

Leave Wagner alone. Strategie dramaturgiczne w *The Loop of the Nibelung* Simona Steena-Andersena

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.8

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 121–134.

© Iga Batog. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Simon Steen-Andersen (ur. 1976) jest jednym z czołowych kompozytorów muzyki współczesnej¹. Jego twórczość obecna jest w życiu koncertowym i w dyskursie publicystycznym, inspiruje także refleksję naukową. Opublikowane do tej pory prace poddawały analizie konkretne dzieła i problemy w nich występujące: strategie orkiestracji w utworze *Double Up* i wykorzystanie samplingu w muzyce orkiestrowej², relację technologii, ciała i instrumentu w *Piano Concerto*³ czy studium przypadku utworu *AMID* w perspektywie roli kompozytora w wykonaniach muzyki współczesnej⁴. Twórczość Steena-Andersena była także zestawiana z dokonaniem innych kompozytorów w celu zbadania praktyki wykonawczej i cielesności

instrumentalisty w obecnie pisanych utworach na wiolonczelę solo⁵. Z kolei kompozycja *Buenos Aires* posłużyła za podstawę artykułu opisującego wkład współczesnych kompozytorów we współtworzenie wykonań swoich dzieł⁶.

Wymienione wyżej obszary zagadnień pokazują, jak różnorodna jest twórczość Simona Steena-Andersena. Podobnie bogaty jest jego język muzyczny (w znaczeniu szeroko pojętej estetyki) i styl, a także źródła inspiracji – kompozytor korzysta z narzędzi wypracowanych na gruncie teatru, kina, performansu. Łącząc media i formy, kreuje angażujące doświadczenia muzyczne, mające na celu pobudzenie percepcji odbiorcy. W moim wcześniejszym artykule badałam relacje warstwy wizualnej i audialnej w utworze *Black*

¹ Twórczość Simona Steena-Andersena należałoby uznać za istotną w kontekście szerszym niż jedynie współczesna muzyka duńska. Jego kompozycje regularnie pojawiają się na najważniejszych światowych festiwalach poświęconych nowej muzyce, on sam zaś mieszka i tworzy w Berlinie.

² L. Laursen, *Orchestration Strategies in Simon Steen-Andersen's Double Up*, „Music Theory Online” 2016, nr 3, mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.laursen.html (dostęp: 10.04.24).

³ S. Drees, *Expanded Music: The Technological Extension of Body and Instrument in Simon Steen-Andersen's Piano Concerto (2013/14)*, „Nuove Musiche” 2018, t. 5.

⁴ T. R. Moore, P. Gielen, *The Politics of Conducting. The Conductor's Role in New Music Ensembles Based on a Study of Performance Practice in Simon Steen-Andersen's AMID*, „Music & Practice” 2021, t. 9, www.musicandpractice.org/the-politics-of-conducting/ (dostęp: 10.04.24).

⁵ T. Orning, *The Polyphonic Performer. A Study of Performance Practice in Music for Solo Cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen*, rozprawa doktorska, Norwegian Academy of Music, Oslo 2013, nmmh.bragen.unit.no/nmmh-xmlui/handle/11250/2626846?locale-attribute=en (dostęp: 10.04.24); J. Popham, *Sonorous Movement: Cellistic Corporealities in Works by Helmut Lachenmann, Simon Steen-Andersen, and Johan Svensson*, rozprawa doktorska, The City University of New York, New York 2023, academicworks.cuny.edu/gc_etds/5425 (dostęp: 10.04.24).

⁶ S. K. Groth, *Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance*, „Contemporary Music Review” 2016, t. 35, nr 6. www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2016.1282650 (dostęp: 10.04.24).

Box Music Steena-Andersena⁷. Analizowałam także rolę samplingu, wizualności gry na instrumencie i relacji mediów tradycyjnych i nowoczesnych w do-tychczasowej twórczości kompozytora. W niniejszym artykule chciałabym ponownie podjąć temat relacji wizualno-audialnych w twórczości Simona Steena-Andersena, tym razem opisując kompozycję *The Loop of the Nibelung* (2020) i obecne w niej strategie dramaturgiczne. Podążając za Łukaszem Grabusiem, pod pojęciem dramaturgii rozumiem „system strategii, mających na celu zorganizowanie procesu percepcyjnego odbiorcy”⁸. Grabuś, pisząc o współczesnej operze, podkreśla mnogość wymiarów, które obejmuje dramaturgia muzyczna, wśród nich akustyczny, temporalny, przestrzenny i wizualny. Takie ujęcie strategii dramaturgicznych wydaje się odpowiednie w odniesieniu do twórczości Simona Steena-Andersena, dla którego zagadnienie organizacji percepcji odbiorcy i dramaturgii są kluczowe. Jak mówi kompozytor: „Zanim zacząłem myśleć o tym parametrze jako o dramaturgii, nazywałem go po prostu formą. Próbowałem zrozumieć, co tworzy napięcie, dynamikę; co sprawia, że warto mówić o formie jako o czymś innym niż tylko porządku rzeczy, chronologii utworu. [...] W pewnym momencie uświadomiłem sobie, że o wielu rzeczach, które robię, wygodniej byłoby myśleć w kategoriach dramaturgii lub montażu filmowego”⁹. Zarysowane w powyższym cytacie intermedialne myślenie kompozytora także sugeruje słuszność zastosowania pojęcia „strategii dramaturgicznych” nie tylko w odniesieniu do warstwy audialnej utworu, ale także do zabiegów związanych z obecnością wideo, ruchu czy słowa.

THE LOOP OF THE NIBELUNG – GENEZA

The Loop of the Nibelung jest kolejnym ogniwem cyklu zatytułowanego *Run Time Error* i stanowiącego jeden z filarów twórczości Simona Steena-Andersena. Pierwszą odsłonę – *Run Time Error @ HOTEL* bich kompozytor zaprezentował w 2009 roku. Sam *Run Time Error* jest konceptem umożliwiającym tworzenie wielu różnych form artystycznych – *site-specific* kompozycji-wideo, instalacji i performansów. Rezultatem zastosowania go jest „muzyczna reakcja łańcuchowa”, powstająca wskutek zaaranżowania przestrzeni danego obiektu, użycia przedmiotów i instrumentów, a także zaangażowania performerów i kamerzysty. Kompozytor pełni rolę operatora mikrofonu, podąża trasą instalacji i nagłaśnia ją. Poszczególne warianty kompozycji różnią się pomiędzy sobą nie tylko przestrzenią, dla której zostały zaadaptowane, ale także złożonością, długością trwania (od trzech minut do ponad godziny), wizualnym przebiegiem „trasy” oraz jej audialnym rezultatem. Przy tworzeniu kolejnych odsłon kompozytor zawsze jednak przestrzega trzech zasad. Podczas kompozycji używa jedynie przedmiotów i instrumentów znalezionych w eksplorowanej lokalizacji. Każdy przedmiot lub instrument zostaje użyty tylko raz. Finalnie – każdy dźwięk lub akcja muszą zostać bezpośrednio powiązane z następującymi po nich dźwiękami i akcjami¹⁰. Regulujące przebieg kompozycji zasady pozwalają na tworzenie instalacji zróżnicowanych wizualnie i audialnie oraz łatwych do adaptacji w kolejnych przestrzeniach.

Do dnia dzisiejszego powstało dziewiętnaście różnych wersji *Run Time Error*, w tym *The Loop of the Nibelung* (2020) oraz *THE RETURN* (2022), zamówione przez weneckie Biennale. Podążając za kompozytorem, wyróżniam te dwie odsłony spośród innych¹¹. Jako jedyne otrzymały osobne tytuły, przede wszystkim są one rozwinięciem idei *Run Time Error* i połączeniem jej z innym twórczym zainteresowaniem Steena-Andersena – inscenizacją. Obie kompozycje oparte są

⁷ I. Batog, *Black Box Music Simona Steena-Andersena – warstwa wizualna jako czynnik determinujący dźwięk. Eksploracja możliwości rozwojowych*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2020, t. 46.

⁸ Ł. Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Kraków 2012, s. 12.

⁹ I. Batog, *Myślę o repertuarze i historii muzyki jako o rodzaju wspólnej, powszechnej podświadomości*. Wywiad z Simonem Steenem-Andersenem, „Glissando” 2024, glissando.pl/wywiady/mysle-o-repertuarze-i-historii-muzyki-jako-o-rodzaju-wspolnej-powszechnej-podswiadomosci-wywiad-z-simonem-steenem-andersenem/ (dostęp: 02.10.24).

¹⁰ brahms.ircam.fr/en/works/work/36132/ (dostęp: 10.04.24).

