

Ma dissidence

Sztuka piosenki Anny Prucnal

GRZEGORZ PIOTROWSKI

Anna Prucnal jest jedyną polską piosenkarką, która osiągnęła wyraźny sukces międzynarodowy. Po recitalach w Paryżu w 1979 r. stała się we Francji sensacją i gwiazdą piosenki. W latach 80. nagrywała płyty dla koncernu RCA i występowała na całym świecie, szczególną popularność zdobywając w Kanadzie i Japonii. Sukcesy pieśniarskie dyskutowała zauważonymi przez krytykę i publiczność rolami w teatrze – w spektaklach muzycznych i dramatycznych – oraz w filmach, zwłaszcza główną rolę kobiecą w *Mieście kobiet* Federico Felliniego (*La città delle donne*, 1980). Do dzisiaj budzi żywe zainteresowanie, o czym świadczą kolejne reedycje jej płyt oraz popularność fanpage’a na Facebooku ¹. Kariera Prucnal jest unikatowym przykładem transgresyjnej biografii artystycznej rozdartej między kraje, kultury, ideologie, estetyki, style i media. W latach 60. artystka zdobyła sympatię publiczności – i została zaszufardkowana – jako „polska Audrey Hepburn”: dziewczątka z chłopięcą fryzurą i wielkimi oczami, śpiewające cieniem głosikiem piosenki literackie i kabaretowe w warszawskim Studenckim Teatrze Satyryków i telewizyjnych programach rozrywkowych (m.in. w *Listach śpiewających*). Jednocześnie Prucnal kształciła się w śpiewie klasycznym, a w 1964 r. otrzymała zaproszenie od samego Waltera Felsensteina do kontynuowania studiów w Komische Oper. Dwuletni pobyt w Berlinie Wschodnim stał się okresem krzepnięcia jej nowej tożsamości artystycznej i wyposażył ją w mistrzowski warsztat pozwalający na późniejsze eksperymenty muzyczne.

W 1970 r. – po ślubie z lewicującym reżyserem i pisarzem Jeanem Maillandem – piosenkarka osiadła we Francji. Wkrótce rola w skandalizującym filmie Dušana Makavejeva *Sweet Movie* (1974) skazała ją na nieistnienie w Polsce – zamknięto przed nią granice kraju, a nazwisko objęto zapisem cenzorskim. Do ojczyzny mogła przyjechać dopiero po upadku komunizmu.

W twórczości Prucnal możemy śledzić wielorakie interakcje zachodzące między jej sztuką piosenki i tożsamością artystki a miejscem; możemy obserwować proces akulturacji albo narratywizacji (*narrativisation*) ² muzyki przez miejsce i związaną z nim kulturę. Muzyka popularna (przy całej umowności tego pojęcia, zwłaszcza w odniesieniu do Prucnal) może być bowiem, tak jak i inne aspekty kultury, „reprezentowana przestrzennie”, tzn. *wyjaśniana i opisywana w kategoriach lokalizacji oraz początków muzycznych scen, stylów i utworów, przy czym procesy formowania się tożsamości w muzyce i przez nią przebiegają nieregularnie, zapośredniczone przez relacje władzy: rasowe, płciowe i socjo-ekonomiczne filtry, które mogą polaryzować części społeczeństwa i marginalizować grupy ludzi – między ekonomicznym mainstreamem i polityczną władzą a niemą opozycyjnością czy „alternatywnymi” głosami kultury* ³.

Ale też odwrotnie: jednostka – (zwłaszcza?) artysta – nie musi być, jak ukazywał to niegdyś Adorno (choćby w artykule *On Popular Music* z 1941 r.), zupełnie bezwolna w starciu z „przemocą” kultury, z mechanizmami przemysłu kulturalnego, lecz może stawiać opór, stosując różne metody dywersji. Współcześnie jednym z pól tej dywersji jest kultura popularna, którą można postrzegać jako system dynamicznej reinterpretacji znaczeń. Jak zauważa John Storey: *Czy ci, którzy kupują płyty EMI lub płacą za obejrzenie wykonawców EMI na żywo, rzeczywiście kupują w ten sposób ideologię kapitalistyczną; czy są oszukiwani przez kapitalistyczną firmę nagraniową, są reprodukowani jako poddani kapitalizmowi, gotowi wydawać coraz więcej pieniędzy i konsumować coraz więcej ideologii? Słabością takiego podejścia jest to, że nie jest ono w pełni uznać faktu, iż kapitalizm produkuje towary ze względu na ich wartość wymienną, podczas gdy ludzie mają tendencję do konsumowania towarów kapitalizmu ze względu na ich wartość użytkową. Towary zyskują wartość ze względu na ich znaczenie symboliczne. Konsumpcja jest procesem aktywnym, twórczym i wydajnym, związanym z upodobaniami, tożsamością i tworzeniem znaczenia*⁴. Dodajmy: konsumpcja, a cóż dopiero interesująca nas tutaj twórczość!

W tym kontekście działalność Prucnal prowokuje do tego, by modną obecnie w humanistyce i eksponowaną także w badaniach nad muzyką kategorię *place* potraktować bardziej ogólnie: jako metonimię kultury w ogóle. I stosownie do tego uznać, że *place* – jako metonimia kultury muzycznej – nie tylko kształtuje tożsamość muzyczną artysty, jego estetykę i styl, ale też ulega w jej granicach, by pozostać przy metaforach przestrzennych, relokacji. Przy tym zaś ideologiczne czy polityczne uwikłania sztuki Prucnal nie są najistotniejsze, zwłaszcza że w wypadku artysty-wykonawcy nie wybrzmiewają one tak deklaratywnie jak w twórczości „śpiewających autorów”, na przykład raperów, niemieckich *Liedermacher* czy rosyjskich bardów.

