

Głos koncertujący – wokół projektu „Chopin bez fortepianu”

Iwona Puchalska*

doi 10.24425/rl.2023.151171

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 6 (381) PL • literatura – głos – transpozycje

zeszyt pod red. Andrzeja Hejmeja (Uniwersytet Jagielloński)

i Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

„Chopin bez fortepianu” to projekt wymyślony i zrealizowany przez Michała Zadarę i Barbarę Wysocką przy współpracy z dyrygentem Jackiem Kaspszykiem. Pomysł polega na takim wykonaniu obu koncertów fortepianowych Chopina, w którym zamiast partii fortepianu słyszymy deklamację Wysockiej – aktorki, reżyserki i, co ważne w tym projekcie, skrzypaczki.

Prapremiera przedstawienia odbyła się 23 marca 2013 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie; Sinfonietta Cracovia wykonała wówczas partię orkiestry pod batutą Jacka Kaspszyka. Następnie było ono realizowane (z różnymi orkiestrami, którymi dyrygował Kaspszyk lub Bassem Akiki) na rozmaitych festiwalach teatralnych, zdobywając przy okazji kilka nagród¹.

* Iwona Puchalska – prof. dr hab., Katedra Komparatystyki Literackiej, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ORCID: 0000-0003-0681-7460

¹ Spektakl można było obejrzeć w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Chopin i jego Europa” w Warszawie, Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Boska Komedia” w Krakowie, Przeglądu Teatrów Małych Form „Kontrapunkt” w Szczecinie (gdzie zdobył Grand Prix, Nagrodę Promocyjną im. Kazimierza Krzanowskiego dla Barbary Wysockiej i Michała Zadary za koncept i wykonanie spektaklu oraz dla Grupy Artystycznej CENTRALA za podjęcie ryzyka produkcji spektaklu), „Festiwalu Prapremier” w Bydgoszczy (gdzie ponownie zdobył Grand

W 2015 roku spektakl został (dzięki zaangażowaniu Instytutu Adama Mickiewicza) wykonany w trzech ośrodkach w Stanach Zjednoczonych (w Filadelfii, w Bostonie i w Swarthmore²).

Jak widać, losy sceniczne projektu rozwijały się bardzo pomyślnie. Niejako uwieńczeniem tej drogi była publikacja w roku 2015 nagrania dokonanego podczas 9. Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Chopin i jego Europa”, 21 sierpnia 2013 roku – w tym nagraniu partię muzyczną realizuje Polska Orkiestra Radiowa pod batutą Kaspzyka. Swoją wymowę ma fakt, że nagranie to wydał Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFCCD 041), sankcjonując tym samym swoim autorytetem tę propozycję artystyczną³. Przyjęcie spektaklu ze strony krytyki, zwłaszcza teatrologów (na przykład Katarzyny Fazan⁴, Olgi Katafiasz⁵), było pozytywne, a nawet entuzjastyczne, choć naturalnie w tej becze miodu można znaleźć łyżkę dziegciu. Otóż, jeśli przyjąć miarę serwisu YouTube, spektakl wzbudził, mówiąc łagodnie, umiarkowane zainteresowanie, czemu dziwił się jeden z internautów („What? there are no comments for this. I would at least expect disagreement!”⁶); inny zaś, w trybie niespiesznym, bo dwa lata później, podał swoje wyjaśnienie tego stanu rzeczy („That will be better without this monologue”⁷), a tym samym odpowiedział na apel poprzedniego komentatora z wołaniem o opinię, choćby negatywną. Ogólnie *vox populi* raczej milczy na temat projektu. Oczywiście nie chodzi mi o to, żeby liczyć „lajki”, czy też oceniać spektakl po reakcjach w Internecie (choć, jak by nie patrzeć, są to reprezentatywne, przynajmniej statystycznie, świadectwa recepcji), lecz żeby powtórzyć pytanie, dlaczego ten projekt nie wywołuje szczególnych emocji. Odpowiedź wydaje się tyleż prosta, co cyniczna: bo z Chopinem zrobiono już tyle i na tak różne sposoby (na jazzowo, na folkowo, na ludowo; plastycznie, muzycznie, literacko; popularnie, na kampowo, na wzniośle – i tak dalej, i tak dalej), że trudno już spodziewać się emocji w tej dziedzinie.