¹¹ Istnieje jeszcze jedna odsłona *Run Time Error* opatrzona tytułem – *Run Time Error @ Herrenhausen feat. Decoder A.K.A. THE WAY SOUNDS GO*, jednak nie funkcjonuje jako osobne dzieło, także w wykazie twórczości na stronie kompozytora www.simonsteenandersen.com/projects (dostęp: 02.10.2024).

na konkretnych dziełach, *The Loop of the Nibelung* na tetralogii *Pierścień Nibelunga* Ryszarda Wagnera, zaś *THE RETURN* nawiązuje do opery *Powrót Ulisesa do ojczyzny* Claudia Monteverdiego. Instalacja *The Loop of the Nibelung* została zamówiona przez Bayreuther Festspiele w ramach towarzyszącego mu cyklu Diskurs Bayreuth, mającego na celu podejmowanie twórczego i naukowego dialogu z dziedzictwem Wagnera. Dotychczasowe edycje badały praktyki na styku muzyki i ekologii (*Kunst und Klima*, 2022), artystyczne reinterpretacje poszczególnych części *Pierścienia Nibelunga* (*Ring 20.21*, 2021) czy podejmowały temat zakazów w sztuce (*VERBOTE (IN) DER KUNST*, 2018). *The Loop of the Nibelung* w obecnej formie jest niewątpliwie znakiem swoich czasów. Pandemia uniemożliwiła zaprezentowanie instalacji na żywo, a kompozytor musiał zrewidować swoją pierwotną wizję. Zredukowana odsłona miała swoją premierę w 2020 roku za pośrednictwem radia BR-Klassik. Kompozycja w swojej pełnej, trwającej ponad godzinę wersji miała zostać zaprezentowana podczas kolejnej edycji festiwalu, jednak z przyczyn technicznych do premiery nigdy nie doszło. Pisząc więc o instalacji, będę odnosić się do wersji niespełna 37-minutowej, dostępnej na kanale YouTube kompozytora¹².

The Loop of the Nibelung jest pierwszym przykładem w twórczości Steena-Andersena łączącym w sobie idee *Run Time Error* z fragmentaryczną inscenizacją. Kompozytor wciąż definiuje *The Loop of the Nibelung* jako kompozycję z cyklu *Run Time Error*, mającą swoje źródło w lokalizacji i przestrzegającą zasad konstytuujących instalację¹³. Bayreuther Festspielhaus ze swoją imponującą architekturą i zapleczem technicznym staje się idealnym obiektem dźwiękowej eksploracji. Początkowo kompozytor podąża z mikrofonem za piłeczką do tenisa stołowego, poruszającą się po wytyczonym przez niego torze. Stopniowo piłeczkę zastępują osobne przedmioty zaaranżowane na zasadzie „efektu domina” – każdy element wprowadza w ruch kolejny. Pomysł ten kontynuowany jest na przestrzeni całej instalacji. Idea *Run Time Error* jest nadrzędna dla całego projektu, w jej ramy kompozytor wpisuje także dwie inne, równoległe narracje –

fragmentaryczną inscenizację i paradokument. Jednak założenie wychodzenia od eksploracji fizycznej przestrzeni pozostaje kluczowe dla logiki i wewnętrznej narracji utworu. Jak mówi sam kompozytor: „*The Loop of the Nibelung* jest kolejną odsłoną instalacji *Run Time Error*, jej punktem wyjścia jest wyjątkowa lokalizacja. Oprócz eksploracji przestrzeni teatru i znalezionych w nim obiektów odwołuję się do historii, muzyki, duchów związanych z tym miejscem. Przestrzeń Festspielhausu staje się także scenografią dla fragmentarycznej inscenizacji tetralogii Wagnera. Wszystkie te skojarzenia mają swoje źródło w lokalizacji”¹⁴.

FRAGMENTARYCZNA INSCENIZACJA

Odniesienia do muzycznego materiału *Pierścienia Nibelunga* pojawiają się w całości instalacji. Sama nazwa jest oczywistym nawiązaniem do wagnerowskiej tetralogii, jednak słowo pierścień (niem. *Ring*) zostaje zastąpione przez *loop*, oznaczające „pętlę”, „okrąg”. Przywodzi ono na myśl także związki z techniką *lo-oppingu*, polegającą na zapętleniu tego samego materiału muzycznego i stosowaną często przez Steena-Andersena w celu rozbicia linearności narracji czy podkreślenia zdarzenia poprzez jego powtórzenie. Jest to zabieg symboliczny – tytułowy pierścień spełnia kluczową rolę w cyklu Wagnera, a zamiana słowa *ring* na *loop* już na wstępie sugeruje ingerencję w dzieło autora tetralogii.

Po raz pierwszy cytat z muzyki Wagnera pojawia się już na samym początku instalacji. Przy dźwiękach preludium do *Złota Renu* rozsuwa się kurtyna, ukazując odbiorcy muzyków orkiestry. Jednak zamiast skarbu spoczywającego na dnie rzeki i strzeżonego przez córę Renu, kompozytor umieszcza złotą obrączkę w akwarium, ustawionym na miejscu podestu dyrygenckiego. W Wagnerowskim libretcie kradzież skarbu przez Alberyka staje się przyczynkiem do rozwoju dalszej akcji, zaś u Simona Steena-Andersena wyłowienie pierścienia wprawia w ruch reakcję łańcuchową, metaforycznie i dosłownie. Wyjęcie pręta, na którym zawieszony był pierścień, uwalnia piłeczkę do tenisa stołowego, która następnie podąża wyznaczonym

¹² S. Steen-Andersen, *The Loop of the Nibelung*, www.youtube.com/watch?v=4zY_lsYsCPE&t=922s (dostęp: 10.04.24).

¹³ Wywiad z Simonem Steenem-Andersenem przeprowadzony przez autorkę, 30 grudnia 2023.

¹⁴ I. Batog, *Myszę o repertuarze...*, op. cit.

przez kompozytora torem, uruchamiając kolejne ogniwa instalacji [1:25]. Twórca traktuje budynek teatru jako instrument – planuje segment, w którym muzycy wykonują lejtmotyw Nibelungów¹⁵ [3:30], stukając młotkami w elementy konstrukcyjne budynku. Festspielhaus staje się także scenografią dla fragmentarycznej inscenizacji. Steen-Andersen, interpretując fragment II sceny *Złota Renu*, dociera na dach, gdzie uprzednio rozstawieni muzycy wykonują lejtmotyw Walhalli, nawiązując do obecnej w Bayreuth praktyki zastąpienia dzwonków kończących przerwy między aktami hejnałem granym przez muzyków orkiestrowych¹⁶ [7:45]. Tym samym dach budynku spełnia rolę zamku na szczycie góry opisanego w librecie.

Niekiedy wagnerowskie nawiązania ograniczają się do pojedynczego lejtmotywu, jak w przypadku wykorzystania rytmicznego wzoru motywu Nibelungów czy akordu tworzącego motyw pierścienia, wydobywającego się z keyboardu, będącego częścią „muzycznej reakcji łańcuchowej” [4:50]¹⁷. Kompozytor często redukuje materiał muzyczny do minimum, tak jak w przypadku pochodzącej z I sceny *Złota Renu* kwestii Alberyka „so verfluch' ich die Liebe!”, z której zostawia jedynie słowo „Liebe” [2:22]. Dzięki charakterystycznemu interwałowi – septymie, oraz istotności tego momentu dla akcji (Alberyk dokonuje kradzieży skarbu) odniesienie do Wagnerowskiego oryginału jednak pozostaje rozpoznawalne. Redukcji ulega też obsada – niekiedy Steen-Andersen z orkiestry wyłania reprezentatywny instrument. Tak jest w przypadku kontrabasisty wykonującego fragment preludium do *Walkirii* [12:35].

Materiał muzyczny Ryszarda Wagnera staje się także podstawą sekwencji, w której kompozytor porusza się pomiędzy odbiornikami radiowymi, nagłaśniając płynącą z urządzeń muzykę trzymanym przez siebie mikrofonem [10:00]. Następuje pewien *glitch* w wizualnej narracji – obraz z kamery, poprzednio obserwowany przez odbiorcę bezpośrednio, teraz zostaje wyświetlony na białej ścianie w przestrzeni teatru. W obserwowanej przez odbiorcę przestrzeni pojawiają się muzycy, wykonujący fragmenty muzyczne w czasie,

jaki kompozytorowi zajmuje przejście pomiędzy odbiornikami. Dzięki temu fragmenty utworów płynnie przechodzą jeden w drugi, trzeszczące nagrania wychwytywane przez mikrofon mieszają się z wykonaniami na żywo. W finale sekwencji kompozytor rezygnuje z muzyki Wagnera na rzecz ironicznego podsumowania prezentowanego wcześniej materiału. Ostatni odbiornik odtwarza fragment piosenki amerykańskiego muzyka country Johnnynego Casha, zatytułowanej *Ring of Fire* [10:55], wykorzystując paralełę pomiędzy słowami piosenki a fabułą Wagnerowskiego libretta, w którym uśpiona Brunhilda czeka w ognistym kręgu na nieznającego strachu bohatera. Kiedy w utworze padają słowa „the ring”, kompozytor gwałtownie skręca gałkę radia, pozwalając dalszej części piosenki utonąć w szumie. Całą instalację Steen-Andersen domyka symboliczną klamrą. Ostatnie ujęcie pokazuje opadającą kurtynę i okazuje się, że jest lustrzanym odbiciem pierwszego, umożliwiając kolejną interpretację tytułu instalacji – kamera (a wraz z nią odbiorca) zatacza koło, podobnie jak w Wagnerowskim oryginale historia powraca do punktu wyjścia. W tetralogii sprawa jest jednak bardziej skomplikowana – jak pisze Karol Berger „[...] wydaje się, że wraz ze zniszczeniem Pierścienia i Walhalli jako zadośćuczynienie za pierwotny gwałt na naturze, wróciliśmy do punktu wyjścia. W rzeczywistości tak nie jest. Przywrócona jedność ludzkości i uzdrowionej natury różni się od stanu pierwotnej niewinności”¹⁸. W *The Loop of the Nibelung* Simon Steen-Andersen na chwilę pozostawia widza ze statycznym ujęciem pokazującym dach Festspielhausu i wydobywający się z niego dym [34:40], sugerując paralełę pomiędzy budynkiem teatru a płonąca Walhallą, symbolem potęgi Wotana z Wagnerowskiego oryginału. Jednak po chwili kadr zmienia się, a opadająca kurtyna podkreśla zarówno kompozycję klamrową całej instalacji, jak i iluzoryczność wydarzeń, które przed chwilą zostały przedstawione odbiorcy.