Berlin

W 1964 r. weszła na ekrany filmowa adaptacja *Latającego Holendra* Ryszarda Wagnera (*Der fliegende Holländer*) zrealizowana przez Joachima Herza we wschodnioniemieckiej Defie. Prucnal grała w niej (dubbingowaną) rolę Senty; na planie wzbudziła zainteresowanie Felsensteina, który zaproponował jej dwuletnie stypendium w Komische Oper. Pobyt w Berlinie był dla Prucnal okresem w pełnym tego słowa znaczeniu formacyjnym (przypomina się tu – jak awers i rewers, *toutes proportions gardées* – zachodniobrzeński epizod w biografii Davida Bowie). W tym widmowym, wykastrowanym mieście – gdzie z okna widziała pejzaż „strefy zabronionej”, zaminowany obszar ściśle określony umowami międzynarodowymi. *Mur. Zwały drutu kolczastego w gąszczu traw i krzewów*⁵ – Prucnal przestała być debutantką. Życiową i artystyczną. W Berlinie wykształcił się jej warsztat wokalny i – w pewnej mierze – estetyka, tu zaczęły krzepnąć zęby lewactwa; tu też poznała przyszłego męża. Po latach, w piosence *C'était à Babelsberg* (wydanej w 1993 r. na płycie o tym samym tytule, *Ex Aequo 83001*), przejmujący obraz podzielonego Berlina – otoczonego murem, zniszczonego i złupionego (*emmuré, séparé, dévasté, enfermé, partagé i saccagé*) – pozostał nadal wyrazisty, choć życie, i piosenka (ze słowami Maillanda) dopisały szczęśliwy epilog:

[mimo iż] *l'Histoire et notre histoire*
à tout jamais liées
[to] *notre amour libéré*
et Berlin unifié ⁶.

Najistotniejsze było jednak spotkanie z Felsensteinem. Obecnie uznaje się go za jednego z pionierów *Regietheater*, co na polu teatru muzycznego, a zwłaszcza opery będącej bastionem konserwatyzmu, jawiło się w latach 60. jako nadzwyczaj wywrotowe. Jego wysiłki szły w dwóch kierunkach: *uczynienia z widowiska nowoczesnej lekcji stylu, możliwie żywej, nieakademickiej* oraz teatru totalnego ⁷. *Walczyl – jak to wspominała Prucnal – żeby osią widowiska muzycznego był dramat. Z udziałem muzyki, gry aktorskiej, cyrku, scenografii, światła chciał stworzyć dzieło syntezy sztuk – Gesamtkunstwerk* ⁸.

Miało temu służyć między innymi specjalne szkolenie śpiewających aktorów. W Komische Oper Prucnal została więc poddana drakońskiemu treningowi *nową, rewolucyjną metodą śpiewu: Tu śpiewak musi być atletą. Stać się instrumentem. Ćwiczyć, ćwiczyć, ćwiczyć. Powtarzać, powtarzać, aż do chwili, kiedy ćwiczenia dadzą ci zapomnieć o ćwiczeniu. Pływać, pływać godzinami pod wodą z instruktorem. (...) Dyscyplina, sen, higiena życia, spokój, odpoczynek, samotność, świeże powietrze, zdrowe jedzenie. Żyć dla śpiewu. (...) Pozycja, podparcie, żebra, krocze, mostek, płuca, szczeka, ziewaj, uśmiech, przepona. I metoda ta zdała egzamin: głos Prucnal stał się trwały, silny i odporny na wszystko* ⁹.

Dzięki temu jej sposób śpiewania jest swoistym fenomenem. Nie umiem wskazać innego wokalisty, który byłby w stanie wykonywać zarówno repertuar klasyczny (operowy, operetkowy i pieśniarski), jak i muzykę popularną, i to na żywo, nie zaś tylko na płytach; dalej – wykonywać z czystością stylu, i to w repertuarze utworów nierzadko bardzo trudnych i wyczerpujących. Oczywiście, praktyka *crossover* nie jest we współczesnej kulturze muzycznej niczym niezwykłym, także w odniesieniu do działań wykonawców na granicy muzyki klasycznej i popularnej: Kiri Te Kanawa nagrała całą serię płyt poświęconych twórczości klasyków „rozrywki” (m.in. z piosenkami Gershwin, Portera i Legranda), a z drugiej strony zjawiskowa Włoszka Mina Mazzini – zestaw przebojowych arii operowych (album *Sulla tua bocca lo dirò*, 2009). Ale tego typu produkcje – próbujące miksować bądź znosić odrębność estetyk – tworzą muzyczne panopticum; wykonawcy, nawet jeśli próbują zbliżyć się do estetyki im obcej, zazwyczaj pozostają sobą i blisko „macierzystego” stylu. Przyjęcie innej tożsamości wokalne jest bowiem trudne (a nawet niemożliwe) z powodów czysto technicznych. W pełni uniwersalna technika śpiewu wydaje się utopią ze względu na ograniczenia indywidualnego aparatu głosowego i muzykalności. Spójrzmy na te ekstrema: w muzyce poważnej – w wypadku głosów kobiecych – eksponuje się rejestr głowowy, w popularnej zaś – pierśiowy, uznawany przez laików za zdecydowanie bardziej naturalny (daje dużo większe odczucie cielesności i materialności głosu, także w wysokiej tessiturze, gdy przechodzi w rejestr mieszany, np. u Mariah Carey lub Whitney Houston). Ponadto śpiew klasyczny wiąże się z wprowadzaniem głosu w rezonatory w celu uzyskania tzw. formatu śpiewaczego, co u niektórych wykonawców przyjmuje przejawiskawą, karykaturalną postać „wchodzenia w pozycję”; w muzyce popularnej natomiast, z uwagi na technikę mikrofonową, produkuje się sygnał bardziej

bezpośredni, „nagi”, mniej bogaty w formaty. Towarzyszą temu jeszcze inne aspekty techniczne, jak na przykład wibrato, które w wielu popularnych stylach (choćby w rocku czy jazzie) bywa traktowane jako manieryczne, niestylowe, a nawet nieznośne.