Prix), Międzynarodowego Festiwalu „Konfrontacje Teatralne” w Lublinie, Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” w Katowicach, „Rzeszowskich Spotkań Teatralnych – Festiwalu Nowego Teatru” w Rzeszowie (gdzie przyznano nagrodę dla Osobowości Artystycznych Barbarze Wysockiej i Michałowi Zadarze).

² Swarthmore College (<https://www.swarthmore.edu/cooper-series/chopin-without-piano>), w FringeArts w Filadelfii (<https://fringearts.com/event/chopin-without-piano-3/2015-10-28/>) oraz w Emerson Paramount Center w Bostonie (<https://artsemerson.org/events/chopin-without-piano/>) [dostęp: 31.07.2023].

³ Nagranie dostępne jest również na stronie: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/49435/chopin-bez-fortepianu> [dostęp: 31.07.2023].

⁴ K. Fazan, *Barbara Wysocka – aktorskie odbicie fortepianu. Studium scenicznego kaprysu Michała Zadary*, „Didaskalia” 2013, nr 115/116, s. 117–121.

⁵ O. Katafiasz, *Niepokojąco niemy fortepian*, <https://teatralny.pl/recenzje/niepokojo-co-niemy-fortepian,1334.html> [dostęp: 31.07.2023].

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=O3fZppt6enA&ab_channel=eteatrtv [dostęp: 31.07.2023].

⁷ Tamże.

Sądzę jednak, że ten projekt wprowadza pewną nową wartość do dziedziny chopinowskich adaptacji, czy też ogólnie relacji między światem muzyki a światem literatury, istotną dla refleksji nad głosem – specyficzną wartość foniczną⁸.

Zaden chyba kompozytor nie był tak bardzo związany z jednym instrumentem jak Chopin, dlatego odebranie jego utworom fortepianu to jak odebranie mu tożsamości. Co proponują autorzy w zamian?

Proponują tekstowy *bricolage*, zrealizowany głosem Barbary Wysockiej, o którym w książeczce dołączonej do płyty (zawierającej pełen tekst scenariusza wraz z zapisem nutowym), znajdujemy następującą informację: „Punktem wyjścia do tekstu scenariusza spektaklu były rozmowy i wywiady przeprowadzone z pianistami: Januszem Olejniczakiem, Jerzym Sterczyńskim i Maciejem Grzybowskiem; muzykologami: Marcinem Gmysem i Moniką Pasiecznik oraz kardiologiem Ryszardem Piotrowiczem. W tekście znajdują się także obszerne fragmenty listów Fryderyka Chopina”. Książeczka wspomina też o inspiracjach płynących z „dzieł i wypowiedzi” innych osób, wśród których znajdują się Agata Bielik-Robson, Wojciech Jaruzelski, Cyprian Norwid, Juliusz Słowacki, Adam Zamoyski (i wielu innych).

Jak wyjaśniał Zadara w jednym z wywiadów, „Chopin bez fortepianu» wynika z przeświadczenia, że muzyka to nie tylko sztuka organizacji struktur dźwiękowych w czasie. Rozmowa o muzyce jest integralną częścią doświadczenia dzieła muzycznego”⁹. Trudno odmówić słuszności temu założeniu, bo zasadniczo ludzkie doświadczenia i wiedza przekazywane są zasadniczo w trybie słownym. Temu prawu powszechnej „logii” podlega też muzykologia – choć oczywiście istnieje możliwość komentowania muzyki przez muzykę. Zwracał na nią uwagę między innymi George Steiner, dodając, iż takie odczytania są najwnikliwsze. Steiner ilustrował tę tezę anegdotą o Schumannie, który, zapytany o wyjaśnienie trudnej etiudy, ograniczył się do zagrania jej po raz drugi; przywoływał też przykład Liszta, którego aranżacje stanowiły swoisty komentarz do cudzych utworów¹⁰. Do tego drugiego przykładu nawiązał również Peter Szendy, przedstawiając swoją teorię aranżacji jako strategii interpretacji immanentnej, realizowanej w obrębie jednego systemu semiotycznego¹¹. Zarówno Steiner, jak i Szendy – podobnie zresztą jak wielu innych – dokonali jednak