¹⁸ „Moreover, it only seems that, with the destruction of the Ring and Valhalla atoning for the original rape of nature, we are back where we started. Actually, we are not. [...] Humanity's restored unity with healed nature is something else than the original innocence”. Cyt. za: K. Berger, *Beyond Reason. Wagner contra Nietzsche*, Oakland 2017, s. 178 (jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od autorki tekstu).

¹⁵ *Nibelungen* = M., R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive*, red. J. Burghold, Zürich 1997.

¹⁶ *Walhalla* = M., ibidem.

¹⁷ *Ring* = M., ibidem.

GŁOS I CIAŁO

Na uwagę zasługują wykorzystane przez Simona Steena-Andersena strategie inscenizacji Wagnerowskiego materiału. Kompozytor przetwarza cztery sceny, pochodzące z różnych części tetralogii. Są to kolejno fragmenty ze *Złota Renu*, *Walkirii* i *Zmierzchu bogów*. W twórczości kompozytora często pojawiają się skomplikowane relacje pomiędzy warstwą wizualną i audialną kompozycji. W przypadku *The Loop of the Nibelung* i inscenizacji Wagnerowskiego cyklu temat ten przybiera postać refleksji nad relacją pomiędzy ciałem a głosem. W celu pogłębionej interpretacji konsekwencji wybranych przez kompozytora strategii inscenizacyjnych posługuję się teoriami problematyzującymi nieobecność ciała przy obecności głosu (Chion), relację pomiędzy akcją sceniczną a warstwą muzyczną opery (Abbate), przełamanie iluzji scenicznej (Brecht, Fischer-Lichte), czy porównuję strategie inscenizacji obecne w *The Loop of the Nibelung* do tych wykorzystywanych w innych współczesnych dziełach scenicznych (Novak).

Pierwszą bardziej rozbudowaną sekwencją wykorzystującą Wagnerowski materiał jest fragment nawiązujący do II sceny *Złota Renu*. Kompozytor, szukając wizualnych paralel pomiędzy budynkiem teatru a librettem, inscenizuje fragment rozgrywający się w Walhalli na dachu Bayreuther Festspielhaus. Ponownie mamy tutaj do czynienia z opisywanym przeze mnie wcześniej zabiegiem wizualnym – obraz z kamery podążającej za Steenem-Andersenem wyświetlony zostaje na ścianie. Na jego tle śpiewaczka wykonuje partię Wotana *Vollendet das ewige Werk* [8:30]. Steen-Andersen zastosował w tym przypadku strategię *cross-castingu*, opisywaną przez Erikę Fischer-Lichte jako „metodę pozwalającą skierować uwagę widzów na fenomenalne ciało aktora oraz umożliwiającą oddzielenie wykonawcy i jego ciała od granej postaci”¹⁹. Kluczowym słowem jest w tym przypadku „oddzielenie”. Kompozytor powierza rolę Wotana kobiecie, rezygnując z charakteryzacji. Śpiewaczka ma na sobie suknię koncertową – jedyną wizualną wskazówką, która pozwala na rozpoznanie postaci, jest zakrywająca oko opaska. Pomimo bezpośredniego wykorzystania

cytatu z muzyki Wagnera zastosowana strategia umożliwia zerwanie z tak istotną dla kompozytora ideą *Gesamtkunstwerk*. Dzięki skierowaniu światła na śpiewaczkę, widoczna jest jej postać, ale także znajdujące się za nią drzwi, czy podest, na którym stoi, co służy przełamaniu scenicznej iluzji. Oprócz wizualnego niedopasowania ciała performerki do portretowanej postaci, mamy tutaj do czynienia także z niedopasowaniem w warstwie dźwiękowej – mezzosopranem śpiewaczki zamiast barytonem z Wagnerowskiej partytury. Jelena Novak w pracy *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, analizując dzieło *La Commedia* Luisa Andriessena i Hala Hartleya, podobną sytuację sceniczną interpretuje jako „możliwość odczytania kolejnego poziomu znaczenia niekonwencjonalnego połączenia tego, co konwencjonalnie uznawane jest za męską postać z kobiecym głosem, w odniesieniu do podobnych sytuacji w historii opery, gdzie przykłady kobiet śpiewających męskie role i odwrotnie nie były rzadkością”²⁰. W przypadku *The Loop of the Nibelung* głos śpiewaczki ponownie oddala odbiorcę od skojarzenia słyszanej partii wokalne z rolą Wotana, o określonej tradycji wykonawczej, kształtowanej przez słynne interpretacje.

Simon Steen-Andersen we fragmencie I sceny *Walkirii* odwraca relacje pomiędzy muzykami a śpiewakami na scenie. Początkowo kamera obserwuje śpiewaczkę studiującą partyturę na zasceniu, a następnie podrywając się w reakcji na uporczywy dźwięk domofonu i podążając w stronę źródła dźwięku. Obraz z kamery ponownie zostaje wyświetlony na ścianie, a w pomieszczeniu ustawiają się muzycy. Odbiorca obserwuje więc dwie perspektywy – przygotowujących się instrumentalistów i śpiewaczki zbiegającej po schodach, a oprócz dźwięków z otoczenia wykonawców możemy także usłyszeć nucony w tle lejtmotyw cwałowania *Walkirii*²¹ [13:00]. Gdy śpiewaczka dobiega do domofonu, wszyscy performerzy płynnie przechodzą we fragment *Kühlende Labung gab mir der Quell*. Partneruje im śpiewak stojący przed wejściem

¹⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 140.

²⁰ „Another level of meaning could be read from the unconventional pairing of what is conventionally considered as the female voice with the male character, in relation to similar situations from the history of opera, where examples of women singing as men, and vice versa, were not rare”. Cyt. za: J. Novak, *Post-opera. Reinventing the Voice-Body*, New York 2016, s. 126.

²¹ *Walküren = M.*, R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen...*, op. cit.

technicznym. W Wagnerowskiej *Walkirii* jest to moment akcji, w którym ranny Zygmunt przybywa do domu Zygliny. U Steena-Andersena para rozmawia ze sobą za pośrednictwem domofonu, a gdy Zyglinę decyduje się na przyjęcie wędrowca – śpiewaczka po prostu wpuszcza go do wnętrza teatru. Obraz śpiewaka, podwójnie zapośredniczony za pomocą kamery domofonu i obrazu rzuconego na ścianę, wzmacnia odczucie nierzeczywistości, absurdu, a głos wydobywający się ze słuchawki jest płaski, pełen trzasków i szumów.

