

Weronika Nowak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii

<https://orcid.org/0000-0002-6602-7156>

Sfera sacrum w *Cronaca del Luogo* Luciana Beria

DOI: 10.14746/rfn.2019.20.4

Wydaje się, że opozycja sfery sacrum i profanum, wpisana w rozwój gatunku oratorium i opery od początków ich genezy, w obliczu XX-wiecznej twórczości artystycznej, zwłaszcza tej powstającej w drugiej połowie wieku, została zniesiona. Dychotomię gatunków z kręgu twórczości religijnej i świeckiej z powodzeniem przekraczali tacy kompozytorzy, jak: Krzysztof Penderecki w *sacra rappresentazione* w dwóch aktach – *Raju utraconym*, Jonathan Harvey w operze religijnej *Passion and Resurrection*, czy Karlheinz Stockhausen w operowym cyklu *Licht*. W efekcie przełamywania gatunkowych granic powstały dzieła hybrydyczne, w których rozmaite przejawy sfery sacrum stanowią integralną część koncepcji dramaturgicznej i muzycznej¹.

W twórczości scenicznej Luciana Beria wyróżnić można liczne przejawy sfery sacrum, która związana jest z daną religią. Tym samym twórczość tę określić można mianem determinowanej wyznaniowo².

W utworach włoskiego twórcy wykorzystywana jest symbolika chrześcijańska (*Passaggio*, *Opera*, *Outis*) bądź symbolika związana z tradycją judeochrześcijańską (głównie w *Cronaca del Luogo*). Sfera sacrum w utworach scenicznych Beria kreowana jest m.in. poprzez: intertekstualne odniesienia do Pisma Świętego, literaturę rabiniczną oraz literaturę apokryficzną (*Cronaca del Luogo*), teksty części mszalnych (*Opera*), biblijną symbolikę przejawiającą się w koncepcji formalnej utworów, np. nawiązującą do stacji Drogi Krzyżowej (*Passaggio*), ruch i pozy przybierane przez postaci, np. nawiązujące do figury krzyża (*Passaggio*, *Outis*), sposób działania postaci kojarzący się ze sposobem działania biblijnych protagonistów (*Passaggio*, *Outis*, *Cronaca del Luogo*).

W kontekście rozważań nad sferą sacrum w twórczości scenicznej Beria należy podkreślić dwie istotne kwestie. Po pierwsze – sfera sacrum w utworach scenicznych włoskiego twórcy funkcjonuje w ścisłym związku ze sferą profanum, reprezentowaną przez teksty literackie o tematyce niereligijnej i sytuacji dramaturgiczne związane ze świeckością. Tym samym trudno w przypadku tej twórczości posługiwać się rozróżnieniem na muzykę sakralną i świecką,

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie fragmentu mojej dysertacji doktorskiej napisanej na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej. Por. W. Nowak, „*Outis*” i „*Cronaca del Luogo*” Luciana Beria w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopijnej, Poznań 2019.

² Odwołuję się tu do drugiego stopnia klasyfikacji rodzajów muzyki naznaczonej kontaktem z sacrum autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego – podziału muzyki duchowej na zdeterminowaną wyznaniowo i pozawyznaniową. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec*

sacrum. Próba rozeznania, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Golanek, Łódź 2009, s. 42.

a tym bardziej dokonywać dalszych rozróżnień, wskazując na muzykę religijną, kościelną czy liturgiczną³. Zamiast tego, można spróbować wyróżnić w twórczości scenicznej Beria trzy grupy utworów, uwzględniając rodzaj ich tematyki i wykorzystanych tekstów⁴:

1. Tematyka religijna i świecka, teksty biblijne i literackie (*Passaggio, Cronaca del Luogo*)

2. Tematyka świecka, teksty literackie i liturgiczne (*Opera*)

3. Tematyka świecka, teksty literackie (*La vera storia, Un re in ascolto, Outis*)

Tematyka i teksty w większości utworów determinują określone sytuacje sceniczne. Jednakże w trzech utworach (*Passaggio, Outis* i *Cronaca del Luogo*) pojawiają się również sytuacje quasi-religijne, które nie są związane z prezentowanym przez postaci tekstem i które prawdopodobnie stanowią wynik inwencji reżyserskiej oraz wiążą się z indywidualną koncepcją inscenizacyjną.

Po drugie zaś – należy mieć na uwadze kwestię relacji charakteru kompozycji i przeżyć ich twórcy, co za Mieczysławem Tomaszewskim można określić jako „indywidualne doświadczenie sacrum przez twórcę”⁵. Kwestia tej relacji w przypadku charakteru twórczości Beria i jego światopoglądu jest dość problematyczna, a wręcz kontrowersyjna – Berio bowiem sięga w swych utworach po liczne elementy religijne i biblijne mimo

tego, że nie jest osobą wierzącą⁶. W związku z tym nasuwa się pytanie o granice sfery sacrum w twórczości muzycznej i o to, czy w danej kompozycji determinowanej wyznaniowo sfera sacrum może być obecna mimo niereligijności jej twórcy?

W *Cronaca del Luogo*, będącym ostatnim z utworów Beria reprezentujących gatunek *azione musicale*⁷, sfera sacrum powiązana została także z kreacją specyficznych miejsc akcji, które łączą się z danymi sytuacjami scenicznymi i prezentowanym przez protagonistów tekstem słownym. Do tych miejsc akcji należą: przestrzeń świętego miejsca, pałacu i żydowskiego cmentarza. W niniejszym artykule przedstawiona zostanie interpretacja tych swoistych „światów wyobrażonych” powstających dzięki relacji słowa, dźwięku i obrazu, na styku przestrzeni „muru” salzburskiego Felsenreitschule, gdzie miała miejsce premiera utworu, i wyobraźni twórców oraz odbiorców⁸.

Pomysł wykorzystania sfery sacrum jako kluczowej idei *Cronaca del Luogo* pochodzi od Luciana Beria. Jak wspomina librecistka utworu, Talia Pecker Berio, kompozytor w skierowanej do niej prośbie o napisanie libretta zawarł kilka zastrzeżeń:

[...] temat związany z kategorią „sacrum”, przestrzenia ożywianą czysto muzycznymi środkami, dla których tekst

⁶ Jak przyznał Berio w jednym z wywiadów, które ukazały się w związku z premierą *Cronaca del Luogo*: „Nie jestem osobą religijną, ale bardzo szanuję religię i zawsze chciałem podjąć wyzwanie zmierzania się z ideą Boga jako koncepcją filozoficzną”/Non sono un uomo religioso ma ho molto rispetto per la religione e cho sempre considerato una sfida confrontarmi con l'idea di Dio come concetto filosofico, L. Berio, D. Weber, *Sfogliando la Cronaca di Dio* (1999), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui*, red. V.C. Ottomano, Torino 2017, s. 374.

⁷ Innymi *azioni musicali* są: *La vera storia, Un re in ascolto, Outis*. Berio w następujący sposób definiuje właściwości tego gatunku: „W operze lirycznej jest wykorzystywany «arystoteleski» typ narracji, który dominuje nad przebiegiem muzycznym. W *azione musicale* występuje natomiast proces muzyczny, który kieruje narracją. [...] *Azione musicale* dąży [...] do tego, aby muzyka stała się narzędziem analizy tekstu”/L'opera lirica è sorretta da un tipo di narrativa „aristotelica” che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In *azione musicale* e invece il processo musicale che tiene il timone della storia. [...] *L'azione musicale* tende [...] di far diventare la musica uno strumento di analisi di un testo, L. Berio, U. Eco, *Eco in ascolto* (1986), [w:] L. Berio, *Interviste e colloqui...*, op. cit., s. 173.

⁸ Pierwsze przedstawienie *Cronaca del Luogo* odbyło się 24 lipca 1999 roku. Twórcy tego przedstawienia to m.in. Sylvain Cambreling (kierownictwo muzyczne), Claus Guth (reżyseria), Christian Schmeidt (scenografia i kostiumy), Heinrich Brunke (reżyseria światel). Twórców przedstawienia podaje za treścią jego programu, *Program „Cronaca del Luogo”*, Salzburg 1999, s. 3–4.

³ Przywołuję tu jedynie kilka spośród wielu kategorii funkcjonujących w literaturze związanej z tematyką sacrum. Na ich niesymetryczność i hierarchiczną zależność wskazuje wielu autorów, w tym m.in. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania...*, op. cit., s. 41–42. Pluralizm koncepcji dotyczących sfery sacrum, a także relacji tej sfery ze sferą profanum, z religią i mitem pojawia się w religioznawstwie. Wśród najbardziej doniosłych prac na ten temat należy wymienić: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1999; M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008; idem, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1974.

