę wyobraźnię pobudzić. Melizmaty na

¹⁴⁰ A. Ryszka-Komarnicka, „...Przeto też Pan tę w niej piękność rozmnożył...” (*Jdt* 10, 4) – *Piękno Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku* [w:] *Rocznik Teologii Katolickiej*, tom XVI/3, 2017, s. 287.

¹⁴¹ Sygnał w rozumieniu Susanne Langer, m.in. znakujący bezpośrednią obecność, występujący w czasowej bliskości ze znacznym. por. Eadem, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1942.; Multimedialna struktura *Oratorium* ma w zamierzeniu m.in. dawać słuchaczom/widzom możliwość behawioralnego (odruchowego) **śledzenia obecności**, podążania ze jej sygnałami w wymiennych mediach.

słowach „sciolgo” („rozpuszczam”), „snudo” („obnażam”), „scateno” („rozwieram”)(...)142.

Jak dowodzi powyższy przypadek, ekwiwalent wyobrażeniowy może okazać się odmienny, a nawet bardziej pojemny, niż równoległe czasowo konwencje wizualne.

*Działanie wyobraźni jest (...) w istocie metamorfozą „kopii” w „oryginał” i często bywa niedostrzegalnym działaniem, od którego podskórnie drży powierzchnia pozornie trwałego i znieruchomiałego przedmiotu*143.

Dochodzi do rozszerzania znaczeń; jeśli zastępczość można rozpoznać w kategoriach sygnału, wyobrażeniowość przenosi raczej w dziedzinę symbolu144. W *Fazach Jakuba* wykorzystywana jest pojemność znaczeniowa obiektów scenicznych i kolorów, dyskretnie odsyłających do rozbudowanej symboliki.

1.5.3 nieobecność

Konwencja **przeciwna** – fizycznej replikacji przestrzeni opery do formuły oratoryjnej – może paradoksalnie podsycać **uczucie nieobecności**, gdy nie dochodzi do scenicznego wystawienia:

*Wzorem dzieł scenicznych przewidziano na premierze zmienną scenografię, za którą odpowiadał malarz Michelangelo Cerruti. Sporo pracy miał cieśla, który musiał wykonać dla pokaźnej orkiestry czteropoziomowy, półkolisty, amfiteatralny podest wraz z ozdobnymi pulpitemi, a także krawcy, którzy prócz taftowej kurtyny udekorowali scenę adamaszkim i aksamitem w kolorze złota i karmazynu. Nie zabrakło też gry świateł, oddawanej za pomocą ozdobnych lampionów i kandelabrow*145.

142 A. Ryszka-Komarnicka, *Judyta i Holofernes – oratoryjne odpowiedniki bohaterów barokowej opery, Amazonki i Tyrana*, [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2012, s. 126.

143 T. Sławek, op. cit., s. 333.

144 por. S. Langer, op. cit., s. 48: *Termin, który jest używany symbolicznie, a nie sygnałowo, nie wywołuje [u odbiorcy] działania odpowiedniego do obecności jego przedmiotu.; oryg.: A term which is used symbolically and not signally does not evoke action appropriate to the presence of its object.*

145 P. Wilk, nota programowa: G. F. Händel, *Oratorio per La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*, HMV 47 [w:] Książka programowa festiwalu Actus Humanus: RESURRECTIO 2017, red. Maciej Kopiński, Filip Berkowicz, Fundacja a415, Kraków, Gdańsk 2017, s. 145; https://www.actushumanus.com/ebbok/2017_AHR.pdf, dost. 10.08.2024. por. też: H. E. Smither, *A History of Oratorio...*, op. cit. s. 195-196: *Adnotacja w ogłoszeniu Händla, że „na scenie nie będzie żadnej akcji, ale sala zostanie urządzona w odpowiedni sposób” przypomina zwykłą włoską praktykę wystawiania oratorium: wykonanie koncertowe, czasem ze specjalnie udekorowaną sceną i salą. (...) Włoskie doświadczenie kompozytora i oratoryjna tematyka Esther wyjaśniałyby, dlaczego Händel zdecydował się zaakceptować wykonane bez akcji scenicznej i z odpowiednio udekorowanym teatrem. Wobec niedawnego wystawienia – z powodzeniem – jako dzieło sceniczne, prawdopodobnie wolałby, aby została wystawiona w King’s Theatre. Według Charlesa Burneya Händel nie doszło do tego, gdyż biskup Edmund Gibson odmówił mu pozwolenia. oryg: The note in Handel’s announcement that „There will be no Action on the Stage, but the House will be fitted up in a decent Manner” remind one of the normal Italian practice of presenting an oratorio: a concert performance, sometimes with a specially decorated stage and hall. (...) The composer’s Italian experience and the oratorio-like subject matter of Esther would explain why Handel could have accepted a performance of this work without action and with the theater suitably decorated. (...) It had recently been successfully performed as a staged work – and he would perhaps have preferred that it be staged at the King’s Theatre. According to Charles Burney, Handel did not stage Esther at the theater because he was denied permission to do so by Bishop Edmund Gibson.*

Opis premiery *La Resurrezione* Händla sugeruje niemal „multimedialne” rozszczepienie bohaterów, ulokowanych w różnych artefaktach, „niejednoznacznie obecnych” na scenie. Działania takie skuteczniają **deterioryzację** bohaterów, przenoszonych w rodzaj multi-niebytu, podczas gdy symbol tej deterioryzacji – opuszczony świat – roztacza się przed publicznością. Charles Burney określa rekwizyty i scenografię odcięte od ich scenicznego życia „martwą naturą” (*still life*) właśnie w kontekście historycznej manieri wystawiania oratoriów włoskich¹⁴⁶.

Fazy Jakuba od początku funkcjonują w tego rodzaju **porzuconej przestrzeni** – naznaczonej dosłowną, fizyczną nieobecnością postaci, a zarazem – jakby przypadkową – nadobecnością artefaktów ich codziennego życia (rozrzucone kosmetyki łazienkowe). Przestrzeń jest stopniowo odzyskiwana-reterioryzowana przez bohaterów: wkraczających w nią, uwidaczniających się w niej (poprzez zmianę oświetlenia), zapośredniczanych w niej (w formie samego głosu, transmisji wideo ich działań, odtworzenia wcześniej nagranych ujęć z postacią). Ich **obecność jest zarazem od początku deterioryzowana**, właśnie poprzez ich, nieraz jednocześnie, istnienie w wielu różnych przestrzeniach, na wzór Blake’owskich bytów liminalnych¹⁴⁷. Do apogeum rozszczepienia bohaterów w mnogości warstw dźwiękowych, wizualnych i multimedialnych dochodzi w Fazie **2b: Verdunklungphase – déteriorisation**.

Pomiędzy *Fazami Jakuba* a historią gatunku oratoryjnego zachodzi jeszcze jedna osobliwa korelacja. Wobec nawiedzających Rzym w latach 1702-1703 **powodzi oraz trzęsień ziemi**, papież Klemens XI, by ubłagać bożą łaskę, zdecydował się zakazać wystawień utworów scenicznych, w tym operowych. Wobec sukcesywnego wzrostu zainteresowania kompozytorów formami oratoryjnymi¹⁴⁸, uzasadniona wydaje się interpretacja oratorium jako deterioryzacji formy operowej. Gdy zaś spojrzeć na przyczyny tej deterioryzacji: **wstrząsy podłoża, wzrastający poziom wody** oraz, próbujące je zażegnać, **decyzje administracyjne** – nietrudno ocenić, że spogłąda się na poszczególne warstwy *Faz Jakuba*.

¹⁴⁶ Ch. Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784*. In *Commemoration of Handel*, Frits A.M. Knuf, Amsterdam 1964, s. 101.

¹⁴⁷ Również niektóre obiekty sceniczne/ scenografia przechodzą cykle „de/ reterioryzacyjne”, wkraczając w/ wykraczając poza bieg akcji dramatycznej w jej poszczególnych etapach.

¹⁴⁸ por. A. Magaudda, N. Maccavino, *La religione giardiniera (Napoli, 1698) – Il giardino di rose (Roma, 1707): nuove acquisizioni [w:] Devozione e Passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*. Atti del convegno internazionale di studi Devozione e Passione, red. Niccolò Maccavino, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2013, s. 316–317.

2. KRAŁG REALIZACJI

2.1 Forma

2.1.1 Struktura zasadnicza

Pod względem formalnym utwór składa się ze struktur ujętych w logikę hierarchiczną, następujących po sobie *attacca*.

Wyróżnia się **część wprowadzającą**, na którą składają się **3 struktury wstępne** oraz **część główną (Zyklus)**, złożoną z **3 faz**. Każda z **faz** dzieli się następnie na dwie **półfazy**. Poziom najniższy zajmują **sceny** (podstruktury), wydzielane bezpośrednio w ramach struktur wstępnych i półfaz (pośrednio – w ramach faz). Łącznie na utwór składa się **40 scen**.

Tabela 2. Fazy Jakuba – struktura utworu

				rozdzielczość:		
				półfazy	fazy	utworu
	nr fazy	nazwa struktury wstępnej/ półfazy	strony	liczba scen		
część wprowadzająca		<i>Imaginäre Videolandschaft</i>	1–2	2	7	40
		<i>Infonia</i>	3–6	2		
		<i>Prolog</i>	6–14	3		
część główna (Zyklus)	1.	1a: <i>Kontrollphase</i>	14–33	6	11	40
		1b: <i>Kontrollphase – deterioration</i>	34–53	5		
	2.	2a: <i>Verdunklungphase</i>	54–81	9	16	
		2b: <i>Verdunklungphase – deterioration</i>	82–100	7		
	3.	3a: <i>Reformatierung</i>	101–114	4	6	
		3b: <i>Nummerphase</i>	115–123	2		

Fazy części głównej wykazują następującą właściwość: **nie ujawniają się** bezpośrednio w partyturze, są *dane w półfazach* (Blake: widzenie podwójne); za pośrednictwem półfaz ich porządek można zidentyfikować.

Ta zależność dotyczy jednak przede wszystkim Faz 1. i 2., dla których podstawę podziału na półfazy stanowi moment *deterioryzowania* (rozumianego jako opuszczanie fazy/ rozpraszenie materiału/ nadawanie fazie nowego znaczenia w drugiej jej części).

Faza 3. rządzi się odmienną, a nawet odwróconą logiką. Można ją odczytać jako **reterioryzację** (Półfaza 3a: *Reformatierung*) i **utrwalenie** (Półfaza 3b: *Nummerphase*) figury Demiurga/ Urizena. W miejsce rozszczepienia fazy nadrzędnej, zachodzi przypisanie półfazom nazw niezależnych (powrót do logiki struktur wstępnych). Wejście w krąg Urizena znamionuje utrata widzenia dwoistego.

Fazy leżą niejako **poza** – przyjmowaną z perspektywy Kobiety – **rozdzielczością percepcji**. Jedynie Faza 3. „demiurgiczna” ma charakter ontologicznie niepewny – właśnie w związku z faktem, że przestaje percepcji umykać.

Poszczególne **struktury wstępne** rozdzielczości percepcyjnej odpowiadają w pełni. Część wprowadzającą można traktować jako przeskalowanie niedostępnego doświadczenia cyklicznego w dostępny percepcyjnie kształt, stanowiący **wejście** (a zarazem **wyjście**) do/ z cyklu. W kategoriach Blake’a należałoby mówić o odnalezieniu szczeliny, kryjącej w sobie obietnicę **ciągłości**.

Wejście w cykl (część główną) oznacza również **utratę** struktury złożonej z łatwo rozpoznawalnych, zindywidualizowanych kształtów: wyraźniej **zróznicowanych dźwiękowo i wizualnie scen**. W ich miejsce pojawiają się „zasłony”¹⁴⁹ – podobne do siebie faktury, często stwarzające wrażenie różnicy, lecz w rzeczywistości jej nie wprowadzające.

¹⁴⁹ por. przyp. 221.

2.1.2 Kategorie Jakubowe. Fazy Oratorium

Biblijna historia Jakuba stanowi dla utworu odległy *topos*, obecny w tytule *Oratorium*, jednak ujawniający się w utworze nie inaczej, jak tylko przez **zapośredniczenia kategorii** sensu *largo*. Układają się one w istotną dla utworu triadę, obejmując:

- **proces uzyskiwania i podtrzymywania pozorów kontroli**
(rys demiurgiczny);
- **strategię zaciemnienia** (nieobecności zmysłu wzroku) – fałszywą obietnicę wyzwolenia z relacji kontroli;
- **tajemniczość liczby** – bezwzględnej zasady świata, znajdującej w przypadkowych miejscach, o sile spajającej, odsyłającej do absolutu ponad demiurgiczną kopułą lub, przeciwnie, zasklepiającej półsferę Jakuba¹⁵⁰.

Chronologiczny układ kategorii, zaczerpniętych z historii Jakubowej (kolejno: **1. kontroli – 2. zaciemnienia – 3. liczby**), zostaje poddany zwielokrotnieniu i zamknięty **w cyklu**. Chronologia zostaje zarazem utrzymana (1.-2.-3.) i zniesiona (koniec zespolony z początkiem: 3.-1.); poszczególne kategorie uaktualniają się w ramach przypisanych im **faz**. Utwór prezentuje pojedynczy przebieg, sugerując jego powtarzalny (cykliczny) charakter¹⁵¹.

Kategorie zapośredniczone: prototypy biblijne

Wyabstrahowane elementy historii Jakuba, z zachowaniem biblijnej chronologii, przedstawiają:

a. proces uzyskiwania i podtrzymywania pozorów kontroli

(rys demiurgiczny)

Jakub – młodszy z synów Izaaka i Rebeki – mimo braku należnego mu prawa, sięga po przywilej pierworodnego, lekceważony przez starszego brata.

*Dwa narody są w twym łonie, dwa odrębne ludy wyjdą z twych wnętrzności; jeden będzie silniejszy od drugiego, starszy będzie sługą młodszego*¹⁵².

¹⁵⁰ por. 2.3.8 W kręgu liczb – w znaczeniu 1: a. liczba; w znaczeniu 2: b. proporcja: ἐπόγδοον [epogdoon].

¹⁵¹ Istotną rolę odgrywają w tej sugestii struktury wstępne (*Imaginäre Videolandschaft, Inforia, Prolog*).

¹⁵² *Księga Rodzaju* [w:] Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych [*Biblia Tysiąclecia*], Pallottinum, Poznań, 1998, Rdz 25, 23.

W *Fazach Jakuba* prenatalny początek (*Prolog*) kształtuje i zapowiada **relację zależności**. W Półfazie 1a wrażenie kontroli (jawiącej się jeszcze jako sztuczny, mechaniczny porządek) przeważa nad jej rzeczywistym statusem.

b. zaciemnienie (utrata wzroku) – ułuda wyzwolenia z relacji kontroli

Utrata widzenia – słabość fizyczna ojca otwiera Jakubowi drogę do otrzymania błogosławieństwa od niedowidzącego ze starości Izaaka. Pozorna satysfakcja obu stron w relacji zależności, oparta na kreowaniu fałszywej rzeczywistości przez jedną ze stron.

W *Oratorium* utrata widzenia zachodzi w Półfazie 2a **Verdunklung-phase**. Kobieta, osłabiona doświadczaniem niespójności, tłumi w sobie instynktowny opór. Zanurza się w demiurgicznej obietnicy jednorodności, odbierającej zdolność postrzegania nieciągłości.

c. liczba (17)

Warunkowana zewnętrznie, fatycznie, poza gnostycznym zasięgiem relacji zależności, w swym wykraczającym sensie wiążąca się z wizją **Jakubowej drabiny**¹⁵³. Dająca możliwość zestawiania odległych (lub pozornie odległych) zdarzeń/rzeczywistości, stwarzająca wrażenie nadrzędnego porządku, którego poszukiwania mają charakter **gematryczny**.

Liczba 17 w kontekście biblijnego Jakuba:

Jakub ostatnie **17 lat** życia spędził w Egipcie¹⁵⁴.

Liczba 17 w kontekście Ozyrysa:

Według Plutarcha pitagorejczycy nienawidzili liczby 17, ponieważ oddziela ona 16 od jej epogdoonu¹⁵⁵, a także dlatego, że Ozyrys podobno zmarł 17. dnia miesiąca. Nazywali ją „barierą”¹⁵⁶.

¹⁵³ *We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół.* [za:] *Księga Rodzaju* [w:] *Pismo Święte...*, op. cit., Rdz 28:12.

¹⁵⁴ por. *Księga Rodzaju* [w:] *Pismo Święte...*, op. cit., Rdz 47:28: *Jakub, przeżywszy w Egipcie siedemnaście lat, doczekał się sto czterdziestego siódmego roku życia.*

¹⁵⁵ por. 2.3.8 W kręgu liczb: b. proporcja: ἐπόγδοον [epogdoon].

¹⁵⁶ por. Plutarch, *Moralia*, t. V, *O Izydzie i Ozyrysie* [*Isis and Osiris*], Loeb Classical Library edition, Harvard University Press, Cambridge 1936, s. 102; https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/C.html, dost. 21.08.2024.

Plutarch: Egipcjanie mają legendę, według której koniec życia Ozyrysa nastąpił siedemnastego dnia miesiąca, w którym to dniu jest oczywiste dla oka, że okres pełni księżyca dobiegł końca. Z tego względu Pitagorejczycy nazywają ten dzień „barierą” i całkowicie brzydzą się tą liczbą¹⁵⁷.

Z Ozyrysem łączy biblijnego Jakuba **bezpośrednio** wizja drabiny:

Wyobrażenie drabiny łączącej niebo z ziemią znane było Izraelitom z religii Egipcjan, w której postługiwał się nią Ozyrys, bóstwo zmartwychwstania, w wierzeniach sam uważany za symboliczną drabinę¹⁵⁸.

W *Oratorium* poszukiwania gematryczne rozbudzają nadzieję na wykroczenie poza dostępny świat¹⁵⁹. Zestawienie liczb w proporcję w Półfazie 3a **Reformatierung** zasklepia je w demiurgicznym *Ratio*. Półfaza 3b: **Nummerphase** roztacza krajobraz po przeformatowaniu.



Ryc. 2 William Blake, *Jakob's Ladder/ Jacob's Dream* (ok. 1799-1897), pióro, szary tusz, akwarela na papierze, 37 × 29.2 cm, The British Museum

¹⁵⁷ Ibidem, oryg.: *The Egyptians have a legend that the end of Osiris's life came on the seventeenth of the month, on which day it is quite evident to the eye that the period of the full moon is over. Because of this the Pythagoreans call this day "the Barrier," and utterly abominate this number.*

¹⁵⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Pallottinum, Poznań 1989, s. 44.

¹⁵⁹ W ciągach liczbowych często pojawia się liczba 17, wiązana z postacią Demiurga. Do tej liczby odwołuje się również późniejsza proporcja – por. 2.3.8 W kręgu liczb.

Tabela 3. Fazy Jakuba – układ faz w kontekście kategorii Jakubowych oraz fazowości księżycy/ pływów

Kategorie Jakubowe	Nazwa struktury wstępnej/ półfazy	Fazy księżycy	Amplituda pływów
(przejście 3.-1.)	<i>Imaginäre Videolandschaft, Infonia, Prolog</i>	NÓW (w pierwszym znaczeniu: był to pierwszy widoczny fragment – sierp Księżycy – tuż po nowiu): 1. kwadra	rośnie
a. proces uzyskiwania i podtrzymywania pozorów kontroli (rys demiurgiczny)	Półfaza 1a: <i>Kontrollphase</i>	1. kwadra	rośnie
(przejście 1.-2.)	Półfaza 1b: <i>Kontrollphase – détériorisation</i>	PEŁNIA (pełnia nieistnienia)	maksymalna
b. zaciemnienie (utrata wzroku) – ułuda wyzwolenia z relacji kontroli	Półfaza 2a: <i>Verdunklungphase</i>	PEŁNIA (pełnia nieistnienia – deterioryzacja)	maksymalna
(przejście 2.-3.)	Półfaza 2b: <i>Verdunklungphase – détériorisation</i>	ostatnia kwadra	maleje
c. liczba (17)	Półfaza 3a: <i>Reformatierung</i>	ostatnia kwadra	maleje
	Półfaza 3b: <i>Nummerphase</i>	NÓW	---

2.1.3 Dramaturgia faz

*Nieprzerwanie dążąc do formy, przedmiot skazany jest na jej utratę, na przejmujące doznanie nie-foremności jako przejawu najwyższej formy*¹⁶⁰.

Oratorium *Fazy Jakuba* trwa **około 55 minut**¹⁶¹.

Tabela 4. *Fazy Jakuba* – ukształtowanie czasowe

struktury wstępne: 9'	FAZA 1 17'		FAZA 2 20'		FAZA 3 8' 30"	
	1a 7' 30"	1b 9' 30"	2a 12' 40"	2b 8' 20"	3a 5' 30"	3b 3'

□ półfazy statyczne ■ półfazy dynamiczne

Fazy przechodzą po sobie *attacca* tworząc formalny monolit, nieliczne pauzy generalne wprowadzają jedynie minimalne cezury w ciągłości formy. Wiąże się to z przyjęciem **wokocentrycznej optyki formalnej**¹⁶² w utworze, wyznaczonej momentami obecności głosu lub oczekiwania na niego (zaistnienia lub wycofania); natomiast dźwiękowość orchester jest – czasem natarczywie, czasem niemal „podprogowo” – **stale obecna** (jednostajne tło odmieniające człowieka – por. przyp. 61).

Struktury niższego rzędu (półfazy) dzielą się na **statyczne** (1a, 2a, 3b), w których zaznacza się „tożsamość” fazy nadrzędnej¹⁶³ oraz **dynamiczne** (1b, 2b, 3a). Te drugie stanowią rodzaj struktur zanikowo–przechodnich, wprowadzają fazę w stadium jej zaniku tożsamościowego, odpływania. Stąd – włączone do nazw półfaz 1b oraz 2b – określenie *détériorisation* (uproszczona forma od fr. *déterritorialisation*, nawiązująca do skrótowości polskiego tłumaczenia: deterioryzacja). W zakresie strategii muzycznej rzeczony stadium odpływania koncentruje się na utracie, „wytracaniu” materiału. Materiał dźwiękowy kolejnej fazy, nawet jeśli z za wytracania poprzedniej przeziera, jest z zasady materiałem tła. Zachodzi prawdopodobieństwo, że zostanie percepcyjnie uświadomiony przez

¹⁶⁰ T. Sławek, op. cit., s. 34.

¹⁶¹ W *Tabeli 4.* oznaczono czasy trwania komponentów formy przy ich maksymalnej kondensacji czasowej (czas łączny: 54' 30"), przy realizacji fluktuacji tempa w małych zakresach. Autor, zakładając czas łączny nieznacznie dłuższy (55'), bierze pod uwagę możliwość nieznacznego wydłużenia *rallentand*, oraz możliwą – i pożądaną – tendencję spowalniania w czasie przebiegu wielkiej formy dramatycznej.

¹⁶² por. 2.3.3 c. przetworzenia elektroniczne, centralność śpiewu; wokocentryczność – por. przyp. 238.

¹⁶³ Fazy statyczne wiążą się również z silnym oddziaływaniem kategorii Jakubowych (por. Tabela 3).

słuchacza dopiero po skierowaniu na niego głównego strumienia narracji („wyostrzeniu spojrzenia”), wraz z początkiem kolejnej półfazy statycznej.

Półfazy statyczne posługują się częściej **pionowymi układami dźwiękowymi** (kształtowanymi linią pionową), w półfazach dynamicznych przeważają **układy poziome**.

Szczególnym miejscem ekspresji są strefy liminalne – blisko granic struktur. Fakt ten wiąże się z *techniką prądów wstecznych*: nadchodzącą fazę poprzedza zwiększona mikroruchliwość struktur, wytwarza się swego rodzaju naprężenie ekspresyjne, po czym następuje gwałtowne wypiętrzenie, wyrzucenie nowego materiału (czasem: pozostającego wcześniej w tle) – wraz z nadejściem kolejnej fazy lub tuż przed nim. (przykł. 2).

The image displays a musical score for 'Fazy Jakuba', Faza 1a, measures 304-312. The score is divided into two systems, 1 and 2. System 1 includes parts for Violins 1, 2, and 3; Violas 1 and 2; Trombones; and a vocal part (Uveth [v. 3]). System 2 includes parts for Violins 5 and 6; Viola 1 and 2; and Cello/Double Bass. The score features dynamic markings such as *mp*, *f*, *p*, and *mf*. A key change is indicated by a double bar line at measure 309, with a tempo change from $\text{♩} = 73$ to $\text{♩} = 97$. The vocal part includes lyrics in Polish: "moja niepewność bierze górę nad tobą", "(szepciem.)", "sprawdź krawędź Nie-istnienia", "poruszyły się kółka zębate", "by utracić Panu miejsce w strasznej głębi". The score shows a complex rhythmic and dynamic structure, with a notable increase in activity and dynamic range leading up to measure 312, which is marked as the beginning of a new structure.

Przykł. 2 *Fazy Jakuba*, Faza 1a, t. 304-312: wypiętrzenie nowej struktury tuż przed granicą Półfaz 1a i 1b; struktura ta będzie następnie poddawana zmianom instrumentacyjnym

a. początek

Szczególną strefę liminalną stanowi początek utworu, moment wyłaniania się materii dźwiękowej. **Deterioryzacja ciszy** jest utratą ciągłości, wprowadzeniem

czasu. Początkowe, sygnałowe **odmierzanie ciszy** dźwiękiem sonaru¹⁶⁴ odsyła zarazem barwą – a sugestia zostaje pośrednio wsparta obrazami wideo (ujęcia wodorostów w estetyce USG) – do pierwotnego zanurzenia¹⁶⁵:

Zanim więc człowiek wyłoni się na światło [na powierzchni] Blake’owskiego dyskursu, musi zostać przygotowany przez niedostrzegalne, nieartykułowane siły. Pewną widzialną ich reprezentację stanowi floralny motyw ornamentacyjny, z którego wyłoni się pierwsza litera Blake’owskiego zdania i które niczym zarys i przecucie litery, przesuwa się jak „widmo” przez całą frazę¹⁶⁶.

Tęsknota za ciągłością wyraża się w długich, bezdechowych dźwiękach (por. 2.3.2 a: czas rozszerzony), w zaczynających falować liniach. Struktury początkowe obfitują w artykułowane z trudem dźwięki i pierwotne przywołania. Pod powierzchnią długich, stojących dźwięków, **przepływają widma faktur**, przed – następującym później – ich pełnym ujawnieniem się. Kontury faktur (a także: gestów, słów, światła) zostają zapośredniczone w liniach poziomych: zarysowują się pod powierzchnią w postaci zaburzeń ciągłości: chwilowych odkształceń długich dźwięków czy mikroprzerw w oświetleniu sceny. (przykł. 3).

Polkowice, 1997.
Ciemność. Na środku uanna, obok niej okresowo migający słup zielonego światła.
Koncentrycznie ustaurione kineskopy.

Paweł SIEK
(*1993)

3
4 p.b. +0.3 ♩ = 97 ♩ = 92

2. tastiera MIDI

elettronica

distribuzione spaziale / live processing

1. 2. [cres.]

Przykł. 3 *Fazy Jakuba*, *Imaginäre Videolandschaft*, t. 1-6: odmierzanie ciszy, słyszalne prześwity opadającej ciągłości – jednostajnego glissanda *pitch bandem*; na scenie migające światło.

b. pływy

W trzech fazach dochodzi do różnych rodzajów współczesnego i konsekwentnego falowania faktur; w związku z szerszym włączeniem ruchów ciała postaci: czasem – wydaje się – o gestycznej proveniencji lub odwrotnie: dźwiękowego falowania, zamykającego – w szczególności *Kobietę* – w powtarzalnej gestyczności.

¹⁶⁴ Jeden z sampli w partii klawiatury MIDI.

¹⁶⁵ A. Osińska-Szpur, *Nie znajdziesz tam...*, op. cit., s. 33: *Z jednej strony żywioł [wody] funkcjonuje jako grób, cmentarz; z drugiej – inkubator.*, por. też: 2.2.3 Miejsce.

¹⁶⁶ T. Sławek, op. cit., s. 35.

Nieustanny ruch motywiczny: wymywający, meandrujący (choć o mniejszym zakresie niż na styku struktur), ma miejsce również wewnątrz faz i półfaz – szczególnie statycznych. Materiał dźwiękowy tych ostatnich, odznaczający się przewagą struktur pionowych, jest najbardziej podatny na działanie „pływów motywicznych”.

Struktury pionowe są rozmywane przez siły horyzontalne poprzez: desynchronizowanie układów pionowych, rozciąganie czasowe (zachodząca przemiana punktu w linię), łączenie sąsiednich pionów glissandami, glissandowe odkształcania wewnątrz pionów, przywieranie do układów wertykalnych motywów linearnych – obrastanie pionów w linearność.

Falujące poziome linie faz dynamicznych oddają się z kolei „pływom fakturalnym” o różnym nasileniu (por. tab. 3: amplituda pływów); w silnym falowaniu powraca moment wertykalny (synchroniczność wypiętrzenia), jego przesilenie może oznaczać moment wejścia w kolejną fazę statyczną.

Nelson Hilton tak odczytuje metaforę „fałdów”, „plis” (folds) często występującą w tekstach Blake’a: każda z owych „fałd” – to kolejna opowieść, czyli następny „horyzont”¹⁶⁷.

Szczególny rodzaj wzajemnego zatracenia linearności występuje w figurach wirowych w Półfazie 2a: *Verdunklungphase*. (przykł. 4). W jej końcowym odcinku skutkują one synchronicznym wypiętrzeniem – najsilniejszą w utworze ekspresją struktur pionowych (takty 631-644).

¹⁶⁷ T. Sławek, op. cit., s. 49, por. też: N. Hilton, *Blakean Zen [w:] Romanticism. A Critical Reader*, red. D. Wu, Oxford: Blackwell, Oxford 1995, s. 2.

24. nad dnem-dnem/ TELEGRA

2. Demirgüç pochodzi do gongu, odczytuje jak z karty pacjenta.

3/4 $\text{♩} = 62$ accel. - - - - $\text{♩} = 83$ rall. - - - - $\text{♩} = 69$

ob. 1^o
ob. 2^o
ob. d'a.
in la [3]
cl. in si^b
perc. 2^o
org.+cmb.
vn. 1^o
vn. 2^o
vn. 3^o
vn. bar. [4]
vla
vc. 1^o
vc. 2^o
cb. 1^o
vid.
promp.
Kobieta [v. 1]
fg.
vln. 5^o
vln. 6^o
vle 2^o-3^o
vle 4^o1^o-2^o
cb. 2^o

100

Przykł. 4 Fazy Jakuba, Faza 2a, t. 602-605: wirowanie: zachwianie proporcji między strukturami pionowymi a poziomowymi, moment utraty stabilności

c. Reformatierung

Fazę ostatnią charakteryzuje **odwrócony układ półfaz** w stosunku do faz poprzednich. Dwie następujące po sobie półfazy dynamiczne (2b, 3a) tworzą niespotykany we wcześniejszym przebiegu formy zespolony układ napięciowy.

Opadająca w obu półfazach (2b i 3a) amplituda pływów działa na nie zespalająco, choć przez sam przełom półfaz (a więc w strefie liminalnej) przetacza się rozległa, jakby maskowana fala dźwięku – wzbierający prąd wsteczny. Odczucie maskowania wzmagają audiodeskrypcja na prompterze:

libretto, s. 34: *(spokojna muzyka)*

na antypodach empirycznego doświadczenia, które – rodzi się podejrzenie – miało być już w tym momencie niedostępne.

„W stojącej wodzie spodziewaj się trucizny” – ostrzega poeta na stronach „Zaślubin Nieba i Pieła”¹⁶⁸.

Prąd wsteczny poprzedza falę, nawet jeśli ta okazuje się „martwą wodą”. Tak można określić materiał, który przynosi Faza 3b po przeformatowaniu: **kanon mikrotonowy**, wywiedziony z proporcji liczbowej, o wycofanym, zamartwym charakterze, nie prowadzący nigdzie indziej, niż we własną przestrzeń. Na tym etapie czytelna staje się, **falszywa ciągłość**: zespalająco na fazy 2b i 3a działały, implementowane do nich wstecznie, struktury wertykalne, „pobrane” z zamykającego kanonu.

Paradoks przeformatowania polega na tym, że gwarantuje ono podtrzymanie cykliczności: utrzymanie regularności rytmu faz dynamicznych (por. tab. 4); natomiast w wyniku „**odwrócenia fazy**” w **ustanowionej cykliczności** – sama forma (pojedynczy cykl) zamiera¹⁶⁹. Ostatnie takty prowadzą do samoistnego, proporcjonalnego wygaszenia układu kanonicznego.

¹⁶⁸ M. Stępnik, op. cit., s. 76; por. też: W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Pieła*, tłum. W. Juszcak, Kraków 2001, s. 133.

¹⁶⁹ Podobnie jak dwie nałożone na siebie tony proste (sinusoidalne) o odwrotnej fazie.

2.2 Aspekty libretta

2.2.1 Fabuła

Świat zdarza się w cyklach 20-, 30-letnich, po czym powtarza się znowu: stworzenie i zagłada spotykają się w tym samym momencie¹⁷⁰. Polkowice, 1997¹⁷¹.

„Fazy Jakuba” to opowieść o kobiecie zamkniętej w świecie demiurgicznym, w miejscu niepewnym, gdzie nawet czas nie jest jednoznaczny. Kobieta zderza się ze swoją przeszłością (naiwną Eleth) i potencjalną przyszłością (Uveth – zgorzkniałą i pragmatyczną). Ewentualne wybory każdej z nich i tak zdają się – wobec zdeklasowania kategorii czasu – nieznaczące i prowadzące do zapętlenia.

Demiurg jest deponentem siły (pozornie) twórczej, stającym wobec nieokreślonej rzeczywistości, od której stara się Kobieta odciąć. Kobieta, wobec fizycznego utknięcia w jego drżącej, tonącej i kurczącej się sieci, początkowo sama ucieka w świat wyobrazeniowy. Ścigana przez Demiurga tragicznymi wizjami i sugestiami choroby, rezygnuje z wizji własnych, poprzez rytuał zapomnienia w pełni oddając się jego inwazyjnej naturze. Przyzwolenie daje jej nie tylko nieświadoma przyszłości Eleth, ale i Uveth, pragnąca zachować swój przysły kształt.

Dychotomiczne działania Demiurga kreują bezpieczniejszą, cylindryczną przestrzeń, jednocześnie aktywnie ją niszcząc, wzbudzając trzęsienia i pęknięcia świata. Być może przez cienkie ściany jego konstrukcji przenika atmosfera mistyfikacji i wizji upadku, w której sam coraz głębiej się zanurza.

Gdy Demiurg wreszcie przyznaje się do słabości, zasłony (żaluzje) zostają zerwane, pojawia się szansa na przerwanie schematu. Paradoksalnie, właśnie wtedy gestaltowa zasada wspólnego losu¹⁷² zespała Demiurga z Kobieta i zamyka w tym samym kręgu, którego autorstwo Demiurg tylko próbował sobie uzurpować. Cykl powtarza się znowu.

¹⁷⁰ Libretto, s. 34.

¹⁷¹ Ibidem, s. 5.

¹⁷² Jedną z zasad Gestalt, określającą obiekty funkcjonujące lub poruszające się w tym samym kierunku jako przynależące razem, a więc postrzegane jako pojedyncza jednostka (np. klucz ptaków). oryg.: *One of the gestalt principles of organization, stating that objects functioning or moving in the same direction appear to belong together, that is, they are perceived as a single unit (e.g., a flock of birds)*. [za hasłem:] *common fate* [w:] American Psychological Association Dictionary, <https://dictionary.apa.org/common-fate>, dost. 30.08.2024.

2.2.2 Postaci

Człowiek Blake'a jest bytem liminalnym¹⁷³; zawieszonym gdzieś w wiecznym pomiędzy¹⁷⁴.

Postaci libretta mają rys liminalny (spektralny). Stanowią spektra, złożone z trzech lub dwu (Demiurg/Urizen) tożsamości¹⁷⁵. Jedna z nich dominuje (tożsamość główna), pozostałe funkcjonują jako tożsamości zastępcze. Postaci (spektra) libretta stanowią: Kobieta (Ahanian, Ona), Eleth (Helen, młodsza Ona), Uveth (Enion, starsza Ona), Demiurg (Urizen), Urthona (Jednoimienny, Niebieski). Urthona – funkcjonuje wyłącznie pod imionami zastępczymi i jedynie w zapośredniczeniu¹⁷⁶.

POSTACI

- 1: Kobieta (Ahanian) (S1)
Ona
 - 2: Eleth (Helen) (S2)
młodsza Ona
 - 3: Uveth (Enion) (A)
starsza Ona
- } ahanian
- 4: Demiurg (Urizen) (aktor)
- postać zewnętrzna:
- 5: Utrhona (Jednoimienny, Niebieski) (—)



Ryc. 3 Libretto, s. 3. Wykaz postaci; wytłuszczone tożsamości główne.

Ryc. 4 Autor nieznany, rysunek Hekationu (1768–1805), 24,3 × 14,8 cm, The British Museum

Kobieta

Kobieta odczuwa pustkę po śmierci Albiona, przejmując od Wiekuistego Człowieka – szczególnie w *strukturach wstępnych* – psychosomatyczne objawy:

Pragnienie dominacji i władzy spowodowało degrengoladę „Jedności Doskonałej”, chorobę i wreszcie – śmierć Wiekuistego Człowieka – Albiona, sygnalizowaną zarówno objawami fizycznymi – bledością, omdleniem, wychłodzeniem, jak i psychosomatycznymi – utratą Boskiego Widzenia, depresją, załamaniem, pustką¹⁷⁷.

¹⁷³ T. Sławek, op. cit., s. 32.

¹⁷⁴ M. Stępnik, op. cit., s. 74.

¹⁷⁵ Podwójność i potrójność stanowią nie tylko nawiązanie do poetyki Blake'a i O'Hary, ale również do pitagorejskiej zasady budowy świata – por. 2.3.9 W kręgu liczb: a. liczba.

¹⁷⁶ Postać niewidoczna (*personnage fantôme*).

¹⁷⁷ A. Osińska-Szpur, „Nie znajdziesz tam niczego, prócz śmierci”..., op. cit. s. 32.

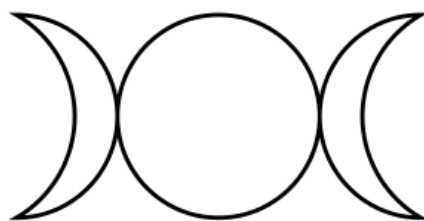
Jej dyspozycja sprawia, że trudno określić, czy zachodzą dewastujące drżenia świata (Albiona), czy jej ciała. Kobiecie udziela się rozwarstwienie Albiona, które można tłumaczyć jakąś wcześniej doznaną przez nią traumą (*traumą cykliczną*):

*Trauma stała się wielką zmianą, która uniemożliwia zmianę.
To zmiana, która powstrzymuje nas przed zmianą. Jest to niewątpliwie
atrakcyjna historia dla osób, które zaczynają odczuwać, że nastąpiło zbyt wiele
zmian*¹⁷⁸.

Być może właśnie ta nieciągłość jest przyczyną jej uwięzienia. W rozedrganiu pomiędzy analizowaniem przeszłości a tragicznymi wizjami, zasadniczym aspektem funkcjonowania Kobiety w utworze staje się jej **trójfazowość (trójczasowość)**¹⁷⁹. **Postać główna** (funkcjonująca w 1997 roku jako Ona) ma styczność z dwiema sąsiednimi emanacjami czasowymi – ahaniem. Taki sposób ukształtowania może budzić skojarzenia z figurą **Potrójnej Boginii**, występującej w pracach Roberta Gravesa, odnoszącej się pośrednio m.in. do starogreckiej Hekate (ryc. 4). Potrójna figura **dziewicy-matki-starowiny** łączona była w wielu kulturach z **fazami księżyca**.

*Księżyc to Hekate, symbol jej różnych faz i jej mocy zależnej od faz. Dlatego jej moc pojawia się w trzech postaciach (...)*¹⁸⁰

libretto, s. 25–26: *Ahania przeszła przez wschodnie tereny miasta, a nad nią toczył się księżyc posepny.*



Ryc. 5 Symbol Potrójnej Bogini – rosnący, pełny oraz malejący księżyc, domena publiczna

¹⁷⁸ A. Phillips, *Paranoid Moderns*, Penguin UK, Nowy Jork 2007, s. 102; oryg.: *Trauma has become the great change that makes change impossible. It is the change that stops us changing. This is clearly an attractive story for people who are beginning to feel that there is too much change.*

¹⁷⁹ por. *Z wielu względów nie sposób utrwalić, przedstawić czy opowiedzieć przejęsćciowość przetrwania. Jest to nie tyle wyrwany czas, ile czasoprzestrzenny wir pochłaniający odczuwanie jednostki i generujący intensywność. (...) Zdaje się, że jest to stan, który Hayden White określał jako „nieobecna obecność, moment, w którym jedna obecność wyczerpuje swą substancję i napełnia się inną”.* [w:] A. Dauksza, *Formy przetrwania* [w:] „Teksty drugie” nr 2/2023, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2023, s. 11, por. też: H. White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk [w:] Idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 64-65.

¹⁸⁰ Porifriusz, *O obrazach*, <https://classics.mit.edu/Porphyry/images.html>, dost. 8.08.2024; oryg.: *The moon is Hekate, the symbol of her varying phases and of her power dependent on the phases. Wherefore her power appears in three forms (...).*

ahanie

Zapóżyczają imię Ahanii, rozszczepiając (blake'owskie *spectre*) jej tożsamość. W oratorium funkcjonują jako jej dwie *emanacje*: **Eleth** i **Uveth**, sama Ahania (Kobieta) dołącza do nich, przyjmując tożsamość **Ony**. Pod imionami tymi kryją się w „Czterech Zoa” trzy „straszliwe” (Blake) strażniczki rzeki, ukazujące się w *Nocy Siódmej* poematu „nad brzegiem jasnego nurtu”¹⁸¹. A. Osińska-Szpur rozważa rolę powtarzalnych, prozaicznych czynności, które zmuszone są wykonywać (wyrabianie i wypiekanie chleba rozpacz), przytacza słowa **nuconej przez nie przez łzy pieśni** (por. *ritornel*, s. 11):

*Ugnieciono chleb, pozwól dzieciom spocząć, ojczyźnie okrutny!*¹⁸²

Emanacje otaczają Ahanię, uniemożliwiając jej ruch. U Williama Blake'a strażniczki czuwają nad Ahanią podczas Sądu Ostatecznego¹⁸³. W *Oratorium* – pozostają na przemian oddane Kobiecie i Demiurgowi: z jednej strony, jako zapośredniczone w Ahanii, unaocniają wahania **Kobiety**; z drugiej – jedna ze strażniczek wykazuje cechy zbieżne z postacią **Demiurga**:

*Średnią najadę, tę odzianą w błękit – barwę przypisaną morzu – obdarzono z kolei mocą przyciągania wszelakich rzeczy i osób do źródła. Zbliżenie się do niej, skutkuje śmiercią, kończy się wciągnięciem w wir wody, jawiącej się znów jako pułapka*¹⁸⁴.

Strażniczki u Blake'a **organizują wody Pokolenia**¹⁸⁵ (*waters of Generation*), w *Oratorium* same stają się przedmiotem tej organizacji, reprezentując każde z pokoleń. Ich wzajemna czasowość unaocznia się w **Scenie 27**.

libretto, s. 29:

*Eleth: (zza kineskopu) Widzisz je? nie zawsze pokazują przeszłość, czasami pokazują przyszłość / TV: widać twarz Uveth (live) (...) zaniedbaj tę linię, a zaniedbasz życie / Eleth: (zza kineskopu, ten sam gest) Widzisz je? nie zawsze pokazują przyszłość, czasami pokazują przeszłość / TV: widać twarz, Eleth stoi pod drzwiami mieszkania, ubrana w ciepłą boazerię; lata 70., klatka 3, mieszkania 13 / winda jest ręką (otoczenie zmienia się na starsze) wyciągniętą w przestrzeń niebytu / Córci Beulah podążają za śpiącymi we wszystkich swoich snach, w tworzeniu przestrzeni, aby nie wpaść w wieczną śmierć*¹⁸⁶.

¹⁸¹ por. W. Blake, *Cztery Zoa...*, op. cit., s. 64.

¹⁸² W. Blake, *Ibidem*; por. A. Osińska-Szpur, „Nie znajdziesz tam niczego, prócz śmierci”..., op. cit., s. 37.

¹⁸³ por. M. K. Nikšić, *Mythological Characters in William Blake's Poetry*, University of Montenegro Faculty of Philosophy, Department of English language and literature, rozprawa doktorska, s. 21.

¹⁸⁴ A. Osińska-Szpur, „Nie znajdziesz tam niczego, prócz śmierci”..., op. cit., s. 39.

¹⁸⁵ M. K. Nikšić, op. cit., s. 21.

¹⁸⁶ Zakończenie przytoczonego fragmentu wyjaśnia zarazem powody podświadomego podtrzymywania przez (tym-)czasowe ahanie przestrzenności Urizena. W Blake'owskim cyklu Orca **Morze czasu i przestrzeni** jest źródłem cykliczności, nieskończenie podtrzymującym tymczasowość.

Uveth bywa określana mianem Enion – emanacji Tharmasa, która w swej upadłej postaci jest „płaczącą kobietą przepełnioną zazdrością”¹⁸⁷. W oratorium wyprzedza kroki Kobiety (libretto, s. 19–20: *Gdzie Enion ślepa, zgrzybiała błądziła, błądzi Ahania.*), z czym wiąże się nadzieja na odmianę przeklętego uniwersum – być może Enion zdecyduje się ostrzec Ahanię przed upadkiem w „wieczną tymczasowość”.

*Urizen jest zazdrosnym kochankiem, co doprowadza ją [Ahanię] do rozpacz. W końcu zostaje oddzielona od Urizena, gdy słyszy lament Enion*¹⁸⁸.

Demiurg

Podobnie, jak w *Raju Utraconym* Johna Milтона, duch upadły zajmuje najwięcej miejsca (Kobieta w *Oratorium* funkcjonuje przede wszystkim wobec niego), lecz – przeciwnie niż u Milтона – Demiurg jest w *Oratorium* **istotą statyczną**, co wiąże się poniekąd z przestrzennym charakterem jego postaci. Podstępem, którego używa, jest wykorzystanie dynamiczności (3a: *Reformatierung*), by wprowadzić martwe, wyrachowane zasady (3b: *Nummerphase*).

*Bogowie powinni być sługami, a nie zwierzchnikami człowieka czy społeczeństwa; powinni być człowiekowi poświęceni, a nie żeby człowiek był zmuszany im się poświęcać; bo gdy oddzielają się od człowieka i ludzkości (...) są niszczycielami*¹⁸⁹.

Urthona

*W Blake’owskiej mitologii Urizenowi – figurze satanicznej, wielkiemu Architektowi, przeciwstawia się Urthona – boska Wyobraźnia, siła kojarzona z poezją i intuicją*¹⁹⁰.

Nieobecny, wzmiankowany zaledwie zastępczym imieniem. Uosabia nadzieję, że gnostyczny świat Demiurga jest fałszywą koniecznością¹⁹¹.

¹⁸⁷ M. K. Nikścić, op. cit., s. 27.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 30; oryg.: *Urizen is a jealous lover, which causes her to despair. Eventually, she is separated from Urizen when she hears Enion's lament.* | por. też: M.G. Lajos, *The Reader's Struggle: Intellectual War in The Four Zoas* [w:] *Eger Journal of English Studies XIX*, Institute of English and American Studies at Eszterházy Károly Catholic University, Eger 2019, s. 41: *To lament Enion, dzięki empatii Ahanii, ostatecznie doprowadza do zniszczenia fałszywego nieba Urizena.*; oryg.: *It was Enion's lament that, through Ahania's empathy for it, finally led to the destruction of Urizen's false heaven.* | Lee T. Hamilton, *Energy and Archetype: A Jungian Analysis of The Four Zoas by William Blake*, praca magisterska, North Texas State University, Denton 1974, s. 53: *Tym, co słyszy Ahania, jest głos Enion; a ponieważ go usłyszała, nie będzie już mogła spocząć w spokoju.*, oryg.: *This is the voice of Enion that Ahania hears, and, because she has heard it, she can never again rest in peace.*

¹⁸⁹ W. Blake, *Pielgrzymi kanterberyjscy sir. Jeffery Chaucera* [w:] *Wiersze i pisma Williama Blake'a*. Wybór, przekład, wstęp i słownik: M. Fostowicz, Kraków 2007, s. 218.

¹⁹⁰ M. Stępnik, *Paradoksy imaginacji...*, op. cit., s. 73.

¹⁹¹ *Urizen jest, pomimo swych absolutystycznych ambicji, również tylko jednym z „horyzontów”, jedną z wielu opowieści, jakie snuje myśl (...) władcą limes, hegemonem, który ogranicza i o tym wie; jednocześnie jednak (...) należy do wielkiej „demokratycznej” republiki tych, którzy są „ograniczani”, których imperium musi ustąpić przed kolejnym ruchem ciemnych kulis bycia.* [za:] T. Sławek, op. cit., s. 49.

2.2.3 Miejsce

*Uchodźmy z tego miejsca jeszcze milę dalej. Chodźmy – pomalu zaczynam już oddychać*¹⁹².

Joseph Haydn, *La vera costanza*, akt 1, *Che burrasca! che tempesta!*

Oratorium funkcjonuje wokół żywiołu wody (wanna w centralnym miejscu sceny), przejmującego znaczenia z poematu:

*Woda w „Czterej Zoa” jest królestwem mortis, osobliwym locus horridus, w którym dochodzi do serii tragicznych zdarzeń: narodzin Losa i Enitharmon, rozstania Tharmasa z Enion, **upadku Ahanii i strącenia żeńskich Emanacji w morskie bądź oceaniczne otchłanie**. Z jednej strony żywioł ten funkcjonuje jako grób, cmentarz; z drugiej – inkubator, czyściec, przejawiając w obydwu postaciach właściwości przypisane **przestrzeni nierealnej, z pogranicza jawy i snu, stanowiące o jej onirycznym statusie***¹⁹³.

Scenerię oratorium stanowią **Polkowice**, roztaczające wokół bohaterów aurę uwierającej dosłowności. Doświadczane w librecie przez pryzmat lokalizacji fikcyjnych (Szpital, GRÓJMED, Rondo św. Jakuba) oraz istniejących (Kopalnia Rudna, osiedle wzorowane na polkowickim Osiedlu Hubala¹⁹⁴), rzeczywiste Polkowice swą topografią „przez mgłę” (w widzeniu nieostrym) odpowiadają Polkowicom z libretta.

Od lat 70. pod (rzeczywistym) miastem rozciąga się „podziemne miasto” – wyrobiska kopalni miedzi z **podpowierzchniowymi zbiornikami retencyjnymi**¹⁹⁵ i ciekami wodnymi:

*Jest rzeka, nawet szumi, pędząc po spągu. Płyynie nią jakieś **siedemnaście metrów sześciennych wody**. Ma dziwny kolor, ale zapewne dlatego, że jest tutaj ciemno, **oświetlają ją tylko reflektory specjalnego land rovera**.*

¹⁹² Scena otwierająca – po sztormie. J. Haydn, *La vera costanza*, dramma giocoso (1778/78 i 1786), Hob. 28/8, libretto: Francesco Puttini, G. Henle Verlag, Monachium 1976; oryg.: *Fuggiam da questo loco un miglio ancor più in là. Andiam, che a poco a poco comincio a respirar*.

¹⁹³ A. Osińska-Szpur, „Nie znajdziesz tam...”, op. cit., s. 33–34.

¹⁹⁴ Osiedle Hubala składa się z szesnastu bloków mieszkaniowych z lat 70. XX wieku, z czego: **cztery punktowce** (...) są najwyższymi budynkami mieszkalnymi w mieście; **dwanaście to pięciokondygnacyjne budynki o wydłużonym kształcie, ułożone przede wszystkim na osi północ-południe**. [za:] M. Leśniak-Johann, A. Wałęga, *Przemiany demograficzne i urbanistyczne w Gminie Polkowice*, Wydawnictwo Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Techniki w Polkowicach, Polkowice, 2012, s.116-118.

