

KATARZYNA KURYŁEK

WARSZAWA

MIĘDZY „TEKSTAMI” – ANALIZA ZWIĄZKÓW SŁOWNO-MUZYCZNYCH W *NOT I* AGATY ZUBEL

W dorobku kompozytorskim Agaty Zubel prawie połowę stanowią utwory wokalne oraz wokalnie-instrumentalne różnych gatunków¹. Pośród nich miejsce szczególne zajmują kompozycje przeznaczone na głos oraz zespół kameralny. Na podstawie wypowiedzi kompozytorki-wokalistki² można wskazać najważniejsze cechy jej postawy twórczej, do których zaliczają się szczególne uwrażliwienie na barwę dźwięku, intensywne poszukiwanie i rozwijanie możliwości wykonawczych w ramach *contemporary singing*³.

- 1 Zob.: „Agata Zubel”, <https://zubel.pl/compositions-by-genre>, dostęp 2 IV 2022.
- 2 Zob.: Agnieszka Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*, Warszawa 2012, Filip Lech, „Poezja brzmi w mojej wyobraźni – rozmowa z Agatą Zubel”, 2014, <https://culture.pl/pl/artykul/poezja-brzmi-w-mojej-wyobrazni-rozmowa-z-agata-zubel>, dostęp 26 III 2021; tegoż, „Agata Zubel, *Not I*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/agata-zubel-not-i>, dostęp 1 IX 2021; Aleksandra Masłowska, „Wizytówka Agaty Zubel”, <http://meakultura.pl/artykul/wizytowka-agaty-zubel-747>, dostęp 1 IX 2021.
- 3 Badania nad twórczością Zubel mają, jak dotychczas, charakter ograniczony. Są to zazwyczaj komentarze odnoszące się do jej nagradzanych kompozycji, nie biorą pod uwagę analizy założeń formalnych, nie są również pogłębionymi interpretacjami podpartymi większą liczbą źródeł naukowych. Np. artykuł Aleksandry Masłowskiej „Wizytówka Agaty Zubel” (ibid.) ma charakter poglądowy i zawiera dość ogólnie sformułowane uwagi dotyczące formy/treści utworów. Pośród innych, mniej obszernych tekstów o charakterze krytycznym wymienić trzeba: Jan Topolski, „Agata Zubel, *Cascando*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/agata-zubel-cascando>, dostęp 1 IX 2021; F. Lech, „Agata Zubel, *Not I*”; tegoż, „Agata Zubel otrzymała European Composer Award za *Fireworks*”, <https://culture.pl/pl/artykul/agata-zubel-otrzymala-european-composer-award-za-fireworks>, dostęp 1 IX 2021. Jedyń jak dotąd książką promującą działalność polskiej kompozytorki jest francusko-angielski album: Daniel Cichy, Michèle Tosi, Aleksandra Bilińska, Alan Lockwood, *Agata Zubel, Entrée en matière*, red. Pierre Roullier, Champigny-sur-Marne 2019. Z kolei artykuł Katarzyny Poterewicz („Aspekty semantyczne i ekspresyjne utworu *Cascando* Agaty Zubel według Samuela Becketta”, w: *Wieloznaczność dźwięku*, red. Katarzyna Dziewiątkowska-Mleczo, Beniamin Głuszek, Urszula Koza, Wrocław 2014, s. 93–103) choć podejmuje wątki analityczne, traktuje kwestie związków słowa i muzyki dość powierzchownie, a skromna bibliografia nie sugeruje pogłębionej refleksji badawczej.

Szczególne dla kompozytorki znaczenie zdaje się mieć postawa artystyczna dramaturga irlandzkiego, Samuela Becketta (1906–89), specyficzna muzyczność jego dzieł literackich, ich ogólna estetyka i wymowa. Jak mówi Zubel w wywiadzie:

Bliskie jest mi jego myślenie abstrakcyjne. W jego twórczości odnajduję coś takiego bardzo niekonkretnego. Oprócz tego te jego teksty są szalenie muzyczne. Trudno mi to obiektywnie określić. To właśnie Beckett... Jest w nim taka muzyczność, której ja poszukuję⁴.

Niezwykłą dbałość pisarza o formę utworów, ich wewnętrzny rytm, strukturę i proporcje Antoni Libera wyjaśniał następująco:

Widzę dwa źródła tej tendencji. Pierwsze to pewne ogólne założenia estetyczne, jakie przyjmował Beckett. Chodzi o pogląd, że wszelka sztuka, cokolwiek by miała odwzorowywać czy wyrażać, choćby największy chaos, musi rządzić się regułami porządku. Porządek dla ograniczonego ludzkiego umysłu z natury rzeczy też musi być ograniczony: taki, nad którym umysł, przynajmniej w pewnej mierze, panuje. Otóż atrybutami takiego porządku są właśnie wartości liczbowe. Jest to podejście z ducha kartezjańskie. [...] A swoje pisarstwo porównywał do komponowania muzyki, która również opiera się na ścisłym systemie. Drugie źródło to pewna tradycja, zbieżna z opisaną przeze mnie filozofią sztuki, tradycja posługiwania się językiem liczb w literaturze. Beckett bynajmniej nie jest pionierem w tym zakresie. Po prostu nawiązuje on do dawnych wzorów⁵.

Za sprawą dzieł takich jak *Czekając na Godota*, *Cudowne dni* czy *Końcówka* Samuel Beckett stał się ikoną dwudziestowiecznej literatury, która wciąż inspiruje współczesnych artystów oraz twórców różnych dziedzin sztuki. Nie bez powodu Marek Kędzierski, jeden z badaczy twórczości irlandzkiego prozaika i dramaturga, nazwał go „twórcą uniwersalnym, który pozostaje stałym źródłem odniesienia w refleksji humanistycznej”⁶.

W utworach Agaty Zubel teksty literackie Becketta zostały wykorzystane trzykrotnie: mowa o wierszach *Cascando* i *What Is the Word* oraz monologu dramatycznym *Not I* wykorzystanym przez kompozytorkę w nagrodzonym na 60. Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO utworze pod tym samym tytułem, przeznaczonym na głos, zespół instrumentalny i elektronikę. Niniejszy artykuł dotyczy analizy koncepcji formalno-estetycznej tej właśnie kompozycji, zwłaszcza w zakresie relacji między słowem a dźwiękiem.

METODA ANALIZY

Cenną perspektywę metodologiczną stanowią w tym zakresie badania Michała Bristigera (1921–2016) dotyczące związków słowno-muzycznych jako kategorii formy

4 A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, s. 274.

5 „Beckett to pisarz, który NIE wiedział – z Antonim Liberą, autorem książki *Godot i jego cień*, rozmawiają Żaneta Nalewajk i Tomasz Mackiewicz”, *Tekstualia* 6 (2010) nr 1, s. 8.

6 Marek Kędzierski, „Obecność Becketta”, *Kwartalnik Artystyczny* 14 (2006) nr 3–4, s. 5, online: http://kwartalnik.art.pl/wp-content/uploads/2015/06/Kwartalnik-Artystyczny-2006_3-4.pdf#page=7, dostęp 1 IX 2021.

muzycznej⁷. Kluczowe jest w nich założenie, że właściwe poznanie muzyki wokально-instrumentalnej ze względu na jej złożoność wymaga przyjęcia dwóch perspektyw badawczych: muzycznej i językowej. Propozycje metodologiczne Bristigera⁸ stanowią punkt wyjścia dla przyjętej tu metody analizy dzieła kompozytorki, która wszak często podkreśla rolę tekstu literackiego we własnych kompozycjach, zwracając uwagę nie tylko na jego warstwę semantyczną, ale też warstwę brzmieniową⁹.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, jak słowo i muzyka w dziele muzycznym łączą się ze sobą, istotne jest założenie Bristigera, że w utworze wokально-instrumentalnym występuje kilka odrębnych płaszczyzn czy zakresów, które podlegają analitycznej uwadze¹⁰. Owymi „tekstami”, które można rozumieć jako rodzaj uporządkowanej całości przekazującej informację za pomocą specyficznego systemu znaków, są mały i wielki tekst słowny, tzn. oryginalny wiersz lub proza i jego transformacja na potrzeby kompozycji, traktowana już jako element całości dzieła muzycznego oraz wielki tekst słowno-muzyczny rozumiany jako całość utworu¹¹. W poddanym analizie utworze *Not I* w specyficzny sposób występuje także mały tekst czysto muzyczny, rozumiany jako linia wokalna bez akompaniamentu¹². Przyjęty podział unaocznia stopień złożoności analizy kompozycji z tekstem i pozwoli łatwiej określić poszczególne jej etapy.

