

Grzegorz Piotrowski

Teatr piosenki

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (148), 357-379

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Piotrowski

Teatr piosenki

A zatem teatr (i spektakl) piosenki – rozumiany jako kategoria gatunkowa, stylistyczna, estetyczna i zarazem performatywna¹. Także – instytucjonalna, skoro Ewa Demarczyk, Ałła Pugaczowa czy Anna Prucnal prowadziły swoje teatry piosenki: instytucje produkujące recitale i widowiska muzyczne.

¹ Aspekty te ujawnia relacja A. Łarionowa z moskiewskich koncertów Ałły Pugaczowej w Teatrze Estrady w grudniu 1981 roku: „Tego wszystkiego, co działo się tym razem na scenie teatru, ściśle mówiąc, nie sposób nazwać estradowymi solowymi koncertami [...] w tym potocznym znaczeniu słowa, do którego przywykliśmy. To raczej były przedstawienia, spektakle – spowiedzi, głęboko poruszające duszę, kiedy Ałła Pugaczowa nie opowiadała po prostu o życiu – zjawisko w pełni dopuszczalne i bardzo rozpowszechnione na estradzie – lecz całą siłą swojego nietuzinkowego [...] talentu przeżywała życie, odkrywając muzyką i słowem dziwnie dławiące sekrety nierozpoznanych ludzkich uczuć, jak to zdarzało się kiedyś we wspaniałych klasycznych teatrach, zdolnych mocą sztuki rodzić na oczach widzów życie, pełne dramatyizmu, cierpień i radości, [...] przeniknięte gorzkim oddechem pożądań, lecz także uświadomionych, rozumiałych i boleśnie przeżytych uczuć. Coś takiego, oczywiście, spotyka się już nieczęsto i w teatrze, lecz całkiem rzadko – na zasadzie wyjątku – na naszej estradzie” (cyt. za: F. Razzakow *Ałła Pugaczowa: po stopniach sławy. Samąją pożąną biografiją wielkiej piewicy, Jauza, Moskwa 2004, s. 245-246*).

Grzegorz Piotrowski, dr, Katedra Kulturoznawstwa UG, zainteresowania: twórczość J. Iwaszkiewicz; P. Mykietyn; muzyka popularna; performatyka, publikacje: *Marilyn Monroe 1962*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 3-4 (z K. Szymańskim); *Matnia, czyli „Król Lear” Pawła Mykietyna*, „Notatnik Teatralny” 2013, nr 72-73; *Syndrom Pogorelicia. O performatywności w muzyce*, w: *Performatywne wymiary kultury* (2012). Kontakt: peter_kilburn@op.pl

Określenie „teatr piosenki” budzi jednak od razu poważne wątpliwości. Piosenka i piosenkarstwo przynależą przecież do estrady, nie do teatru.

Estrada obejmuje te dyscypliny artystyczne, które wyrażają się w miniaturowych gatunkach scenicznych (piosenka, skecz, monolog itp.), prezentowanych w postaci widowiska złożonego z wielu odrębnych numerów. W wypadku występu jednego artysty widowisko takie nazywamy recitalem, w wersji składankowej zaś – *variété*, music-hallem bądź rewią². W teatrze natomiast inne, większe, są rozmiary gatunków (komedia, wodewil, opera itd.) – wypełniają one całe przedstawienie. „Czas teatru [...] – wyjaśnia Roland Barthes – jest zawsze związany. Czas music-hallu przeciwnie: jest to czas *ex definitione* **przerzywany**, czas natychmiastowy”³. Estrada ma więc „krótki oddech. Program całkowicie jednorodny, «pełnospektaklowy», jest tu rzadkością. Przeważa cykl krótkich występów różnorodnych”⁴.