Prucnal dysponuje wyjątkowo silnym i zarazem elastycznym aparatem głosowym. Dzięki temu jest w stanie operować masywnie brzmiącym rejestrem piersiowym znacznie wyżej niż przeciętni piosenkarze (dobrze pokazuje to wykonanie *La bienvenue* z 1981 r.¹⁰). Umiejętność ta, dla zwykłych śmiertelników niedostępna, jest obiektem adoracji ze strony wielbicieli primadonn muzyki pop, jak Celine Dion czy Lara Fabian – wysoki, mocny i długo trzymany dźwięk staje się wtedy swoistym fetyszem i zarazem *clou* występu na żywo (np. w kulminacji *All by Myself* w wykonaniu Dion). Ale Prucnal potrafi się też posługiwać ostrą rockową chrypą, wymagającą specjalnej wirtuozerii i odpornej krtani. Po takim charczeniu jak w *Quand on n'a que l'amour* Breła¹¹ mało kto z doświadczonych wokalistów byłby w stanie wydobyć z siebie głos – tymczasem Prucnal potrafi od razu przejść do delikatnie brzmiących dźwięków w rejestrze głowowym. Jest to właśnie rezultat aparatu i techniki ukształtowanych przez studia w Komische Oper – choć na bazie osobniczych predyspozycji artystki – i później przez nią rozwiniętych w jedyny w swoim rodzaju wokalny styl pogranicza. Wyjątkowość działań Prucnal w kontekście estetyki *crossover* polega zatem na tym, że dotyczą one nie – lub nie tylko – repertuaru, lecz przede wszystkim stylu wykonawczego. I że styl ten rodzi się jakby ponad estetykami: Prucnal nie tyle przechodzi „od-do” lub coś łączy, ile tworzy zupełnie odrębną jakość wokalną i – szerzej – muzyczną, choć można wskazać jej źródła. Jeśli więc – jak powiada David Brackett o afroamerykańskiej muzyce popularnej i mainstreamie (co z powodzeniem można uogólnić) – proces *crossover* polega na kolonizowaniu jakiejś kultury muzycznej¹², to wokalistyka Prucnal nie zna granic. Na tym obszarze różne zjawiska z bogactwa tradycji i współczesnej kultury muzycznej nie tyle się spotykają, ile współlistnieją we wzajemnym, „demokratycznym” związku.

Wracając do Berlina „klasycznego” – że nabyte tam umiejętności okazały się trwale i najwyższej jakości, potwierdziły późniejsze sukcesy Prucnal w teatrach operowych w Warszawie, Lyonie i Lozannie w dziełach Pucciniego, Offenbacha, Poulenca i Weilla, a także w operach awangardowych, i również popisy operowe na ekranie, zwłaszcza w *Mieście kobiet* czy *Reise ins Ehebett* (reż. Joachim Hasler, 1966) i serialu telewizyjnym *Nick Verlaine* (reż. Claude Boissol, 1976). Jeszcze w 2010 r. Prucnal przypominała o tym, wykonując spontanicznie na bis – *a cappella* i bez mikrofonu – fragment operetki Oscara Strausa *Drei walzer* na koncercie w Clärchens Ballhaus w Berlinie¹³.

Czysty pierwiastek klasyczny przenika bowiem także do recitali piosenkarskich artystki. Dobrym przykładem jest program zarejestrowany w Théâtre National de la Danse et de l'Image de Chateaufallon w styczniu 1988 r. i wydany później na płycie *Concert 88* (Editions 23 EDL 049/050). W jego kulminacyjnym momencie Prucnal śpiewa – operowym głosem z towarzyszeniem fortepianu – arię Parasi z *Jarmarku w Soroczyńcach* Musorgskiego, po której następuje piosenka *Faraway Love* z wyrazistym groove'em, zaśpiewana mocnym rockowym głosem. Jest to rodzaj fazy liminalnej, jak w obrzędzie przejścia. Czas zostaje zatrzymany, przestrzeń – rozumiana całkiem realnie, jako przestrzeń dźwiękowa, akustyczna –

rozszerza się, głos przenika materialnie w ciała słuchaczy, a emocje zostają podane w sposób umowny i zarazem zupełnie bezpośrednio. Publiczność zostaje postawiona w sytuacji kryzysu. Okazuje się, że konwencja estetyczna – wydawałoby się: zamknięta, sztuczna, historyczna – ma moc rytualną, transgresyjną.

Ostatecznie jednak Prucnal operę w Berlinie, przynajmniej tymczasowo, porzuciła – by zagrać w komedii muzycznej *Reise ins Ehebett*. Nie chciała podporządkować całego życia „wysokiej” sztuce śpiewu, nie chciała również być zdana na łaskę operowej publiczności, którą interesują wyłącznie *akrobacje wokalne*. *Cyrk bez siatki ochronnej. Jedna, jedyna nuta nie tak – to śmierć*¹⁴. Zaśpiewała więc w *Reise ins Ehebett* przeboje taneczne w rytmie twista, co Felsenstein miał skomentować proroczo: *Nie zrobisz kariery „Schlagersängerin”*. *Jesteś do tego zbyt dobrą aktorką. Aktor może śpiewać tylko poetów*¹⁵.