⁸ Pomijam w niniejszej analizie aspekty wizualne spektaklu, którym sporo uwagi poświęciła już Weronika Łucyk w tekście „Chopin bez fortepianu” – *muzyka we władzy spojrzenia*, [w:] *Ciało – muzyka – performans*, red. J. Mikołajczyk, M. Popczyk, Katowice 2017, s. 328–345. Warto tu podkreślić, że NIFC, decydując się na nagranie spektaklu, ograniczył się do wersji audio, co samo w sobie jest dyskusyjną decyzją, świadczącą o specyficznym podejściu faworyzującym aspekt brzmieniowy w stosunku do wizualnego.

⁹ Cyt. za: <https://culture.pl/pl/dzielo/chopin-bez-fortepianu-michala-zadary> [dostęp: 31.07.2023].

¹⁰ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 20–21.

¹¹ P. Szendy, *Écrire ses écoutes: arrangement, traduction, critique*, [w:] tegoż, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris 2001, s. 53–88.

przy tym implicytnego aktu kapitulacji, ukazując ograniczenia komunikacyjne dyskursu wewnątrzmuzycznego przez sam fakt ostatecznego odwołania się do słowa, a nie do muzyki, w celu przekazania swoich refleksji (nie wspominając już nawet o tym, że zarówno Schumann, jak i Liszt byli kompozytorami, którzy szczególnie energicznie i obficie wypowiadali się o muzyce za pomocą słów).

Ale Zadara jest reżyserem i jego sposobem mówienia jest teatr, co zmienia wymiar owego komponentu słownego w doświadczeniu muzyki. Jak stwierdzał: „Chciałem podjąć rozmowę z tymi utworami, nie niszcząc ich: stąd pomysł zastąpienia fortepianu ludzkim głosem i tekstem”¹². To pozornie niekonsekwentne stwierdzenie (bo wyjęcie fortepianu jest zniszczeniem tożsamości utworu) wyjaśnia Zadara następująco:

Tracimy oczywiście całą partię fortepianu. Jest to utrata pozorna, bowiem dziś dostęp do wszelkich nagrań Chopina jest niezwykle prosty, w zasadzie każdy z nas może posłuchać dowolnego mistrza w domu. Stwarzamy możliwość całkiem innego wniknięcia w strukturę utworu i wysłuchania go w zupełnie innym skupieniu niż dotąd. Słuchacz dowie się czegoś o tych koncertach, o ich kompozycji i strukturze.¹³

Interesujące jest mówienie o wysłuchaniu utworu „w zupełnie innym skupieniu niż dotąd”, podczas gdy przecież tak naprawdę nie wysłuchujemy utworu, tylko jego elementów włożonych w nowy kontekst. Implikuje to założenie, że odbiorca zna partię fortepianu i w jakimś stopniu, z pomocą pamięci, aktualizuje ją w trakcie spektaklu. Zarazem jednak nie może tu być mowy o wskrzeszeniu idei przekładu intersemiotycznego, bo choć znajdziemy w obu koncertach miejsca, w których między tekstem wygłaszanym a partią fortepianu toczy się semantyczno-ekspresywna gra, to nie jest to zasada realizowana konsekwentnie przez cały czas trwania spektaklu.

Przyjmując założenie, że odbiorca przedstawienia pamięta partię fortepianu z obu koncertów, trzeba przyznać, iż Zadara zbliża się do niej tak bardzo, jak to możliwe, dzięki dwóm czynnikom. Pierwszy z nich to symultaneizm, ponieważ kompozycja Chopina – w każdym razie to, co z niej pozostało – jest komentowana na bieżąco, w trakcie jej trwania. Umożliwia to wspólna cecha słowa i dźwięku, czyli temporalność. Drugi czynnik to głos, ów janusowy fenomen o dwoistej naturze, wiążący muzykę z literaturą.