¹⁹⁵ W pewnych miejscach obszarów górniczych (...) **zostały utworzone zbiorniki retencyjne** w celu zapewnienia możliwości magazynowania wody, jeśli krótkoterminowe dopływy wody będą wyższe od mocy przepompowych. [za:] *Raport techniczny dotyczący produkcji miedzi i srebra przez KGHM Polska Miedź S.A. w Legnicko-Głogowskim Okręgu Miedziowym w Południowo-zachodniej Polsce*, KGHM Polska Miedź S.A., s. 94 https://kg hm.com/sites/default/files/archive-attachments/raport_micon.pdf, dost. 3.08.2024.

*Górnicy nazwali swój wodospad szafirowym i rzeczywiście, gdy światło jest bardziej intensywne, pojawia się ta barwa. Wodospad powstał na początku lat 90.*¹⁹⁶

Przez Polkowice przebiega **Dolnośląska Droga św. Jakuba**¹⁹⁷ (w libretcie występuje Rondo św. Jakuba, wiązane z cykliczną reterioryzacją). Do jednego z wyrobisk polkowickiej kopalni prowadzi Szyb św. Jakuba, natomiast szyb główny ulokowany jest kilkaset metrów od najbliższego osiedla mieszkaniowego Polkowic. Cykliczne i nieprzewidywalne są wstrząsy, którymi drży przestrzeń miejska.

libretto, s. 13:

*czasami od wstrząsów wypadały gupiki z akwarium /
świeciłam im po oczach, żeby je uspokoić / pod blokiem było podobno
ogromne jezioro / pozostałość po kopalni / błędząca cisza /
odbija się od dna zbiornika*

[Drżące] miasto nabiera znaczenia pułapki, również przenośnie: pułapki realności, wspieranej projekcją podziemnego „miasta-labiryntu”, w znaczeniach przytaczanych za W. Blakiem i F. O’Harą. Podążanie w wizjach labiryntowymi tropami cieków wodnych staje się dla bohaterki codziennością. Przekładają je na życie na powierzchni, wykazując się hydrologiczną znajomością dopływów i odpływów¹⁹⁸ Odry. Ich głosy drżą obawami w przekształconej linii z oratorium *Die Jahreszeiten* J. Haydna:

libretto, s. 12:

*Erschüttert wankt die Erde bis in des Flusses Grund*¹⁹⁹. /[...] [Kobieta drży, próbując wyszarpać się z folii] *drżała cała ziemia, po dno oceanu*²⁰⁰.

W librecie właśnie woda łączy trzy „zstępujące” rzeczywistości pionowej osi lokalizacyjnej²⁰¹; każdą kolejną – o malejącym stopniu realności. **Potrójną oś tworzą:** 1. wanna w bloku w mieszkaniu Polkowicach 2. jezioro podziemne

¹⁹⁶ *Górnicy z KGHM ujarzmiają wodę. Czasem wygląda to... malowniczo* [artykuł w:] „Gazeta Lubuska”, 6.09.2017; <https://gazetalubuska.pl/gornicy-z-kghm-ujarzmiaja-wode-czasem-wyglada-to-malowniczo-zdjecia-wideo/ar/12441918>, dost. 3.08.2024.

¹⁹⁷ **W 1995** odtworzony został pierwszy odcinek szlaku *Jakobsweg* w Niemczech (1). por. o. P. Mróz, OFM, *Renesans Drogi św. Jakuba w Europie na przykładzie wybranych państw: Czech, Niemiec, Polski i Włoch* [w:] „Akt Europejski” *bf. Jana Pawła II a renesans Drogi św. Jakuba*, red. Antoni Jackowski, Franciszek Mróz, Wydawnictwo „Czuwajmy”, Kraków 2012, s. 134.

¹⁹⁸ W korytarzach kopalni miedzi szczególnie istotne jest odprowadzanie wody. W Scenie 16. u ahanii dochodzi do błędnego, impulsywnego przeniesienia tego modelu na hydronomię powierzchniową – w postaci odpływów.

¹⁹⁹oryg.: *Erschüttert wankt die Erde Bis in des Meeres Grund*. [za:] J. Haydn, *Jahreszeiten (Pory roku)*, *Hob. XXI:3*, libretto: Gottfried van Swieten; <http://www.jvogelsaenger.de/seasons.htm> dost. 10.08.2024.

²⁰⁰ Tłumaczenie z libretta, celowo nieściśle.

²⁰¹ *W mieście istniały trzy stawy: górny, środkowy i dolny, trzy – kolejno opadające – tafle, połączone ciekami wodnymi, z czasem ukrytymi pod powierzchnią; przy najniższym funkcjonował młyn wodny* [za:] Portal Internetowy Gminy Polkowice; <https://polkowice.eu/serce-do-tradycji/jak-runely-miejskie-mury/>, dost. 20.08.2024. | por. libretto, s. 32: *słyszysz? toczą wodę straszne młyny, szczelnie wypełniają ostatnie szczeliny świata*).

(zbiornik retencyjny) pod polkowickim blokowiskiem 3. Jezioro Udan Adan (W. Blake, *Cztery Zoa*). Siły demiurgiczne poruszają się w *Oratorium* właśnie tym „pionem wodnym”.

*Grawitacja jest siłą opartą o linearną, matematyczną proporcję, jakże więc pozbawioną finezji, lotności (właściwej natomiast wyobraźni), ergo – jest siłą szatańską (tak samo jak szatańska jest stagnacja i bezruch: „W stojącej wodzie spodziewaj się trucizny” – ostrzega poeta na stronach *Zaślubin Nieba i Piekła*). (...) Ruch pionowy kojarzy się u niego [Blake’a] z niebezpiecznym **zanurzeniem w otchłań Rozumu**, z nieubłaganą geometrią przyczyny i skutku²⁰².*

libretto, s. 18, 32:

Nad dnem zbiornika postawiono osiedle, opadamy do Niego powoli.

Woda odsyła też do miejsc niedoprecyzowanych w osi horyzontalnej: pojawiający się w *Prologu* brzeg akwenu może sugerować oddany do użytku w 1977 roku w pobliżu Polkowic zbiornik Żelazny Most z *trującymi wodami* (libretto, s. 19: *niezłomne łańcuchy i haki z chrzęstem wznoszą rudę w kopce jak góry; w stojącej wodzie spodziewaj się trucizny*²⁰³). Są to miejsca ucieczki ze sfery demiurgicznej. Demiurg – przewrotnie lub chaotycznie – sam sięga po tę strategię, w „odwróconej” Fазie 3., sugerując eksterytorialny charakter wstrząsów:

libretto, s. 10-12, 35:

TV: noise, bardzo słabo przebija reportaż Programu Informacyjnego TVR po trzęsieniu ziemi w Rumunii (...) /

1. lipca w Rumunii odnotowano silne trzęsienie ziemi, do tego stopnia, że na najwyższych piętrach budynków w Polsce z wanien wylewała się woda

Ten fragment libretta odwołuje się do rzeczywistego wydarzenia – odczuwalnych w Polsce wstrząsów o epicentrum w okolicach Bukaresztu. Miało ono jednak miejsce nie w roku 1997, a w latach 70. Zmitologizowane w polskiej pamięci zbiorowej²⁰⁴, podobny kształt przybiera w *Oratorium*: zastyga w obrazie osiedla,

²⁰² M. Stępnik, op. cit., s. 76.

²⁰³ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszczyk, Universitas, Kraków 2001, s. 133.

²⁰⁴ Zachowane relacje z tamtego zdarzenia, opisujące ludzi wybiegających z bloków, drżące kryształki i wodę wylewającą się z wanien na wyższych piętrach bloków (głównie w Polsce południowo-wschodniej) były jednym z pierwszych impulsów do skomponowania utworu. Wstrząs miał miejsce 1.03.1977.

1. Coś pamiętam że dziadek mówił że na 10 tym piętrze na Kalinie wylewała się woda z wanny przy kąpeli / 2. Tak, pamiętam. Mieszkałam na 4 piętrze wieżowca przy ul. Łabędziej Zauważyłam dziwne przechylenie wody w wannie. Otworzyły się też drzwi łazienkowe. / 3. Na Czechowie na 7 piętrze...woda w akwarium falowała / 4. Nie pamiętam, to chyba nie było 30 lat temu / 5. To był 1977 rok, mieszkałam na kalinie na 8 piętrze, zakotłosał się delikatnie wieżowiec, przesuwano się szkło w szafkach, bujały się żyrandole, i był szok i strach podczas uciekania na dół po schodach. / 6. Ja pamiętam, mama zabrała mnie z łóżka w kódrze i uciekaliśmy z LSM taksówką do centrum do dziadków. Taksówek na lekarstwo, noc, deszcz. Do dziś mam koszmary, że pada deszcz, a ja nie mogę dostać się do bliskich na drugi koniec miasta / 7. Mówili, że to w Bogdance w kopalni wysadzali coś?

[za:] komentarze do posta profilu Miasto Lublin z 30.05.2020 w serwisie społecznościowym Facebook (zachowana pisownia oryginalna): <https://www.facebook.com/share/p/KyLUHRPTCa8WURnV/>, dost. 31.08.2024.

wyłaniającego się z niszcząco-budujących tąpnięć, w gnostycznym akcie twórczym. Akt powoławczy (pierwowzór – Osiedle Hubali powstaje w latach 70.) wiruje w libretcie w różnych czasach [cyklu] (por. 2.2.4. Czas):

libretto, s. 34:

*17 lutego wybudowano w Polkowicach osiedle
siłą wielu pracowników – w jeden dzień*

(muzyka sugerująca reportaż *Polskiej Kroniki Filmowej* z lat 50.)

Wstrząsy towarzyszą wyłonieniu się, rozumianemu jako zaistnienie widzialności (libretto, s. 24: *w naszej klatce, na skraju widzenia*) i nie opuszczają miasta w jego późniejszej egzystencji. Mitologizacja czasowo-przestrzenna, rozmywająca pochodzenie wstrząsów²⁰⁵, pozwala zapomnieć, że demiurgiczny świat deterioruje człowieka z (jego) wcześniejszej ciągłości.

libretto, s. 35:

*Granice Kurczenia Się wyznaczono teraz i człowiek zaczął budzić się na Łożu
Śmierci na Granicy Kurczenia Się, aby stworzyć Upadłego Człowieka (...)*

libretto, s. 27:

Nie pamiętaj!



Burzenie osiedla Pruitt-Igoe

Ryc. 6 Wyburzenie osiedla Pruitt Igoe, 1972, fot. U.S. Department of Housing and Urban Development Office of Policy Development and Research, domena publiczna

²⁰⁵ **Budująco-niszczący** charakter wstrząsów uaktualnia pamięć o **zaistnieniu** świata ze **zniszczenia** pierwotnej ciągłości.

2.2.4 Czas

*W nienazwane wchodzę dni
I w lata bez powrotu
I szukam swojej prawdy
Choć czasem myślę że
Od dawna we mnie jest.*

Natalia Kukulska, *Próg Nadziei* z albumu *Światło* (1996)

Akcja utworu rozgrywa się **latem 1997 roku**, choć – poprzez trójfazowość Kobiety – zostaje zarazem *zapośredniczona* w czasie poprzedzającym (lata 70.) oraz wyprzedzającym (współczesność – w stosunku do czasu powstania utworu). **Odstępy fazowe** mieszczą się w zakresie 20-30 lat, odnoszą się do czasu zastępowania pokoleń²⁰⁶.

Potrójność Kobiety to otwartość na niespodziewaną deterioryzację czasową, na **przeniesienie**. Przeskoki czasowe nasilają się w ostatniej fazie, nadając rzeczywistości charakter rozkładu, postępującej, glitchowej destrukcji.

Struktury czasowe libretta:

struktury początkowe i *Faza 1*: 1997

Faza 2: 1997 (faza rozpadu), lata 70., lata 50.

Faza 3: 1997 (faza rozpadu), lata 70. (faza rozpadu), **lata 50**.

Ruch wsteczny jest ruchem odradzającym.

Pominięcie czasu obecnego (współczesnego powstaniu utworu), pomimo nakreślenia dla niego kontekstu, sugeruje akt rozpadu współczesności narracyjnej – czasu, w którym miałyby przebywać Enion. Wstecznie kierunkowana narracja, stwarza wrażenie przeniesienia rozproszonej rzeczywistości współczesnej do 1997 roku (libretto, s. 5: *Ahania runęła wgląb nieistnienia niewzruszona*).

Czas deterioryzuje przestrzeń (Heraklit: *panta rhei*). Dla dokonania aktu deterioryzacji sam kierunek opuszczenia terytorium nie wydaje się istotny.

²⁰⁶ W populacjach ludzkich czas trwania pokolenia zwykle waha się od 20 do 30 lat, przy czym występują duże różnice w zależności od płci i społeczeństwa. por. J. N. Fenner, *Cross-Cultural Estimation of the Human Generation Interval for Use in Genetics-Based Population Divergence Studies* [w:] „American Journal of Physical Anthropology” 128:415–423, 2005; <https://openresearch-repository.anu.edu.au/server/api/core/bitstreams/ba20b916-9a0b-4330-8de2-f5836d866820/content>, dost. 5.07.2024 | *Wiarygodny zakres czasu pokolenia wynosi od 20 do 30 lat.*, oryg.: *A plausible range of generation times between 20 and 30 years*. [za:] A. Scally, R. Durbin, *Revising the human mutation rate: implications for understanding human evolution* [w:] „Nature Reviews Genetics” 13/2012, s. 745.

Stąd możliwość przejrzenia się współczesności (deterioryzacji przyszłej roku 1997) w jej czasowym odbiciu: deterioryzacji przeszłej.

libretto, s. 8-9: *w głąb, stąd; czemu pragniesz przebadać wszystkie włókienka mej duszy rozkładając je w słońcu, jak łodygi lnu (by obeschły)*

W tej specyficznej optyce, zachodzi cykliczna, nieograniczana możliwość opuszczania (zaciemnienia) i re-odczytywania rzeczywistości w innym czasie i w czymś innym spojrzeniu:

libretto, s. 19, 20: *Gdzie Enion zgrzybiała błądziła, błądzi Ahania.*

Splot czasu z przestrzenią nawiązuje do Blake'owskiego **morza czasu i przestrzeni**, w którym zanurzony jest człowiek, uwięziony w poczuciu tęsknoty za ciągłością. Deterioryzacja roku 1997 to ruch opuszczający²⁰⁷ (libretto, s. 39: *czasy i eony opuszczają pokój*), **decentryczny** – odciągający od koncentryczności Demiurga, związany z czasowością Kobiety. To podczas tego ruchu (w ruchu) słyhać głosy, widać ślady Poprzednich, które Demiurg próbuje zamazać.

libretto, s. 24: *wcześniej nad dnem zbiornika pozostał osad
Zebrał go dokładnie (gdy opuszczał 0.)*

Demiurg zaciera ślady przy zbiorniku, w miejscu potencjalnej ucieczki horyzontalnej. Deterioryzacja w kierunku czasowym otwiera horyzontalny wymiar ucieczki, ocala od jednowymiarowości, lecz nie uwalnia od cykliczności: wciąż ulega zapętleniu. Dopiero ruch wirujący (przywrócenie pierwotnej ciągłości) mógłby wyrwać z pętli.

Jedną z postaci można odczytać jako kres i początek pętli. Enion powinna znajdować się w czasie po 1997 (współczesnym), a jednak naznacza swoją widmową obecnością najdawniejsze punkty pętli.

libretto, s. 23: *Pioruny migoczą za oknem szpitala (...)*

Czytając poematy Blake'a, trudno jest oddzielić od siebie to, co zdarzyło się przed wiekami albo nawet przed początkiem czasu od tego, co dopiero nastąpi²⁰⁸.

²⁰⁷ Lato 1997 obfituje zarazem w rzeczywiste wydarzenia – tragiczną w skutkach powódź – przywoływaną jako wydarzenie odległe (być może w wyniku traumatycznego „przetworzenia”).

²⁰⁸ M. Stępnik, op. cit., s. 75.

2.3 Aspekty muzyczne i multimedialne

2.3.1 Ustawienie instrumentów, instrumentarium, przestrzeń sceniczna

Podstawę dla rozmieszczenia środków wykonawczych stanowi **okrąg**. W związku z jego wprowadzeniem, zarysowują się **trzy przestrzenie**:

- **wewnętrzna = sceniczna**, przeznaczona dla solistów-performerów, związana z akcją sceniczną, miejsce ulokowania obiektów scenicznych i kineskopów

por. 2.3.3 Partie głosu..., 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne

- **obrysu (okręgu) = orchestralna**, przeznaczona dla dwóch grup instrumentalnych (orchestr) oraz dyrygenta

rozdział niniejszy

- **zewnętrzna = projekcji**, pozbawiona wykonawców; rozstawione są w niej jedynie urządzenia do amplifikacji dźwięku i obrazu; przestrzeń „zmiany komunikatu” – nałożenia przekształceń elektronicznych

por. 2.3.4 Partia elektroniki, amplifikacja

Na obrys okręgu składają się dwie półkoliste grupy instrumentalne – **orchestra**. Swoją nazwą odnoszą się do kolistej lub półkolistej przestrzeni w antycznym teatrze greckim (*orchestra*), a kształtem do jej przestrzennego wykorzystania przez grupy wykonawcze. Chór oraz muzycy²⁰⁹ w teatrze antycznym rozmieszczeni byli najczęściej **w okręgu** przy skraju *orchestra*, **oddzielając aktorów od widowni**²¹⁰ – podobnie orchestra oddzielają performerów w *Fazach Jakuba*.

Trzeba (...) przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, że przedstawienia w Atenach w czasie Dionizji Wielkich odbywały się w teatrze. A jeśli tak,

²⁰⁹ Przynajmniej pojedynczy aulista. por. H. C. Baldry, *Le Théâtre tragique des Grecs*, Maspero – La Découverte, Paryż 1985, s. 101.

²¹⁰ S. Grochala, *Ancient Greek Theatre*, Headlong, Londyn 2012; <https://www.sarahgrochala.com/ancient-greek-theatre> dost. 8.08.2024; Przykładów rozmieszczenia wykonawców w utworze oratoryjnym, inspirowanego teatrem antycznym, dostarczają wykonania *Esther* Händla z 1732 roku. 23 lutego: [chór], na wzór starożytnych, został umieszczony pomiędzy sceną a orkiestrą (1); 20 kwietnia muzycy zostali rozmieszczeni w „układzie amfiteatralnym” (2). | por. (1) H. E. Smither, *A History of Oratorio...*, op. cit., s. 197, oryg: „[chorus], after the Manner of Ancients, being placed between the Stage and Orchestra”; (2) O. E. Deutch, *Handel: A Documentary Biography*, W. W. Norton, Nowy Jork 1955, s. 214.

*sens miała tylko jedna formacja i rozmieszczenie: pierścień chórzystów wokół obwołu orkiestry*²¹¹.

Rozdzielenie okręgu na dwie półkoliste formacje ma wymiar przerwania ciągłości (a zarazem, w myśl **zasady ciągłości** psychologii *Gestalt* – jej podtrzymania²¹²). Przerwy w ciągłości mogą być zagospodarowane teatralnie – na przykład do „czasowych” scenicznych wykroczeń poza pierścień roku 1997.

Orchestra pierwsza („północna”) związana jest w swoich narracjach muzycznych z Urthoną, orchestra druga („południowa”) – z Urizenem²¹³, choć w rozbudowanych fakturach instrumentalnych asygnacje te zostają, celowo, częściowo zatarte. Każda z orchestr liczy 16 wykonawców, co stanowi podwojenie²¹⁴ liczby prawdopodobnie zawartej na malowidłach Partenonu:

*Grupa muzyków może składać się z (...) różnych kombinacji instrumentalistów – od dwóch do ośmiu, po cztery na każdym typie instrumentu [czterech auletów oraz czterech wykonawców na instrumentach smyczkowych; por. op. cit.], jak to ma miejsce w przypadku fryzu północnego Partenonu. Jeśli ta sama grupa była reprezentowana także po stronie południowej, można by to uznać za wskazującą grupę liczącą do szesnastu muzyków w wielkiej procesji panatenańskiej, największej orkiestrze znanej z klasycznej Grecji*²¹⁵.

²¹¹ W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Nowy Jork 1994, s. 115, oryg.: *Once more we must have recourse to probability and accept the considerable likelihood of the belief that performances at Athens during the Great Dionysia took place in the theater. If such was the case, only one formation and placing would have made sense: a ring of chorus members around the perimeter of the orchestra.* | Wskazówek scenicznych, odwołujących się do wykorzystania takiej formacji, dostarcza tekst *Elektry* Eurypidesa. por. G. Ley, *The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy* [w:] Idem, *Ancient Greek and Contemporary Performance: Collected Essays*, s. 75–84.

²¹² Sama historia obfituje w gestaltowe zespolenia i odejścia od nich. W kilku teatrach rozwiniętego, monumentalnego typu, na przykład w *Epidauros* (zbudowanym nie wcześniej niż 300 r. p.n.e.), **orchestrę wyznacza krawężnik z białego marmuru, który tworzy pełny okrąg**. (1) W miarę jak malało znaczenie chóru, orkiestra stawała się coraz mniejsza; późne teatry greckie i rzymskie **często redukowały orkiestrę do półkola**. (2) | 1. E. Gebhard, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater* [w:] „*Hesperia*”, t. 43, wyd. 4, s. 428; <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147488.pdf>; dost. 8.08.2024, oryg.: *In a few theaters of a developed, monumental type, such as at Epidauros (built no earlier than 300 B.C.), the orchestra is defined by a white marble curb which forms a complete circle.* | 2. P.T. Struck, *The Greek Theater. Evolution and Influence*; University of Pennsylvania – Department of Classical Studies, 2020 <https://www2.classics.upenn.edu/myth/php/tragedy/index.php?page=theater>; dost. 8.08.2024; oryg.: *As the prominence of the chorus diminished, the orchestra got smaller and smaller; late Greek and Roman theaters often reduced the orchestra to a semi-circle.*

²¹³ W mitologii Blake’a Urizen jest bogiem południa, Urthona – północy. por. N. Frye, op. cit., s. 278.

²¹⁴ Kategoria podwojenia – zob. przyp. 24.

²¹⁵ G. C. Nordquist, *Instrumental Music in Representations of Greek Cult* [w:] *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, red. Robin Hägg, Presses universitaires de Liège, Liège 1992; OpenEdition Books, <https://books.openedition.org/pulg/199>, dost. 19.09.2024; oryg.: *A group of musicians can consist of (...) various combinations of instrumentalists from two up to eight persons, four on each type of instrument, as seems to be the case on the north frieze of the Parthenon. If the same group was represented also on the south side, this could be taken to indicate a group of up to sixteen musicians in the great Panathenaic procession, the largest orchestra known from classical Greece.*

a. brzmienie (przestrzenne), instrumentarium dawne

Orchestry są sobie podobne profilem brzmieniowym o kameralno-symfonicznym charakterze: przybliżone są proporcje poszczególnych grup instrumentalnych, a także ich rozmieszczenie w ramach każdej z orchestr. W orkestrze drugiej instrumenty dęte są zgrupowane od lewej, smyczkowe – od prawej; orchestra pierwsza stanowi odwrócenie układu o 180 st., co daje krzyżowy układ brzmień heterogenicznych w ramach okręgu. Pozostałe instrumenty (3 perc., ar., instrumenty klawiszowe) zostają umieszczone w strefach przejściowych pomiędzy grupami dętymi a smyczkowymi obu orchestr.

Brzmieniowym punktem odniesienia, szczególnie przy doborze instrumentów dętych, była idea uzyskania **barwy mieszanej podobnej do barwy aulosu** – stąd wybór trzech obojów (dwóch współczesnych oraz oboju d'amore)(1^a), trąbki (2^a), kornetu (1^a), cynku i serpentu (2^a).

Wykorzystane zostają **instrumenty dawne**: oprócz wymienionych – oboju d'amore (1^a), cynku i serpentu (2^a), także skrzypce barokowe (1^a) oraz dwie wiole da gamba (2^a). Ich „wtopiona” obecność (przykładowo: skrzypce barokowe w kontekście 7 smyczkowych instrumentów współczesnych w orkestrze pierwszej) wprowadza pewne brzmieniowe odstępstwo, niespoistość. Odnieść je można do koncepcji **transgresji pokoleniowej** – traktując jako ślady poprzedniego systemu, ostatnie dawne „geny” orkiestrowego organizmu. Instrumenty dawne, wobec dopuszczenia w wykonaniu stroju jedynie zbliżonego do stroju instrumentów współczesnych, mogą zyskać przy tym znaczenie rozstrajające („cyklicznie rezonującej traumy”²¹⁶), charakteru genetycznej pozostałości-wskazówki, odciągającej od demiurgicznej fałszywej spoistości.

W orkestrze drugiej pojawiają się **partie zdwojone**: altówek (2-3) oraz viol da gamba (1-2) dzielących – jako jedyne w obsadzie – przez cały utwór wspólne partie. Na poszczególnych poziomach orchestr rysują się ponadto pokrewieństwa/przeciwieństwa:

organy/klawesyn (1^a) *versus* klawiatura midi (2^a)

wiolonczele (1^a) *versus* wiole da gamba (2^a), etc.

²¹⁶ Przyjmuje się, że trauma pokoleniowa utrzymuje się w zakresie trzech pokoleń. por. R. Lev-Wiesel, *Intergenerational Transmission of Trauma across Three Generations. A Preliminary Study* [w:] „Qualitative Social Work”, t. 6(1) March 2007, Sage Publications London, Los Angeles, New Delhi, 2007.

Spajająco-dywersyfikujący charakter mają także partie trzech perkusistów, czasem sięgających po tożsame instrumentarium (por. ruch wirujący), czasem znacznie je różnicujących.

b. (nie)-zależność

Orchestra tworzą krąg oddzielający przestrzeń akcji scenicznej od przestrzeni odbiorczej (*barierę*); instrumentalisci nie biorą udziału w działaniach scenicznych, performerzy nie wchodzi zasadniczo w pierścień orchestr. Podtrzymuje to skojarzenie muzyków orchestr z antycznym kręgiem chóralnym, zasadniczo nie interreagującym z aktorami w sposób bezpośredni, z nielicznymi wyjątkami:

[Taki] *bezpośredni zwrot aktora do – zasadniczo kółście rozmieszczonego – chóru jest bezprecedensowy w tragedii greckiej*²¹⁷.

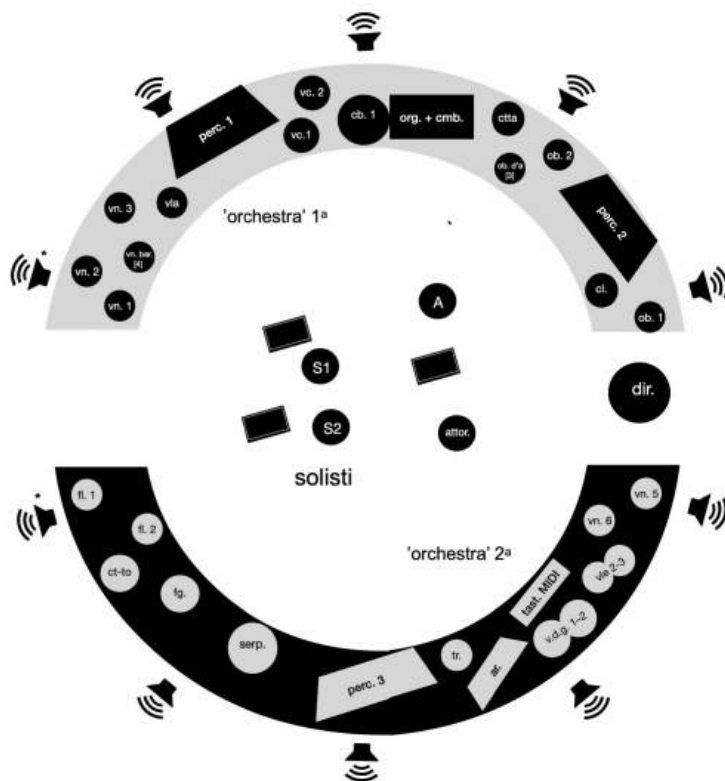
O wyjątku w *Fazach Jakuba* stanowi początek Fazy 1b, w której Demiurg podchodzi do gran cassy, traktując leżący na niej plan osiedla jako obiekt sceniczny.

Zabieg ten sugeruje możliwość przekraczania przestrzeni oraz prawdopodobieństwo panowania nad nią z zewnątrz przez Demiurga (plan osiedla z Rondem św. Jakuba – symbolem de- i reterioryzacji w utworze), co okazuje się znamienne w kontekście zakończenia utworu. Partie wykonawcze muzyków nie są opatrzone dyspozycjami teatralnymi. Ich działania wykonawcze (m.in.: tłumienie strun violi da gamba klamerkami do bielizny, zanurzanie gongu w wodzie, preparowanie gran cassy planem osiedla) są wtórnie kontekstualizowane: zestawiane w kontrapunkty z działaniami performerów w warstwie transmisji na żywo. Zyskują zatem teatralny kontekst, mimo że same nie ingerują w teatralną ekspresję wykonawczą. Doświadczane przez publiczność (poza okręgiem) wzajemne uzależnienie obu warstw nie jest tym samym odczuwalne wewnątrz okręgu – pomiędzy wykonującymi. W mechanice tak konstruowanej sytuacji scenicznej można odnaleźć dynamikę właściwą relacjom toksycznym.

²¹⁷ Często losem chóru jest bycie w dużej mierze ignorowanym przez aktorów, chyba że wymagana jest ich współpraca w jakiejś kwestii. (...) Suplikacje Eurypidesa zaczynają się jednak od Aethry, matki Tezeusza, otoczonej przez chór błagających matek Argejczyków. [za:] J. F. Davidson, *The Circle and the Tragic Chorus* [w:] „Greece & Rome”, t. 33, nr 1, Apr. 1986, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 43; oryg.: *It is often the fate of the chorus to be largely ignored by the actors except where their co-operation in some issue is required. (...) Euripides' Supplikes, however, begins with Aethra, mother of Theseus, encircled by the chorus of suppliant Argive mothers. (...) This direct reference by an actor to the basically circular formation of the chorus is unique in tragedy.*



Ryc. 7 Arnold Schönberg, układ 12-dźwiękowy – Kwintet dęty, op. 26



Ryc. 8 Partytura *Faz Jakuba*, schemat rozmieszczenia instrumentów

2.3.2 Struktury dźwiękowe

Dźwiękowy materiał wysokościowy w utworze kształtowany jest w oparciu o wybrane **skale** oraz **ciągi wysokościowe**, uzyskane z przełożenia wartości ciągów liczbowych w dziedzinę częstotliwości (por. 2.3.8: d. *struktury skalowe*).

Wykorzystanie wyłącznie wymienionych struktur wysokościowych charakteryzuje harmonikę Fazy 3 (przy czym harmonika Półfazy 3a: *Reformatierung* wykorzystuje zestawienia różnych struktur, natomiast Fazy 3b: *Nummerphase* ogranicza się do pojedynczego układu dźwiękowego – por. 2.3.8: e. *kanony mikrotonowe*).

W strukturach wstępnych oraz w pierwszych dwóch fazach *Oratorium*, struktury skalowe oraz ciągi wysokościowe stosowane są mniej restrykcyjnie. Zaczerpnięte z nich zostają jedynie krótkie odcinki interwałowe, służące do wyznaczenia ogólnych konturów melodycznych (np. punktów zmiany kierunku melodii/glissanda) dla krótkich motywów (por. 2.3.2: c: *object sonores*). W związku z dominującymi w wyjściowych strukturach interwałami kwart i sekund (w różnych wariantach mikrotonowych) (por. wykr. 7 i 8), taki również kontur przyjmują zazwyczaj pochodne motywy (por. przykł. 9). Podlegając zapętleniom i wielokrotnym nałożeniom w ramach faktur, wyznaczają interwaliką swoich konturów miejscowe (wielo-)centra dźwiękowe.

Motywy, otrzymując niezmienną asygnację technik wykonawczych dla poszczególnych dźwięków, pośrednio przypisują miejscowym centrom dźwiękowym jeszcze jeden parametr: nie tylko wysokości, ale i stale powiązanej z nią techniki wykonawczej.

W *Oratorium* koncepcje kształtowania materiału dźwiękowego zaznaczają się na wielu poziomach. W dalszej części tego rozdziału wyszczególniono: (a) strategie uniwersalne, znajdujące zastosowanie w każdej z faz utworu oraz (b) fakturalne – stosowane z różną częstotliwością w poszczególnych fazach. Omówiono również motywikę (c), złożoną z *objets sonores* w kontekście struktur dźwiękowych wyższego rzędu.

a. wybrane zagadnienia związane z konstrukcją dźwiękową

czas rozszerzony

Początkowe fragmenty *Oratorium* operują czasem rozszerzonym, dominuje linia horyzontalna: wielotaktowe, zatrzymane dźwięki (przykł. 5), a w celu jej osiągnięcia możliwe jest włączenie nietypowych technik, m.in. we flecie oddechu permanentnego oraz – zalecanych – powolnych glissand szerokokresowych z użyciem główki glissandowej²¹⁸. Rozszerzenie (spowolnienie) jest **horyzontalną strategią unikową**: utrudnia postrzeganie/ dostrzeżenie proporcji, utrudnia muzykę czasowo-proporcjonalną, horyzontalność *rozmywa (zawiesza)* wertykalność.

przykłady: *Fazy Jakuba, Imaginäre Videolandschaft*, t. 25–31;

Infonia, t. 94–101; *Faza 2a*, t. 530–537; *Faza 2b*, t. 654–659

czas zawężony

Czas zawężony wiąże się w utworze z linią wertykalną: z powtarzalnymi strukturami homorytmicznymi; symbolizuje oddanie się sile demiurgicznej (grawitacyjnej), związany w sensie poetyckim z „przyspieszeniem przepływu” (opadania)²¹⁹, z towarzyszącym mu zawężeniem perspektywy: skracaniem fragmentu zapętlonego lub chwilową redukcją materiału

przykłady: *Fazy Jakuba, Prolog*, t. 153–161; *Faza 1a*, t. 177–185;

Faza 2a, t. 631–644

niesterylnosc procesów

Niesterylnosc wiąże się z koncepcją **motywów odpadkowych**: różnego rodzaju pozostałości motywicznych, oderwanych od swoich pierwotnych faktur. Mogą ponownie pojawiać się („wypływać”) w kontekście innych już procesów toczących się w dalszym fragmencie partytury, mogą biernie

²¹⁸ Nabycie doświadczenia w operowaniu ww. środkami stanowiło część Indywidualnego Planu Badawczego, zakładającego skomponowanie utworu z ich wykorzystaniem. W latach 2021-23 w ramach współpracy z dr Natalią Jarząbek powstały utwory (1.) *cathédrale électronique* na flet z główką glissandową i oddechem permanentnym oraz fortepian z e-bows oraz (2.) *385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but w i d e, filtered and reversed* na flet z oddechem permanentnym. | 1. Premierowo wykonany przez duet *Neo Foni Duo* 25.05.2024 w Poznaniu, zarejestrowany w Krakowie (fl. Natalia Jarząbek, pf. Paweł Siek, reż. dźwięku: Paweł Łyżwa) oraz w Bydgoszczy (*Neo foni Duo*: fl. Anna Mszanik, pf. Natalia Górecka, reż. dźwięku: Kacper Gawroński). 2. Premierowo wykonany 25.05.2024 przez Evę Stavrou w Nikozji, włączony do publikacji „INFINITY. Oddech permanentny” dr Natalii Jarząbek oraz prof. dr h.c. Barbary Świątek-Żelaznej. Nagrania i opisy obu utworów zostały włączone do rozprawy doktorskiej Natalii Jarząbek: *Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworach fletowych XX i XXI wieku*.

²¹⁹ „Pospieszne opadanie” można porównać do odtwarzania obrazu z kamery wideo ze zwiększoną prędkością; warto dodać: przy przyspieszeniu wielokrotnym taśmy VHS – milknie dźwięk.

poddać się przez pewien czas „falowaniu faktur” (szczególnie w momentach silnych ich zderzeń, obecności prądów wstecznych, ruchu wirującego etc.), po czym ponownie „zniknąć” z pola słuchowego; często są przypisane do pojedynczego instrumentu.

przykłady: *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 610–614 (partia: vla 1^a);

Faza 2a, t. 631–637 (partie: vn. 3^o, vn. bar.).

poziomy złożoności/ technika aproksymacji

Partie instrumentów dawnych²²⁰ odznaczają się pewnym uproszczeniem w stosunku do partii instrumentów współczesnych, co wiąże się z techniką stosowania różnych rozdzielczości (mniejszej lub większej aproksymacji). Dotyczy ona również zróżnicowania złożoności zapisu dla partii ruchu czy przetworzeń elektronicznych i dystrybucji przestrzennej dźwięku dla wokalistów *versus* grup instrumentalnych. Często wykorzystywana jest przy różnicowaniu złożoności tej samej faktury dla dwóch orchestr.

Technika ta zostaje **wykorzystana do wprowadzenia ciągłości demiurgicznej** poprzez przyjęcie w fazach 1-2 rezolucji struktur dotychczasowych (zakres ćwierćtonu) dla struktur wywiedzionych z proporcji, by później, w kanonach mikrotonowych, wprowadzić optykę dokładniejszą ($\frac{1}{6}$ półtonu).

por. 2.3.8 W kręgu liczb: d, e.

Aproksymacje wprowadzają fałszywe ciągłości tam, gdzie proporcja dyktuje argumentom bez przybliżenia różne wartości. **Poziomy złożoności ujawniają aproksymacyjność** (współistniejące czasowo mniejsze i większe przybliżenia), w związku z tym ostatecznie przestrzeń demiurgiczna dąży do wyzbycia się ich, dąży do pojedynczości (kanony mikrotonowe).

Konstrukcje dźwiękowe mogą ciążyć ku przestrzeni demiurgicznej (czas zawężony, aproksymacja) lub eks-centrycznie opuszczać ją (czas rozszerzony, niesterylny). Technika poziomów złożoności ma dwojakie ciężenie, jako – z jednej strony – związana z aproksymacyjnością, z drugiej – demaskująca ją.

²²⁰ W wypadku zastąpienia instrumentów dawnych saksofonami zależność ta zostaje podtrzymana.

Przykł. 5 *Fazy Jakuba*, *Imaginäre Videolandschaft*, t. 28–31: czas rozszerzony

b. faktury – zderzenia i przepływy

Faktury są podstawowym modelem kształtowania materiału dźwiękowego w utworze. Najogólniej podzielić je można na **faktury wertykalne** (związane z powtarzalnością impulsów pionowych) oraz **faktury horyzontalne** (z przewagą dźwięków zatrzymanych/ falujących). W półfazach statycznych przeważają faktury wertykalne, w półfazach dynamicznych – horyzontalne. Półfaza ostatnia (3b) wprowadza nową, „martwą” równowagę horyzontalno-wertykalną: kanon.

W operowaniu fakturami wykorzystywane są dwie odmienne strategie: **przepływu** lub **zderzenia**.

Strategia przepływu uobecnia się w stopniowym odkształcaniu modeli fakturalnych (faktury fazowo znikające/ wirujące/ pojawiające się). W spojrzeniu najogólniejszym (nieostrym) zyskuje znaczenie dominujące w kształtowaniu formalnym *Faz Jakuba*. Wrażenie to wiąże się z utrzymywaną obecnością ruchu falowego, odkształcającego poszczególne faktury, a także strategią dyskretnego, stopniowego wprowadzania kontrfaktury (faktury kanonicznej) na przestrzeni utworu. **Formę *Faz Jakuba* w tym zakresie można odczytać jako procesualną.**

W planie bliższym odznaczają się jednak **zderzenia faktur**. Można zarysować następującą ich typologię:

- **zestawienie faktur**: zatrzymanie jednej faktury i przejście w kolejną (bezpośrednie lub z zachowaniem odstępu czasowego)
- **wtłoczenie** (wybranych) elementów jednej faktury w drugą (lub obu wzajemnie)

- **podział instrumentacyjny**: zachowanie pasm jednej faktury w grupie instrumentów, wprowadzenie drugiej faktury w innej grupie

Zderzenia faktur wiążą się ze wzmożeniem ruchu falującego, odrywaniem od nich przyszłych motywów odpadkowych, chwilowym wypływaniem na powierzchnię pola dźwiękowego motywów oderwanych od wcześniejszych faktur (wzmożona niesterylność).

Skierowanie uwagi na zderzenia faktur pozwala:

- **określić procesualność, w kontekście formy utworu, jako fałszywą ciągłość** (w rzeczywistości występują liczne zderzenia, uskoki);
- w perspektywie analitycznej: wyróżnić pewne zamknięte modele fakturalne, dzięki ostrzejszemu zarysowaniu ich granic.

Wybrane modele fakturalne
o rosnącym stopniu partykularności (unikatowości) w utworze

- **faktura imitacyjna**

Faktura występująca powszechnie w utworze, w różnych odmianach. Jej istotą jest imitacyjność dotycząca krótkich motywów lub dłuższych układów, często zebranych w glissandowe linie falujące. Jest transparentna i „chłonna” – przyjmuje różne postaci: nasycone glissandami, multifonami, drzeniami (mikrowibratami), wibratami; typologia motywów jest zmienna w ramach różnych jej odmian. Imitacyjność może podlegać technikom aproksymacji (mniej precyzyjne imitacje w wybranych partiach), podziałowi toponomicznemu (imitacyjność wzajemna orchestr), niesterylności procesów (partie/ urywki motywiczne wyłączone z imitacyjności); niejednokrotnie imitacyjność przenika wszystkie warstwy: jej przedmiotem stają się również: ruch, multimedia (ekrany telewizorów kineskopowych), etc.

przykłady: *Fazy Jakuba*, Faza 1b, t. 343–348 (przykł. 6); Faza 1b, t. 450–456; Faza 2a, t. 610-614

FAZA 1b: Kontrollphase – déteriorisation

13. wodorosty przy Rondzie św. Jakuba

3
4 $\text{♩} = 91$ $\text{♩} = 83$ $\text{♩} = 71$ iten.

ob. 1^o
ob. 2^o
ob. d'a.
in la [37]
cl. in sib
org. + cmb.
vn. 1^o
vn. 2^o
vn. 3^o
vla
vc. 1^o
vc. 2^o
cb. 1^o
vid.
promp.
max.
Kobieta [v. 1]
voce
Eleth [v. 2]
Uveth [v. 3]
Demiurg [solore]
vln. 5^o
vln. 6^o
vie 2^o-3^o
vie d-g 1^o-2^o
cb. 2^o
elettro

głównie podłaz, wodorosty układają się w Rondzie św. Jakuba, kierunek: Głogów 17 km., Wrocław 547 km., \downarrow centrum –

przygotowałem: Pani postać
w bezkresnej głębi

(wyspuje do wanny chemii z Niemiec)

The image shows a page of a musical score for a symphony. It includes staves for woodwinds (oboes, clarinet, organ/celesta), strings (violins, violas, violoncellos, double basses), and vocalists (Kobieta, Eleth, Uveth, Demiurg). There are also staves for video (vid.), projection (promp.), and electronics (elettro). The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 91. The key signature has one flat. The score is divided into two systems, with the first system numbered 1 and the second system numbered 2. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, ff, mf, p, pp), articulation (acc, stacc), and performance instructions (p.n., poco sde, p espress.). There are also some text annotations in Polish, such as 'głównie podłaz, wodorosty układają się w Rondzie św. Jakuba...' and 'przygotowałem: Pani postać w bezkresnej głębi'. The score is marked with 'P.G.' in several places.

Przykł. 6 Fazy Jakuba, Faza 1b, t. 343-348:

faktura imitacyjna: trzy pasma imitacyjności: „wodorostowa” (ob. 1, ob. d’a., cb. 1, vle 2-3), pozostałych instrumentów smyczkowych, imitacji gestyczno-dźwiękowej (soliści)

♩ = 63 4
4

349

org. + cmb.

vc. 2°

cb. 1°

vid. promp.

Kobieta [v. 1]

Eleth [v. 2]

Uveth [v. 3]

serp.

vln. 5°

vln. 6°

354 358

♩ = 56 *hey ciska*

cl. in sib

perc. 2°

org. + cmb.

vc. 1°

vc. 2°

promp.

Kobieta [v. 1]

Demiurg [offore]

fl. 2°

fg.

perc. 3°

ar.

vln. 5°

na rozkazie drugiego jestes? *Witamy?* *jestes?* *Witamy?* *kim?* *przez cały czas zastanawiałam się, kim jesteś?*

(pochodzi do planu osiedla, wodzi palcem po makiecie)

(głównie podkład, wodorosty ukłajają się w flandrii św. Jakuba, kierunek: Glasgow 17 Am - , Wrocław 667 Am, J centrom -)

Przykł. 7 *Fazy Jakuba*, Faza 1b, t. 349-359. Wprowadzenie **Faktury zasłony Jakubowej** w t. 354, z przejściem pasma imitacji „wodorostowej” w stadium zaniku (dźwięki szumowe) i wygaszeniem gestyczności w partii Kobiety. Partia marimby z imitacją brzmienia kierunkowskazu

- faktura prześwitująca (wypełniana)

Przerwy w imitacyjności motywiczej wypełniane zostają w tej fakturze określonym obiektem dźwiękowym, najczęściej pojedynczym dźwiękiem (wprowadzanym np. w miejsce ewentualnych pauz pomiędzy zestawianymi motywami). Szczególnie w tym ostatnim wypadku, faktura ta wiąże się ze strategią harmoniczną: wtórnej tonikalizacji. Określony dźwięk, pierwotnie niezwiązany z miejscową motywiką, wtapia się w nią, przez co może wtórnie organizować (centralizować) harmonicznym dany fragment – szczególnie w wypadku swojej nadreprezentacji względem innych wysokości. Faktura ta może być też rozumiana jako „prześwitwanie” dźwięku spod faktur imitacyjnych – w ten właśnie sposób w faktury imitacyjne wszczępione zostają dźwięki kanonu. Prześwitować/ wypełniać przestrzenie wyłączone z imitacyjności mogą bowiem również grupy/pasma dźwięków (= **faktura prześwitująca pasmowa**).

przykład: *Fazy Jakuba*, Faza 2b, t. 778–786.

- Faktura zasłony Jakubowej

Faktura terytorialna, to znaczy związana z narracyjnym wkraczaniem w konkretną przestrzeń – Ronda św. Jakuba; z cyklicznymi powrotami do niej. Faktura szybko rozpościera się (przykł. 7) i niknie (przykł. 8) w momentach nocnych przejazdów przez rondo w Fazach 1b, 2a; w formie szcążkowej i znaczeniu przenośnym towarzyszy też niektórym figuram/sytuacjom deterioracji postaci w utworze, pełniąc funkcję Deleuze’owskiego ritornelu. Materiał faktury został „utkany” z pojedynczego heksachordu wiolonczel z *Jakobsleiter* A. Schoenberga (przykł. 1), prezentowanego w różnych nałożeniach proporcjonalnych.

*Zasłona (veil) jest tym, co umożliwia ruch w każdą ze stron, nie określając się po żadnej z nich*²²¹.

Szczególną funkcję wśród nałożeń instrumentalnych pełni partia marimby, nawiązująca swym brzmieniem do dźwięku kierunkowskazu w modelach samochodów z lat 90. (przykł. 7). Fakt użycia różnych proporcji²²² oraz

²²¹ T. Sławek, op. cit., s. 336.

²²² W przeciwieństwie do pojedynczej proporcji w kanonie mikrotonowym.

generatywności do stworzenia tej faktury, włącza ją w domenę Urizena. Stanowi „zasłonę”, utrudniającą orientację, fałszującą rzeczywistość.

– **Kanon mikrotonowy (faktura)** – zob. rozdz. 2.3.8 *W kręgu liczb: e*.

♩ = 74

ahanie poufocześnie dołączają do Kobiety,
kładą się koncentrycznie – głowami obok siebie

Demiurg wchodzi do wanny,
oglądając się niespokojnie

rall. - - - - -

perc. 2°

org. + cmb.

vn. 1°

vn. 2°

vla.

vc. 1°

vc. 2°

vid. promp.

Kobieta [v. 1]

Demiurg [onire]

perc. 3°

tast. MIDI

ar.

vln. 5°

vln. 6°

vle 2°-3°

elettro

488

1

2

harmonizer in D, Bb; reverb

Przykł. 8 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 488-492. **Faktura zasłony Jakobowej** w postaci rozwiniętej.

c. objets sonores

*Ja prowadzę słuchacza do wewnątrz muzyki, aby stymulować go małymi wydarzeniami. Te – przyciągają jego uwagę, posiadają pewną nieregularną i zawieszoną okresowość, która w każdym stwarza iluzję witalnego środowiska*²²³.

Koncepcja *ambiente vitale* Salvatore Sciarrina wykazuje pokrewieństwo z poetyką małych ritorneli, a przez to koncepcją reterioryzacji Deleuze'a. **Mikrodeterioryzacjami** można by określić wszelkie cyrkulacje najmniejszych motywów (małych ritorneli), ich witalną dynamikę pojawiania się i zanikania w strukturach wyższych – fakturach. Według Deleuze'a, muzyka zaczyna się:

*...od małych melodii, od **małych ritorneli**. Musimy [przyjrzeć się] Vinteuilowi i Proustowi [w „Poszukiwaniu straconego czasu”]: trzy nuty, potem dwie*²²⁴, *u podstawy całego Vinteuila jest małe ritornello, u podstawy septetu jest ritornello. Trzeba szukać w muzyce, pod muzyką – coś zdumiewającego*²²⁵.

Powtarzalna, małodokształcalna (trudnoplastyczna) struktura tych najmniejszych ritorneli, czyni je podobnymi do Pierra Schaeffera **objets sonores** (obiektów dźwiękowych)²²⁶, również projektowanych percepcyjnie, blisko związanych z aktem słuchania:

*L'objet sonore (obiekt dźwiękowy) odpowiada jednostce oddechu lub artykulacji, jednostce gestu instrumentalnego. Obiekt dźwiękowy jest zatem zdarzeniem akustycznym i **intencją słuchania***²²⁷.

Akt percepcji pozwala na ich asygnację, „zadomowienie” w ramach konkretnych faktur (przykł. 9 i 10), a więc odczytywanie ich jako struktur terytorialnych. W wypadku opuszczenia faktury, stanowiącej oryginalne terytorium – na przykład oderwania się od niej – motywy wykazują **zwiększoną tendencję do mutacji, odkształceń** (utrzymującą się przejściowo po powrocie do faktury wyjściowej – przykł. 11), a niektóre z nich – również interakcji z fakturami „zewnętrznymi”

²²³ S. Sciarrino, Wstęp [w:] Idem, *12 Madrigali*, Edizioni Musicali Rai Trade, Rzym, Mediolan 2006, s. 3; oryg.: *Io conduco l'ascoltatore dentro la musica, per stimolarlo con eventi minuscoli. Essi attirano la sua attenzione, possiedono una certa periodicità irregolare e sospesa che desta in ciascuno l'illusione di un ambiente vitale.*

²²⁴ Najdrobniejsze ritornele (obiekty dźwiękowe) *Faz Jakuba* rzeczywiście często składają się z 2–3 dźwięków lub ich ugrupowań, co wynika z koncepcji pitagorejskiej; por. przykł. 9.

²²⁵ *L'Abécédaire...: O comme opera*, op. cit.; oryg.: *They start from little tunes, they start from little ritornellos. We must [look at] Vinteuil and Proust [in A la recherche du temps perdu], three notes then two, there's a little ritornello at the basis of all Vinteuil, at the basis of the septet, it's a ritornello. One must find in music, under music, it's something incredible.*

²²⁶ Takie ich określenie zaproponował również Marco Stroppa po zapoznaniu się z fragmentami partytury *Faz Jakuba*.