Także z tym obszarem twórczości Prucnal zetknęła się w okresie berlińskim; poznała mało jeszcze wtedy popularne songi Weilla i Brechta czy Tucholsky’ego oraz – przez Evę-Marię Hagen, koleżankę z planu *Reise ins Ehebett* (również znakomicie śpiewającą, zaś w przyszłości matkę Niny Hagen) – twórczość Wolfa Biermanna, jednego z czołowych przedstawicieli niemieckiej piosenki autorskiej. Reprezentowany przez nich wszystkich sposób rozumienia twórczości artystycznej – jako oręża walki – miał się okazać bliski Annie Prucnal. Podobnie jak swoista ekspresja, pozbawiona obawy przed grubą kreską, przerysowaniem. To zresztą fascynowało nie tylko Prucnal. Prawie w tym samym czasie i ona, i David Bowie śpiewali sławny *Alabama-Song* Weilla i Brechta. Mimo różnic dzielących te dwa wykonania – chłodne i dekadentkie Bowiego i na przemian wykrzyczane i liryczne Prucnal – jest w nich jakiś wspólny berliński rys: nostalgii, ironii i buntu.

Paryż

Jakkolwiek było, Prucnal wróciła do Warszawy Berlinem odmieniona, co dobrze pokazuje jej niewielka, ale zawłaszczająca uwagę, zarysowana ostrymi środkami rola w filmie telewizyjnym Andrzeja Wajdy *Przekładaniec* z 1968 r. Prucnal odważnie zerwała z ciężącym jej wizerunkiem „polskiej Hepburn” i „dziewczyny z STS-u”, który przyniósł jej wcześniej ogólnonarodową sympatię. A w 1970 r. wyjechała do Paryża (za mężem Jeanem Maillandem), który stał się kolejnym miejscem kształtującym i rewidującym jej estetykę.

Do 1978 r. kariera Prucnal we Francji była związana najpierw i przede wszystkim z operą i teatrem, choć odbiorcy zachodniemu może się kojarzyć głównie z rolą filmową w *Sweet Movie*. Pojawił się tu jednak znaczący nowy element – kontakt ze współczesnym czy też awangardowym teatrem muzycznym. Od 1967 r. jego głównym laboratorium był we Francji festiwal w Awinionie¹⁶, na którym Prucnal występowała wielokrotnie i gdzie została zauważona. Współpracowała tam z wpływowymi kompozytorami – Claude’em Preyem (*Donna mobile 2*, 1972; *La grand-mère française*, 1976) i Antoine’em Duhamellem (*Ubu à l’opéra*, 1974), którzy wykorzystali jej fenomenalny głos i talent oraz niezwykle predyspozycje aktorskie w działaniach częściowo improwizowanych i performatywnych. (Już w okresie berlińskim Prucnal była wyczulona na sposób gry aktorów Berliner Ensemble, posługujących się przede wszystkim ciałem, podczas gdy w teatrze polskim świętością i celem było Słowo.) Na gruncie muzyki popularnej doświadczenia te ujawniły

się w niezwykłym dziele Pascala Duffarda *Dieu est fou* – wydanym na longplayu w 1976 r. (CBS 81589). Ten concept-album, będący hybrydą rock-opery i suity, sytuuje się na pograniczu rocka progresywnego, muzyki nowej, popu, folku i free jazzu. Prucnal snuje sopranowe wokalizy, które miejscami brzmią jak kolaże z operowych sampli; wtrąca nagle okrzyki, wycia i pojedyncze wysokie dźwięki o walorze wybitnie ekspresyjnym i zarazem sonorystycznym, włącza się też w wielogłos. *Dieu est fou* pozostaje eksperymentem właściwie jednorazowym i bezprecedensowym, niemożliwym do powtórzenia z uwagi na swój wariacki eklektyzm, nieprzewidywalność i skrajną ekspresję. W tym sensie doskonale współbrzmia z wieloma innymi dokonaniem Prucnal.