⁴ Proponowany podział zainspirowany został typologią muzyki reprezentującej sferę sacrum i profanum w twórczości wokalnoinstrumentalnej Krzysztofa Pendereckiego autorstwa Reginy Chłopickiej, choć z zasygnalizowanych wyżej względów zrezygnowano w nim z kategorii sacrum i profanum, patronujących typologii autorstwa Chłopickiej. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000, s. 15.

⁵ M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania...*, op. cit., s. 43.

słowny – wysoce gestualny – byłby jednocześnie motorem i lustrem⁹.

W przytoczonej wyżej wypowiedzi uwagę zwraca rola, jaką – zgodnie z sugestią kompozytora – miałyby pełnić tekst słowny wykorzystany w librecie oraz relacja, w jaką miałyby on wchodzić z warstwą muzyczną. Zasugerowana została potrzeba stworzenia tekstu słownego o scenicznym potencjale, o dużych walorach dramaturgicznych, a także o „potencjale naśladowczym” – podatności na tworzenie relacji mimetycznej z muzyką. Być może Berio miał na myśli także obecność wątków muzycznych w librecie, jak i kwestię „muzyczności tekstu” – jego walorów brzmieniowych. Wskazane sugestie kompozytora skłaniają, by potraktować je jako trop interpretacyjny relacji słowno-muzycznych w ostatnim utworze scenicznym Beria.

Na związek utworu ze sferą sacrum, a sfery sacrum z symboliką przestrzeni i sferą logosu wskazuje także tytuł utworu. Zdaniem librecistki, tytułowe słowo *Cronaca*, czyli „Kronika”, wiąże się z kontekstem biblijnych Ksiąg Kronik oraz z etymologicznym pokrewieństwem słowa „kronika” w języku hebrajskim ze słowem „książka”:

W Biblii hebrajskiej, dwie Księgi Kronik są zatytułowane *Divrei ha-yamim*, „Fakty dnia” lub, bardziej dosłownie, „Rzeczy (także rzeczy wypowiedziane, słowa) codzienne”. Mowa o zwięzłym i bezosobowym opisie głównych wydarzeń żydowskiej historii, począwszy od historii Adama, aż po wygnanie babilońskie, po którym napisane zostały Kroniki. [...] Warto pamiętać, że hebrajskie określenie książki to *Devarim* (*Divrei* to forma tego rzeczownika w dopełniaczu i zarazem tytuł księgi Kronik), które oznacza „rzeczy, które się wydarzyły”, rzeczy powiedziane, które zostały wysłuchane i są pamiętane¹⁰.

⁹ *Un soggetto affine alla categoria del „sacro”, uno spazio animato con mezzi puramente musicali di cui il testo – altamente gestuale – sarebbe stato al tempo stesso motore e specchio.* T. Pecker Berio, „A lei la parola taciuta”. Testo e subtesto di „Cronaca del Luogo”, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, t. II, red. G. Ferrari, Paris 2016, s. 243.

¹⁰ *Nella Bibbia ebraica, I due libri delle Cronache sono intitolati Divrei ha-yamim, „I fatti dei giorni” o, più letteralmente, „Le cose (ma anche le cose dette, le parole) dei giorni”. Si tratta di un resoconto conciso e generalmente impersonale dei principali avvenimenti della storia ebraica da Adam fino all’esilio babilonese, dopo la fine del quale furono scritte le Cronache. [...] Non è irrilevante notare che il nome*

Z kolei drugi człon tytułu – *Luogo*, czyli „Miejsce” – jest jednym ze sposobów zwracania się do Boga w tradycji judaistycznej. Pojęcie to posiada moc integrowania wymiaru boskiego i ziemskiego:

„Miejsce”, *ha-Maqom*, jest jednym ze sposobów zwracania się do Boga w tradycji judaistycznej (*ha-Shem*, „Imię”, jest innym). Ale chodzi tu o coś więcej niż o zwykłe zastąpienie niewymawialnego imienia [Boga – W.N.]. Pojęcie „miejsca” wyprowadza wiarę poza granice religii i włącza ją do świata ziemskiego, w którym ludzie żyją i umierają, kochają i uczą się, pracują i walczą o przetrwanie. *Cronaca del Luogo* jest zatem nie tyle kroniką wydarzeń i miejsc żydowskiej historii, ile raczej wizytą w miejscach i sytuacjach mentalnych, które m.in. są inspirowane scenami biblijnymi i żydowskimi oraz kształtują się na naszych oczach i w naszych uszach, w przestrzeni określonej przez obecność muru, wspomnienia, które zawiera, glosy i muzykę, które w niej rozbrzmiewają¹¹.

WĄTKI BIBLIJNE

W *Cronaca del Luogo* pojawiają się liczne cytaty z Pisma Świętego (m.in. Ewangelii według św. Mateusza, Księgi Jozuego, Księgi Powtórzonego Prawa, Księgi Rodzaju, Księgi Ezechiela, Pierwszej i Drugiej Księgi Samuela), a ponadto z literatury rabinicznej (m.in. Księgi Blasku, Traktatu Baba Bathra, Otzar ha-midrashim) czy fragmentów *Boskiej komedii* Dantego (zwłaszcza *Piekła*). Biblijne cytaty wykorzystane zostały w utworze w podwójnej funkcji. Po pierwsze – wplecione w tekst słowny, prezentowany w partiach

ebraico del libro è Devarim (come il genitivo Divrei del titolo del libro delle Cronache), che significa per l'appunto „cose accadute”, cose dette che vengono ascoltate e ricordate. T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo* (libretto), Milano 1999, s. 7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady danych wypowiedzi i fragmentów libretta są mojego autorstwa.

¹¹ „*Il Luogo*”, *ha-Maqom*, è uno dei modi di riferirsi a Dio nella tradizione ebraica (*ha-Shem*, „il Nome”, è un altro). Ma si tratta di qualcosa di più di una semplice sostituzione del nome impronunciabile. Il concetto di „luogo” conduce la fede oltre i confini della religione e la fa inglobare il mondo materiale, dove gli umani vivono e muoiono, amano e studiano, lavorano e lottano per sopravvivere. *Cronaca del Luogo* è perciò non tanto una cronaca di eventi e di luoghi della storia ebraica, ma piuttosto una visita di luoghi e di situazioni mentali che prendono spunto da scene ebraiche, bibliche e no, prendono forma davanti ai nostri occhi e nelle nostre orecchie, in uno spazio che è definito dall'imponente presenza del muro, delle memorie che contiene, dalle sue voci e dalla musica che in esso risuona. T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo*..., op. cit., s. 8.

poszczególnych postaci (w formie dosłownej bądź sparafrazowanej, m.in. w języku włoskim, niemieckim i hebrajskim), stanowią istotny współczynnik kreacji warstwy fabularnej, po drugie zaś – pełnią funkcję metakomentarza dotyczącego prezentowanych wydarzeń (pojawiają się jako swoiste motta przyświecające ukazywanym wydarzeniom w wydany osobno libretcie¹²). W *Cronaca del Luogo* bowiem nie zawsze działania postaci, wypowiediane przez nie słowa czy nadane im imiona, pozwalają na identyfikację ich biblijnej tożsamości. W wielu przypadkach umożliwia to właśnie motta, którymi opatrzone zostały słowa artykułowane przez postaci. Potwierdza to metateatralną funkcję tych słownych komentarzy, służy uniwersalizacji i pogłębieniu znaczenia prezentowanych przez protagonistów treści. Konieczność „doczytania” biblijnych cytatów (wszak motta występują tylko na kartach libretta), w celu rozpoznania biblijnego kontekstu i głębszego zrozumienia treści fabularnej, wydaje się służyć nobilitacji sfery logosu jako jednego ze źródeł poznania sensu dzieła. Być może ten angażujący odbiorcę zabieg, performatywny w swej istocie, gdyż wymagający jego wzmożonej aktywności jako czytelnika libretta sprawie poruszającego się na dwóch „poziomach” jego konstrukcji – poziomie dramaturgicznym i metateatralnym, odczytywać można jako pewną aluzję do czynności studiowania świętych ksiąg, stanowiącej w tradycji ortodoksyjnych Żydów warunek duchowego rozwoju.

