

Prof. dr hab. Bożena Muszkalska

Wrocław, 30.09.2015

Instytut Muzykologii

Uniwersytet Wrocławski

Ocena rozprawy doktorskiej mgr Niny Pielacińskiej pt. „Fenomen fado na przykładzie Polski. Poetyka i performance” – Poznań 2015

Praca doktorska mgr Niny Pielacińskiej stanowi pierwszą próbę całościowego przedstawienia zjawiska fado w Polsce z uwzględnieniem „różnorodnych aspektów poetyki gatunku, jak też performance’u”. Kolejne cele badawcze, jakie stawia sobie Autorka, to: zdefiniowanie określenia *Novo Fado* oraz scharakteryzowanie tego fenomenu, nie tylko w Portugalii i w Polsce, ale także w innych krajach na świecie, oraz określenie relacji „polskiego fado” do lizbońskiego pierwowzoru i wskazanie istniejących obecnie w Polsce nurtów.

Autorka ukazuje zjawisko fado w perspektywie historycznej i teoretycznej. Relacjonuje w wyborze wiedzę na temat tego gatunku z dziedzin historii, teorii literatury, muzykologii i innych dyscyplin w celu stworzenia pełniejszego kontekstu dla omawianych zagadnień bezpośrednio związanych z wykonawstwem fado w Polsce. Wobec przytaczanych prac Doktorantka zajmuje stanowisko nie tylko referujące, ale i krytyczne. Ważne źródło wykorzystane w pracy stanowiły także materiały i informacje pozyskane bezpośrednio od polskich i portugalskich fadystów oraz badaczy fado. Jako że w dotychczas opublikowanych pracach brakuje zdaniem Doktorantki kompletnej charakterystyki gatunku, odnoszącej się do wszystkich jego aspektów, pragnie ona swoją rozprawą wypełnić tę lukę i zapoczątkować szeroko zakrojoną dyskusję.

Cele, jakie wytyczyła sobie Autorka, nie były łatwe do osiągnięcia. Dobrze jednak świadczy o jej ambicji podjęcie wyzwania, któremu – powiem to na wstępie – w ramach możliwości, jakie daje doktorat, podolała. Próbując zrozumieć fenomen fado na polskim gruncie, Autorka poddała analizie twórczość wcześniejszych portugalskich fadystów oraz dwudziestopierwszowiecznych innowatorów. Starła się znaleźć przyczyny przemian, jakie następowały w historii fado, oraz zidentyfikować cechy dystynktywne twórczości protagonistów fado nowej generacji, konfrontując ją z twórczością uznawaną za tradycyjną.

Praca zawiera cztery rozdziały poprzedzone „Wstępem” i zwieńczone „Wnioskami” oraz „Bibliografią” obejmującą prace w językach: polskim, angielskim, hiszpańskim, włoskim, katalońskim i francuskim. Układ pracy jest w ogólnym zarysie logiczny, z

zastrzeżeniami, o których będzie mowa w trakcie szczegółowej analizy treści i struktury rozdziałów.

Rozdział I, zatytułowany „Fado w perspektywie historycznej”, składa się z jednego podrozdziału, podzielonego na trzy ogniwa, które odpowiadają kolejnym etapom rozwoju fado, przy czym granice tych etapów zostały wyznaczone latami bądź twórczością wybitnych postaci fado. Treści zawarte w tym rozdziale zostały potraktowane jako tło dla głównego przedmiotu badań i dotyczą ogólnych procesów rozgrywających się w przeszłości, które mogły wpływać na współczesny kształt fado. Stąd też zostały one pomyślane jako ramy dla hipotetycznych dociekań i interpretacji, a w szczególności – dla „nowej, kompletnej definicji fado”, która pojawia się w rozdziale II, i „pełnej charakterystyki *Novo Fado*”, w rozdziale III. Założenie to jest samo w sobie słuszne. Rozumienie terażniejszości następuje bowiem poprzez badanie przeszłości, której terażniejszość jest efektem, jak konstatuje Claude Levi-Strauss. Historyczny wymiar nadany kulturze funkcjonującej współcześnie pozwala na umieszczenie badanych zjawisk w odpowiedniej perspektywie czasowej i przestrzennej. W cytowanych sformułowaniach rażą jednak określenia „kompletna” definicja, „pełna” charakterystyka, świadczące o aspiracjach autorki dojścia do ustaleń ostatecznych, co w humanistyce jest nieosiągalne.