Ale w stylu Prucnal pojawił się wówczas jeszcze inny ton, można powiedzieć, że artystka przełamała niemiecką solenność francuskim *esprit*. Wiązało się to z odkryciem, zapewne za sprawą Maillanda, francuskiego kina, w tym przedwojennego, oraz jego śpiewających gwiazd, takich jak Yvonne Printemps, która choć dysponowała wdzięcznym, klasycznie ułożonym sopranem, to skoncentrowała się – podobnie jak Prucnal – na karierze filmowej i estradowej. Prucnal już na początku drogi piosenkarskiej sięgnęła po francuską adaptację przewrotnej piosenki Friedricha Hollaendra *Qui j'aime*, która stała się jedną z jej wizytówek i którą będzie później śpiewać w Japonii, całując siedzących na widowni mężczyzn, a czasem i kobiety, w usta¹⁷. Te ukłony w stronę (umownie rozumianej i artystycznie przetworzonej) *la belle époque* – w kompozycjach René Sylviano, Oscara Strausa czy Roberta Stolza, z sopranem jak szampan i z przymrużeniem oka – staną się jedną ze specjalności Prucnal. W 1993 r. poświęci im nawet odrębną płytę *Dédicaces* (Mélodie Distribution 80519-2), dla której trudno byłoby wskazać jakiś analogiczny przykład poza zupełnie historycznym – Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej, która w 1933 roku dała w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie recital „stylowych piosenek”, obejmujący m.in. arie operetkowe z początku wieku, ballady podwórzowe i pikantne obyczajowo utwory z tzw. szantanów. Warto przypomnieć fragmenty recenzji tego recitalu pióra Ireny Krzywickiej, gdyż jej słowa można doskonale odnieść także do stylu Prucnal: *Ze Zimińska jest nieporównaną komiczką, o tym wiedzieliśmy od dawna, ale okazało się teraz, że posiada też rzadkie wycucie stylu, chłoczający dar persyflażu oraz bystre oko urodzonej karykaturzystki. Żaden absurd tekstu, żaden dowcip melodii, nic z dawnych tricków aktorskich nie ujdzie jej uwadze. Jej gesty, mimika, taniec to istne poematy okrutnego i orzeźwiającego humoru. (...) To genre, który się nie zestarzeje, ten parodystyczny album przeszłości...*¹⁸ Prucnal więc, podobnie jak Zimińska, wskrzesza epokę i styl, poddając je równocześnie dekonstrukcji i deformacji. W mistrzowskiej miniaturze *Heute besuch' ich mein Glück* Stolza (z operetki *Der verlorene Walzer*) jest primadonną w pełnym tego słowa znaczeniu: ma królewską postawę i styl – a jednocześnie omdlewa, jakby zamroczona, może miłością, może alkoholem. Wykonanie spełnia więc zarazem reguły gatunku i je rozsadza, przejawia, deformuje. Jest subwersywne, podobnie jak *Future Is Now* Niny Hagen¹⁹ z cytatem z *Wiener Blut* Straussa-syna czy jej śpiewana skrzeczącym, popękany sopranem Mrs. Peachum w nagraniu *Die Dreigroschenoper* (1999).

Wszystkie te doświadczenia wpłynęły na kształt kariery Prucnal na polu muzyki popularnej. W 1978 r. po raz pierwszy wystąpiła z własnym recitalem, w Théâtre Gérard-Philipe w Saint-Denis, którego odbiorcami – co ciekawe – była głównie

publiczność robotnicza z aglomeracji paryskiej²⁰. Rozwinięciem tego recitalu był program *Rêve d'Ouest – Rêve d'Est*, prezentowany początkowo w paryskim Forum des Halles, następnie zaś w prestiżowym Théâtre de la Ville, a także w Olympii – i uznany za sensację sezonu. Zrealizowany z Oswaldem d'Andréa, kompozytorem i pianistą (znanym m.in. z występów z Catherine Sauvage i z komponowania muzyki filmowej), z którym Prucnal współpracowała stale w latach 1979-1982²¹.

Rêve d'Ouest – Rêve d'Est po latach wydaje się nadal prawdziwym *tour de force*, zarówno z uwagi na dyspozycję artystki, jak i jej repertuar. Program niewątpliwie nawiązuje do tradycji francuskiego *cabaret des chansonniers* i *variété* oraz ich współczesnej kontynuacji, którą przy innej okazji nazwałem „teatrem piosenki” (Charles Aznavour, Juliette Gréco, Liza Minnelli, Ała Pugaczowa). Za jego cechy konstytutywne uznaję autotematyzm, dążenie do tworzenia postaci (odróżniające się od właściwego sztuce estradowej artystycznego grania „samego siebie”), m.in. przez specjalne, aktorskie operowanie głosem i gestem; dialogowość, czyli przekraczanie monodramatycznej formuły recitalu (np. dzięki inscenizowaniu piosenki jako dialogu z wirtualnym partnerem) oraz teatralizację, polegającą zwłaszcza na wielokierunkowych próbach wiązania czasu widowiska (z natury nieciągłego z uwagi na to, że jest ono zbiorem odrębnych numerów)²².

Teatrowi piosenki – i w tym, i w kolejnych projektach – Prucnal nadaje jednak specjalny charakter. Nie podejmuje refleksji autotematycznej, autoteliczność sztuki nie jest dla niej wyzwaniem. Jej sztuka zawsze chce być zaangażowana: społecznie, ideowo, egzystencjalnie, i być może dlatego jest kojarzona we Francji z polityką. *Bo nie śpiewałam o listkach i różyczkach* – wyjaśnia piosenkarka²³, eksponując swój lewicowy rodowód i także przekonania, które wydają się jednak swoistym paradoksem w kontekście jej potyczek z totalitarnym reżimem PRL-u (Prucnal po latach zapoznała się z zawartością tzw. teczki i znalazła w niej m.in. donosy, których autorami była rodzina i bliscy przyjaciele). To jednak nie koniec paradoksów. Zaangażowanie sztuki – jak przypomina Anda Rottenberg – polega na wypełnianiu misji pozaartystycznej, zaś *skuteczne wywiązanie się z tak rozumianej służby wymaga od sztuki, aby dysponowała ona jak największą siłą perswazji, a więc przemawiała językiem uniwersalnym i posługiwała się powszechnie czytelną symboliką. Krótko mówiąc, aby operowała stereotypem*²⁴. Tego warunku zaangażowania piosenki Prucnal nie spełniają ani w warstwie literackiej, ani muzycznej. Pisane dla żony teksty Maillanda są bowiem poetyckie i nieoczywiste; najślawniejsze: *L'été (Ne m'appellez plus camarade)* i *Ma dissidence*, nieprzekładalne – jak twierdzi Prucnal – na inny język, wyrażają anarchicznego ducha kontrkulturowej wolności i buntu „komunistki bez partii i ojczyzny” (*un' communiste sans parti, un' communiste sans patrie*)²⁵, co po latach Prucnal zastąpiła bardziej adekwatnym, ale i poetyckim określeniem *une prucnaliste*²⁶. A więc ostatecznie wybrała wolność pod własną banderą: swojej sztuki, swojego życia²⁷. Odczytał to już wcześniej Louis Aragon, kiedy mówił o jej recitalu: *Ce n'est un tour de chant, c'est un tour de vie*²⁸.