Nie tylko o czas i formę jednak chodzi, ale także o intensywność spektaklu, o sposób cielesnej obecności wykonawców, o relację między nimi i widownią⁵. Estrada – to szybkie wyładowanie, chwila, doraźny efekt, bez powolnego budowania napięcia. Performer prawie zawsze pozostaje tu człowiekiem z konkretnym imieniem i nazwiskiem, w pewnym sensie nagi wobec widzów; pozostaje „sobą”, tzn. gra swój artystyczny, stworzony na publiczny użytek, wizerunek. Natomiast aktor w teatrze, budując postać, zazwyczaj w jakimś zakresie próbuje stać się kimś innym, odrębnym (nawet jeśli wywiedzionym z samego siebie), próbuje ucieleśniać „zewnątrzną” rolę, którą może „wziąć po kimś, przekazać komuś, [...] dublować”⁶. Jednocześnie aktor teatralny działa w zespole, w grupie innych postaci. Na estradzie zaś „postać bywa niezmienna, niejako zrośnięta ze swoim twórcą, jak w sztuce kłowna; albo też, jak to bywa w recytacji lub w piosence estradowej, pojawiają się różne postaci – czasem nawet w jednym

2 Amerykańska *revue*, będąca poprzedniczką musicalu, miała – w odróżnieniu od estradowych „rozmaitości” – formę bardziej zintegrowaną (wokół wątku, postaci czy tematu), aczkolwiek jeszcze bez linearnej akcji (zob. M. Gołębiowski *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, PWN, Warszawa 1989, s. 57).

3 R. Barthes *Mit i znak. Eseje*, wybór i wstęp J. Błoński, przeł. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 83.

4 Z. Raszewski *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Krąg, Warszawa 1991, s. 46.

5 Zob. G. Piotrowski *Muzyka popularna jako sztuka performatywna*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Libron, Kraków 2013, s. 158-160.

6 Z. Raszewski *Teatr w świecie widowisk...*, s. 49.

«numerze» – ale rozmawiać ze sobą mogą wyłącznie za pośrednictwem swojego animatora”⁷. Akcent pada tu więc na indywidualium.

„Estrada – to słowa Ireny Santor – wymaga osobowości, indywidualności, własnej «twarzy», własnej, by tak rzec, stylistyki”⁸. Z tego bierze się skrócenie dystansu między widzem a artystą. Quasi-personalny wymiar wszelkich działań tego ostatniego, ciężenie biografii, w ogóle całej wiedzy o wykonawcy, którą posiada odbiorca, bliskość i manifestowana cielesność działają czasem do tego stopnia, że słuchacz przyjmuje piosenki nie jak kreacje artystyczne, lecz jako „zbiór oświadczeń i stwierdzeń”, przez które performer „zdaje sprawę narodowi ze swojego życia”⁹. Ale też człowiek estrady zwraca się najczęściej do odbiorcy bezpośrednio, także za pomocą rozbudowanego systemu znaków pełniących funkcję fatyczną, podkreślających materialność przedstawienia (ukłony, słowo do publiczności, wychodzenie poza linię rampy itd.), a więc inaczej niż w tradycyjnym modelu teatru z intencjonalną „czwartą ścianą”. Z tego względu relacje interpersonalne w estradowym świecie nacechowane są swoistą intymnością i intensywnością, specyficznym ekshibicjonizmem i voyeuryzmem. Być może więc teatr piosenki wyodrębnia przede wszystkim natężenie tego, co chciałoby się określić mianem performatywności¹⁰?

A „piosenka aktorska”? Samo określenie jest wynalazkiem lokalnie polskim i nigdzie poza Polską się nie upowszechniło. Niemcy, podobnie Czesi, operują pojemną, opozycyjną wobec podgatunku piosenki rockowej i piosenki pop, kategorią *chanson*, nawiązującą do francuskich korzeni teatru piosenki. W odmianie tej mieści się – jeśli pozostać na gruncie rodzimego uzusu językowego – piosenka aktorska, autorska, literacka, kabaretowa i poezja śpiewana, nierzadko doprawiona szczyptą jazzu. Z kolei w Stanach Zjednoczonych i Anglii zjawisko piosenki aktorskiej czy teatralnej w ogóle nie jest wyodrębniane jako osobna specjalność zawodowa bądź kategoria stylistyczna. Jest czymś zupełnie naturalnym, z uwagi na tradycję show-biznesu, że aktor, piosenkarz, w ogóle każdy performer – śpiewa, tańczy,