Steen-Andersen, umieszczając instrumentalistów w pomieszczeniu, odwraca także klasyczną sytuację operową. Carolyn Abbate zwraca uwagę na fakt, że operowi bohaterowie zwykle cierpią na szczególnie rodzaj „głuchoty” – zewsząd otaczająca ich muzyka zdaje się nie mieć na nich żadnego wpływu. Jak pisze, „ogólnie rzecz biorąc, musimy założyć, że muzyka nie jest wytwarzana w/przez świat sceniczny, jest sekretnym komentarzem przeznaczonym jedynie dla naszych uszu, a bohaterowie są generalnie nieświadomi tego, że śpiewają”²². Komentarz Abbate zdaje się bliski twórczym zainteresowaniom Simona Steena-Andersena. Tematykę absurdalności operowej komunikacji za pomocą śpiewu kompozytor podejmował już w dziele z 2014, zatytułowanym *Buenos Aires*. W przypadku *The Loop of the Nibelung* istotna wydaje się pierwsza część wypowiedzi Abbate. Znajdujemy się przecież w Bayreuth, miejscu zaprojektowanym z myślą o Wagnerowskim totalnym dziele sztuki, którego realizację wspierały konkretne rozwiązania architektoniczne, m.in. zakryty kanał orkiestrowy. Z jednej strony zabieg ten miał ukrywać źródło dźwięku orkiestry i wzmacniać iluzyjność, z drugiej akustycznie ułatwiać zrozumienie tekstu libretta i skupiać uwagę widza na fizyczności aktorów – ich ruchach i gestach²³. Jednak Simon Steen-Andersen jedynie wyświetla obraz śpiewaków, zaś na pierwszym planie umieszcza instrumentalistów, wyraźnie odznaczających się od podwójnie zapośredniczonych

(poprzez wyświetlenie na ścianie i obraz z kamery domofonu) wokalistów. Pobrzmiwają w tym zabiegu także echa inspiracji teatrem Bertolta Brechta, które w twórczości Steena-Andersena głównie przejawiają się w zainteresowaniu strategiami wywoływania „efektu obcości” [*Verfremdungseffekt*]. Jak pisze Brecht, celem tego efektu miało być „umożliwienie widzowi krytycznej postawy wobec przedstawianego mu zdarzenia”²⁴. Do głównych założeń brechtowskiego teatru należało oczyszczenie sceny i widowni z iluzji realności przedstawianych zdarzeń oraz utrudnienie widzom niekontrolowanego wczuwania się w postaci sztuki. Rezygnację z iluzji miały wspierać różne zabiegi, Brecht pisze m.in. o roli ukazania technicznego zaplecza teatru – „śmiało ukazanie aparatury świetlnej ma duże znaczenie, gdyż może być jednym ze środków służących do zerwania niepożądanego iluzji. [...] Jeśli grę aktorów oświetlamy w ten sposób, że instalacja świetlna znajduje się w zasięgu wzroku widza, odbieramy mu tym czasową iluzję, jakoby uczestniczył w zdarzeniu rzeczywistym, dziejącym się w tej chwili, nie wypróbowanym przedtem przez aktorów”²⁵. W przypadku *The Loop of the Nibelung* możemy zinterpretować obecność muzyków w przestrzeni teatru jako podobny zabieg. Muzyka akompaniująca fragmentowi sceny z *Walkirii* nie dobiega z bliżej nieokreślonego miejsca – odbiorca może obserwować instrumentalistów od momentu wejścia przed obiektyw kamery, poprzez przygotowanie się do gry, aż po zgodne opuszczenie pomieszczenia. Muzyka nie jest elementem umożliwiającym wczucie się w akcję sceniczną, obecność instrumentalistów na scenie wręcz utrudnia obserwowanie działań wokalistów i interpretację ich postaci jako Zygmunta i Zygliny, a nie muzyków podczas pracy.

We fragmentarycznej inscenizacji Steena-Andersena sporadycznie pojawiają się rekwizyty, istotne dla wagnerowskiej akcji. We fragmencie pochodzącym z I sceny *Zmierzchu bogów* pretekstem do zróżnicowania relacji audiowizualnych staje się Tarnhelm – magiczny hełm, pozwalający na natychmiastowe przenoszenie się z miejsca na miejsce, stawanie się niewidzialnym, czy na zmianę kształtu. Przedmiot

²² „We must generally assume, in short, that the music is not produced by or within the stage-world, but emanates from other loci as secret commentaries for our ears alone, and that characters are generally unaware that they are singing”. Cyt. za: C. Abbate, *Unsung Voices*, Princeton 1991, s. 119.

²³ T. S. Grey, *Słownik terminów wagnerowskich*, tłum. W. Jarczyńska, w: *Wagner kompendium. Przewodnik po życiu i twórczości kompozytora*, red. B. Millington, Kraków 2014, s. 249.

²⁴ B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118.

²⁵ Ibidem, s. 121.

zainspirował kompozytora do podwojenia postaci śpiewaków przez dodanie do ich fizycznej obecności w pomieszczeniu obrazu ich sobowtórów wyświetlanego na ścianie za nimi. Odbiorca widzi więc cztery postaci, a pomimo oczywistej nieobecności „wirtualnych” śpiewaków w pomieszczeniu, pozostała dwójka zdaje się ich zauważać i nawiązuje z nimi kontakt. Olafur Sigurdarson i jego sobowtór siłują się z przesuwanymi drzwiami, a Nadine Weissmann przy pomocy wyświetlonej na ścianie postaci Wiebke Lehmkuhl otwiera apteczkę pierwszej pomocy, skąd wyciąga kieliszki. Wzniesiony toast ułatwia odbiorcy rozpoznanie nawiązania do akcji libretta tetralogii. To scena, w której Zygryd przybywa do pałacu Gunthera. Kieliszki z szampanem trzymane przez śpiewaków zastępują eliksir zapomnienia, którym bohater wznosi toast za miłość swoją i Brunhildy. Wykonawcy płynnie przechodzą do fragmentu, w którym Gunther bada działanie eliksiru (*Auf Felsen hoch ihr Sitz...*) [22:45]. Zamiast jednak przedstawić dialog w niezmiennionej formie, kompozytor dubluje kwestie Zygryda i powierza je obojgu sobowtórów. Wszystkie postaci podsumowują scenę śpiewaną wspólnie kwestią „*darf Brünnhildes Freier sein*”, po której rozlegają się oklaski. Śpiewacy kłaniają się, żegnają z publicznością, a następnie kolejno opuszczają salę. Pomocna dla interpretacji tego zabiegu może okazać się kategoria muzyki diegetycznej i niediegetycznej. Karol Berger, podążając za Platońskim rozróżnieniem na *diegesis* i *mimesis*, za kryterium oddzielenia od siebie tych dwóch sposobów przedstawiania treści przyjmuje kwestię „przynależności mówiącego do świata przedstawionego”²⁶. Inscenizując fragment tetralogii, Steen-Andersen wyraźnie przekracza granicę pomiędzy perspektywą bohaterów operowych a światem widzów. Początkowo scena, nawet odrealniona poprzez obecność wyświetlonych postaci wokalistów, zdaje się mieć charakter niediegetyczny – muzyczność wykonywanej przez nich partii zdaje się być przeznaczona jedynie dla uszu odbiorcy, podobnie jak w przywoływanej wyżej myśli Carolyn Abbate. Jednak aplauz i reakcja na niego w postaci ukłonów i opuszczenia sceny włącza śpiewaków w krąg świata publiczności,

podkreślając ich status jako wykonawców i podważając możliwość utożsamienia ich z graną postacią.

Podwojenie ciała wykonawcy poprzez wyświetlenie/nałożenie jego obrazu jest znaną strategią, z powodzeniem wykorzystywaną w muzyce współczesnej, zwłaszcza scenicznej. Jelena Novak pisze o przypadku postopery *One* Michela van der Aa, w której na scenie obecna jest jedynie śpiewaczka (Barbara Hannigan) oraz wyświetlona na ekranie jej postać naturalnej wielkości. Dla Novak ta sytuacja staje się przyczynkiem do rozważań na temat relacji pomiędzy śpiewającym ciałem a należącym do niego głosem oraz między żywym wykonawcą a jego wyświetlanym sobowtorem. Jak pisze w pracy pt. *Postopera. Reinventing the Voice-Body*, „sopranistka Barbara Hannigan konfrontuje się z swoją reprezentacją: projekcja śpiewającego ciała i żywe śpiewające ciało reprezentują się nawzajem, a ich reprezentacje są jednocześnie komplementarne i dekonstrukcyjne”²⁷.

W przypadku *The Loop of the Nibelung* Olafur Sigurdarson wykonuje zarazem rolę Gunthera, jak i Zygryda, partia pierwszego śpiewana jest także przez oboje fizycznie obecnych śpiewaków. Umotywowane jest to późniejszą akcją libretta, gdy Zygryd zamienia się w postać Gunthera, w celu uwolnienia Brunhildy. Jednocześnie rozdzielenie postaci na dwa ciała – fizycznie obecne w przestrzeni teatru i wyświetlone na ścianie, zdaje się całkowicie wymazywać indywidualną tożsamość bohaterów i uniemożliwiać ich utożsamienie z Wagnerowskimi pierwowzorami.

Pozostaje jeszcze kwestia zainscenizowanej obecności publiczności. Simon Steen-Andersen aranżuje sytuację, w której publiczność nie tylko jest obecna, a wręcz ingeruje w przedstawienie. Komicznie entuzjastyczna burza oklasków przerywa wokalistom, którzy z wielką emfazą żegnają się z publicznością, choć zdążyli zaśpiewać zaledwie parę linijek. Tym samym kompozytor ponownie podkreśla fragmentaryczność inscenizacji, ale także jej całkowitą nieprzystawalność do zakładanego przez Wagnera odbioru jego cyklu. Jak pisze Erika Fischer-Lichte: „Richard Wagner w czasie pierwszego festiwalu w Bayreuth (1876) postanowił

²⁶ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 334.