Treść biblijnych cytatów, dotycząca rodowodu biblijnych bohaterów czy starotestamentowych historii, stała się inspiracją dla konstrukcji tożsamości postaci i wielu rozgrywających się w utworze wydarzeń. Wśród postaci posiadających swe biblijne pierwowzory wymienić należy R, której pierwowzór stanowi Rachab, prostytutka z Jerycha, postać anioła Phanuela i postać Człowieka bez wieku, wzorowaną na postaci proroka Elizeusza. Wśród licznych biblijnych historii warunkujących rozwój akcji wymienić można: historię o zdobyciu Jerycha pod wodzą Jozuego (część I) i związaną z nią historię Rachab (część I i V), historię króla Dawida, Saula i jego syna Jonatana, historię Elizeusza (część II) oraz historię króla Nimroda i budowy wieży Babel (część III). Wybrane historie symbolizowane są poprzez tytuły części: I.

Oblężenie/L'Assedio odwołuje się do historii o oblężeniu Jerycha, II. *Pole/Campio* – do historii o Dawidzie, Saulu i Jonatanie, III. *Wieża/Torre* – do historii o królu Nimrodzie i budowie wieży Babel.

PRZESTRZEŃ ŚWIĘTEGO MIEJSCA I SFERA WOJENNA

W kontekście historii o oblężeniu Jerycha (część I) należy zwrócić uwagę na kreację przestrzeni świętego miejsca, przenikającej się ze sferą wojenną. Reprezentantem przestrzeni świętego miejsca jest Phanuel. Jest on aniołem z białymi opierzonymi skrzydłami, wzorowanym na jednym z biblijnych archaniołów o tym samym imieniu¹³, o czym świadczy nie tylko sposób jego wizualnej kreacji (zresztą odpowiadający dość stereotypowemu wyobrażeniu postaci anioła), lecz także prezentowany tekst słowny. Obecność wskazanej przestrzeni sygnalizują artykułowane przez Phanuela słowa. Upomina on Generała (reprezentującego sferę wojenną), by zdjął obuwie. Za Księgą Jozuego, z której zaczerpnięte zostały słowa Phanuela, można by dodać, że miejsce, w którym stoi, jest święte¹⁴. Znakiem szacunku dla świętego miejsca jest ukłon Generała. Kreacja świętego miejsca dokonuje się także w odniesieniu do aspektów audialnych¹⁵. W momencie, gdy Generał wypowiada słowa „kłaniam się”¹⁶, w partii klarnetów rozbrzmiewają szesnastkowe struktury o zmiennym kierunku linii melodycznej, przetwarzane za pomocą takich efektów *live electronics*, jak m.in. *harmonizer* i *sound location*, a koncertujący charakter instrumentów i jasne świetliste brzmienie wydaje

¹³ R.E. Guiley, *The Encyclopedia of Angels*, New York 2004, s. 293.

¹⁴ *Togliti le scarpe*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 33. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią cytat z Księgi Jozuego: „Zdejmij obuwie z nóg twoich, albowiem miejsce, w którym stoisz, jest święte”, Księga Jozuego 5, 15, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Poznań 2002, s. 244.

¹⁵ W niniejszym artykule posługuję się terminem „kreacja audialna”, co wiąże się z podkreśleniem performatywnego wymiaru kompozycji związanego z aktem jej wykonania. Właściwości danych zjawisk muzycznych wskazanych w mojej interpretacji w wielu przypadkach rozpoznane być mogą na podstawie nagrania audio, gdyż pozostają w mniejszym stopniu czytelne na poziomie oglądu partytutowego, jak np. w przypadku efektów *live electronics*. Zapis partytury został przeze mnie skonfrontowany z następującym nagraniem utworu: L. Berio, *Cronaca del Luogo*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999 (nagranie audiovideo).

¹⁶ *Mi inchino*, ibidem, s. 33.

¹² Ibidem s. 24.

się wprowadzać nastrój odświętności adekwatny do charakteru kreowanej przestrzeni. Swoistą tajemniczość i wyjątkowość przestrzeni miejsca świętego nadaje brzmienie licznych instrumentów perkusyjnych (np. bongosów, tam tamów, temple blocków, krowich dzwonek), realizujących zróżnicowane struktury rytmiczne. Jednakże rola instrumentów perkusyjnych i klarnetów w tworzeniu przestrzeni świętego miejsca wydaje się niejednoznaczna – wszak w dalszym fragmencie sceny¹⁷ instrumenty te towarzyszą partii Generała – związanej z kreacją sfery wojennej – i milkną wraz z ponownym pojawieniem się partii Phanuela, uznanego za reprezentanta przestrzeni świętego miejsca. Świadczyć to może o przenikaniu się przestrzeni świętego miejsca i sfery wojennej, podobnie jak świadczy o tym brzmienie szofarów imitowane w partii puzonu drugiego¹⁸ i trzech puzonów¹⁹ – pierwszy raz w momencie, gdy Generał przyznaje, że „przygotowywał oblężenie i bitwę”²⁰, drugi raz natomiast, gdy poleca swemu wojsku „chodzić w ciszy wokół miasta przez sześć dni raz dziennie na dźwięk siedmiu szofarów i siódmego dnia maszerować siedem razy i wznieść okrzyk wojenny”²¹. W obu przypadkach puzony realizują zaledwie jeden dźwięk (*h*), za pierwszym razem trwający cztery całe nuty, grany w dynamice pianissimo, za drugim razem trwający nieco krócej (od około czterech do sześciu sekund, co zaznaczono w partyturze, stosując jedynie zaczernione główki nut zamiast określonych wartości rytmicznych²²) i kilkukrotnie powtarzany przez trzy puzony w dynamice crescendo (z poziomu piano do forte). Pierwszy rodzaj struktury muzycznej realizowanej przez puzon przypomina długi trwające pojedyncze brzmienie *teki'ah* (*tekija*), uzyskiwane za pomocą

szofaru, symbolizujące triumf i radość. Z kolei drugi rodzaj struktury muzycznej prezentowanej przez puzony kojarzyć się może z brzmieniem szofarów określonym mianem *shevarim* (*szewarim*) – trzykrotnie powtarzanym, krótszym niż *teki'ah* i symbolizującym ból oraz cierpienie²³. Jednakże w przypadku omawianego fragmentu *Cronaca del Luogo* trudno jednoznacznie określić liczbę powtórzeń, gdyż ten sam wzór strukturalny – zgodnie z oznaczeniem w partyturze – ma być powtarzany przez trzy puzony przez określoną liczbę sekund, co stanowi przykład zastosowania aleatoryzmu kontrolowanego. Znaczenie pierwszej ze struktur (imitacja brzmienia *tekija*) interpretować można w kontekście dumy Generała i jego nieświadomości konsekwencji wojennych wydarzeń, znaczenie drugiej zaś struktury (imitacja brzmienia *szewarim*) – jako wyraz tragicznych wojennych doświadczeń, z którymi Generał musiał się zmierzyć, uczestnicząc w oblężeniu, oraz jako symbol samopoznania Generała związany z oddaniem się lekturze, zgodnie z zaleceniem Phanuela²⁴. Wskazuje na to poza przybrana przez Generała – wyciąga on przed siebie rozłożone dłonie, jakby w geście przypominającym trzymanie książki. Przenikanie się przestrzeni świętego miejsca i sfery wojennej symbolizuje już podwójna funkcja szofarów. Warto bowiem podkreślić, że instrumenty te w tradycji żydowskiej używane są podczas ceremonii religijnych, a w przeszłości wykorzystywane były także w celu sygnalizowania istotnych wydarzeń, np. rozpoczęcia wojny²⁵. Kreacja przestrzeni świętego

¹⁷ Ibidem, s. 38–39.

¹⁸ Ibidem, s. 34.

¹⁹ Ibidem, s. 38–39.

²⁰ *Ho preparato l'assedio e la battaglia*, ibidem, s. 34.

²¹ *Andate per sei giorni silenziosi intorno alla città una volta al giorno al suono di sette shofaròt e al settimo giorno marcerete sette volte e lancerete il grido di guerra*, ibidem, s. 38–39. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią parafrazę fragmentu Księgi Jozuego: „Będzicie okrążali miasto codziennie jeden raz. Uczynisz tak przez sześć dni. Siedmiu kapłanów niech niesie przed arką siedem trąb z rogów baranich. Siódmego dnia okrążycie miasto siedmiokrotnie, a kapłani zagrają na trąbach. Gdy więc zabrmi przeciągle róg barani i usłyszycie głos trąby, niech cały lud wznieśnie gromki okrzyk wojenny”, Księga Jozuego 6, 3–5, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, op. cit., s. 244.

²² L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 38.

²³ Rabbi Y. Prero, *The Sounds of the Shofar*, <https://torah.org/learning/yomtov-roshhashanah-vol3no16/?print-posts=pdf> (10.12.2018). Spolszczone określenia sygnałów podaję za B. Muszkalską, *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wrocław 2013, s. 49.