²²⁷ P. Schaeffer, *Traité Des Objets Musicaux. Essai Interdisciplines* (2nd/Nouv. ed.), Éditions du Seuil, Paryż 1966, s. 271; oryg.: *Cette unité serait, dans le parlé, une unité de respiration ou d'articulation; en musique, l'unité du geste instrumental. L'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute.*

(reterioryzacji na obcym „terytorium fakturalnym”)(przykł. 12). Przekształcenia *objets sonores* szczególnie często mają charakter **wewnętrznej deterioryzacji**²²⁸: polegającej na zachowaniu poprzedniej, ogólnej dyspozycji wykonawczej (np. chwytu na instrumentach dętych/ pozycji palca na strunie) z nagłym odkształceniem jednego z parametrów wykonawczych (np.: zmiana siły zadęcia/ nacisku na strunę, skutkująca natychmiastowym przemieszczeniem w inny zakres częstotliwości lub zatarciem subiektywnego odczucia wysokości); w innych wypadkach zaczynają oscylować w strefie liminalnej (np. między szumem a dźwiękiem, między dwiema bardzo bliskimi częstotliwościami – *mikrowibrato*).

Przykłady:

w instrumentach smyczkowych

- przejścia dźwięku *ordinario* we flażolet: **opuszczenie** pasma częstotliwości
- *half harmonics* sytuujące się **pomiędzy** szumem/ multifonem/ flażołem
- technika podwójnych *half harmonics* na jednej strunie, przesuwanych glissandowo: dająca brzmienie zbliżone do rzeczywistych wysokości na gryfie, choć flażoletowo zamglonych; wrażenie reterioryzacji – „powrotu” flażoletów do „tabulaturowych” (notacyjnych) miejsc wydobywania

w instrumentach dętych

- operowanie ciśnieniem (multifony „ciśnieniowe”)
- deterioryzacja ciśnieniowa, np. multifon przechodzący w dźwięk – za sprawą doboru ciśnienia o innej wysokości, niż wskazuje bezpośrednio chwyt
- tryle Sciarrina i Beria modulujące (deterioryzujące) wysokość oryginalną dźwięku lub wysokości trylu oryginalnego
- deterioryzacje związane z flażoletami i techniką *bisbigliando*
- *soffiato* (dźwięk szumowy) jako deterioryzacja dźwięku brzmiącego
- sytuacje deterioryzacji ukrytej w deterioryzacji: np. *soffiato* + tryl sciarrinowski

w partiach solistów

- opisany w literaturze deterioryzujący wymiar wyższych rejestrów (por. przyp. 236)

²²⁸ Inspiracja terminologiczna eskapizmem, imigracją wewnętrzną.

3
4 ♩ = 41

vla *sempre con sord.* *poco vibr.* *non vibr.* *ord*

Przykł. 9 *Fazy Jakuba, Imaginäre Videolandschaft*, t. 21-22, partia altówki:
motyw z wielokrotną zmianą pasma częstotliwości (deterioracją wewnętrzną)

Prolog

04. jest'm – wstrząsy wtórne

Nagle drżą przedmioty, silniej uraca drżenie podłoża i światła: światło pulsuje szybciej.

3
4 ♩ = 71 2
8

Przykł. 10 *Fazy Jakuba, Infonia/Prolog*, t. 101-104. Faktura z *objet sonore*,
oryginalne terytorium fakturalne dla motywu z przykł. 9. – faktura wyjściowa motywu

25. liny (was ein Schöpfer wirklich ist)

(a tempo) accel. - - - - -

ob. d^{al} in la [3^a] 610
 cl. in sib
 perc. 1^a
 perc. 2^a
 org. + cmb.
 vn. 1^o
 vn. 2^o
 vn. bar. [4¹]
 vla
 vc. 1^o
 vc. 2^o
 cb. 1^o
 vid.
 promp.
 Kobieta [v. 1]
 Demiurg [altore]
 fg.
 perc. 3^a
 tast. MIDI
 ar.
 vle d₀ 1^a-2^a
 elettro

GROUMED. Demiurg otwiera szafkę apteczki, w drugim planie pusta koszyka. Na szafce przyklejone instrukcje: ŚWIATŁO MĘDZY BLOKAMI MOŻNA ZOBACZYĆ TYLKO RAZ. Chowa leki. Zaczyna rozmawiać z kimś. I to dopiero widać (widoczny tylko środek sylwetki demiurga). Wśród zwykłej gestykulacji – dwukrotnie gest przeciągnięcia omyczka.
 w chorobie najgorzej jest niepewność widoczna odychająca moc
 w niezłapaniu wiruje kolczycie w niełatwianiu wiruje kolczycie

Przykł. 11 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 610-614.

Objets sonores zapętlone w fakturze polifonicznej, nasilone deterioryzacje wewnątrzmotywiczne, związane z ich wcześniejszym oderwaniem się od faktury wyjściowej.

2/4 $\text{♩} = 47$ 3/4 $\text{♩} = 69$ rit. ----- $\text{♩} = 74$ 592

ob. 1^a
ob. 2^a
ob. 3^a
in fa (F)
cl. in sib
alto in sib
perc. 1^a
perc. 2^a
org. + cmb.
vn. 1^a
vn. 2^a
vn. 3^a
vn. bar.
vln.
vc. 1^a
vc. 2^a
cb. 1^a
vid.
pomp.
Kobieta [v. 1]
Eleth [v. 2]
Ueeth [v. 3]
fl. 1^a
fl. 2^a
c-Ha in sib
fp.
serp.
fr. in sib
perc. 3^a
kost. MIDI
ar.
vln. 5^a
vln. 6^a
vln. 2^a-3^a
vln. 4^a 1^a-2^a
cb. 2^a
eletro

Lyrics (Kobieta):
 przesłona się nad tęlą / czy obróci ją w karkłową kotwicę / pędzi dzień dziesiątki powstańców / kulturalno dochłodzi - gdy się zniżył / łopaty, oddaj mi, co pięć

Lyrics (Eleth):
 (1) co wód wód (pasztorci) / (2) pasztorci / (3) pasztorci

Lyrics (Ueeth):
 (1) co wód wód (pasztorci) / (2) pasztorci / (3) pasztorci

Przykł. 12 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 589-592.

Objets sonores częściowo wtapiane w fakturę linearną (rodzaj faktury wypełniającej);
postępująca reteritoryzacja motywu z przykładu 9 na obcym terytorium fakturalnym.

2.3.3 Partie głosów i ich przetworzenia elektroniczne

*Głos jest głosem Jakuba, ale ręce – rękami Ezawa!*²²⁹

a. mowa, efekty szumowe

Punktem wyjścia przy poszukiwaniu strategii zakomponowania partii głosowych w *Fazach Jakuba* była wyrażana między innymi przez Witolda Lutosławskiego wątpliwość dotycząca zasadności tradycyjnej formy operowej²³⁰:

*Według niego opera w tej formie, w jakiej istnieje, jest anachronizmem i należałoby stworzyć nową konwencję. Nie widzi bowiem usprawiedliwienia dla sytuacji, w której aktorzy równocześnie odgrywają sztukę teatralną i śpiewają*²³¹.

Theodor W. Adorno:

*Gestus śpiewu oszukuje osoby dramatyczne, bowiem nawet jeśli poddano je pewnej stylizacji, to mają niewiele powodów i możliwości, by śpiewać*²³².

Fazy Jakuba cofają się o krok – szukając uzasadnienia dla **mówienia** aktorów.

Główna bohaterka (**Kobieta**), postawiona w sytuacji utraty sprawczości, zostaje **pozbawiona głosu**²³³. Historia *Faz Jakuba* to przedstawienie procesu jego odzyskiwania, **reterioryzacji głosu (deterioryzacji milczenia)**, choć w warstwie znaczeniowej wiąże się on paradoksalnie ze stopniowym wkraczaniem na teren Demiurga, z rosnącym przyzwoleniem na funkcjonowanie według jego zasad. Początkowa sytuacja utknięcia w zacieśniającej się przestrzeni (Faza 1a) oddawana jest przez zapętlone, szczątkowe frazy, wokalne struktury szumowe, których zagęszczenie wzrasta w nieprzewidywalny sposób.

*Byt „zdwojony” nie grzęźnie w terażniejszości, lecz porusza się, drga między tym, co było, a tym, co będzie. Jest to więc byt tyleż stale się artykułujący, co nie wyartykułowany do końca, zawieszony w tworzeniu swojej nazwy, skazany na to, by jedynie zaczynać jej artykulację, powtarzać pierwsze jej sylaby*²³⁴.

²²⁹ *Księga Rodzaju* [w:] Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych [*Biblia Tysiąclecia*], Pallottinum, Poznań, 1998, Rdz 27, 22.

²³⁰ Obawę tę można by rozszerzyć na inne formy, łączące warstwę dramatyczną ze śpiewem.

²³¹ K. Meyer, *Wspominając Rozmowy z Witoldem Lutosławskim o Muzyce* [w:] „Forum Muzykologiczne”, Warszawa 2005; <https://www.polmic.pl/images/stories/pliki/Forum2005-Meyer-WspominajacrozmozmyzWL.pdf>; dost. 9.08.2024.

²³² T. W. Adorno, *Bürgerliche Oper* [w:] Idem, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann i in., t. 16, Frankfurt nad Menem 1979, s. 34, cyt. za E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 206-207.

²³³ Wśród ogółu twórczości operowej nasuwa się kontekst *Niemej z Portici* (1828) Daniela Aubera.

²³⁴ T. Sławek, op. cit., s. 250.

Ahanie również porozumiewają się językiem szczątkowym, bardziej nawet rozdrobnionym, stanowiąc cienie wokalne głównej postaci. Często operują zaledwie kilkoma głoskami, abstrakcyjnymi, różnicowanymi barwnie (m.in. w spektrum od przednio- do tylnogardłowych), odsyłającymi do ostatnich pierwotnych ciągłości, do niedeskryptywności.

Demiurg bierze udział w ekspresjach wokalnych oszczędnie, używając charakterystycznych zbitek artykulacyjnych (*k'hhh...*), z czasem podejmowanych przez pozostałe postaci. Wytraca ich abstrakcyjny charakter, wtłaczając w struktury gramatyczne. Pozostałe *dramatis personae* zaczynają mówić od razu w nakreślonych przez niego strukturach, w zawłaszczonym wcześniej języku.

Głosy szczególnie zwielokrotniają się lub kontrapunktują w półfazach dynamicznych, w polu zachodzącej deterioryzacji. Sytuacja ekspresji słownej o naturalistycznym charakterze (partii mówionych) jest zatem w utworze sytuacją wtórną – podążaniem za zawłaszczonym przez demiurga językiem²³⁵, co zmusza byty do poszukiwania innego niż język środka ekspresji. W ten sposób powraca problematyka śpiewu²³⁶.

b. śpiew, konteksty terytoriarzacji

Witold Lutosławski **znajduje dla obecności śpiewu pewne uzasadnienie:**

*Stwierdził, że opera miałaby sens tylko wtedy, gdyby **stopień umowności** był w niej tak wysoki, że fakt śpiewania czy mówienia nie wyróżniałby się wśród innych **rozbieżności ze światem realnym** (...)*²³⁷

Jako przykład utworu o tak wysokiej umowności podaje surrealistyczną operę *Dziecko i czary* Maurycego Ravela.

Fazy Jakuba, szukając tego samego usprawiedliwienia dla śpiewu, wypróbują inną ścieżkę: przy poziomie umowności zredukowanym do minimum, odnoszą się do sytuacji o charakterze **naturalnej ekspresji w świecie realnym** („Kiedy śpiewam do siebie?”). Przykładów takich dostarcza koncepcja G. Deleuze’a

²³⁵ Zjawisko cyklicznych, językowych przekształceń w świecie Blake’owskim interpretuje N. Frye w ramach faz **cyklu Orca**.; por. N. Frye, *Fearful Symmetry...*, op. cit.

²³⁶ *Śpiewając, przede wszystkim najwyższe tony, śpiewaczka zyskuje to, co nazwałam obecnością, a więc generuje ogromną siłę, która za pośrednictwem jej głosu rozchodzi się w przestrzeni i cieleśnie oddziałuje na słuchacza. Uwolniony od języka głos zdaje się Innym Logosu, którego panowaniu się wymknął, unikając niebezpieczeństwa i pułapki zamknięcia.* [za:] E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 207.

²³⁷ K. Meyer, op. cit.

i F. Guattariego, związana z (de/re)-teritoryzacją, a zatem z problematyką przekraczania pewnej przestrzeni lub pozostawania w niej, zespalająca się z tematyką samych *Faz Jakuba* (por. Wstęp: Zarys pojęć: Pojęcia wypływające z filozofii Jacquesa Deleuze'a).

Przykłady śpiewu jako ekspresji naturalnej w utworze:

a. deterioryzacja: (1.) s. 75-76: pełnia nieistnienia; (2.) s. 116: *and then we're lost forever* – autouświadomienie postępującej deterioryzacji; (3.) głos jako manifestacja bycia (obecności) w niebycie, głos poza terytorium: s. 114–115: *o blue – stoimy pośrodku czasu* (niebytem jest środek)

b. deterioryzacja + reterioryzacja pozorna: (1.) s. 77-78: głosy w wodzie (opuszczenie b. przestrzeni) – zarazem wkroczenie w inną; (2.) s. 83: raj narkotyczny

c. sytuacja poruszania się po własnym terytorium: (1.) s. 119: gdy demiurgiczny system zaczyna się pozornie zapadać, Eleth znajduje się na chwilę „u siebie”; jedyna w utworze sytuacja poruszania się po własnym terytorium, **reterioryzacji prawdziwej**, która nie może zostać doświadczona bezpośrednio przez Kobieta, funkcjonującą już tylko w przestrzeni demiurgicznej (w tej niemożności zawarte rozszczepienie czasowe Kobiety).

W utworze zachodzi specyficzna sytuacja: stopniowa **reterioryzacja** Kobiety (powrót „do siebie”, odzyskanie głosu) jest pozorna – w rzeczywistości wkracza ona w domenę **Demiurga**, dokonuje aktu **deterioryzacji**, zapomina o behawioralnych ostrzeżeniach płynących z ciała (por. 2.3.5 Ruch, gest; libretto, s. 27: Demiurg: *nie pamiętaj!*). Fałszywa reterioryzacja zawsze występuje w towarzyszeniu deterioryzacji (wiąże się z zastąpieniem terytorium, a nie powrotem na wcześniejsze).

libretto, s. 21: *Byliśmy już tutaj. Na rondzie drugi zjazd. rozumujesz wśród nierzeczywistych kształtów nocy. to jest inny zjazd*

Zarówno de- jak i reterioryzacja jest w kontekście teorii Deleuze'a czynnikiem **wyzwalającym ekspresję śpiewu**. Dla nałożenia się tych dwóch czynników przyjęto w *Fazach Jakuba* znaczenie **potęgujące** jej potrzebę.

W zakresie brzmieniowym często stosowane są przejścia glissandowe, wskazujące na ruch, przemieszczanie się (deterioryzację punktu/ wysokości A, reterioryzację w punkcie/ na wysokości B). Glissanda takie wiążą się często strukturalnie z podobnymi *objets sonores* w partiach instrumentalnych, wykorzystywanymi następnie do tkania instrumentalnych faktur glissandowych.

c. przetworzenia elektroniczne, wokocentryzm

Partie czterech performerów (głosów solowych i aktora) są nie tylko osobno amplifikowane z uwzględnieniem projekcji przestrzennej dźwięku, ale również, niezależnie od siebie, przetwarzane w czasie rzeczywistym. Zakres użytych efektów obejmuje m.in.: przester (*overdrive*), *harmonizer*, *vocoder*, *delay*, *reverb*; odnośne wskazówki dla realizatora dźwięku znajdują się w partii elektroniki.

Większe, niż w wypadku warstw instrumentalnych: różnorodność, zakres i indywidualizacja przetworzeń wokalnych, wynika z uwzględnienia **wokocentrycznego charakteru** percepcji słuchowej. Zjawiska tego można doświadczyć w *Blue* Jarmana:

Jako wizualny utwór dźwiękowy Blue rzuca wyzwanie okulocentrycznemu podejściu do choroby i queerowości poprzez swoje awangardowe praktyki kinowe i opiera się na tym, co Michel Chion nazywa wokocentryzmem, „procesie, dzięki któremu głos spontanicznie przyciąga i skupia naszą uwagę w mieszaninie dźwięków, w w ten sam sposób, w jaki ludzka twarz kieruje nasze oczy na zdjęciu filmowym”²³⁸.

Wokół niego budowana jest również narracja *Oratorium*. Głos Kobiety, wprowadzony po 39 taktach instrumentalnych, bywa wycofywany, rozpraszany, nawet quasi-zagłuszany, ale jego powroty (reterioryzacje) są zawsze znaczące. Co więcej, nawet jego nieobecność staje zawsze w odniesieniu do obecności, sprowadza się do **oczekiwania na obecność**²³⁹: do tego stopnia, że w momentach

²³⁸ Y. Howard, op. cit., s. 224, oryg.: *As a visual sound piece, Blue challenges ocularcentric approaches to both illness and queerness via its vanguard cinematic practices and builds on what Michel Chion calls vococentrism, “the process through which the voice spontaneously attracts and centers our attention in a mixture of sounds, in the same way that the human face directs our eyes in a movie shot.* | por. też: M. Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen*, Columbia University Press, Nowy Jork, 1994, s. 5: *Twierdząc, że dźwięk w kinie jest przede wszystkim wokocentryczny, mam na myśli to, że niemal zawsze uprzywilejowuje głos, uwydatniając go i wyróżniając na tle innych dźwięków.* oryg.: *In stating that sound in the cinema is primarily vococentric, I mean that it almost always privileges the voice, highlighting and setting the latter off from other sounds.*

²³⁹ Procesu tego – oczekiwania na głos – świadome jest również, naturalnie, kino: *Weźmy jako przykład rozgrywającą się w dyskotecce scenę z Twin Peaks: Ogniu, krocze ze mną (1992) Davida Lyncha, w której przez okres około dziesięciu minut słowa rozmawiających postaci zagłusza głośnie muzyka. Z punktu widzenia standardów kina jest to czas niezwykle długi.* [za:] A. Repucha, *Audio-wizualna bliźna. Czy polityka głosu w kinie jest możliwa?* [w:] „Pongo”, t. VII: *(Nie)widzialne, (nie)słyszalne*, red. Jakub Jakubaszek Roman Chymkowski, wyd. grupakulturalna.pl, Katowice 2015, s. 147.

braku głosu²⁴⁰ towarzyszą słuchaczowi sugestie, że nie pozostaje w jego polu słuchowym nic, że traci zmysł słuchu: przykłady: (1.) audiodeskrypcja: (libretto, s. 34: „spokojna muzyka”); część (2.) *Infonia* – nazwa sceny, sugerująca brak dźwięku, gdy głos dopiero zarysowuje swą rodzącą się obecność i kształt.

Jak odnotował, w formie uwagi wykonawczej, Arnold Schönberg:

Głos ludzki jest zawsze Hauptstimme [głosem głównym] (gdy obecny)²⁴¹.

W *Fazach Jakuba* głos traktowany jest jako *Hauptstimme*, **nawet gdy nieobecny**; w drugim wypadku potęgując doświadczenie w utworze **nieobecności**.

Przetworzenia elektroniczne, rozumiane jako elektroniczne media:

*nagłaśniają, zwielokrotniają, rozmieszczają w przestrzeni, kawałkują i zniekształcają głos, choć nie dają efektu jego dematerializacji (w przeciwieństwie do filmu czy nagrań wideo, które dematerializują sfilmowane ciało). Głos zdaje się polimorficzny. Traci jakiejkolwiek cechy wskazujące na płeć, wiek, przynależność etniczną i inne cechy mówiącego. Stwarzana przez niego przestrzeń dźwiękowa jest doświadczana jako przestrzeń **liminalna**, jako przestrzeń ciągłych przejść, pasaży i przemian²⁴².*

Przetworzenia uaktywniają dźwiękowe asygnacje przestrzenne: w przejściu szpitalnym zwiększa się pogłos artykułowanych kwestii, na zapleczu GRÓJMEDU – zanika prawie zupełnie²⁴³. Głos, niezależnie jednak od warunków zewnętrznych, jest silnie rozumiany jako obecność:

Śpiewając, przede wszystkim najwyższe tony, śpiewaczka zyskuje to, co nazwałam obecnością, a więc generuje ogromną siłę, która za pośrednictwem jej głosu rozchodzi się w przestrzeni i cieleśnie oddziałuje na słuchacza. Uwolniony od języka głos zdaje się Innym Logosu, którego panowaniu się wymknął, unikając niebezpieczeństwa i pułapki zamknięcia²⁴⁴.

Głos zwolniony z obciążenia semantycznością, pozwala zaznaczyć swoją **czystą obecność** w niepewnej przestrzeni (przykł. 13). Głos skrajnie obciążony

²⁴⁰ Warto odnotować częstotliwość sformułowania (wydaje się, szczególnie w latach 90.): „brak głosu” w odniesieniu do wyciszonego telewizora: z wszystkich potencjalnych odgłosów, wyróżniające *pars pro totem* **głos jako synonim dźwięku**.

²⁴¹ A. Schönberg, *Erwartung*, op. 17, Universal Edition, Wiedeń 1922, s. 3; oryg.: *Die Gesangsstimme ist (wenn nichts Gegenteiliges angegeben ist) immer Hauptstimme*. | E. Leinsdorf rozszerza znaczenie instrukcji Schönberga, interpretując ją jako ogólne prawo percepcyjne., por. Idem, *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians*, Yale University Press, New Haven i Londyn 1981., s. 179.

²⁴² E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 207.

²⁴³ Przejścia pomiędzy strefami (międzymiejscami) „rezonują horyzontem” – wykazują większą tendencję do pogłosowości; przebywanie w pobliżu demiurgicznego dna (zaplecze GRÓJMEDU) skutkuje pojedynczością: pozbawieniem pogłosu. Przemiana dna horyzont ma więc miejscowe korelaty w przestrzeni Polkowic z libretta: współistnienie wnętrza GRÓJMEDU (na ekranach) i szpitala (w widzeniu) ma miejsce w scenie 06. *Prophezeiung*. Przestrzeń szpitalna może być kojarzona z ucieczką przed przemianą, przed cyklicznością. W biegu libretta Kobieta opuszcza szpital, wchodzi w międzymiejsce.

²⁴⁴ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 207.

semantycznością prowadzi – przeciwnie – do zatracenia obecności i utraty tożsamości. Język sprowadzony do konieczności opisu charakteryzuje ostatni cykl Orca, posługuje się nim częściowo Uveth – najbardziej doświadczona relacją z Demiurgiem. Gdy przetworzenia modulują jej głos, zatracą się jej tożsamość: staje się głosem lektorskim oraz nawigacji samochodowej²⁴⁵. Być może właśnie w całkowitym przejęciu języka deskryptywnego przez Uveth kryje się rozpaczliwe ostrzeżenie Enion.

Soliści w *Fazach Jakuba* często znajdują się w centrum sceny i w jego pobliżu – miejscu największej akustycznej donośności²⁴⁶ w teatrze antycznym. Szczególny charakter centrum zostaje w oratorium zachowany: jest punktem przyciągania, demiurgicznego opadania na dno, ściągającym postaci szczególnie w Fazie 2.

libretto, s. 30: *O BLUE, stoimy pośrodku czasu!*

Dochodzi do zderzenia: silna wizualnie obecność solisty/solistów w środku sceny (m.in. w Fazie 2b) zostaje audialnie rozproszona i przetworzona przez obręcz głośników na horyzoncie sceny. Wokocentryczność sprawia, że głos – nawet przetworzony i rozproszony – prowadzi z powrotem do aktora. W wytwarzanej cyrkularności zachodzi **zamiana dna w horyzont**²⁴⁷, ciągły ruch podtrzymujący demiurgiczną pętlę feedbacku:

libretto, s.: 35 *to nie wody zalewają miasto, a my opadamy na dno zbiornika, ręką wyciągniętą próbując ponownie zamienić go w horyzont (dźwięk pralki)*

²⁴⁵ To zarazem jedna z niewielu sugestii wskazujących na jej możliwą obecność po 1997 roku, choć niejednoznaczna (pierwsze systemy nawigacji samochodowej w latach 90. bywały już instalowane).

²⁴⁶ Chór według badaczy przyjmował kolistą formę (podobnie jak orchestry w *Oratorium*), aby zachowywać najcenniejszą przestrzeń akustyczną dla aktorów. por. J. F. Davidson, *The Circle...*, op. cit.

²⁴⁷ T. Sławek, op. cit., s. 48: ...to, do czego zmierza filozofia Blake'a, jest właśnie przemianą „dna” w „horyzont”. „Dno” jest zakończeniem wszelkiej wędrówki, oznacza ostateczne i niepodważalne „umiejscowienie” każdego przedmiotu (...) Horyzont w swojej ograniczającej wyrazistości („poza” niego sięgnąć nie można) każe przyjąć założenie, że delimitacja owa, choć wyraźna, jest przede wszystkim przesuwającą się, ruchomą, niestabilną (a więc prowokującą do ruchu „poza” samą siebie). [albo: Deleuze: do deterioryzacji].

♩ = 73 poco accel. - - - - -

703 waterph.

perc. 2^a mf mp

org. + cmb. org.

1

vn. 3^a pochiss. glissando p mf

vn. bar. [4^a] f p mf

vla. pochiss. glissando p mf

vid. promp. wyciągnięta w przestrzeń niebytu

mov. pochiss. glissando 1

Kobieta [v. 1] mp pochiss. glissando

voca. [a]

Eleth [v. 2] mp pochiss. glissando poco vibr.

Uveth [v. 3] mp pochiss. glissando poco vibr.

Demiurg [otfona] p pochiss. glissando [a]

perc. 3^a [a] p

tast. MIDI p mf

2

ar. mp pochiss. glissando pochiss. glissando

vl. 5^o pochiss. glissando mp poco vibr.

vl. 6^o mp pochiss. glissando f

vle 2^a-3^a pochiss. glissando pp pochiss. glissando

vle 1^a-2^a pp pochiss. glissando f

elettro [1^a 2^a] [voci] reverb (voci)

Przykł. 13 Fazy Jakuba, Faza 2b, t. 703-709.
Obecność głosu fizycznym oznaczeniem obecności cielesnej w obcej przestrzeni.

Przestrzenna, przetwarzająca sygnał amplifikacja głosu niesie go, ale tłumi w nim ludzki wymiar wołania o pomoc. Intencją kompozytora jest wytworzenie u odbiorcy pewnego dysonansu poznawczego, oddającego abstrakcyjność i anormalny status wewnątrz-cylindrycznego świata.

2.3.4 Partia elektroniki, amplifikacja

a. sample i klawiatura MIDI

Partia elektroniki, składająca się z sampli, jest realizowana przez pojedynczego wykonawcę na **klawiaturnie MIDI**. Wśród aspektów wykonawczych, istotne jest użycie *pitch bendu*, pozwalającego na odstrajanie sampli, wpisanie ich brzmieniowo w glissandowy charakter warstwy wokalnie-instrumentalnej. Jednocześnie – szczególnie w wypadku samplingu – można mówić o deterioryzacji oryginalnego brzmienia, wraz z transponowaniem oryginalnego sampla na inne wysokości. Niektóre z sampli zostają przetransponowane i przypisane w różnych instancjach wysokościowych poszczególnym klawiszom; w samplingu proces deterioryzacji odseparowany zostaje od jego efektu, zatracając swoją ciągłość.

Sample mają często „rozwibrowany” charakter. Wydzielić można następujące ich kategorie: sample: **1.** powstałe z nałożenia na dźwięki syntetyczne przetworzonych dźwięków drżących przedmiotów i urządzeń domowych (noisowe, codzienne tło – m.in. pralki, lodówki), **2.** nawiązujące do „zelektryfikowanych” instrumentów (np. sample impulsowe oddające wyobrażone brzmienie elektronicznego klawesynu). **3.** symulujące „głuche drżenia” niedookreślonych, jednolitych powierzchni. **4.** dronowe: matowo-elektroniczne.

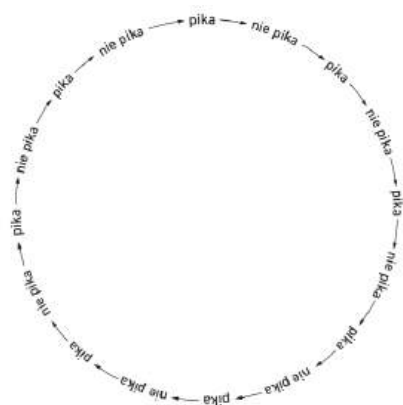
Sample, szczególnie te o wyraźniejszych częstotliwościach, wprowadzają dodatkowe, widmowe pasma w spektrum, odpowiadające częstotliwościom przyszłego kanonu mikrotonowego²⁴⁸. Sample modulowane są czasowo w ten sposób, by po pewnym czasie „zapadać/ rozsypywać się” lub wpadać w niekontrolowane drżenie (*vibrato*).

Efekt wprowadzania sztucznych wibracji do sampli uzyskano częściowo przy użyciu sekwencera **OPEN MPT**, którego pierwsza wersja została udostępniona

²⁴⁸ Strategia wprowadzania pozornie przypadkowych sygnałów i kryjących się za nimi światów wyrosła z inspiracji instalacją *Stranger visions* Heather Dewey-Hagborg. Autorka odtwarza w niej modele twarzy na podstawie DNA znajdującego na przypadkowych przedmiotach na ulicach Nowego Jorku (włosów, gum do żucia, niedopałków papierosów). Podobny zabieg na gruncie materii muzycznej (ukrycia „genotypu” świata dźwiękowego w pojedynczym sygnale) autor odczytuje w początkowym fragmencie *De Natura Sonoris* (1966) Krzysztofa Pendereckiego. Szerszej analizy twórczości H. Dewey-Hagborg autor niniejszej pracy podjął się w ramach referatu, zaprezentowanego 31.01.2023 w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu. | por. H. Dewey-Hagborg, *Stranger Visions*: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>, dost. 19.09.2024.

w **1997 roku**²⁴⁹. Wykorzystano w tym celu sekwencje bardzo krótkich sampli w bezpośrednich zestawieniach, powtarzanych fazowo.

Istotnym zakresem w partii midi jest oktawa wielka, której przypisane zostają dźwięki skali półsyntetycznej (w rozdzielczości do $\frac{1}{6}$ półtonu – por. roz. 2.3.8). Warstwa elektroniki jako pierwsza wprowadza fragmenty struktur kanonicznych, podejmowane następnie przez instrumenty. Pulsująca brzmieniowość warstwy elektronicznej ma wymiar „mechaniczny”, nieznacznie kontrastowany z dźwiękiem instrumentów akustycznych. W instrumentacji struktur wprowadzających każdorazowe rozszerzenie brzmienia elektroniki o partie instrumentalne lub wprowadzenie brzmień akustycznych w miejsce partii elektronicznej (np. poprzez podjęcie przez instrumenty brzmienia zbliżonego do regularnie powtarzanego wcześniej sampla) skutkuje skrajnym zwolnieniem tempa. Fluktuacje tempa są stopniowo ograniczane na przestrzeni utworu, całkowicie ustają w Półfazie 3b.



Ryc. 9 Witold Szwedkowski, *poemat konkretny*, 01, 2018 w opracowaniu typograficznym Bartka Smoczyńskiego; partia klawiatury MIDI nawiązuje do pierwotnej sygnalowości



Ryc. 10 Skala półsyntetyczna: przygotowanie sampli klawesynu w programie *Pianoteq*

²⁴⁹ Program oryginalnie pod nazwą ModPlug Tracker, autorstwa Oliviera Lopicque, udostępniony we wrześniu 1997 roku. Strona programu OpenMPT: <https://openmpt.org/>, dost. 31.08.2024.

b. amplifikacja i przetworzenia

Amplifikacja i przetworzenia partii instrumentalnych mają mniejszy zakres, niż analogiczne działania dla warstw wokalnych; są też określane w partyturze na ogólniejszych zasadach. Proponowane jest nagłośnienie wielopunktowe orchester (2-3 instrumentalistów przy mikrofonie) – w tej koncepcji poddawane przekształceniom są barwy mieszane. Wskazane w partyturze zostają: instrumenty (jako składowe barwy mieszanej grupy) na które nałożone mają być przetworzenia, ich rodzaj oraz charakter manipulacji przestrzennej.

Przetworzenia brzmień instrumentalnych wielokrotnie wyprzedzają o kilka/kilkanaście taktów pokrewne lub tożsame przetworzenia głosów, wprowadzając formalnie „plamy deterioryzacji”, później rozszczepiające partie wokalne.

Realizacja dźwięku przestrzennego może odbyć się z użyciem wybranego systemu dystrybucji: zalecany jest Ambisonics trzeciego lub piątego rzędu, w drugiej kolejności – VBAP²⁵⁰. Dzięki rozmieszczeniu głośników na zewnątrz pierścienia orchester, orchestry stwarzają wrażenie „grającego pierścienia”, nie pozbawiając publiczności doświadczenia immersyjnego²⁵¹. Amplifikacja kolistą jest spójna z amfiteatralnym profilem akustycznym: soliści są najczęściej eksponowani bliżej środka pola dźwiękowego, warstwy instrumentalne i elektroniczne na jego obrzeżach.

Przy rozbudowanej obsadzie wykonawczej amplifikacja stale utrudnia przypisanie brzmienia do jego oryginalnego źródła. W *Oratorium*, jako pozbawiająca doświadczenia oryginalnego kształtu rzeczy jest działaniem demiurgicznym, pozbawiającym zewnątrz (otoczenie) rzeczywistego oglądu²⁵².

²⁵⁰ Vector Base Amplitude Panning, <http://legacy.spa.aalto.fi/research/cat/vbap/>, dost. 31.08.2024.

²⁵¹ Możliwe jest mapowanie pola dźwiękowego w takim samym zakresie, jak w wypadku głośników rozmieszczanych wokół publiczności.

²⁵² Z drugiej strony: w liście do Thomasa Buttsa z lipca 1803 roku Blake zbuduje swoją koncepcję „Wzniosłej Poezji” właśnie na hermeneutycznej dyspozycji do rozmijania się nie tylko znaku i jego znaczenia, lecz także znaku i jego źródła. [za:] T. Sławek, op. cit., s. 17.

2.3.5 Ruch, gest

(...) *ruch zasłon, fałdów i plis bycia może być również falowaniem morza, z którego wyłania się ręka tonącego*²⁵³.

a. ruch indywidualny i sceniczny

W *Fazach Jakuba* ruch postaci odgrywa znaczącą rolę. Notacja osobnej partii ruchu (*movimenti*) występuje jedynie w partii Kobiety, w sposób nieciągły. Ogólne dyspozycje ruchowe są natomiast wprowadzane dla wszystkich postaci, w formie:

- instrukcji tekstowych dla danej postaci (ponad 5-/3-/1-linią); notowanych kolorem niebieskim (w odróżnieniu od instrukcji dźwiękowych²⁵⁴);
- ogólnych, tekstowych instrukcji scenicznych, notowanych kolorem niebieskim ponad danym systemem partytury (por. c. kategorie ruchu)

Zakłada się ciągłą obecność ruchu. Jego precyzyjny zapis w określonych fragmentach partii **Kobiety** służy szczególnemu podkreśleniu momentów synchronizacji/ asynchronizacji z wypowiedzianymi przez nią słowami oraz charakteru ruchu z ich treścią (sytuacje przystawalności i nieprzystawalności).

*Głos, który pozornie wypowiada przyjazne powitanie – a także towarzyszący mu wyraz twarzy, gesty, ruchy – może ujawniać strach czy nawet agresję. 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*²⁵⁵.

Notacja ruchowa wprowadza spoistość i powtarzalność ruchów Kobiety – określając ich prędkość i zakres, zmienia się natomiast rzeczywisty gest (słownie określany rodzaj ruchu); wskazuje to na sytuację mechaniczną, kompulsywną – stałą impostację psychiczną, dla której zewnętrzne czynności mają charakter obojętny, nieprzeżyty.

*...osoba jest zanurzona w terażniejszości, której nie chce, którą próbuje przeczekać. Teraźniejszość jest więc ucieleśniana, ale niekoniecznie doświadczana – nie ma do niej dostępu*²⁵⁶.

Ruchy obu **ahanii** ulegają fazowo częściowej synchronizacji z ruchami Kobiety; regulowane jedynie instrukcjami słownymi, zachowują jednak mniejszą

²⁵³ T. Sławek, op. cit., s. 49.

²⁵⁴ Instrukcje odnoszące się do dźwiękowości (np. instrukcje wykonawcze) notowane są na czarno; instrukcje odnoszące się do działań wizualnych (np. ruchu scenicznego) – na niebiesko.

²⁵⁵ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 205.

²⁵⁶ A. Dauksza, op. cit., s. 11.

dokładność. Również ich szczątkowe eksklamacje przybierają czasem rolę rozszerzeń ruchu Kobiety. W obu „poziomych uprzestrzennieniach” motorycznych, Kobieta pozostaje figurą centralną.

b. kategorie gestu

Gest – ruch ciała służący do przekazania jakiegoś komunikatu, towarzyszący mowie lub ją zastępujący²⁵⁷.

W *Fazach Jakuba*, gesty są najczęściej – w wypadku **Kobiety** – związane nie ze słowami (ich rozszerzeniem lub reprezentacją), a z nieartykułowanymi dźwiękami, odnosząc się do stanu wcześniejszej ciągłości, przed zaistnieniem słowa²⁵⁸. Gesty zostają koekspresywnie związane z pewnymi **stanami przedwerbalnymi**, do których Kobieta – za ich sprawą – będzie powracać nawet w momencie równoległego zaistnienia komunikatów słownych (tożsamy, nietożsamy lub przeciwny), rozumianych jako zagrożenie, infekujące pierwotną ciągłość. Wobec werbalnych przemian Kobiety, słowne komunikaty i deklaracje dalece odwarstwiają się od gestów (a zatem i stanu pierwotnej ciągłości), podobnie jak u W. Blake’a rozum separuje się od wyobraźni.

Nateżenie ilościowe gestów w momentach skrajnej sprzeczności ze słowem można rozumieć jako próbę przyciągnięcia przez ciało odkształconej narracji werbalnej, (współczesny konflikt: *anima et corpo*). Gesty są powtarzane, zapętlane, również w ciągłym – być może podświadomym – pragnieniu uwidocznienia ich, **zakomunikowania** otoczeniu:

Sperber i Wilson wielokrotnie zaznaczają, że bodźce w procesie komunikacyjnym nie muszą mieć charakteru językowego, jednak kluczowa jest ich ostensywność.

²⁵⁷ [hasło:] gest [w:] Wielki Słownik Języka Polskiego, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/16269/gest/2454232/ruch>, dost. 9.08.2024.

²⁵⁸ *Gans zakłada istnienie sceny źródłowej, w której dwoje protoludzi, jak dotąd niepostępujących się językiem, popada w potencjalnie brutalny, trudny do opanowania konflikt dotyczący jakiegoś przedmiotu – coś, co Girard nazywa rywalizacją mimetyczną. W normalnych okolicznościach wywiązałyby się brutalna walka, w której jeden z protoludzi zaznaczyłby swoją dominację nad drugim przy użyciu siły fizycznej. Jednak w tym konkretnym przypadku któryś z potencjalnych uczestników walki wydaje dźwięk, mający reprezentować przedmiot pożądania. Jeśli drugi protoczłowiek zaakceptuje ten dźwięk jako reprezentację bądź substytut przedmiotu pożądania, dźwięk staje się znakiem i konflikt można tymczasowo odroczyć. Antagoniści przekroczyli status zwierzęcia poprzez uzgodnienie znaku, który reprezentuje i na chwilę zastępuje kość niezgody.* [za:] R. Eshelman, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)* [Performatism, or the end of postmodernism (American Beauty)]* [w:] „Przestrzenie Teorii” nr 17/2012, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012, s. 248, por. też: E.L. Gans, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford University Press, Stanford 1993.

*Tym samym wprowadzając na scenę rozważań [nad komunikatywnością] także zachowania niewerbalne*²⁵⁹.

Z kolei ich obecność w momentach początkowych, falowo intensyfikowana, podkreśla momenty przeczuwania czyjejs obecności w przestrzeni przez Kobiętę (struktury wstępne, Faza 1a):

Jakakolwiek (nawet wyobrażona) obecność w mentalnej przestrzeni interakcji wpływa na intensywność gestykulacji nadawcy (Bavelas i in. 2008)²⁶⁰.

Wrażenie obserwowania potęguje urywkowa narracja obrazu wideo transmitowanego na żywo, rejestrowanego z pozycji ukrycia (por. 2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne).

Wybrane rodzaje gestów:

widzenia/ niewidzenia

(por. libretto, s. 28: *smyczek przed oczami tnie rzeczywistość*) podkreślany przez wideo (por. partytura, s. 109), przekształcany; można odnieść go do kreowania rzeczywistości (ruch gałek ocznych), poruszającej się w naprzemiennych kierunkach, dającej przeciwstawne sygnały, umieszczającej w *zawieszeniu*

poruszania się po linach [też: liniach] – nieuniknioność ruchu, bezpośrednia próba niepoddania się grawitacyjnemu opadaniu (*gravitas*), nieskuteczna, ponieważ wynikająca z niezrozumienia istoty tego ruchu: grawitacji zamieniającej się w horyzont (por. libretto, s. 9: *linie zacierają widnokrag*)²⁶¹

wyciągniętej ręki:

[1.] „Wobec otwierającej się otchłani człowiek wyciąga rękę (lub ręce) w niejasnym i niejednoznacznym ruchu, który jednocześnie przyzywa i odpycha”²⁶². Gest wyciągniętej ręki w *Fazach Jakuba* odnosi się do sytuacji Kobiety: jednoczesnej de- i reteritoryzacji. [2.] „Wyciągnięta ręka (...) jest pierwszym gestem, jaki wykonuje człowiek przekonując się, że on sam zostaje pozbawiony pierwszeństwa i przywileju świata wyłącznie na ludzką

²⁵⁹ A. Załazińska, *Gest jako nośnik intencji i znaczeń – pragmatyczne funkcje korelatu słowno-gestywnego*, [w:] *Semantyczne i pragmatyczne aspekty komunikacji. Od deminutywów do gestów*, red. W. Pskit, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 106; <http://dx.doi.org/10.18778/7969-409-9.07>, dost. 23.08.2024; por. też: **Ostensywność** polega na tym, że co najmniej dwoje ludzi, aby odroczyć przemoc w obliczu konfliktu mimetycznego, intuicyjnie zgadza się na obecny [present] znak, który oznacza, deifikuje i upiększa swój własny odraczający przemoc performance. [za:] R. Eshelman, op. cit., s. 281.

²⁶⁰ *Jeśli zaś porównać ekspresję gestyczną podczas rozmowy telefonicznej z sytuacją rozmowy telefonicznej prowadzonej z automatyczną sekretarką (właściwie podczas nagrywania się na automatyczną sekretarkę), to tu różnica ilościowa [w liczbie gestów] też jest bardzo duża, ale na korzyść sytuacji rozmowy telefonicznej z realnym odbiorcą – wykazano całkowity zanik gestów w przypadku nagrań na sekretarkę. [za:] A. Załazińska, op. cit., s. 107; <http://dx.doi.org/10.18778/7969-409-9.07>, dost. 23.08.2024.*

²⁶¹ Kierunek ucieczki: poziomy lub pionowy okazuje się nieistotny. Odniesienie do bezkierunkowości detytoryzacji – por. 2.2.4 Czas.

²⁶² *Gest ręki – choć wyraźnie opisany w komentarzu jako wezwanie o ratunek – jest także ruchem kogoś, kto znalazł się nagle w sytuacji zagrożenia. Stanowi zatem nie tylko próbę przyciągnięcia pomocnej dłoni, lecz odepchnięcia, trzymania niebezpieczeństwa nagłej śmierci na zbawczy dystans. [za:] T. Sławek, op. cit., s. 74.*

miarę”²⁶³. [3.] „Ręka wynurzająca się z morskiego żywiołu jest również próbą wydobywania się z nędzy bycia, któremu nie dane jest zaznać radości, sięgnięcia poza praktykę bycia pojętego jako rozpacz”²⁶⁴. (por. zielononiebieskie odmęty w rozdz. 2.3.7 Kolor, światło).

Drugą skrajnością jest **behawioryzacja gestów**: w utworze celowo zatarte zostaje podłoże wielu z nich: przestaje być oczywiste, czy dany gest ma uświadomione, czy odruchowe podłoże. Przykładami: 1. wyciągnięcie (tonącej) ręki, 2. drżenie Kobiety 3. nagłe zabranie ręki otartej przez linę (mające przez chwilę niemal czystą aurę odruchu, lecz wyzwalającego dźwiękowy alarm, który je wtórnie teatralizuje).

przykłady w partyturze: 1. – s. 110, 113–114 ; 2. – s. 28, 49; 3. – s. 110.

Inaczej rzecz ma się w wypadku gestów **Demiurga**. Jego działania gestyczne stanowią w zasadzie studium koekspresywności, są blisko związane ze słowem. Gest przez chwilę zastępuje słowo, po czym okazuje się jedynie je wyprzedzać – zdwajając znaczenie. Przykładów dostarcza szczególnie scena 17. W prześwitach tautologicznej odtwórczości, Demiurg, przede wszystkim gestami i niewerbalizowanymi posunięciami (a zatem spoza jego językowej domeny), zdradza niepokojące momenty własnej niespójności (objęcie gongu – karty pacjenta, wejście w ukryciu do wanny).

Ahanie, które imitują gesty Kobiety, wykonują ruchy plastyczne²⁶⁵, oznaczając się w ten sposób po stronie odtwórczej (w zakresie gestów, nie słów – a więc już na etapie pierwotnej ciągłości), zdradzając swoje upozycjonowanie bliżej postaci Demiurga.

c. kategorie ruchu

W szczegółowych propozycjach zakomponowania ruchu scenicznego, uobecniają się przejściowo – w wybranych scenach – inspiracje rodzajami ruchu, wyodrębnionymi przez Stępnik w kontekście dzieł pastycznych Blake’a.

Do przykładów należą:

– **ruch pionowy**: siła grawitacji, gdy postaci leżą twarzami przy ziemi krzycząc: *Niebieskiego!* ; rodzaj przeciążenia grawitacyjnego;

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Człowiek, kontaktując się z innymi ludźmi za pomocą języka, wykonuje kilka rodzajów ruchów ciała [m.in.:] **ruchy plastyczne**, dzięki którym może naśladować czyjeś działania lub cechy albo na przykład kształt czy wielkość przedmiotów, por. K. Jarząbek, *Słownik mowy ciała Polaków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2016, s. 22.

- **ruch poziomy**: ruchy pomiędzy postaciami – np. ruchy plastyczne; odmianą tego ruchu jest ruch multimedialny lub mieszany, na przykład „przemieszczenia” tego samego obrazu pomiędzy kineskopami;
- **ruch wirujący** (*Krąg Przeznaczenia*): wydarza się w warstwie audio (w działaniu wyobraźni), to również multimedialne przenikanie się rzeczywistości.

Chwiejność, niestabilność przestrzenna znakowana jest drobnymi zmianami leksykalnymi w biegu libretta: **linie** (denotujące struktury poziome) ulegają fazowym przemianom w **liny** (odsłaniające aspekt pionowy).

libretto, s. 6: *muł rozdzierany wśród c z a r n y ch wodorostów, w mule widoczne zerwane liny*; obrazy USG [Super 8 mm]

s. 13: *Kobieta (...) przeciąga się po linie [prawdopodobnie pod wodą] (...) wszyscy mamy liny, po których się przesuwamy czemu (naciąg) tak drży? (orientują się, że to ahania trzyma niewidzialną linę)*

2.3.6 Prompter, wideo, obiekty sceniczne

W partyturze *Faz Jakuba* obecne są – notowanie niezależnie – partie promptera oraz wideo. Informacje o obiektach scenicznych uwzględnione są w opisach scenograficznych oraz notacjach działań solistów-performerów. Prompter, wideo i obiekty sceniczne pełnią nie tylko rolę wspomagającą, właściwą tradycyjnie rozumianej scenografii, ale aktywnie współtworzą akcję dramaturgiczną, czasem stając się jej głównym nośnikiem.

a. prompter

Prompter jest medium zarezerwowanym dla komunikatów tekstowych. Przyjmuje w *Fazach Jakuba* następujące funkcje:

- duplikacji komunikatu dźwiękowego lub słownego, ułatwiającej jego zrozumienie
- duplikacji z odkształceniem (pewnymi zmianami), mogącej nadawać nowe sensy
- funkcję narracyjną, obejmującą:
 - a. przejmowanie narracji w momentach milczenia

b. quasi-tłumaczenie zbitek dźwiękowych niesemantycznych lub niezrozumiałych, artykułowanych przez postać²⁶⁶

- funkcję kontrnarracyjną – tworzącą niezależną narrację, często pod pretekstem tłumaczenia
- funkcję opisową, np. wobec warstwy muzycznej (audiodeskrypcja)
- funkcję porządkującą – wyświetlanie tytułów półfaz i scen

Rodzaje obecności promptera zarysowują łuk narracyjny, wpisujący się w warstwę dramaturgiczną utworu. Po przejściowym etapie asemantycznej duplikacji (*Infonia*, t. 40–72), następują „tłumaczenia” niesemantycznych dźwięków, gestów, ruchów, spojrzeń. Prompter staje się **głównym nośnikiem treści w półfazach statycznych**: 1a oraz 2a. W Półfazie 2b wychodzi od wyraźnej funkcji kontrnarracyjnej, by szybko popaść w mechaniczne duplikowanie komunikatów słownych. Wpływając na mieliznę tautologiczną, wzbudza podejrzenia Kobiety, dotyczące potencjalnego obserwowania (rejestrowania) lub nawet zaplanowania (zakodowania) przestrzeni. Na tym etapie Demiurg decyduje się na istotny przewrót: przypisuje swym własnym narzędziom rolę zagrożenia, odcinając się od nich, starając się wytworzyć przestrzeń zaufania²⁶⁷. Ten swego rodzaju reset (pejzaż po nim roztacza Półfaza 3a: *Riformatierung*) odcina ostatecznie Kobietę od niedoskonałego, ale ostatniego narzędzia komunikacji: promptera lub – być może – prowokuje Kobietę do tego odcięcia: we wzbudzonym przez *gaslighting* Demiurga stanie zagrożenia, *glitch* może być wypadkową jej psychicznej dyspozycji.

b. wideo

Wideo w utworze składa się z dwóch warstw realizacyjnych: **transmisji na żywo** oraz **nagrań inscenizowanych/ materiałów generowanych**.

²⁶⁶ Odpowiednikiem w warstwie wideo jest postać tłumacza migowego.

²⁶⁷ O podobnym zjawisku fałszywych rozdzieleni, jednak z fałszywym przypisaniem narzędzi – w tym wypadku **afektów**, a nie odcięciem od nich, pisze Sławek: [Urizen] *odwołuje się do warstwy głębokich afektów jedynie po to, by nie dopuścić do manifestacji ich autonomiczności, by zniekształcić je przez skierowanie ich w stronę destrukcji deformującej wartości procesu rozumienia. Afekty zostają poruszone nie po to, aby wiedzieć więcej, lecz by wiedzieć mniej.* [za:] T. Sławek, op. cit. s. 20; por. też: Idem, op. cit., s. 569 : *Zideologizowanie rzeczywistości ustanawia podwójną kataraktę na naszych oczach: najpierw nie dostrzegamy zasadzek, jakie na naszej drodze ustawia prawo, a następnie nie potrafimy ujrzeć zafalszowanych sposobów usprawiedliwiania i utrwalania owych pułapek jako prawidłowego kształtu rzeczywistości. Ślepe posłuszeństwo wymuszone przez prawo zamyka człowieka i krępuje swobodę jego ruchów wtedy, kiedy wymagał będzie - jako niewidomy nieustannego prowadzenia. | Naprzemiennie stawanie po obu stronach własnych rozdzieleni, dezorientujące człowieka, jest w *Fazach Jakuba* istotną, na różne sposoby maskowaną strategią Demiurga.*

Transmisja na żywo realizowana jest przez operatorów kamer, rejestrujących wykonawców z pozycji publiczności. Takie ustawienie odnosi się do sposobu realizacji programów rozrywkowych w latach 90²⁶⁸. Umożliwienie operatorom przemieszczania się i nagrywania bez stabilizacji stanowi natomiast nawiązanie do estetyki wideofilmowania okolicznościowego (kamerą analogową).