²⁷ „Soprano Barbara Hannigan [...] confronts the representation of herself throughout the piece: a projected singing body and a live singing body represent each other, and their mutual representations are at the same time complementary and deconstructive”. Cyt. za: J. Novak, *Postopera...*, op. cit., s. 3.

pogrążyć widzów w całkowitej ciemności. Wszystkie te zabiegi miały na celu przerwanie pętli feedbacku: widoczne i słyszalne reakcje widzów, grożące zakłóceniem spektaklu, powinny zamienić się w reakcje »wewnętrzne«, które dawało się co najwyżej odczuć²⁸. Zainscenizowana przez Steena-Andersena pętla feedbacku w postaci aplauzu przerywa próbę przedstawienia fragmentu cyklu Wagnera i ponownie kieruje uwagę odbiorcy na fakt, że nie ma on do czynienia z Guntherem i Zygfydem, a Olafurem Sigurdarsonem, Nadine Weissmann i Wiebke Lehmkuhl.

Przywoływana przeze mnie wcześniej praca Jeleny Novak może być także przydatna przy próbie interpretacji kolejnej sceny z wykorzystaniem Wagnerowskiego materiału. Początkowo odbiorca widzi tylko statyczny ekran i nieruchomy kadr czarno-białego filmu oraz śpiewaka i pianistę znanych już z poprzednich scen. Wokalista intonuje fragment partii trzeciej Norny (*Spinne, Schwester, und singe!*). Światło chwilowo gaśnie, a perspektywa zmienia się. Teraz archiwalne nagranie zostaje odtworzone i nałożone na postaci grających muzyków. Tym razem kompozytor zostawia warstwę audialną pochodzącą z przestrzeni teatru, równocześnie rozciągając w czasie partię wokalną względem oryginału kompozycji i synchronizując ją z prędkością archiwalnego nagrania. Novak w rozdziale zatytułowanym *Operating the Film* pisze o łączeniu filmowego obrazu i głosu nie pochodzącego z niego i wskazuje, że zabieg ten »ujawnia nową metodologię tworzenia dzieła operowego, która pokazuje głos jako obiekt wymienny, możliwy do ponownego wynalezienia i być może »przeszczepienia« do innego ciała»²⁹.

Powołując się na Michela Chiona, zarysowuje różnice pomiędzy użyciem dwóch powszechnie stosowanych technik – *dubbingu* i *playbacku*, a następnie analizuje przez ich pryzmat postoperę Philipa Glassa *La Belle et la Bête*.

Procedura zastosowana w *La Belle et la Bête* nie jest ani *dubbingiem*, ani *playbackiem*. Podobnie jak w *dubbingu*, mamy do czynienia z ciałem, które wystąpiło przed kamerą, a należą do niego głos został usunięty z filmu; jeśli jedną z intencji

dubbingu jest ukazanie postaci filmowych jako bardziej realistycznych czy zrozumiałych, to zabieg obecny w operze Glassa znajduje się na przeciwnym końcu spektrum. [...] Proces synchronizacji, który nieustannie zachodzi między ciałami i głosami w filmie, tworzy jedynie iluzję »całości« między obrazem a dźwiękiem i/lub pragnienie jej uzyskania³⁰.

Sytuacja w *The Loop of the Nibelung* wygląda podobnie. Tak samo jak w przypadku *La Belle et la Bête* zarówno głos, jak i obraz ciała pochodzą z nagrania. Gdy w operze Glassa odrealnienie, niekompatybilność ma swoje źródło w próbie synchronizacji śpiewającego głosu z mówiącym ciałem, w *The Loop of the Nibelung* to rozciągnięcie w czasie partii wokalnej zdaje się być przyczyną tego efektu. Jednocześnie kompozytor komplikuje relacje wizualno-audialne – nakłada na siebie obrazy obu pianistów, zaś figury śpiewaków pozostają wyraźnie rozdzielone. Dzięki temu odbiorca wciąż widzi źródło głosu w osobie Olafura Sigurdarsona, jednak poprzez spowolnienie tempa odtwarzania filmu, co kieruje uwagę widza na nienaturalnie wolne ruchy śpiewaczki, może także przypisywać jej postaci słyszany głos. W tym przypadku pogłębia się dysonans pomiędzy śpiewającym ciałem a słyszonym głosem. Tekst rozciągniętej w czasie partii wokalnej jest wciąż rozpoznawalny, jednak wydaje się ona pozbawiona napięcia. Efekt *slow-motion* Simon Steen-Andersen otrzymuje »analogowo«, poprzez dostosowanie tempa wykonywania partii wokalnej do obrazu spowolnionego nagrania. Jednak wciąż rezultatem tego zabiegu jest odczłowieczenie głosu, nadanie mu pewnej mechaniczności, a jednocześnie utrudnienie dostrzeżenia pokrewieństwa z oryginałem. Pomimo że Wagnerowska melodia staje się niemal nierozpoznawalna, statyczność partii wokalnej koresponduje z tematyką tekstu opowiadającego o bliskim końcu potęgi Wotana i nadciągającym zmierzchu bogów. Po skończonej scenie trzy postaci wykonawców, niczym trzy Norny, rozplývają się w nicości.

³⁰ „The procedure used in *La Belle et la Bête* is neither dubbing, nor playback. As in dubbing, there is a body that has already acted for the camera, but that body has had its own voice removed from the film; but if one of the intentions of dubbing is to help movie characters to appear more realistic, more comprehensible, then this procedure in Glass' opera sits at the opposite end of the spectrum. [...] The process of synchronization that constantly happens between bodies and voices in film only creates the illusion of »wholeness« between image and sound and/or the desire to obtain it”. Cyt. za: ibidem, s. 85.

²⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 58.

²⁹ „It reveals a new methodology in the creation of an operatic work that might expose the voice as a replaceable object, reinventable, and possibly »transplantable« to another body”. Cyt. za: J. Novak, *Postopera...*, op. cit., s. 79.

THE LOOP OF THE NIBELUNG JAKO DOKUMENT

Oprócz idei *Run Time Error* i fragmentarycznej inscenizacji chciałabym wyróżnić jeszcze jeden element budujący tożsamość instalacji *The Loop of the Nibelung*. Jest to równolegle prowadzona, paradokmalna narracja, mająca źródło w zainteresowaniu Simona Steena-Andersena pracą z archiwalnym materiałem. Już na początku instalacji kompozytor zaczyna wprowadzać segmenty eksplorujące mityczny potencjał i przeszłość Bayreuth. Początkowo są to jedynie przeblyski – zdjęcie przytwierdzone do fragmentu konstrukcyjnego instalacji i krótki fragment muzyczny odtworzony w tle [1:58]. W miarę rozwoju instalacji odbiorca podąża za kamerą i kompozytorem do działu kostiumowego, gdzie oprócz zabezpieczonych folią kreacji znajdują się także archiwalne fotografie. Zdjęcia przedstawiają Kirsten Flagstad – norweską śpiewaczkę operową, uznawaną za jedną z najwybitniejszych interpretatorek dzieł Ryszarda Wagnera [5:50]. Steen-Andersen włącza do instalacji także fragmenty wypowiedzi Flagstad, dotyczących jej kariery i doświadczeń. W dalszej części kompozycji znajduje na zasceniu portfolio ze zdjęciami śpiewaczki, które powoli zaczyna przeglądać [18:20]. W tym samym czasie w tle ponownie odtworzona zostaje wypowiedź Flagstad, dotycząca towarzyszącej jej przy ćwiczeniu tremy. Wspomina ona anegdotę, gdy podczas podróży na statku wystawiała głowę przez okno kabiny, w nadziei, iż szum morza zagłuszy jej głos podczas ćwiczeń. Gdy wypowiedź kończy się, kompozytor rozwija ostatnie zdjęcie przedstawiające statek i naniesioną na nie czerwoną strzałkę, wskazującą kabinę. Tło muzyczne zmienia się – teraz słyszymy szum morza, krzyk mew i ponad nimi niosący się głos sopranistki.