²⁴ „Studiować, zapomnieć, tylko studiować, zawsze studiować bez wytchnienia”/ *Studiare, smemorato, solo studiare sempre studiare senza tregua*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 35–36.

²⁵ B. Muszkalska, *Muzyka w życiu...*, op. cit., s. 35, s. 43. Warto dodać, że brzmienie szofaru imitowane ma być także w partii tytułowego protagonisty w *Outis*, na co wskazuje adnotacja pojawiająca się przy partii *Outisa* w jednej z wersji libretta autorstwa Paula Cartera, przechowywanej w Archiwum Fundacji Paula Sachera: „imituje? *Szofar*”/ *imita? Su Shofar*. Kolekcja Luciano Berio/Sammlung Luciano Berio [listy, szkice partyturowe, dokumenty sporządzone w formie rękopisów i maszynopisów], Paul Sacher Stiftung, Basel. W momencie imitowania brzmienia szofaru w *Outis* kreowana jest sfera wojenna, podobnie jak w *Cronaca del Luogo*. Ponadto w cyklu 3. w *Outis* Berio wykorzystał swój utwór *Shofar* (1995), na co zwraca uwagę m.in. Claudia di Luzio. C. di Luzio, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Mainz 2010, s. 385.

miejsca dokonuje się także za sprawą ewokowania atmosfery skupienia i spokoju, jakże odmiennej od atmosfery napięcia i wzburzenia związanej ze sferą wojenną. Phanuel zamiast walki zaleca bowiem Generałowi, by ten, „otaczając miasto, dążył do pokoju”²⁶. W partii Phanuela²⁷ pojawia się zmiana faktury muzycznej. Zamiast licznych i zróżnicowanych struktur melodyczno-rytmicznych realizowanych w dynamice fortissimo, ewokujących poczucie zagrożenia i chaosu związanego ze sferą wojenną, następują długo wybrzmiewające dźwięki realizowane w dynamice oscylującej wokół piano²⁸.

PRZESTRZEŃ PAŁACU JAKO ŚWIĄTYNIA SZTUKI MUZYCZNEJ

W *Cronaca del Luogo* w słownych mottach oraz w tekście prezentowanym przez R i Orvid (część II) pojawiają się także aluzje do postaci Dawida, Saula i jego syna Jonatana²⁹. Uwzględnienie biblijnej historii o Saulu i Jonatanie pozwala zidentyfikować te postaci we wspomnieniu „króla starca ojca syna” (zapis oryginalny)³⁰ artykułowanym przez R oraz we wzmiance o „Ojcu i synu leżących na skałach”³¹, o której dowiadujemy się od Orvid. Z kolei „głos, który zaczarowuje cienie tych, którzy stracili światło”³², wydaje się należeć do Dawida – legendarnego biblijnego śpiewaka, który uspokajał Saula swą grą na cytrze³³. Symbolem

estetycznej przyjemności i piękna, jakimi emanuje gra Dawida, staje się przestrzeń pałacu w części II. Jak wskazują didaskalia, „mur jest rozświetlony niczym pałac”³⁴, co podczas przedstawienia zostało przez jego twórców³⁵ ukazane poprzez całkowite zaciemnienie przestrzeni scenicznej i umieszczenie punktowych świateł w otworach znajdujących się w murze. W audialnej kreacji przestrzeni pałacu – jako swoistej świątyni sztuki muzycznej – istotną rolę odgrywa kameralizacja obsady wykonawczej, którą tworzy Chór A i głównie instrumenty o ciemniejszym brzmieniu: klarnety basowe, saksofony, fagoty, waltornie, altówki, wiolonczele i kontrabasy. Długo wybrzmiewające dźwięki w dynamice pianissimo, realizowane przez wymienione instrumenty i Chór A, stanowią tło dla „roziskrzonego” brzmienia grzechotek i dzwonek wietrznych³⁶, a także przenikliwego brzmienia fletu piccolo³⁷. Ekstatyczny i jaskrawy typ brzmienia – symbolizujący rozświetlenie przestrzeni pałacu – osiąga swoje apogeum za sprawą stosunkowo dużej liczby powtórzeń dźwięków realizowanych przez dwa flety piccolo (na przestrzeni sześciu taktów dźwięk *es*³ powtarzany jest w partii pierwszego fletu piccolo dwanaście razy, dźwięk *d*³ powtarzany jest w partii drugiego fletu piccolo trzynaście razy) i wykorzystanie flazoletów w partii skrzypiec (przykł. 1.). Wraz z partią R³⁸ wprowadzona została dialogująca z nią partia altówki oraz partia fletu pierwszego, dublująca dźwięki partii wokalne. Z kolei bardzo wirtuozowska partia fletu altowego³⁹ (realizowana przez flecistę znajdującego się na scenie), zróżnicowana pod względem rytmicznym, melodycznym i artykulacyjnym, zwiastuje pojawienie się postaci Orvid w przestrzeni scenicznej, a po chwili także jej śpiewu⁴⁰ oraz koresponduje z nim pod względem wysokości dźwięków. Orvid – na co wskazuje imię postaci⁴¹ – wydaje się swoistą inkarnacją biblijnej

²⁶ *E quando ti accosterai alla citta offrirai la pace*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 40. Słowa artykułowane przez Phanuela stanowią parafrazę fragmentu Księgi Powtórzonego Prawa, „Jeśli podejdziesz pod miasto, by z nim prowadzić wojnę [najpierw] ofiarujesz mu pokój”, Księga Powtórzonego Prawa 20, 10, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, op. cit., s. 222.

²⁷ L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 40–42.

²⁸ Ibidem, s. 39.

²⁹ T. Pecker Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 24.

³⁰ *Un re un vecchio un padre un figlio*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 57a–b.

³¹ *Padre e figlio sono caduti sui monti*, ibidem, s. 61–62. Słowa artykułowane przez Orvid stanowią parafrazę fragmentu Drugiej Księgi Samuela: „Jakże zginąć mogli waleczni, wśród boju Jonatan przebity śmiertelnie?”, uzupełnionego o przypis tłumacza: „na wzgórzach”, Druga Księga Samuela 1, 25, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, op. cit., s. 333.

³² *Una voce che incanta le ombre di chi ha perso la luce*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 58a–b.

³³ M. Bocian, *Dawid*, [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 99–109.

³⁴ *Il muro è illuminato come un palazzo*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 54a.

³⁵ Por. przypis nr 8.

³⁶ Ibidem, s. 54a.

³⁷ Ibidem, od s. 57a.

³⁸ Ibidem, s. 55.

³⁹ Ibidem, s. 56b.

⁴⁰ Ibidem, s. 57a.

⁴¹ Imię Orvid – jak wskazuje Paul Griffiths – jest hybrydą imion dwóch legendarnych śpiewaków i twórców pieśni – mitologicznego Orfeusza i biblijnego Dawida. P. Griffiths, *Cronaca del Luogo – Chronicle of the Place*, [w:] *Program „Cronaca del Luogo”*, Salzburg 1999, s. 4.

postaci Dawida, co sugeruje jej niezwykła „wrażliwość akustyczna” – Orvid wspomina bowiem o brzmieniu licznych instrumentów: „dźwięku trąbki”⁴², „dźwięku fletu”⁴³, a także o „głosie wiatru”⁴⁴. Śpiew Orvid, prezentowany w dalszej części fragmentu (przykł. 1.) – cechujący się bardziej wirtuozowskim charakterem, wynikającym z imitowania partii fletu altowego – również świadczy o talencie wokalnym godnym legendarnego śpiewaka. W części II Orvid i R – jak informują didaskalia – „jednoczą się”⁴⁵, co można interpretować zarówno w kontekście sfery erotycznej, jak i w kontekście ich upodobnienia się do siebie. Proces unifikacji postaci oddaje izorytmiczność partii fletu pierwszego (związanego z partią R) i fletu altowego (związanego z partią Orvid)⁴⁶. Warto odnotować, że w omawianym fragmencie postać R wydaje się także wiązać z postacią Dawida za sprawą kantylenowego charakteru jej śpiewu. Aluzje do postaci biblijnego śpiewaka pojawiają się ponadto w treści tekstu słownego prezentowanej przez R. Notabene piękny śpiew stanowi także atrybut biblijnego pierwowzoru R – postaci Rachab, podobnie jak i wielu innych kobiet odnotowanych na kartach Biblii⁴⁷. Pod koniec części V R parafrazuje słowa biblijnej piosenki o prostytutce, pochodzące z Księgi Izajasza. W metateatralny sposób – śpiewając o czynności śpiewania i gry na instrumencie – zaznacza swą tożsamość⁴⁸.