W spektaklu fortepian zmienia głos w ludzki, instrument zastępuje ludzkie ciało. Nie jest to jednak pomysł tak ekstrawagancki, jak by się wydawało na pierwszy rzut oka, a w każdym razie posiada antecedencje w klasyce literackiej chopinologii, a mianowicie u Norwida. W poemacie *Fortepian Szopena* osoba muzyka „podobnie” raz po raz do „upuszczonej przez Orfeja liry”, a więc

¹² Cyt. za: <https://culture.pl/pl/dzielo/chopin-bez-fortepianu-michala-zadary> [dostęp: 31.07.2023].

¹³ Cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/158153/inny-system-sensow> [dostęp: 31.07.2023].

człowiek ulega reifikacji, natomiast fortepian przechodzi personifikację – to on „głosi” Polskę, a przede wszystkim to on zostaje porównany do ciała Orfeusza, rozdzieranego przez Pasję¹⁴. Dwukrotne powołanie się na trackiego śpiewaka, na początku i na końcu poematu, eksponuje tę szczególną transformację i zamianę miejsc: Chopin staje się instrumentem fortepianu-Orfeusza, który jest tytułowym bohaterem poematu.

W ogóle próby zbliżenia muzyki do słowa w trybie symultanicznym i, by tak rzec, współ-głosnym mają długą tradycję i nie sposób myśleć o projekcie „Chopin bez fortepianu” bez ich uwzględnienia. Pierwszą z nich jest słynna, czy też raczej osławiona tradycja poetyckich „tłumaczeń” muzyki, której sztandarowym przykładem są utwory Kornela Ujejskiego, ale która ma mnóstwo innych reprezentacji, zwłaszcza w piśmiennictwie II połowy XIX wieku. Ta formuła nie została jednak podjęta. Zapewne autorzy stwierdzili, że taka forma bezpośredniego poetyckiego komentarza jest anachroniczna, że zamiast jednego, i to w dodatku wyrazistego, zindywidualizowanego głosu poetyckiego wołą układ wielu głosów (w sensie literackim słowa głos: wielu podmiotów); że wołą postawić na relatywizację niż na unifikację.

„Chopin bez fortepianu” może też nasuwać skojarzenia z dawniejszymi, jeszcze osiemnastowiecznymi formami fuzji słowno-muzycznej: monodramem i melologiem. Ale Zadara sam podkreśla odmiennosć od tej pierwszej formy, zastrzegając: „to nie jest monodram, w którym aktorka gra rolę z podkładem muzycznym na żywo. To jest naprawdę wykonanie dwóch koncertów Chopina i aktorka musi tu pracować z dyrygentem i całą orkiestrą”¹⁵. Od monodramu odróżnia więc spektakl ścisła dyscyplina wokalna, brak swobody dykcji, którą zazwyczaj zapewnia monodram. W przypadku melologu natomiast (w tradycji idącej jeszcze od Jeana-Jacques’a Rousseau czy Gaetano Pugnani) nie obowiązuje tak ważna dla projektu „Chopin bez fortepianu” zasada symultaniczności: części deklamowane i części instrumentalne pojawiają się konsekwentnie, w niektórych tylko momentach zachodząc na siebie.

Jako kolejny kontekst narzuca się praktyka kontrafaktury, z tym, że w spektaklu nie zachodzi podmiana jednego tekstu słownego na inny, więc jeśli by używać tego pojęcia, to jedynie metaforycznie, czego jednak lepiej unikać, by nie zacierać perspektywy poznawczej (jak wiadomo, pojęcia wspólne lub sytuujące się na pograniczu sztuki dźwięku i sztuki słowa wymagają starannego doprecyzowania, by nie stać się powodem nieporozumień). Można by ewentualnie mówić tu o tekstowaniu, i jeśli zwrócimy się w tę stronę, pewnych inspiracji metodologicznych może dostarczyć Barańczakowska strategia zasto-

¹⁴ Na temat wątku orfickiego w *Fortepianie Szopena* zob. zwłaszcza M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérauda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 102–103 oraz – ostatnio – A. Fabianowski, *Sonata Norwidowska*, Warszawa 2019, s. 196–199.