Wprowadzeniu ogniw dotyczących postaci Kirsten Flagstad towarzyszy także zabieg wizualny, opisywany już przeze mnie powyżej. Gdy w przebiegu instalacji pojawia się odniesienie do śpiewaczki, obraz z kamery, poprzednio obserwowany przez odbiorcę bezpośrednio, teraz wyświetlany jest na monitorze i ponownie filmowany. Na pierwszym planie widzimy dłoń kompozytora trzymającą cyfrowy dyktafon, z którego odtwarzany jest dźwięk, czasem możemy dostrzec także odbicie kamery. Zabieg ten rozbija linearną,

przyczynowo-skutkową narrację instalacji, będącą pozostałością po *Run Time Error*. W stylu przewrotnej estetyki filmu *found footage* przypomina próbę ustalenia spójnej narracji ze strzępków informacji – znalezione nagrania, zdjęć, nagrań głosu, spreparowanego pejzażu dźwiękowego. Ważnym aspektem obecności głosu Flagstad staje się nieobecność jej ciała. Czarno-białe, nieruchome zdjęcia prezentowane odbiorcy jeszcze mocniej akcentują dystans czasowy, nieobecność osoby mówiącej. Steen-Andersen amplifikuje bezcielesność głosu śpiewaczki także dzięki pokazaniu dyktafonu na ekranie, wprowadzając sytuację, w której możemy mówić o głosie akuzmatycznym. Michel Chion definiuje termin „akuzmatyczny” jako oznaczający „dźwięk, który słyszymy bez dostrzegania jego przyczyny lub źródła”³¹. Termin na grunt muzyki został przeszczepiony przez Pierre’a Schaeffera, który w *Traité des objets musicaux* wskazuje na analogię pomiędzy pitagorejską kotarą, zza której słuchali mistrza jego uczniowie, a technologią nagrywania, przetwarzania i odtwarzania dźwięku – „[...] dziś to radio oraz metody reprodukcji dźwięku wraz z całym zestawem elektroakustycznych przeobrażeń stawiają nas, nowoczesnych słuchaczy, wobec niewidocznego dźwięku”³². Funkcję pitagorejskiej zasłony w *The Loop of the Nibelung* pełni dyktafon. Odbiorca wyraźnie dostrzega, że źródłem dźwięku nie jest w tym przypadku ciało, a trzymane przed obiektywem kamery urządzenie. Wykorzystanie jedynie głosu Flagstad wprowadza także do *The Loop of the Nibelung* kategorię „osobliwego” i tym właśnie tropem Steen-Andersen zdaje się podążać inscenizując ostatnie pojawienie się jej głosu. Mark Fisher pisze, że osobliwe „konstytuuje się w deficycie nieobecności albo deficycie obecności. Wrażenie osobliwości pojawia się albo wtedy, kiedy coś jest tam, gdzie nie powinno być niczego, albo kiedy czegoś nie ma tam, gdzie powinno być”³³, oraz „dźwięk akuzmatyczny – a więc taki, który nie ma widzialnego źródła – z natury rzeczy posiada osobliwy wymiar”³⁴. Archiwalne nagrania prezentowane

³¹ „sound that is heard without its cause or source being seen”. Cyt: za: ibidem, s. 83.

³² P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 107.

³³ M. Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. A. Karalus, T. Adamczewski, Gdańsk 2023, s. 65.

³⁴ Ibidem, s. 85.

są w quasi-kronikarski sposób, czarno-białe zdjęcia i trzeszczące zapisy audio wydają się być odległe i zdystansowane. Jednak ostatnie pojawienie się głosu Flagstad kompozytor inscenizuje inaczej. Ujęcie dynamiczne zmienia się, ukazując nieznana dłoń zwalniającą linę, będącą częścią maszynierii scenicznej, co zdaje się aktywować maszynę wytwarzającą dym i zapętlony fragment muzyczny. Dym zaczyna wypełniać pomieszczenie, a z dyktafonu, który pojawia się na ekranie, słyszymy głos śpiewaczki wypowiadający kwestię „*Three words. Leave Wagner alone*” [33:20]. Pochodzi ona z nagrania z 1950 roku, zatytułowanego *A singing lesson: How (not) to sing Wagner – advice for young singers*. Flagstad tłumaczy, że w jej opinii niemożliwe jest rozpoczęcie kariery wokalne od ról wagnerowskich i doradza młodym i niedoświadczonym artystom „zostawienie Wagnera w spokoju”, jako że jest to muzyka wymagająca od wokalisty lat doświadczenia i nienagannej techniki. Wyjęta jednak z kontekstu porada nabiera niepokojącego charakteru. Mark Fisher wskazuje na problem sprawczości jako punkt wspólny wszystkich przejawów tego, co osobliwe – „w przypadku deficytu obecności pytanie dotyczy istnienia czynnika sprawczego jako takiego. Czy działa z rozmysłem? Czy jesteśmy obserwowani przez istotę, która dotychczas się nie ujawniła?”³⁵. Tym tropem zdaje się podążać także Steen-Andersen. Ręka zwalniająca linę, słyszane słowa i cisza zapadająca w wypełnionym dymem pomieszczeniu napawają niepokojem, wzmagany niejednoznacznością tego, co właśnie się wydarzyło. Odbiorca nie wie, do kogo należy ręka, a słowa „*leave Wagner alone*” brzmią niemal jak groźba. Jedno z ostatnich ujęć instalacji pokazuje budynek teatru widziany z dystansu i dym ulatujący przez otwór w dachu. W tle rozlega się sygnał syreny pożarowej, a odbiorca zostaje pozostawiony z pytaniem – kto właściwie obserwuje Festspielhaus i używa kamerze swojego punktu widzenia?

130

ŚMIERĆ AUTORA?

Zagadnieniem pośrednio związanym ze strategiami dramaturgicznymi jest stosunek samego kompozytora do postaci i muzyki Ryszarda Wagnera. Jednak

wprowadzenie tego wątku wydaje się kluczowe dla odczytania wykorzystywanych przez Steena-Andersena zabiegów jako działań umotywowanych przede wszystkim obecnością konceptu *Run Time Error* i dystansujących twórcę od brzemienia wagnerowskiego dziedzictwa. Simon Steen-Andersen, przyjmując zamówienie festiwalu w Bayreuth, musiał zmierzyć się nie tylko z działaniem w ramach instytucji o bardzo określonym profilu i tradycji, ale także z ciężarem podjęcia dialogu z muzyczną i metaforyczną spuścizną Wagnera, fascynującą, ale i polaryzującą. Czy w tej sytuacji kompozytor jest w stanie zachować twórczą autonomię i uchylić się od zajmowania jednego ze skrajnych stanowisk? Odpowiedzi na to pytanie można szukać w procesie twórczym Steena-Andersena. Decyzja o włączeniu w instalację elementów inscenizacji i użyciu cytatów z muzyki Wagnera była ostatnim krokiem w pracy z koncepcją *Run Time Error*, polegającej na eksploracji przestrzeni i integracji elementów znalezionych w określonej lokalizacji. Instalacja jest przede wszystkim zastosowaniem mechanizmów i strategii konceptu w przestrzeni teatru, a jak mówi kompozytor, naturalną konsekwencją tego procesu było także rozszerzenie tego założenia na wszystkie kategorie nieodłącznie z Bayreuther Festspielhaus związane – przestrzeń, muzykę, historię, ludzi³⁶. Steen-Andersen przyznaje, że historia i nawiązania historyczne zawsze były obecne w jego twórczości, jednak przejawia on raczej nieformalną i antyautorytarną postawę wobec nich, co może wynikać z jego doświadczenia dorastania w duńskiej kulturze. Wraz z biegiem lat nawiązania historyczne w jego twórczości zaczynają pełnić coraz ważniejszą rolę, jednak wciąż elementy te są raczej kolejnym rodzajem odniesienia do „zjawisk dnia codziennego”³⁷. Zainteresowanie historią to raczej zainteresowanie „znajomym materiałem”, sięganie do pamięci zbiorowej, w celu wyabstrahowania znanych elementów i poddania ich transformacji – obróceniu, wstawieniu w nowy kontekst, zestawieniu w niespotykaną konfigurację, a w konsekwencji przedstawieniu odbiorcy więcej niż jednej perspektywy. Sięganie w przeszłość

³⁶ Wywiad z Simonem Steenem-Andersenem przeprowadzony przez autorkę, 15.05.2023.

³⁷ „everyday phenomena”, cyt. za: R. Holmboe, *I Am a Composer. An Interview with Simon Steen-Andersen*, „Seismograf” 2013, seismograf.org/interview/i-am-a-composer (dostęp: 10.04.24).

³⁵ Ibidem.

zdaje się więc być odruchem sięgania po elementy obrosłe konotacjami, interpretacjami czy oczekiwaniami, które są bogatszym i wdzięczniejszym materiałem do transformacji³⁸. W przypadku *The Loop of the Nibelung* widać pewną demokratyzację materiału, z którego kompozytor korzysta – dzieło życia twórcy tetralogii zdaje się być dla niego tak samo interesujące, jak działanie maszynerii scenicznej czy staranne wytyczenie toru dla piłeczki do tenisa stołowego, która uruchomi reakcję łańcuchową.

Interpretowanie *The Loop of the Nibelung* przede wszystkim jako kolejne dzieło z cyklu *Run Time Error* niesie ze sobą dwie ważne implikacje. Po pierwsze sama natura konceptu Steena-Andersena stoi w sprzeczności z koncepcją tetralogii Wagnera i uniemożliwia zaistnienie jego idei w instalacji duńskiego twórcy. Tim Rutherford-Johnson pisze tak o *Run Time Error*:

W tym utworze zwracają uwagę dwie rzeczy. Po pierwsze energia; zastrzeżenie, że każdy obiekt może być użyty tylko raz, nadaje dziełu wysoce mobilną i zróżnicowaną formę. [...] Druga to widoczny efekt uboczny takiej podróży: z konsumpcją nierozdzielnie związane jest marnotrawstwo. Przez udźwiękowienie każdego z elementów Steen-Andersen umożliwia im zaistnienie w utworze; ale pokazując każdy z nich tylko raz, nie pozwala żadnemu rozwinąć się i trwać³⁹.