Przykład 1. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 63.

KU PROFANUM

Wiele z biblijnych wątków i przestrzeni w *Cronaca del Luogo*, ze względu na swą niejednoznaczną wymowę i związek z „ludzkimi” sferami (w przypadku przestrzeni miejsca świętego – ze sferą wojenną, w przypadku przestrzeni pałacu – ze sferą erotyczną), wydaje się bardziej korespondować z kwestią ludzkich pragnień i problemów, niż z kwestią realizacji boskich zamiarów. Biblijne odwołania w *Cronaca del Luogo* funkcjonują w wielu przypadkach na zasadzie zdesakralizowanych symboli. Niektóre z nich, jak np. odwołanie do postaci biblijnego króla Dawida za sprawą wirtuozerii wokalne Orvid, wydają się służyć estetyzacji postaci i wiążą się bardziej z ludzką zmysłową erotyką, będącą kwintesencją sfery profanum, niż ze sferą sacrum w wymiarze religijnym.

⁴² *Un suono di tromba*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 57b.

⁴³ *Un suono di flauto*, ibidem, s. 58a.

⁴⁴ *Voce di vento*, ibidem, s. 58a.

⁴⁵ *Si uniscono*, ibidem, s. 63.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 62.

⁴⁷ A. Oz Amos, F. Oz-Salzberger, *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014, s. 74–128.

⁴⁸ „Ukryj swój instrument lecz graj na nim ciężkimi i spokojnymi palcami i śpiewaj nie poruszając ustami śpiewaj wpatrując się w górę. Mów prawdę, ukrywaj i śpiewaj.”/ *Cela il tuo strumento ma suonalo con dita calme e pesanti e canta senza muovere la labbra. Canta lochio fisso in alto. Parla il vero, ombra, e canta*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 203–211. Słowa artykułowane przez R stanowią parafrazę fragmentu poematu *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kacnelsona: „Śpiewaj! i harfę chwyć w dłonie, lekko, z pustego drzewa. Ciężarem palców wydobądź ze strun jej tony wysokie, Tak jakby to serca czyniły zbolale, ostatnią pieśń śpiewaj”. I. Kacnelson, *Śpiewaj!*, [w:] idem, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, przeł. J. Ficowski, Warszawa 1982, s. 13.

Warto zaznaczyć, że niektóre z biblijnych motywów i historii wykorzystanych w *Cronaca del Luogo* łączą się ze sferą profanum, jak historia o wzniesieniu wieży Babel – symbolizująca pogwałcenie boskich praw i ślełą wiarę w twórcze zdolności człowieka, czy wzorowanie postaci R na Rachab, która, choć wykazała się szlachetną postawą, kojarzona jest głównie ze swą niechlubną, jakże świecką profesją. Ponadto niektóre z biblijnych postaci – w Piśmie Świętym reprezentujące sferę sacrum – zostały w utworze poddane trawestacji (czy wręcz sprofanowane) poprzez odebranie im nadprzyrodzonych zdolności i atrybutów, będących znakiem boskiej opatrności. Przykładem może być postać Phanuela, która w *Cronaca del Luogo* traci jedno ze swych skrzydeł, czy postać proroka Elizeusza, będąca inspiracją dla stworzenia postaci Człowieka bez wieku, o czym świadczy prezentowany przez niego tekst, mimo że zasięg czynionych cudów jest ograniczony w przypadku Beriowskiej wizji postaci. Człowiek bez wieku, w odróżnieniu od swego biblijnego pierwowzoru, nie uzdrawia zatrutej wody, nie potrafi także przywołać deszczu⁴⁹.

Kwestia kreacji sfery sacrum w *Cronaca del Luogo* wymaga także rozważenia obecności figury Boga bądź jej wpływu na przebieg akcji. W utworze rozpoznać można przejawy boskiej interwencji, które wiążą się głównie ze zmianą charakteru kreacji audialnej, np. dokonującą się za sprawą zmiany muzycznej faktury. Dzieje się tak w partii Phanuela, polecającego Generałowi, by wybrał on pokój zamiast wojny, a jeśli okaże się to niemożliwe – ocalił drzewa, co ma miejsce w kontekście tworzenia świętego miejsca. Jednakże wydaje się, że w *Cronaca del Luogo* wiele rozgrywających się wydarzeń – zwłaszcza tych związanych z kreacją sfery wojennej – jest wynikiem braku boskiej ingerencji, czy wręcz wynikiem boskiej obojętności, gdyż Bóg nie reaguje na wezwania postaci proszących go o przybycie. W wielu fragmentach utworu pojawia się bowiem wezwanie kierowane do adresata o trudnej do zidentyfikowania tożsamości, którą jedynie kontekst dramaturgiczno-fabularny dookreśla jako boską. Orvid w scenie spotkania z R (część II) dwukrotnie prosi o przybycie tajemniczej postaci⁵⁰, a ponadto o zwrócenie przez nią

uwagi na płacz oraz upadek ojca i syna⁵¹. W części V Orvid ponawia swe wezwanie, które powtarza za nią Chór A i B. Tym razem reaguje na nie Phanuel, będący boskim wysłannikiem, w tej scenie pozbawionym jednego ze swych skrzydeł. Ma to znaczenie symboliczne w kontekście artykułowanych przez niego słów, wyrażających odmowę i zakaz⁵² i wydających się potwierdzać boską obojętność czy wręcz nieobecność, podobnie jak artykułowane przez Chór A i B w finałowej scenie utworu stwierdzenie: „nikt nie odpowiada w wietrze nocy następnie przybywa ogień a po nim głos dłuższej ciszy”⁵³.

PRZESTRZEŃ ŻYDOWSKIEGO CMENTARZA

W *Cronaca del Luogo* sfera sacrum niepowiązana bezpośrednio z wątkami biblijnymi kreowana jest w Prologu oraz w części IV i pod koniec części V. Należy jednak dodać, że sfera sacrum w części IV i pod koniec części V koresponduje z religią judaistyczną, wiążąc się z przestrzenią żydowskiego cmentarza.

W Prologu, za sprawą enigmatycznej i poetyckiej treści tekstu słownego prezentowanej przez Chór A i B oraz R, kreowana jest sfera sacrum o tajemniczym, mistycznym i wręcz rytualnym charakterze. W prezentowanej treści pojawia się kilka słów-kluczy, zestawianych na zasadzie przeciwieństw i odwołujących się do zmysłu wzroku i słuchu, które przenikają się w quasi-synestezyjny sposób. Aura „nocy”⁵⁴ i związanego z nią mroku została przeciwstawiona „pamięci”⁵⁵, owej „pochodni w nocy”⁵⁶. Doświadczenie nocy wiąże

⁴⁹ M. Bocian, *Elizeusz*, [w:] *Leksykon postaci biblijnych...*, op. cit., s. 119–121.

⁵⁰ „Przybądź”/vieni, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 63–64.

⁵¹ „Otwórz oczy Słuchaj. Starzec płacze Ojciec i syn leżą na wzniesieniu”/Apri gli occhi Ascolta Il vecchio piange Padre e figlio sono caduti sui monti, ibidem, s. 59a–62. Słowa artykułowane przez Orvid stanowią parafrazę fragmentu Drugiej Księgi Samuela.

⁵² „Nie ma go nie można nie mówi się”/Non c'è non si puo non si dice, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 175–176.

⁵³ *Nessuno risponde nel vento della notte poi viene il fuoco e dopo il fuoco la voce di un lungo silenzio*, ibidem, s. 220–224. Słowa artykułowane przez Chórystów stanowią parafrazę fragmentu Pierwszej Księgi Królewskiej: „Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pana nie było w ogniu. a po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu.” Pierwsza Księga Królewska 19, 12, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, op. cit., s. 389.

⁵⁴ *Notte*, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 2.

⁵⁵ *Memoria*, ibidem, s. 3.