¹⁵ Cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/158153/inny-system-sensow> [dostęp: 31.07.2023].

sowania w *Podróży zimowej*. Zakres tych inspiracji jest jednak także ograniczony, z dwóch powodów. Po pierwsze, Barańczak nie usuwa żadnego elementu Schubertowskiej matrycy (mimo że w praktyce adaptacyjnej takie usunięcie wielokrotnie następowało i przerabiano Barańczakowskie intermedium na pieśń, to jednak nie jest to zgodne z założeniem precyzyjnie wyklarowanym we wstępie poety do cyklu). Po drugie, Barańczak proponuje nam oryginalny tekst autorski poetycki, a nie spektakl zbudowany na cytatach.

Tak więc zestawiając różne formuły symultanicznego obcowania komentarza literackiego z dziełem muzycznym, można chyba stwierdzić, że projekt Zadary i Wysockiej stanowi nową propozycję, której istotą jest ekwiwalentyzacja brzmienia instrumentu przez głos ludzki, który jednak nie jest głosem śpiewającym i który wprowadza w obręb dzieła instrumentalnego dyskursywną semantykę słów. Dlatego, analizując konceptualne powinowactwa tego projektu, zasadniej niż w stronę literatury jest zwrócić się w stronę wiedzy o muzyce, gdzie kuszące wydaje się zwłaszcza pojęcie aranżacji, szczególnie jeśli przyjmiemy je w szerokim rozumieniu, takim, jakie nadał jej wspomniany już Szendy, filozofujący muzykolog, czy też może raczej muzykologizujący filozof, wychowany na tradycji Gilles'a Deleuze'a, ważna postać w rozwoju akulogii, czyli francuskiego wariantu *sound studies*. Szendy mianowicie połączył termin „aranżacja” z koncepcją przywłaszczenia (*appropriation*) jako postawy elementarnej i koniecznej w autentycznym obcowaniu z muzyką. Z tego powodu także aranżację w muzycznym rozumieniu Szendy uznaje za próbę opowiedzenia innym o własnym indywidualnym odbiorze oraz zwrócenia uwagi innych na to, jak się samemu słucha danego utworu i tego, co się w nim słyszy¹⁶.

U podstaw koncepcji Szendy'ego leży istotna obserwacja, nienowa, ale za to poważnie przezeń potraktowana: myśl o absolutnej autonomii dzieła muzycznego, a zarazem o jego konsternującej niesamodzielności jako dzieła otwartego, bo ze względu na swoją ontologię rozpiętego między partyturą a wykonaniem. Jako naturalna konsekwencja tej myśli pojawia się pytanie: jak ustanowić i przekazać muzyczne sensy? Odpowiedzią na to pytanie jest aranżacja, która wprowadza perspektywę odbiorcy w samą materię dzieła.

Sytuując za pomocą symultanicznego współlistnienia swój głos tak blisko utworów Chopina, jak to tylko możliwe, autorzy spektaklu dokonali, jak sądzę, aranżacji w rozumieniu Szendy'ego. Nietypowe jest to, że nie dążyli do klarownego przekazania jednej, własnej wykładni, ale do zaznaczenia kilku punktów widzenia. Ów relatywizm sprawia, że zaproponowany w ostatecznej wersji projektu wielogłos przywołuje na myśl czysto literacką formułę wypracowaną w obrębie prozy modernistycznej, na styku estetyki i psychologii, a mianowicie strumień świadomości.

Strumień świadomości w rozumieniu literackim to odmiana monologu wewnętrzznego reprezentującego pierwotny, niepoddany racjonalizacji i selekcji

¹⁶ P. Szendy, *Écrire ses écoutes: arrangement, traduction, critique*, [w:] tegoż, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, dz. cyt.