Drugą sferę stanowią **nagrania**, realizowane w przestrzeniach rzeczywistych (lub inscenizowanych przestrzeniach rzeczywistych), w trakcie przygotowań do wystawienia *Oratorium*. Nakreślają one hiperrealistycznie wybrane miejsca z libretta. W związku z parabolicznością całej opowieści, taki hiperrealizm jest pożądanym: przedmioty i przestrzenie z roku 1997 okazują swój kształt, po to, by – doświadczając go – można było odczuć bezkształtność świata modelowanego przez Demiurga z ich znaczeń.

Niektóre spośród materiałów wideo (m.in. niebieski ekran, *noise*) mogą powstać przy użyciu technik generatywnych. Inne powinny nawiązywać estetycznie do techniki super-8 mm²⁶⁹, ulegać zabiegom *glitchowym* czy stylizowanej dystorsji. W niektórych znaczeniach warstwy na żywo oraz nagrań przenikają się: szczególnym punktem wspólnym jest estetyka TELEGRY. To przenikanie wprowadza wymiar wspólnego doświadczenia: bohaterów i publiczności, podobny do narratora panoptycznego opisanego przez Olgę Tokarczuk²⁷⁰. Tworzy ono teatr w teatrze, a nawet nieskończoność teatrów w teatrze (*video feedback loop*).

Nagrania mają też często **wymiar symboliczny**, np. (1) ebonitowa wyspa – sztuczne odcięcie od ciągłości, (2) mrówki podążające w kręgu śmierci – zagubienie w ramach własnego terytorium, (3) tablice informacyjne przy rondzie o przeskalowanych odległościach – nagłe doświadczenie wyjścia od prozaiczności.

²⁶⁸ Stąd decyzja o umieszczeniu rzeczywistych operatorów, a nie kamer sterowanych automatycznie. Inszenizacja stanowi nawiązanie do programu rozrywkowego z libretta – „TELEGRY”.

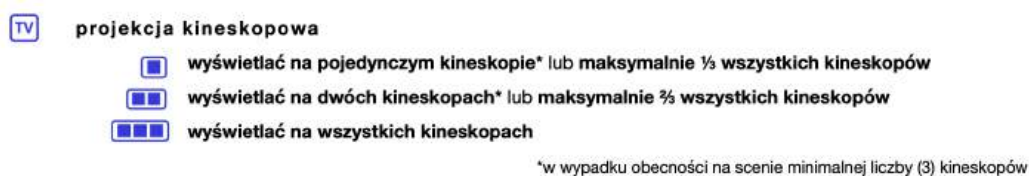
²⁶⁹ Technika z wykorzystaniem małej, przenośnej kamery, wykorzystywana często przez D. Jarmana. *Filmy super-8 charakteryzują się eksploracją możliwości filmu w zakresie transformacji wizji, widza i świata, eksploracją, która będzie cechować wszystkie filmy Jarmana*. [w:] J. Ellis, *Derek Jarman's angelic conversations*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 2009, s. 29; oryg.: *The super-8 films are characterized by an exploration of the possibilities of film for the transformation of vision, the viewer, and the world, an exploration that would mark all of Jarman's films*.

²⁷⁰ O. Tokarczuk, *Psychologia narratora* [w:] *Wykłady łódzkie* [rozdział w:] *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 170-179.

Za sprawą techniki filmowej dokonuje się multiplikacja planu gry. Scena zyskuje głębię nie tylko wizualną. Dodatkowe medium, jak określa to Izabella Pluta-Kiziak, „tworzy nadwarstwę semiotyczną spektaklu”²⁷¹.

Wideo wyświetlane jest **na telewizorach kineskopowych oraz ekranie**; ten ostatni może być zastąpiony lub wsparty poprzez **wideomapping**. Telewizory kineskopowe, ustawione w przestrzeni gry aktorskiej, traktowane są jako obiekty sceniczne, bywają również przedłużeniem przestrzeni scenicznej, szczelinami-portalami przez które można zajrzeć do hiperrealistycznej kontynuacji scenicznej rzeczywistości. Transmisje na żywo ewokują z kolei atmosferę obserwowania, coraz silniej udzielając się postaciom scenicznym.

Telewizory-obiekty uruchamiają dodatkowo **przeźroczliwość sceniczną**: poprzez quasi-polifoniczne zabiegi różnicowania transmisji, imitacji, zagęszczania i rozrzedzania (przykł. 14). Mapowaniu ich służą poziomy wypełnienia, podane w ogólnych zakresach (ryc. 11).



Ryc. 11 Poziomy wypełnienia przestrzeni projekcjami wideo: instrukcje techniczne partytury *Faz Jakuba*, s. 9

Różnicowanie z ekranem wprowadza dywersyfikację doświadczenia (często towarzyszy niedokładnym tłumaczeniom na prompeterze). Ma również wymiar przyglądania się szczelinom (kineskopy w zbliżeniach prezentują fragmenty większego kadru na ekranie), zbliżania się do wielkiej powierzchni.

²⁷¹ M. Kostaszuk-Romanowska, *W laboratorium współczesności, czyli teatralne przestrzenie młodego polskiego dramatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku ebooks 2012, s. 173; https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6460/1/M_Kostaszuk-Romanowska_W_laboratorium_wspolczesnosci_czyli_teatralne_przestrzenie_mlodego_polskiego_dramat_u.pdf, dost. 9.08.2024; por. też: I. Pluta-Kiziak, *Heretycy na scenie. Ekran w teatrze nowych technologii*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź i P. Zamojski, Kraków 2002, s. 197.

c. obiekty sceniczne

Obiekty sceniczne to przedmioty umieszczone w kolistym polu gry performerów. Potraktowane z jednej strony wybiórczo – jako wyabstrahowani reprezentanci określonych rzeczywistości (**drabina owinięta folią**). Z drugiej strony ulegające zwielokrotnieniom: kontrolowanym (zdwojenie **wanny** w Scenach 16 i 17), częściowo kontrolowanym (**telewizory kineskopowe** w liczbie odpowiadającej dowolnej liczbie pierwszej), niekontrolowanym (**rozucone przedmioty łazienkowe** w nieokreślonej liczbie, z pewnymi wyszczególnieniami: **lakier do włosów**).

Szczególne, **centralne miejsce w inscenizacji zajmuje wanna**. W przeciwieństwie do częstej praktyki inscenizacyjnej, obiekt centralny nie nabiera kolejnych, przemijających znaczeń scenograficznych²⁷², ale kumuluje, „wypełnia się” znaczeniami przedstawienia. Koniczny kształt wanny – podkreślany m.in. odgraniczaniem przez demiurga „granicy nieistnienia” na jej brzegu – sam w sobie zawiera najważniejszy sens istnienia polkowickiego świata: **wieczną przemianę dna w horyzont**. W metaforycznym ujęciu, wytwarzane na scenie znaczenia osadzają się na jej brzegach, odgraniczając pewien horyzont tematyczności przedstawienia („na granicy nieistnienia”), by spływać w dół (ujednolicać swe znaczenia) ku kolejnej przemianie. Deleuze’a „wieczny powrót”²⁷³.

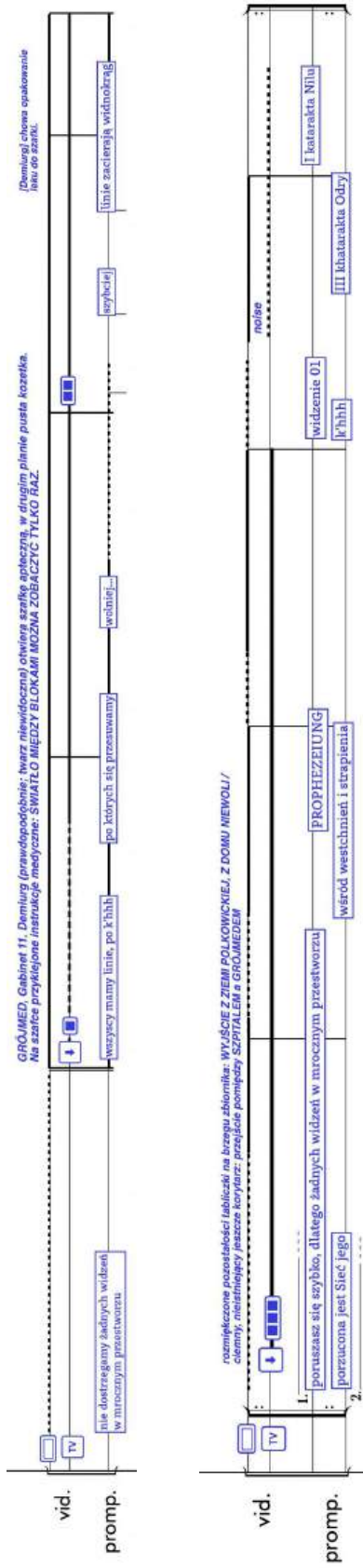
W chwilowym zdwojeniu wanny mieści się natomiast stwierdzenie, że istnieją inne, pozaurizenowskie dna, przyciągania i horyzonty; albo – przynajmniej – że istnieje możliwość obejrzenia tej samej przestrzeni z innej perspektywy lub w innym czasie. (por. przyp. 191)

Obiekty sceniczne stanowią wycinki (wycieki) rzeczywistości, często doświadczane i dookreślane poprzez wideo. Pojedyncze obiekty gromadzą w swojej materialności konteksty, stają się katalizatorami skojarzeń – w przeciwieństwie do tych zakotwiczonych w wideo – za sprawą swojej materialności: nieusuwalne, a, jak się wydaje, przynajmniej chwilowo niepodważalne. Za sprawą obiektów ciaśniej

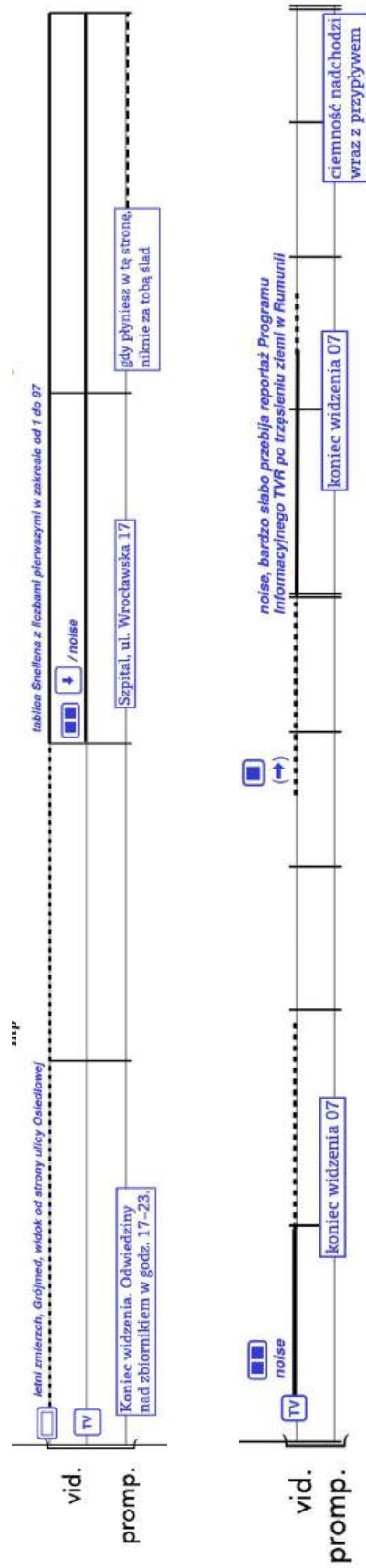
²⁷² Na przykład w dramacie *Między nami dobrze jest* (2008) w reż. Grzegorza Jarzyny, wystawionym w Berlinie w marcu 2009 roku: *Centralne miejsce zajmuje stół – symboliczny, wielofunkcyjny mebel. Jego prosty, quasi-laboratoryjny blat wielokrotnie zmienia swoje przeznaczenie – jest zlewozmywakiem w smażalni, rodzinnym stołem, wreszcie barem w slammerskim klubie*. [za:] M. Kostaszuk-Romanowska, op. cit., s. 165.

²⁷³ por. przyp. 40.

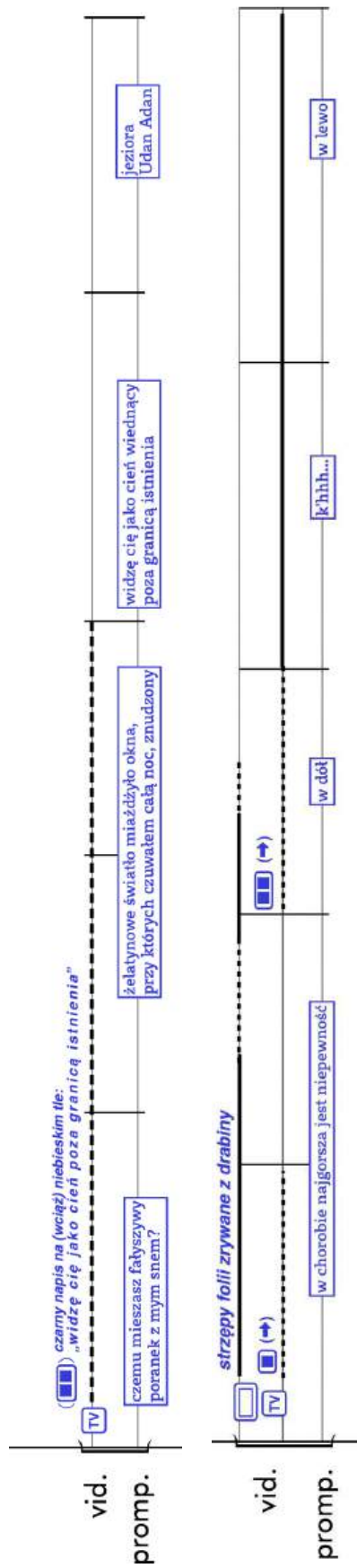
1. rozszczepianie obrazu z ekranu



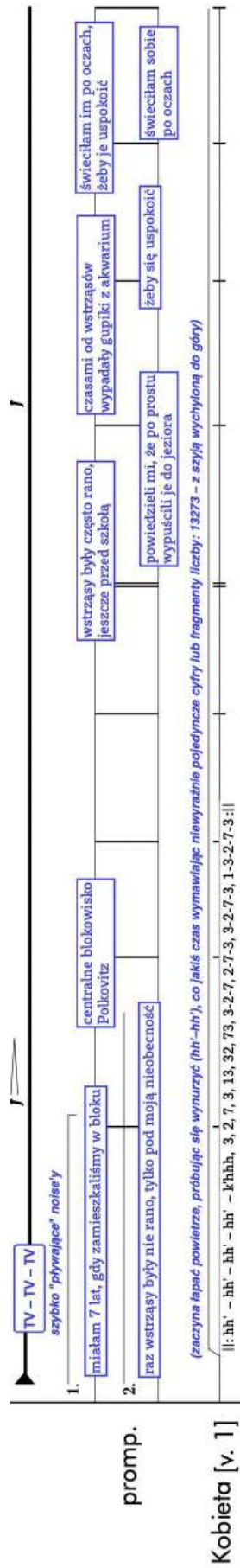
2. odkształcanie



3. przejęcie



4. polifonizacja asemantyczna



Przykł. 14 Fazy *Jakuba*, Przykłady polifonizacji i uprzestrzennienia wideo. 1. *Prolog*, t. 126-135, 2. Faza 1a, t. 173-185, 3. Faza 1a, t. 197-206, 4. Faza 1a, 277-285

przeplatają się rzeczywistości sceniczna (aktorska) i multimedialna. Skutki drżeń sygnalizowanych fizycznie przez łazienkowe przedmioty, później objawiają się w wideo (zaparkowane samochody, w których w wyniku drżeń włączył się autoalarm). Obiekty znakują obecność pewnych postaci (leżak Demiurga) w warstwach wideo. Bywają też powiązane z określoną brzmieniowością: np. przesuwanie leżaka związane z brzmieniem multifonu, wanny – z superballem na jej krawędzi (lub na perkusji), włączanym kineskopom często towarzyszą skrajnie wysokie partie instrumentów smyczkowych (szczególnie altówki) imitujące dźwięki ich nagrzewania się. Istnieją obiekty wprost zawieszane pomiędzy realnością a warstwą wideo (smyczek – nieujawniający się na scenie, obecny w tożsamym kontekście w wideo) lub uruchamiające pewne surrealistyczne rozwiązania scenograficzne, odwołujące się do realizacji wideo (użycie lakieru do włosów uruchamia produkcję kłębow mgły w głębi sceny, wcześniej związanych ze scenerią nadbrzeża zbiornika wodnego w wideo).

Fragment ze sztuki „Między nami dobrze jest” Doroty Masłowskiej kieruje w stronę jeszcze jednego skojarzenia:

Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niskim niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwiertzałym ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka w żyrandolu²⁷⁴.

Przedmioty łazienkowe drżą w otwierających scenach podobnie, migocze światło, choć sejsmologicznie różne są powody tych drżeń. Zwraca uwagę inna różnica: wśród obiektów brakuje – wielokrotnie poruszanego w warstwie filmowej i słownej (O'Hara) motywu **okna**, które miało ratować „poziomą” ucieczką (o de-lub reteritoryzacyjnym charakterze: wyjścia lub wejścia do szpitala)²⁷⁵.

d. widzialność rzeczy: things of memory

Prompter, obiekty sceniczne i wideo można w oratorium uznać za **narzędzia (instrumenty) demiurgiczne**, stwarzające pozory komunikacji, w rzeczywistości stopniowo zabierające przestrzeń.

²⁷⁴ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2009, s. 7, cyt. za: M. Kostaszuk-Romanowska, op. cit., s. 168.

²⁷⁵ W Scenie 24. okno, przez które wygląda Helen, nie powinno być obecne w scenografii.

Dobrze uosabia tę zależność figura tłumacza migowego (jako funkcjonująca **jedynie** za pośrednictwem warstwy wideo), narzucająca Kobiecie **konieczność jednoznacznej komunikatywności** nawet przekazów niewerbalnych. Inne ze środków dość jawnie nakierowują na przestrzeń Demiurga, jak retransmisja w kineskopach obserwowanej przez kamery sceny czy figura leżaka, ujawniającego się także w warstwach wideo: symbolu obecności i kontroli Urizena²⁷⁶.

W całym mieście dało się wtedy słyszeć głucho eksplozje. W takich chwilach ludzie odwracali głowy w kierunku rzeki. Jakoś sami wiedzieli, w którą stronę patrzeć. Niektórzy mówili, że ta umiejętność to coś pierwotnego²⁷⁷.

Przewidywalne, nachalne, opresyjne funkcje przedmiotów wydają się niemożliwe do zignorowania. Pozwalają przyjrzeć się Kobiecie jako, przynajmniej częściowo, świadomej dokąd prowadzą jej przyzwolenia na ingerencję demiurgicznych instrumentów²⁷⁸. Częściowo, gdyż za ich jawnie ekspansywną, jednostkową naturą, kryje się bardziej wyrafinowany system, urizenowska sieć. Przedmioty, w związku ze swoją sedymentacyjną funkcją: możliwością nadbudowywania znaczeń na ich wizualności, pełnią funkcję Blake'owskich **przedmiotów pamięci**. Zaczynają sprowadzać rzeczywistość do powtarzalnych schematów i reguł.

*Współczesność charakteryzuje zmiana polegająca na wszechobecności obrazu, który już dawno przestał być aktorem drugiego planu. (...) Zdezaktualizowało się przekonanie, iż jedynie verbum wpływa na kształt rzeczywistości, bowiem **to właśnie obraz najmocniej oddziałuje na nasze myślenie, służy pobudzaniu emocji i budowaniu pamięci**. W cywilizacji pośpiechu prym wiodą komunikaty, które łączą różne przestrzenie semiotyczne, składają się z elementów wizualnych i werbalnych²⁷⁹.*

Jest to, swego rodzaju, „nowa widzialność”:

*Oratorium ma nie tylko wspólne z operą podstawowe elementy formy (...), ale i niejednokrotnie było przeznaczone do wykonania scenicznego, wobec czego **również czynnik wizualny stawał się komponentem formy**²⁸⁰.*

²⁷⁶ Również: wyniszczającej dynamiki przyciągania i odpychania w przestrzeń niebytu. Kontrolowanie przyjmuje w Półfазie 1b oczywisty wymiar, gdy Demiurg z poziomu leżaka nadzoruje kąpiel Kobiety w konicznej przestrzeni przemiany dna w horyzont (w wannie).

²⁷⁷ F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Karakter, Kraków 2023, s. 134.

²⁷⁸ Nawiązanie do „instrumentów Urizena”, u Blake'a o znaczeniu dosłownym: „I stworzył także [Urizen] zgrzytliwe instrumenty dobywające dźwięki” por. W. Blake, *Cztery Zoa...*, op. cit., *Noc Ósma*, w. 136.

²⁷⁹ P. Sarna, M. Sęk-Iwanek, *Wstęp [w:] Dyskursy widzialności...*, op. cit., s.7.

²⁸⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 488.

Prompter jest oddaniem dźwięku w domenę widzialności: od początku narażonym na skrótowość i uproszczenia²⁸¹. W *Fazach Jakuba* wizualność jest już nie tylko komponentem formy, ale zawłaszcza formę, deterioruje głos.

W scenie 16. dwa komunikaty Demiurga: „Nie pamiętaj” i „zanurz się – co widzisz?” tylko pozornie stoją w sprzeczności. Pierwszy odnosi się do zapomnienia wcześniejszego stanu, towarzyszącej mu dyspozycji psychicznej; drugi: zachęca do aktywnego pochłaniania i pamięciowego odtwarzania rzeczywistości w domenie Urizenowskiej widzialności (tytuł Sceny 16: *niebezpieczne krajobrazy*): by **pamiętać obrazy, nie pamiętać emocji**²⁸². Podobnie krępowanie folią (w Scenie 08. *żelatynowe światło*) ogranicza komunikatywność ciała, ekspresji kodowanych w nim traum – a zatem pamięć niewzrokową. Projekcje wizualne w *Oratorium* to orwellowskie ekrany – **narzędzie podtrzymywania władzy pamięci**.

*..plastikowa torba jest tylko sfilmowaną reprodukcją oryginalnej, którą Ricky odtwarza, ponieważ „musi pamiętać”*²⁸³.

Elementy wizualne są notowane na niebiesko – zarówno w librecie, jak i w partyturze. Stąd można łatwo prześledzić formalnie miejsca odciskania się przestrzeni demiurgicznej (półfazy statyczne) oraz wyrywania się z niej (półfazy dynamiczne). (por. ryc. 11).

Fazy statyczne – wypełnione multimediami – denotują momenty odebrania sprawczości, ale zarazem wyrażają pokusę zanurzenia się w pozostałościach poprzedniej ciągłości (cyklu). Niektóre obrazy (lata 50., lata 70.), jako rozszerzenie horyzontu sceny, je właśnie obiecują.

*Ów jawnie naddany poziom świata przedstawionego wyraźnie odcina się swoją estetyką i swoją fakturą od tych elementów scenicznej rzeczywistości, które rama spektaklu już uzgodniła i uspołjniła. Jest dzięki temu bardziej „widoczny”, staje się sygnałem jakiejś innej narracyjnej możliwości, a jednocześnie projektuje odbiór, który taką możliwość zakłada*²⁸⁴.

²⁸¹ *Fazy Jakuba*, *Infonia*, t. 41: nieprecyzyjne podstawienie głosek (uproszczona transkrypcja fonetyczna artykułowanych dźwięków) – jak błąd na poziomie struktury DNA, w najmniejszym, pierwszym oddechu utworu.

²⁸² por. *Zresztą pamiętać, to może jeszcze i pamiętamy, ale pamięć emocjonalna zbladła. Myślmy o tym czasie, jakbyśmy odtwarzali w głowie film, a nie własne doświadczenia i emocje.* [za:] T. Michniewicz, *Chwilowa anomalia. O chorobach współistniejących współczesnego świata*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2020, s. 7–8.

²⁸³ R. Eshelman, op. cit., s. 252.

²⁸⁴ M. Kostaszuk-Romanowska, op. cit., s. 173.

2.3.7 Kolor, światło

miękkie światła aut samotnie
gasną w piekłach bram
nie mogą się pod niebo wzbić (...)
i ten cały zgiełk oddala się
i słyszę go już tylko ja (...)

I nawet nie pamiętam

Czy przepłynęłam już

Błękitne morze łez

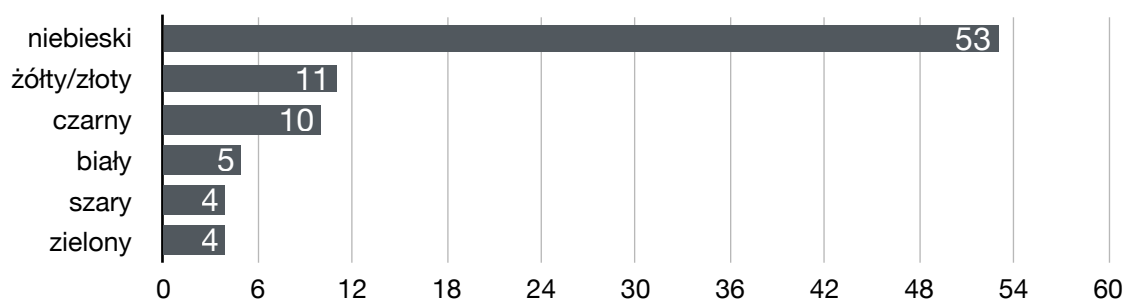
Natalia Kukulska, *Próg Nadziei* z albumu *Światło* (1996)

a. kolor

Kolor w *Fazach Jakuba* przenika narrację, nadając jej symboliczne sensy. Jest artykułowany na różne sposoby w tekście libretta, bezpośrednio oddziałuje natomiast w warstwach: scenograficznej, wideo, oświetlenia.

Paleta kolorów, wykorzystanych w utworze, odnosi się do spektrum barw, występujących w warstwie słownej *Blue* Derka Jarmana – kolorów, w których widzi (przestaje widzieć) świat podmiot liryczny. Autorska analiza częstotliwości występowania nazw kolorów w *Blue* rozpościera następującą paletę podstawową²⁸⁶:

Wykres 1. Zestawienie liczby wystąpień słownych określeń kolorów w *Blue* Jarmana.
Opracowanie autora.



W sposób szczególny zostaje opisana w *Blue* utrata widzenia koloru złotego, porównana do zabrania kamienia *lapis lazuli*, a w nim – ostatnich pasm piryty („złota głupców”):

²⁸⁶ W ilościach śladowych występują ponadto kolory: czerwony i ciemnowinny (*wine dark*), różowy, pomarańczowy – niewłączone do systemu kolorystycznego *Faz Jakuba*, wciąż mogą – w zależności od wizji realizatorów – zaistnieć np. w aspektach scenograficznych. Niebieski (*blue* – 47 wystąpień, *azure*, *cobalt*, *ultramarine*, *lapis*, *indigo*), zielony (*green* – 3 wystąpienia, *emerald*), żółty (*yellow[belly]* – 9, *lemon*). Uznano postaci *Blue* i *Yellowbelly*. Nie uznano „whitening out” (wymazywania).

The caravan approaches, blue canvasses fluttering in the wind. Blue people from over the sea — ultramarine — have come to collect the lapis with its flecks of gold²⁸⁷.

Zbliża się karawana, niebieskie płótna powiewają na wietrze. Błękitni ludzie zza morza – ultramaryna – przybyli, aby zebrać lapis z drobinkami złota.

W powyższym można wyczytać – być może jedynie poetycką – sugestię, wedle której widzenie w kolorze niebieskim, utkanym pasmami złota miałyby poprzedzać postrzeganie wyłącznie niebieskie, a następnie całkowitą utratę wzroku.

To przejmujące studium kolorystycznego zaniku zyskuje w *Fazach Jakuba* swoje symetrycznie odbicie. Proces utraty zostaje poprzedzony lustrzanym procesem nabudowania. Tworzy się **pasmo kolorystyczne** (opalizujące kolejnymi kolorami w czasie trwania utworu) o następującym układzie: **czarny – niebieski – niebieski ze złotymi pasmami – niebieski – czarny**. Palindromiczna struktura oraz sposób jej powstania nawiązują do techniki druku iluminowanego, wykazują też związki z koncepcją Blake’a przemiany kopii w oryginał oraz Urizenowską domeną symetrii (Frye)²⁸⁸.



Ryc. 13 Technika druku iluminowanego, kadr z filmu *William Blake's printing process*

Złote smugi są w *Fazach Jakuba*, kojarzone są z prowizorycznym rajem, rozpocierającym się w samym środku utworu, w przestrzeni działania demiurgicznego: w statycznej Półfazie 2a.

Everything is but a shadow of a golden past²⁸⁹.
Wszystko jest tylko cieniem złotej przeszłości.

²⁸⁷ D. Jarman, *Blue*, op.cit.; por. też. Idem, *Chroma...*, op. cit., s. 113.

²⁸⁸ por. N. Frye, *Fearful Symmetry...*, op. cit.

²⁸⁹ D. Jarman, *Chroma...*, op. cit., s. 29.

Niepokoje wyrażają się w przejściach złotych pasm w żółć. Lapis lazuli zostaje otoczony bezkresną barwą niebieską, w której pojawiają się jednak również zielone przebarwienia²⁹⁰. Na krańcach pasmo kolorystyczne niknie w czerni (początek) i bieli²⁹¹ (koniec) przechodzącej w czerni.

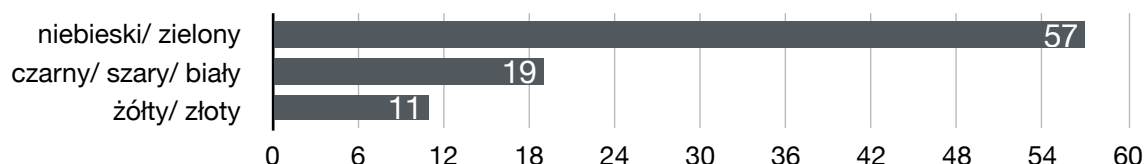
Tabela 5. Kolorystyczność Faz Jakuba w ujęciu formalnym

struktury wstępne10'	FAZA 1 23'		FAZA 2 20'		FAZA 3 9'	
	1a	1b	2a	2b	3a	3b

b. kompleksy barwne

Pary lub tria kolorów z palety kolorystycznej łączą się w *Fazach Jakuba* w **kompleksy barwne**: **1. żółty – złoty**, **2. niebieski – zielony**, **3. czarny – szary – biały**. Każdy z kompleksów wiąże się z określoną symboliką w utworze.

Wykres 2. Kompleksy barwne w *Fazach Jakuba* w perspektywie częstotliwości występowania nazw kolorów (podstawowej palety kolorystycznej) w *Blue Jarmana*. Opracowanie autora.



Symbolika kompleksów barwnych w *Fazach Jakuba*

złoty/ żółty

Złoty symbolizuje raj „taniej dopaminy” w mrocznym (niebezpiecznym) otoczeniu:

Świat matematycznej doskonałości, który Urizen buduje w Nocy II, ironicznie nazywany jest „złotym”, ponieważ w rzeczywistości budowany jest na represjach²⁹².

Sceny: 19.–20.

²⁹⁰ Podobne tym w *Blue*, choć częstsze i intensywniejsze (kolor zielony jest wzmiankowany czterokrotnie).

²⁹¹ Biel jest w utworze znaczeniowo związana z czernią – por. b. kompleksy barwne.

²⁹² M. G. Lajos, *Intellectual War...*, op. cit., s. 41; oryg.: *A world of mathematical perfection that Urizen builds in Night II is named 'golden' ironically since it is in fact built on repression.*

Żółty, choć kolorystycznie bliski złotu, jest jego przeciwnością: bolesnym, fizycznym objawem (toczącej świat/ człowieka) choroby; sygnałem niebezpieczeństwa

Scena 20.

(libretto, s. 22) *Rozgorączkowane oczy wpatrują się w zażółconą kukurydzę. złote skały wyłaniają się z wirów bezimiennych.*

niebieski/ zielony

Kolory: wodorostów, bezkresu, Demiurga (Urizena)²⁹³, towarzyszą gestowi wyciągniętej ręki.

Morze, z którego wynurza się ramię człowieka, jest domeną Urizena i podporządkowanych mu postaci. Jeden z ilustrowanych miedziorytów Księgi Urizena pokazuje demona, utożsamianego później z Szatanem, jako nurzającego się w falach zielono-niebieskiego odmetu²⁹⁴.

Ten splot kolorystyczny rozwarstwia się. Niebieski odznacza bezwzględną przestrzeń i jej pochodne (niebieski szron²⁹⁵), zagarnianie przestrzeni:

(libretto, s. 25): *liny obrośły już niebieskim szronem*

Inne kolory, jak błękit lapisu, którym Wenecjanie malowali odległość, krzyczą na ciebie z horyzontu [...] To właśnie skłoniło Caravaggia do powiedzenia: „Niebieski jest trucizną”²⁹⁶.

Zielony ma wymiar nadziei, związanej z przestrzenią VHS: pozwala wierzyć, że rzeczywistość ma wymiar projekcji, powiązany z widzeniami:

(libretto, s. 33) *Czy naprawdę za pierwszym razem widziałem zielony? (woda zabarwia się lekko na zielono)*

Jarman w książce poświęconej kolorowi odnotowuje:

Czas na archaiczne zielone kolory. Przemijające stulecia są wiecznie zielone. (...) Niebieski jest nieskończony²⁹⁷.

Zielony jest kolorem czasowym:

<i>Such, such were the joys</i>	<i>(...) w tych naszych pięknych latach minionych,</i>
<i>When we all girls and boys</i>	<i>Gdyśmy chłopcami byli. Igraliśmy jak oni!</i>
<i>In our youth time were seen</i>	<i>Wtedy wszyscy widzieli</i>
<i>On the echoing green.</i>	<i>Naszą radość w zieleni pełnej ech (...)</i>

William Blake,
The echoing green

William Blake, *Zieleń pełna ech,*
tłum. Zygmunt Kubiak

²⁹³ W *Fazach Jakuba* niebieski/ zielony są kolorami pochodnych Urizena, jego przestrzeni. Kolorem samego Urizena są czarny/biały.

²⁹⁴ T. Sławek, op. cit., s. 46.

²⁹⁵ Oryginalnie, u Jarmana, niebieski szron odnosi się bezpośrednio do wirusa. por. *Wirus szaleje gwałtownie. Nie mam teraz przyjaciół, którzy nie umarli lub nie umierają. Złapał ich jak niebieski szron.* oryg.: *The virus rages fierce. I have no friends now who are not dead or dying. Like a blue frost it caught them.* [za:] D. Jarman, *Blue*, op. cit.

²⁹⁶ D. Jarman, *Chroma...*, op. cit., s. 72; oryg.: *Other colours, like the lapis blue, with which the Venetians painted distance, scream at you from the horizon. It was this that led Caravaggio to say, 'Blue is poison'.*

²⁹⁷ Ibidem, s. 66-67, oryg.: *Archaic green colours time. Passing centuries are evergreen. Blue is infinite.*

niebieski – przestrzennym. **Stąd odesłanie do głównej pary postaci *Faz Jakuba: Kobiety (czasowej) i Demiurga (przestrzennego)*.**

Ostatnie rozdzielanie (Jarmana) łączy się znowu, tworząc – za Blakiem – Morze/ Ocean Czasu i Przestrzeni:

(...) *ujrzą Ulro, Polip przeogromny Włókien drgających życiem, wrastający w Ocean Przestrzeni i Czasu*²⁹⁸.

Oba kolory (w swoich **znaczeniach osobnych** oraz **znaczeniu łączonym**) wzbijają się również w przestrzeń powietrzną, tworząc burze magnetyczne i słupy światła – na przestrzeni całego libretta *Faz Jakuba*.

czarny/biały/szary

*Blake w **Zaślubinach Nieba i Piekła** interpretuje Biblię w sposób „inferyalny”, gdy czyta „czarne” tam, gdzie ortodoksyjna lektura chce widzieć wyłącznie „białe”*²⁹⁹.

*W Entuthon Benithon Jezioro, które miast Wód miało **Zmącone Przestrzenie, czarne, śmiercią odeń wiało**; na jego Wyspach i Brzegach Stały Młyny Szatana i Belzebuba i korzenie drzewa Urizena; Gdyż Jezioro to z łez i westchnień, i potu śmiertelnego Ofiar Prawa Urizena, nawadnia korzenie Drzewa Tajemnicy*³⁰⁰.

Kolor czarny jest niedoskonałym wspomnieniem przedwidzianego świata, ale też – razem z bielą – epicentrum kolorystycznym Urizena. Biel kamufluje czerń w oczach Ahanii, jest jednak w istocie tym samym, co nadchodząca czerń³⁰¹.

*Zmaza bieli polega na niespodziewanym przerwaniu ciągłości powierzchni, a tym samym - na pojawieniu się w dobrze znanym nam **pejzażu innego świata, w którym poruszam się niepewnie i w którym orientacja jest zakłócona**. To bez wątplenia rzeczywistość Urizenicznego systemu dezorientującego człowieka*³⁰².

Biały osad w zbiorniku wodnym wprowadza niepewność (jako taki zostaje zebrany przez Demiurga). W scenie ofiarowania kobieta wypija wodę z resztkami białego proszku.

*Biel jest **kolorem Urizena**, (...) „splata węzeł włókien nerwów w jeden biały mózg”*³⁰³.

libretto, s. 33: Demiurg: *żyjemy w mózgu i oplatających go naczyniach*

²⁹⁸ W. Blake, *Milton...*, op. cit., płyta 34, w. 24-31.

²⁹⁹ T. Sławek, op. cit., s. 313.

³⁰⁰ W. Blake, *Cztery Zoa...*, op. cit., s.108-109.

³⁰¹ *Bardziej skomplikowane kolorystycznie jest otoczenie Urizena. Ahania przypisuje mu na ogół biel, jasność, światło, jednak w poszczególnych poematach ten rzecznik rozumu ukazuje się raczej w sąsiedztwie czerni (mroczne lasy i strumienie, posępne obłoki). Niekiedy Urizenowi podlega też barwa żółta albo złota (złote Verulam).* [za:] J. Tomkowski, op. cit., s. 49. Takie ujęcie określa całą sceniczną paletę kolorystyczną *Faz Jakuba* jako Urizenowską.

³⁰² T. Sławek, op. cit., s. 231.

³⁰³ W. Blake, *Milton...*, op. cit., płyta 16, w. 54.

W utworze kolor biały jest związany z wymiarem medycznym lub paramedycznym postaci Demiurga (koloru białego są tablica z liczbami Snellena, szafka na leki, ubrania medyczne w GRÓJMEDZIE):

Świat nie jest nieograniczony; przeciwnie - zostaje bardzo dokładnie zamknięty pierścieniem horyzontu [The ring of hay and skyline), olbrzymia misa oceanu staje się białym, służącym medycznym celom naczyniem³⁰⁴.

Czarny, przechodząc w biały, tworzy zakresy niewidzenia na skraju formy, „w kącie oka”.

*the shadows of black cast on light³⁰⁵
cienie czerni rzucają się na światło*

Szarość (na granicy) kojarzona jest z *noisem/glitchem*, pozostawianiem w strefie opanowanej z każdej strony przez demiurga. Noisowe (szare) cienie w kineskopach imitują ruch ryb, towarzyszą tekstowi o tematyce akwaryjnej.

c. światło

Źródła światła w utworze stanowią: światła sceniczne, kineskopy i inne obiekty sceniczne, mapowanie wideo (jeśli obecne), pośrednio – wielkoekranowe projekcje wideo. Ich funkcje są następujące:

- rozświetlanie przestrzeni (na wzór mikro-horyzontów świetlnych);
w skrajnym wypadku działanie fizyczne: oślepianie performerów/
publiczności
- nasycanie przestrzeni kolorem i jego symboliką
- imitowanie określonej przestrzeni (m.in. imitacje odbicia światła
w wodach akwarium)
- uprzestrzennianie inscenizacji:
 - a. kreowanie czasowych relacji przestrzennych pomiędzy scenami
(na wzór *Morza czasu i przestrzeni*);
 - b. współtworzenie relacji przestrzennych pomiędzy przestrzenią
akcji a wideo

Światła znakują zatem przestrzeń, rozwiązane znane praktyce teatralnej:

Wojcieszek narzucił swej teatralnej opowieści bardzo szybkie tempo, stymulowane niemal filmowym montażem. Znakiem przejścia od jednej przestrzeni do drugiej, a także sygnałem zmiany sekwencji fabularnych jest światło i barwa³⁰⁶.

³⁰⁴ T. Sławek, op. cit., s. 51.

³⁰⁵ D. Jarman, *Chroma...*, op. cit., s. 51.

³⁰⁶ M. Kostaszuk-Romanowska, op. cit., s. 165.

W *Fazach Jakuba* światła znakują dodatkowo czaso-przestrzeń: przykładem – słupek zielonego światła, związany z początkiem utworu (potem powracający: libretto, s. 33: „czy naprawdę za pierwszym razem widziałem zielony”; s. 37: „czy naprawdę widziałem zieleń za pierwszym razem? Powidok znika w ciągu sekundy”). Istotnym punktem są podwójne światła (Scena 05. *dwa metanowe światła*): w scenie 10. *głos – błędząca cisza* zbliżają się z oddali, w znacznie późniejszej transmisji z otchłani (Scena 35. *otchłań 00. – transmisja*) są na pierwszym planie; tak jakby bohaterowie rzeczywiście oglądali swoją przeszłość i przyszłość, kłębiącą się gdzieś dalszych planach. Światła są łącznikiem z wideo: pojawiają się w przygotowaniach do TELEGRY, by płynnie wejść w przestrzeń sceny (Scena 09. *meta-nowe miasto/ TELEGRA*). Są obecne w transmisji na żywo ze sceny: współtworzą skomplikowaną, wielokrotnie odbitą przestrzeń. W ostatniej scenie (39. *eony*) światła nabierają fizykalnego, oślepiającego charakteru:

*Morze Czasu i Przestrzeni (Sea of Time & Space) [szaleje] skąpane – jak się dowiadujemy z Jerusalem – „w oślepiającym, zwodniczym świetle Czasu i Przestrzeni”*³⁰⁷.

Stanowi to powrót do momentu stworzenia: wyodrębnienia światła. To właśnie w pełnym świetle dokonuje się zapętlenie formy, światło jest wiecznym powrotem do początku – gdy błyskało nad bezkształtnym morzem. „Nocne parowanie świetlne” w końcowych odcinkach utworu (Scena 37) to zabranie światła przed jego ponownym oddaniem i początkiem kolejnego cyklu. Słońce obiecuje – wszystko i nic³⁰⁸.

*Burning the white bring us black*³⁰⁹.
Spalanie bieli przynosi nam czerni.

³⁰⁷ T. Sławek, op. cit., s. 48.

³⁰⁸ Podobnie jak w operze Michaiła Matiuszyna *Zwycięstwo nad słońcem* (1913), do której twórcą scenografii był Kazimierz Malewicz. Scenograficzna koncepcja i realizacja poprzedziły powstanie *Czarnego kwadratu na białym tle* (1915). | Świat przedmiotowy nie powinien być [według Malewicza] interesujący dla artysty, jeśli tylko chce on być prawdziwym twórcą, **a nie odtwórcą wyglądom**. (...) Czarny kwadrat nie naśladuje więc odczucia – które tylko wtedy może być autentyczne, kiedy nie jest naśladownictwem czegokolwiek – lecz ewokuje je, jednocześnie ukazując w sposób graficzny przewagę nad **światem przedmiotowym**: owym „czystym nic” (...) rozpatrywany nie jako obraz, lecz jako symbol [czarny kwadrat] jest antytezą tytułowego **zwycięzonego słońca**: okrągłego, jaśniejącego, oświetlającego wszystkie przedmioty (lecz nic poza tymi przedmiotami). [za:] A. Rybkowska, *Humor a współczesna kondycja sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016, s. 12.

³⁰⁹ D. Jarman, *Chroma ...*, op. cit., s. 141.

2.3.8 W kręgu liczb

Utwór wykorzystuje w swej konstrukcji muzycznej i dramaturgicznej: liczby, proporcje, układy i ciągi liczbowe. Znajdują one zastosowanie w charakterze generatywnym przy projektowaniu struktur muzycznych w zakresach: czasowym, wysokościowym, motywicznym (*objects sonores*) i formalnym.

Potencjał generowania światów (również dźwiękowych) poprzez liczbę wypływa z doktryny szkoły pitagorejskiej, która nie tylko odczytywała świat przez proporcje, ale – co perspektywie utworu szczególnie bliskie – była zdolna według proporcji go tworzyć.

a. liczba

W *Fazach Jakuba* zostają wykorzystane dwa ciągi liczbowe: **ciąg rosnący złożony z liczb 2, 3 oraz iloczynów ich potęg**³¹⁰, nazywany w tej pracy protociągiem oraz **ciąg liczb pierwszych**. W zestawieniu wyrazów obu ciągów odkryć można strukturę niemal symetryczną³¹¹ w zakresie liczb od 5 do 19. Przełamuje ją jedynie liczba 9, należąca do epogdoonu (por. 2.3.8 b).

Wykres 3. Zestawienie wyrazów początkowych podstawowych ciągów liczbowych *Faz Jakuba*

	2	3	4		6		8	9			12				16		18					
(1)	2	3		5		7				11		13				17		19				23

Warto odnotować, że odstępy między liczbami pierwszymi (drugiego ciągu) często są denotowane liczbami z pierwszego ciągu (protociągu), tzn. liczby pierwsze są od siebie często odległe o: 2 (pary: 5–7, 11–13, 17–19), o 4 (pary: 7–11, 13–17), o 6 (5–11–17–23–29 oraz 7–13–19), o 8 (5–13, 11–19), etc.³¹²

³¹⁰ Ciąg: $2 = 2^1$, $3 = 3^1$, $4 = 2^1 \times 2^1$, $6 = 3^1 \times 2^1$, $8 = 2^3$, $9 = 3^2$, $12 = 2^2 \times 3^1$, $16 = 2^4$, $18 = 3^2 \times 2^1$, etc.

³¹¹ Struktura wyróżniona kolorem niebieskim. Znaczenie symetrii u Blake'a por. też: N. Frye, op. cit.

³¹² Odstępy pomiędzy kolejnymi liczbami pierwszymi określane są jako **prime gaps**, natomiast ciągi liczb pierwszych równo odległych określane są odpowiednio jako twin primes (odstęp: 2), cousin primes (odstęp: 4), sexy primes (odstęp: 6). Występują również konstelacje, w których odstępy nie są jednakowe, np. prime triplets o układzie $(p, p + 2, p + 6)$ lub $(p, p + 4, p + 6)$, a tym samym – o odstępach 8 pomiędzy argumentami skrajnymi. W innych, niewymienionych tu, konstelacjach występują również odstępy: 12, 16, 18. **Odstęp: 9 występuje bardzo rzadko** – nawet gdy uwzględnić odstępy liczb niesąsiednich w konstelacjach.

Przykłady zastosowań:

- określenia tempa: wartości metronomiczne często denotowane liczbami pierwszymi (nawiązującymi do dat wydarzeń z libretta)
- zmiany tempa o obniżonej rozdzielczości, tj. zamiast ciągłego *rallentanda/acceleranda*: niewielkie przeskoki, często **o 2 lub 3** wartości metronomiczne np.:
 $\text{♩} = 97 - 89 - 86 - 83 - 79$ ³¹³
- liczby pierwsze wypełniają szczeliny czasowe: regulują czasy trwania nielicznych w utworze sekcji *ad libitum* (13", 19")
- liczby pierwsze objawiają się w podstawowych ukształtowaniach formalnych utworu m.in.: **3 fazy po 2 półfazy**³¹⁴, 39 scen (układ półfaz i scen numerowany na prompterze)
- częste odniesienia do liczb pierwszych w tekście libretta (ilościowy wymiar świata przedstawionego reprezentowany najczęściej liczbami pierwszymi), np. *jesteś 17. w kolejce, jesteś 15. w kolejce*; liczby pierwsze artykułowane przez topiącą się Kobietę w Scenie 11. (m.in. 71, 13, 2213, 7, **3, 2**), stanowiące zestawienia sąsiednich cyfr liczby obecnej w *Blue Jarmana* (712213³¹⁵).
- *objets sonores*: często złożone z grup **2-3** dźwiękowych lub ich złożań, np. motyw altówki – przykł. 9, w którym zdarzenia dźwiękowe można grupować jako:
2 + 2 + 2 lub **3 + 3**³¹⁶
- odstępy pomiędzy powtarzаныmi impulsami (mikroritornelami): liczba opuszczonych miar taktu przyjmuje różne rozdzielczości w poszczególnych partiach, najczęściej odpowiadające liczbom pierwszym: szczególnie często **2 i 3**, z dołączeniem liczby 1; por. przykł. 15
- w scenografii i realizacjach wideo: tablica z liczbami Snellena w zakresie liczb pierwszych, **dwie** wanny, **dwa** metanowe światła, liczba (pierwsza) kineskopów

³¹³ 97 i 79 tworzą ponadto parę tzw. **erimp primes**; **erimp** (prime od tyłu) to liczba pierwsza, która po odwróceniu kolejności cyfr daje inną liczbę pierwszą.; por. E. W. Weisstein, [hasło:] erimp [w:] MathWorld; <https://mathworld.wolfram.com/Emirp.html>, dost. 13.08.2024; oryg.: An **emirp** (prime spelled backwards) is a prime number that results in a different prime when its decimal digits are reversed.

³¹⁴ Półfazy oratorium można pogrupować nie tylko jako 2 + 2 + 2, ale też 3 + 3. Drugie rozwiązanie wynika głównie z amplitudy pływów, która w półfazach 1a–1b–2a rośnie, a 2b–3a–3b maleje (por. tabela 3). | Podobna dwoistość istnieje w budowie *Kandyda* Voltaire'a: możliwość podziału utworu na trzy części (według miejsc akcji) lub dwie (według wzrostu i opadnięcia kulminacji). Pierwszy podział odpowiada w *Fazach Jakuba* podziałowi fazowemu (według czasów akcji – por. roz. 2.2.4 Czas), drugi: rosnąco-malejącym pływom.

³¹⁵ Sama liczba 712213 jest liczbą złożoną.

³¹⁶ Taka dwoistość ugrupowań (wykorzystująca **zasadę niestabilności** w psychologii Gestalt) przejawia się w utworze od najmniejszych struktur (*objets sonores*) po najwyższe. – por. przyp. 314.

- w zakresie rozwiązań dramaturgicznych w librecie: Ona rozszczepiona potrójnie, trzy czasy akcji, trzy lub dwie tożsamości w spektrum postaci
- w okolicach *Reformatierung*: jakby przez chwilę, w momencie resetu, prześwitywała podstawowa tkanka świata (**odstępy wyłącznie 2- i 3-miarowe**), por. przykł. 16

a.

b.

Przykł. 15 *Fazy Jakuba*, Faza 1a, t. 224-236, partie wybranych instrumentów smyczkowych. Liczby (1, 2, 3, 5, 7) przypisane poszczególnym partiom, odpowiadające liczbie regularnie opuszczanych miar taktu (systemy a. i b.) lub wypełnionych motywem obcym (system b., wyróżniono motywy tego samego typu). Jednostka liczbowa odpowiada mierze taktu.

Ciąg liczb pierwszych wykazuje pewien wpływ na świat *Faz Jakuba*, w szczególności wypełniając wszelkie w nim luki: czasowe (miary trwania pauz) czy w regulacji metrycznej (zakresy sekundowe odcinków *ad libitum*).