W związku z powyższymi założeniami, podstawą dla analizy *Not I* Agaty Zubeł jest oryginalny tekst literacki, do którego skomponowano muzykę, istniejący niezależnie od niej. Istotną kwestią jest zatem wskazanie elementów budowy formalnej tego utworu, zastosowanych środków stylistycznych pozwalających scharakteryzować wypowiedzi pisarza, opis głównych wątków tematycznych utworu oraz interpretacja symbolicznego wymiaru znaczeń w nim zawartych. Tam, gdzie jest to możliwe,

7 Zob.: Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986 (= Biblioteka Res Facta 4).

8 Od czasu powstania książki Michała Bristigera pojawiło się, oczywiście, szereg nowszych propozycji badania związków słowno-muzycznych, czy też szerzej – dotyczących zagadnień muzyczno-literackich, zob. np.: Magdalena Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011; Werner Wolf, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, w: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 13–34 (= *Word and Music Studies* 4). Niemniej – w ocenie autorki – bardzo atrakcyjne pod względem poznawczym propozycje Bristigera nie zostały dotąd w polskiej literaturze muzykologicznej wystarczająco wypróbowane i zweryfikowane. Artykuł niniejszy stanowi zatem także próbę wypełnienia tej luki.

9 F. Lech, „Poezja brzmi w mojej wyobraźni”.

10 M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, s. 20.

11 Wewnątrz całej kompozycji słowno-muzycznej można wyróżnić także – niewystępujące w omawianym utworze – tekst akompaniamentu oraz tekst czysto muzyczny, czyli wokalizę, z akompaniamentem (wielki tekst czysto muzyczny) lub bez (mały tekst czysto muzyczny), por.: *ibid.*, s. 21–23.

12 *Ibid.*

opisano postrzeganą audytorycznie¹³ dźwiękowość poszczególnych części tekstu za pomocą wybranych cech fonetycznych języka. Postrzeganie samogłosek jako tonów – w przeciwieństwie do szmerowych spółgłosek – impulsywność spółgłosek wybuchowych itp., często pozwala na korelacje głosek z analogicznymi zjawiskami muzycznymi, a związki takie poprzez walory audytoryczne mają – jak pisze Bristiger – „wielką siłę metaforyczną”¹⁴. Dźwięki mowy mogą dzięki temu być zestawiane z dźwiękami muzycznymi, interwałami, figurami muzycznymi itd. Dzięki temu możliwe jest wskazanie analogii pomiędzy cechami brzmieniowymi znaku, czyli słowa i jego umuzyycznieniem za pomocą znaków muzycznych.

W analizie wykorzystano ponadto system samogłoskowy ukazujący swoistą „melodię” barw samogłosek uwarunkowaną miejscem tworzenia i sposobu ich artykulacji¹⁵. Dla opisu samogłosek obecnych w tekście utworu został przyjęty tzw. trójkąt Benniego – będący wariantem skróconym diagramu Daniela Jonesa¹⁶ – wraz z polską nomenklaturą fonologiczną¹⁷. Przy opisie dźwięczności tekstu użyto także metafor fonetycznych odnoszących się do odczuć synestetycznych i symbolicznych powstających przy słuchowym odbiorze głosek¹⁸.

Do analizy oryginalnego tekstu literackiego wykorzystano ponadto narzędzia lingwistyczne, w tym tzw. klasy semiologiczne wywodzące się z teorii semantycznej Algirdasa Juliena Greimasa¹⁹. Za pomocą takiej ogólnej kategorii można określić pewne uniwersalia znaczeniowe użyte w literackim pierwowzorze, a które zbliżają się do semantycznych uniwersaliów muzyki, a niekiedy identyfikują się z nimi. Jak pisze Bristiger:

Istnienie językowych uniwersaliów semantycznych jest co prawda przedmiotem sporów w lingwistyce, niemniej same takie kategorie, jak czas, przestrzeń, ruch, kierunek, tempo, materialne właściwości dźwięków (ciężkość, ostrość, gęstość itp.) są przecież także ogólnymi kategoriami muzycznymi i w określonym kontekście semantycznego nastawienia kompozytora, słuchaczy, muzykologa, zdolne są przybrać symboliczne znaczenie²⁰.

Kolejnym etapem przyjętego tu postępowania badawczego jest analiza deskryptywna utworu wokalnie-instrumentalnego, która eksponuje transformowany tekst

13 Opis zjawisk audytorycznych – obok artykulacyjnych, akustycznych i funkcjonalnych – Bristiger uważał za najważniejszy obszar przy badaniu związków słowa i muzyki, zob.: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, s. 36.

14 Por. *ibid.*

15 Głoska jako najmniejszy element mowy ma stały zespół cech artykulacyjno-akustycznych, odróżniających jednoznacznie jedne głoski od innych, por.: Danuta Wosik-Kawala, *Podstawy emisji głosu*, Lublin 2015, s. 14 i nast.

16 Por.: Wiktor Jassem, *Wymowa angielska*, Warszawa 1951, s. 234.

17 Por.: D. Wosik-Kawala, *Podstawy emisji głosu*, s. 16. Trudno jednoznacznie stwierdzić/ocenić poprawność sposobu artykulacji właściwej dla języka angielskiego w wykonaniu Agaty Zubel. Dlatego w analizie słuchowej przyjęto nomenklaturę fonetyczną dotyczącą samogłosek obowiązującą w języku polskim.

18 Por.: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, s. 46.

19 *Ibid.*, s. 207.

20 *Ibid.*, s. 197.

literacki, tj. wzbogacony o elementy brzmieniowe kształtowane przez kompozytorkę za pomocą środków muzycznych. Analiza zawiera także opis budowy formalnej kompozycji, wskazanie obecnych w utworze struktur dźwiękowych oraz zastosowanych technik kompozytorskich. Istotne jest ponadto ustalenie, w jaki sposób dźwięki muzyczne wpływają na tekst literacki. Aby sprawdzić, w jaki sposób zachowują się umuzyycznione językowe struktury składniowe, jak kształtuje się kontur intonacyjny tekstu literackiego²¹ w połączeniu z techniką wokalną, jak gesty muzyczne funkcjonują w połączeniu z efektem gramatycznym zdań czy wyrażen, wreszcie, aby dostrzec jak muzyka swoim procesem dźwiękowym oddaje treść pojęciową i symboliczną słowa, Bristiger sugeruje przyjąć do badania hierarchiczny schemat jednostek lingwistycznych, językowych oraz muzycznych²², co też uczyniono. Ogląd pojedynczych struktur, części na gruncie materii muzycznej i literackiej pozwolił ukazać zależności i związki między nimi, które jednak nie mają charakteru koniecznego i nie mogą być imperatywne czy powszechne²³.

W trakcie analizy wyodrębniono i opisano najmniejsze części składowe utworu, tzn. głoski, sylaby, zbitki i towarzyszące im pojedyncze dźwięki, motywy muzyczne oraz specyficzne sposoby artykulacji tam, gdzie to było możliwe lub zostało w szczególności wyeksponowane przez kompozytorkę. Znaczna część tak określanych związków ma charakter strukturalny i zasadniczo można je podzielić na dwie klasy. Pierwsza z nich to klasa przyległości i podobieństwa struktur, których związki Bristiger określa jako „integrujące (współdziałające)”. Druga – klasa kontrastu i niepodobieństwa – zawiera związki „przeciwstawiające (konfliktowe)”²⁴. Związki należące do obydwu klas wyrażone zostały w sposób bardzo zróżnicowany pod względem fakturalnym, dynamicznym i artykulacyjnym. Ponadto w analizie zwrócono uwagę na budowę i charakter fragmentów czysto instrumentalnych, będących z reguły skontrastowanym elementem, pełniącym istotną funkcję wyrazową.

NOT I SAMUELA BECKETTA

Utwór dramatyczny *Not I* powstał w 1972 r., a jego pierwsza publikacja miała miejsce rok później w Wielkiej Brytanii. Premiera spektaklu odbyła się 22 XI 1972 r. w Forum Theatre w Nowym Jorku. Dramat pierwotnie został napisany w języku angielskim. Pierwszą odtwórczynią głównej roli była amerykańska aktorka Jessica Tandy, natomiast dużo większą popularnością cieszyły się późniejsze wykonania z Billie Whitelaw, ulubioną przez Becketta aktorką angielską²⁵.

21 Z pewnych zjawisk czy efektów brzmieniowych tekstu literackiego można zdać sobie sprawę jedynie poprzez akt mowy, dlatego analizie podlega nie tylko tekst czytany w wyobraźni, ale również deklamowany.

22 Por.: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, s. 28.

23 Ibid., s. 27.

24 Ibid.

25 Zob. nagranie utworu [1973] „*Not I*” (*Samuel Beckett*), <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwf-Kxr-M>, dostęp 14 VI 2021.