ciąg myśli ludzkich. Dla konstrukcji tego typu narracji fundamentalne jest przekonanie o asocjacyjnej naturze ludzkiego myślenia, o aleatoryczności jego przebiegu i o potężnej roli, jaką odgrywają w nim impulsy somatyczne (nawet słabo odczuwalne lub nieświadomione). Należy podkreślić, że strumień świadomości, niezależnie od tego, jak sugestywnie napisany, jest zawsze kreacją, a nie imitacją, ponieważ moderniści zdawali sobie sprawę, że myślenie na najpierwotniejszym poziomie ma charakter pozawerbalny i każdy akt słownej ekspresji jest już aktem racjonalizacji i kompozycji. Nie zmienia to faktu, że strumień świadomości stanowi użyteczną formę, służącą ukazaniu procesów poznawczych. Może mieć on przy tym formę prostą, kiedy stanowi reprezentację procesów myślowych jednego podmiotu, lub może tworzyć przestrzeń świadomości, w której przeplatają się strumienie myśli wielu podmiotów, krzyżując się niekiedy i spotykając – i taką właśnie swoistą przestrzeń świadomości, której centrum jest Chopin i asocjacje wywołwane przez jego twórczość tworzy *bricolage* cytatów związanych z jego życiem i muzyką, scalony głosem Barbary Wysockiej. Fakt, że pochodzące z różnych typów tekstów i epok fragmenty wypowiediane są przez tę samą osobę sprawia, że realizacja werbalna ustanawia przestrzeń relatywizacji – staje się niejako nadświadomością reprezentowanego przez głos podmiotu, który w trakcie trwania muzyki aktualizuje jej rozmaite konteksty – w tym wypowiedzi samego kompozytora.

Szczegółowa analiza całego tego wieloaspektowego projektu przekracza ramy niniejszego artykułu, ale już wstępny jego ogląd pokazuje kilka istotnych cech zastosowanej w jego ramach performatywnej muzykologii.

Przede wszystkim zwraca uwagę budowanie frazy – głos deklamujący jest przybliżonym odzwierciedleniem przebiegu partii fortepianowej; Wysocka pilnuje też, żeby, jeśli to możliwe, artykulacja imitowała jej walory brzmieniowe, dynamikę, agogikę.

Każda część każdego koncertu posiada dość wyrazistą zasadę doboru treści. Na przykład w I Koncercie fortepianowym e-moll op. 11, pierwsza część – Allegro maestoso – jest zdominowana przez dyskurs muzykologiczny. Pierwsze zdania zawierają elementy analizy formalnej, które prowadzą nas przez poszczególne takty. W punkcie wyjścia jesteśmy więc bardzo blisko tekstu muzycznego – głos deklamujący dokonuje nieco tautologicznej parafrazy struktur muzycznych, w duchu formalistycznej ekwiwalentyzacji analitycznej. Sensy wyprowadzane są najpierw jedynie z analizy konfiguracji dźwięków – jako pierwszy wniosek wychodzący od czystego opisu w stronę jakiegokolwiek interpretacji pojawia się uwaga na temat ważności powtórzenia w muzyce; następnie te obserwacje się rozwijają i uogólniają, a cytowane wypowiedzi nie dotyczą jedynie granego właśnie koncertu, lecz ogólnie muzyki Chopina.

Część druga koncertu – *Larghetto* – ma charakter, by tak rzec biograficzny, ponieważ składa się z fragmentów listów Chopina. Głos deklamujący staje się poniekąd alter ego kompozytora. Fragmenty te są zestawione retrospektywnie – rozpoczynamy od ostatnich miesięcy życia kompozytora, od wycieńczającej podróży do Anglii, by potem, skokowo, przemieszczać się po różnych etapach jego życia. Wątkiem spajającym te odłamki epistolograficznej autobiografii,

a tym samym dominującym tematem, jest choroba. Symptomatyczne jest to, że uruchomiony tu został zasadniczo materiał listowy z okresu emigracji – nie słyszymy słów Chopina sprzed 1830 roku. To wybór zaskakujący o tyle, że w owych epistolograficznych wyznaniach nie jest reprezentowany świat młodego Chopina, z którego zrodziły się oba koncerty, lecz jego późniejsze losy. Widać więc, że zasadą doboru materii tekstowej nie jest kontekst genetyczny koncertu i że w jego kontekstualizacji nie obowiązuje rygor chronologiczny.