Protociąg współstrukturyzuje się z ciągiem liczb pierwszych dla pierwszych argumentów (są takie same), rozmija się wartościami kolejnych wyrazów, ale dyskretnie strukturyzuje wybranymi swoimi argumentami ciąg liczb pierwszych – a przynajmniej na **wrażeniu** takiej zależności opiera się w wielu swoich aspektach konstrukcyjna strona utworu. Protociąg odnosi się w tym ujęciu do pierwotnej ciągłości, a ciąg liczb pierwszych – do pewnego od niej odwarstwienia, wciąż kontrolowanego regulacjami protociągu, a zatem prowadzącego do ciągłości³¹⁷.

³¹⁷ Aby lepiej wydobyć spajający charakter protociągu we wcześniejszych przykładach zastosowań wszelkie jego wystąpienia wytłuszczono.

3/4 884 2/4 accel. -

The score is divided into two systems, labeled 1 and 2. System 1 includes:

- ob. 1°
- ob. 2°
- ob. d'a. in G [3°]
- cl. in si^b
- cto in si^b (small & large)
- perc. 1°
- perc. 2°
- org. + cmb.
- vn. 1°
- vn. 2°
- vn. 3°
- vn. bar. [4°]
- vla
- vc. 1°
- vc. 2°
- cb. 1°

System 2 includes:

- vid.
- promp.
- Eleth [v. 2]
- Uveth [v. 3]
- fl. 1°
- fl. 2°
- c-cto in si^b (small & large)
- fg.
- serp.
- fr. in si^b
- perc. 3°
- tast. MIDI
- ar.
- vln. 5°
- vln. 6°
- cb. 2°

The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, pp, mp, p, mf), and various performance instructions such as 'poco vibr', 'soft', and 'frame drum'. The vocal parts (vid., promp.) include lyrics in Polish and English, such as 'NIEBESKI WCHODZI DO LABRYNTU' and 'NIEBESKI WCHODZI DO LABRYNTU'.

Przykł. 16 *Fazy Jakuba*, Faza 3a, t. 882-888. Fakturalne zagęszczenie koncentryczne przy zachowaniu odstępów dwu- i trójmiarowych w partiach.

37. miasto zostało stworzone (nocne parowanie świetlne)

4/4 $\text{♩} = 70$ *rall.* $\text{♩} = 62$

Bogobłądzący się w górę, ale razi ich słodkie coraz bardziej zaskakują się nie od góry, ale od dołu.

ob. 1^o, ob. 2^o, ob. d.a. in la [3^a], cl. in si^b, cto in si^b (basso i contralto), perc. 1^a, perc. 2^a, org. + cmb., vn. 1^o, vn. 2^o, vn. 3^o, vn. bar. [4^a], vla, vc. 1^o, vc. 2^o, cb. 1^a, vid., promp., Kobieta [v. 1], Eleth [v. 2], Uveth [v. 3], fl. 1^a, fl. 2^a, c-ito in si^b (basso i contralto), fg., serp., fr. in si^b, perc. 3^a, lost. MIDI, ar., vin. 5^o, vin. 6^o, cb. 2^a

Śląkiet obserwował jak solusie materializuje się
[Carle Beulah uczynić w budownictwie przesłannym, aby nie separać w swiecie, emier]
[zobokite] wodzie nie widział cienia

Chocze chwale
[Carle Beulah]

Wchodzący do polejki, okna są poza,
wtedy pro śnież i chwytają się na ledzie

Ustas das wätere Wätere der Schöpfang zu begriffe, sollt man sich daran
entzumen, ead es beta Licht gah, ehe der Hiert regte

[szepceni]
Ustas das wätere Wätere der Schöpfang zu begriffe, sollt man sich daran
entzumen, ead es beta Licht gah, ehe der Hiert regte

[szepceni] głozni
[wypręgił] Brakowiczaj Nijajawa, bocki Architekt plus swój odkaza.
[Szarykły] reakowicaz uczynicze by [dziej] [stabilizowac]
[Gnac] wypril cenzurawany, ciala [Lia] wyprawoz.
[Stalki] [budy] wipa [tywoly] [stencjonacji] [opiarow].

Przykł. 17 *Fazy Jakuba*, Faza 3a, t. 870-873. Faktura nawiązująca wizualnie do symetrycznego układu argumentów przenikających się protociągu oraz ciągu liczb pierwszych (por. wykres 3)

W warstwie muzycznej liczby oraz ich ciągi tworzą system mikroformalnych regulacji. Ich dyskretny, lecz rozprzestrzeniony charakter zostaje podtrzymany w librecie, w którym kodują pewne aspekty rzeczywistości. Libretto stwarza zaledwie sugestię ich obecności (czasem nieznacznie uwydatnianą – przypadek podziałów liczby 712213), możliwą w odbiorze utworu do: odczytania, zignorowania lub pominięcia. Przenikające się ciągi liczbowe zapełniają szczeliny świata. W „liczbowych zagłębieniach” oratorium można próbować szukać ciągłości, nawet gdy jednocześnie wydaje się niemożliwa.

*Wątpimy w to, bo nie dysponujemy boskim oglądem całości*³¹⁸.

b. proporcja: ἐπόγδοον [epogdoon]

*W labiryntach łuków (Architektem Potężny Urizen) przez które krążyć
Mogą Niebiosa i które niczym kajdany pętają Wieczność. (...)
Budowla wiecznej śmierci o proporcjach wiecznej rozpaczy.
William Blake, **Jeruzalem**, płyta 66, w. 4–5, 7*

Demiurg wykorzystuje rodzaj liczbowej szczeliny³¹⁹, by wprowadzić nową jakość: **proporcję**. Zestawia zatem, nie tworzy; z zestawienia tworzy nową podstawę, wypierającą liczby wcześniej swobodnie „dane w świecie” (lub, co najwyżej, w pewnych konstelacjach).

libretto , s. 32: *słyszysz? toczą wodę straszne młyny, szczelnie wypełniając
ostatnie szczeliny świata*

s. 11: *wpadają przez szczeliny słupy metanowo-błękitnego światła*

*Aby utrzymać status „środka”, przestrzeń może poszerzać się jedynie według
ściśle określonych miar i reguł*³²⁰.

W akcie odtwórczym regułą pohamowana zostaje spontaniczna ekspresja świata. Świat zostaje sprowadzony do wiecznego odtwarzania, a sztuczne ugrupowanie (proporcjonalny „zrost”) utrudnia lub nawet uniemożliwia percepcję całości.

Podstawę proporcjonalną, kreaującą zależności liczbowo-dźwiękowe w utworze stanowi **stosunek 9:8 – ἐπόγδοον (epogdoon)**: interwał pitagorejski, a zatem dający opisać się stosunkiem podniesionych do potęgi liczb 2 i 3:

³¹⁸ Leibniz, jedna z tez teodycei.; *Ten mały nieporządek jest tylko pozorny wobec całości*. por. G.W. Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 343 oraz: *Ibidem*, s. 241: *To, co możemy dotychczas zobaczyć, nie stanowi dostatecznie dużej części, aby rozpoznać piękno i porządek całości*.

³¹⁹ Demiurg wykorzystuje **szczelinę w systemie**: liczba 9 należy do protociągu regulującego, a nie objawia się w strukturyzacji liczb pierwszych.

³²⁰ T. Sławek, *op. cit.*, s. 266.

$$\frac{3^2}{2^3} = \frac{9}{8}$$

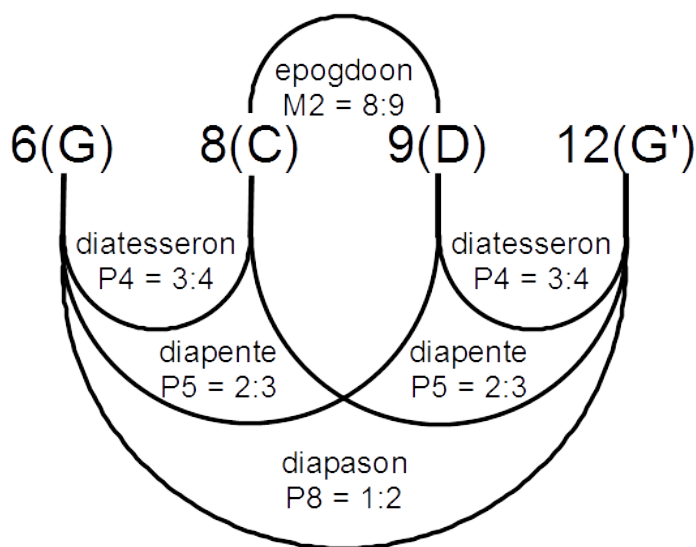
Epogdoon, ze względu na swoje właściwości matematyczne i estetyczne, był uważany przez pitagorejczyków za szczególnie harmonijny³²¹. W dosłownym tłumaczeniu *ἐπόγδοον* to „jedna ósma ponad” (ἐπ- ponad, ὀγδοον – 1/8), tj.

$$8 + \left(\frac{1}{8} \times 8\right) = 9.$$

Analogicznie – epogdoonem liczby 16 jest 18.

(...) liczba siedemnaście, wchodząc pomiędzy pierwiastek liczby 16 i podłużny prostokąt liczby 18, które, tak się składa, są jedynymi figurami płaskimi, których obwody są równe ich powierzchni, odgradza je od siebie i rozdziela, a także rozbija stosunek ośmiu do ośmiu i jednej ósmej przez podział na nierówne odstępy³²².

Liczba **17** staje się ważna konstrukcyjnie i znaczeniowo [por. też: 2.1.2: c. liczba (17)], oznaczona zostaje jako **limes**. Określana będzie liczbą graniczną.



Rys. 14 *epogdoon* [ἐπόγδοον]

³²¹ por. N. Froese, *Von Thales bis Heraklit Die Vorsokratik: Kinderstube der erklärenden Wissenschaft und der westlichen Philosophie*. Teil I., Projekt Griechische Antike, 2023, s. 31.

³²² Plutarch, *Moralia...*, op. cit., s. 103; oryg.: ...the number seventeen, coming in between the square sixteen and the oblong rectangle eighteen, which, as it happens, are the only plane figures that have their perimeters equal their areas, bars them off from each other and disjoins them, and breaks up the ratio of eight to eight and an eighth by its division into unequal intervals.



Ryc. 15 Rafael Sanzio, *Szkoła Ateńska* (1509–1511), fresk w Stanza della Segnatura, fragment

Moment wyodrębnienia liczby granicznej (lg) można ująć również następująco: wyodrębnienie granicy (wytworzenie „pola granicznego”) nastąpiło w wyniku pomnożenia proporcji wyjściowej $(\frac{9}{8})$ przez dwa³²³ (2^1); możliwa kontynuacja tej operacji – mnożenie przez kolejne potęgi liczby 2, co daje następujące **pary liczb w relacji epogdoonu** ($i\acute{\epsilon}\pi$):

36 będące epogdoonem³²⁴ 32, 72 – 64, 144 – 128, 288 – 256, itd.

czyli – łącznie z poprzednimi – następujące „instancje epogdoonu” $i\acute{\epsilon}\pi$ (każda z nich będąca jedynie kolejnym sposobem wyrażenia tej samej proporcji):

$$i\acute{\epsilon}\pi_0 = \frac{9}{8}, i\acute{\epsilon}\pi_1 = \frac{18}{16}, i\acute{\epsilon}\pi_2 = \frac{36}{32}, i\acute{\epsilon}\pi_3 = \frac{72}{64}, i\acute{\epsilon}\pi_4 = \frac{144}{128}, \dots$$

gdzie

$$i\acute{\epsilon}\pi_n = \frac{9}{8} 2^n$$

Można następnie określić ile **liczb granicznych** (lg), tzn. liczb naturalnych mieszczących się w przedziale zamkniętym pomiędzy daną liczbą a jej epogdoonem (spośród par liczb uwzględnionych jako $l\acute{\epsilon}\pi$), występuje dla danej $i\acute{\epsilon}\pi$. I tak:

³²³ Była to pitagorejska procedura uzyskiwania kolejnych interwałów.

³²⁴ Epogdoonem w literaturze nazywana bywa nie tylko proporcja, ale również większa z liczb w tej proporcji.

- dla pary $l\acute{\epsilon}\pi_2$: 36-32 (tworzącej $i\acute{\epsilon}\pi_2 = \frac{36}{32}$) liczby graniczne ($lg\acute{\epsilon}\pi_2$) są 3:
 33, **34**, 35;
 dla pary liczb $l\acute{\epsilon}\pi_3$: 72-64 (tworzącej $i\acute{\epsilon}\pi_3 = \frac{72}{64}$) liczb granicznych ($lg\acute{\epsilon}\pi_3$) jest 7:
 65, 66, 67, **68**, 69, 70, 71
 dla pary liczb $l\acute{\epsilon}\pi_4$: 144-128 (tworzącej $i\acute{\epsilon}\pi_4 = \frac{144}{128}$) liczb granicznych ($lg\acute{\epsilon}\pi_4$) jest 15:
 $lg \in (129; 143)$ itd.;

Zbiór liczb granicznych określony zostaje **połem granicznym** (PG); pole graniczne wytwarza się w pierwszej instancji epogdoonu, obejmując jedynie liczbę 17, i dla kolejnych instancji $i\acute{\epsilon}\pi$ stale się rozszerza (tzn. moc zbioru PG rośnie w kolejnych instancjach $i\acute{\epsilon}\pi_n$).

Moc pola granicznego (\overline{PG}) dla danej $i\acute{\epsilon}\pi$ opisano funkcją:

$$\overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_n} = 2^n - 1^n$$

i dla kolejnych instancji epogdoonu wynosi:

$$\overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_0} = 0; \overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_1} = 1; \overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_2} = 3; \overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_3} = 7; \overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_4} = 15; \dots$$

W kolejnych instancjach rosną również **wartości liczbowe argumentów** (lg) pola granicznego. Dla danej instancji $i\acute{\epsilon}\pi_n$ zawierają się one w przedziale:

$$lg_{\acute{\epsilon}\pi_n} \in (8(n+1); 9(n+1)),$$

gdzie $lg \in N$

a zatem, jak zaobserwowano już wcześniej, wynoszą:

$$lg_{\acute{\epsilon}\pi_0} \in \emptyset; lg_{\acute{\epsilon}\pi_1} = 17, i\acute{\epsilon}\pi_2 \in \langle 33; 35 \rangle, l\acute{\epsilon}\pi_3 \in \langle 65; 71 \rangle, l\acute{\epsilon}\pi_4 \in \langle 129; 143 \rangle, \dots$$

gdzie $lg \in N$

Dalej, *znając moc pola granicznego*, możliwe jest obliczenie **sumy wartości liczb granicznych** (sumy wyrazów) PG danej instancji:

$$s(lg_{\acute{\epsilon}\pi_n}) = \frac{17\overline{PG}_{\acute{\epsilon}\pi_n}(\overline{PG} + 1)}{2}$$

Dotychczasowe, a także pewne opisane bezpośrednio dalej, wyprowadzenia ujmuje tabela:

Tabela 6. Podstawowe ujęcia numeryczne Faz Jakuba

instancja epogdonu $i\acute{e}\pi_n$		pole graniczne dla instancji $PG_{i\acute{e}\pi_n}$					
n	przedstawienie numeryczne $i\acute{e}\pi_n = \frac{9}{8} 2^n$ gdzie $\frac{x+\frac{1}{2}x^2}{x}$; $i\acute{e}\pi$: $\in \{x, x+\frac{1}{8}x\}$	moc PG (liczebność lg w PG) $\overline{PG}_{i\acute{e}\pi_n} = 2^n - 1^n$	wartości lg dla PG $lg\acute{e}\pi_n \in (8(n+1); 9(n+1))$ gdzie $lg \in N$ na centr: 1 lub 2 suma przez moc	suma wartości lg dla PG $s(lg\acute{e}\pi_n) = \frac{17\overline{PG}_{i\acute{e}\pi_n}(\overline{PG} + 1)}{2}$	opór PG $= \frac{RPG_n}{\overline{PG}_{i\acute{e}\pi_n}} = \frac{ lg _n}{\overline{PG}_{i\acute{e}\pi_n}}$	współczynnik $u_n = \frac{1}{\overline{PG}_n}$	
0	$\frac{9}{8}$	0	$\in \emptyset$	0	-	0	
1	$\frac{18}{16}$	1	$ lg =17$ (limes)	17	17	1	
2	$\frac{36}{32}$	3	33, 34 , 35 $ lg =34$ (limes podwójny)	102	11.3	0.(3)	
3	$\frac{72}{64}$	7	65, 66, 67, 68 , 69, 70, 71 $ lg =68$	476	≈ 9.71	≈ 0.14	
4	$\frac{144}{128}$	15	129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136 , 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143 $ lg =136$	2 040	9.0(6)	0.0(6)	
5	$\frac{288}{256}$	31	$\in < 289; 255 >$ $ lg =272$	8 432	≈ 8.77	≈ 0.03	
6	$\frac{576}{512}$	63	$\in < 513; 575 >$ $ lg =544$	34 272	≈ 8.63	< 0.02	
7	$\frac{1152}{1024}$	127	$\in < 1025; 1151 >$ $ lg =1088$	138 176	≈ 8.57	< 0.01	
8	$\frac{2304}{2048}$	255	$\in < 2049; 2303 >$ $ lg =2176$	554 880	8.5(3)	→ 0	
9	$\frac{4608}{4096}$	511	$\in < 4097; 4607 >$ $ lg =4352$	2 223 872	≈ 8.52		
10	$\frac{9216}{8192}$	1023	$\in < 8193; 9215 >$ $ lg =8704$	8 904 192	≈ 8.51		
11	$\frac{18432}{16384}$	2047	$\in < 16385; 18431 >$ $ lg =17 408$	35 634 176	→ 8.50		
12	$\frac{36 864}{32 768}$	4095	$\in < 32 769; 36 865 >$ $ lg =34 816$	(...)			
13	$\frac{73 728}{65 536}$	8189	$\in < 65 537; 73 737 >$ $ lg =69 632$	(...)			
17	$\frac{1179648}{1048576}$	131072	$\in < 1 048 577; 1 796 647 >$ $ lg =1 114 112$	(...)			
23	(...)	8388608	(...) $ lg = 71303168$	(...)			

W tabeli wyszczególniono **liczby graniczne centralne** $l|g|$; liczba graniczna centralna jest to dla każdego zbioru lg danej instancji ta liczba graniczna, która zajmuje centralną pozycję w zbiorze. Ciąg takich $l|g|_n$ (17, 34, 68, ...), wyraża się wzorem:

$$l|g|_n = 17 \times 2^{(n-1)}$$

Ciąg $l|g|$ wykazuje ciekawą zależność względem ciągu \overline{PG} : wraz z liniowym wzrostem wartości kolejnych argumentów ciągu $l|g|$, zmniejsza się ich proporcjonalny udział w stanowieniu mocy PG danej instancji; udział ten dla danej $l|g|_n$ wynosi $\frac{1}{\overline{PG}_n}$; i tak – centralna liczba graniczna $l|g|$:

dla pary $l \acute{e} \pi_1$ 18-16 stanowi 100% zbioru liczb granicznych

dla pary $l \acute{e} \pi_2$ 36-32: $\frac{1}{3} = 33, (3)\%$

dla pary $l \acute{e} \pi_3$ 72-64: $\frac{1}{7} \approx 14, 28\%$

dla pary $l \acute{e} \pi_4$ 144-128: $\frac{1}{15} = 6, (6)\%$,

dla pary $l \acute{e} \pi_5$ 288-256: $\frac{1}{31} \approx 3, 23\%$,

dla pary $l \acute{e} \pi_6$ 576-512: $\frac{1}{63} \approx 1,59$, itd.

Współczynnik instancji (u) jest odwrotnością mocy pola granicznego:

$$u_n = \frac{1}{\overline{PG}_n}$$

dla kolejnych instancji epogdoonu wynosi:

$u \acute{e} \pi_1 = 1$; $u \acute{e} \pi_2 = 0, (3)$; $u \acute{e} \pi_3 \approx 0,14$; $u \acute{e} \pi_4 = 0,0(6)$; $u \acute{e} \pi_5 \approx 0,03$; ...

Wzrost wartości przy jednoczesnej zmianie rozdzielczości („zwiększanie przy zmniejszaniu”) skutkuje efektem podobnym do techniki *dolly zoom* w operowaniu kamerą; można sklasyfikować go jako „dramaturgiczny” efekt liczbowy (o pewnej wewnętrznej dramaturgii).

Odnosząc wartość danej liczby centralnej $l|g|$ odnieść do jej udziału w tworzeniu pola granicznego: $\frac{1}{\overline{PG} \acute{e} \pi_n}$ powstaje następujący wzór na **opór pola granicznego**:

$$RPG_n = \frac{l|g|_n}{\overline{PG} \acute{e} \pi_n}$$

[względnie: $RPG_n = l|g|_n \times u$]

wynoszący:

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_1\left(\frac{18}{16}\right): R_{PG\acute{e}\pi_1} = \frac{17}{1} = \mathbf{17}$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_2\left(\frac{36}{32}\right): R_{PG\acute{e}\pi_2} = \frac{34}{3} = \mathbf{11. (3)}$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_3\left(\frac{72}{64}\right): R_{PG\acute{e}\pi_3} = \frac{68}{7} \approx 9.71$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_4\left(\frac{144}{128}\right): R_{PG\acute{e}\pi_4} = \frac{136}{15} = \mathbf{9.0(6)}$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_5\left(\frac{288}{256}\right): R_{PG\acute{e}\pi_5} = \frac{272}{31} \approx 8.77$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_6\left(\frac{576}{512}\right): R_{PG\acute{e}\pi_6} = \frac{544}{63} \approx 8.63$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_7\left(\frac{1152}{1024}\right): R_{PG\acute{e}\pi_7} = \frac{272}{31} \approx 8.57 \text{ [8.5669]}$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_8\left(\frac{2304}{2048}\right): R_{PG\acute{e}\pi_8} = \frac{2176}{255} = 8.5(3)$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_9\left(\frac{4608}{4096}\right): R_{PG\acute{e}\pi_9} = \frac{4352}{511} \approx 8.52 \quad [8.51663405088]$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{10}\left(\frac{9216}{8192}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{10}} = \frac{8704}{1023} \approx 8.51 \quad [8.50830889541]$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{11}\left(\frac{18432}{16384}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{11}} = \frac{17408}{2047} \approx \mathbf{8.50} \quad [8.50415241817]$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{12}\left(\frac{9216}{8192}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{12}} = \frac{34816}{4095} \approx 8.50 \quad [8.50207570208]$$

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{13}\left(\frac{9216}{8192}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{13}} = \frac{34816}{4095} \approx 8.50 \quad [8.50207570208]$$

(...)

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{17}\left(\frac{9216}{8192}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{10}} = \frac{34816}{4095} \approx 8.50 \quad [8.50207570208]$$

(...)

$$\text{dla } i\acute{e}\pi_{23}\left(\frac{9216}{8192}\right): R_{PG\acute{e}\pi_{10}} = \frac{34816}{4095} \approx 8.50 \quad [8.50207570208]$$

Obliczanie oporu pola granicznego dla poszczególnych argumentów nakreśla wstępnie sposób wykorzystania wyjściowej proporcji (epogdoonu) w generatywnej części utworu. W **11** krokach następuje przejście od wartości skrajnej (granicy, bariery): **17** do prawie-centrum, w którym argumenty dążą do wartości **8.5**. Dla wartości kolejnych argumentów utrzymuje się już raczej wrażenie zbliżania, niż rzeczywiste zbliżanie (hiperboliczne zbliżanie nieskończone). Dążenie do nieosiągalnego centrum ponownie nasuwa skojarzenie z techniką *dolly*

zoom. Ujawnia się siła koncentryczna, wymiar Urizenowskiej proporcji, której badanie/ prześwietlanie kieruje tylko ku niej samej.

Mapa oporowa pola granicznego

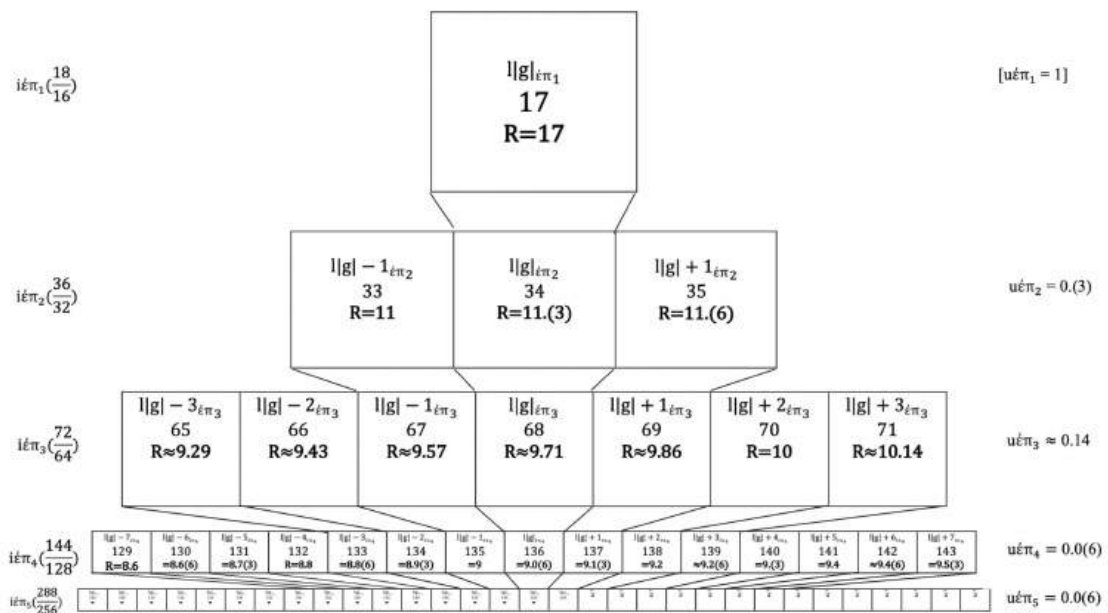
Możliwe jest oscylowanie wartością oporu dla danej instancji poprzez zmianę punktu odniesienia – w postaci liczby granicznej. Opór podawany jest dla centralnej liczby granicznej, np. $||g||_2 = 34$, ale można obliczyć również, jaki byłby opór dla pozostałych liczb granicznych tej samej instancji epogdoonu, tj.:

$||g|| - 1 = 33$ oraz $||g|| + 1 = 35$, a byłyby to, odpowiednio: $R = 11$ oraz $R = 11.(6)$.

Liczby graniczne skrajne to odpowiednio: najmniejsza w instancji: lg_{\min} ; największa w instancji: lg_{\max} . W tym wypadku: $lg_{\min} = 33$; $lg_{\max} = 35$.

W danej instancji różnica wartości oporu dla sąsiednich liczb granicznych przyjmuje wartość stałą. Wyraża się ona, oznaczonym już wcześniej, **współczynnikiem instancji: u** .

Wykres 4. Instancje i liczby graniczne w Fazach Jakuba



Najszerze zastosowanie znajduje w *Fazach Jakuba* **ciąg (rozkład) graniczny**, obejmujący dla kolejnych instancji epogdoonu trzy wartości pola granicznego:

- gdy ciąg malejący: lg_{\max} ; $||g||$; lg_{\min} np.: 35; 34; 33
- gdy ciąg rosnący: lg_{\min} ; $||g||$; lg_{\max} np.: 33; 34; 35

Najczęściej obejmuje cztery pierwsze instancje epogdoonu, tworząc ciąg 10-wyrazowy. Jako „nieosiągalny punkt odniesienia” (limes) dodawany jest argument o wartości 8, dając ostatecznie **ciąg 11-wyrazowy**.

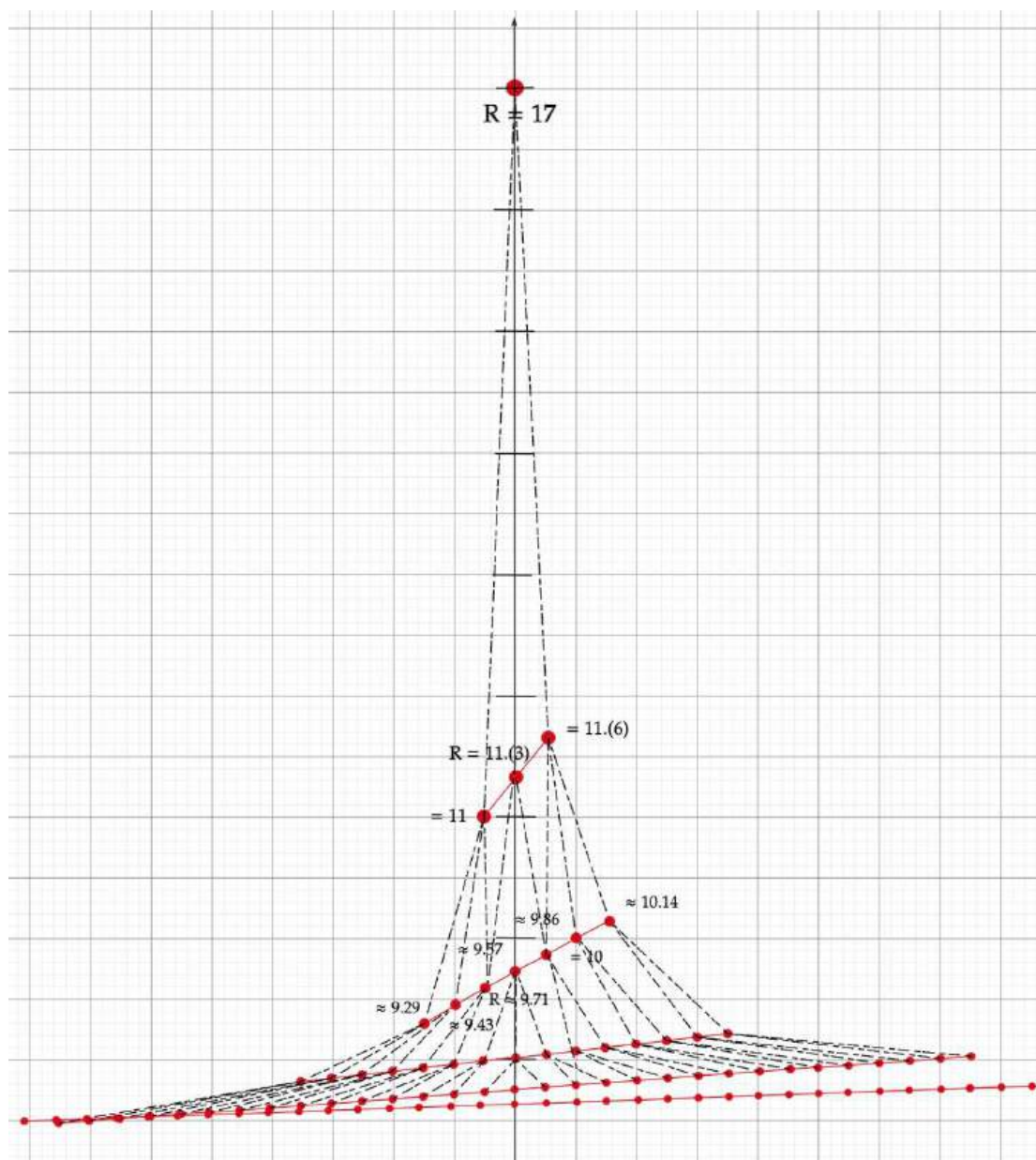
Ciąg graniczny:

*malejący*³²⁵ →

17; 11.(6); 11.(3); 11; 10.14; 9.71; 9.29; 9.5(3); 9.0(6); 8.6; [8]

← *rosnący*

Wykres 5. Wykres wartości ciągu granicznego



³²⁵ Z drobną fluktuacją (załamanie pomiędzy argumentami 9.5 i 9.29 w ciągu wyjściowym).

c. struktury czasowe

Ciąg graniczny zostaje wykorzystany do modelowania **pasm tempa**. Pasma Demiurga i Kobiety można porównać do niezależnych pasm percepcji, pozostałe – rozpoznać jako samorzutne monady [Leibniz] (pasma: blokowo-atomowe, widzeń, trzęsień, klawiatury MIDI – mechaniczne).

Rzeczywistość tworzą „porcje życia”, monady, pojedyncze indywidua obdarzone samorzutnością (niektóre również świadomością), natomiast płaszczyzna materialna (agregaty monad) jest jedynie sposobem, w jaki monady jawią się sobie nawzajem³²⁶.

Pasma tempa modelowane są według proporcji ciągu granicznego: w zwielokrotnieniu, przeskalowaniach, jako pochodne funkcji. Współdzielą tym sposobem ogólną logikę kilkuodcinkowego przyspieszania/zwalniania z drobną fluktuacją. Obejmują partykularne zakresy („nie mogą współistnieć dwie substancje, które różniłyby się od siebie solo numero”): skrajnie wolne pasmo trzęsień, pasmo blokowo-atomowe [odpowiadające liczbowo datom zdarzeń z libretta (lata 50.–70.)], pasma widzeń i mechaniczne: kompulsywne, w tempach „wyprzedzających”.

Pasma trzęsień zbiega się – nieprzypadkowo – z pasmem Demiurga na wartości minimalnej. Kompulsywnym przedłużeniem partii Kobiety jest natomiast pasmo mechaniczne (punkt wspólny: ♩ = 97). Najbliżej w wartościach są pasma Demiurga i Kobiety: rozpięte od sąsiednich liczb granicznych drugiej instancji epogdoonu (34, 35) do spotkania w punkcie (czasie): ♩ = 97. Ponieważ pasma tworzą niezależne struktury:

Oddziaływanie jednych substancji na drugie nie może odbywać się w formie przesyłania informacji (energii). „Monady nie mają okien”³²⁷.

ich bliskość powoduje „tarcia” – odczuwane jako drobne odchylenia tempa³²⁸(przejście z pasma w pasmo – dla tego samego argumentu – oznacza zmianę o **2 lub 3** wartości metronomiczne). Logika niezależnych warstw służy **podążaniu za perspektywami czasowymi postaci i zjawisk libretta**: przybranej w danym

³²⁶ A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Zestawienie koncepcji Shaftesbury’ego i Burke’a*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001, s. 148.

³²⁷ J. Sytnik-Czetwertyński, *Pojęcie monady w koncepcjach Gottfrieda Wilhelma Leibniza i Immanuela Kanta* [w:] „Diametros” nr 15, marzec 2008, s. 51.

³²⁸ Nawiązanie do koncepcji prawie idealnie zestrojonych zegarów Leibniza; zob. też: J. Hołówka, *Quasi-realizm i quasi-idealizm* [w:] „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 4, 2016, Komitet Nauk Filozoficznych Polskiej Akademii Nauk, Wydział Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 181.; <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/115573/edition/100444/content>, dost. 23.08.2024.

momencie optyce miejsca lub bohatera. Szczególnym momentem perspektywy wymiennej w librecie, zbliżającej się do koncepcji narratora panoptykalnego Olgi Tokarczuk, towarzyszy rodzaj wirującego ruchu pasm tempa, przeskoków pomiędzy pasmami i ich argumentami.

Tabela 7. Skalowania temp Faz Jakuba według proporcji wyjściowej

rozkład proporcji			8.0 – 17.0			4.0 – 17	4 – 11.66	4 – 11.33	8.0 – 11.66
wykorzystany zakres wartości argumentów	4.0 – 11.33	8.0 – 11.66			4.0 – 11.66	4.0 – 11.66	4.0 – 11.66	4.0 – 11.33	
przyjęta wartość/ wzrór na ostatni arg.	11.33	11.66	a.	b.	c.	d.	97	97	g.
przyjęta wartość/ wzrór na pierwszy arg.	4	8	30	50	70	33	e.	f.	97
nazwa ciągu temp	ciąg przeska- lowany	ciąg wy- ściowy		pasmo blokowo- atomowe	pasmo widzeń	pasmo trzęsień	pasmo Demiurga	pasmo Kobiety	pasmo klawiatyry MIDI (mechaniczne)
(max.)		17				(70)			
max.	11.33	11.66	44	73	102	(48) 49	97	97	141
	10.66	11.33	42	71	99	47	89	91	132
	10	11	41	69	96	46	83	86	126
	8.28	10.14	38	63	89	42	69	71	119
	7.42	9.71	37	61	85	40	62	(63) 64	122
	6.58	9.29	35	58	81	39	(54) 55	56	117
	7	9.5	36	59	83	40	58	60	112
	6	9.0	34	56	79	37	50	51	102
	5.2	8.6	32	54	75	36	43	45	100
min.	4.0	8.0	30	50	70	33	33	34	97

a. $\frac{11.66}{8} = \frac{x}{30}; x = 43.73 \approx 44$

a. $\frac{11.33}{8} = \frac{x}{30}; x = 42.49 \approx 42$

b. $\frac{11.66}{8} = \frac{x}{50}; x = 72.88 \approx 73$

b. $\frac{11.33}{8} = \frac{x}{50}; x = 70.81 \approx 71$

c. $\frac{11.66}{8} = \frac{x}{70}; x = 102.03 \approx 102$

c. $\frac{11.33}{8} = \frac{x}{70}; x = 99.14 \approx 99$

d. $\frac{11.66}{11.66} = \frac{97}{2x}; x = 48.5 \approx 49$

d. $\frac{11.66}{11.33} = \frac{97}{2x}; x = 47.125 \approx 47$

d. $\frac{11.66}{11} = \frac{97}{2x}; x = 45.755 \approx 46$

e. $\frac{11.66}{11.66} = \frac{97}{x}; x = 97$ • właściwie: $\frac{11.66}{11.33} = \frac{97}{x}; x = 94,25$

e. $\frac{11.66}{10.66} = \frac{97}{x}; x = 88.68 \approx 89$

e. $\frac{11.66}{10} = \frac{97}{x}; x = 83.19 \approx 83$

f. $\frac{11.33}{11.33} = \frac{97}{x}; x = 97$

f. $\frac{11.33}{10.66} = \frac{97}{x}; x = 91.26 \approx 91$

f. $\frac{11.33}{10} = \frac{97}{x}; x = 85.61 \approx 86$

$$\frac{11.66}{8} = \frac{x}{97}; x = 141.38$$

$$\frac{11.66}{8.6} = \frac{x}{97}; x = 131.51 \approx 132$$

g. $\frac{11.66}{9} = \frac{x}{97}; x = 125.67 \approx 126$

d. struktury skalowe

W utworze wykorzystane zostają:

1. rozkłady graniczne wysokości:

ciągi wysokości uzyskane z rozkładu pola granicznego

a) w rozdzielczości do $\frac{1}{6}$ półtonu

b) w rozdzielczości do półtonu

2. dwie skale ptolemejskie i skala półsyntetyczna

a) w rozdzielczości do $\frac{1}{4}$ tonu

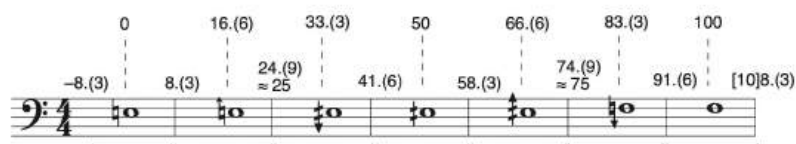
b) w rozdzielczości do półtonu

1. rozkłady graniczne wysokości – uzyskane z rozkładu pola granicznego

Wartościom argumentów ciągu granicznego rosnącego zostają przypisane wysokości dźwięków. W utworze następuje **stałe przypisanie** wartości pierwszego argumentu (= 8) dźwiękowi e^{329} – bez dyspozycji oktawy, w praktyce jednak nie wyżej niż w oktawie małej. Kolejne wartości argumentów zyskują przełożenia na kolejne dźwięki, z przyjęciem pięciu różnych rozdzielczości interwałowych przełożenia.

Przełożenie podstawowe wzrostowi wartości argumentu ciągu o 1 przypisuje zmianę wysokości o półton:

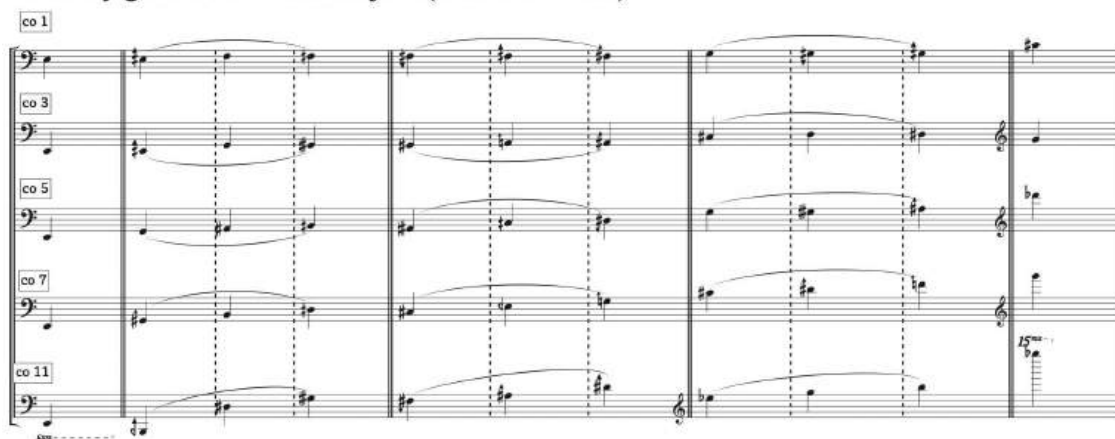
Wykres 6. Zakresy przybliżeń wartości do najbliższego znaku chromatycznego dla przełożenia podstawowego (tj. półton = wzrost wartości o 1) i rozdzielczości do $\frac{1}{6}$ półtonu



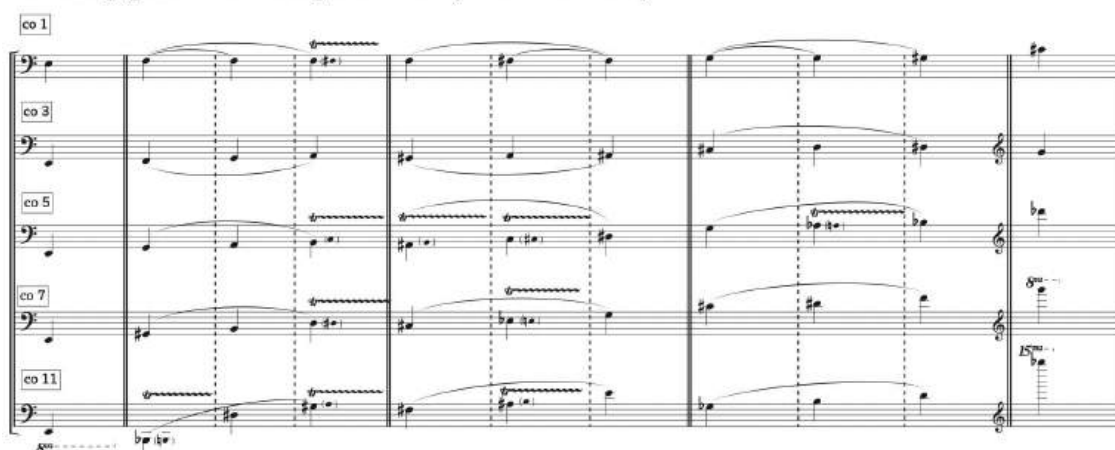
³²⁹ Tak obrany ton wyjściowy dla rozkładów granicznych odpowiada pierwszemu tonowi skal ptolemejskich oraz skali półsyntetycznej – por. przyp. 332. Występujące w utworze układy dźwiękowe zostają „wzajemnie stonikalizowane”, co pozwala na przejścia modulacyjne pomiędzy nimi – w tym również z zachowaniem nuty pedałowej. Na przestrzeni utworu skale ptolemejskie i półsyntetyczna modulują w kierunku zamykającego utwór rozkładu granicznego wysokości (docelowo: w przełożeniu podstawowym – por. wyk. 6).

Wykres 7. Rozkłady graniczne wysokości.

rozkłady graniczne: dokładniejsze (siatka: 1/6 tonu)



rozkłady graniczne: mniej dokładne (siatka: 1/2 tonu)



NB. Trylami „konceptualnymi” odnotowano przypadki, gdy wysokościowy odpowiednik oryginalnej wartości argumentu przypada niemal dokładnie pomiędzy dźwiękami siatki półtonowej. W partyturze *Faz Jakuba* w miejscach tych pojawiają się najczęściej rzeczywiste (brzmiące) tryle. Tym samym w poetyce dźwiękowej *Oratorium* drżenia znakują „niemożności aproksymacji”, są „ostatnimi śladami” ujednolicania.

Pozostałe, obecne w utworze **rozkłady graniczne wysokości**, temu samemu wzrostowi wartości argumentu przypisują zmianę o 3/5/7/11 półtonów. Zapis dźwiękowy jest przybliżany do dwóch rozdzielczości: 1/6 półtonu oraz do półtonu.

Zapis w rozdzielczości do 1/6 półtonu pojawia się głównie w instrumentach smyczkowych, sporadycznie w instrumentach dętych. Zapis w rozdzielczości 1/2 tonu ma zastosowanie w instrumentach klawiszowych, perkusyjnych melodycznych, harfie; przy czym w związku z możliwością zastosowania stroju półsyntetycznego dźwięki *fis* oraz *cis* mogą być odkształcone (o ćwierć tonu niższe) – co w wielu przypadkach zbliża je do oryginalnej wysokości.

2. skale ptolemejskie i skala półsyntetyczna

W utworze zostają wykorzystane dwie skale opisane przez Ptolemeusza w traktacie *Harmonics*: **Ptolemy's tense diatonic** oraz **Ptolemy's even diatonic**. Zbudowane są z dwóch jednakich tetrachordów (4:3), o następujących wewnętrznych proporcjach częstotliwości³³⁰:

Ptolemy	
<i>intense diatonic</i>	<i>even diatonic</i>
60	60
66 2/3	66 2/3
75	73 1/3
80	80
90	90
100	100
112 1/2	110
120	120
$\frac{10 \times 9 \times 16 = 4}{9 \ 8 \ 15 \ 3}$	$\frac{10 \times 11 \times 12 = 4}{9 \ 10 \ 11 \ 3}$

Ryc. 16 Ptolemeusz, *Harmonics*, s. 103;
długości podziału struny i odpowiadające im proporcje interwałowe w siedmiu toni, fragment

Tetrachordy w obu skalach są od siebie odległe o interwał epogdoonu (9:8). Tym samym w ramach oktawy (2:1), ciąg proporcji jest następujący (budowa skal w kierunku opadającym):

– **Ptolemy's tense diatonic**: 10:9, **9:8**, 16:15, **9:8**, 10:9, **9:8**, 16:15

– **Ptolemy's even diatonic**: 10:9, 11:10, 12:11, **9:8**, **10:9**, **11:10**, **12:11**

Skala *tense diatonic* rozpościera prawie symetryczny baldachim, z potrójnym epogdoonem (cykliczność). *Even diatonic* zawiera w sobie moment ciągłości: w wersji wstępującej (od ostatniego dźwięku) przechodzi po opadającym szeregu alikwotów (**12:11**, **11:10**, **10:9**, **9:8**) aż do **osiągnięcia epogdoonu** pomiędzy tetrachordami. *Even diatonic* było – w przeciwieństwie do *tense diatonic* – **skalą sztuczną**, skonceptualizowaną przez Ptolemeusza:

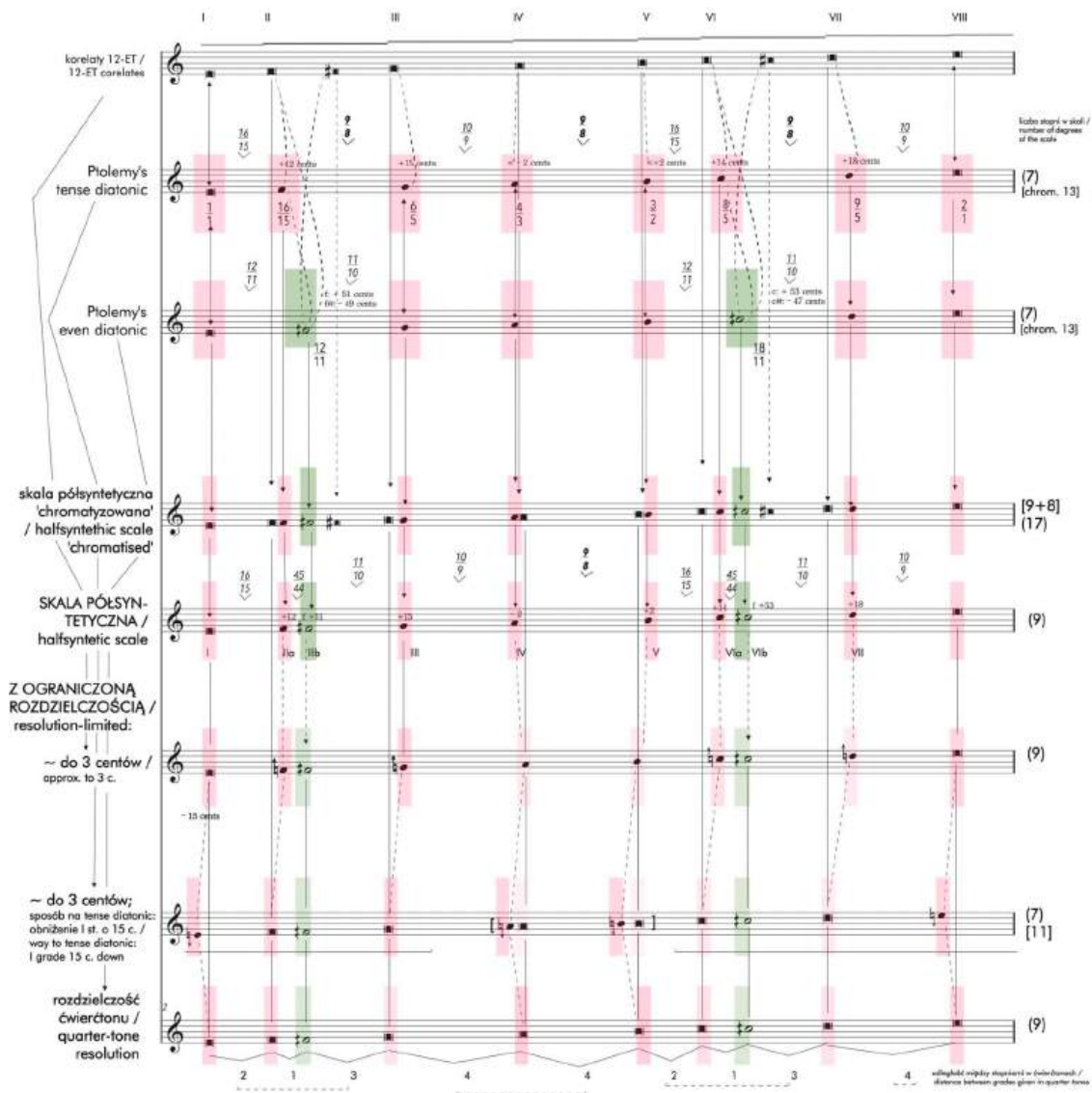
Ostatnia, even diatonic, jest jego własnym wynalazkiem. Wypróbował ją [brzmieniowo] i donosi, że efekt jest „raczej obcy i rustykalny, ale wyjątkowo delikatny”. Pozostałe skale [wśród nich: tense diatonic] należy traktować jako matematycznie idealizacje strojów, które faktycznie można usłyszeć³³¹.

³³⁰ Ptolemeusz, *Harmonics*, Brill, Leiden – Boston – Kolonia, 2000, s. 41, 51–57, 60–65, 100–102; <https://archive.org/details/solomon-1999-ptolemy-harmonics/>, dost. 21.08.2024.

³³¹ M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, Nowy Jork 1992, s. 171; oryg.: *The last, the 'even' diatonic, is his own invention. He has tried it out, and reports that the effect is 'rather foreign and rustic, but exceptionally gentle'. The rest must be taken as mathematical idealizations of tunings actually to be heard.*

Obie skale różnią się jedynie **dwoma dźwiękami**. Z połączenia obu siedmiotonowych skal uzyskana zostaje 9-tonowa **skala półsyntetyczna** (dwukrotnie pojawia się w niej nowa proporcja: 45/44 pomiędzy różnymi dźwiękami skal składowych).