Dramat składa się ze wstępu, czterech części oddzielonych pauzami oraz zakończenia. Jak zauważyła Magdalena Krause, jednoaktówka *Not I* została napisana z wykorzystaniem tzw. metody dwójkowej, często praktykowanej przez Becketta również w innych utworach²⁶. Liczba dwa jest schematem konstrukcyjnym całego utworu, a zastosowaną „dwoistość” dostrzec można w takich cechach dzieła, jak rozszczępienie podmiotu (kobieta mówiąca o sobie w trzeciej osobie), dwa naczelne wątki utworu (historia życia bohaterki oraz rodząca się świadomość mowy), dwoje bohaterów dramatu (Usta i Słuchacz)²⁷.

Główną postacią są Usta należące do kobiety, która wypowiada się w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Z listu Becketta do Jamesa Knowlsona napisanego w kwietniu 1974 r. wynika, że obraz ust został zainspirowany obrazem Caravaggia *Ścięcie głowy Jana Chrzciciela*²⁸. Jak mówił pisarz, zastosowanie języka angielskiego do napisania dramatu pozwoliło mu przywołać specyficzny sposób mówienia irlandzkich kobiet, które zapamiętał z wczesnych lat swojego życia. Z relacji aktorek odtwarzających rolę Ust wynika, że Beckettowi zależało na odtworzeniu roli w taki sposób, by skupić się jedynie na szybkim wyrzucaniu z siebie słów, bez większego namysłu, bez gry aktorskiej²⁹. Co więcej, Samuel Beckett miał nadzieję, że utwór będzie „działał na nerwy publiczności, a nie na jej intelekt”³⁰. W ten sposób raz jeszcze określił sens swojej twórczości: ma ona skłaniać odbiorców do namysłu, do ciągłego weryfikowania własnych przekonań o tym, czego doświadczamy oraz o nas samych. Postać bohaterki sprowadzona jedynie do wizerunku Ust jest też w pewnym sensie ogólnym symbolem człowieka zredukowanego do mowy, posługiwania się językiem stanowiącym jedyny sposób na określenie własnej tożsamości.

Jak czytamy we wstępie do utworu³¹, aktorka odtwarzająca rolę Ust umieszczona ma być w głębi po prawej stronie, trzy metry nad poziomem sceny. Jedynie jej usta są oświetlone snopem światła, reszta ciała pozostaje w mroku. Słuchacz stoi z kolei po lewej stronie na niewidocznym podium o wysokości półtora metra. Ubrany jest w długą szatę, a głowę ma przykrytą kapturem, zatem widz nie może zobaczyć jego twarzy. W trakcie pauz między częściami monologu Słuchacz ma wykonać gest, polegający na uniesieniu ramion i opuszczeniu ich z powrotem. „Jest to gest przestrogi,

26 Por.: Magdalena Krause, „Kakofonia bytu. O rozdźwięku między «ja» a «nie ja»”, w: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 85–98.

27 O złożonej problematyce dramatu oraz szerszych możliwościach analizowania jego różnych aspektów przeczytać można m.in. w: Tomasz Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006; Jakub Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010.

28 Enoch Brater, „Dada, Surrealism and the Genesis of *Not I*”, *Modern Drama* 18 (1975) nr 1, s. 50.

29 Zob.: Archibald Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, London 1997, s. 551.

30 „Work on the nerves of the audience, not its intellect”, zob.: Enoch Brater, „The «I» in Beckett's *Not I*”, *Twentieth Century Literature* 20 (1974) nr 3, s. 200.

31 Oryginalny tekst dramatu oraz jego tłumaczenie pochodzi z: Antoni Libera, „Nie ja”, w: Samuel Beckett, *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Dramaty, słuchowiska, scenariusze*, Warszawa 2017.

a zarazem bezradnego współczucia³², który wykonała także kobieta – świadek brutalnej sceny ze wspomnianego obrazu Caravaggia.

Można zatem powiedzieć, że mamy do czynienia ze zredukowaną warstwą wizualną utworu. Scena jest zasadniczo pogrążona w ciemności, nie ma również żadnej wzmianki o obecności dekoracji. Z dwójki bohaterów dramatu tylko jeden ma partię mówioną, drugi jest niemym świadkiem monologu. Zaplanowany minimalizm wymusza na widzu duże skupienie, wytężoną koncentrację na każdym ukazanym znaku. Zasadniczą kwestią dramatu jest tempo podawania znaków – bardzo szybkie wypowiedzanie słów. W ten sposób bohaterka przywołuje wiele myśli i wątków jednocześnie, a jej monolog przybiera postać strumienia świadomości. Jest to jednocześnie rodzaj toczącej się gry między sceną a publicznością, gdzie rozgrywka toczy się między opanowaniem sensu dzieła a niepowodzeniem, panowaniem nad doświadczaną rzeczywistością i brakiem kontroli nad nią.

Z takim stanem zмага się sama bohaterka dramatu. W przybliżeniu wielowątkowej i wieloznacznej w odczytaniu fabuły *Not I* bardzo pomocne jest polskie tłumaczenie Antoniego Libery³³. Z enigmatycznego monologu wyłania się kobieta, która w momencie akcji utworu ma siedemdziesiąt lat i relacjonuje aktualnie przeżywane doświadczenie nagłego pobudzenia i niemożliwego do powstrzymania słowotoku. Jej relacja jest często przerywana wspomnieniami z nieszczęśliwego dzieciństwa. Przedwczesne przyjście na świat i porzucenie przez rodziców zaraz po narodzinach sprawiło, że przez większą część życia znajdowała się w stanie fizycznego i psychicznego paraliżu:

tak cała odrętwiała... że nie wiedziała nawet... w jakiej jest pozycji... niebawale!... w jakiej jest pozycji!... czy stoi... czy siedzi... chociaż mózg – co?... czy klęczy?... tak... czy stoi... czy siedzi... czy klęczy...³⁴.

Głęboka samotność oraz brak miłości w dzieciństwie pozbawiły ją zdolności odczuwania, przeżywania emocji. Stała się kobietą niewrażliwą i zamkniętą na rzeczywistość i samą siebie. Bijąc się z natłokiem myśli próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego spotkał ją taki los:

to jako pierwsze przyszło jej do głowy... gdyż tak jak inne porzucone dzieci... nauczono ją wierzyć... w miłosiernego... (*krótki śmiech*)... Boga... (*dłuższy śmiech*)... więc zaraz pomyślała... no, nie tak zaraz... nagłe olśnienie... że to kara... że spadła na nią kara... za jej grzechy... i kilka z nich... [...] ... w takim razie rzecz jasna... ta myśl że była to kara... za jakiś tam grzech... lub za wszystkie... albo po prostu za nic... taka kara dla kary... dla niej to nic dziwnego... ta myśl że była to kara...³⁵.

32 Samuel Beckett, *Dramaty*, przekł. i opr. Antoni Libera, Wrocław 1999, s. 290.

33 Zob.: A. Libera, „Nie ja”.

34 Ibid., s. 262.

35 Ibid.

Gmatwaninie myśli towarzyszą powracający wielokrotnie w monologu ból czaszki wywołany uporczywym brzęczeniem oraz nagłymi błyskami światła. Bodźce te są prawdziwą fizyczną torturą w porównaniu z ogólną sytuacją życiową kobiety nieczułej i obojętnej na swoją egzystencję.

Z dalszej opowieści Ust dowiadujemy się, że kobieta pozostająca w mentalnym paraliżu, przez długi czas nie była w stanie wydobyć z siebie żadnego dźwięku ani słowa. I oto nagle udało jej się przemówić zimą, w czasie symbolicznego końca cyklu życia w naturze (a może u schyłku życia bohaterki?). Nagle zaczęła odczuwać ruch kolejnych części ciała: ust, szczęki, języka, policzków. Nie rozumiała tego, co mówi i chociaż słyszała jednocześnie wewnętrzny głos błagania, by usta się zatrzymały, nie mogła zapanować nad aktem mowy. Wsłuchiwała się w obco brzmiący własny głos, próbując zrozumieć, co się z nią dzieje.

W czasie trwającego na scenie monologu widz jest świadkiem silnego napięcia głównej bohaterki próbującej bezskutecznie zapanować nad własnym umysłem i mową. Podejmuje ten – jak się okazuje bezowocny – trud, o czym świadczy kilkukrotne wracanie do początku swojej wypowiedzi, do tych samych wspomnień, wydarzeń sprzed lat. Z drugiej strony to nieustanne sięganie pamięcią do dawnych wydarzeń może dawać jej pewne poczucie bezpieczeństwa, panowania nad niecodzienną sytuacją. W ten sposób zdaje się uczyć mówić, nazywać różne elementy rzeczywistości, przypominając osobę dotkniętą afazją³⁶.

Jej zapętlenie w przepaści własnej pamięci wyrażają zdania krótkie, eliptyczne, a czasem jest to tylko jeden wyraz. A gdy zaczyna wyłaniać się z nich sens, natychmiast następuje zmiana tematu, bohaterka podejmuje inną myśl. Żadna z jej wypowiedzi nie jest dokończona, co sugerować mogą wielokropki po każdej kwestii.