Wracając do francuskiego repertuaru Polki – nieoczywista a naznaczona indywidualnym rysem jest także muzyka. Piosenki Prucnal są ewidentnie tworzone z myślą o jej możliwościach głosowych, muzycznych i ekspresyjnych, i z tego względu praktycznie niewykonalne dla innych wokalistów. Przykładowo utwory d'Andréi – w ulubionej przez piosenkarkę ascetycznej formule głos – fortepian (co

wydaje się kolejnym akcesem na rzecz piosenki teatralnej) wywołują liczne, choć rozproszone, skojarzenia: z songami Weilla, pieśniami Schumanna, muzyką salonową XIX wieku. Nie zrywają więc wcale z tradycją, a zarazem brzmią przecieży niezwykle drapieżnie i nowocześnie. To też jest paradoks estetyczny – krzyk miesza się z *bel-canto*, protest – z elegancją i ironią. Co ciekawe, na drodze artystycznej Prucnal pojawiają się coraz to nowi kompozytorzy: Jean Musy – który przesądził o stylu znakomitego albumu *Avec amour* z 1981 roku (RCA PL70356), Gérard Daguerre, Francis Lai, Georges Moustaki czy Jean-Marc Padovani – jakby artystka nie potrafiła dochować wierności albo nie chciała zamykać się w jakichkolwiek ramach. A jednocześnie cud spełnia się na nowo: oni tworzą odmienne jakości muzyczne i wyrażają się we współpracy z nią może najpełniej, ona zaś – oddając ducha ich muzyki, nie traci nic z własnej indywidualności. Osiągają więc ideał partnerstwa.

Warszawa

W projektach muzycznych Prucnal istotne miejsce zajmował zawsze „Wschód” materializujący się w piosenkach polskich z okresu STS-u (autorstwa Agnieszki Osieckiej, Andrzeja Jareckiego czy Macieja Małeckiego) i rosyjskich (Bułat Okudźawa, Władimir Wysocki), w pieśniach Mieczysława Karłowicza, romansach Aleksandra Wertyńskiego czy piosenkach żołnierskich oraz – *last but not least* – w akcencie emigrantki, którego wokalistka nigdy, zapewne świadomie, się nie wyzbyła. Taki rodowód, w świetle twórczości Prucnal, naznacza na całe życie; jest w nim doświadczenie i wojny, i niewoli (pod jarzmem totalitaryzmów), i wspomniana paradoksalna lewackość, a także swoisty egzotyzm „słowiańskiej duszy”, która kocha i cierpi w dwójnasób (i tak też śpiewa). Również przeświadczenie – wyrażone w piosence *Valse de Brooklyn* – że los ludzi ze Wschodu jest losem nomadów:

*Toujours plus loin
plus à l'Ouest
vers le destin
des gens de l'Est*²⁹.

Piosenki „wschodnie” Prucnal śpiewa najczęściej w językach oryginalnych. O ile jednak w repertuarze typu *Liliowy negr* Wertyńskiego odwołuje się do stereotypu kulturowego i wykonawczego (w tym wypadku przedrewolucyjnej, „szumnej” i melancholijnej Rosji), o tyle w piosenkach z polskiego „śpiewnika narodowego”³⁰ bierze tradycję w nawias i narusza sacrum. W sposób, co dla niej niezmiernie charakterystyczne, przewrotny. Śpiewa je bowiem „na maksymalnie napiętej strunie”, emfaticznie, ekstatycznie, rozlewnie – tak, że musi to rodzić podejrzenia co do intencji. Czy ten patos jest szczerzy, czy należy go traktować serio? A może jest w tym ironia bądź szyderstwo? Lub co gorsza: skłonność do kampu? (bo w polu znaczeń narodowo-martyrologicznych jawiłoby się to jako najgorsze „wynaturzenie”). Dla polskich odbiorców problemem był także dobór repertuaru, jego ultrapoprawność polityczna. W 1983 r. Prucnal nagrała w Montrealu, płytę o wymownym tytule *Loin de Pologne* (RCA PL37764), która *została bardzo źle przyjęta przez [polską] nową, młodą emigrację paryską*³¹. Na płycie znalazły się *Czerwone maki na Monte Cas-sino*, *Życzenie* Chopina oraz szokujące wokalną brawurą i nadekspresją reinterpret-

tacje pieśni ludowych. To musiało być – dla obu stron ówczesnej barykady (emigracja vs. Polacy w kraju) – niewygodne i drażniące.

No i problem wykonania. Przyjrzyjmy się – zaśpiewanej w bardziej neutralnym kontekście, w programie *Rêve d'Ouest – Rêve d'Est*, czyli jeszcze przed wybuchem „Solidarności” w 1980 r. – słynnej piosence partyzanckiej *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* z okresu II wojny światowej. Oczywiście nie był to wybór przypadkowy. Piosenka ta jest w Polsce ikoną kulturową; wiąże się z legendą Armii Krajowej i latami okupacji hitlerowskiej. Przy okazji wyraża pewien typowy scenariusz: egzystencjalny, wojenny i liryczny – częściowo w sentymentalnej, częściowo w tragicznej tonacji. Żołnierz, autor śpiewanego monologu, zostawia ukochaną, by ruszyć „w leśny mrok”, do kolegów zjednoczonych wspólną „sprawą”, ale też zapewnia dziewczynę o swoich uczuciach. Obowiązek patriotyczny zderza się więc tu z prywatnym, ludzkim pragnieniem szczęścia; ofiara krwi – z ofiarą miłości; noc – pora miłosnej ekstazy, ale i rozstania kochanków – z dniem; może powrotu, a może (to bardziej prawdopodobne) śmierci. W finałowej zwrotce apologia śmierci łączy się z wizją wiosny i rosnącego „na kościach bohatera” zboża – niemalże jak w *Marii* Antoniego Malczewskiego z 1825 r., będącej archetypową powieścią poetycką polskiego romantyzmu.