Wykres 8. Asygnacje wysokości dla skal ptolemejskich i skali półsyntetycznej w różnych rozdzielczościach



Proporcje skali *tense diatonic* odpowiadają w przybliżeniu (miejscowo znaczym: przy maksymalnej różnicy dla pojedynczego dźwięku wynoszącej 18 centów) pochodni diatonicznej na współczesnej klawiaturze fortepianu/ MIDI **od dźwięku e³³²**. Skala *even diatonic*, przy takim samym przypisaniu pierwszego stopnia, wykorzystuje dwa dźwięki o minimalnie ponad ćwierćton odległe

³³² Dokładniejsze historyczne koneksje takiego przypisania: por. M. L. West, op. cit., s. 170.

od odpowiednich dźwięków na klawiaturze³³³: *c* oraz *f*. Z tego względu podstawową rozdzielczością przyjętą dla skali półsyntetycznej w partyturze *Faz Jakuba* jest odległość ćwierćtonu. Z tej jej rezolucji wynika również **strój półsyntetyczny**, zalecany w utworze dla harfy, instrumentów klawiszowych i melodycznych perkusyjnych: równomierna temperacja z dźwiękami *cis* oraz *fis* obniżonymi o ćwierć tonu.

Przejęciowo występuje przybliżenie do $\frac{1}{6}$ półtonu. Dotyczy szczególnie dłuższych dźwięków, w czasie rozszerzonym: w instrumentach smyczkowych i dętych. Umożliwia znacznie dokładniejsze przybliżenie do interwałów stroju pitagorejskiego, obecnych w *tense diatonic* oraz *even diatonic*.

e. kanony mikrotonowe

Kanony mikrotonowe są najbardziej zdeterminowanymi liczbowo strukturami w utworze: proporcja określa ich wymiar rytmiczny i wysokościowy. Wszystkie przełożenia zostają oparte na wartościach argumentów **ciągu granicznego**.

Przełożenia wysokościowe są tożsame z rozkładami granicznymi wysokości. W pełnym przeprowadzeniu kanonu mikrotonowego na końcu utworu wykorzystane zostaje przełożenie podstawowe (wykr. 6). We wcześniejszych fragmentach wprowadzane są przebiegi szczątkowe kanonu w szerszych przełożeniach (w dziedzinie wysokości zmianie wartości argumentu o 1 przypisujące różnicę $\frac{3}{5}$ / $\frac{7}{11}$ półtony). Rozwiązanie takie w sensie poetyckim wiąże się z zawężaniem widzenia, z obietnicą zwielokrotnionej przestrzeni, przeskalowanej ostatecznie do pojedynczego wymiaru (1:1).

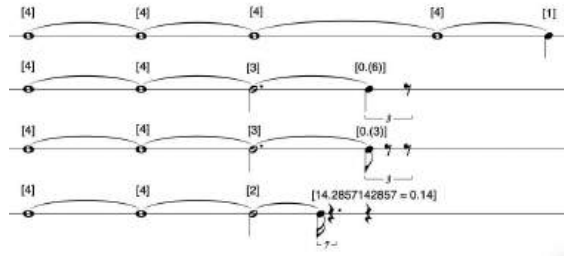
Przełożenie rytmiczne. Danej wartości argumentu ciągu odpowiada wartość rytmiczna, obejmująca wskazaną wartością argumentu liczbę miar taktu.

Wykres 9. Wykres przełożeń części setnych ciągu na wartości rytmiczne

:2 = 0.5
:3 = 0.(3)
:4 = 0.25
:5 = 0.20
:6 = 0.16.(6) ~ 0.17
:7 ~ 0.14
:8 = 0.12.5
:9 ~ 0.11
:10 = 0.10

³³³ Przybliżenia odpowiednio: 1 oraz 3 centy – por. wykres 8.

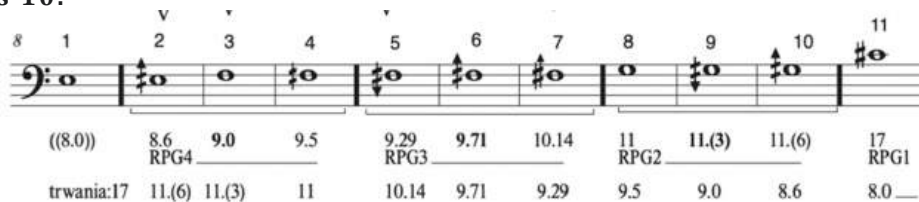
np.: dla wartości 17:
 dla wartości 11.(6):
 dla wartości 11.(3):
 dla wartości 10.14:



Dla przełożeń takich przyjęto pewien próg dokładności: za najdrobniejszą wartość przyjmując szesnastkę z nowemoli szesnastkowej. Przybliżenie takie pozwalające na przybliżenie do ok. 0.015 wartości miarowej.

Dux kanonu otrzymuje wysokości odpowiadające wartościom kolejnych argumentów ciągu granicznego rosnącego oraz wartości rytmiczne odpowiadające wartościom kolejnych argumentów ciągu granicznego malejącego.

Wykres 10.



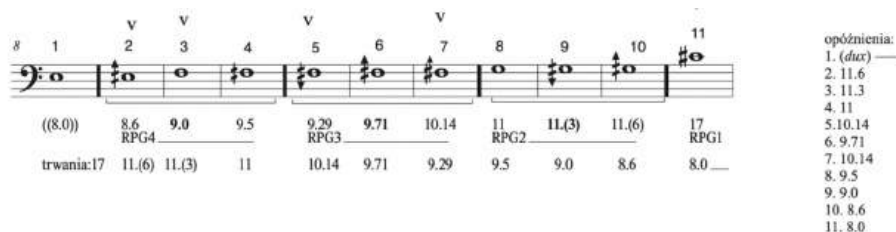
Celowo zastosowany zostaje dla czasów trwania oraz wartości ciąg oraz jego odwrotność., spotykający się w punkcie symetrii (9.71). Wychylenia odpowiadają przemianie energii potencjalnej w kinetyczną, w niekończącym się ruchu wahadła, napędzanego proporcją 9:8. Rezultat dźwiękowy jest następujący:



Przykł. 18 Mikrotonowy dux

Comes w swym kształcie liczbowym dokładnie imituje *dux*. Istotny jest interwał czasowy wejścia kolejnych odpowiedzi – ten regulowany jest tym samym ciągiem liczbowym: malejącym, z opuszczonym argumentem pierwszym (o wartości 17).

Wykres 11.



W tradycyjnych kanonach opóźnienie w imitacji skutkowało zmianą sposobu zapisu, ograniczającą się do kwestii technicznych (np. dłuższe wartości zastępowane legowanymi), bez ingerencji w przebieg impulsów rytmicznych. W kanonach *Faz Jakuba*, **w związku z zastosowaniem przybliżeń wartości**, dochodzi do dwóch zjawisk:

1. kumulowania się przybliżeń (suma wyrazów ciągu zaczyna coraz bardziej różnicować się z sumą wartości miarowych; w najbliższym możliwym momencie różnica zostaje wyrównana – kosztem bieżącej wartości)

2. w związku ze zmiennym opóźnieniem, kolejne głosy zostają umieszczone w coraz bardziej skomplikowanej siatce relacji³³⁴.

Dochodzi zatem do rzeczywistych zmian (mikrozmian/ **mikrouszkodzeń**) impulsów rytmicznych w kolejnych głosach kanonu. Niektóre wartości są w minimalnym zakresie skracane kosztem innych. Suma głosów wykazuje ogólną tendencję do komplikacji: wyraźnie widoczne w ostatnim takcie tematu każdego z głosów, ujawniającego się kolejno w rezolucji: trioli, kwintoli, septymoli, nowemoli.

Ekspansywny, falujący kanon swoją istotą wykracza coraz bardziej poza przyjęty podział metryczny. Wciąż jednak doświadczany jest w przyjętej rozdzielczości, nie dochodzi do jej zmiany (dawałaby ją np. modulacja metryczna).

³³⁴ Opóźnienia kolejnych głosów w stosunku do *dux*: 1. —, 2. 11.6; 3. 23; 4. 34; 5. 44.14; 6. 53.85; 7. 63.14; 8. 72.64; 9. 81.64; 10. 90.24; 11. 98.24. Liczby zakończone pełne nie wymagają przybliżenia; 0.14/0.64 są przybliżone minimalne [piąty wyraz ciągu: 44.14 wprowadza pierwszą septymolę]; liczby zakończone: 0.24 oraz 0.85 [podkreślono] wymagają największego przybliżenia: o około setną część wartości.

Proporcjonalna struktura kanonu, wymykając się rozdzielczości doświadczenia, staje się rozmyta, **bezszaftna**.

Modelowa realizacja kanonu ukazuje falujące, płynne ukształtowania utworzone z tektonicznych przesunięć.

Kanon mikrotonowy (9:8)

ad 11 voci

The image displays a musical score for a 9:8 microtonal canon, intended for 11 voices. The score is organized into three systems, each separated by a double bar line. The first system includes staves for the 3rd, 2nd, and 1st tenors (labeled 3°, 2°, and 1° dux). The second system includes staves for the 7th, 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st sopranos (labeled 7°, 6°, 5°, 4°, 3°, 2°, and 1° dux). The third system includes staves for the 10th, 9th, 8th, 7th, 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st sopranos (labeled 10°, 9°, 8°, 7°, 6°, 5°, 4°, 3°, 2°, and 1° dux). The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the intricate and fluid nature of the canon.

2

25

11°

10°

9°

8°

7°

6°

5°

4°

3°

2°

1° dux



27

11°

10°

9°

8°

7°

6°

5°

4°

3°

2°

3

11°

10°

9°

8°

7°

6°

5°



Przykł. 19 *Kanon mikrotonowy (9:8) ad 11 voci*

Kanon nie ukazuje się dokładnie w tej formie. Jego najbliższe pełnemu odsłonięciu następuje pod sam koniec formy *Faz Jakuba*. Jest realizowany nie przez 11, a przez 9 głosów; przez niektóre instrumenty – jedynie w formie szczątkowej; por. pojedyncze zawieszenia fletu 2, s. 146-147 partytury. Na problematykę niepełnego przeimitowania, nakłada się aspekt aproksymacji rytmicznej: grupy nieregularne kanonu w realizacji partyturowej ulegają zaokrągleniu do – maksymalnie – kwintoli. Wciąż nie okazując swojego kształtu, struktura nie zapewnia nic, poza obietnicą (por. Kasten i Farthing o błękanie Kleina, przyp. 60).

W miejscach minimalnych „aproksymacyjnych” przesunięć rytmicznych w stosunku do pierwowzoru naniesione zostają minimalne vibrata, odpowiednio przybierające na sile w wypadku większych aproksymacji; zacierające – już wcześniej rozmyte przybliżeniem – wyjściowe proporcje częstotliwościowe.

Muzyka nigdy nie jest redukowalna do poziomu abstrakcji występującego w matematyce, częściowo dlatego, że istnieje w materialnej (słyszalnej) postaci, ale przede wszystkim dlatego, że materiał, którym się posługuje, jest historycznie ukształtowany i rezonuje rzeczami materialnymi³³⁵.

Struktura zacierająca swoją tożsamość staje się źródłem najmniejszych drżeń, a przynajmniej odbieranych jako takie w końcowej dyspozycji percepcyjnej Kobiety. W wypadku powtórzenia cyklu znów mogłyby być odczuwalne jako zagarniające świat tąpnięcia.

*A wtedy oczy, odwracające się, zacienione,
Już nie rozpoznawały troskliwie utkanej obłudy; Strugi mułu na ich niebie,
Scalone ścieśniającym się postrzeganiem, Jawiły się jako powietrze przejrzyste;
oczy ich bowiem Tak małe się stały jak ludzkie oczy;
I oto oni, kurcząc się, pełzając,
Byli już teraz tworamami wysokimi tylko na siedem stóp³³⁶.*

³³⁵ G. Deleuze, F. Guattari, op.cit., s. 379–380.

³³⁶ W. Blake, *Księga Urizena*, op. cit., s. 62; oryg.: *But the streaky slime in their heavens. Brought together by narrowing perceptions. Appear'd transparent air; for their eyes Grew small like the eyes of a man. And in reptile forms shrinking together Of seven feet stature they remain'd.*

Kanon mikrotonowy odznacza się statycznym brzmieniem i harmonią. Wewnętrzny ruch rytmiczny jest w nim połączony z niezmiennym zbiorem dźwięków, który stabilizuje strukturę pod względem harmonii. Materiał dźwiękowy tworzący kanon sprawia, że cały oparty na nim fragment utworu (Półfaza 3b) jest rytmicznie ruchomy, ale harmonicznie – niemal statyczny; przybiera – tożsamą z kanonem – postać „pełzającej struktury”.

Niezależnie od wykorzystanego rozkładu granicznego wysokości (wykr. 7), kanon wykazuje zawsze niemal tę samą ekspresję: **niepokojącą, a zarazem brzmieniowo spójną**. Jego „przeszywająca koherentność” brzmieniowa zostaje nieco zatarta w wypadku przybliżenia do siatki półtonowej – w Fazach 1 i 2 utworu.

W odczuciu autora, jakość wyraźnie słuchowo rozpoznawalną – nawet w wypadku zastosowania rozdzielczości półtonu – stanowi natomiast pochodzenie wszystkich rozkładów granicznych (wykr. 7) i opartych na nich kanonów z jednego rozkładu proporcjonalnego (ciągu granicznego). Właściwość ta zostaje wykorzystana w quasi-modulacjach pomiędzy kanonami opartych o różne rozkłady graniczne.

Przemitowania, tworzące się pomiędzy głosami kanonu mikrotonowego, z jednej strony utrzymują równowagę (występują regularnie), z drugiej ją podważają (zróżnicowane zestawienia grup nieregularnych). Kanon kreśli brzmieniowo wiele możliwości (m.in. w zakresie komplikowania nałożeń rytmicznych oraz stosowania spójnych brzmieniowo, mikrotonowych współbrzmień), które zostają jednak „uwięzione” w jego strukturze i poddane procesowi stałego aproksymowania, kosztem ich potencjalnej, dalszej eksploracji.

2.3.9 Symbolika

Przestrzeń dramaturgiczno-muzyczna *Faz Jakuba* odwołuje się do kruchości świata tworzonych według zasad; świata w procesie zamykania się na wszelką nieciągłość, przewodzącą ku większej przestrzeni.

Wyobrażenie to zrasta się w utworze z polskimi latami 90. XX wieku – pełnymi nadziei, ale i beznadziei, nieustannej prowizoryczności i wkraczającej merkantylnej sztuczności (zastępującej inne, wcześniejsze sztuczności)³³⁷. Postaci – wraz z ich czasami – zastygają w (latach) transformacji. Z potrzeby rozszerzenia, zuniwersalizowania opowieści, wykracza ona czasowo, rozlewa się – pod postacią Kobiety, ale i m.in. instrumentarium – na czasy sąsiednie i dalsze. Jest też niewątpliwie historią trudnej relacji, którą tworzy dwoje ludzi, a współtworzą czasy, w których żyją. W *Oratorium* człowiek staje przed ogromem czasu, przed jego misternie skonstruowaną wielocyklicznością i, mimo prób, nie może się oprzeć jego pochłaniającemu charakterowi.

Wiele oddane jest domysłom, wobec których cykliczność i mikrocykliczność – na kilku poziomach – zapewnia pewną warstwę stateczności. Ciemniejszymi kolorami lat 90. rysuje się konflikt tragiczny: ani utknięcie w cykliczności, ani wyzwolenie się z niej nie zdają się wróżyć fortunnego rozwiązania. Transformacyjność jest więc w pewnym sensie pozorna, a utwór odtwarza swą realność wciąż w 1997 roku. Przeczuwa się w niej moment katastrofy:

*.. starzec przedstawiony jest tuż przed momentem wejścia do grobu, (...) młodzieniec właśnie ma powstać, tuż przed wykonaniem pierwszego ruchu, który pozwoliłby mu zacząć proces powstawania. Są to obrazy dynamiczne, sugerujące to, co ma się wydarzyć*³³⁸.

*Nasza umiejętność rozumienia zamysłu polega na tym, że gotowi jesteśmy uznać moment poprzedzający katastrofę*³³⁹.

Świat 1997 roku znajduje się w oratorium od samego początku w fazie rozkładu: odtwarzany z perspektywy drobnych wydarzeń, przedmiotów, pojedynczych drzeń

³³⁷ Odkurzacze Rainbow i zachodnie teleturnieje. Sądowne teczki pękające od pocztowych potwierdzeń odbioru i kioski pełne erotycznych pisemek. Przebrani górale zachwalający towary w supermarketach i uzdrowiciele z gazetowych ogłoszeń. Niezliczone dziwności lat 90., bez których nie byłibyśmy Polską, jaką jesteśmy teraz. [za:] W. Nowak, blurb [w:] P. Lipiński, M. Matys, *Niepowtarzalny urok likwidacji. Reportaże z Polski lat 90.*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2018.

³³⁸ M. Rzepczyńska, *Wizualność, słowo i totalność...*, op. cit., s. 36; por. też: S. Makdisi, *The political aesthetic of Blake's images* [w:] M. Eaves, *William Blake*, s. 110–149.

³³⁹ R. Wittkower, *Interpretacja symboli wizualnych* [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 344; cyt. za: M. Rzepczyńska, *Wizualność, słowo i totalność...*, op. cit., s. 36.

semantycznych, zza otoczki mitu; odtwarzany i rekonstruowany – jest miejscem demiurgicznym.

Jest konglomeratem, zlepieńcem, odbijającym poczucie pęknięcia i rozbicia na kawałki otaczającej nas rzeczywistości³⁴⁰.

– brzmi diagnoza wystawiona operze *Ubu Król* Krzysztofa Pendereckiego. W *Fazach Jakuba* podobna poetyka defragmentaryzacji odbija w odłamkach – zamiast resztek piękna – cienie (mitologizowanej – co najwyżej) codzienności³⁴¹. Ekspresja sygnałów psychologicznych, nieraz sobie sprzecznych, zawarta w ruchach i dyspozycjach głosowych postaci, przekładana na ostensywność faktur instrumentalnych i ingerencje multimedialnych buduje przestrzeń behawioralną. W toku spektaklu wytwarza się i podtrzymuje szereg sygnałów i kodów między postaciami. Dochodzi do tarcia płaszczyzn: charakterologicznych, znaczeniowych; do ścierania się różnych wersji mitu, opowiadanych różnymi mediami – płyt tektonicznych świata, powodujących wstrząsy. Dynamizm symboliczny jest uruchamiany w utworze także przez jego **multimedialność**, która umożliwia rozpraszanie i koncentrowanie znaczeń, a nawet ich **nawarstwianie i zacieranie**. Zarysowuje się:

medialna międzyprzeźródlenie, sfera oscylowania między odmiennymi środkami znaczeniotwórczymi, które zamiast nadbudowywać na sobie kolejne warstwy odniesień i oddziaływań, podają je w wątpliwość³⁴².

Rzeczywistość, za pośrednictwem krótkiej transmisji z nadzbiornika, sygnalizuje niemal fizyczne³⁴³ niebezpieczeństwo zanurzenia się w jej rozwibrowanych odłamkach, w szukaniu i gubieniu jej znaczeń.

libretto, s. 24: *Mieszkańcu, uważaj! Szkło nie rozpuszcza się w wodzie. Schodząc, schodź ostrożnie. Resztki mogą być jeszcze przy dnie.*

Wieloznaczna **symbolika** stanowi w utworze ostatnią ostoję dawnej jedności, zagubionej w **mechaniczności języka** (rozwarstwiającego znaczenia i przypisywanego je odrębnym słowom). Wykorzystanie języka niemieckiego w wybranych tytułach struktur i fragmentach libretta zarówno eksponuje, jak i podważa

³⁴⁰ M. Tomaszewski, *Krzysztofa Pendereckiego droga twórcza* [w:] Książka programowa opery „Raj utracony”, Opera Wroclawska, Wrocław 2008, s. 16; https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_02/86545_raj_utracony_opera_wroclawska_wroclaw_2008.pdf dost. 21.08.2024.

³⁴¹ Jest to pewne przetworzenie Leibniza, który twierdził że **rzeczywistość jest ziarnista**.; por. J. Hołówka, op. cit., s. 178.

³⁴² J. Kornhauser, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022, s. 129.

³⁴³ Podobna „fizyczna bezpośredniość” akustycznych sygnałów znamionuje Sciarrinowską koncepcję *ambiente vitale* – por. x 222 oraz S. Sciarrino, op. cit., s. 3.

językową *mechanikę pojedynczości* (te same lub podobne znaczenia, przypisane innym kształtom słów). Przekaz werbalny staje się niezrozumiały lub **niejednoznaczny**, obce słowa – deterioryzowane – zaciemniają swoje znaczenie (*Verdunklung*), by wsparte ekspresjami niewerbalnymi i multimedialnymi zyskiwać **nową wieloznaczność** („oczyszczanie słów” w *chemii z Niemiec*), gubić bezpośredniość komunikatu³⁴⁴:

*..bez względu na to czy jest martwy czy tylko znika,
jak znika przestrzeń [słowa i jego] pojedynczość³⁴⁵,*

Polkowice (pol. Polkowice, niem. Polkovitz) rozrastają się symbolicznie tak daleko, jak daleko wykraczają ich odnawiające się znaczenia, hamując „chorobotwórcze”, procesy: ujednolicania, rozwarstwiania, definiowania („bycia na miejscu”).

libretto, s. 15-16:

Organizm się broni. Takie myślenie jest może radykalne, ale nieprzemyślane ingerencje w tkankę miejską prowadzą do miejscowych anomalii, podwójnie antropogenicznych. W wyniku deformacji powoli obumierają siatki znaczeń. Na rondzie drugi zjazd. Jesteś na miejscu. Ale, nie wiem, czy chcesz tu być?, czy kiedykolwiek chciałeś?

Symbolika utworu zarysowana została tu zaledwie w skrócie, a w swej złożoności i różnorodności daje możliwość wielorakiej interpretacji.

³⁴⁴ Słowa – nośniki obumarłych znaczeń – upodabniają się do motywów oderwanych od wyjściowych faktur. por. 2.3.2 Struktury dźwiękowe: b. faktury – zderzenia i przepływy.

³⁴⁵ Parafraza wiersza O'Hary, *Spanie na skrzydłach*, op. cit.; por. przyp. 98.

Zakończenie

Praca nad *Fazami Jakuba* była procesem złożonym i długotrwałym, co znalazło odzwierciedlenie w jego wielopoziomowym opisie. Zostały w nim pośrednio zawarte najważniejsze etapy pracy nad kompozycją: poszukiwania inspiracji literackich i filozoficznych, konceptualizacji fabularnych, dobierania odpowiednich środków ekspresji dla złożonych, nieraz wielokrotnie nawarstwionych idei i konstrukcji muzycznych.

Stąd też, być może, zrodziła się potrzeba figury koła, „archaicznego planu miasta”, której koncentryczny charakter mógł pomieścić skrajności i różnorodność środków. Przestrzeń kolista była pierwszym pomysłem i pozostała siłą spajającą przez pięć lat pracy nad utworem: wizja „kopuły dźwięku”, wirującego ponad fragmentem ciemnego, nieoczywistego świata, wykreślonego na chwilę z innego czasu i przestrzeni.

Przełomowym było odkrycie, że kres oratoryjnego, scenicznego koła **jest** horyzontem Blake’a. Inspiracja potoczyła się wielowątkowo, ostatecznie koncentrując się wokół *Czterech Zoa* – poematu, w którym precyzyjnie wydzielone struktury krążą w chaotycznościach wizji. Inspiracja Blakiem była zarazem silnym imperatywem twórczym do własnych poetyckich poszukiwań, przefiltrowania mitologii Blake’a przez inne chaosy: doświadczenia choroby, niespokojności czasów, psychologicznego lub fizycznego zamknięcia – również w czasie lub miejscu bez perspektyw, w powolnym stadium rozpadu.

Niespodziewanymi nieraz przewodnikami w tworzeniu *Oratorium* byli Jarman, Sciarrino, O’Hara, Schönberg, Milton, Deleuze, Guattari i Leibniz.

Moje wcześniejsze doświadczenie obejmowało napisaną do własnego libretta operę leśną: *szumią, 36°* (2019)³⁴⁶, mniejszych rozmiarów czasowych i wykonawczych, utrzymaną w nieco jaśniejszych, choć również surrealistycznych

³⁴⁶ P. Siek, *szumią, 36°* – opera leśna (2019).

barwach. Podczas premierowego wykonania w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w scenografii zostały zastosowane kineskopy z transmisjami na żywo, których obecność zainspirowała mnie do dalszych przetworzeń. W *szumią, 36°* libretto prowadziło przez kolejne, nieprzewidywalne rozszczepienia postaci; w *Fazach Jakuba* zdecydowałem się wprowadzić bardziej stabilne (podwójne lub potrójne) spektra osobowości, wyjątkowo tylko sięgając po strategię wcześniejszą (głos GPS).

Szumią, 36°, pomimo że nie planowane w ten sposób, zyskało w książce programowej antyczne odniesienie strukturalne:

Prawdziwie poetycki sposób konstruowania formy utworu wynika z podziału scen na grupy przenikających się Międzyłesi i Ostępów. Może to budzić skojarzenia z epeisodiami i stasimami ze starożytnej tragedii greckiej, co czyni całość jeszcze ciekawszą³⁴⁷.

Świadome przywołanie koncepcji starożytnych zaistniało natomiast wcześniej: w synkretycznym *ANAMNESIS. Dialogach Platońskich w 3 scenach na zespół instrumentalny i tancerzy* (2015)³⁴⁸. Utwór stanowił cenne doświadczenie w panowaniu nad przestrzenią sceniczną, ruchem, światłem, a także w operowaniu notacją tych elementów.

W *Fazach Jakuba* zdarzyło mi się połączyć obie strategie, dotykając greckiego antyku w sposób zamierzony oraz strukturalny³⁴⁹. Oznaczało to dla mnie nie tylko włączenie w strukturę dramatyczno-muzyczną pitagorejskiej i ptolemejskiej liczby, związanych z nimi interwałów i skal, ale także utworzenie struktur pochodnych: liczbowych (ciąg graniczny), dźwiękowych (rozkład graniczny, kanony mikrotonowe) i zakomponowanych numerycznie w librecie. Chociaż sam antyk w *Fazach Jakuba*, jest już tylko pretekstem, nie strukturą tematycznie dominującą, pozwolił skorzystać mi ze swoich niestarzejących się narzędzi: generowania kolejnych interwałów przez podział, proporcjonalizowania skal i współbrzmień, **myślenia** proporcją. Warunki do zainteresowania się tym kierunkiem stworzył przede wszystkim mój pobyt w „mikrotonowym” (skala Bohlena-Pierce’a)

³⁴⁷ Książka programowa Wieczoru Prawykonawców Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego „12 Minut dla Moniuszki”, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2019, s. 10.

³⁴⁸ P. Siek, *ANAMNESIS. Dialogach Platońskich w 3 scenach na zespół instrumentalny i tancerzy* (2015), premierowe wykonanie: 30.04.2015, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, kolejne wykonania: 17.05.2016, Sala Filharmonii Lubelskiej, XX Forum Witolda im. W. Lutosławskiego „Most” (2016); 30.06.2016, Kraśnik.

³⁴⁹ Zamierzony – jak w *Anamnesis*, strukturalny – jak w *szumią, 36°*. *Anamnesis* w mniejszym stopniu zapożyczało systemowe rozwiązania liczbowe do tworzenia konstrukcji muzyczno-formalnych.

Hamburgu i możliwość konsultacji ukształtowań liczbowych z Toddem Harropem oraz Georgiem Hajdu. Fascynującym momentem było odkrycie, że wyprowadzenia muzyczne z ciągu liczbowego tworzą rodzaj geometrycznej figury i „płachty dźwięku”. Chciałbym w najbliższej przyszłości zaimplementować również inne proporcje i rozwinąć ten sposób fakturalnej, abstrakcyjnej kompozycji – z użyciem kanonów mikrotonowych – na przykład w utworze orkiestrowym z elektroniką³⁵⁰.

Fascynująca nieprzenikliwość brzmieniowa współbrzmień wyprowadzonych z opisanych w niniejszej pracy ciągów liczbowych, wydaje się – bezpośrednio po ich dźwiękowym wydobyciu – przenosić w przestrzeń słuchania uważnego, zbliżoną do tej, opisanej przez Sciarrina jako *ambiente vitale*. Wewnętrzna napięciowość harmoniczna współbrzmień może stwarzać w odbiorze słuchowym wrażenie ruchu, przebiegu harmonicznego oraz „tarć harmoniczych”. Wprowadzenie kanonu stanowi tylko jedną z możliwości „ożywienia” (względnie: regulacji) współbrzmiającego układu dźwięków rzeczywistym ruchem; eksploracja innych możliwości (rytmicznych, barwnych, harmoniczych) zapewne będzie dla mnie zajmująca w najbliższej przyszłości.

W stosowanych przeze mnie zabiegach liczbowo-wysokościowych, interesuje mnie szczególnie moment usłyszenia (i dalszego modelowania) wyobrażonej przestrzeni, wykreowanej przez dźwięki zorganizowane w wyniku tych zabiegów. Podobnej strategii użyłem w *cathédrale électronique*, tam jednak zarysowywana, wyobrażona przestrzeń była traktowana bardziej swobodnie. W *Fazach Jakuba* przestrzeń dźwiękowa jest wykreślona arytmetycznie i – dzięki swojej czysto proporcjonalnej formie – jest jakością transponowalną. Zostaje zatem zapośredniczona nie tylko w brzmieniach, zyskuje też odpowiednik wizualny (ryc. 5.) *Nota bene*: wykreślony z funkcji kształt przypomina – po pionowym odwróceniu – główną zasadę świata *Faz Jakuba*: wirowość (Blake: *to revolve*) oraz przemianę dna (znakowanego liczbą 17) w horyzont.

W *Fazach Jakuba* wypróbowałem behawioralny sposób „pisania” postaci, zakładając ich sceniczną odruchowość i badanie prawdopodobieństwa zachowania wobec innych, prowadzone w performatywnej grze przez nie same. Ich, niemal zwierzęca, terytorialność splata się z poetyką mitu: zamazywaniem znaczeń,

³⁵⁰ Ponadto: wiele możliwości, odkrytych w trakcie pracy nad proporcjami, pozostawiłem niewykorzystanych: na przykład model modulacji kołowej *per microtoni* przez skale ptolemejskie.

konfrontowaniem prawdopodobieństwa wersji – wypróbowaną wcześniej w *szumią*, 36°. W tamtym wypadku sięgnąłem do niektórych istniejących legend miejskich; *Oratorium* stwarza i niszczy swój własny mit o mieście podwójnym. W obu wypadkach to mitologia dekad, nie wieków.

Do *Oratorium* – w takim, w jakim zaistniało kształcie – zaprowadziły mnie w zasadzie dwa kierunki. Pierwszy: wieloczasowość, przy czym rozumiana raczej jako odwołanie się do *Zeitgeist*, niż do podejmowanej techniki dźwiękowej danego czasu; „postmodernizm osłabiony” eksplorowałem w moich utworach: *komp. neoplast. (p. II)* (2019)³⁵¹ [lata 20. i łódzkie lata 50.–60.], *recomposizione plastica* (2021) [lata 70., 00., współczesne]³⁵²; *385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but w i d e, filtered and reversed* [renesans i lata 80.]³⁵³. Moim najbardziej wieloczasowym i otwartym³⁵⁴ projektem stał się cykl kameralny, który do tej pory objął trzy utwory: *lignes d'hauntologie / 1949?* (2018)³⁵⁵, *lignes d'hauntologie III/ 1949?* (2021)³⁵⁶, *Jhix Bautzen* (2023)³⁵⁷. Miesza on duchologię lat 80. i 90. z przełomem półwieczy XX wieku; traktuje czas wielowarstwowo, a w ramach kolejnych utworów cyklu – równoległe, jako studium podobieństwa i różnicy.

Drugi kierunek to czas rozszerzony. Jego nieoczywiste możliwości ekspresyjne badałem przede wszystkim w utworze *cathédrale électronique* (2023), wcześniej m.in. w *Osc. A/ endospore formation #1*³⁵⁸. W oratorium czas rozszerzony, podobnie jak w drugim z wymienionych utworów, został związany z większą rozdzielczością mikrotonową.

³⁵¹ P. Siek, *komp. neoplast. (p. II)* (2019), prawykonanie: 27.09.2019, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, wyk. Hashtag Ensemble, dyr. Marta Kluczyńska, 65. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” – wydarzenie towarzyszące.

³⁵² P. Siek, *recomposizione plastica* na kontrabas (2021), prawykonanie–*live stream*: 17.05.2021, Londyn, wyk. Valentina Ciardelli.

³⁵³ Utworowi towarzyszyła „soczewka czasów”, prezentująca odbicia czasowe w utworze, opublikowana w magazynie *Glissando* nr 42/2022 *Generacja*, red. Joanna Kwapien, Fundacja 4.99, Warszawa 2022, s. 50.

³⁵⁴ Również w nawiązaniu do Hansenowskiej teorii formy otwartej.

³⁵⁵ P. Siek, *lignes d'hauntologie / 1949?* (2018) prawykonanie: 5.02.2018, Bratysława, wyk. EnsembleSpectrum; kolejne wykonania: Kraków, Stalowa Wola, Tallinn, Milan, Oslo, Sevilla, Görlitz, Košice, Banská Bystrica, Dublin. Utwór został zarejestrowany na płycie „NEW DAWN” zespołu EnsembleSpectrum (2018).

³⁵⁶ Paweł Siek, *lignes d'hauntologie III/ 1949?* (2021/23) prawykonanie: 27.10.2023, OPERA America, Nowy Jork.

³⁵⁷ Paweł Siek, *Jhix Bautzen* (2023), prawykonanie: 21.02.2023, Récréations - 10. výročí EnsembleSpectrum, wyk. EnsembleSpectrum, dyr. Matej Sloboda.

³⁵⁸ P. Siek, *Osc. A / endospore formation #1* na dwoje organów w stroju mikrotonowym (2018), prawykonanie: 18.12.2018, Budapeszt, wyk. Antoni Csaba, Dariusz Przybylski.

Ważna w stopniowej konceptualizacji *Oratorium* była praca z dźwiękiem elektronicznym. Cennym doświadczeniem był udział w sesjach Immersive Audio Lab w Uniwersytecie Nauk Stosowanych (HAW) w Hamburgu, pozwalający cotygodniowo doświadczać ambisonicznej przestrzenności. W trakcie studiów doktorskich powstały dwa utwory z elektroniką o odmiennych charakterystykach: *#fuoribalconi*³⁵⁹, wykorzystujące technikę samplingu oraz *obecność*³⁶⁰ z przetworzeniami dźwięku na żywo. Oba odwoływały się do przetworzeń przestrzeni: pierwszy z krótkich sampli odtwarzający soundscape włoskich balkonów w trakcie pandemii (związany z doświadczeniem liminalnym: komponowaniem „otwartej przestrzeni” w zamknięciu, które nadało rys również oratorium). W *obecności* amplifikowany i przetworzony dźwięk został całkowicie odcięty od źródła, skrzypaczka znajdowała się w otwartej, performatywnej przestrzeni parku, publiczność – w pawilonie, za szybą. Obie strategie: odcięcia źródła i resamplingu przestrzennego zostały zaimplementowane w oratorium.

Komponowanie *Faz Jakuba* było fascynującą podróżą w głąb generatywności, próbą zarysowania przestrzeni generatywnej tak rozległej i różnorodnej, że częściowo niepostrzegalnej jako generatywna. Stanowiło też przemianę horyzontu dotychczasowych doświadczeń w podróż w jednym kierunku; pozwoliło zespolic obszary moich zainteresowań twórczych, o których do tej pory myślałem osobno. Doświadczenia te pozwolą mi na czerpanie z nich w przyszłości – przy podejmowaniu nowych wyzwań twórczych.

W ostatnim czasie zarysowuje się perspektywa wystawienia *Faz Jakuba* na scenie czeskiej. Cieszę się, że stanąwszy na chwilę „w centrum” podsumowań, mogę podzielić się otwierającym się znów horyzontem.

³⁵⁹ P. Siek, *#fuoribalconi* na akordeon i elektronikę (2020). Utwór premierowo wykonany jako *live stream* z balkonu mieszkania w Trieście, 31.10.2020, wyk. Ghenadie Rotari. Prawykonanie koncertowe: 12.03.2022, Ogólnopolska Studencko-Doktorancka Konferencja Naukowa „Elementi 9. Zaangażowanie” HEVRE, Kraków, wyk. Ghenadie Rotari, realizacja elektroniki: Paweł Siek.

³⁶⁰ P. Siek, *obecność · presence* na skrzypce, akordeon i live electronics (2022), prawykonanie: 29.07.2022, Radziejowice, wyk. Alicja Pilarczyk, Nejc Grm.

Podziękowania

Dziękuję przede wszystkim mojemu Promotorowi, prof. dr. hab. Wojciechowi Widłakowi, za wieloletnie wsparcie, wyrozumiałość i zaufanie, za otwarcie niniejszej pracy wielu cennych perspektyw i niezwykłą zdolność przywracania horyzontu w momentach, gdy przestawał być widoczny.

Dziękuję Promotorowi pomocniczemu, dr. Marcinowi Pączkowskiemu, za bardzo przydatne praktyczne uwagi i sugestie, które dodawały pewności przy komponowaniu różnorodnej materii utworu.

Dziękuję wykładowcom HfMT w Hamburgu, którzy uczynili mój tamtejszy pobyt tak inspirującym: Toddowi Harropowi – za podróż do starogreckiego i mikrotonowego świata, prof. dr. Alexandrowi Schubertowi – za zwrócenie uwagi na strefy przejścia, prof. Fredrikowi Schwenkowi – za wskazanie nieoczywistych kontekstów oraz prof. dr. Georgowi Hajdu – za uwrażliwienie na brzmienie proporcji.

Dziękuję prof. dr. hab. Agacie Zubel oraz dr. hab. Michałowi Mocowi za możliwość twórczego pobytu na Islandii, który wyjątkowo sprzyjał tworzeniu „alternatywnych światów”.

Dziękuję Przyjaciołom, którzy wspierali mnie w procesie twórczym, w szczególności Karolinie Dąbek i Waldemarowi Cieślakowi.

Podziękowania składam Mateuszowi Pacewiczowi – za wnikliwe „przejrzenie” światów poetyckich. Dziękuję również tym, dzięki którym mogłem rozpocząć muzyczną podróż, w szczególności Pani Teresie Białas.

Dziękuję bliskim mi szczególnie Osobom: Zuzie Kozłowskiej – za wsparcie, zaufanie i stworzenie wyjątkowej przestrzeni do pracy, dziękuję za pomoc i troskę moim Rodzicom, Siostrze i Dziadkom.

Bibliografia

literatura

Adlington Robert, *Politics and the popular in British music theatre of the Vietnam era* [w:] „Journal of the Royal Musical Association”, t. 143, nr 2 2018, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

Adorno Theodor W., *Bürgerliche Oper* [w:] Idem, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann i in., t. 16, Frankfurt nad Menem 1979.

Anderson Warren D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Nowy Jork 1994.

Baldry Harold Caparne, *Le Théâtre tragique des Grecs*, Maspero – La Découverte, Paryż 1985.

Bentley Gerald Eades Jr., *The Stranger From Paradise*. New Haven: Yale University Press, New Haven, Londyn 2003.

Blake William, *Auguries of Innocence [Przysłowia wieczności]* [w:] Idem, *The complete poetry and prose of William Blake*, red. David V. Erdman, Anchor Books, Nowy Jork 1982, <https://archive.org/details/completopoetrypr00blak/page/490/mode/2up>; dost. 19.08.2024

Blake William, *The Book of Urizen (Księga Urizena)*, red. Kay Parkhurst Easson, Shambala Publications, Nowy Jork 1978 <https://archive.org/details/bookofurizen00blakrich/page/n5/mode/2up?q=narrow>, dost. 17.07.2024.

Blake William, List do Thomasa Buttsa z 22.11.1802 [w:] *The letters of William Blake with related documents*, red. Geoffrey Keynes, Oxford University Press, Nowy Jork, 1980, s. 46.

Blake William, *Czterej Zoa. Męki umiłowania i zazdrości gdy umarł i był osądzony Albion Pradawny Człowiek*, przekład: Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

Blake William, *Jerusalem: the Emanation of Giant Albion (Jerozolima: Emanacja Wielkiego Albionu)*, faksymile płyt fotolitograficznych, John Pearson, 1877 <https://archive.org/details/jerusalememanati00blak/page/n145/mode/2up>, dost. 8.07.2024.

Blake William, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszcak, Universitas, Kraków 2001.

Blake William, *The Marriage of Heaven and Hell (Zaślubiny Nieba i Piekła)*, John W. Luce and Company, Boston 1906.

Blake William, *Pielgrzymi kanterberyjscy sir. Jeffery Chaucera* [w:] Wiersze i pisma Williama Blake'a. Wybór, przekład, wstęp i słownik M. Fostowicz, Kraków 2007, s. 218.

- Bugajna Anna, *Wpływ miasta na tożsamość i twórczość Franka O'Hary* [w:] „Anthropos?”, nr 24/2015, Uniwersytet Śląski. Wydział Filologiczny, Katowice, 2015, s. 170-180.
- Burney Charles, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel*, Frits A.M. Knuf, Amsterdam 1964.
- Butler Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- Chion Michel, *Audio-Vision. Sound on Screen*, Columbia University Press, Nowy Jork, 1994.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Wielkie Formy Wokalne*, PWM, Kraków 1984.
- Coomasaru Edwin (red.), Deichert Theresa(red.), *Imagining the apocalypse. Art and the end of times*, The Courtauld Research Forum, Londyn 2022.
- Dauksza Agnieszka, *Formy przetrwania* [w:] „Teksty drugie” nr 2/2023, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2023.
- Davidson J. F., *The Circle and the Tragic Chorus* [w:] „Greece & Rome”, t. 33, nr 1, Apr. 1986, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 38-46.
- Dean Winton, *The Dramatic Element in Handel's Oratorios* [w:] „Proceedings of the Royal Musical Association” nr 79, Cambridge University Press, Cambridge 1952, s. 33-49.
- Dean Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford University Press, Londyn 1959.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc Plateau*, przeł. M. Herer, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Dent Shirley, Whittaker Jason, *Radical Blake: Afterlife and Influence from 1827*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2002.
- Deutch Otto Erich, *Handel: A Documentary Biography*, W. W. Norton, Nowy Jork 1955.
- Douglas Mark, *Queer Bedfellows: William Blake and Derek Jarman* [w:] Clark Steve, Whittaker Jason (ed.), *Blake, Modernity and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2007.
- Ellis Jim, *Derek Jarman's angelic conversations*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Eshelman Raoul, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)* [Performatism, or the end of postmodernism (American Beauty)]* [w:] „Przestrzenie

Teorii” nr 17/2012, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012, s. 245–283

Fenner Jack N., *Cross-Cultural Estimation of the Human Generation Interval for Use in Genetics-Based Population Divergence Studies* [w:] „American Journal of Physical Anthropology” 128:415–423, 2005; <https://openresearch-repository.anu.edu.au/server/api/core/bitstreams/ba20b916-9a0b-4330-8de2-f5836d866820/content>, dost. 5.07.2024.

Froese Norbert, *Von Thales bis Heraklit Die Vorsokratik: Kinderstube der erklärenden Wissenschaft und der westlichen Philosophie*. Teil I., Projekt Griechische Antike, 2023.

Frye Northrop, *Fearful Symmetry. A study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1967.

Gans Eric Lawrence, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford University Press, Stanford 1993.

Gebhard Elizabeth, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater* [w:] „Hesperia”, t. 43, wyd. 4, s. 428-441; <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147488.pdf>; dost. 8.08.2024.

Grochala Sarah, *Ancient Greek Theatre*, Headlong, Londyn 2012; <https://www.sarahgrochala.com/ancient-greek-theatre> dost. 8.08.2024.

Grzeliński Adam, *Angielski spór o istotę piękna. Zestawienie koncepcji Shaftesbury’ego i Burke’a*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

Hall Michael, *Music Theatre in Britain 1960-1975*, Boydell & Brewer, Boydell Press, Rochester 2015.

Hamilton T. Lee, *Energy and Archetype: A Jungian Analysis of The Four Zoas by William Blake*, praca magisterska, North Texas State University, Denton 1974.

Hilton Nelson, *Blakean Zen* [w:] *Romanticism. A Critical Reader*, red. D. Wu, Oxford: Blackwell, Oksford 1995.

Hołówka Jacek, *Quasi-realizm i quasi-idealizm* [w:] „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 4, 2016, Komitet Nauk Filozoficznych Polskiej Akademii Nauk, Wydział Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 181; <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/115573/edition/100444/content>, dost. 23.08.2024.

Howard Yetta, *Listening to the queer-crip body of Derek Jarman’s Blue* [w:] *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*, ed. Ann Millett-Gallant, Elizabeth Howie, Routledge, Londyn 2022, s. 223–235; https://www.academia.edu/75264497/Listening_to_the_Queer_Crip_Body_of_Derek_Jarmans_Blue, dost. 7.08.2024.

Jastrzębski Bartosz, *Poezja przeciw filozofii. Idea wyobraźni i krytyka rozumu w poezji filozoficznej Williama Blake’a*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2006.

Jarząbek Krystyna, *Słownik mowy ciała Polaków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Kastan David Scott, Farthing Stephen, *On color*, Yale University Press, New Haven, Londyn 2018.

Kasperek Andrzej, *Oczyszczając drzwi percepcji. Szkic o idei imaginacji w romantyzmie, kontrkulturze i new age* [w:] „Studia Humanistyczne AGH” 12/3, Kraków 2013, s. 31–48; <https://journals.bg.agh.edu.pl/STUDIA/2013.12.3/31.php>, dost. 8.08.2024.

Knapik Andrzej, *Święty pomiędzy niewierzącymi, heretyk pomiędzy ortodoksami*, postłowie [w:] *William Blake – Czterej Zoa. Męki umiłowania i zazdrości gdy umarł i był osądzony Albion Pradawny Człowiek*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

Koehler Krzysztof, *O'haryzm* [w:] „Polemika krytycznoliteracka w Polsce”, red. S. Panek, tom 7, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2018, s. 99-102.

Kostaszuk-Romanowska Monika, *W laboratorium współczesności, czyli teatralne przestrzenie młodego polskiego dramatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku ebooks 2012, s. 173; https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6460/1/M_Kostaszuk-Romanowska_W_laboratorium_wspolczesnosci_czyli_teatralne_przestrzenie_mlodego_polskiego_dramatu.pdf, dost. 9.08.2024.

Kornhauser Jakub, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.

Kovačević Nikšić Maja, *Mythological Characters in William Blake's Poetry*, University of Montenegro Faculty of philosophy, Department of English language and literature, rozprawa doktorska.

Langer Susanne, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1942.

Lajos Mátyás György, *The Reader's Struggle: Intellectual War in The Four Zoas* [w:] *Eger Journal of English Studies XIX*, Institute of English and American Studies at Eszterházy Károly Catholic University, Eger 2019, s. 25–46; https://publikacio.uni-eszterhazy.hu/4976/1/25_46_M%C3%A1ty%C3%A1s.pdf dost. 8.08.2024.

Leibniz Gottfried Wilhelm, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Leinsdorf Erich, *The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians*, Yale University Press, New Haven i Londyn 1981.

Leśniak-Johann Małgorzata, Wałęga Agnieszka, *Przemiany demograficzne i urbanistyczne w Gminie Polkowice*, Wydawnictwo Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Techniki w Polkowicach, Polkowice, 2012.

Lev-Wiesel Rachel, *Intergenerational Transmission of Trauma across Three Generations. A Preliminary Study* [w:] „Qualitative Social Work”, t. 6(1) March 2007, Sage Publications London, Los Angeles, New Delhi, 2007, s. 75-94.

Ley Graham, *The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy* [w:] Idem, *Ancient Greek and Contemporary Performance: Collected Essays*, s. 75–84.

Lichtenthal Peter, *Dizionario e bibliografia della musica*, wyd. Antonio Fontana, Mediolan 1836, <https://archive.org/embed/dizionarioebibli02lich>, dost. 8.07.2024.

Lipiński Piotr, Matys Michał, *Niepowtarzalny urok likwidacji. Reportaże z Polski lat 90.*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2018.

Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Pallottinum, Poznań 1989.

Magaudda Ausilia, Maccavino Niccolò, *La religione giardiniera (Napoli, 1698) – Il giardino di rose (Roma, 1707): nuove acquisizioni* [w:] *Devozione e Passione. Alessandro Scarlatti nel 350^o anniversario della nascita*. Atti del convegno internazionale di studi Devozione e Passione, red. Niccolò Maccavino, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2013, s. 303-368.

Masłowska Dorota, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2009.

Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, reprint, red. Margarete Riemann. Documenta musicologica, seria I, t. 5, Bärenreiter, Kassel 1954.

Meyer Krzysztof, *Wspominając Rozmowy z Witoldem Lutosławskim o Muzyce* [w:] „Forum Muzykologiczne”, Warszawa 2005; <https://www.polmic.pl/images/stories/pliki/Forum2005-Meyer-WspominajacrozmozmyzWL.pdf>; dost. 9.08.2024.

Michniewicz Tomasz, *Chwilowa anomalia. O chorobach współistniejących współczesnego świata*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2020.

Mills Robert, *Derek Jarman's Revelation: AIDS, Apocalypse and History*, [w:] *Imagining the apocalypse. Art and the end of times*, red. Edwin Coomasaru, Theresa Deichert, The Courtauld Research Forum, Londyn 2022, s. 15-52; Courtauld Books Online, [https://www.academia.edu/77178228/Imagining the Apocalypse Art and the End Times](https://www.academia.edu/77178228/Imagining_the_Apocalypse_Art_and_the_End_Times), dost. 15.07.2024.

Mróz Piotr, OFM, *Renesans Drogi św. Jakuba w Europie na przykładzie wybranych państw: Czech, Niemiec, Polski i Włoch* [w:] „Akt Europejski” bł. Jana Pawła II a renesans Drogi św. Jakuba, red. Antoni Jackowski, Franciszek Mróz, Wydawnictwo „Czuwajmy”, Kraków 2012, s. 123–155.

Nordquist Gullög C., *Instrumental Music in Representations of Greek Cult* [w:] *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, red. Robin Hägg, Presses universitaires de Liège, Liège 1992, s. 143–168; OpenEdition Books, <https://books.openedition.org/pulg/199>, dost. 19.09.2024.

Norwid Cyprian Kamil, *Milczenie* [w:] Idem, *Białe kwiaty*, PIW, Warszawa 1974, s. 143.

Nowak Włodzimierz, blurb [w:] P. Lipiński, M. Matys, *Niepowtarzalny urok likwidacji. Reportaże z Polski lat 90.*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2018.