W toku dramatu zauważalnie interweniuje jakiś wewnętrzny głos. Ujawniając się w miejscu pauzy, próbuje nakłonić bohaterkę do zmiany wypowiedzi z trzeciej osoby na pierwszą. Ta jednak za każdym razem sprzeciwia się temu w następujący sposób:

[...] – co?... kto?... nie!... ona!... ³⁷.

Bohaterka neguje własną tożsamość powstającą we własnej werbalnej kreacji. Po każdorazowym „wyrzuceniu” z siebie słów bohaterka zaprzecza temu, że opowiadała o sobie samej. W tych właśnie momentach dramatu Słuchacz wzrusza ramionami, wyrażając bezsilność i daremność podjętej próby mówienia. W najogólniejszym sensie jest to nawiązanie do Beckettowskiego założenia o trudnościach czy wręcz o niemożliwości zapanowania nad rzeczywistością za pomocą języka. Tę kwestię

36 Afatyczny sposób wypowiedzi jest jedną z cech Beckettowskiego sposobu pisania, która szczególnie została wyeksponowana w wierszu *What Is the Word*.

37 S. Beckett, *Dramaty*, s. 262 oraz s. 264, 267, 268.

w sposób bardzo wymowny obrazuje już sama postać bohaterki sprowadzona w dramacie jedynie do roli organu artykułującego głoski. Zupełnie jakby człowiek był niczym innym tylko... słowami.

W strumieniu świadomości kobiety pojawia się również Bóg, wspomniany jako źródło miłości („God is love”). Jest to raczej naiwne pocieszenie – wyuczony we wczesnym dzieciństwie frazes – który dziś wypowiada raczej szyderczo, śmiejąc się przy tym, niż z prawdziwą wiarą w moc i sens tych słów. Podobny drwiący ton bohaterka przyjmuje, gdy opowiada o jednym z dawnych wydarzeń z życia:

... siedziała skulona na trawie... i patrzyła na rękę... na dłoń odwróconą do góry... gdzie to było?... na pustej łące... jednego wieczora... gdy wracała do domu... do domu!... o zmroku...³⁸.

Wykrzyknienie „do domu!” – jak sugeruje Antoni Libera³⁹ – zostało tutaj użyte ironicznie. W parabolicznym sensie ziemia będąca przymusowym domem całej ludzkości jest po prostu miejscem wygnania, o którym Bóg zapomniał.

Kolejnym ciekawym wątkiem historii kobiety jest opis sceny sądu (jak wspomniano wcześniej, jej życie jest karą za grzechy). Bohaterka nie umie się obronić, nie ma alibi, nie wie też, na czym polega jej wina i nie potrafi w żaden sposób zareagować. Jedynie cieszy się z obecności strażnika, „szczęśliwa, że czyjaś ręka... spoczywa na jej ramieniu...”, bo w ten sposób choć przez chwilę znalazła się w centrum zainteresowania⁴⁰.

Tuż przed końcem utworu bohaterka wyraża niespodziewanie niegasnącą wiarę w sens istnienia/mówienia następującymi słowami:

... choć nie wie co próbuje... choć nie wie co próbować... nieważne... nie przestawać... (*kurtyna zaczyna opadać*)... w końcu się utrafi... i wtedy wróci... Bóg jest miłością... łaska niewyczerpana... nowa każdego dnia... wróci na łąkę... w kwietniowy poranek... zanurzy twarz w trawie... i będzie sama... nikogo... nikogo... tylko skowronki... i tam zacnie od nowa... stamtąd ruszy dalej...⁴¹.

Wspomina raz jeszcze o nadziei, jaką daje miłosierny Bóg, tym razem już bez ironicznego śmiechu, o powrocie do początku – symbolicznego kwietniowego poranka poniekąd kojarzonego z wiosną, więc i czasem odrodzenia życia w naturze (może to oznacza również odzyskanie tożsamości, ponowne odrodzenie, życie wieczne?). Owa chwila w postaci sformułowania „all that early April morning light...” została wspomniana we wstępie dramatu, a pojawiając się w zakończeniu w zredukowanej wersji

38 S. Beckett, *Utwory wybrane*, s. 483.

39 Ibid.

40 „Sens tej kwestii staje się w pełni jasny dopiero w wymiarze parabolicznym: Istota Ludzka przyjmuje rolę podsądnego, byleby mieć poczucie, że istnieje w ogóle jakiś sąd, który rozpatruje jej sprawę, a przez to przeczy jej samotności i przypadkowości w świecie” – tłumaczy Antoni Libera, zob.: A. Libera, „Nie ja”, s. 484.

41 Ibid., s. 268.

„April morning” staje się dramaturgiczną i formalną kłamrą dzieła. Tak opowiedziana historia uległa zapętleniu. Stopniowo, gdy kurtyna opada, głos bohaterki cichnie, w końcu milknie zupełnie.

Można powiedzieć, że Kobieta-Usta w typowy dla twórczości Becketta paraboliczny sposób reprezentuje całą ludzkość, a jej doświadczenia i przeżycia ukazują kondycję ludzi w świecie. Z dramatu wyłania się więc ludzka samotność, brak miłości i niepewność. Przy tym jednak istnieje silna chęć przetrwania, zrozumienia siebie i świata, której następstwem są wciąż podejmowane próby nazywania, uzewnętrzniania myśli.

Interesującym zabiegiem jest ponadto ukazanie monologu jako pewnego fragmentu rzeczywistości, który aktualnie trwa, o czym świadczy „wyłanianie się” głosu zza unoszącej się kurtyny na początku dramatu oraz jego stopniowe ściszenie i powolne zamieranie, gdy kurtyna opada. Można odnieść wrażenie, że oto widzowi/odbiorcy ukazany jest tylko pewien fragment wypowiedzi Ust istniejącej jeszcze przed rozpoczęciem inscenizacji i trwającej aż do zapalenia świateł na widowni. W ten sposób Samuel Beckett jeszcze mocniej wyartykułował poruszany w swoich utworach problem nieprzerwanej narracji człowieka tworzącego za pomocą języka wiedzę o sobie i świecie. Co więcej, stopniując dynamikę wypowiedzi Ust na początku i końcu dramatu w pewien sposób zbliżył się do realizacji muzycznego terminu *cascando*, które zdaje się być u Becketta jakimś ważnym – jeśli nie stałym – elementem cyklicznego czy wręcz nieskończonego procesu określania ludzkiej tożsamości i konstruowania wiedzy o świecie.

Można uważać, że „wielogłosowość” analizowanego dramatu Samuela Becketta opiera się na koncepcji strumienia świadomości jako specyficznej formy monologu wewnętrznego ukazanego za pomocą swobodnych skojarzeń, myśli i odczuć głównej bohaterki werbalizowanych z użyciem luźnych związków składniowych. W ten sposób pozornie prosta wypowiedź staje się wzburzoną rozmową z sobą samym zdradzającą cechy poważnego kryzysu tożsamości. Muzyczność dzieła dostrzegalna jest w jego budowie formalnej za sprawą licznych powtórzeń zdań czy całych sekwencji wyrazów oraz ich przetwarzania (rozbudowywania zwrotów, redukcji ich lub wprowadzania zmian kontekstu użycia). Bardzo szybka realizacja tekstu monologu – jaką można zauważyć we wspomnianej realizacji *Not I* z Billie Whitelaw w roli głównej – wymaga nadzwyczajnej doskonałości warsztatowej, perfekcyjnego opanowania tekstu jak i nieprzeciętnej sprawności aparatu mowy. Tym samym można sądzić, że rola Ust przeznaczona jest dla prawdziwej wirtuozki głosu, do której miana претендуje dziś na gruncie muzycznym Agata Zubel.

NOT I AGATY ZUBEL

W *Not I*⁴² Agata Zubel wykorzystała zarówno precyzyjnie zanotowane wysokości dźwięku na pięciolinii, jak również odległości ćwierćtonowe, relatywne określenia wysokości dźwięku (bardzo wysoki/bardzo niski dźwięk) oraz zanotowane na jednej linii bezwysokościowe zdarzenia muzyczne. O zakresie skali dźwiękowej decydują liczne i różnorodne sposoby muzycznej artykulacji takie jak szept, półszept, *Sprechgesang*, mowa na wdechu, mowa do instrumentu, mowa z zaciśniętą krtanią, szum powietrza bez dźwięku, gra wielodźwięków, gra dźwięków na wdechu w partii fleutu, gra za podstawkiem, gra na strunniku, bardzo mocny nacisk smyczka, glissando flażoletowe w partii instrumentów smyczkowych oraz gra plektronem na strunach fortepianu.