Rozdział II pt. „Fenomen fado w świetle rozważań teoretycznych” dzieli się na trzy podrozdziały. W pierwszym zostały przytoczone wybrane typologie fado, zaczerpnięte z portugalskiej, a także angielsko- i polskojęzycznej literatury przedmiotu. Kryteria podziału, jakie przyjęto w tych typologiach, są mocno zróżnicowane i obejmują: budowę stroficzną, „formę muzyczną” oraz miejsce powstania. Wybór typologii uwzględniających jak największą liczbę odmian fado, był – jak wyjaśniła Doktorantka – podporządkowany celowi, jaki stanowiło stworzenie uniwersalnej (w podtekście) definicji fado. Podrozdział II poświęciła Autorka opisowi „wszystkich elementów składających się na pełną charakterystykę pieśni fado.” W opisie tym wyodrębniła takie czynniki jak: warstwa tekstualna pieśni jako gatunku literackiego i utworu muzycznego, dominanty tematyczne, akompaniament oraz performance. Propozycja ta budzi pewne wątpliwości, ale powrócę do nich w dalszym fragmencie recenzji. W III podrozdziale zostaje sformułowana definicja fado, która stanowi ukoronowanie dotychczasowych rozważań i płaszczyznę odniesienia dla przeprowadzonych w kolejnym rozdziale analiz porównawczych oraz charakterystyki współczesnych kierunków rozwoju fado.

W rozdziale III pt. „Poetyka oraz performance w fado portugalskim i polskim. Studium analityczno-porównawcze” Autorka podjęła pierwszą w polskim piśmiennictwie tak

szeroko zakrojoną próbę zaprezentowania postaci działających w Polsce wykonawców pieśni fado oraz ich twórczości. W dwóch podrozdziałach omówiła kolejno sylwetki, a następnie wybrane utwory z repertuaru artystów: Marzeny Nieczuli-Urbańskiej, João de Sousy, Kingi Rataj i Natalii Juśkiewicz. Doktorantka wskazała najważniejsze – jej zdaniem – aspekty utworów wykonywanych przez wymienionych fadystów oraz ich portugalskich pierwowzorów, zgodnie z ustalonym w rozdziale II schematem.

Zastrzeżenia budzi używane przez Doktorantkę określenie „polskie fado” w stosunku do analizowanego repertuaru wszystkich wspomnianych wykonawców. Jeśli bowiem Kinga Rataj wiernie odtwarza portugalskie pieśni tego gatunku, to jest to ciągle portugalskie fado w interpretacji polskiej wykonawczyni. Podobnie, przywoływany projekt Natalii Juśkiewicz obejmuje tradycyjne utwory fado, w których partia wokalna została przetransponowana na skrzypce. Z kolei João de Sousa jest żyjącym w Polsce portugalskim artystą, który swój projekt zrealizowany z polskimi muzykami nazwał co prawda *Fado Polaco*, lecz jest to raczej *licentia poetica*. De Sousa łączy bowiem w tym projekcie tradycyjne fado portugalskie z elementami nie tylko muzyki polskiej, ale i jazzu, flamenco, muzyki afrykańskiej oraz orientalnej. Nota bene, zamieszczenie na płycie *Fado Polaco* polskiej piosenki „Miłość ci wszystko wybaczy”, wykonanej z Natalią Grosiak, Doktorantka uznała za mogące zaskoczyć słuchaczy. Żałować należy, iż nie przeprowadziła jak w przypadku pozostałych utworów analizy porównawczej, która być może pozwoliłaby ustalić, dlaczego de Sousa powiedział o tej piosence, że jest to „ciekawe połączenie portugalskiej i polskiej tradycji muzycznej”, a wokalistka nazywa ją „polskim fado”.

Rozdział IV, zatytułowany „*Novo fado*: odrodzenie gatunku i przewyciężenie tradycji”, zawiera trzy podrozdziały. W pierwszym omówione zostały tendencje zarysowujące się w twórczości portugalskich artystów dwóch najmłodszych pokoleń. Bazując na sformułowanej przez siebie definicji fado, Autorka stara się określić, czym jest *Novo Fado*. Podsumowanie wyników przeprowadzonych w pracy analiz porównawczych oraz próbę oceny, twórczość którego z działających w Polsce wykonawców mieści się w tym nowym nurcie, przynosi kolejny podrozdział. Doktorantka stawia trafną diagnozę, iż kultywowane przez wspomnianych artystów fado pozostaje bliskie tradycyjnemu gatunkowi z Lizbony, nowatorski jest jedynie akompaniament.

Autorka dokonuje ponadto w omawianym rozdziale przeglądu najważniejszych wydarzeń muzycznych, festiwali, koncertów, pokazów filmowych i innych, które miały miejsce w Polsce, oraz wskazuje na inspiracje fado w polskiej literaturze. Ostatnie ogniwo

rozdziału dotyczy rozpowszechnienia się portugalskiego fado w różnych krajach świata i jego fuzji z innymi gatunkami muzycznymi.

Końcowy fragment dysertacji, zatytułowany „Wnioski”, dobrze syntetyzuje i podsumowuje -zgodnie ze swoim przeznaczeniem - problematykę będącą przedmiotem rozważań.

Podlegająca ocenie praca lokuje się na pograniczu kilku dyscyplin naukowych, ja jednak chciałabym odnieść się przede wszystkim do tych kwestii, które jako muzykologowi są mi najbliższe.