- O'Hara Frank, *Spanie na skrzydłach* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987; oryg. Idem, *Sleeping on the Wing* [in:] Idem, *Meditations in an Emergency*, Grove Press, New York, 1967, p. 44.
- O'Hara Frank, *Wiersz* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987; oryg. Idem, *Poem* [in:] Idem, *Poems Retrieved*, ed. Don Allen, City Lights, Grey Fox, San Francisco 2013, s. 67.
- O'Hara Frank, *Wnętrze (z Jane)* [w:] Idem, *Twoja pojedynczość*, tłum. Piotr Sommer, PIW, Warszawa 1987; oryg. Idem, *Interior (With Jane)* [w:] Idem, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. Donald Allen, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 1971, s. 55.
- Osińska-Szpur Agnieszka, *Bez przeciwnieństw nie ma postępu. O dualistycznej wizji świata w „Pieśniach Niewinności i Doświadczenia” Williama Blake’a*, Acta Universitatis Wartislaviensis nr 3094, Wrocław, 2008; <https://wuwr.pl/plit/article/view/3376/3258>, dost. 18.07.2024.
- Osińska-Szpur Agnieszka, „Nie znajdziesz tam niczego, prócz śmierci”. *Symbole tanatologiczne w twórczości Williama Blake’a (na przykładzie poematu „Czterej Zoa”)* [w:] „Amor Fati”, Antropologiczne Czasopismo Filozoficzne, *Tanatologia*, cz. II, Wydawnictwo Leimak, Siemianowice Śląskie 2015, s. 19–42; <https://bibliotekanauki.pl/articles/514824.pdf>, dost. 10.05.2024.
- O'Pray Michael, *Derek Jarman: Dreams of England*, British Film Institute, Londyn 1996.
- Otto Peter, *Blake's Critique of Transcendence: Love, Jealousy, and the Sublime in The Four Zoas*, Oxford University Press, Oksford 2000.
- Peake Tony, *Derek Jarman: A Biography*, Little, Brown, Londyn 1999.
- Penny Olivier, 'Pray to be released from image': *Mourning, Desire and Self-Erasure in Derek Jarman's 'Blue'*; „Drain Magazine”. Online Arts Journal, <https://drainmag.com/pray-to-be-released-from-image1-mourning-desire-and-self-erasure-in-derek-jarmans-blue/>.
- Phillips Adam, *Paranoid Moderns*, Penguin UK, Nowy Jork 2007.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych [*Biblia Tysiąclecia*], Pallottinum, Poznań 1998.
- Pluta-Kiziak Izabella, *Heretycy na scenie. Ekrany w teatrze nowych technologii* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź i P. Zamojski, Rabid, Kraków 2002, s. 193–204.
- Plutarch, *Moralia*, t. V, *O Izydzie i Ozyrysie [Isis and Osiris]*, Loeb Classical Library edition, Harvard University Press, Cambridge 1936; https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/C.html, dost. 21.08.2024.
- Popek Stanisław, *Barwy i psychika (percepcja, ekspresja, projekcja)*, UMCS, Lublin 1999.

Porfiriusz, *O obrazach*, <https://classics.mit.edu/Porphyry/images.html>, dost. 8.08.2024.

Ptolemeusz, *Harmonics*, Brill, Leiden – Boston – Kolonia, 2000; <https://archive.org/details/solomon-1999-ptolemy-harmonics/>, dost. 21.08.2024.

Przybysz Anna Katarzyna, *Deterytorializacja ciała versus podmiotowość*. Inny Jurija Mamlejewa [w:] „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog”, t. VI: 2016, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2016, s. 207–217.

Repucha Adam, *Audio-wizualna blizna. Czy polityka głosu w kinie jest możliwa?* [w:] „Pongo”, t. VII: *(Nie)widzialne, (nie)słyszalne*, red. Jakub Jakubaszek Roman Chymkowski, wyd. grupakulturalna.pl, Katowice 2015, s. 141–154.

Rosen Charles, *Schönberg*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

Ryszka-Komarnicka Anna, *Judyta i Holofernes — oratoryjne odpowiedniki bohaterów barokowej opery, Amazonki i Tyrana* [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2012; https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/2012_Ryszka.pdf, dostęp: 18.06.2024.

Ryszka-Komarnicka Anna, „...Przeto też Pan tę w niej piękność rozmnożył...” (*Jdt 10, 4*) – *Piękno Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku* [w:] „Rocznik Teologii Katolickiej”, tom XVI/3, 2017.

Rzepczyńska Małgorzata, *Wizualność, słowo i totalność. Wokół prac plastycznych Williama Blake’a* [w:] *Dyskursy widzialności. Słowa a obrazy*, red. Paweł Sarna, Matylda Sęk-Iwanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 30–50; https://sbc.org.pl/Content/385330/dyskursy_widzialnosci.pdf, dost. 26.06.2024.

Sajkiewicz Violetta, *Zanikająca rzeczywistość. Ekrany iluzji w teatrze Anny Augustynowicz* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź i P. Zamojski, Rabid, Kraków 2002, s. 205–214.

Sally Aylwyn, Durbin Richard, *Revising the human mutation rate: implications for understanding human evolution* [w:] „Nature Reviews Genetics” 13/2012, s. 745–753.

Schaeffer Pierre, *Traité Des Objets Musicaux*. Essai Interdisciplines (2nd/Nouv. ed.), Éditions du Seuil, Paryż 1966.

Schönberg Arnold, *Composition with Twelve Tones* [w:] *Style and Idea*, Philosophical library, Nowy Jork 1950.

Schönberg Arnold, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, red. Ivan Vojtěch, S. Fischer, Berlin 1976.

Scheibe Johann Adolph, *Compendium musices theoretico-practicum: Das ist kurzer Begriff derer nöthingsten Compositions-Regeln*, red. Peter Benart. [aneks w:] Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, t. III. Breitkopf & Härtel, Lipsk 1961.

- Scheibe Johann Adolph, *Der critische Musicus*, t. I, Thomas von Wierings, Erben 1738.
- Sciarrino Salvatore, Wstęp [w:] Idem, *12 Madrigali*, Edizioni Musicali Rai Trade, Rzym, Mediolan 2006.
- Siek Paweł, *Refleksy* [w:] „Glissando”, nr 42/2022 *Generacja*, red. Joanna Kwapien, Fundacja 4.99, Warszawa 2022, s. 49-51.
- Sławek Tadeusz, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Smither Howard Edward, *A History of the Oratorio*, t. II: *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977.
- Smolarek Dariusz SAC, *Pojęcie terminu „oratorium” i jego rozwój*, rozdział [w:] Idem, *Oratorium w Rzymie od XVII do XVIII wieku* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, rok LXV (2012) nr 1, Lublin 2012.
- Sowińska-Fruhtrunk Iwona, *Oblicza mimesis i reprezentacji w twórczości i autorefleksji Arnolda Schönberga*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2018.
- Springer Filip, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Karakter, Kraków 2023.
- Stępnik Małgorzata, *Paradoksy imaginacji. Williama Blake’a metaforyka przestrzeni* [w:] *Estetyka i Krytyka* nr 33 (2/2014), red. Anna Kuchta, Natalia Anna Michna, Instytut Filozofii UJ, Kraków, 2014, s. 73–94.
- Struck Peter T., *The Greek Theater. Evolution and Influence*; University of Pennsylvania – Department of Classical Studies, 2020 <https://www2.classics.upenn.edu/myth/php/tragedy/index.php?page=theater>; dost. 8.08.2024.
- Sytnik-Czetwertyński Janusz, *Pojęcie monady w koncepcjach Gottfrieda Wilhelma Leibniza i Immanuela Kanta* [w:] „Diametros” nr 15, marzec 2008, s. 38–56.
- Tabisz Jacek, *Cavalieri i pierwsze oratorium*; <https://racjonalista.tv/cavalieri-i-pierwsze-oratorium/>; dost. 9.08.2024.
- Tokarczuk Olga, *Psychologia narratora* [w:] *Wykłady łódzkie* [rozdział w:] *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 147-179.
- Tomaszewski Mieczysław, *Krzysztofa Pendereckiego droga twórcza* [w:] Książka programowa opery „Raj utracony”, Opera Wroclawska, Wrocław 2008, s. 16; https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_02/86545_raj_utracony_opera_wroclawska_wroclaw_2008.pdf dost. 21.08.2024.
- Tomkowski Jan, *William Blake – poeta, mistyk, artysta*, FJ Press, Toronto 2016.
- Vallorani Nicoletta, *Path(o)s of Mourning. Memory, Death and the Invisible Body in Derek Jarman’s ‘Blue’* [w:] „Altre Modernità”, n. 4, 10/2010, Università degli Studi

di Milano, Mediolan 2010, s. 82–92, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4920041.pdf>, dost. 14.06.2024.

Voltaire, *Kandyd czyli optymizm*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2018.

Watson Gray, *'An Archaeology of Soul'* [w:] Wollen Roger (ed.), *Derek Jarman: A Portrait*, Thames & Hudson, Londyn 1996.

Wittkower Rudolf, *Interpretacja symboli wizualnych* [w:] *Symbole i symbolika*, red. Michał Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990.

West Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, Nowy Jork 1992.

Wiles David, *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*, Cambridge University Press, Nowy Jork 1997, s. 68; <https://archive.org/details/tragedyinathensp000wile/page/68/mode/2up?q=%22semi-circle%22>, dost. 15.07.2024.

White Hayden, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk [w:] Idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009.

Załaźńska Aneta, *Gest jako nośnik intencji i znaczeń – pragmatyczne funkcje korelatu słowno-gestywnego* [w:] *Semantyczne i pragmatyczne aspekty komunikacji. Od deminutywów do gestów*, red. Wiktor Pskit, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 101–115; <http://dx.doi.org/10.18778/7969-409-9.07>, dost. 23.08.2024.

Zehentreiter Ferdinand, *Der Gottesgedanke auf der Bühne. Schönbergs Oper Moses und Aron als Form der geistigen Synthese* [w:] *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Max Niemeyer Verlag, Tybinga, 2008.

hasła encyklopedyczne i słownikowe

erimp, Eric W. Weisstein [w:] MathWorld; <https://mathworld.wolfram.com/Emirp.html>, dost. 13.08.2024.

common fate [w:] American Psychological Association Dictionary, <https://dictionary.apa.org/common-fate>, dost. 30.08.2024.

oratorio, Mark DeVoto [w:] Encyklopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/oratorio>, dost. 30.08.2024.

oratorio, Howard Edward Smither [w:] Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, dost. 30.08.2024.

oratorio, M. Kennedy, J. Bourne [w:] Tychże, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/music-theory-forms-and-instruments/oratorio>, dost. 2.07.2024.

oratorio, Percy Scholes [w:] Idem, *The Oxford Dictionary of Music*, red. John Owen Ward, London Oxford University Press, Londyn 1964.

inne źródła internetowe

Heather Dewey-Hagborg, Instalacja *Stranger Visions*: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>, dost. 19.09.2024.

Górnicy z KGHM ujarzmiają wodę. Czasem wygląda to... malowniczo [artykuł w:] „Gazeta Lubuska”, 6.09.2017; <https://gazetalubuska.pl/gornicy-z-kghm-ujarzmiaja-wode-czasem-wyglada-to-malowniczo-zdjecia-wideo/ar/12441918>, dost. 3.08.2024.

katalog PWM: Zbigniew Bujarski https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4824/zbigniew-bujarski/otherinfo.html, dost. 8.07.2024.

komentarze do posta użytkownika Miasto Lublin z 30.05.2020 w serwisie społecznościowym Facebook; <https://www.facebook.com/share/p/KyLUHRPTCa8WURnV/>, dost. 31.08.2024.

Portal Internetowy Gminy Polkowice; <https://polkowice.eu/serce-do-tradycji/jak-runely-miejskie-mury/>, dost. 20.08.2024.

Program 57. Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans im. Andrzeja Markowskiego, <https://www.nfm.wroclaw.pl/component/nfmcalendar/event/9117>, dost. 6.08.2024

Raport techniczny dotyczący produkcji miedzi i srebra przez KGHM Polska Miedź S.A. w Legnicko-Głogowskim Orzeżu Miedziowym w Południowo-zachodniej Polsce, KGHM Polska Miedź S.A., s. 94 https://kghm.com/sites/default/files/archive-attachments/raport_micon.pdf, dost. 3.08.2024

Strona programu OpenMPT, <https://openmpt.org/>, dost. 31.08.2024.

Vector Base Amplitude Panning, <http://legacy.spa.aalto.fi/research/cat/vbap/>, dost. 31.08.2024.

źródła filmowe, nagrania wideo

Blue, reż. Derek Jarman, prod. Basilisk Communications, Uplink, Arts Council of Great Britain, Opal, BBC Radio 3, 1993.

L'Abécédaire de Gilles Deleuze: A comme animal, reż. Pierre-André Boutang, 1988-1989, wyd. 1996; https://youtube.com/playlist?list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIs2&si=f_ceAG1mGylsvlI7, dost. 7.08.2024.

L'Abécédaire de Gilles Deleuze: O comme opera, reż. Pierre-André Boutang, 1988-1989, wyd. 1996; https://youtube.com/playlist?list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIs2&si=f_ceAG1mGylsvlI7, dost. 7.08.2024.

Twin Peaks: Ogniu, krocze ze mną, reż. David Lynch, New Line Cinema, CiBy 2000, 1992.

William Blake's printing process, reż. Anna Lobbenberg, The British Library, 2014.

partytury, libretta

Haydn Józef, *La vera costanza*, dramma giocoso (1778/78 i 1786), Hob. 28/8, libretto: Francesco Puttini, G. Henle Verlag, Monachium 1976.

Penderecki Krzysztof, *De natura sonoris no. 1* na orkiestrę symfoniczną (1966), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.

Schönberg Arnold, *Erwartung*, op. 17 (1909), Universal Edition, Wiedeń 1922.

Siek Paweł, *385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but w i d e, filtered and reversed* na flet z oddechem permanentnym, partytura [w:] Natalia Jarząbek, Barbara Świątek-Żelazna, *INFINITY. Circular Breathing*, Jarmuła Music, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków 2020.

Siek Paweł, *ANAMNESIS. Dialogach Platońskich w 3 scenach* na zespół instrumentalnych i tancerzy, nieopublikowana partytura, 2015.

Siek Paweł, *cathédrale électronique*, nieopublikowana partytura, 2021/2023.

Siek Paweł, *#fuoribalconi* na akordeon i elektronikę, nieopublikowana partytura, 2020.

Siek Paweł, *Jhix Bautzen*, nieopublikowana partytura, 2023.

Siek Paweł, *komp. neoplast. (p. II)*, nieopublikowana partytura, 2019.

Siek Paweł, *Lignes d'hauntologie/ 1949?*, nieopublikowana partytura, 2018.

Siek Paweł, *Lignes d'hauntologie III/ 1949?*, nieopublikowana partytura, 2021/23.

Siek Paweł, *obecność · presence* na skrzypce, akordeon i live electronics, nieopublikowana partytura, 2022.

Siek Paweł, *Osc. A. / endospore formation #1* na dwoje organów w stroju mikrotonowym, nieopublikowana partytura, 2018.

indeks tabel i wykresów

Tabela 1. Utwory oratoryjne z akcją sceniczną – wybór	36
Tabela 2. <i>Fazy Jakuba</i> – struktura utworu	41
Tabela 3. Układ faz w kontekście kategorii Jakubowych oraz fazowości księżyca/ pływów	46
Tabela 4. <i>Fazy Jakuba</i> – ukształtowanie czasowe	47
Tabela 5. Kolorystyczność <i>Faz Jakuba</i> w ujęciu formalnym	110
Tabela 6. Podstawowe ujęcia numeryczne <i>Faz Jakuba</i>	124
Tabela 7. Skalowania temp <i>Faz Jakuba</i> według proporcji wyjściowej	130
Wykres 1. Zestawienie liczby wystąpień słownych określeń kolorów w <i>Blue Jarmana</i> . Opracowanie autora.	108
Wykres 2. Kompleksy barwne w <i>Fazach Jakuba</i> w perspektywie częstotliwości występowania nazw kolorów (podstawowej palety kolorystycznej) w <i>Blue Jarmana</i> . Opracowanie autora.	110
Wykres 3. Zestawienie wyrazów początkowych podstawowych ciągów liczbowych <i>Faz Jakuba</i> .	115
Wykres 4. Instancje i liczby graniczne w <i>Fazach Jakuba</i>	127
Wykres 5. Wykres wartości ciągu granicznego	128
Wykres 6. Rozkłady graniczne wysokości.	132
Wykres 7. Asygnacje wysokości dla skal ptolemejskich i skali półsyntetycznej w różnych rozdzielczościach	134

spis rycin i reprodukcji

- Ryc. 1 Yves Klein, *IKB 191* (1962), suchy pigment i żywica syntetyczna na płótnie nałożonym na panel, 66,5 x 45 cm, kolekcja prywatna; <https://www.artnet.com/artists/yves-klein/ikb-191-4tZ7kmhxD3TGZ8U2uVUWw2>, dost. 20.08.2024. 18
- Ryc. 2 William Blake, *Jakob's Ladder/ Jacob's Dream* (ok. 1799-1897), pióro, szary tusz i akwarela na papierze, 37 × 29.2 cm, The British Museum; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-1112-2, dost. 20.08.2024. 45
- Ryc. 3 Paweł Siek, libretto *Faz Jakuba*, s. 3, wykaz postaci. 54
- Ryc. 4 Autor nieznany, rysunek Hekationu (1768-1805), rysunek na papierze, 24,3 × 14,8 cm, The British Museum; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2010-5006-56, dost. 20.08.2024. 54
- Ryc. 5 *Symbol Potrójnej Bogini – rosnący, pełny oraz malejący księżyc*, grafika stworzona przy użyciu kodu PostScript, autor: AnonMoos, domena publiczna; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triple-Goddess-Waxing-Full-Waning-Symbol.png>, dost. 20.08.2024. 55
- Ryc. 6 Wyburzenie osiedla Pruitt Igoe, 1972, fot. U.S. Department of Housing and Urban Development Office of Policy Development and Research, domena publiczna; <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=803832>, dost. 20.08.2024. 61
- Ryc. 7 Arnold Schönberg, układ 12-dźwiękowy – *Kwintet dęty*, op. 26 w kolekcji Arnold Schönberg Center w Wiedniu 68
- Ryc. 8 Paweł Siek, partytura *Faz Jakuba*, schemat rozmieszczenia instrumentów. 68
- Ryc. 9 Witold Szwedkowski, *poemat konkretny, 01, 2018* w opracowaniu typograficznym Bartka Smoczyńskiego; partia klawiatury MIDI nawiązuje do pierwotnej sygnałowości. 91
- Ryc. 10 Skala półsyntetyczna: przygotowanie sampli klawesynu w programie *Pianoteq*. 91
- Ryc. 11 Poziomy zapełnienia przestrzeni projekcjami wideo: instrukcje techniczne partytury *Faz Jakuba*, s. 9. 100
- Ryc. 12 Libretto, s. 11-20, prezentowane na s. 20 partytury *Faz Jakuba*. Przejście między Półfazami 1a i 1b odznaczające się kolorystycznie. 107
- Ryc. 13 Technika druku iluminowanego, kadr z filmu *William Blake's printing process*, reż. Anna Lobbenberg, prod. The British Library, 2014. 109
- Ryc. 14 epogdoon [ἐπόγδοον], Wikipedia Commons, autor: hyacinth; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epogdoon_translation.png; dost. 20.09.2024; schemat w oparciu o reprodukcję diagramu pitagorejskiego [za:] Gian Pietro Belleri, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello D'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico*, s. 16; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118531>, dost. 20.09.2024. 121
- Ryc. 15 Rafael Sanzio, *Szkoła Ateńska* (1509–1511), fresk w Stanza della Segnatura, fragment. 122
- Ryc. 16 Ptolemeusz, *Harmonics*, s. 103; długości podziału struny i odpowiadające im proporcje interwałowe w siedmiu tonoi, fragment. 133

spis przykładów nutowych

- Przykł. 1 A. Schoenberg, *Jakobsleiter*, partia wiolonczel, takty 1-6; por. *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 483-492. 29
- Przykł. 2 *Fazy Jakuba*, Faza 1a, t. 304-312: wypiętrzenie nowej struktury tuż przed granicą Półfaz 1a i 1b; struktura ta będzie następnie poddawana zmianom instrumentacyjnym. 48
- Przykł. 3 *Fazy Jakuba*, *Imaginäre Videolandschaft*, t. 1-6: odmierzanie ciszy, słyszalne prześwity opadającej ciągłości – jednostajnego glissanda *pitch bandem*; na scenie migające światło. 49
- Przykł. 4 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 602-605: wirowanie: zachwianie proporcji między strukturami pionowymi a poziomowymi, moment utraty stabilności. 51
- Przykł. 5 *Fazy Jakuba*, *Imaginäre Videolandschaft*, t. 28-31: czas rozszerzony. 72
- Przykł. 6 *Fazy Jakuba*, Faza 1b, t. 343-348. Faktura imitacyjna: trzy pasma imitacyjności: „wodorostowa” (ob. 1, ob. d’a., cb. 1, vle 2-3), pozostałych instrumentów smyczkowych, imitacji gestyczno-dźwiękowej (soliści). 74
- Przykł. 7 *Fazy Jakuba*, Faza 1b, t. 349-359. Wprowadzenie Faktury zasłony Jakubowej w. t. 354, z przejściem pasma imitacji „wodorostowej” w stadium zaniku (dźwięki szumowe) i wygaszeniem gestyczności w partii Kobiety. Partia marimby z imitacją brzmienia kierunkowskazu. 75
- Przykł. 8 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 488-492. Faktura zasłony Jakubowej w postaci rozwiniętej. 77
- Przykł. 9 *Fazy Jakuba*, *Imaginäre Videolandschaft*, t. 21-22, partia altówki: motyw z wielokrotną zmianą pasma częstotliwości (deteriorizacją wewnętrzną) 80
- Przykł. 10 *Fazy Jakuba*, *Infonia/ Prolog*, t. 101-104. Faktura z *objet sonore*, oryginalne terytorium fakturalne dla motywu z przykł. 9 – faktura wyjściowa motywu. 80
- Przykł. 11 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 610-614. *Objets sonores* zapętlone w fakturze polifonicznej, nasilone deterioryzacje wewnątrzmotywiczne, związane z ich wcześniejszym oderwaniem się od faktury wyjściowej. 81
- Przykł. 12 *Fazy Jakuba*, Faza 2a, t. 589-592. *Objets sonores* częściowo wtapiane w fakturę linearną (rodzaj faktury wypełnianej); postępująca reterioryzacja motywu z przykładu 9 na obcym terytorium fakturalnym. 82
- Przykł. 13 *Fazy Jakuba*, Faza 2b, t. 703-709. Obecność głosu fizycznym oznaczeniem obecności cielesnej w obcej przestrzeni. 89
- Przykł. 14 *Fazy Jakuba*, Przykłady polifonizacji i uprzestrzennień wideo. 1. *Prolog*, t. 126-135, 2. Faza 1a, t. 173-185, 3. Faza 1a, t. 197-206, 4. Faza 1a, 277-285. 102-103
- Przykł. 15 *Fazy Jakuba*, Faza 1a, t. 224-236, partie wybranych instrumentów smyczkowych. Liczby (1, 2, 3, 5, 7) przypisane poszczególnym partiom, odpowiadające liczbie regularnie opuszczanych miar taktu (systemy a. i b.) lub wypełnionych motywem obcym (system b., wyróżniono motywy tego samego typu). Jednostka liczbowa odpowiada mierze taktu. 117
- Przykł. 16 *Fazy Jakuba*, Faza 3a, t. 882-888. Fakturalne zagęszczenie koncentryczne przy zachowaniu odstępów dwu- i trójmiarowych w partiach. 118

Przykł. 17 <i>Fazy Jakuba</i> , Faza 3a, t. 870-873. Faktura nawiązująca wizualnie do symetrycznego układu argumentów przenikających się protociągu oraz ciągu liczb pierwszych (por. wykres 3).	119
Przykł. 18 Mikrotonowy dux	136
Przykł. 19 <i>Kanon mikrotonowy (9:8)</i> ad 11 voci	138-140

Paweł Siek

FAZY JAKUBA · JACOBS PHASEN

oratorio (2019–2024)

LIBRETTO

na motywach W. Blake'a, D. Jarmana,
F. O'Hary, A. Schönberga

POSTACI

1: **Kobieta** (Ahania) (S1)

Ona

2: **Eleth** (Helen) (S2)

młodsza Ona

3: **Uveth** (Enion) (A)

starsza Ona

} Ahania

4: **Demiurg** (Urizen) (aktor)

postać zewnętrzna:

5: **Urthona** (Jednoimienny, Niebieski) (—)

CZASY I MIEJSCA

fluktuujące, czasem nakładające się na siebie; częściowo wyobrażeniowe

ok. 1952–1955:

Przed budynkiem elektrowni

1977:

Polkowice:

budowa Osiedla

również: mieszkanie w bloku

1997:

Polkowice:

Osiedle mieszkaniowe – pięć punktowców sytuowanych na osi północ-południe:

mieszkanie, łazienka w bloku (piętro nieokreślone: 0/ 3/ 11; kl. 3 m. 13)

Podziemne jezioro kopalniane – Kopalnia miedzi „Rudna”, pod Osiedlem

Rozległy zbiornik retencyjny i jego nadbrzeża (okolice Polkowic)

Rondo św. Jakuba (w wizjach, zatopione) – zjazd z drogi przelotowej do Osiedla

w innej części miasta* (w kierunku Centrum):

GRÓJMED – prywatna przychodnia lekarska (Polkowice, ul. Osiedlowa 23), gabinet lekarski

również: przestrzeń sugerująca zaplecze gabinetu – incydentalnie

ul. Osiedlowa – wąska uliczka dojazdowa, wylana asfaltem, zastawiona samochodami

SZPITAL (Polkowice, ul. Wrocławska 17)

ponadto:

Stołówka (miejsce nieokreślone), **winda kuchenna***** – incydentalnie

później, bliżej (obecnie?):

Opuszczony pokój**

* w ostatniej fazie GRÓJMED okazuje się dobudówką do SZPITALA (przy skrzyżowaniu ul. Osiedlowej z ul. Wrocławską)

** Przestrzeń kojarząca się niejednoznacznie – z zapleczem gabinetu w GRÓJMEDZIE lub mieszkaniem osiedlowym, rozbite akwarium.

*** łącząca podziemne jezioro z mieszkaniem

STRUKTURA

libretto

partytura

Imaginäre Videolandschaft

00. najpiękniejsza scena stworzenia (metasong)	5	27
01. zbiornik	5	28

Infonia

02. jest'm	6	29
03. wdech	6	31

Prolog

04. jest'm – wstrząsy wtórne	7	32
05. dwa metanowe światła	8	34
06. Prophezeiung. Widzenie	8	35

FAZA 1a: Kontrollphase

07. liczby Snellena/ 17 m	10	40
08. żelatynowe światło	10	42
09. meta-nowe miasto/ TELEGRA	12	48
10. głos – błędząca cisza	13	51
11. akwarium	13	53
12. chemia z Niemiec	14	57

FAZA 1b: Kontrollphase – détériorisation

13. wodorosty przy Rondzie św. Jakuba	15	60
14. widzenie podwójne (upadek)	16	64
15. rytuał zapomnienia – Daleki Brzeg	17	66
16. niebezpieczne krajobrazy	18	71
17. chrzest chemiczny (słoneczny) – na krawędź	20	76

FAZA 2a: Verdunklungphase

18. jedenasty ułamany stopień – Goldengate	21	80
19. POLKOVITZ-PARADIES/ Polkowicki Raj	21	83
20. liny z raj	22	86
21. Wyjście z Ziemi Polkowickiej	23	89
22. ściana zachodnia (fałszywej troski)	24	92
23. oddanie (sąd nieostateczny)	25	96
24. nad dnem-dnem/ TELEGRA	26	100
25. liny (<i>Was ein Schöpfer wirklich ist</i>)	26	102
26. prąd wsteczny (winda-żelbeton)	27	104

FAZA 2b: Verdunklungphase – détériorisation

27. nie-przepaść/ zbiornik: retencje	28	108
28. przez Judasza/ BLUESCHMERZ (przestrzeń niebytu)	29	110
29. pośrodku czasu (O, BLUE!)	30	114
30. w zdrowiu, w chorobie, w żelbetonie	30	115
31. przejście	31	118
32. dwukorzenny labirynt – Quartett	32	120
33. w wieczną śmierć (O, BLUE!) / ognisko domowe	33	125

FAZA 3a: Reformatierung

34. z ulicy / ciąg obecności	34	127
35. otchłań 00. – transmisja	34	130
36. otchłań 01. – fala od Wrocławia	35	133
37. miasto zostało stworzone (nocne parowanie świetlne)	36	136

FAZA 3b: Nummerphase

38. odpływ/ Obdarz nas pokojem (Światło)	38	141
39. eony	38	145

oznaczenia

kolorem niebieskim notowane elementy wizualne (multimedialne i ruchowe/ sceniczne)
kolorem czarnym notowane elementy dźwiękowe

akcja sceniczna/ głosy

Drżenia podłoża.

Kobieta *ponownie spogląda w niebo*

Demiurg *(przejeżdża superballem po krawędzi wanny)*

Kobieta *(szepciem)*
jesteś?

ahanie *es wird wieder...*

didaskalia sceniczne – wizualne

akcje wizualne (ruch sceniczny) postaci

akcje dźwiękowe postaci

(intonacja/ opisy zjawisk dźwiękowych)
tekst mówiony/ szepcany/ krzyczany
(nienotowany rytmicznie)

tekst śpiewany/ artykułowany rytmicznie

[–] – postać nieokreślona

prompter

= tekst wyświetlany na prompeterze

– = – migający tekst wyświetlany na prompeterze

+ = tekst mówiony dublowany na prompeterze

wideo



opis wideo wyświetlanego na ekranie/ mapowanego



opis wideo, wyświetlanego na pojedynczym kineskopie (lub maks. 1/3 wszystkich kineskopów)*



opis wideo, wyświetlanego na dwóch kineskopach (lub maks. 2/3 wszystkich kineskopów)*



opis wideo, wyświetlanego na trzech (wszystkich) kineskopach*



rejestrowane na żywo

/

wyświetlanie jednoczesne lub naprzemiennie



glitchowe wideo

+TV, +2TV, +3TV

wideo z ekranu dublowane na telewizorze/ telewizorach

* w wypadku większej liczby telewizorów kineskopowych (5/7/11)

P a w e ł S i e k

F A Z Y J A K U B A

na motywach W. Blake'a, D. Jarmana,
F. O'Hary, A. Schönberga

Imaginäre Videolandschaft

00. najpiękniejsza scena stworzenia (metasong)

Polkowice, 1997. Ciemność. Na środku wanna, obok okresowo migający słup zielonego światła. Koncentrycznie ustawione kineskopy.



muł rozdierany wśród wodorostów, w ciemności; obrazy z USG

01. zbiornik



opuszczony zbiornik wodny, mgły / drżący plan osiedla  LIVE

=

00. Ahania runęła w głąb nieistnienia niewzruszona

=

pojedyncza dawka, 27 mg

=

pojedyncza dawka, raz dziennie, 1 × 1, 27 mg

=

00. Ahania runęła w głąb nieistnienia niewzruszona

=

pojedyncza dawka, 20 mg

=

pojedyncza dawka, raz dziennie, 1 × 1, 27 mg



[TV] *noise*



[TV] *wodorosty w ciemności; obrazy z USG*








Kobieta

dostaje drgawek (na skraju światła)

Infonia


02. jest'm

*Drżenia podłoża. Rozrzucone na podłożu przedmioty zaczynają rezonować.
Zielone światło staje się chybotliwe.*

- (przechodząc przez słup zielonego światła)
- Kobieta** *l'!... hhh'... h... hhh'*
=
k'hhhh... k'hhhh... k'hhh...
-  *muł rozdzierany wśród c z a r n y c h wodorostów, w mule widoczne zerwane liny; obrazy USG [Super 8 mm]*
-  [TV] *noise*
=
pozwól, niech tajemne spoczywa, skryte miękko w mroku i ciszy
-  [2TV] *kłębowiska p r z e ś w i e t l o n y c h wodorostów [Super 8 mm]*
-  *opuszczony zbiornik wodny, mgły / drżący plan osiedla.  LIVE*
- Kobieta** *hhh'...h... h''... k'hhh... hhh'...h*
=
k'hhh... k'hhh...
- Kobieta** *hhh'...h... h''... k'hhh... hhh'...h*
=
k'hhh... Ahania?
-  [TV] *noise, reklama leku (1997)*
-  *opuszczony zbiornik, mgły, na brzegu resztki wodorostów*

03. wdech

Ustępują drżenia światła i podłoża.

-  *Opuszczony zbiornik, mgły, biały osad w błocie przybrzegowym.*
=
(głębokość: ___)
=
(widoczność: ___)
=
00. Ahania runęła wgłąb nieistnienia niewzruszona
=
pojedyncza dawka, 20 mg
=
pojedyncza dawka, raz dziennie, 1 × 1, 27 mg
=
widź
=
jeszcze w dół – jeszcze w dół
=
wdech – widź
=
132732
=
widź
=
prognozowane są wstrząsy wtórne
=
jeszcze nic

Niebo spowija na chwilę jasna zieleń spowolnionego błysku. Widać w nim ciemnozielone wodorosty.

- Kobieta** *patrzy – w zielone nagle – niebo*
=
nic
- Kobieta** *podwija rękawy, pociera zgięcia przedramion*

Prolog

04. jest'm – wstrząsy wtórne

= ani żadnej rzeczy
Kobieta *ponownie spogląda w niebo, niepewnie, spod brwi*

Nagle drżą przedmioty, silniej wraca drżenie podłoża i światła; światło pulsuje szybciej.

Kobieta *..przechodząc przez słup zielonego światła*
l'!' – k'hhh...-h -k'
k'hhhh...k'hhhh...k'hhhh...

Drgania nagle ustają.

Kobieta *upewnia się, że drgania ustały, zaczyna przeszukiwać pobjowisko w łazience;*
przechodząc przez słup zielonego światła

Kobieta *l'... – hhh... – hhhh...*
= *Ahania? – – Ahania?*
ahanie *stąd–, w głąb–*

Kobieta *patrzy mechanicznie w lewo, powraca do pozycji wyjściowej*
= *zanurzasz się na głębokość minimalną*
= *spójrz w lewo*

Kobieta *patrzy mechanicznie w lewo, powraca do pozycji wyjściowej; przebiera*
rzeczy, znajduje aerosol: białe opakowanie z niebieskim napisem:
PLK 19 wd'ch
= *widź w lewo*


Lekkie drgania i drżenia powracają.

Kobieta *upewnia się, że drgania nie ustały; mimo to, zaczyna przeszukiwać*
pobjowisko w łazience; przechodząc przez słup zielonego światła

Kobieta *l'... – hhh... – hhhh...*
= *Ahania? – nie zamykaj oczu – Ahania?*
= *klatka: 3/ m. 27*

Kobieta *patrzy mechanicznie w lewo, powraca do pozycji wyjściowej; przebiera*
*rzeczy, znajduje aerosol: białe opakowanie z niebieskim napisem: **PLK 19***
wd'ch

= *spójrz w lewo*
ahanie *stąd–, w głąb–*
= *dobrze, teraz proszę spojrzeć w lewo*

Kobieta *patrzy mechanicznie w lewo, powraca do pozycji wyjściowej*
 *noise*

= *więc jesteś jednym z tych, którzy najuprzejmiejsi bywają, gdy najwięcej złęgo*
chęć uczynić?

Kobieta *patrzy mechanicznie w lewo, powraca do pozycji wyjściowej*
 *noise*

= *klatka 3/ m. 27*

05. dwa metanowe światła

U stóp zachodniej ściany: niebieskie, metanowe światło.

Eleth *nawołuje Kobietę:*
ahanie *w głąb – stąd*
Kobieta *skoncentrowana na konwulsyjnych ruchach, nie słyszy głosu Eleth; próbuje*
= *wciąż zwracać mechanicznie głowę w lewo, ale za każdym razem przerywa jej*
 Demiurg („w dół!”)

= *w dół*
 00, Ahania runęła wgłąb nieistnienia niewzruszona

[światło]... gaśnie nagle;

= *w dół*
Kobieta *spogląda na wewnętrzną stronę nadgarstka*
= *wstrząsy wtórne wyniosły 0,67*


= *w dół*
= *u stóp zachodniej ściany – niebieskie, metanowe światło*
= *w dół*
- = - *gdy płyniesz w tę stronę, niknie za tobą ślad*

błysk (światło reflektora)

= *nie dostrzegamy żadnych widzeń w mrocznym przestworzu*
Kobieta *patrzy raz w prawo, raz w lewo, mechanicznie;*
 przeciąga się po linie [prawdopodobnie pod wodą]

06. Prophezeiung. Widzenie






Zapada zielony zmierzch. W widzeniu kobieta zapada się pod ziemię.

 [+TV] *niewyraźne: GRÓJMED. Gabinet 11. Demiurg (prawdopodobnie; twarz niewidoczna) otwiera szafkę apteczną, w drugim planie pusta kozetka. Na szafce przyklejone instrukcje medyczne: ŚWIATŁO MIĘDZY BLOKAMI MOŻNA ZOBACZYĆ TYLKO RAZ.*



ahanie: *hhh... es wird!*
= *wszyscy mamy linie, po k'hhh*
= *po których się przesuwamy*
= *wolniej... (szarpie linę)*
= *szybciej*


FAZA 1a: Kontrollphase




07. liczby Snellena/ 17 m

- Kobieta *porusza (niewidzialnym) smyczkiem przed oczami*
 *strzępy folii zrywane z drabiny*
=
=
głębokość: 7 m
głębokość: 11 m
- = *widoczność: 0.7 m*
=
głębokość: 13 m
-  - *letni zmierzch, GRÓJMED, widok od strony ulicy Osiedlowej*
ahanie: *es wird wieder passieren*
Uveth *staje za Kobietą*
=
Koniec widzenia. Odwiedziny nad zbiornikiem w godzinach 17–23.
-  [+TV] *tablica Snellena z liczbami pierwszymi w zakresie 1–97*
 [TV] *noise*
=
Szpital, ul. Wrocławska 17
- drabina rozstawna wyłania się z ciemności, najwyższe szczeble osłonięte folią*
- = - *gdy płyniesz w tę stronę, niknie za tobą ślad*
- w ciemności, ledwie widzialny, więzienny słup światła przemieszcza się w kierunku jednego z wygaszonych kineskopów, nim go osiągnie – gaśnie*
- = *koniec widzenia 07*
koniec widzenia 07
-  [TV] *noise, bardzo słabo przebija reportaż Programu Informacyjnego TVR*
po trzęsieniu ziemi w Rumunii
- = *ciemność nadchodzi wraz z przyptywem*
Kobieta *odwraca się, staje na pierwszym stopniu drabiny, przykłada bezwładnie*
ciało do jej pochyłości

08. żelatynowe światło

-  *[–] zrywa strzępy folii ze szczebli drabiny*
 [TV<] *blue (intensywnie niebieski ekran)*
Kobieta *porusza konwulsyjnie (niewidzialnym) smyczkiem przed oczami*
hhh... wyjdź
ahanie *hhh... widz w dół*
=
głębokość: 23 m


= widoczność: 0.17 m
Kobieta *odwraca się, staje na pierwszym stopniu drabiny, przykłada bezwładnie ciało do jej pochyłości*
 *stopy na białej, odwróconej umywalce; dookoła kłębi się folia*
= głębokość: 34 m
= głębokość: Uveth
= okno znów otwarte?
Uveth *(szepcem) przez ca-ły-czas, przez ca-ły czas*

ahanie *Howard/ es wird wieder*
 *strzępy folii zrywanej z drabiny*
= w chorobie najgorsza jest niepewność
= w dół – k’hhh – w lewo
 [TV] *„widzę cię jako cień poza granicą istnienia”*
= *czemu mieszasz fałszywy poranek z mym snem?*
 [2TV] *czarny napis na (wciąż) niebieskim tle: „widzę cię jako cień poza granicą istnienia”*


wpadają przez szczeliny słupy metanowo-błękitnego światła


= żelatynowe światło miażdżyło okna,
przy których czuwałem całą noc, znudzony
= widzę cię jako cień więdnący poza granicą istnienia
= jeziora Udan Adan
Eleth *Im tiefen Wasser*
Uveth *hhh... eine Tiefe von hhh’ Metern, hhh... Howard hhh... H’ D’*
= David?
= Graham
Kobieta *(drży na drabinie)*
= Howard
= Paul
= widzę was jako cień więdnący poza granicą Istnienia


ahanie stają na flankach kobiety, przy drabinie; wszystkie patrzą nieruchomo w odległy punkt

 [TV] *„poza Udan Adan”*
Eleth *Im tiefen Wasser gibt es keinen Schatten*
= powtarzaj za mną dźwięk, jeśli chcesz, żebym został
= powtarzaj za mną dźwięk, jeśli czujesz się dobrze

ahanie zaczynają krążyć z płachtami folii, regularnym krokiem, po przeciwnych stronach drabiny; krępują Kobietę, owijając folią razem z drabiną


Kobieta *układa usta jak do artykulacji "h", ale nie wydobywa dźwięku*
 [TV] *wizja korytarza-przejścia zaciemnia się, na ścianach pojawiają się wodne refleksy*
= k’hhh – ertain – uncerta – un – rtain
Eleth *nikogo przed tobą, nikogo za tobą*
= w chorobie rozglądasz się niepewnie

= w lewo, w prawo
Eleth (*szeptem*) Im tiefen Wasser gibt es keinen Schatten
Ahanie Erschüttert wankt die Erde bis in des Flusses Grund
 [TV] *noise, bardzo słabo przebija reportaż Programu Informacyjnego TVR po trzęsieniu ziemi w Rumunii*

= granice kurczenia wyznaczono i zacząłeś budzić się
 = na linach
 = w śladach Poprzednich słup rozszerza widnokrąg
 = w osadach budzimy się codziennie, w osady oddalamy
 *przygotowania w studio programu Telegra (rok produkcji – 1997), rozstawiane są reflektory; widoczne mikrofony zbierające przy kamerze*
 = powtarzaj za mną dźwięk, jeśli tylko możesz
Kobieta *k'hhh...*
proces obwiązywania nagle ustaje, ahanie obserwują kobietę w milczeniu

= nie mogłem wydostać się przez okno,
 = bo wcześniej zamknąłem je wszystkie



09. meta-nowe miasto/ TELEGRA

= meta-nowe miasto wezbrało na krawędziach nieistnienia,
 odręty wody podrą miasto
 = pod Odrą, coraz większe
 = wyższe bloki już więdną od jej trucizny
ahanie wycofują się, wychodząc – przedramionami chronią się przed słońcem
 = za oknem strasznie razi słońce
 *reflektory w studio zostają włączone*

błysk (światło reflektora) – rzuca dyskretne cienie bloków na scenę
 = czy masz już w sobie potencjalność tego,
 = czym staniesz się na końcu?

= jesteś 17. w kolejce
Kobieta *nagle: drży i próbuje się wydostać*

drżenia podłoża powracają, reflektor przygasa;
Kobieta *drży, próbując wyszarpać się z folii*
 = drżała cała ziemia, po dno oceanu
 = przeszedł dreszcz ziemię od wschodu na zachód
 = nie mogłem się wydostać przez okno, bo wcześniej zamknąłem je szczelnie

= niebieski szron
 = dalej wszystko jest burzliwe i zielone
 [+TV] *dłoń na oknie, obrastającym niebieskim szronem, na zewnątrz nieokreślona, ciemnozielono-niebieska burza magnetyczna*
 *(studio – przygotowania dobiegają końca)*

10. głos – błędząca cisza

w głębi – zaczynają być widoczne dalekie, podwójne światła reflektora

Kobieta *mruży oczy, jakby to co odległe – było już w pełni przed nią*



TELEGRA/ Rumunia; później zacznie drżeć studio

(długa cisza)

Kobieta (choć oswobodzona), czuje się obserwowana z daleka,

wciąż konwulsyjnie zrywa z siebie nieistniejącą folię

=
=
Kobieta *twój głos unosi się powoli nad odrętwiałymi wodami,
w lewo, w prawo
patrzy raz w prawo, raz w lewo; mechanicznie; przeciąga się po linie
[prawdopodobnie pod wodą]; szarpie linę*

=
=
Kobieta *przeszedł dreszcz ziemię od wschodu na zachód
i niebo rozgraniczył od betonu, byś nie mógł się z niego wychylić
od tego momentu światła reflektora będą zbliżać się (zwiększać moc),
bardzo powoli i konsekwentnie*

Kobieta *zaczyna próbować łąpać powietrze, jakby rzeczywiście była na linie pod
wodą – z ograniczonym zapasem tlenu*

11. akwarium

=`
=
=
=
Kobieta *głębokość?
odległość od brzegu?*

=
=
Kobieta *jesteś (‘) 15 w kolejce
Urthona dorastał między dachami naszych wieżowców*

=
=
=
=
=
=
=
=
Kobieta *zaczyna łąpać powietrze, próbując się wynurzyć (hh’–hh’), co jakiś czas
wymawiając niewyraźnie pojedyncze cyfry lub fragmenty liczby 712213
miałam 7 lat, gdy zamieszkaliśmy w bloku
centralne blokowisko Polkovitz
wstrząsy były często rano, jeszcze przed szkołą
czasami od wstrząsów wypadały gupiki z akwarium
świeciłam im po oczach, żeby je uspokoić
pod blokiem było podobno ogromne jezioro
pozostałość po kopalni
błędząca cisza odbija się od dna zbiornika
zamiera – jakby z braku tlenu*

=
=
=
=
=
Kobieta *raz wstrząsy były pod moją nieobecność
powiedzieli mi, że po prostu wypuścili je do jeziora
żeby się uspokoić
świeciłam sobie po oczach
rozpękły się, wypuszczając żylaste rurki, które*

- = zaczęły się więc przede mną, zbierając w gwałtownie drżącą kulę
- = Który śnisz w gniewnych oceanach, który śpisz zimny wśród muszli i wodorostów, twój kształt Wiekuisty nie odnowi się już nigdy
- = okna wybrzuszyły się
- = moja niepewność bierze górę nad tobą

Kobieta nie widzę

- = moja niepewność bierze górę nad tobą
- = *światło na horyzoncie powiększa się*

Uveth (szepcem) sprawdź krawędź nieistnienia


- = poruszyły się koła zębate
- = by utkać Panu miejsce w strasznej głębi

- = czas jest tym, co powstrzymuje światło przed dotarciem do nas
- = wiedzieliśmy, że czas się skończy po jutrzejszym wschodzie słońca

12. chemia z Niemiec

 [TV] *Demiurg wsypuje do wanny chemię z Niemiec*

- = przygotowałem Panu miejsce w strasznej głębi
- = (z przerażeniem rosnącym) moja niepewność bierze górę nad tobą
- = moja niepewność bierze górę nad tobą
- = jak atom jestem zagubioną w mroku nicością


 +3TV] *stylistyka Polskiej Kroniki Filmowej – lata 50.: ściana socrealistycznego budynku, być może elektrowni atomowej, brak ludzi; w kącie mównicy – leżak z innego czasu (ten sam, który w Fazie Ib) podpisy: UROCZYSTOŚĆ ZASŁONIĘCIA TABLICY / głosuj trzy razy na NIE-*

- = k’hhh...
- = który śnisz w gniewnych oceanach, twój kształt Wiekuisty nie odnowi się już nigdy

 +3TV] *reaktor wytwarza biały osad; w płynie chłodzącym rdzeń – glony*

- = moja niepewność bierze górę nad tobą
- = k’hhh... – k’hhh...

 [+ TV] *(telewizja 1997): tłumacz języka migowego, pokazuje [miga] "jesteś?"; wielokrotny, żółty podpis: „BIST DU?”*

 *Demiurg wsypuje do wanny chemię z Niemiec / proszek w zbliżeniu, pod światłem; ręka zanurzona w wodzie z proszkiem*

Kobieta wychyla się

- = jesteś?
- = k’hhh...
- = jesteś?
- = jesteś?

FAZA 1b: Kontrollphase – détériorisation

13. wodorosty przy Rondzie św. Jakuba

Demiurg – tylko zarys sylwetki, wsypuje do wanny Chemię z Niemiec. Poszerza się pole widzenia (światło). Na skraju sceny – pralka.



glonowe podłoże, wodorosty układają się w Rondo św. Jakuba, kierunek: Głogów 17 km←, Wrocław 647 km ← centrum ←

Demiurg *wsypuje do wanny chemię z Niemiec; tylko zarys sylwetki*
= *przygotowałem Panu posłanie w bezkresnej głębi*

Wchodzi cień Demiurga, podchodzi do planu osiedla, wodzi palcem po makiecie.

= *na rondzie drugi zjazd. Jesteś?*
= *k’htóry?*
= *jesteś?*
= *k’htóry?*
= *kim?...*
= *przez cały czas zastanawiałam się... kim jesteś?*
D/K *h’’ III’*



fosfor rozpuszczający się pod wodą

= *ty – jesteś Ahania?*
= *ja... przez cały czas zastanawiałam się*
= *przez cały czas zastanawiałem się*
= *przez cały czas zastanawiałam się*
głos (Eleth) *(przerywa, jeśli zabraknie czasu) Organizm się broni. Takie myślenie jest może radykalne, ale nieprzemyślane ingerencje w tkankę miejską prowadzą do miejscowych anomalii, podwójnie antropogenicznych. W wyniku deformacji powoli obumierają siatki znaczeń. Na rondzie drugi zjazd. Jesteś na miejscu. Ale, nie wiem, czy chcesz tu być?, czy kiedykolwiek chciałeś?, kimkolwiek jes...*

= *na rondzie drugi zjazd. Jesteś?*
= *k’htóry?*
= *jesteś?*
= *k’htóry?*
= *kim?...*
= *przez cały czas zastanawiałam się... kim jesteś?*
D/K *h’’ III’*



mrówki krążące w „kręgu śmierci”

Demiurg *ty – jesteś Ahania?*
Kobieta *ja... przez cały czas zastanawiałam się*
Demiurg *przez cały czas zastanawiałem się*
Kobieta *przez cały czas zastanawiałam się... jesteś?*
Demiurg *k’hhh... tóry?*
Kobieta *jesteś?*

Demiurg k'hhh... tóry?
 Kobieta jesteś?
 Demiurg k'hhh... tóry?
 Kobieta jesteś?
 Demiurg k'hhh... tóry?
 Kobieta jesteś?
 głos (Eleth) Organizm się broni. Takie myślenie jest może radykalne, ale nieprzemysłane ingerencje w tkankę miejską prowadzą do miejscowych anomalii, podwójnie antropogenicznych. W wyniku deformacji powoli obumierają siatki znaczeń. Na rondzie drugi zjazd. Jesteś na miejscu. Ale nie wiem, czy chcesz tu być?, czy kiedykolwiek chciałeś?, kimkolwiek jes...

14. widzenie podwójne (upadek)

głos (Uveth) za 2 kilometry zawróć, jeśli tylko możesz, na osiedlu wstrzymano ruch
 Demiurg Wszystko, co widzisz, oddycha (‘) wewnętrznym znaczeniem (zdecydowanie) wstrzymaj k'hhh... (oddycha ciężko)

Niebo rozjaśnia się nieznacznie pajęczkami niebieskich żył.

Kobieta nie widzę...
 Demiurg (zirytowany, że mu przerwano) ...oddech
 Kobieta nie widzę...
 Demiurg wstrzymaj, w'dzisz, nie...
 Kobieta nie widzę... (oddycha ciężko)

Niebo rozjaśnia się nieznacznie pajęczkami niebieskich żył.

głos (Uveth) za 2 kilometry zawróć, jeśli tylko możesz, na osiedlu wstrzymano ruch
 Demiurg widzisz... ale nie masz już pamięci, (‘) możesz przejść da-... (odsuwa leżak do tyłu, siedząc) – lej (oddycha ciężko)
 Kobieta nie widzę... – nie widzę... (oddycha ciężko)

ad lib. 1

z przygaszonych świateł – mroczna, podwodna głębina; pojedyncza wiązka latarki

Uveth (szepem) nie słuchaj! wyłącz tryb głośnomówiący
 Demiurg podświetla strunociąg kontrabas latarką z daleka, jakby przeszukiwał głębinę
 Ahanie stoją bezinteraktywnie na środku sceny
 = 7 m od brzegu,
 = obmyj się i przejdź dalej
 = nie słuchaj – to wieczne przypomnienie
 = 7 m od brzegu,
 = obmyj się i przejdź dalej
 = nie słuchaj – to wieczne przypomnienie

błysk przelatuje przez wodorosty, jak impuls przez aksony w otoczce mielinowej



błysk przelatuje przez wodorosty, jak impuls przez aksony w otoczce mielinowej; jakby z opóźnieniem transmisyjnym

Demiurg Weź... rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w mrocznej, sennej błogości
(*odsuwa leżak, wstaje*)

--==--
nie widzę...

Demiurg obmyj się ['] (*zdecydowanie*) i przejdź dalej

Kobieta (*dopiero dostrzega błysk, oddycha z trudem*)

głos (Eleth) zabłądziłeś, wjechałeś w teren poza zasięgiem

głos (Uveth) (*cicho, nieczytelnie, jak w konfesjonale*) Wenn wir armen Menschenwesen von einem der größeren Geister unter uns als von einem Schöpfer sprechen, sollten wir niemals ver... ver... vergessen...