Partytura ma formę tradycyjną. Materiał muzyczny ujęty został w 521 taktach z metronomicznym czasem trwania wartości rytmicznych. Koda utworu rozpoczynająca się w t. 519 przeznaczona jest do wykonania *ad libitum* w przybliżonym czasie trwania wyrażonym w sekundach. W porównaniu do wersji literackiej utwór muzyczny jest dłuższy, a jego nagranie wykorzystane do analizy trwa ponad 23 minuty. Przewidywany czas trwania kompozycji uwzględniony w partyturze wynosi około 21 minut.

Forma utworu Zubel odzwierciedla w dużej mierze układ formalny dzieła literackiego. W ramach kompozycji wyróżnić można wstęp, cztery części, a wewnątrz nich epizody oddzielone łącznikami (po dwa epizody w częściach 1 i 2, cztery epizody w części 3, jeden epizod w części 4 zawierający materiał muzyczny wstępu części 1) oraz kodę. Epizody instrumentalne oraz wokalnie-instrumentalne, wyznaczone zmianą faktury mają różne długości. Wyróżnione one zostały ze względu na stopień budowania napięcia za pomocą różnych środków, takich jak zmiana gęstości faktury, eksponowanie elementów dzieła muzycznego: agogiki, dynamiki, artykulacji, a także ze względu na sposób opracowania tekstu słownego. Opracowane muzycznie zostały zarówno całe fragmenty monologu w oryginalnym kształcie, jak i pojedyncze zwroty i wyrazy jednosylabowe eksponujące walory brzmieniowe i wyrazowe w ich dodatkowych

42 Analizy dokonano na podstawie partytury utworu wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne oraz nagrania, którego wykonawcami byli Agata Zubel oraz zespół Klangforum Wien pod dyrekcją Clementa Povera, zob.: *Not I*, https://www.youtube.com/watch?v=9z_PpJHK_no, dostęp 17 VI 2021. Oryginalna partytura zawiera także płytę CD, na której znajduje się nagranie warstwy elektronicznej utworu. Płyta nie zawiera natomiast warstwy wizualnej, która towarzyszy koncertowym wykonaniom kompozycji. Składa się na nią kolorowy wizerunek ust, który recytuje najprawdopodobniej fragmenty oryginalnego monologu Becketta. Można sądzić, że jego zastosowanie podczas koncertów jest nawiązaniem do realizacji oryginalnej sztuki dramatycznej. Jak napisano, obraz wideo „[...] przedstawiający nagrane wcześniej usta wokalistki, koncentruje uwagę na fenomenie mowy, a jednocześnie bogatych jej kontekstach – znaczeniu słów, tożsamości mówiącego...”, zob.: Daniel Cichy, „Wrocław kontratakuje!”, <https://www.radiokrakow.pl/aktualnosci/kultura/wroclaw-kontratakuje-recenzja>, dostęp 25 VI 2021. Nagranie audiowizualne utworu dostępne jest na stronie internetowej kompozytorki, <https://zubel.pl/not-i-3>, dostęp 1 VII 2022. Niniejsza analiza dotyczy wyłącznie warstwy dźwiękowej.

powtórzeniach w toku utworu. Szczegółowy układ formalny przedstawia się następująco:

	A		B		C		A'	
wstęp	cz. 1	łącnik	cz. 2	łącnik	cz. 3	łącnik	cz. 4	koda

W nawiązaniu do muzyczności tekstu wynikającej z walorów brzmieniowych głosek użytego tekstu, wstęp utworu został skomponowany z użyciem precyzyjnie urytmizowanej recytacji głosek stopniowo łączonych i przekształcanych w jedno- i dwusylabowe wyrazy, („out into this word”, „tiny little thing”), eksponujących ich jakość perkusyjną (spółgłoski przedniojęzykowo-zębowe „t” i „d” oraz tylnojęzykowa „g”). Taki rodzaj wprowadzenia można odczytać jako symboliczne, powolne „narodziny głosu” głównej bohaterki dramatu. Głos ludzki i akt mowy są drugim – obok toposu miłości – ważnym wątkiem literackim obecnym w utworze Becketta. Tę symbolikę dodatkowo wzmacnia sposób wypowiedzania tekstu szeptem z zaciśniętą krtanią oraz mówienie na wdechu oddające niemały wysiłek towarzyszący tworzącej się mowie. Głosowi nie towarzyszą żadne instrumenty, mowa ta rodzi się z ciszy (przykł. 1).

Przykł. 1. Agata Zubel, *Not I*, wstęp (t. 10–12): perkusyjna artykulacja głosek

10
Voice | $\overset{>}{\text{ou-t}}$ t t t t t t t | $\overset{sf}{\text{in-to}}$ this | worl - d d d d d d | $\frac{3}{4}$

Pojawienie się instrumentów perkusyjnych w t. 33 oraz mówiona partia głosu płynnie prowadzi muzyczną narrację do rozszerzenia faktury o kolejne instrumenty, tj. flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę, wnoszące do utworu precyzyjnie zanotowany wysokościowy materiał muzyczny. Uwagę na początku pierwszej części kompozycji zwraca dźwiękowe opracowanie zwrotu „so no love”, istotnego w interpretacji oryginału literackiego. „Love” to jedyny w kompozycji opracowany melizmatycznie wyraz jednosylabowy, wyraźnie wyróżniony spośród krótkich, perkusyjnie użytych wyrazów ze wstępu utworu, który został wyeksponowany ponadto przez jego czterokrotne powtórzenie. Melizmat oparty na otwartej samogłosce zbliżonej do „a”⁴³ ma kontur opadający nadający charakter smutku/lamentu wywołanego brakiem miłości i operuje trzema względными wysokościami wykonanymi z użyciem techniki *Sprechgesang* (przykł. 2).

43 Rzeczownik angielski „love” wymawiany jako „lav” zawiera samogłoskę, która nie występuje w języku polskim, a pod względem brzmienia przypomina samogłoskę zbliżoną do „a” wymawianą z ustami zaokrąglonymi jak do wymowy „o”, zob.: Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish/love>, dostęp 22 VII 2021.

Przykł. 2. Agata Zubel, *Not I*, cz.I, epizod I (t. 49–50): opracowanie melizmatyczne słowa „love”

The musical score is for measures 49 and 50 of the piece 'Not I' by Agata Zubel. It is in 4/4 time and features several instrumental and vocal parts. The instrumental parts are marked *piano* (*p*) and *sul tasto*. The vocal line includes the lyrics 'love so no love so no' with melisma. The percussion parts include Sizzle, Cymbal, and Hi-hat.

Kilkakrotnie pojawiającej się w toku utworu „miłości” towarzyszy za każdym razem identyczny motyw instrumentalny: interwał melodyczny kwinty zmniejszonej między partią wiolonczeli i skrzypiec grających *sul tasto* przy jednoczesnym *frullato* klarnetu i wiolonczeli. Motyw ten skonstruowany jest w taki sposób, że naprzemiennie wybrzmiewają pary instrumentów, tzn. klarnet i wiolonczela na pierwszą i drugą miarę taktu, a flet i skrzypce w trzeciej i czwartej mierze taktu. W odbiorze słuchowym fragment ten brzmi dość jednorodnie i oszczędnie pod względem barwy. Cały fragment utrzymany jest w dynamice *piano*.

Wyraźna zmiana artykulacji następuje w t. 68, do którego doprowadzają coraz głośniejsze ćwierćtonowe pochody melodyczne wznoszące w partii skrzypiec, opadające w partii klarnetu i wiolonczeli, przerywane licznymi pauzami.

Nagła redukcja dynamiki połączona z nowymi sposobami artykulacji (zrytmizowany szum powietrza instrumentów dętych oraz szesnastkowe figury flażoletowe instrumentów smyczkowych) towarzyszy motorycznej, jednostajnej recytacji tekstu na dwóch wysokościach realizowanej półszepem. Wymowny fragment tekstu „a few steps then stop stare again into space” został opracowany tak, by oddać zagubienie spoglądającej w pustkę bohaterki, kroczącej i zatrzymującej się co chwilę (przykł. 3). Przy kilkukrotnym powtórzeniu tej rytmiczno-melodycznej pulsacji

można odnieść dodatkowe wrażenie, jakby wspomniane naprzemienne kroki i zatrzymywanie się imitują dziecięcą wyliczankę, którą charakteryzuje melodia wąskozakresowa, oparta na jednym interwale o stałym schemacie rytmicznym. Zredukowane do bezdźwięcznego szumu powietrza instrumenty dęte dały w obrazowaniu tej sceny pierwszeństwo instrumentom smyczkowym grającym figury – podobnie jak w partii wokalne – oparte jedynie na dwóch flażoletowych wysokościach. Epizod ten zostaje przerwany w t. 75 nagłą, ożywioną recytacją – wspomnieniem „światła kwietniowego poranka” („when suddenly gradually all went out all that early April morning light”) – której towarzyszy akcentowany akompaniament akordowy wkomponowany w miejsce pauz wokalistki.