W części trzeciej – *Rondo vivace* – temat naczelny stanowi literacka recepcja Chopina i to recepcja w duchu narodowym. Jej świadectwem są fragmenty wierszy, opisy jego konfrontacji z Mickiewiczem, przeplatane co jakiś czas słynnym Norwidowskim zdaniem otwierającym nekrolog kompozytora: „Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin zszedł z tego świata”, a następnie partiami komentarzy badaczy i biografów przedstawiających różne koncepcje polskości dorobku Chopina. Mamy też oczywiście w tym zestawie strywializowany dyskurs edukacji patriotyczno-kulturowej, której reprezentacją jest cytat dialogu z *Kartoteki* Różewicza: „– A powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina? – Chopin ukrył w kwiatach armaty, panie profesorze, i spopularyzował imię Polski na świecie”...

Dodać należy, że chociaż identyfikacja źródeł cytatów może być przyjemną gimnastyką intelektualną, to ich nierozpoznanie nie zacierza wymowy żadnej z części, bo dyskurs, na który się one składają, jest znany każdemu edukowanemu w Polsce odbiorcy.

Strategia Koncertu fortepianowego f-moll op. 21 jest podobna – część pierwsza rozpoczyna się od opisu i komentarza tego, co słychać w partii fortepianu, następnie przeradza się w pytania w rodzaju: „po co rok w rok gramy tego Chopina? Tego samego Chopina? Po co przychodzimy na ten koncert, który już znamy i co to z nami robi?”. Część druga Koncertu f-moll zdominowana jest przez wypowiedzi pianistów, prezentuje perspektywę wykonawczą. Część trzecia zaś zbudowana jest wokół frazy „ja nie chcę być pochowany żywcem”, rysującej kres życia Chopina, ale i wyposażonej w znaczenia alegoryczne. Fraza ta wybrzmiewa jako ostatnia w przedstawieniu, streszczając tym samym (być może) ideę projektu.

Należy podkreślić, że przy montażu fragmentów tekstów autorzy nie tylko wahają się przed dekontekstualizacją, czy też niekiedy, że tak powiem, tną te cytaty w poprzek sensów, lecz także poddają je korektom lub retuszom, żeby podkreślić ich wymowę (tak jest na przykład w przypadku anegdoty o Mickiewiczu strofującym Chopina, włączonej w trzecią część Koncertu e-moll, a przekazanej przez syna poety).

Żeby pokazać, jak w praktyce działa ów głos w funkcji koncertującej, proponuję skupić uwagę na początku trzeciej części Koncertu e-moll – *Rondo vivace*. Rozpoczynający partię fortepianu temat krakowiaka został skojarzony z wykładnią muzyki Chopina w kategoriach narodowych i sielskich, i to w wersji bardzo popularnej – Marii Konopnickiej i Mariana Hemara. Rozprzężenie relacji intersemiotycznej widać w fakcie, że do wtóru krakowiaczka mowa jest o polonezie, nie ulega jednak wątpliwości, że nie chodzi tu o konfrontację

dwóch aspektów narodowości w muzyce Chopina (sielskiej i ludowej), lecz że prostota i skoczność krakowiaka służy sarkazmowi. Podobnie rzecz się ma z cytatem z Norwidowskiego nekrologu, który w dodatku pokazuje konsekwencję kompozycyjną podmiiany fortepianu na głos, ponieważ został przypisany do konkretnej figuracji i deklamowany jest zawsze w miejscu, w którym ona powraca. Tę konsekwencję widać w całym spektaklu.

Rozbudowana Norwidowska fraza skojarzona ze stosunkowo krótką i szybką figuracją wymaga od deklamatorki dużej sprawności, by nie rzec ekwilibrystyki artykulacyjnej, co uwypukla jeszcze jedną kwestię istotną w konfrontacji obu wersji koncertu – z i bez fortepianu. Otóż wersja deklamowana wymaga zupełnie innej pracy orkiestry, ponieważ w wielu miejscach wypowiedzenie słów, niezależnie od biegłości werbalnej solistki, zabiera więcej czasu niż realizacja tekstu muzycznego.