W utrwalonym na płycie live wykonaniu *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (album *Anna Prucnal: Enregistrement public Théâtre de la Ville*, RCA PL37345) Prucnal akompaniują dwa fortepiany (Oswalda i Nicole d'Andréa). Pierwszy, z figuracyjną partią prawej ręki, dopełnia frazy wokalne, nawiązując do motywów melodii, drugi realizuje akordowe ostinato, nikłe i ciche, a jednak dziwnie brzmiące: jak honky-tonk, co niepokoi w kontekście zapowiedzianej przez wykonawczynię *chanson partisan*. Akompaniament wzmacnia więc skojarzenia z romantyczną i młodopolską liryką wokalną, w której tradycje poetyckie i muzyczne (reprezentowane przez Moniuszkę i Karłowicza) *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* niewątpliwie się wpisuje, a jednocześnie wnosi ton subwersywny – bowiem ten narodowy „fortepian Chopina” jest rozstrojony. Typ faktury fortepianowej odpowiada też – jak powiedziałby Northrop Frye – za „przemieszczenie” wykonania w sferę znaczeń związanych z kulturą polskiego dworku, salonu, domowego muzykowania. Znaczenia te zabarwiają to, co „narodowe”, w specyficzny sposób, albowiem sytuują to w sferze intymnej i prywatnej, w której o „sprawie” się pamięta, ale z pewnym naddatkiem (zwłaszcza w finałowej zwrotce, przesuniętej tonacyjnie wzwyż i wzmocnionej pełnym, piersiowym brzmieniem głosu Prucnal). Pamięć jest tu więc i prywatna, i społeczna, ponadjednostkowa, także z tego względu, że głos i fortepian są kontrapunktowane „stabilizującą” wokalizacją niskiego głosu żeńskiego (prawdopodobnie Nicole d'Andréa) w długich wartościach. Wokaliza ta odsyła do tradycji zbiorowego śpiewania będącej genetycznym kontekstem utworu (podobny efekt pojawił się w przejmującej interpretacji Ewy Demarczyk w *Wierszach wojennych* do słów Baczyńskiego i muzyki Zygmunta Koniecznego). Ekspresja Prucnal jest emfatyczna i kampowa, co pozwala wybrzmieć specyficznym podtekstom, także genderowym, przecież tekst słowny pozostaje monologiem mężczyzny, zaś wykonawczyni – w skórzanej kurteczce – jawi się jako istnienie o płynnej tożsamości. Piękna kobieta jest tu jednocześnie chłopcem, a diwa – anarchistką.

Przykład ten pokazuje, jak skomplikowany układ tworzą w piosenkarstwie Prucnal pierwiastki miejsca i tożsamości. I jak szeroką, otwartą na „niepoprawne”

odczytania, semiozę umożliwiającą. Również z tego względu sztuka Prucnal wzbudza skrajne emocje. W roku 1989 artystka zaśpiewała na Placu Zamkowym w Warszawie z pełnym sukcesem – na fali entuzjazmu Polaków z odzyskanej po upadku komunizmu wolności i własnej radości z możliwości odwiedzenia ojczyzny po latach. Później jednak musiała już toczyć z publicznością wolnego kraju niełatwe boje o akceptację, zwłaszcza w 2010 r. na koncercie w warszawskim Och-Teatrze, mimo iż prezentowała tam program *Chansons et contre-chansons pour Anna*, przyjęty uprzednio entuzjastycznie w Awinionie i Paryżu. W Polsce nie zadziałał jednak pozytywnie ani sentyment, ani kredyt zainteresowania dla artystki prześladowanej, a odnoszącej sukcesy na Zachodzie, ani też rzeczywista wartość uprawianej przez Prucnal sztuki piosenki. Uznano ją za obcą, inną i wynaturzoną, w czym niebagatelną rolę odegrał zapewne polski resentyment wobec emigrantów z powodzeniem odnajdujących się poza ojczyzną³².

* * *

Powyższy rekonesans pokazuje, że sztuka piosenki Anny Prucnal jest utkana z bardzo różnych i nierzadko przeciwstawnych jakości (w ramach kategorii estetycznych, artystycznych, performatywnych, ideologicznych, kulturowych, etnicznych itd.), związanych z miejscami, w których się rodziła, rozwijała i spełniała. Należałoby powiedzieć, że sztuka ta jest – na skalę rzadko spotykaną w muzyce popularnej – transnarodowa, transgatunkowa i transstylistyczna. Przynależy też do transawangardy lat 70. i 80. (bo to pojęcie z zakresu sztuk pięknych można przecież odnosić także do pewnych zjawisk muzycznych) z jej *szczególnym stosunkiem do tradycji polegającym często na zrywaniu pieczęci z określonych kulturowych i narodowych tabu oraz egzystencjalną postawą*³³. Ta postawa – znosząca przedział między sztuką a życiem, związana z lewicowością, zaangażowaniem i poszukiwaniem wolności – jest widoczna zarówno w życiu Prucnal oraz jej deklaracjach, jak i działaniach artystycznych, na które silnie promieniuje (jawi się to jako źródło swoistej autentyczności).