Przykł. 3. Agata Zubel, *Not I*, cz. 1, epizod 2 (t. 71): rytmiczno-melodyczny schemat zdania „stop stare again into space”

71

Fl I

Cl

Vn

Vc

Voice

stare a - gain stop and stare a - gain stop and

2 Cowb

Wyróżniony podczas analizy dramatu akt zaprzeczenia „...what?... who?... no! she!...” kończący każdą z czterech części został opracowany z użyciem mowy na wdechu. Taka artykulacja nadaje wypowiedzi szczególnego wydźwięku: zaskoczona, może nawet przerażona obecnością „drugiego głosu” – głosu nagłej, chwilowej świadomości – sugestywnie odrzuca jego propozycję mówienia o sobie „ja”. Zakończenie

pierwszej części utworu prowadzi przez wznoszący się triolowy motyw krotali do łącznika odpowiadającego pauzie i gestowi Słuchacza w literackim monologu.

Zredukowany pod względem obsady łącznik rozpoczyna się w t. 81 i jest wykonywany *ad libitum*. Całonutowej wokalizie głosu towarzyszy jedynie akordowy akompaniament fortepianu. Cały ten fragment rozpoczyna się na przestrzeni siedmiu taktów utrzymany jest w dynamice *piano pianissimo* i w odbiorze słuchowym jest brzmącym „momentem wytchnienia” od wzmożonej dotąd ekspresji dzieła. Owa pauza i gest bezradności odbiorcy, być może uosabiający także słuchacza, została zrealizowana w sposób uproszczony pod względem faktury, aby stał się bardziej czytelny. Recytatyw z towarzyszeniem akordowego akompaniamentu może budzić skojarzenia ze znanym z tradycji operowej sposobem opracowania tekstu, partii prezentującej i dynamizującej akcję dzieła. W tym wypadku, gdy tekst został zastąpiony wokalizą, w sposób naturalny akcja utworu ulega zahamowaniu.

Część drugą kompozycji rozpoczyna w t. 89 epizod wewnątrznie bardzo zróżnicowany, o zdecydowanie gęstej fakturze. Ciekawy efekt brzmieniowy kompozytorka uzyskała łącząc instrumenty w pary i dając każdej z nich inny materiał melodyczno-rytmiczny: flet i klarnet grają opadające legowane motywy ćwierćtonowe i półtonowe, skrzypce i wiolonczela grają glissando, fortepian i głos natomiast wykonują tę samą melodię, składającą się z szesnastkowych motywów i figur. Tekst tej części opracowany jest wyłącznie sylabicznie, a każdej sylabie przyporządkowana jest konkretna wysokość, która w toku utworu powtarza się za każdym razem, gdy w tekście powróci raz już użyte słowo. Tę sylabiczno-melodyczną narrację wspiera sekcja rytmiczna. Dzięki temu można dostrzec powtarzalność licznych motywów i fraz muzycznych, rozbudowywanych o kolejne dźwięki i istniejących w kompozycji z wykorzystaniem zasady pracy motywicznej czy pracy przetworzeniowej. Sylabiczność, motoryczność i fragmentaryczność wyrażona muzycznymi motywami podkreśla charakter potoku słów, wielowątkowego ekspresyjnego monologu.

W części drugiej utworu odnaleźć można nowe przykłady muzycznego obrazowania znaczeń semantycznych treści słownej. W t. 113–121 w partii instrumentów dętych i smyczkowych kolejnym czynnościami, które opisuje bohaterka dramatu, towarzyszą sugestywne ćwierćtonowe pochody wznoszące („standing” – stoi) i opadające („sitting” – siedzi, „kneeling” – klęczy), wprowadzające nowy materiał muzyczny (przykł. 4). W dalszym toku utworu pochody te poddane modyfikacjom rytmicznym – w postaci motywów triolowych – będą pojawiały się w partii instrumentów dętych naprzemiennie z ćwierćtonowym legowanym motywem opadającym. W instrumentach smyczkowych dominującym sposobem artykulacji będzie użyte już glissando.

Wspomniany przy okazji analizy dramatu sarkastyczny ton mówienia o Bogu został wyróżniony z gęstej faktury melodycznej poprzez zastosowanie *Sprechgesangu*, śmiechu oraz mowy i towarzyszącej mu solowej improwizacji cymbałów (t. 139–141).

Dręczące bohaterkę brzęczenie podkreślone zostało tremolem instrumentów dętych i smyczkowych, a uciążliwy szum w czasie podkreśla gra z mocnym dociskiem smyczka i akcentem rytmicznym. Dynamikę narracji podkreśla stopniowe ujednolicanie rytmiczne faktury widoczne w t. 175–178 i 211–215. Stopniowe narastanie dynamiczne i wyrazowe, wyrażone również w partii fortepianu grą dysonujących akordów prowadzi do kulminacji części. W jednorodnie rytmicznie fragmenty wkładają się jednotaktowe motywy o zróżnicowanej artykulacji obrazujące przerywanie czy raczej nakładanie się różnych wątków wypowiedzi.

Przykł. 4. Agata Zubel, *Not I*, cz. 2, epizod I (t. 113–114): opracowanie muzyczne słów „standing” oraz „sitting”

The musical score consists of five staves. The top four staves are for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (Vn), and Viola (Vc). The bottom staff is for Voice. The music is in 3/8 time and features a tremolo effect in the woodwind and string parts. The voice part has lyrics: "stand - ing or sit - ting".

Brak możliwości jakiegokolwiek reakcji, niemożność zapanowania nad sobą oraz wynikające z tej sytuacji napięcie wewnętrzne bohaterki oddaje jednorodna rytmicznie i dynamicznie motoryczna faktura widoczna w t. 240–245. Niemożność mówienia, wydobywania dźwięków, o których śpiewa głos, podkreśla technika multifoniczna zastosowana w instrumentach dętych i smyczkowych. Ekspresja krzyku i na końcu drugiej części kompozycji wyeksponowana dynamiką *forte fortissimo* została skontrastowana z szeptem skojarzonym z nasłuchiowaniem. W tej parze związków słowno-muzycznych zderzenie skrajnych wyrazowo muzycznych rozwiązań silnie wzmacnia znaczenie słów.

Epizod drugi ma wyraźnie rozrzedzoną fakturę, realizowany jest tylko przez głos i wiolonczelę. Wykonywany *ad libitum* w dynamice *mezzo piano*, pozwala wyeks-

ponować nowy wątek narracji opisujący stan odrętwienia, wewnętrznej martwoty i spowolnienie akcji całego utworu. Cała partia głosu opiera się na półszepcie, zaś wiolonczela akompaniuje mu – niczym gitara – w formie gry *arpeggio*, niekiedy przerywając akordy pojedynczym dźwiękiem (przykł. 5). Mimowolnie nasuwa się tutaj skojarzenie z podziemnym światem zmarłych i historią Orfeusza, który mocą swej lutni na chwilę przywrócił do życia ukochaną Eurydykę. W przypadku Beckettowskiej bohaterki nikt nie przybył, aby ją uwolnić, sama siebie nie jest w stanie ocalić, a brak własnego „ja” pogłębia tylko jej samotność i poczucie opuszczenia.

Przykł. 5. Agata Zubel, *Not I*, cz. 2, epizod 2 (t. 261–265): rozrzedzenie faktury utworu (półszepc głosu z towarzyszeniem wiolonczeli stylizowanej na gitarę)

Andante
ad libitum ca 3'00"–3'30"

in guitar position

261

Vc

Voice

mp

no spared that all si - lent as the grave

Podobnie jak w części pierwszej, zaprzeczenie bohaterki i towarzyszący mu motywy dźwiękowy krotali – choć już nie triolowy, a zanotowany względnymi wartościami rytmicznymi – prowadzą do łącznika w formie wokalizy.

Faktura drugiego łącznika (t. 325–333), trwającego około jednej minuty, została rozszerzona o partię krotali oraz warstwę elektroniczną. W partyturze nie ma żadnych informacji na temat treści nagrania. W odbiorze słuchowym jednak można rozpoznać mowę, recytowane fragmenty dramatu w różny sposób modyfikowane np. poprzez nakładanie na siebie kilku ścieżek, efekt echa itp.