I tu dochodzimy do centralnej kwestii, do kwestii głosu. Głos, jak wiadomo, zdradza wiek, płeć¹⁷, przynależność społeczną, a nawet regionalną. Fortepiany, mimo że też posiadają swoją specyfikę dźwiękową, nie są bezpośrednio uwikłane w kontekst ludzkiego bytowania. A o ile dysponujemy bardzo wieloma pianistycznymi interpretacjami koncertów Chopina, o tyle wersję bez fortepianu mamy tylko jedną, zrealizowaną przez artystkę o dużym wyczuciu dramatycznym i muzycznym, ale dysponującą specyficznym głosem i artykulacją. Dobrze byłoby mieć dla porównania inne realizacje głosowe projektu. Bo w każdym specyficznym, indywidualnym ludzkim głosie ów wielogłos cudzych słów, jaki wypełnia miejsce fortepianu, zabrzmi inaczej i ustanowi inną podmiotowość strumienia owej świadomości zbiorowej, którą słyhać, kiedy nie słyhać fortepianu.

¹⁷ Kwestię płci analizowała od strony wizualnej Weronika Łucyk, „Chopin bez fortepianu” – muzyka we władzy spojrzenia, dz. cyt., s. 340–342.

Iwona Puchalska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

<https://orcid.org/0000-0003-0681-7460>

A voice for a concert: The ‘Chopin without a piano’ project

Summary

This article presents a contextual analysis of ‘Chopin without a piano’, an ambitious intermedia performance scripted and produced in 2013 by Michał Zadara and Barbara Wysocka in collaboration with the conductor Jacek Kasprzyk. Here it is discussed within the framework of some selected legacy practices and literalizations of Chopin’s music, chief among them the arrangement conventions (including Peter Szendy’s idea of arrangement as a projection of a personal, idiosyncratic musical history). What makes the ‘Chopin without a piano’ project unique is the substitution of the actual piano parts with the spoken word, i.e. a string of descriptions, emotional reactions and expert comments carefully orchestrated to bring out the full range of the phonic, performative and semantic potential of the human voice. In its essence it is an interesting attempt to roll out an amplitude of voices enacting an intermedia version and equivalent of the musical narrative.

Key words

Music and literary adaptation – intermedia performance – arrangement – voices – Peter Szendy (b. 1966) – Michał Zadara (b. 1976) – Barbara Wysocka (b. 1978) – Jacek Kasprzyk (b. 1952) – Frédéric Chopin (1810–1849) – Chopin’s Piano Concertos Op. 11 and Op. 21

Słowa kluczowe

„Chopin bez fortepianu”, Fryderyk Chopin, Michał Zadara, Barbara Wysocka, Peter Szendy, koncert fortepianowy, fortepian, aranżacja, adaptacja, głosowość, intermedialność

Bibliografia

- Fabianowski Andrzej, 2019, *Sonata Norwidowska*, Warszawa: NIFC.
- Fazan Katarzyna, 2013, *Barbara Wysocka – aktorskie odbicie fortepianu. Studium scenicznego kaprysu Michała Zadary*, „Didaskalia”, 2013, nr 115/116.
- Katarfiasz Olga, *Niepokojąco niemy fortepian*, teatralny.pl: <https://teatralny.pl/recenzje/niepokojaco-niemy-fortepian,1334.html>.
- Łucyk Weronika, 2017, „*Chopin bez fortepianu*” – *muzyka we władzy spojrzenia*, [w:] *Ciało – muzyka – performans*, red. Jacek Mikołajczyk, Maria Popczyk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Siwiec Magdalena, 2002, *Orfeusz romantyków*, Kraków: Universitas.
- Steiner George, 1997, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Olga Kubińska, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Szendy Peter, 2001, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Éditions de Minuit.

Strony internetowe

- Emerson Paramount Center, Boston: <https://artsemerson.org/events/chopin-without-piano/>
- Encyklopedia teatru: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/49435/chopin-bez-fortepianu>
- Fringe Arts, Filadelfia: <https://fringearts.com/event/chopin-without-piano-3/2015-10-28/>
- Swarthmore College: <https://www.swarthmore.edu/cooper-series/chopin-without-piano>
- teatralny.pl: <https://teatralny.pl/recenzje/niepokojaco-niemy-fortepian,1334.html>
- Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=O3fZppt6enA&ab_channel=eteatrtv