⁵⁶ *Torcia nella notte*, ibidem, s. 3–4.

się także ze „słuchaniem czasu”⁵⁷ i „milczeniem”⁵⁸ „bezsensnych oczu”⁵⁹ – co nakazuje R. Fraza tekstu prezentowana przez R pod koniec Prologu stanowi rodzaj poetyckiej puenty, ujawniającej nieco inne znaczenie przytoczonych wyżej słów i jeszcze mocniej polaryzującej zaznaczoną wcześniej sferę wizualną i audialną. W prezentowanej frazie tekstu: „Ta noc rozpala pamięć, lecz pamięć najpierw wierzy zanim świadomość zdoła sobie przypomnieć...”⁶⁰, symbolika światła powiązana została z zapamiętywaniem, a tym samym także z poznaniem. Z kolei zaakcentowanie roli wiary można powiązać z poddaniem się aurze nocnego mroku i z oddziaływaniem sfery audialnej – symbolizującej moc intuicji i wyobraźni w procesie poznania, z którego wyłączona została sfera wizualna. Poczucie tajemniczości i pewnej podniosłości ewokuje przywoływanie przez R imion licznych postaci biblijnych i historycznych, co może kojarzyć się z rytuałem odprawiania egzorcyzmów bądź przywoływania duchów przodków. Tajemniczy i mistyczny charakter sceny prezentowanej w Prologu⁶¹ podkreślają także takie aspekty kreacji audialnej, jak: ekspozowanie brzmienia instrumentów dętych, grających w stosunkowo niskim rejestrze w dynamice oscylującej wokół piano, oraz wykorzystanie brzmień szmerowych i „wibrujących” za sprawą artykulacji tremolo. Z kolei rytualny charakter prezentowanej scenie nadają liczne powtórzenia słów i dźwięków, np. w partii fletu pierwszego – dźwięków f^2 i d^2 , w partii fletu trzeciego – dźwięków g^1 i e^1 ⁶². Materiał dźwiękowy i interwalia wykorzystane w partii Chóru A i B są takie same, jak w partii fletów, choć w partiach chóralnych ekspozowane są również współbrzmienia kwintowe. Istotna rola sfery audialnej – zaznaczona w treści tekstu słownego – została zaakcentowana dzięki określonym właściwościom przedstawienia: efektowi kontrastu audialno-wizualnego i kontrastu między właściwościami brzmieniowymi fonemów a właściwościami

semantycznymi słów oraz efektowi kontrastu fakturalno-rytmicznego między partią Chóru A i B. Chór B, który znajduje się w przestrzeni scenicznej, dzięki czemu jest widoczny⁶³, artykułuje słowo *ascolta*⁶⁴ głównie w sposób sylabiczny, a muzyczne opracowanie tekstu cechuje się występowaniem długo wybrzmiewających dźwięków, co służy zapewnieniu czytelnego przekazu tekstu słownego. Jednocześnie Chór A, który jest niewidoczny⁶⁵, prezentuje liczne struktury, składające się z drobnych wartości rytmicznych (głównie szesnastek i trzydziestodwójek), które przyczyniają się do zamazania wyrazistości przekazu tekstu słownego w partii Chóru B i wiążą się z ekspozowaniem właściwości brzmieniowych fonemów. Następnie Chór A prezentuje ten sam tekst co Chór B (słowo *ascolta*), a czytelności przekazu tekstu słownego służy rozszerzenie wartości rytmicznych. Zestawienie artykulacji fonemów i tekstu słownego w obu partiach chóralnych wprowadza napięcie między elementami semantycznymi a fonicznymi, służy zwróceniu uwagi słuchacza na zjawiska brzmieniowe i na kluczowy motyw tekstu słownego (motyw sfery audialnej zaznaczony w tekście słownym za sprawą słowa *ascolta*). Rytualny charakter omawianej sceny zostaje utrzymany wraz z wprowadzeniem partii R⁶⁶, którą zwiastuje jasne brzmienie trąbki, ewokujące także nastrój odświętności i niecodzienności, co wiąże się z kulturowym znaczeniem tego instrumentu⁶⁷. W ukształtowaniu partii R – podobnie jak w partii Chóru A i B – dominuje interwalia tercjowo-kwartowo-kwintowa. W przypadku partii R – z uwagi na zastosowanie dynamiki oscylującej wokół piano – wprowadza to element łagodności i nadaje jej wypowiedzi błagalny ton. Liczne powtórzenia słów (nawet pięć razy pod rząd, jak w przypadku słowa *tacete*⁶⁸) wprowadzają z kolei element mantryczny. Podczas przywoływania imion postaci w partii R pojawiają się rozdrobnione wartości rytmiczne (szesnastki) i chromatyka, co podkreśla niepokój tej postaci i stan jej uniesienia, podobnie

⁵⁷ *Ascolta il tempo*, ibidem, s. 5–7.

⁵⁸ *Tacete*, ibidem, s. 8–12.

⁵⁹ *Occhi insonni*, ibidem, s. 9, s. 11–12.

⁶⁰ *Questa notte accende la memoria ma la memoria crede prima di ricordare...*, ibidem, s. 16–18. Częściowo słowa artykułowane przez R stanowią cytaty z utworu *Światłość w sierpniu/Light in August* Williama Faulknera. W. Faulkner, *Światłość w sierpniu*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1989, s. 92.

⁶¹ L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 1–19.

⁶² Ibidem, s. 1.

⁶³ W partyturze pojawia się informacja o umieszczeniu Chóru B „na placu”, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 6.

⁶⁴ „Słuchaj”, ibidem, s. 6.

⁶⁵ W partyturze pojawia się informacja o umieszczeniu Chóru A „w murze”, ibidem, s. 6.

⁶⁶ Ibidem, s. 8.

⁶⁷ Por. *Dyskusja*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Goliańek, Łódź 2009, s. 57.

⁶⁸ „Milczcie”, ibidem, s. 8–11.

jak oznaczenie ekspresyjne *ansioso*⁶⁹. Wraz z rozwojem partii R eksponowane są coraz wyższe dźwięki (zwłaszcza dźwięk *as*⁷⁰), co również służy wzmożeniu ekspresji i podkreśla stan uniesienia R. Właściwości tej sceny utworu świadczą o dużej dbałości kompozytora o stronę ekspresyjną i o jego zniuansowanym podejściu do kwestii wyrażania emocji przez postaci, co zapewne stanowi konsekwencję wykorzystania koncepcji gestu wokalnego sformułowanej przez Beria już w latach sześćdziesiątych⁷¹.

Przestrzeń żydowskiego cmentarza zasygnalizowana została w utworze dwukrotnie poprzez ukazanie czynności przenoszenia i składania kamieni na ziemi, kojarzącej się z układaniem kamieni na macewach. W części IV kamienie układa R, w części V natomiast czynią to liczne postaci anonimowe. Powolny ruch postaci ograniczony do przenoszenia kamieni wydaje się sugerować swoistą rytualność działania i skupienie na czynności składania symbolicznej ofiary za zmarłych. W przeciwieństwie do R, wykonującej tę samą czynność w części IV, po postaciach w części V nie widać zmęczenia, wręcz przeciwnie, wykonywany przez nie powolny i jednostajny ruch wydaje się wyrażać ich skupienie i mistyczne uwznioślenie. W części V przestrzeń kirkuta (cmentarza żydowskiego) jest sugerowana ponadto w tekście słownym, wskazując na nią także właściwości kreacji audialnej, zwłaszcza w momencie, gdy wszystkie kamienie zostają ułożone na ziemi, a postaci skupiające się na środku przestrzeni scenicznej odsłaniają regularny układ kamieni w rzędach. W artykułowanej przez R treści tekstu słownego żydowski cmentarz wydaje się sugerować wspomnienie ruin – będące nie tylko reminiscencją burzonego getta z części V i niszczonego oblężeniem miasta z części I, lecz także miejscem spoczynku

poległych. Wskazaną przestrzeń o sakralnym charakterze podkreśla ponadto – podobnie jak w Prologu – eksponowanie w tekście słownym sfery audialnej powiązanej z motywem nocy. Jest ona eksponowana także w momencie, gdy wszystkie kamienie zostają ułożone, za sprawą przywołania „fletu podwójnego fletu w nocy”⁷² i „głosu długiej ciszy”⁷³ przez Chór A i B. Znaczenie żydowskiego cmentarza podkreśla ostatnia fraza tekstu, w której motyw żałoby, symbolizowany przez flagę zawieszoną do połowy masztu, łączy się z motywem pamięci⁷⁴. Zestawienie motywu pamięci z motywem flagi zawieszonej do połowy masztu oraz z metaforycznym mottem „teraz i na zawsze”⁷⁵ wydaje się sygnalizować nieograniczony czas trwania pamięci o zmarłych. Pamięci, która, choć dotyczy przeszłości, ukierunkowana jest ku przyszłości – wymaga bowiem nieustannej troski o symbole, których obecność może ocalić od zapomnienia, co akcentuje dwukrotne powtórzenie zwrotu „do połowy masztu”⁷⁶. Wszak ciszę interpretować można nie tylko jako symbol śmierci i braku boskiej obecności, lecz także jako symbol oczekiwania na pojawienie się głosu tych, którzy będą pamiętać...