Część trzecia rozpoczynająca się w t. 334 eksponuje artykulację *pizzicato* wykonywaną plektronem w partiach instrumentów smyczkowych i fortepianu. Fletowi basowemu powierzona została partia solowa eksponująca głównie bezdźwiękowe jakości szmerowe, perkusyjne: szum powietrza i *slap*, później również wielodźwięki. Muzykowi powierzono również partię „mówioną”, nadając mu tym samym rolę komentatora zapowiadającego kolejne wydarzenia. Z kwestii wypowiedzianej do instrumentu („words were coming imagine!”) wynika, że niebawem nastąpi kulminacja wydarzeń monologu. Niczym echo tą samą kwestią odpowiada w t. 345 klarnet basowy. Bohaterka, która stopniowo odzyskuje czucie w całym ciele, „odzyskuje mowę” w otoczeniu subtelnej, oszczędnej dźwiękowo-muzycznej aury. Partia głosu staje się w tej

części bardziej różnorodna, bowiem łączy mowę z szeptem i ze śpiewem konkretnych wysokości, *Sprechgesangiem*, a ponadto eksponuje jakości brzmieniowe pojedynczych głosek, np. dźwięcznych spółgłosek „l”, „n” oraz zbitki „ng”. Wraz z *crescendem* następuje stopniowa zmiana artykulacji. Dźwięki ciche i krótkie osiągnane za pomocą gry plektronem od t. 353 stopniowo są zastępowane dokładnie zanotowanymi wysokościami ćwierćtonowymi granymi naprzemiennie *pizzicato* i *arco* w instrumentach smyczkowych, natomiast w instrumentach dętych dźwięki zanotowane precyzyjnie wykonywane są na przemian z techniką *slap*.

Dramaturgia nasilająca się w monologu wyraźnie narasta także w warstwie muzycznej. Niemożność powstrzymania słowotoku (wciąż narastającego również w warstwie elektronicznej) podkreśla wzrost dynamiki widoczny od t. 374 oraz różnorodność sposobów artykulacji we wszystkich instrumentach. Fortepian dotąd realizujący „brzęczącą” – za sprawą metalowego przedmiotu włożonego między struny – partię wykonuje dynamicznie obejmujące szeroki rejestr figury opadające, zapowiadając kulminacyjną lawinę czy też kaskadę pochodów ćwierćtonowych. Wielokrotne powtórzenie descendentalnych motywów we wszystkich partiach instrumentów potęgowane przez stopniowo zgłaśniany „bełkot” wyłaniający się z warstwy elektronicznej jest wyraźnym momentem kulminacyjnym tego epizodu.

W t. 409 następuje drugi epizod, w którym dochodzi do przerwania narracji przez uporczywe brzęczenie, ból i szum oddany wcześniej prezentowanymi środkami muzycznymi. Nagłe dwutaktowe zmiany dynamiki sugerują wewnętrzny dialog i zmaganie bohaterki z nieokiełznaną mową.

Narastające napięcie zostaje przerwane w t. 431. Tym samym rozpoczyna się kolejny, trzeci epizod nawiązujący do materiału słowno-muzycznego ze wstępu kompozycji. Początkowo partii mówionej i szepowanej towarzyszy jedynie klarnet. Zagęszczenie faktury następuje w t. 436, gdy do klarnetu dołącza pozostała obsada wraz z warstwą elektroniczną. W tym fragmencie ponownie pojawia się poddany przetworzeniu znany materiał motywiczny, tj. pochodny ćwierćtonowy o rysunku falistym, któremu towarzyszy mocniej wyeksponowana sekcja rytmiczna.

Następujący w t. 469 fragment jest czwartym i ostatnim epizodem tej części. Mamy w nim do czynienia z ekspresyjnie umuzycznioną sceną sądenia. Wzburzonemu głosowi mówionemu wtóruje perkusja i akompaniament akordowy fortepianu (akordy kwartowo-sekundowe). Ponadto w gęstej fakturze wybrzmiewają wielodźwięki oraz gra mocno dociśniętym smyczkiem. Głośną i złowrogą postawę sędzi podkreśla kontur wokalne intonacji, silnie akcentowana i nieznosząca sprzeciwu melorecytacja. Wymowną scenę sądu kończy nagle zgłośnione zaprzeczenie bohaterki.

Na przestrzeni t. 497–502 wybrzmiewa łącznik czysto instrumentalny składający się z dysonujących akordów wibrafonu, któremu towarzyszą flet basowy i wiolonczela. Fragment ten utrzymany jest w dynamice *piano pianissimo* i płynnie prowadzi do zakończenia utworu.

W części czwartej tekst wstępu z wyeksponowanym brzmieniem głosek – symboliczne narodziny głosu – oraz melizmatycznie opracowana fraza „no love”, choć pojawiają się w zmienionym opracowaniu muzycznym, jednoznacznie odwołują się do początkowego materiału muzycznego. Dodatkowo wyznaczona przez kompozytorkę koda jest momentem maksymalnego nagromadzenia wcześniej użytych technik wykonawczych, zarówno w partii wokalne jak i w partiach instrumentalnych. Szum powietrza, dowolne wielodźwięki, „gitarowe” akordy wiolonczeli (tym razem już głośniejsze i bardziej intensywne), improwizacja instrumentów perkusyjnych (wreszcie oswobodzonych z ustalonego zapisu rytmicznego) w połączeniu ze stale narastającą dynamiką warstwy elektronicznej trwają około minuty. Ekstremalny poziom gęstości brzmienia urywa się nagle, co przypomina nagły brak dostępu do zasilania elektrycznego, pozostawiając słuchacza w niespodziewanym zawieszeniu. Tak zrealizowane zakończenie stoi w opozycji do ściszanego, zamierającego finału opisanego w didaskaliach przez Becketta. Niemniej złożona i bogata konstrukcja warstwy ekspresyjnej, budowanie napięcia w kompozycji za pomocą opisanych powyżej środków i technik pozostają adekwatne i spójne z literacką rzeczywistością dramatu. Wielość technicznych i artykulacyjnych rozwiązań idzie w parze ze złożonością Beckettowskiej postaci i jego świata.

PODSUMOWANIE

Na podstawie powyższej analizy można stwierdzić, że kolejne odrębne badanie poszczególnych „tekstów” wyróżnionych przez Michała Bristigera oraz zastosowanie wybranych narzędzi lingwistycznych, związanych z fonetyką i składnią języka wyzwala – w kontekście *Not I* Agaty Zubeł – duże możliwości interpretacyjne. Pozwala stopniowo odkrywać, dopełniać oraz rozszerzać obraz badanego dzieła, a jednocześnie podsuwa różne tropy, zachęcając do dalszych badań wykraczających poza perspektywę muzyczno-literacką.

Tematy główne utworu – samotność, poczucie wewnętrznej dezintegracji i niezrozumienia samego siebie, poszukiwanie istoty rzeczy czy wreszcie odpowiedniego sposobu na wyrażenie jakiegokolwiek myśli, będące kluczowymi w literackiej twórczości irlandzkiego dramaturga – w kompozycji Agaty Zubeł zdają się przejawiać w sposób nieoczywisty, zawołowany pokrętną składnią materiału słownego oraz słowno-muzycznego. Składnia ta, jak udało się wskazać w toku analizy, choć nie zawsze łatwa do odczytania, wykazuje własną wewnętrzną logikę wyrażoną spójnością słowa i muzyki, które w dziele muzycznym uwidaczniają się za sprawą metafor fonetycznych, dźwiękowego symbolizmu. Wydaje się, że w przypadku analizowanego utworu zestawienie gestów, struktur muzycznych z wyrażeniami słownymi jest istotne, łatwo dostrzegalne i przemawia za istotą przemyślanego a nie eksperymentalnego doboru muzycznych środków oraz wnikliwego studiowania tekstu literackiego przez kompozytorkę. Spójność ta dostrzegalna jest zarówno na poziomie pojedynczych sylab

i dźwięków, jak i na wyższym poziomie ukształtowania struktur słowno-muzycznych. Badane w utworze związki słowno-muzyczne wyrażane w fakturze, sposobach artykulacji oraz zróżnicowaniu dynamicznym, zaliczyć można do Bristigerowskiej klasy przyległości i podobieństwa struktur. Innymi słowy, analiza utworu Agaty Zubel wykazuje zdecydowane zachowanie znaczeń pojęciowych, wzmocnienie znaczeń symbolicznych oraz podkreśla zespolenie materialnej i dźwiękowej formy słowa w utworze.

Ponadto, co istotne, w wyniku analizy odsłania się niejako reakcja muzyki na odchylenia od przyjętej normy gramatycznej, jakie wykazuje utwór literacki Becketta. Wprawdzie w analizowanej kompozycji dostrzec można znany z wcześniejszych wieków sposób myślenia o formie utworu oraz zasady kształtowania formy za pomocą powtórzenia, kontrastu czy wprowadzania zmian w materiale słowno-muzycznym, jednak zastosowany w nich sposób dystrybucji instrumentów rewiduje tradycyjne „oczekiwania” wobec brzmienia i tym samym jest interesującym przedmiotem badań nad odbiorem muzyki powstającej współcześnie.

Konsekwencją takich zabiegów jest permanentne wprowadzanie odbiorcy w stan wytężonego skupienia. Odbiór kompozycji wymaga zatrzymania i mocnego zanurzenia się w utworze i jego wielowarstwowości, a przede wszystkim wymaga odrzucenia – może czasem nieuświadomionych – przyzwyczajęń i nawyków słuchowych/myślowych. Bez tego poetyka Becketta czy twórczość Agaty Zubel w dosłownym czytaniu/ odbiorze będzie się wydawała nieczytelną gmatwaniną dźwięków i wyrazów.