Steen-Andersen traktuje w ten sposób wszystkie elementy instalacji, także odniesienia do muzyki Wagnera. Takie podejście wydaje się być przeciwieństwem monumentalnego Wagnerowskiego cyklu, w którym lejtymotywy, nieustannie powracając, pełnią nie tylko rolę przekaźnika dodatkowej warstwy semantycznej, ale także zapewniają tetralogii „nieodparte poczucie jedności strukturalnej”⁴⁰. *Run Time Error* w zestawieniu zdaje się być swoistym apogeum jednorazowości.

³⁸ Wywiad z Simonem Steenem-Andersenem przeprowadzony przez autorkę, 15.05.2023.

³⁹ „Two things are striking about the piece. First is its energy: the stipulation that any object may be used only once gives the piece a highly mobile and varied form. [...] The second thing is the visible by-product of such journey: the necessary result of consumption is waste. By sounding everything, Steen-Andersen allows everything to add its voice to the work, but by sounding them each just once, he allows none of it to develop and live”. Cyt. za: T. Rutherford-Johnson, *Music After the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland 2017, s. 119.

⁴⁰ T. S. Grey, *Słownik terminów wagnerowskich...*, op. cit., s. 240.

Motywy muzyczne pojawiają się i znikają, giną w kolejnych, dynamicznie następujących po sobie dźwiękach instalacji. Poszarpane, wyjęte z kontekstu zdają się coraz mocniej oddalać od Wagnerowskiej wizji.

Drugim istotnym czynnikiem jest fakt, że strategia *Run Time Error* zakłada ciągłą obecność autora w instalacji. W artykule *Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance* Sanne Krogh Groth opisuje przykład *Buenos Aires* (2014), innego utworu Simona Steena-Andersena, w którym kompozytor pojawia się zarówno jako postać sceniczna, jak i on sam. W przypadku jego wystąpienia jako bohatera „pojawienie się Steena-Andersena w utworze przypomina nam o »wielkim autorze«, pomysłodawcy i architekcie całego przedstawienia, który kreuje i reżyseruje każdy pojedynczy ruch na scenie”⁴¹.

W *The Loop of the Nibelung* Steen-Andersen porusza się z mikrofonem po przestrzeni teatru, nagłaśniając dźwięki będące rezultatem instalacji, tak jak w poprzednich odsłonach cyklu. Zwykle odbiorca widzi jedynie dłoń trzymającą mikrofon, niekiedy jednak możemy ujrzyć całą jego sylwetkę, lub nawet przysłuchiwać się prowadzonej przez niego rozmowie [5:45]. Z jednej strony nie występuje on w roli kompozytora i odbiorca nie musi rozpoznawać go jako autora całej instalacji, z drugiej jednak to on jest osobą umożliwiającą doświadczanie dzieła, obecną od początku do końca „trasy dźwiękowej”. To w jego gestii leży dźwiękowy całokształt instalacji, to on odkłada słuchawkę telefonu i przerywa płynącą z niego muzykę [14:55] czy gwałtownie skręca gałkę radia, przerywając piosenkę Johnnynego Casha. Jak pisze Groth, „kompozytorzy dekonstruują konwencje, próbując pozbyć się własnego autorytetu [...] jednak są w stanie to zrobić jedynie ze względu na swoją tożsamość i status autorów i kompozytorów”⁴².

Bayreuther Festspielhaus jest instytucją wyjątkową, gdyż powstała z inicjatywy Ryszarda Wagnera i do dziś zajmuje się propagowaniem jego muzyki. Simon Steen

⁴¹ „When Steen-Andersen appears in the piece, we are reminded of the great auteur, the great conceptual originator and architect of it all, who creates and directs every single movement on stage”. Cyt. za: S. K. Groth, *Composers on Stage...*, op. cit., s. 19.

⁴² „Composers deconstruct conventions in an attempt to remove their own authority. But in so doing, I have also revealed authors who are only able to do this due to their identities and status as authors and composers”. Cyt. za: ibidem, s. 23.

-Andersen musiał więc odnieść się do jego postaci, chcąc stworzyć instalację *site-specific* w Bayreuth. Dla kompozytora mieszkającego i działającego w kręgu kultury niemieckiej ta narzucona przez zamówienie relacja mogłaby być ciężarem. Jednak dla Simona Steena-Andersena praca z materiałem muzycznym Wagnera otwiera raczej perspektywę dla rozmaitych przekształceń, zamiany znaczeń i kontekstów, tak centralnych dla jego poetyki.

Zasadniczym środkiem stosowanym przez Steena-Andersena jest redukcja – materiału muzycznego, obsady, scenografii, kostiumów. Nawet gdy kompozytor wykorzystuje lejtmotyw w całości, czy korzysta z większego fragmentu materiału muzycznego, wyłania się on ze zgrzytów i stukotów instalacji, by po chwili na powrót zaniknąć. Postacie, symbole, idee Wagnera stają się konglomeratem obiektów, które Steen-Andersen aranżuje według własnego uznania. Kompozytor określa warstwę dźwiękową kompozycji jako rodzaj „szarej strefy», ponieważ część materiału muzycznego pochodzi z *Pierścienia Nibelunga* i materiału, który nie pochodzi od Wagnera zaczyna pełnić funkcję narracyjną lub symboliczną w tym, co można postrzegać jako fragmentaryczną, swobodną inscenizację dzieła⁴³. Wkomponowanie muzyki w tkanę instalacji pozbawia ją tego, co stanowi o jej istocie. Fragmentaryczna i rachityczna, oddala się coraz bardziej od monumentalnego Wagnerowskiego dzieła o ustalonej tożsamości.

Kompozytor uchyla się od bezpośredniego komentarza na temat dziedzictwa Ryszarda Wagnera, czasem jednak w przewrotny sposób nawiązuje do polaryzacji stanowisk dotyczących postaci kompozytora. W pewnym momencie instalacji na ekranie pojawia się gumowa kość, wydająca charakterystyczny piskliwy dźwięk. Ujęcie zmienia się, kompozytor inscenizuje „przejście” kamery przez psa [24:50]. Od tej chwili obserwujemy otoczenie jego oczami, słyszymy oddech zwierzęcia i podążamy za nim w stronę stojącej na zasceniu figurki Wagnera. Po dokładnym

obejrzeniu jej „pies” wydaje głośnie szczeknięcie i odbiega. Erika Fischer-Lichte wskazuje, że obecność zwierząt na scenie „postrzega się jako wdarcie się realnego w świat fikcyjny, przypadku w porządek, natury w kulturę”⁴⁴. Ta nieprzewidywalność akcji zwierzęcia jest źródłem fascynacji widza, wprowadzeniem możliwości zburzenia ustalonego przez aktorów porządku. Jednocześnie zainscenizowanie obecności zwierzęcia pozwala kompozytorowi na uchylenie się od zajęcia stanowiska. Ryszard Wagner zredukowany do figurki przypominającej raczej ogrodowego krasnala zostaje obwąchany i „obszczekany”. To zabieg tyleż humorystyczny, co niejednoznaczny – nieprzewidywalność działań „psa” rozmywa bezpośredniość komunikatu kompozytora.

PODSUMOWANIE

The Loop of the Nibelung Simona Steena-Andersena łączy w sobie idee fragmentarycznej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* i paradokumentu o Kirsten Flagstad, przede wszystkim pozostaje jednak kompozycją z cyklu *Run Time Error*. Dzięki połączeniu konceptu instalacji z opisywanymi przeze mnie strategiami dramaturgicznymi związanymi z inscenizacją materiału muzycznego i wizualnego, Steen-Andersen tworzy dzieło nawiązujące do twórczości i dziedzictwa Ryszarda Wagnera, które jednak pozostaje osadzone w indywidualnym języku muzycznym duńskiego twórcy.

Strategie mające na celu przełamanie iluzji scenicznej umożliwiają kompozytorowi przekształcenie funkcji użytego Wagnerowskiego materiału. Simon Steen-Andersen z dzieła totalnego, monumentalnego zostawia jedynie przebliski, aluzje, niedopowiedzenia. Dzięki wprowadzeniu do instalacji elementów fragmentarycznej inscenizacji i paradokumentalnej narracji podejmuje refleksję nad relacją głos-ciało. Nawiązuje zarówno do stereotypów operowych, jak i wykorzystuje niekonwencjonalne połączenie znanych odbiorcy elementów w celu pobudzenia jego percepcji. Tetralogia Wagnera, obrosła konotacjami i oczekiwaniami, jest dla niego wdzięcznym materiałem do przekształceń. Wprowadzenie do instalacji

⁴³ „One could say that it's a bit of a grey area, since some of the material originates from *The Ring* and the material that doesn't originate from Wagner gets to have a narrative or symbolic function in what can be seen as a fragmented, free staging of the work”. Cyt. za: wywiad z Simonem Steenem-Andersenem, edition-s.dk/news/interview-en-simon-steen-andersen-the-loop-of-the-nibelung (dostęp: 10.04.24).