Podczas prezentowania przez R treści tekstu słownego, w której pojawiają się liczne odwołania do czynności grania na instrumentach i śpiewania, wprowadzone zostają instrumenty koncertujące, np. flety⁷⁷, klarnety piccolo i saksofon sopranowy⁷⁸ czy flety piccolo⁷⁹. Partie wymienionych instrumentów wyróżniają się na tle długo wybrzmiewających dźwięków realizowanych przez pozostałe instrumenty. Silnie eksponowane jest zwłaszcza brzmienie fletu altowego – wykonującego struktury repetycyjne o zróżnicowanej artykulacji oraz brzmienie fletu pierwszego – realizującego

⁶⁹ „Niespokojnie”, ibidem, s. 13.

⁷⁰ Ibidem, s. 16.

⁷¹ „[...] to, co nazywamy gestem wokalnym, stanowi całość działań wokalnych połączonych w konwencjonalny sposób ze specyficznymi emocjami, które w konsekwencji muszą być rozważane w kontekście bardziej uniwersalnych aspektów ekspresji wokalne [...]”/ [...] *ciò che chiamo „gesti vocali” costituisce un insieme di queste azioni vocali convenzionalmente legate a emozioni specifiche e che, di conseguenza, devono essere considerate tra gli aspetti più universali dell’espressione vocale* [...], L. Berio, *Del gesto vocale*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. A. I. De Benedictis, Torino 2013, s. 65. Innym kluczowym tekstem, w którym Berio opisuje założenia swej koncepcji, jest: L. Berio, *Del gesto e di Piazza Carità*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*..., op. cit., s. 30–35.

⁷² *Flauto doppio flauto della notte*, ibidem, s. 213–216. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibboleth/Schibboleth* Paula Celana.

⁷³ *La voce di un lungo silenzio*, L. Berio, *Cronaca del Luogo*..., op. cit., s. 223–224.

⁷⁴ „Zawiesz do połowy masztu twą flagę, pamięć. Do połowy masztu Dzisiaj i na zawsze”/ *Metti a mezz’asta la tua bandiera, memoria. a mezz’asta Per oggi e per sempre*, ibidem, s. 224–229. Słowa artykułowane przez Chórzystów stanowią cytat z wiersza *Szibboleth/Schibboleth* Celana.

⁷⁵ *Per oggi e per sempre*, L. Berio, *Cronaca del Luogo*..., op. cit., s. 227–229.

⁷⁶ *A mezz’asta*, ibidem, s. 224–225.

⁷⁷ L. Berio, *Cronaca del Luogo*..., op. cit., s. 204–209.

⁷⁸ Ibidem, s. 205.

⁷⁹ Ibidem, s. 208.

melodię o orientalizującym, ornamentalnym charakterze. Wpływa na to wykorzystanie początkowego fragmentu skali pentatonicznej (dźwięki e^1 - fi^1 - a^1 - h^1), przednutek oraz zróżnicowanej rytmiki, przywodzącej na myśl tę występującą w części II (związaną z kreacją przestrzeni pałacu). W partii Chóru A i B początkowo pojawiają się brzmienia eufoniczne, za sprawą eksponowania połączeń kwartowo-kwintowych i akordów o budowie tercjowo-kwartowej, przywołujących skojarzenia z tonalnością dur-moll (wyróżnia się zwłaszcza brzmienie akordu e-moll, także z dodaną kwartą i sekundą wielką oraz akordu a-moll, wzbogaconego o te same składniki⁸⁰, przykł. 2.). Wykorzystanie centralizacji tonalnej stanowi zaledwie jeden z wielu elementów złożonej harmoniki tego utworu, konceptualizowanej przez Beria jako „harmoniczny mur”⁸¹. Jak zauważył Massimiliano Locanto, w sposobie organizacji harmoniczej *Cronaca del Luogo* dużą rolę odgrywają liczne permutacje „serii pól wysokości o różnym stopniu gęstości chromatycznej”⁸² jako fundamentalnego elementu strukturalnego, w oparciu o takie kryteria, jak m.in. statyczność i ciągła zmienność⁸³. Wysoki stopień komplikacji permutacji czy łączenie materiału dźwiękowego z określonymi elementami organizacji rytmicznej i barwowej może nasuwać skojarzenia z procedurami serialnymi⁸⁴. Wracając do kwestii kreacji przestrzeni żydowskiego cmentarza – kontekst żałobny sugeruje lamentacyjny charakter partii chóralnych, ewokowany dzięki wykorzystaniu w momencie artykułowania ostatniej frazy tekstu słownego lakonicznych struktur „hoketusowych” segmentowanych pauzami (przykł. 2.). Ponadto w partiach Chóru A i B wykorzystany został zabieg korespondujący ze wspomnianą w treści tekstu

- 214 -

Przykład 2. L. Berio, *Cronaca del Luogo*, s. 214.

słownego czynnością zawieszania flagi – stopniowe wznoszenie się linii melodycznej w partii każdego z głosów (np. w partii sopranów od dźwięku a^1 do dźwięku gis^2 ⁸⁵). Natomiast artykułowaniu tekstu „pamięć teraz i na zawsze”⁸⁶ towarzyszy stopniowe opadanie linii melodycznej w partii każdego z głosów, co można uznać za symbol smutku i żałoby (np. w partii sopranów od dźwięku as^2 do dźwięku e^1 ⁸⁷). Opisane przypadki tworzenia relacji słowno-muzycznych interpretować można jako przykład retoryki muzycznej. Adresatem żałobnego lamentu są – biorąc pod uwagę zasygnalizowany kontekst wojenny – ofiary wojennych wydarzeń. Warto dodać, że wojenne aluzje przywołuje także imitowanie dźwięków wydawanych przez pociągi w partii instrumentów perkusyjnych

⁸⁰ Ibidem, s. 213–214.

⁸¹ „[...] skonstruowałem prawdziwy mur harmoniczny [...], na którym są zapisane (być może trochę jak graffiti) różne figury i z których są wyprowadzane i rozwijane procesy muzyczne o różnym i często sprzecznym charakterze.”/ [...] *ho costruito un vero e proprio muro armonico [...] sul quale vengono iscritte (un po' come graffiti, forse) figure diverse e dal quale vengono estratti, dedotti e sviluppati processi musicali di carattere diverso, conflittuale e spesso contraddittorio*, L. Berio, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] L. Berio, *Scritti sulla musica...*, op. cit., s. 306.

⁸² M. Locanto, *La funzione dei campi di altezze in "Cronaca del Luogo" di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, t. I..., op. cit., s. 363.

⁸³ Ibidem, s. 264–265.

⁸⁴ Ibidem, s. 365

⁸⁵ L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 225.

⁸⁶ *Memoria per oggi e per sempre*, ibidem, s. 226–229.

⁸⁷ Ibidem, s. 226–228.

za sprawą wykorzystania struktur szesnastkowych⁸⁸. Imitacja miarowego stukotu kół jadącego pociągu – w kontekście wcześniejszych wydarzeń przedstawionych w utworze (scena burzenia getta w części V) – może wywoływać skojarzenia z wywożeniem ludności żydowskiej do obozów koncentracyjnych.

* * *

Sferze sacrum w utworach scenicznych Beria przypisać można różne funkcje i znaczenia. W *Cronaca del Luogo* stanowi ona swoisty rezerwuar pamięci i tajemnicy, dostępnej poznaniu dzięki sferze logosu i sferze audialnej, a związki przestrzeni sacrum z tradycją judeochrześcijańską sprawiają, że stanowi ona również przestrzeń formowania kulturowej i duchowej tożsamości. Choć w *Cronaca del Luogo* sfera sacrum wiąże się głównie z tradycją judeochrześcijańską, warto dodać, że w utworze można także rozpoznać nieliczne przejawy sfery sacrum kreowanej w kontekście religii chrześcijańskiej. Jednym z nich jest gest przybliżania ręki do ust, wydający się konotować akt spożywania Ciała Chrystusa wykonywany przez Człowieka bez wieku odzianego w biały habit upodabniający go do postaci mnicha. Berio w swym ostatnim utworze scenicznym determinowanym wyznaniowo udowodnił, że sfera sacrum może być w nim obecna mimo osobistej niereligijności twórcy, co więcej – jest ona kreowana w sposób najbardziej złożony, a zarazem aluzyjny i subtelny w całej twórczości scenicznej Beria. Świadczy o tym nie tylko wieloaspektowa interpretacja biblijnych cytatów i przestrzeni, lecz także zniuansowana kreacja czy wręcz rekonstrukcja biblijnej sonosfery. Przywołane w librecie bądź w mottach słownych instrumenty, takie jak flet czy szofar, ożywają dzięki wykorzystaniu rozmaitych technik kompozytorskich, m.in. techniki stylizacji, w tym orientalizacji (partie fletów), techniki stylizacji w połączeniu z techniką aleatoryzmu kontrolowanego (brzmienie puzonów stylizowane na brzmienie szofarów). Stworzone w utworze relacje słowno-muzyczne stanowią konsekwentną realizację zamierzeń kompozytora ujawnionych w prośbie skierowanej do librecistki. Relacje między warstwą werbalną i muzyczną