Zdecydowanie popieram pogląd p. mgr Pielacińskiej, że istoty fado należy poszukiwać przede wszystkim w jego performatywnym wymiarze. Sposób wykonania utworu i jego szeroko rozumiany kontekst oraz proces komunikacyjny, jaki zachodzi między wykonawcami i publicznością, mają w przypadku fado znaczenie kluczowe. Doktorantka słusznie więc szuka inspiracji w pracach, w których zjawiska kulturowe/artystyczne rozpatrywane są jako performanse. Sięga do prac lingwistów, teoretyków literatury i teatrologów, w których nie znajduje jednak satysfakcjonującej recepty na to, jak analizować utwór muzyczny. Tymczasem kierunek „performance studies” w ramach studiów muzycznych pojawia się na coraz większej liczbie uczelni na świecie. Muzyka (wraz z warstwą słowną w przypadku pieśni) stanowi w ujęciu muzykologów-performatyków fenomen społeczny, przestaje być uważana za przedmiot wykonania, a jest rozpatrywana „jako” performans, czyli działanie, aspekcie zarówno w estetycznym, jak i komunikacyjnym. Tekst słowno-muzyczny, sposób wykonania, wygląd i zachowanie performerów oraz publiczności i wiele innych czynników mających wpływ na ostateczny kształt utworu, są ze sobą zgodnie z tą koncepcji integralnie powiązane (Cook 2001, Auslander 2006, 2008, Blau 2009). Takie podejście do twórczości fado z pewnością ułatwiłoby Doktorantce analizę, zwłaszcza utworów, które lokują się w nurcie *Novo Fado*. Nawiasem mówiąc, nie rozumiem, dlaczego Autorka nie stosuje spolszczonej pisowni wyrazu *performance*, przyjętej w literaturze polskojęzycznej, choćby w cytowanych przez nią publikacjach Artura Dudy czy tłumaczeniach prac Patrice’a Pavisa.

Niestety, słabą stroną dysertacji jest język, jakim Doktorantka opisuje zjawiska muzyczne, zdradzający, że nie posiada ona odpowiednich kompetencji, aby wypowiadać się na tematy bezpośrednio związane z muzyką. Korekty wymagają zarówno te fragmenty, w których Doktorantka własnymi słowami referuje zagadnienia poruszane w pracach polskojęzycznych, jak i te, w których odwołuje się do tekstów obcojęzycznych. Nie ma w języku muzykologicznym (ani ogólnie w języku polskim) takich określeń jak „nieco melizmatując” (s. 173), „lekko melizmatując”, „dźwięki zmniejszone” (s.175) i wielu innych.

Niektóre zdania sprawiają wręcz wrażenie, że zostały przetłumaczone przy użyciu internetowego tłumacza i bezpośrednio skopiowane do tekstu rozprawy. Oto przykład takiego zdania: „Regularność rytmu, zapewniona przez altówkę, buduje stabilną bazę, na podstawie której rozwijają się różne rodzaje wariacji rytmicznych, wśród których dominuje synkopowana struktura pieśni.” (s. 74). Poza drobniejszymi niezręcznościami językowymi występują w tym zdaniu dwa poważniejsze błędy. Po pierwsze, altówka nie jest instrumentem akompaniującym pieśniom fado. W oryginalnym tekście znajdowało się zapewne określenie „viola”, które w powiązaniu z fado oznacza gitarę. Po drugie, określenie „synkopowany” może odnosić się jedynie do rytmu, a nie do „struktury pieśni”. Krótko mówiąc, gdyby praca miała zostać opublikowana, konieczne byłoby poddanie korekcie wszystkich fragmentów dotyczących kwestii muzycznych.

Na koniec kilka ogólnych uwag krytycznych dotyczących formalnej strony rozprawy. Niepoprawna jest struktura pierwszego rozdziału, który składa się z jednego tylko podrozdziału. W „Spisie treści” zostały pominięte „Wstęp” oraz podrozdział pt. „Dominanty tematyczne pieśni fado” znajdujący się w rozdziale II (s. 68). Zdarzają się błędy w odsyłaczach do literatury i w „Bibliografii”. Na przykład, definiując pojęcie „akompaniamentu”, Autorka powołuje się na hasło „Akompaniament” Józefa Chomińskiego z „Encyklopedii muzycznej” pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego, której pierwsze wydanie pochodzi z 1995 roku. Zarówno w odsyłaczu, jak i w „Bibliografii” Autorko podaje rok 1960 (s.73). Błąd występuje też w kolejnym odsyłaczu przy tej definicji: „Chomiński, 1858-1990”. Także ten zapis powtarza się w bibliografii.

Konkludując, wypada raz jeszcze podkreślić, iż bogactwo i złożoność problematyki podjętej w rozprawie pokazuje, jak poważne zadanie postawiła przed sobą Autorka. Doktorantka wywiązała się z niego w sposób, który jest świadectwem jej dobrego przygotowania do prowadzenia samodzielnych badań. Przedstawiając w recenzji uwagi krytyczne, nie zamierzałam podważyć naukowej wartości dysertacji. Stanowi ona ważny wkład do studiów nad zjawiskiem fado w Polsce i jest pierwszą pozycją poświęconą tej problematyce.

Praca spełnia zatem wymogi ustawy o stopniach i tytułach naukowych odnośnie do rozpraw doktorskich. Wnoszę w związku z tym o dopuszczenie pani mgr Niny Pielacińskiej do dalszych faz przewodu doktorskiego.

*Bożena Kucielak*