Ujawnia się tu, w całym splocie żywiołów i wpływów, tożsamość Prucnal: płynna, procesualna, performatywna, w każdym geście artystycznym określająca się od nowa i na chwilę. To falowanie można interpretować jako szczególną strategię oporu przed zastygnięciem, zdefiniowaniem, śmiercią (artystyczną), co, parafrazując Jacka Kochanowskiego, wymaga właśnie *nie budowania tożsamości, ale jej destabilizacji, nie porządkowania narracji, ale jej dekompozycji poprzez podejmowanie gry z tworzącymi ją znaczeniami. (...) Ciało wolne to ciało, które wymyka się (normatywnym) znaczeniom, ślizga się po nich, to ciało, którego gesty i pragnienia „rozsadzają” sens, uniemożliwiają osiadanie sensu na jego powierzchni, to ciało-nomada: w ruchu, w ucieczce, nieokreślone, niejednoznaczne, zdeterytorializowane*³⁴.

Wydaje się, że Prucnal ów ideał „wolnego ciała” osiągnęła, co ma ważne konsekwencje. Zawsze i w każdym kontekście – artystycznym, społecznym, politycznym, kulturowym – znaczy ona, także i przede wszystkim, samą siebie. Nie daje się zredukować. Jednocześnie w działaniach artystki wyczuwa się – na tym polega zagadka i zarazem paradoks jej tożsamości – istnienie odrębnego i trwałego rdzenia. Sama w sobie i przez siebie jest „miejscem” – wyodrębnionym przez głos i je-

dyną w swoim rodzaju ekspresję – zaś miejsca tego nie można ani z kimkolwiek lub czymkolwiek pomylić, ani też zawłaszczyć.

GRZEGORZ PIOTROWSKI

- ¹ www.facebook.com/pages/Anna-Prucnal/456-75546488 (dostęp: 20.09.2015).
- ² *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, wyd. S. Whiteley, A. Bennett, S. Hawkins, Ashgate, Aldershot 2005, s. 2.
- ³ J. Connell, Ch. Gibson, *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London 2003, s. 12, 15.
- ⁴ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 93.
- ⁵ A. Prucnal, J. Mailland, *Ja urodzona w Warszawie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 212.
- ⁶ J. Mailland, *Chansons et contre-chansons pour Anna*, L'Amour, Coaraze 2004, s. 114.
- ⁷ E. Wyścińska, *W teatrze Felsensteina*, „Dialog” 1961, nr 3, s. 138.
- ⁸ A. Prucnal, J. Mailland, dz.cyt., s. 213.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=zGvXA06-scKY> (dostęp: 20.09.2015).
- ¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=i1ATiEn-b9Ck> (dostęp: 20.09.2015).
- ¹² D. Brackett, *What a Difference a Name Makes. Two Instances of African-American Popular Music*, w: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, ed. by M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, Routledge, New York 2003, s. 250.
- ¹³ G. Piotrowski, K. Szymański, *Anna Prucnal w Berlinie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artyku-ly/106319.html> (dostęp: 20.09.2015).
- ¹⁴ A. Prucnal, J. Mailland, dz.cyt., s. 214.
- ¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 216.
- ¹⁶ E. Salzman and Th. Dési, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 203.
- ¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=djMn1Oj-mm5Q> (dostęp: 20.09.2015).
- ¹⁸ Cyt. za: M. Zimińska-Sygietyńska, *Nie żyłam samotnie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 283-284.
- ¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=CLiENIA-K9g4> (dostęp: 20.09.2015).
- ²⁰ L. Kołodziejczyk, *Anna Prucnal. Wedeta Parryża*, „Przekrój” 1981, nr 1911, s. 9.
- ²¹ O. d'Aréa, *L'oreille en fièvre*, Arthémus, Pont-Scorff 2002, s. 353.
- ²² G. Piotrowski, *Teatr piosenki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 357-379.
- ²³ A. Prucnal, *Prucnalistka. Rozmowa z Anną Prucnal*, w: R. Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 17.
- ²⁴ A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Art. Projects, Warszawa 2009, s. 158.
- ²⁵ J. Mailland, dz.cyt., s. 37.
- ²⁶ A. Prucnal, *Rencontre. Anna Prucnal*, „Je chante!” 2001, nr 27, s. 62.
- ²⁷ Zapytana, kim jest prucnalista i jaka jest jego ideologia, artystka odpowiada: *To jestem ja. (...) Lepiej zrobić coś dla kogoś niż dla siebie. Wolę się dzielić, bo jestem aktorką* (A. Prucnal, *Prucnalistka...* s. 20).
- ²⁸ Cyt. za: <http://fr-fr.facebook.com/pages/Anna-Prucnal/45675546488> (dostęp: 17.05.2014).
- ²⁹ J. Mailland, dz.cyt., s. 119.
- ³⁰ G. Piotrowski, *Pieśń ujdzie calo. Uwagi o pojęciu i badaniach nad „polskim śpiewnikiem narodowym”*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 20, s. 28-29.
- ³¹ A. Prucnal, J. Mailland, dz.cyt., s. 254.
- ³² Zob. G. Piotrowski, K. Szymański, *Jak Pani nie wstyd (tak śpiewać)! Spektakl piosenki Anny Prucnal*, w: *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, red.: J. Potkański, R. Pruszczyński, Elipsa, Warszawa 2011, s. 108-124.
- ³³ A. Rottenberg, dz.cyt., s. 244.
- ³⁴ J. Kochanowski, *Socjologia seksualności. Marginesy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 79.