często cechuje mimetyczność, a zawarte w librecie opisy zachowań protagonistów (zaczepnięte najczęściej ze Starego Testamentu) zainspirowały określone rozwiązania sceniczne, w tym sposób poruszania się postaci i ich gestykulację. Wprowadzone w librecie nazwy instrumentów i atrybuty postaci (śpiew króla Dawida) otrzymały w większości swoje „audialne ekwiwalenty”, a głównym przejawem „muzyczności” tekstu słownego wydaje się być sposób realizacji fonemów. Granice sfery sacrum w *Cronaca del Luogo* wyznacza z jednej strony dogłębna znajomość biblijnej symboliki i wierność jej teologicznej wykładni, czego przykładem jest tworzenie mimetycznej relacji między tekstem słownym a kreacją audialną, z drugiej zaś – niedogmatyczny i krytyczny sposób artystycznej interpretacji biblijnych symboli, jak w przypadku sposobu kreacji postaci Człowieka bez wieku, figury Boga, a ponadto – zestawianie tematyki biblijnej i religijnej z tematyką dotyczącą tragicznych wydarzeń drugiej wojny światowej, co nadaje sferze sacrum wymiar ogólnoludzki i ekumeniczny.

Biorąc pod uwagę istotną rolę tekstu słownego i pierwiastka logosu w kreacji sfery sacrum w *Cronaca del Luogo*, intertekstualną specyfikę tego utworu, kwestię światopoglądu Beria oraz przejawianej przez twórcę dużej świadomości znaczenia biblijnej i religijnej symboliki, a zarazem dystansu do niej, można zaryzykować określenie tej twórczości jako „twórczości metasakralnej”. Określenie to wskazywałoby na obecność elementów sakralnych jako symboli wartości nie tylko religijnych, duchowych, lecz także humanistycznych, które poddane zostały ponadreligijnej refleksji. Elementy sfery sacrum (np. przestrzeń miejsca świętego) ukazane zostały zarówno z pozycji „racjonalnego filozofa” – zdystansowanej względem ich spontanicznego czy emocjonalnego sposobu oddziaływania (czemu służy zaangażowanie licznych środków muzycznej symboliki, np. struktur muzycznych o określonych właściwościach w przypadku stylizacji brzmienia szofarów), jak i z pozycji „zaangażowanego wyznawcy” – podkreślającej spontaniczny czy emocjonalny sposób oddziaływania elementów sfery sacrum (czemu służy ewokowanie określonej nastrojowości, np. tajemniczości i wyjątkowości). Należy jednak wziąć pod uwagę, że ocena obu pozycji jest względna, zależy bowiem od indywidualnych doświadczeń religijno-kulturowych.

⁸⁸ Imitacja brzmienia pociągów została zresztą zasygnalizowana w partyturze za pomocą słownego wyjaśnienia, L. Berio, *Cronaca del Luogo...*, op. cit., s. 215, s. 220.

Wieloznaczny sposób kreacji sfery sacrum w *Cronaca del Luogo* zmusza także do namysłu nad konsekwencjami zacierania rozmaitych granic, w tym granic świętości i świeckości. Okazuje się, że te dwa rodzaje bycia-w-świecie, jak można je określić za Mirceą Eliadem⁸⁹, także obowiązują i niejednokrotnie wzajemnie przenikają się w przestrzeniach kreowanych w *Cronaca del Luogo* – w przestrzeni pałacu, świętego miejsca, żydowskiego cmentarza. Stanowią w nich przedmiot krytycznej i złożonej reinterpretacji dokonanej za pomocą rozmaitych środków artystycznej ekspresji.

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

- Berio Luciano, *Cronaca del Luogo*, Ricordi, Milano 1999.
- Berio Luciano, *Cronaca del Luogo*, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999 (nagranie audiovideo).
- Kolekcja Luciano Berio/Sammlung Luciano Berio [listy, szkice partyturowe, dokumenty sporządzone w formie rękopisów i maszynopisów], Paul Sacher Stiftung, Basel.

BIBLIOGRAFIA

- Berio Luciano, *Cronaca del Luogo* (1999), [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, s. 304–307.
- Berio Luciano, *Del gesto e di Piazza Carità*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, s. 30–35.
- Berio Luciano, *Del gesto vocale*, [w:] idem, *Scritti sulla musica*, red. Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, s. 58–70.
- Berio Luciano, Eco Umberto, *Eco in ascolto* (1986), [w:] Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, Torino 2017, s. 171–182.
- Berio Luciano, Weber Derek, *Sfogliando la Cronaca di Dio* (1999), [w:] Berio Luciano, *Interviste e colloqui*, red. Vincenzina Caterina Ottomano, Einaudi, Torino 2017, s. 373–376.
- Bocian Martin, *Dawid*, [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, przeł. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków 1995, s. 99–109.
- Bocian Martin, *Elizeusz*, [w:] *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, przeł. Juliusz Zychowicz, Znak, Kraków 1995, s. 119–121.
- Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Di Luzio Claudia, *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio*, Schott, Mainz 2010.
- Dyskusja*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. Marta Szoka, Ryszard Daniel Golianek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 56–58.
- Eliade Mircea, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2008.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Faulkner William, *Światłość w sierpniu*, przeł. Maciej Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1989.
- Griffiths Paul, *Cronaca del Luogo – Chronicle of the Place*, [w:] *Program „Cronaca del Luogo”*, red. Margarethe Lasinger, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999, s. 2–5.
- Guiley Rosemary Ellen, *The Encyclopedia of Angels, Facts on File*, New York 2004.
- Kacnelson Icchak, *Śpiewaj!*, [w:] idem, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, przeł. Jerzy Ficowski, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Locanto Massimiliano, *La funzione dei campi di altezze in „Cronaca del Luogo” di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, t. I, red. Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris 2016, s. 305–367.
- Muszkalska Bożena, *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.
- Otto Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Oz Amos, Oz-Salzberger Fania, *Żydzi i słowa*, przeł. Piotr Paźniński, Czytelnik, Warszawa 2014.
- Pecker Berio Talia, „*A lei la parola taciuta*”. *Testo e subtesto di „Cronaca del Luogo”*, [w:] *Le théâtre musical de Luciano Berio*, t. II, red. Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris 2016, s. 241–268.
- Pecker Berio Talia, *Cronaca del Luogo* (libretto), Ricordi, Milano 1999.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Pallotinum, Poznań 2002.

⁸⁹ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 11.

Prero Yehudah, *The Sounds of the Shofar*, <https://torah.org/learning/yomtov-roshhashanah-vol3no16/?print-posts=pdf> (10.12.2018).

Program „*Cronaca del Luogo*”, Salzburger Festspiele, Salzburg 1999.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. Marta Szoka, Ryszard Daniel Goliańek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 39–47.

Przykłady nutowe wykorzystane w artykule:

Cronaca del Luogo – Arias

Music by Luciano Berio / Lyrics by Talia Pecker Berio

Copyright © by Casa Ricordi S.r.l – Milan, Italy

All Rights Reserved. International Copyright Secured

Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l – Italy

SUMMARY

Weronika Nowak

The sphere of sacrum in Luciano Berio's *Cronaca del Luogo*

One can point to numerous manifestations of the sphere of sacrum in Luciano Berio's stage works. It is created in the works of the Italian artist through the use of Christian symbolism, or that associated with the Judeo-Christian tradition, as in the case of *Cronaca del Luogo* (1999). The sphere of sacrum in Berio's last stage work is created through such means as intertextual references to the *Holy Writ*, rabbinic and apocryphal literature and, linked to the creation of specific locations of the action – the space of sacred place, the palace and a Jewish cemetery. Even the title of the work points to the link between the work and the sphere of sacrum, and between the sphere of sacrum and the symbolism of space. This article will present an interpretation of these „imagined worlds” linked to the sphere of sacrum, created by the relationship between words, sounds and images, on the boundary between the space of the „wall” of Salzburg's Felsenreitschule, where the work had its premiere, and the imagination of its creators and audiences.

Keywords

sphere of sacrum, Luciano Berio, stage works, *Cronaca del Luogo*, space of sacred place, space of the palace, space of Jewish cemetery