Zakwestionowanie dotychczasowego konwencjonalnego użycia rozwiązań kompozytorskich i wykonawczych w utworze Agaty Zubel pozwoliło stworzyć wydające się niemal nieograniczonymi możliwości wypowiedzi. Prowadzi to z jednej strony do trudności w jednoznacznym określeniu charakteru czy stylu tych muzycznych działań, a z drugiej – zmusza odbiorcę do aktywnej percepcji i nieustannego weryfikowania wcześniejszych założeń. Dzięki temu dokonane przez Zubel umuzycznienie Becketta staje się niezwykle interesującym materiałem do badań.

Problematyka związków słowa i muzyki w twórczości Agaty Zubel pozostaje obszarem otwartym na dalsze muzykologiczne wglądy. Zaprezentowana perspektywa badawcza pozwala jednak potwierdzić, że analiza lingwistyczna przydatna jest zwłaszcza w takich sytuacjach, w których słowo w utworze ma szczególną moc już dla samego twórcy. Dla Samuela Becketta słowa były w pewnym sensie przekleństwem. Podsumowując swoje życie, sam powiedział: „Słowa, słowa, moje życie nie było niczym innym jak tylko słowami, grochem z kapustą, wieżą Babel przemilczeń i słów”⁴⁴. Zarówno pisarz jak i kompozytorka na swój sposób odnoszą się do problemu aktu komunikacji. O ile jednak Beckett jest uważany za reprezentanta zmierzchu narracji o świecie i jego sensie, o tyle działalność Agaty Zubel zdaje się być raczej

44 Cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/247/samuel-beckett>, dostęp 18 V 2021.

zaprzeczeniem tej tezy. Podejmując wciąż aktualne tematy Beckettowskie, kompozytorka daje dowód i jednocześnie nadzieję, że problem opisu rzeczywistości z jej całym bogactwem ma nieprzerwaną aktualność i jest w jakiś sposób sensem naszego w niej trwania.

BIBLIOGRAFIA

- Agata Zubeł [strona domowa], <https://zubeł.pl/>, dostęp 26 IV 2021.
- Beckett, Samuel. *Dramaty*, przekł. i opr. Antoni Libera. Wrocław: Ossolineum, 1999.
- Beckett, Samuel. *Not I*. London: Faber & Faber, 1973.
- Beckett, Samuel. *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Dramaty, słuchowiska, scenariusze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- „Beckett to pisarz, który NIE wiedział – z Antonim Liberą, autorem książki Godot i jego cień, rozmawiają Żaneta Nalewajk i Tomasz Mackiewicz”. *Tekstualia* 6, nr 1 (2010): 7–16.
- Brater, Enoch. „Dada, Surrealism and the Genesis of *Not I*”. *Modern Drama* 18, nr 1 (1975): 49–59.
- Brater, Enoch. „The «I» in Beckett’s *Not I*”. *Twentieth Century Literature* 20, nr 3 (1974): 189–200.
- Bristiger, Michał. *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986 (= Biblioteka Res Facta 4).
- Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish>, dostęp 21 VII 2021.
- Cichy, Daniel. *Wrocław kontratakuj!*, <https://www.radiokrakow.pl/aktualnosci/kultura/wroclaw-kontratakuj-recenzja>, dostęp 25 VI 2021.
- Cichy, Daniel, Michèle Tosi, Aleksandra Bilińska, Alan Lockwood. *Agata Zubeł, Entrée en matière*, red. Pierre Roullier. Champigny-sur-Marne: Ensemble 2e2m, 2019.
- Cronin, Archibald. *Samuel Beckett. The Last Modernist*. London: Flamingo, 1997.
- Free Music Dictionary, <https://musicterms.artopium.com/m/Mancando.htm>, dostęp 25 V 2020.
- Jassem, Wiktor. *Wymowa angielska*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1951.
- Kędzierski, Marek. „Obecność Becketta”. *Kwartalnik Artystyczny* 14, nr 3–4 (2006): 5–10, online: http://kwartalnik.art.pl/wp-content/uploads/2015/06/Kwartalnik-Artystyczny-2006_3-4.pdf#page=7, dostęp 1 IX 2021.
- Krause, Magdalena. „Kakofonia bytu. O rozdźwięku między «ja» a «nie ja»”. W: *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, red. Tomasz Wiśniewski, 85–98. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012.
- Lech, Filip. „«Poezja brzmi w mojej wyobraźni» – rozmowa z Agatą Zubeł”, 2014, <https://culture.pl/pl/artykul/poezja-brzmi-w-mojej-wyobrazni-rozmowa-z-agata-zubeł>, dostęp 26 III 2021.
- Lech, Filip. „Agata Zubeł, *Not I*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/agata-zubeł-not-i>, dostęp 1 IX 2021.
- Lech, Filip. „Agata Zubeł otrzymała European Composer Award za *Fireworks*”, <https://culture.pl/pl/artykul/agata-zubeł-otrzymała-european-composer-award-za-fireworks>, dostęp 1 IX 2021.
- Lewandowska-Kąkol, Agnieszka. *Dźwięki, szepty, zgrzyty. Wywiady z kompozytorami*. Warszawa: Fronda, 2012.

- Masłowska, Aleksandra. „Wizytówka Agaty Zubel”. <http://meakultura.pl/artukul/wizytowka-agaty-zubel-747>, dostęp 1 IX 2021.
- Momro, Jakub. *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*. Kraków: Universitas, 2010.
- Poterewicz, Katarzyna. „Aspekty semantyczne i ekspresywne utworu *Cascando* Agaty Zubel według Samuela Becketta”. W: *Wieloznaczność dźwięku*, red. Katarzyna Dziewiątkowska-Mleczko, 93–103. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2014.
- „Samuel Beckett”. Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://www.encyklopediateatru.pl/auto-rzy/247/samuel-beckett>, dostęp 30 IV 2021.
- Topolski, Jan. „Agata Zubel, *Cascando*”, <https://culture.pl/pl/dzielo/agata-zubel-cascando>, dostęp 27 VI 2020.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Wiśniewski, Tomasz. *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*. Kraków: Universitas, 2006.
- Wolf, Werner. „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, 13–34. Amsterdam–New York: Rodopi, 2012 (= Word and Music Studies 4).
- Wosik-Kawała, Danuta. *Podstawy emisji głosu*. Lublin: UMCS, 2015.
- Zubel, Agata. *Not I na głos, zespół instrumentalny i elektronikę*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2012.

BETWEEN THE ‘TEXTS’: AN ANALYSIS OF VERBAL-MUSICAL
RELATIONS IN AGATA ZUBEL’S *NOT I*

The aim of this paper is to analyse the composition *Not I* by Agata Zubel, one of the most prominent and significant Polish women composers of the middle generation, with respect to verbal-musical relations. My research method has been inspired by Michał Bristiger’s findings resulting from the assumption that a proper understanding of vocal-instrumental music calls for the application of a double perspective: musical and linguistic. I therefore analyse the two ‘texts’ distinguished by Bristiger, which together make up the composition as an organised whole, i.e. the original literary text and its transformations for the needs of the musical piece, interpreted here as an element of the artistic whole, as well as the so-called ‘great verbal-musical text’, that is, the work in its entirety. In the context of Beckett’s dramatic monologue under study, elements of the work’s formal structure have been discussed along with stylistic tools that define the overall characteristics of the writer’s manner of expression, as well as the main thematic elements of the work, with an attempt to interpret its symbolic meanings. A formal analysis of the composition has also been performed, indicating the sound structures present in the piece and the composition techniques it applies.

The analysis also takes advantage of linguistic tools. The key motifs appearing in the literary text under study, referred to in Algirdas Julien Greimas’ semantic theory as semiological classes, have been indicated. This made it possible to point to certain semantic universals in

the literary model, which come close to the semantic universals of the music and are at times identical with the latter.

Słowa kluczowe / keywords: Agata Zubel, Samuel Beckett, Michał Bristiger, muzyka XXI wieku / 21st century music, muzyczność literacka / musical qualities in literature, brzmienie / sound, współczesne techniki wokalne / contemporary vocal techniques

Katarzyna Kuryłek, absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się muzyką wokalną i wokalno-instrumentalną XX i XXI w., współczesnymi technikami wokalnymi (*contemporary singing*) oraz problemami wykonawczymi współczesnej literatury wokalne.

katarzyna.jolanta.kurylek@gmail.com

***Trzeci tom serii „Muzyka polska za granicą”
„American dream”. Polscy twórcy za oceanem***

red. Beata Bolesławska-Lewandowska
i Jolanta Guzy-Pasiak

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl

***Nowości wydawnicze Instytutu Sztuki PAN
Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski
Korespondencja 1922–1952***

tom I, część 1: 1922–1933

tom I, część 2: 1934–1939

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradz

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