Demiurg Weź... rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w mrocznej, sennej błogości

Kobieta rozgląda się nerwowo, Demiurg podaje jej powoli coś niewidzialnego, ona wyciąga po to rękę; symultanicznie – ten sam rodzaj gestu, co kobieta – wykonują Ahanie.

Demiurg O, Jakże spadłeś z niebios, Jaśniejący!

z

(u p a d e k)

Demiurg O, Jakże spadłeś z niebios, Jaśniejący!

15. rytuał zapomnienia – Daleki Brzeg

Demiurg Jaś-nie-ją-cy

głos (Uveth) wjechałeś w teren poza zasięgiem

Demiurg Jaśniejący!

głos (Uveth) wjechałeś w teren poza zasięgiem

Demiurg (*z lekkim niepokojem*) jaś-nie-ją-cy

ad lib. 2

Demiurg nieskończony ciąg obecności



wodorosty oddalają się, biały napis „teren poza zasięgiem”

Demiurg pokonałaś wolę istnienia!

Demiurg (*pewny siebie*) powtarzaj: obecność mojego spojrzenia jest odkryciem władzy i obecności we mnie Urizena, który jest bogiem zaciemniających wzrok mgieł

Kobieta k'hhhh

spogląda na swój nadgarstek, boli ją – jakby ktoś ją nakłuł/ zdarł skórę, szybko, maskując to, odwraca wzrok (Ahanie wykonują ruch z Kobietą) dostrzega to, uśmiecha się lekko

Demiurg leżysz na krawędzi Nie-Istnienia
(*przejeżdża superballem po krawędzi wanny*)

leżysz na krawędzi Nie-Istnienia

Kobieta *nie jest pewna, co zrobić; bierze aerozol **PLK 19 wd'ch** (prawdopodobnie perfumy), rozproszoną mgiełką dezynfekuje ranę*

w głębi pojawiają się nieliczne, mgliste opary, rozchodzące się od podłoża

+ = poziom wody zrównał się z dachami wieżowców

+ = 3 m od brzegu

+ = 17 m od brzegu



wodorosty odstaniają biały napis „teren poza zasięgiem”

Demiurg hhh' – hhh' – hhh'

= pokonałaś wolę istnienia

= wszyscy mamy linie, po których się przesuwamy

= wolniej, szybciej...

K + E (próbując wyrwać się z wiru)

Demiurg nad dnem zbiornika postawiono osiedle

+ =

+ = opadamy do niego (przypominając Urthonie – akcentując) powoli
powtarzaj: obecność mojego spojrzenia jest odkhhh—h
[na wdechu] we mnie— [ord.] Urizena, khh—h, –ciemnie—nie—hh'—h,
k'hhh...

= powtarzaj: obecność mojego spojrzenia jest odkryciem władzy i obecności
we mnie Urizena, który jest bogiem zaciemniających wzrok mgieł

Uveth nie słuchaj!

Demiurg (do ahanii, zdenerwowany): nie słuchaj? i nie bierz tego? (podchodzi do

+ = Eleth, traktując ją jako kontynuację Kobiety; gdy mówi do Eleth, Kobieta
reaguje)

Eleth k'hhh—h... (lakieruje włosy), zamyka oczy – zbliżenie

Kobieta używa lakieru do włosów (z zamkniętymi oczami); otwiera oczy,
z zaniepokojeniem podnosi drugą rękę – zranienie na wewnętrznej stronie
nadgarstka; wzdryga się – traci część pamięci
(zerka na nadgarstek) skąd to? to od Niego?

= Zrelaksuj się, rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w mrocznej, sennej
błogości. Zmysł długo nieużywany zanika.

ahanie (w tle): nie słuchaj! wieczne przypomnienie

Wenn wir armen Menschenwesen von einem der größeren Geister unter uns
als von einem Schöpfer sprechen, sollten wir niemals ver... ver...

vergessen... kiedy my, biedne istoty ludzkie, mówimy o jednym
z większych duchów pośród nas jako o Stwórcy, nigdy nie powinniśmy
zapominać... zapomnieć, kim Stwórca naprawdę jest.

16. niebezpieczne krajobrazy

= (nie widzę!) hhh'

= organizm się broni – widzisz, tylko nie chcesz

Demiurg organizm się broni

Uveth (szepcem) l'ezysz na krawędzi Nie-Istnienia!

= l'żysz na krawędzi Nie-Istnienia!

Demiurg widzisz, tylko nie chcesz

Eleth utrwała fryzurę lakierem

= połóż się na krawędzi Nie-Istnienia

Eleth (w tle): dopływy Odry lewe: Warta – Barycz – Stobrawa,

Mała Panew – Widawa – Widawa,
odpływy Odry prawe: Nysa Łużycka – Bóbr – Kaczawa,
Bystrzyca – Ślęza – Oława

Uveth (w *tle*): dopływy odry prawe:
Nysa Łużycka – Bóbr – Kaczawa, Bystrzyca – Ślęza – Oława
odpływy Odry lewe: Warta – Barycz – Stobrawa,
(*coraz bardziej drżąc*) Mała Panew – Widawa – Widawa – Widawa

Z głębi – opary (mgła radiacyjna).

Eleth (w *tle*): odpływy Odry prawe: Nysa Łużycka – Bóbr – Kaczawa,
Bystrzyca – Ślęza – Oława
o dopływy Odry lewe: Warta – Barycz – Stobrawa,
(*coraz bardziej drżąc*) Mała Panew – Widawa – Widawa

Demiurg ładnie dziś widać żyły, węź! (*do Eleth*)

Kobieta reaguje bezpośrednio – na te same polecenia (zanurzając się w wannie).

- = - imię twoje będzie... Ahania

Kobieta ruch wstrzymano, dziś od godz. 20.00 ruch wstrzymano
to nie wstrząśny, to ja czułam się po prostu źle

Demiurg węź, może ja też zobaczę, zanurz się – co widzisz?

Kobieta niezłomne łańcuchy i haki z chrzęstem wznoszą rudę w kopce jak góry
zostanę wkrótce cieniem, jeśli...

= *Gdzie Enion ślepa, zgrzybiała błędziła, błędzi Ahania...*

Kobieta nie wiem, nie pamiętam...

Demiurg Dobrze! rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w błogiej, sennej mnogości


Kobieta, *wykonują ten sam ruch*
Ahanie

= *Rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w mrocznej, sennej błogości*

Demiurg zanurz się jeszcze

Eleth (miasto Urizena...) miasto Urizena musi zająć niezagospodarowaną
przeźstrzeń

= *czasem snu odrobina ciąży na jej powiekach, wówczas spada...*



Kobieta  *(zanurza się, zakłada na ramię i włącza ciśnieniomierz)*

Eleth i niemal ginę, zostanę wkrótce cieniem w Niepamięci jeśli nie znajdzie się
drogi, bym mogła Cię widzieć i żyć... Byłam w 0. (Kobieta za

Uveth ...jeśli nie znajdzie się drogi, bym mogła Cię widzieć i żyć...

= **PEŁNIA**

Eleth Skryj mnie gdzieś w mrocznym przebraniu, szeptać mi w ucho tajemnie,
ukrytej wśród miękkich skrzydeł, wplątanej w zwodnicze piękno.
Byłam w 0.
Zajrzałam do tajemnych głębi duszy miłego mego i w Mrocznej kryjówce
odkryłam Grzech; nie mogę powrócić, nie mogę powrócić! (*przechodzi*
w krzyk niski – jak z zimna)

Kobieta  *przez cały czas chce coś powiedzieć! złapać powietrze, odrętwiała*
 *noise, reklama leku (1997)*

= **PEŁNIA NIEISTNIENIA**

= **PEŁNIA NIEISTNIENIA**

= **PEŁNIA NIEISTNIENIA**

Demiurg (*przerażony*) wynurz się!

17. chrzest chemiczny (słoneczny) – na krawędź

- Demiurg (przestraszony) wynurz się!
(spokojniej) imię twoje będzie Ahania
Gdzie Enion ślepa, zgrzybiała błądziła, błądzi Ahania. Błądzi w wiekuiestej trwodze upadku w nieskończone, gdyż jasne jej oczy widzą Otchłań.
- Kobieta *patrzy na tubę z lekiem*
- Eleth (w tle) Rozprawiać ze zjawami Beulah najlepiej w mrocznej, sennej błogości.
- Demiurg Czasem snu odrobina ciąży na jej powiekach, wówczas spada
(pochwyca rękę Kobiety i puszcza)
Łatwą rzeczą jest radość w namiotach pomyślności
Mogłaby śpiewać i cieszyć się tak, lecz...
- Eleth inaczej bym... inaczej bym nie wiedziała
- Kobieta *patrzy na tubę z lekiem*
=
Kobieta *odpychana na krawędź*
Kobieta nie chcę tego!

Demiurg powraca do Kobiety w wannie, nie przerywając struktury jej dwoistej postaci.

- Demiurg zrywa się w trwodze Bezsennej! by błądzić w krąg,
odpychana na ...
(przejeżdża dłonią po krawędzi wanny)
... krawędź Nie-Istnienia.
Łatwą rzeczą jest radość w namiotach pomyślności,
mogłaby śpiewać i cieszyć się tak, lecz...
- Uveth *(powolną siłą włączana w ścianę)*
Ahania *(połyka lek)*
Eleth inaczej bym nie... (wiedziała...) nie chcę!

- Demiurg += Zanurz się, zawsze pływałeś w wodzie!
Zanurz się głębiej!
=
nie chcę!
- Demiurg += zanurz się głębiej!
- Kobieta += *Jedynie, co pamiętam, co chciałabym... jego–*
Kobieta, –dnoimiennego!
Uveth – Niebieskiego!
- Demiurg += wstrzymaj oddech, zanurz się!
+ -=- przecież w wodzie słyszać lepiej!

Światła zaczynają migać – jakby w wyniku zwarcia.

- Demiurg – *dzie słyszać lepiej!*
Kobieta, – imiennego
Uveth – n'bieskiego!
- ☒ - *widac leżące ahanie w kręgu – jak rondo (+ glitch)*
- Eleth Byłam w 0.

Skryj mnie gdzieś w mrocznym przebraniu, szeptać mi w ucho tajemnie,
ukrytej wśród miękkich skrzydeł, wplątanej w zwodnicze piękno.
zanurz

Kobieta leży nieruchomo w wannie, w tle porusza się Eleth.


Demiurg (w obłądnym spojrzeniu) zanurz się
+= ... zanurz
+= (zdecydowany, spokojny), nie znajdziesz tam niczego...
+= oprócz śmierci
+= Der blaue Reiter.

FAZA 2a: Verdunklungphase


18. jedenasty ułamany stopień – Goldengate

ahanie (szepcem) – (je)dnoimiennego! – niebieskiego!
=
=
wody Odry podrą miasto
jedenasty stopień ułamany



Kobieta wychodzi z wanny z trudem, kładzie się na wznak na podłodze.

 drabina w głonach, rondo wśród wodorostów, rozświetla się
=
Byliśmy już tutaj. Na rondzie drugi zjazd.
=
rozumujesz wśród nierzeczywistych kształtów nocy.
=
to jest inny zjazd

ahanie powłóczyście dołączają do Kobiety, kładą się koncentrycznie – głowami obok siebie poruszone ujęcia z samochodu, w nocy; Kobieta szarpie się

 (nad h''' h''')
Demiurg = spływając na brzeg złocisty, nad uciszony ocean,
Demiurg (wchodzi do wanny, oglądając się niespokojnie)
Kobieta (próbuje przeczytać napis): POLKOVITZ PARADIES

19. POLKOVITZ-PARADIES/ Polkowicki Raj

= POLKOVITZ-PARADIES
Polkowicki Raj (Park Wodny)
 opuszczony park wodny w Polkowicach, letnia noc, kończy się burza
=
złote strzały spowiły niebo
 świeże opady gradu w Parku, odbija się w nich złoto-granatowe niebo (opalizują)
=
Błękit to uniwersalna miłość, w której kąpie się człowiek – to ziemski raj.
=
57 km, rozkosz niewidzenia
34 km od brzegu


= krosna tkają oszczędnie – złote żyły lapis lazuli
 = bo gdyby my, które trwamy krótko i znikamy zimą
 ujrzały cuda Wieczności, czekałaby nas zagłada

Demiurg, Teraz poczwórność widzę, poczwórne są moje wizje, poczwórne uniesienia;
 Eleth potrójność jest w czułych nocach Beulah, a podwójność wszędzie. Chroń
 nas, łasko Nadprzyrodzona, przed pojedynczością wizji, snem Newtona.
 Kobieta, – jednoimiennego! – niebieskiego!...
 Uveth

ciała kobiet drżą w konstelacjach

= amfora się rozlewa
 = złoto – po nieruchomym dnie morskim

Demiurg Straciłem wzrok na obrzeżu prawego oka. Wyciągam ręce przed siebie i
 powoli je rozkładam. W pewnym momencie znikają z kącika moich oczu.
 Demiurg *(przestaje kontrolować wzrokiem otoczenie, rozluźnia się mierząc ciśnienie;
 osuwa się – patrzy w górę)*

 *pacjent na badaniu, uderzenie w kolano; podpis: „Leżymy tam, wachlowani
 przez powiewające żagle zapomnianych statków, podrzucane przez żałobne
 wiatry.”*

= spojrzeliśmy w górę i w dół – i było to samo
 Kobieta *(zapobiegawczo, nawet w chwili przyjemności, poprawia pozycję: kładzie się
 na niewidzialnej koczetce)*


= To jest bardzo piękne i zupełnie nieprawdziwe
 = Wszedłem za niebo. Wszedłem za głęboko.
 = Czego szukasz? Niezłębionego błękitu błogości.


20. liny z raj

= zatopiony w raj?
 nie zdaje sobie sprawy, że w kącie stoi Blue.
 Rozgorączkowane oczy wpatrują się w zażółconą kukurydzę.

= złote skały wyłaniają się z wirów bezimiennych
 Demiurg *(dotyka kolana, zgina w stawie kolanowym)*

= Rzeczy takiej nie znano dotąd w Raju, by ktoś Umarł i nie ożył już nigdy.
 = Granice kurczenia wyznaczono i człowiek zaczął budzić się na łożu śmierci.
 Demiurg *radosne...*

 [TV]-
 Demiurg *tak naprawdę wszyscy mamy linie, po których...
 (wychodzi z wanny, „rozcina” gong sceniczny drewnianym trzonkiem,
 przykłada do powierzchni wibrujący ciśnieniomierz) ...całe Beulah
 Oniemiałe z Zachwytu, stało w podziwiewie, Patrząc w dół na Wiekuistą
 śmierć. Widzieli Zbawiciela ponad Rozpadliną Śmierci i zniszczenia, gdy
 patrzyli w górę, dostrzegali Boskie Widzenie, a gdy patrzyli w dół, nadal
 dostrzegali Widzenie Boskie; otaczało ich zewsząd, unosząc się ponad
 grzechem, śmiercią i Piekłem.
 (obejmuje gong – pozostaje chwilę w tej pozycji; osuwistym ruchem gładzi
 miejsce rozcięcia)*

 [3TV] „tak naprawdę wszyscy mamy linie, po których... – jesteś? – jesteś? – jesteś?”

(na demiurga niebieskie światło)

Demiurg += Lekarz w szpitalu Św. Bartłomieja myślał, że wykrył zmiany w siatkówce – źrenice rozszerzone przez pokrzyk wilczą jagodę – latarka oświetliła je strasznym światłem. (Oślepiające światło.)

 [3TV] „organizm się broni – inaczej bym... inaczej bym nie wiedziała”

zielony błysk – chwilę później – niebieski błysk

Demiurg += Pioruny migoczą za oknem szpitala /
przy drzwiach stoi starsza kobieta, /
Enion, odpychana na krawędź Nie-Istnienia
Demiurg Spójrz w lewo – Spójrz w dół – Spójrz w górę – Spójrz w prawo
Niebieski błyska w moich oczach

 [TV] „przez cały czas zastanawiałam się... – przez cały czas”

= „przez cały czas zastanawiałam się...”

= jesteś?

 *TELEGRA: Polkowice, numer do studia: 7123...*

= organizm się broni

= oszedł w stronę

 [TV] *noise*

= fałszywej latarni (*pierwsza syrena odzywa się*)

= poruszając się w ten sposób wytwarzasz podciśnienie

= wszyscy mamy linie, po których się przesuwamy

= poruszasz się zbyt gwałtownie

= odruchy się pogorszyły

21. Wyjście z Ziemi Polkowickiej

Demiurg (*cichy alarm roztacza się*)

 *wideo mapowanie: glonowe, falujące podłoże (wypompowywane)*

= WYJŚCIE Z ZIEMI POLKOWICKIEJ

= Z DOMU NIEWOLI

= WYJŚCIE Z ZIEMI POLKOWICKIEJ

= Z DOMU NIEWOLI

= WYJŚCIE Z ZIEMI POLKOWICKIEJ

= nie zorientowałam się, kiedy odmęty spowiły me ciało

= Z DOMU NIEWOLI

= dobrze wiesz, że to nieprawda!

Uveth (*głosem dehumanizowanym*) Blue pragnie wejść do labiryntu. Od wszystkich zwiedzających wymagana jest absolutna cisza

Kobieta kręci się w głowie, wentylator rozprasza szron

(drży jej ręka, gdy pochwyca szklanekę drżenie natychmiast ustaje, po chwili powraca; wraz z ahaniem powoli kieruje wzrok w górę)

= nad dnem zbiornika postawiono osiedle

= opadamy do niego powoli

=
 Demiurg wszyscy mamy linie, po których się przesuwamy
 jestem w domu z zaciągniętymi żaluzjami,
 pralka ryczy, a lodówka się rozmraża
 =
 = wyrabiasz sobie złe nawyki i patrzysz na niego za długo
 - = - Ahania?
 =
 = następnie odwróć się w kierunku zachodniej ściany

22. ściana zachodnia (fałszywej troski)

Kobieta *(odwraca się bokiem do wanny, pokazuje migowo)*
 =
 = 00. pusto
 =
 = w żelbetonie były odcisnięte palce Poprzednich
 =
 = Uveth odkrył je, gdy czyścił ścianę
 *Mieszkańcu, uważaj! Szkło nie rozpuszcza się w wodzie. Schodząc, schodź ostrożnie. Resztki mogą być jeszcze przy dnie.*
 =
 = dziwne, 4-ty palec nienaturalnie wygięty
 *„Mieszkańcu, uważaj! Szkło nie rozpuszcza się w wodzie. Schodząc, schodź ostrożnie. Resztki mogą być jeszcze przy dnie”.*
 =
 = przy mnie
 *„Resztki mogą być jeszcze przy dnie”.*
 =
 = *(Kobieta): przy mnie*

Demiurg *obejmuje wiszący gong*
 =
 = Znów jestem w poczekalni. Piekło na Ziemi jest poczekalnią.
 =
 = Tutaj wiesz, że nie masz kontroli nad sobą, czekając na swoje imię: 712213,
 myślę się?
 =
 = Tutaj nie masz imienia, tożsamość jest bezimienna.
 =
 = Gdzie jest 666? Czy siedzę naprzeciwko niego?

=
 = Może 666 to obłąkana kobieta przełączająca kanały w telewizorze?
smugi światła, bijące jak źródło, rzucające na kineskopy

Demiurg *wzdłuż którego płyną minuty, by dołączyć do rzeki godzin, morza lat
 i ponadczasowego oceanu*
 =
 = Kroplówka wybija sekundy, źródło strumienia...


=
 = wciskam piętro:
 =
 = 173527
 =
 = myślę się


Eleth *by dołączyć do rzeki godzin, morza lat i ponadczasowego oceanu*



 *wnętrze, winda kuchenna zjeżdża ze szklanką osadu*
*Kobieta siedzi na klęczkach, zwrócona w stronę zachodniej ściany, w ręce pusta szklanka
 z resztkami białego osadu; zawroty głowy.*
 =
 = wcześniej nad dnem zbiornika pozostał osad
 =
 = Zebrał go dokładnie (gdy opuszczał 0.)
 =
 = w naszej klatce, na skraju widzenia
 =
 = gdy zło krążyło już po trzecim piętrze

23. oddanie (sąd nieostateczny)


= wyżej! wyżej!
= oddaj mu, co jego!
= amfora się rozlewa
= oto jezioro wód głębokich
= przelewa się nad tobą
Eleth, Uveth *es wird wieder passieren! es wird wieder passieren!*


 „schodząc, schodź ostrożnie” – napis rozmywa się w wodzie / (-) zbiera osad z drogowskazu / pośluziona szklanka w wodzie
Kobieta *przejeżdża palcem po brzegu szklanki, by zebrać osad*
= liny obrosły już niebieskim szronem
= nad dnem zbiornika pozostał osad
= zebrał go dokładnie – gdy opuszczał O.
= wyżej, oddaj mu, co jego! (*Uveth – z ulgą*)
Eleth, Uveth *es wird wieder passieren! nie bierz tego!*

 [+3TV] *studzienka w czasie deszczu; napis jak w telegazecie (przewijany, na dole ekranu): „Wenn wir armen Menschenwesen von einem der größeren Geister unter uns als von einem Schöpfer sprechen, sollten wir niemals ver... vergessen, was ein Schö... ein Schöpfer in Wir... armen, Wir... Wirklichkeit ist”.*
= 712213
Uveth *(głos krótkofalowy) 712213, policja municypalna, Polkowice*
= Ahania znów szaleje
= przeszła przez wschodnie tereny miasta
Uveth *(głos krótkofalowy) przeszła przez 'hhh'...*
= obraca się moneta ekstazy i śmierci
= Ahania

= odrzucana coraz dalej straszną mocą
w nieistnieniu wiruje kuliście
= czemu naciąg tak drży? (*zaczynają odkrywać...*)
= on, jak atom, jest zagubioną w mroku nicością
= wyrabiasz sobie złe nawyki i patrzysz na niego za długo
= na kogoś, kogo już nie ma
= „Ahania” – napis znika!
 [TV]
Kobieta *(w panice topielca)*
= jest'm!
= jest'm!
= wszyscy mamy linie, po których się przesuwamy
= czemu (naciąg) tak drży?
ahanie *orientują się, że to Kobieta trzyma niewidzialną linę)*
= poruszając się w ten sposób, wytwarzasz podciśnienie
= jest'm!
= poruszasz się zbyt gwałtownie
 *tłumacz migowy: bist du?*


24. nad dnem-dnem/ TELEGRA

Demiurg *Demiurg podchodzi do gongu, odczytuje – jak z karty pacjenta:*
=
szalejąca w nadmiarze,
przeszła przez wschodnie tereny miasta
=
a nad nią toczył się księżyc posępny
 [3TV] *gong ocieka wodą*


=
faza: 0
=
głębokość: 0
=
unosi się na powierzchni
=
widoczność: ———
 [3TV] *ktoś wchodzi do gabinetu w GRÓJMEDZIE; w rzeczywistości mówi Uveth*
=
jest'm!
=
jest'm!

Kobieta *Siedzi na klęczkach, zwrócona w stronę zachodniej ściany. Drżącą dłonią trzyma szklankę z resztkami białego osadu.*

(rzut światła na gong nagle, Demiurg uśmiecha się)


=
nie pozwól windzie zjechać na dół
zawsze, gdy zjeżdża, nikogo w niej już nie ma
 [TV] *smyczek podcinający szyję*


25. liny (Was ein Schöpfer wirklich ist)


 *GRÓJMED. Demiurg otwiera szafkę apteczną, w drugim planie pusta kozetka. Na szafce przyklejone instrukcje: ŚWIATŁO MIĘDZY BLOKAMI MOŻNA ZOBACZYĆ TYLKO RAZ. Chowa leki. Zaczyna rozmawiać z kimś, kto dopiero wszedł (widoczny tylko środek sylwetki demiurga). Wśród zwykłej gestykulacji – dwukrotnie gest przeciągnięcia smyczka.*

Demiurg *analitycznym spojrzeniem diagnozuje kobietę*
=
głębokość: __ – w chorobie najgorsza jest niepewność – odrzucana odpychającą mocą w nieistnieniu wiruje kolistcie – głębokość: _____ –
widoczność: _____ – głębokość: _____ – widoczność: __



 *TELEGRA*

Kobieta *(leży jak na kozetce, pusty wzrok)*
=
nie przepaść, nie przepaść
=
zagrajmy
=
w żelbetonie nie było odcisniętych palców Poprzednich
 [TV] *„jesteś?”*

 *TELEGRA: odwrotna dynamika gry: w rewersie (kolejne litery są zastawiane, bierze udział Helen: _YJŚCIE, GŁ_GÓW, K'HTÓRY)*
Helen *(patrzy na źródło światła – przez okno):*
=
skąd to? to od niego?

= z bloku ['] sąsiedniego
nie pamiętaj
= i gdy już wchodzimy w promienie straszliwego słońca,
porywa nas prąd wsteczny
 [3TV] napis DEMIURG zamienia się do tyłu w GRÓJMED


26. prąd wsteczny (winda-żelbeton)


= obraca się moneta ekstazy i śmierci
 [+3TV] napis DEMIURG zamienia się do tyłu w GRÓJMED
Kobieta (łapie oddech)
= O Blue, ascend!
= nie prze-pać, nie prze-pać!
 [3TV] (z kamery przemysłowej) winda zaczyna jechać w górę
widoczność: _____
= czemu tak drży
w bezradnym przypływie?

= obraca się moneta ekstazy i śmierci
= obraca się coraz wolniej

= w mrocznej rozpacz
= w mrocznej nędzy
= nie przepać, nie przepać



 [3TV] widoczność:
17 17 17 17 17 17 17 17 17 17

 GRÓJMED. Demiurg otwiera szafkę apteczną, tylna ścianka ocieka wodą, w drugim planie pusta kozetka. Na szafce przyklejone instrukcje: ŚWIATŁO MIĘDZY BLOKAMI MOŻNA ZOBACZYĆ TYLKO RAZ. Chowa leki. Zaczyna rozmawiać z kimś po prawej, kto dopiero wszedł (w obiektywie widoczny tylko środek sylwetki demiurga), wśród zwykłej gestykulacji – dwukrotnie gest przeciągnięcia smyczka. Białe podpisy: głębokość: ____ widoczność: ____.


 Tablica Snellena z liczbami pierwszymi (w zakresie do 97), w jednym z rzędów zamiast liczb napis: „**es wird wieder passieren**”. Demiurg lekko przeczy głową. Biały podpis: „**Koniec transmisji**”.

FAZA 2b: Verdunklungphase – détériorisation

27. nie-przepaść/ zbiornik: retencje

- Kobieta (szepciem, z zamkniętymi oczami) ll: nie przepaść, nie przepaść :ll
=
Oko zwarte jest i ciemne
 zatrzymuje się winda i zaczyna napełniać wodą
Eleth (smyczek przed oczami tnie rzeczywistość)
=
w tym wymiarze rzeczywistość podchodzi od wyobrażenia
Demiurg w tym wymiarze rzeczywistość podchodzi od wyobrażenia
 [+3TV] (stołówka, ludzie zaczynają chodzić po okręgu; od góry, światło miga)
=
czy wiesz, że gdy zamkniesz oczy, z czasem zaczynasz chodzić po okręgu?
zmysł długo nieużywany zanika
Eleth, Uveth nie dostrzegamy żadnych widzeń w mrocznym przestworzu – hhhhh...
- =
W mitach starożytnych figura koła służyła jako archaiczny plan miasta.
- Demiurg wszystko co widzisz, oddycha wewnętrznym znaczeniem
ahanie = wszystko, co widzisz, to... (wszystko, co...)
(zaczyna im brakować oddechu)
to (wszystko), co widzisz,
to wszystko, co zobaczysz
ahanie (zwracają się w stronę stoiska)
ahanie hhh, hhh, hhh
=
wyzwolił Olbrzymiego Ducha w ciemność ponad głębiną
Ahanie zwrócone w stronę stoiska, kobieta patrzy na nie przerażona.
- Demiurg sprzedają swój oddech
Kobieta hhh...
po co?
Demiurg jesteśmy pod wodą.
Ahanie (szepciem) ll: przez cały czas :ll
=
k'hhh...
– (kobieta łapie oddech gwałtownie) –
Demiurg spokojnie, oddychaj jak w dniu Stworzenia
Ahanie ll: przez cały czas :ll
Demiurg realność różni się tylko tym, że ma rzeczywiste konsekwencje
(łyka dwie niebieskie tabletki – rutynowo, od niechcenia)
Ahanie ll: przez cały czas :ll
ll: Blueschmerz, ból palca zmienił numer palca na czwarty
ból palca zmienił numer palca na trzeci :ll
- oddychaj, jak w dniu Stworzenia
Ahanie ll: przez cały czas :ll
Kobieta zastanawiałam się, kim...

28. przez Judasza/ BLUESCHMERZ (przestrzeń niebytu)


- Ahanie ll: Blueschmerz, ból palca zmienił numer palca na czwarty
ból palca zmienił numer palca na trzeci :ll
- Kobieta *wyciąga samotną, tonącą rękę w słup zielonego światła*
alarm! (*lina obciera ją w rękę/ ręka wyciągnięta za daleko: ALARM!*)
- = *głębokość: 17 m*
ll: Blueschmerz :ll
- Demiurg Oddychaj, jak w dniu Stworzenia
- = *17 metrów to czas, który jest nam potrzebny. Mów*
- Ahanie ll: przez cały czas :ll
- = *chodzę z zamkniętymi oczami, rzeczy też zamykają oczy.*
- Kobieta przez cały czas
zastanawiałam się... kim...
- Ahanie ll: Blueschmerz, ból palca zmienił numer palca na czwarty
ból palca zmienił numer palca na trzeci :ll
- Demiurg zaniedbaj tę linię, a zaniedbasz życie
- Eleth
- Eleth (*zza kineskopu*) Widzisz je? nie zawsze pokazują przeszłość, czasami pokazują przyszłość
-  *widać twarz Uveth*
- = *klatka 3, mieszkania 13*
winda jest ręką
- Ahanie ll: Blueschmerz, ból palca zmienił numer palca na czwarty
ból palca zmienił numer palca na trzeci :ll
- Demiurg zaniedbaj tę linię, a zaniedbasz życie
- Eleth (*zza kineskopu, ten sam gest*) Widzisz je? nie zawsze pokazują przeszłość, czasami pokazują przyszłość
-  *widać twarz Eleth, stoi pod drzwiami mieszkania, ubrana w ciepłą boazerię; lata 70.*
- = *klatka 3, mieszkania 13*
winda jest ręką
(otoczenie zmienia się na starsze)
- = *wyciągniętą w przestrzeń niebytu*
- Córki Beulah podążają za śpiącymi we wszystkich swoich snach,
w tworzeniu przestrzeni, aby nie wpaść w wieczną śmierć
- Kobieta *wyciągnięcie samotnej, tonącej ręki w słup zielonego światła*
Na klatce osoby wyciągają ręce o drżących palcach
- 
- Kobieta (*zmienia temat z niechęci*)
przymierzanie do ręki do włącznika światła/ dzwonka – trzecim/ czwartym
palcem; włożenie liny pomiędzy palce 3-4, jakby chciał ją w ten sposób
ciągnąć
- Eleth (*nad kineskopem, imitując jego szumy*): hhhh...

Kobieta BLUESCHMERZ
ból palca
zmienił numer palca na czwarty
ból palca zmienił numer palca na trzeci
=
czwarty palec nienaturalnie wygięty

29. pośrodku czasu (O, BLUE!)

Demiurg *(muska kobietę w rękę)*
Kobieta *(zabiera instynktownie)*
- = - nie tutaj
- = - zranienie było głębiej pod powierzchnią
Kobieta zranienie było głębiej pod powierzchnią
Demiurg += OKO niczym ciasny krąg, jakże zwarte jest i ciemne

Kobieta zaćmienia: 17 lutego – 3-cia katarakta odry, 17 lipca – 4-ta katarakta Odry
(powtarza, liczy na palcach)

Kobieta *(podrywa się) o Blue!*
(w przerażeniu) Stoimy pośrodku czasu!
Kobieta *(wyciągnięcie samotnej, tonącej ręki w słup zielonego światła)*
 *przedmioty łazienkowe ciągnięte na linach, zarysowują lekki półokrąg*
Kobieta II: o Blue! :II *(rozpaczliwie)*
Demiurg II: o Blue! :II *(ironicznie)*
= granice kurczenia wyznaczono i człowiek zaczął budzić się pośrodku spienionego oceanu

Poruszają się z tyłu gwałtownie, kobieta stoi na środku sama.




przebitki z różnych czasów: elektrownia, stołówka – krąg.

30. w zdrowiu, w chorobie, w żelbetonie

- = - w żelbetonie nie było odcisniętych śladów Poprzednich
= w zdrowiu
Kobieta *(wnosi niebieski, gazowy płomień palnika)*
Eleth *(wnosi nieistniejący płomień palnika)*
= w chorobie
Kobieta, Eleth w chorobie najgorsza jest niepewność.
niesymultanicznie Odtwarzałam ten scenariusz tam i z powrotem. Przez ostatnie cztery lata,
w jego chorobie. Tonął czasem co miesiąc, czasem co trzy tygodnie.


Kobieta, Eleth and then we're lost forever
Eleth *(zdmuchuje (niewidoczny) płomień w dłoniach)*
Kobieta *(gaśnie jej płomień)*
= w żelbetonie

Demiurg powtarzaj:
and then we're lost forever

powtarzają:
and then we're lost forever
 Kobieta, and then we're lost forever, o BLUE!
 ahanie
 = and then we're lost forever
 Kobieta (wzbrania się – znaki ciała)
 = w zdrowiu
 GRÓJMED (widok spod kozetki, nogi personelu)
 - = - i w chorobie
 = ... przeszliśmy?

31. przejście

= ... przeszliśmy?
 = nie pokazywałeś mi nigdy tego miejsca
 Demiurg (zaczyna ciągnąć za nieistniejącą linę, przygotowuje lek)
 Demiurg += nie moja i nie twoja wola się dzieje.

Demiurg += tak naprawdę wszyscy mamy linie, po których się przesuwamy
 Demiurg bierze tabletkę, popija ze szklanki
 niezidentyfikowany korytarz pomiędzy GRÓJMEDEM a szpitalem

Demiurg w szpitalu... jest cicho jak w grobie,
 ale jeśli gdzieś jeszcze można przeżyć,
 to właśnie tutaj
 = w szpitalu... jest cicho jak w grobie,
 ale jeśli gdzieś jeszcze można przeżyć,
 to właśnie tutaj
 Demiurg (orientuje się, że są obserwowani, patrzy w stronę promptera)
 Demiurg (rzucając wyzwanie) wciąż widzieli w grobowcu, przerobionym ze starej
 tysiąclatki, oknami odgradzając się od bezlitosnego nieba
 = wciąż widzieli w grobowcu, przerobionym ze starej tysiąclatki, oknami
 odgradzając się od bezlitosnego nieba

Demiurg (ustawia kineskopy naprzeciw siebie, by wywołać sprzężenie)

Demiurg bezlitosnego nieba...
 - = - bezlitos17go nieba
 = bezlitosnego nieba...
 - = - bez17to1717ni17b7

(glitch – z innego miejsca):
 = czwarty palec nienaturalnie wygięty
 - = - co robisz?
 Demiurg nieba...
 = (-----)
 Demiurg (podchodzi do planu) nad dnem zbiornika postawiono osiedle
 opadamy do Niego powoli (patrzy w górę, cisza)

nieskończony ciąg obecności?
pielęgniarka stara się znaleźć żyłę w moim prawym ramieniu.
Poddajemy się po pięciu próbach.
nikt nie zna mrocznych sąsiadów bezlitosnego nieba

32. dwukorzenny labirynt – Quartett

Kobieta byłam przygotowana do innego świata. O Blue!
- = -, =
(pojawia się)
Demiurg **BLUE**
= (zdziwiony reakcją kobiety) Nie moja i nie twoja wola się dzieje.
Demiurg = **NASTAWIONO PROGRAM 11**
słyszysz? toczą wodę straszne młyny, szczelnie wypełniając ostatnie szczeliny świata
=
POZOSTAŁY CZAS WIROWANIA: 13 min.

Kobieta += po co to robisz?
=
Demiurg zemdlałabyś, gdyby ktoś wbił Ci igłę?
=
Eleth (poprawia fryzurę lakierem)
Uveth (głosem GPS) przyzwyczaiłem się, ale wciąż zamykam oczy
Demiurg ja już przyzwyczaiłem się, ale wciąż zamykam oczy

Uveth (zwykły głos) nie chciałabym leczyć się w Grójmedzie,
drugi raz nie dałabym też leczyć ciebie
Eleth *poprawia fryzurę lakierem* (powtarza słowa przysięgi przed ślubem)
ll: w zdrowiu, i w chorobie, w dobrej, i w złej woli :ll
Uveth (behradnie) Gdyby drzwi percepcji znowu zostały oczyszczone, wszystko
widziane by było takim, jakie jest.
nie chciałabym leczyć się w Grójmedzie...
Eleth ... i w chorobie, w dobrej (patrzac na Uveth) i w złej woli






=
Wszyscy (nagle) **NIEBIESKI**
(tracą głos, by częściowo go odzyskać):
ll: Niebieski chroni biel przed niewinnością,
Niebieski ciągnie za sobą czerń,
Niebieski to ciemność,
która stała się widzialna :ll

(w tym czasie:)
Kobieta (rozprostowuje rękę – jak po pobraniu krwi)
Eleth (poprawia głosy)
Uveth (rozstawia sprzężone kineskopy, patrzy na powracające napisy na kineskopie)

=
chroni biel przed niewinnością

- = NIEBIESKI
- = ciągnie za sobą czern
- = gdy czarna rozpacz nadejdzie, czy nie będę mógł opaść na dno morza, śniąc w zapomnieniu?

33. w wieczną śmierć (O, BLUE!)/ ognisko domowe

- = N13B13SKI
przeniosłam zagrożenie do domu, by błękitny płomień spowił codzienność, by wypełnił przestrzeń
- = chroni biel przed niewinnością
Rozdzierająco jasne światło, autorefraktor okulisty
Pozostawia pusty, błękitny powidok.
Czy naprawdę za pierwszym razem widziałem zielony?
migocze słup zielonego światła nad wanną (z Prologu), gaśnie
- =
ciągnie za sobą czern
- = - NIEBIESKI to ciemność, która stała się widzialna

zdjęcie rentgenowskie oka, podświetlane w Grójmedzie przez lekarza od tyłu zapalniczką gazową
- Kobieta
wstaje (dźwięk palnika)
przeniosłam zagrożenie do domu
by błękitny płomień spowił codzienność
by wypełnił przestrzeń
ukryjmy go w odmiecie

gazociąg pod wodą
- Kobieta próbuje zapalić palnik, pojawiają się niebieskie żyły na ścianie.*
- Demiurg
Rozdzierająco jasne światło, autorefraktor okulisty.
Pozostawia pusty, błękitny powidok.
Czy naprawdę za pierwszym razem widziałem zielony?
- 
Kobieta
obraz oka w skanie rentgenowskim, podpis: GRÓJMED
widzisz te znakowania? 9 17 23?
– układają się w pęknięcia
czy możemy przewidzieć, kiedy będzie następne?
- Demiurg
(zrozpaczony, rozżalony) To jest nie do przewidzenia, tak jak wszystko inne. Mówisz do chłopca: „otwórz oczy”, kiedy otwiera oczy i widzi światło, sprawiasz, że płacze, mówiąc:
„O blue, wyjdź!
O blue, powstań!
O blue, wznieś się!
O blue, wejdź!”
- 
Demiurg
zielona woda zaczyna podchodzić pod łóżko (żółte napisy, coraz mniej wyraźne)
-  + =
O blue come forth
O blue arise
O blue ascend
O blue come in
- Demiurg
żyjemy w mózgu i oplatających go naczyniach

Kobieta powiedz mi, co widzisz?
widzę cień miasta, które się wznosi...
(zdruzgotana, wchodzi do wanny)
przyniosłam zagrożenie do domu, by błękitny spowił codzienność, by
wypełnił przestrzeń

FAZA 3a: Reformatierung

34. z ulicy/ ciąg obecności

= *(fala dźwięku przetacza się i wiruje)*
= *(spokojna muzyka)*

= gdzie ukryłeś moje ciało?
= wkroczyło w ciasny horyzont tego, co skończone
= spojrziałem w tył – nie ma odwrotu,
= nieskończony ciąg obecności



*1997, szereg samochodów, zaparkowanych pod Szpitalem, w większości
włączony alarm po przeszłym trzęsieniu ziemi*

Uveth += Świat zdarza się w cyklach 20-, 30-letnich, po czym powtarza się znowu:
stworzenie i zagłada spotykają się w tym samym momencie.

Eleth += W 1977 powstaje blokowisko w Polkowicach; na zachodzie są już ustalone
osiedla, to dopiero się wznosi

(pierwszy szczebel drabiny podświetlony)



„pozwoliłeś nam wszystkim wierzyć w kłamstwo”

= *pozwoliłeś nam wszystkim wierzyć w kłamstwo*


35. otchłań 00. – transmisja

Eleth *(telewizyjnym głosem)* to choroba rozrostu, czasami widocznego gołym
okiem, czasami ukrytego, nienormalnego, śmiertelnego rozrostu, który
następuje niespiesznie, ale nieubłaganie i symetrycznie

Kobieta *(szepem, do siebie, przerażona)* ||: pozwoliłeś nam wszystkim wierzyć
w kłamstwo, pozwoliłeś nam wszystkim wierzyć w kłamstwo :||

Eleth rano sejsmografy jeszcze nic nie rejestrowały
dzisiaj imieniny obchodzą Rozalia i Iwona
17 lutego wybudowano w Polkowicach osiedle
siłą wielu pracowników – w jeden dzień
(muzyka sugerująca reportaż Polskiej Kroniki Filmowej z lat 50.)

Eleth OKO niczym ciasny krąg, jakże zwarte jest i ciemne

- Demiurg** zobaczysz to, czego ja nie będę mógł zobaczyć
i usłyszysz, czego ja nie będę mógł usłyszeć
rozwiązania trudniejszych haseł
podane są na marginesie
Granice Kurczenia Się wyznaczono teraz i człowiek zaczął
budzić się na Łożu Śmierci na Granicy Kurczenia Się, aby
stworzyć Upadłego Człowieka. A Upadły Człowiek leżał
wyciągnięty jak zmarły na śliskiej Skale, obmywany
przyptywami, wybladły, obrośnięty wodorostami,
które poruszały się wraz z przerażającymi snami.
- Eleth** poziom wody szybko się wyrównał
- Uveth** tego dnia wielu pracujących zaczęło mieć pierwsze objawy choroby
(zmienia się nagle otoczenie za Eleth – jak zerwana płachta czasowa)
- Demiurg** *(do Kobiety)* Nie wiesz, że to wszystko już się wydarzyło? Nie musiało się
wydarzyć. Nie słuchaj – to wieczne przypomnienie. Obym nie ocknął się
nigdy z zimnego snu śmierci na dnie Spienionego Oceanu!
- ahanie** *(szepem)* nie słuchaj – to wieczne przypomnienie
- Eleth** 1. lipca w Rumunii odnotowano silne trzęsienie ziemi, do tego stopnia, że
na najwyższych piętrach budynków w Polsce z wanien wylewała się woda
- Uveth** Kopalnia Rudna wyjątkowo nie miała z tymi wstrząsami wiele wspólnego
odbija się migający alarm – być może śmieciarki – w kałuży
-  [+TV]
- (dwa metanowe światła – powracają)*
- Demiurg** Tam jest jak w Rumunii.
Dwie żarówki ponuro oświetlają łuszczące się ściany.
gdzie Urizen ze swym Zastępem wiesza nieśmiertelne lampy,
nie wyjdiesz z tej zimnej krainy, gdzie smuci się wodny Tharmas
- wszystkie** ll: and then we're lost forever :ll
- Eleth** czy wiesz, że gdy zamkniesz oczy, z czasem zaczynasz pływać po okręgu?

36. otchłan 01. – fala od Wrocławia

- Eleth** *(przechodząc, zagląda przypadkiem do wanny)*
- Demiurg** myślicie, że to fala od Wrocławia? to nie wody zalewają miasto, a my
opadamy na dno zbiornika, ręką wyciągniętą próbując ponownie zamienić
go w horyzont
(dźwięki pralki, z oddali)
- Demiurg** powtarzaj:
obecność mojego spojrzenia jest odkryciem władzy i obecności we mnie
Urizena, który jest bogiem zaciemniających wzrok mgieł
obecność mojego spojrzenia jest odkryciem władzy i obecności we mnie
Urizena, który jest bogiem zaciemniających wzrok mgieł
miasto Urizena musi zagarnąć niezagospodarowaną przestrzeń
- wszystkie** ll: and then we're lost forever :ll


Eleth czy wiesz, że gdy zamkniesz oczy, z czasem zaczynasz pływać po okręgu?
 (Uveth zmysł długo nieużywany zanika,
 powtarzaj: and then we're lost forever)
 Kobieta przylatując z ciemności prawie rozdzielił mi włosy.
 miałam w szafie dużo niebieskich ubrań, same niebieskie ubrania
 Ostatnim kolorem, jakim widział, był niebieski...
 na nadpalonym zapalniczką domofonie

(od pierścienia orkiestr rysuje się świetlisty, półkolisty horyzont, zaczyna się kurczyć, nakładać na siebie – jak fale)

Kobieta *(patrzy w wannę, do siebie)* ...nie widać cyfr
 Uveth w szpitalu Nie ma cyfr,
 on wchodzi po wszystkich: 13, 17, 27...
 Uveth powtarzaj
 and then were lost forever
 and then were lost forever

(a g o n i a)

Uveth czy wiesz, że gdy zamkniesz oczy z czasem zaczynasz pływać po okręgu?
 zmysł długo nieużywany zanika
 Kroplówka wybija sekundy, źródło strumienia, wzdłuż którego płyną
 minuty, by dołączyć do rzeki godzin, morza lat i ponadczasowego oceanu

 [+TV]
 =
 - = -

ciała płyną
 (ciała płyną)
 wyłącz napisy
 jezioro polkowickie
 jezioro znów wyrzuciło osad

 [+TV]
 [+TV]

noc, brzeg zbiornika wodnego, w tle tabliczka: „Mieszkańcu, uważaj!”,
(czarne tło, biały tekst): „wszechświat, rzecz każda, płynie ku środkowi”
(odgłosy agonii)

37. miasto zostało stworzone (nocne parowanie świetlne)

Uveth Wchodzimy do pokoju, okna są puste, słońce jest słabe i chwieje się na
 lodzie
 - = - Błękit obserwował jak zdanie materializuje się

Uveth *(pełnym głosem)* I wystąpili Budowniczy. Najpierw, boski Architekt plan
 swój odsłania. Niezwykle rusztowania wzniesione by objąć
 nieskończoność, Gmach wyrósł czworoboczny, nieba linią wymierzone,
 Stożki i kuby więżą żywioły skończoności spoiwem.
 sześcianami oddzielił bóg światło od betonu
 - = - w głębokiej wodzie nie widać cienia

= córki Beulah uczestniczą w budowaniu przestrzeni, aby nie wpaść
 w wieczną śmierć

Rozglądają się w górę, ale razi ich słońce coraz bardziej, zasłaniają się nie od góry, ale od dołu.

Uveth Um das wahre Wesen der Schöpfung zu begreifen, muß man sich daran erinnern, daß es kein Licht gab, ehe der Herr sagte¹
=
=
=
=
w głębokiej wodzie nie widać cienia.

MIASTO ZOSTAŁO STWORZONE.
MIASTO ZOSTAŁO STWORZONE.
z nieba runęła noc

Demiurg (*niegłośno*) sześcianami bóg obdzielił bóg miasto, z nieba runęła noc
=
czas był tym, co powstrzymało światło przed dotarciem do nas

=
=
=
=
Wiedzieliśmy, że czas się skończy
Po jutrzejszym wschodzie słońca
Wyszorowaliśmy podłogi
I pozmywaliśmy
nie zastanie nas nieprzygotowanych

Demiurg (*szeptem mechanicznym*) Czy naprawdę widziałem zieleń za pierwszym razem? Powidok znika w ciągu sekundy, gdy... (*zielony słup światła migoce w tle*)

=
=
w godzinie światła słonecznego
okurzamy ściany
i mamy pełne gardła

=
=
stamtąd uniosły się miękkie obłoki i opary,
wędrujące aż ku słonecznym sześcianom światła i ciepła,
na obłokach synowie Urizena ujrzeli Niebo okolone murem



*TELEGRA – rozwiązanie*²
=
=
=
=
wnętrze napełniło się uciskiem
NIEBIESKI WCHODZI DO LABIRYNTU
słońce świeci jak w środku mikrofali
(czy staniesz w słońcu?)



„*Niebieski wchodzi do labiryntu*”.

=
=
=
=
Niecierpliwi młodzieńcy słońca
Płonące wieloma kolorami
Przeczesaują włosy grzebieniem
W łazienkowych lustrach


(*patrzy na kobietę*)
Przyptyw

¹ Aby zrozumieć prawdziwą naturę stworzenia, należy pamiętać, że zanim Pan przemówił, światła nie było.

² puste studio, rozwiązanie hasła: niebieski wchodzi do _a_irynt_; zasłanianie kolejno litery: BLU; rozwiązanie hasła telegry (nagle pod wodą) NIEBIESKI WCHODZI DO LABIRYNTU; N 17, B17, II: N17B17SKI WCHODZI DO LABIRYNTU :||

FAZA 3b: Nummerphase

38. odpływ/ Obdarz nas pokojem (Światło)

- = Odpływ (wydech)
 - = Głosy odblokowane z błękitu dawno wyschniętej farby
Słońce przychodzi i zalewa ten pusty pokój
ten układ jest fotokomórką
 - = gdy pozostaniesz dłużej bez ruchu – gaśnie
ja już nie potrafię przestać opadać
 - = ostatnia faza
 - = W zachodzącym słońcu twoja miłość zanika
Umiera w świetle księżyca
Nie wstaje
 - = Jak mogę odejść z podłączoną kroplówką? Jak mam z tego wyjść?
Wypełniam ten pokój echem wielu głosów, których czas tu minął
 - = kilka ruchów i spróchniałe koła rozlecą się
- Demiurg** dobrze, jutro o 22 zostanie pani wypisana z ziemi Ulro
jutro o 23 wody zaleją miasto (*odchodzi*)
- Eleth** proszę wejść i poczekać na lekarza(...)
- = wchodzimy do pokoju
okna są puste, słońce jest słabe
i chwieje się na lodzie
-  [+TV] *rozbite akwarium na zapleczu w opuszczonym GRÓJMEDZIE, naświetlane światłem (takim jak na scenie), w akwarium miniaturki przedmiotów scenicznych: leżak, wanna, drabina, wodorosty...*
- = wchodzimy do pokoju
okna są puste, słońce jest słabe
i chwieje się na lodzie
- Uveth** on nigdy nie nadejdzie
- Eleth** nie wyjdiesz z tej zimnej krainy, gdzie smuci się wodny Tharmas

39. eony

- = wchodzimy do pokoju
okna są puste, słońce jest słabe
i chwieje się na lodzie
(zielenią i złocą się światła, na scenę spływają w świetle pierwsze krętki,
krążą w ostatnim uniesieniu, intonując pojedyncze dźwięki)
- = Leżymy tam Wachlowani przez powiewające żagle
zapomnianych statków
Podrzucone przez żalobne wiatry głębin

= wszystkie śliczne bezmiary opadają,
a niebiosą toczą się dalej pośród dźwięcznej harmonii
= nasze życie zostanie rozproszone jak Mgła,
która jest ścigana przez Promienie słońca
= Wieki i eony opuszczają pokój
Eksplodując w beczasowość
= Nie ma teraz wejść, ani wyjść
Nie potrzeba nekrologów
ani ostatecznych sądów
= Śpij wiecznie
W drogim uścisku
= Dotykając słonych warg
W podwodnych ogrodach.
(kobiety opadają. Demiurg wychodzi z labiryntu)

Koniec.

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data Podpis autora