⁴⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 173.

postaci śpiewaczki Kirsten Flagstad umożliwia kompozytorowi urozmaicenie linearnej, przyczynowo-skutkowej narracji i tworzy przestrzeń dla kolejnych nawiązań do historii Bayreuth, jednocześnie wprowadzając do kompozycji także kategorię „osobliwego”. Metaforyczne i dosłowne zajrzenie do wnętrza teatru w Bayreuth jest dla niego okazją do czerpania z szeroko rozumianego materiału historycznego, wykorzystania technicznych możliwości budynku, a przede wszystkim do stworzenia zróżnicowanej audialnie i wizualnie wideo-instalacji. *The Loop of the Nibelung* jest zarazem swoistym podsumowaniem już wcześniej eksplorowanych przez twórcę technik kompozytorskich i strategii inscenizacyjnych. Następną kompozycja wyrastająca z idei *Run Time Error – THE RETURN* – w znaczący sposób oddala się już od konceptu instalacji na rzecz pełniejszej inscenizacji. Można więc także powiedzieć, że kompozycja ta wyznacza nowy kierunek w twórczości Simona Steena-Andersena i stanowi punkt wyjścia dla dalszych badań nad tematem.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate Carolyn, *Unsung Voices*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Batóg Iga, *Black Box Music Simona Steena-Andersena – warstwa wizualna jako czynnik determinujący dźwięk. Eksploracja możliwości rozwojowych*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2020, nr 46. DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.040.13913.
- Batóg Iga, *Myszę o repertuarze i historii muzyki jako o rodzaju wspólnej, powszechnej podświadomości*. Wywiad z Simonem Steenem-Andersenem, „Glissando” 2024, glissando.pl/wywiady/mysle-o-repertuarze-i-historii-muzyki-jako-o-rodzaju-wspolnej-powszechnej-podswiadomosci-wywiad-z-simonem-steenem-andersenem/ (dostęp: 02.10.24).
- Berger Karol, *Beyond Reason. Wagner contra Nietzsche*, University of California Press, Oakland 2017.
- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. Anna Tenczyńska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Brecht Bertolt, *Efekt osobliwości*, „Dialog” 1959, nr 7, s. 116–123.
- Brecht Bertolt, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu osobliwości*, tłum. Zbigniew Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118–127.
- Schaeffer Pierre, *Akuzmatyka*, tłum. J. Kutyla, w: Cox Christoph, Warner Daniel, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, tłum. Julian Kutyla, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2009, s. 106–112.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Drees Stefan, *Expanded Music: The Technological Extension of Body and Instrument in Simon Steen-Andersen's Piano Concerto (2013/14)*, „Nuove Musiche” 2018, t. 5.
- Fisher Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. Andrzej Karalus, Tymon Adamczewski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.
- Grabuś Łukasz, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Grey Thomas S., *Słownik terminów wagnerowskich*, tłum. Weronika Jarczyńska, w: *Wagner kompendium. Przewodnik po życiu i twórczości kompozytora*, red. Barry Millington, Wydawnictwo Astralia, Kraków 2014, s. 233–255.
- Groth Sanne Krogh, *Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance*, „Contemporary Music Review” 2016, t. 35, nr 6, s. 686–705. <http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2016.1282650> (dostęp: 10.04.24). DOI: 10.1080/07494467.2016.1282650.
- Holmboe Rasmus, *I Am a Composer. An Interview with Simon Steen-Andersen*, „Seismograf” 2013, seismograf.org/interview/i-am-a-composer (dostęp: 10.04.24).
- Laursen Lasse, *Orchestration Strategies in Simon Steen-Andersen's Double Up*, „Music Theory Online” 2016, nr 3, mtosmt.org/issues/mt0.16.22.3/mt0.16.22.3.laursen.html (dostęp: 10.04.24).
- Moore Thomas R., Gielen Pascal, *The Politics of Conducting. The Conductor's Role in New Music Ensembles Based on a Study of Performance Practice in Simon Steen-Andersen's AMID*, „Music & Practice” 2021, t. 9, www.musicandpractice.org/the-politics-of-conducting/ (dostęp: 10.04.24) DOI: 10.32063/0903.
- Novak Jelena, *Post-opera. Reinventing the Voice-Body*, Routledge, New York 2016.
- Orning Tanja, *The Polyphonic Performer. A Study of Performance Practice in Music for Solo Cello by Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus K. Hübler and Simon Steen-Andersen*, rozprawa doktorska, Norges musikkhøgskole, Oslo 2013, nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2626846?locale-attribute=en (dostęp: 10.04.24).
- Popham John, *Sonorous Movement: Cellistic Corporealities in Works by Helmut Lachenmann, Simon Steen-Andersen, and Johan Svensson*, rozprawa doktorska, The City University of New York, New York 2023, academicworks.cuny.edu/gc_etds/5425 (dostęp: 10.04.24).

Rutherford-Johnson Tim, *Music After the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, University of California Press, Oakland 2017.

Steen-Andersen Simon, *The Loop of the Nibelung*, www.youtube.com/watch?v=4zY_lsysCPE&t=922s (dostęp: 10.04.24).

Wagner Richard, *Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive*, red. Julius Burghold, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1997.

SUMMARY

Iga Batog

Leave Wagner Alone. Dramaturgical Strategies in Simon Steen-Andersen's The Loop of the Nibelung

The article is an attempt to describe the video-installation by Simon Steen-Andersen titled *The Loop of the Nibelung*. The piece is a continuation of the *Run Time Error* cycle, combined with a documentary about Norwegian singer Kirsten Flagstad and a fragmentary staging of Richard Wagner's *The Ring of the Nibelung*. I analyze the audiovisual strategies used by the composer, especially those related to the relationship between the voice and the body of performers. I have also described the composer's creative process and the site-specific aspect of the installation, and I examined the work in the context of a dialogue with the legacy of Richard Wagner. The issue of authorship and influence between the figures of Steen-Andersen and Wagner has also been addressed.

Keywords

Simon Steen-Andersen, *The Loop of the Nibelung*, audiovisuality, Richard Wagner, body and voice

Lokalne konteksty globalnych utworów. Ku „autentyczności” muzyki popularnej z miejskiej perspektywy

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.9

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 135–148.

© Jakub Kopaniecki. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Pojęcia wartościujące, takie jak „autentyczny”, „prawdziwy” czy „szczerzy”, należą do najbardziej przeładowanych treścią w dyskursie muzykologicznym, jak i w całej humanistyce. Możemy nazwać coś autentycznym, bo jego źródło albo autorstwo nie podlega wątpliwości. Autentyczne może znaczyć także „autoryzowane”, tzn. posiadające jakiegoś rodzaju dowód, certyfikat prawdziwości. Określimy coś mianem autentycznego, bo zostało to zadeklarowane przez autorytet, na przykład naukowca. Wreszcie, coś może zostać uznane za autentyczne, ponieważ jest uważane za zgodne z esencją czegoś, głęboko odczuwanym sentymentem, czyli subiektywnym, emocjonalnym związkiem z danym obiektem, wykraczającym poza sferę obiektywnych cech czy faktów¹. Istnieją liczne autentyczności, dzielące wspólne założenie o „kulturalnej, prawdziwej, rzeczywistej esencji”².

To symboliczny konstrukt, który [...] nadal ma wartość kulturową w tym, jak rozumiemy nasze ramy moralne i nas samych, a bardziej ogólnie, jak podejmujemy decyzje o tym,

jak żyć. Chcemy wierzyć, [...] że w naszym życiu istnieją przestrzenie napędzane prawdziwym afektem i emocjami, coś poza zwykłą kulturą konsumpcyjną³.

Według Richarda Middletona, każde podejście do muzyki, które ma na celu jej kontekstualizację jako kulturowej ekspresji, musi wysuwać na pierwszy plan dyskusję o autentyczności, odkąd szczerokość (prawdziwość wobec doświadczenia kulturowego) staje się walidującym kryterium muzycznej wartości⁴. Autentyczność może być identyfikowana jako „nieskazitelność praktyki”, „uczciwość wobec doświadczenia”, „wierność korzeniom”. Ujawnia się ona wyraźnie zwłaszcza wtedy, gdy jakieś przeciwstawne siły usiłują ją zniekształcić, zdominować i zaburzyć – obecność nieautentyczności doprowadza do braku balansu w tym, co autentyczne i na przykład muzyka ludowa przekracza granice muzyki popularnej, a tym

¹ T. Van Leeuwen, *What is Authenticity?*, „Discourse Studies” 2001, nr 3 (4), s. 393.

² A. Moore, *Authenticity as Authentication*, „Popular Music” 2002, nr 2 (21), s. 209–210.

³ „It is a symbolic construct that [...] continues to have cultural value in how we understand our moral frameworks and ourselves, and more generally how we make decisions about how to live our lives. We want to believe [...] that there are spaces in our lives driven by genuine affect and emotions, something outside of mere consumer culture”. S. Banet-Weiser, *Authentic™. The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*, New York 2013. Tłum. aut.

⁴ R. Middleton, *Studying Popular Music*, Bristol 1990, s. 127.