7 Tamże, s. 47.

8 I. Santor *Z Ireną Santor*, rozmowę przeprowadziła M. Hagowska, „Synkopa” 1979 nr 72, s. 2.

9 Słowa anonimowego recenzenta o albumie Pugaczowej *Nie dzielcie mnie bal’no, gospoda* („Ogoniok” 1995 nr 3, s. 84).

10 W odniesieniu do muzyki jakość tę próbuję zdefiniować w artykule *Syndrom Pogorelicia. O performatywności w muzyce*, w: *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Libron, Kraków 2012, s. 341-349.

gra. Czym więc jest piosenka aktorska? Piosenką śpiewaną przez aktora? Śpiewaną „siłą woli”? Czy może śpiewaną na wrocławskim Przeglądzie Piosenki Aktorskiej? Ale co łączy kreacje Stanisławy Celińskiej, Kazika i DeeDee Bridgewater (poza czasem i miejscem, niekiedy repertuarem lub, coraz rzadziej, czarnym kostiumem)? Aktorskie środki ekspresji nie są przecież zastrzeżone wyłącznie dla aktorów, a sztuka piosenki polega także, i zawsze, na umiejętności swego rodzaju przekładu sensów śpiewanego utworu na media widowiska.

Francuska szkoła piosenki

Na kształt współczesnego teatru piosenki wpłynęły różne czynniki i tradycje, w tym m.in. doświadczenia amerykańskiego musicalu i jego europejska recepcja, teatr epicki Kurta Weilla i Bertolta Brechta czy zjawiska teatralne i muzyczne po tzw. zwrocie performatywnym¹¹. Zagadnienie to wymaga odrębnej refleksji; ja chciałbym skupić się wyłącznie na tym, co uznaję za pierwotne i najważniejsze źródło omawianego fenomenu – na „francuskiej szkole piosenki”.

„Tutaj – pisał Jean Cocteau o *café-concert* – utrzymuje się pewną tradycję, zachowującą rasę, nawet jeśli ta jest łajdacka”¹². Związanie piosenki z teatrem, dążenie do uczynienia z niej formy scenicznej zorientowanej na słowo i gest oraz eksponowanie sztuki interpretacji od zawsze było domeną piosenkarstwa francuskiego. „Sama szkoła, sam francuski teatr piosenki – są mi bliskie. – mówi Pugaczowa – Ta mimika, gest, oczy, ta muzykalność, ta szczególna wizualność – oni wszystko to rozumieją”¹³.

We Francji sztuka „układania” i artystycznej interpretacji piosenki ma bardzo długą tradycję, także instytucjonalną. Już w 1729 roku zawiązało się tam La Société du Caveau – towarzyska grupa twórców i miłośników

11 E. Fischer-Lichte charakteryzuje ów zwrot jako zespół tendencji do spełniania się wszystkich dziedzin sztuki „jako i poprzez przedstawienie”; jest ono zdarzeniem, „które powstaje, rozwija się i kończy w wyniku działań różnych podmiotów – artyści i słuchacza/widza”. W związku z tym „bezpośrednie oddziaływanie przedmiotów i działań nie zależy już od przypisywanych im sensów”, ale istnieje samodzielnie, tworząc swoistą rzeczywistość i dając uczestnikom szansę przemiany (*Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 29-30).

12 J. Cocteau *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, przedmowa G. Auric, przeł. A. Socha, C&D, Kraków 1995, s. 51-52.

13 Cyt. za: A. Polikowskiej *Ałta Pugaczowa – kakaja ona jest*, „Sputnik” 1984 nr 1, s. 101.

piosenki, powstała z inicjatywy Pierre'a Galleta, organizatora comiesięcznych *dîners chantants*¹⁴. Współtworzyli ją m.in. Jean-Philippe Rameau, Charles Collé, Jolyot de Crébillon – ojciec i syn. Idea piosenkowych spotkań odrodziła się po dwudziestoletniej przerwie, w latach 1759-1789, potem, po raz kolejny, w latach 1796-1802 (w postaci tzw. *Dîners du Vaudeville*), by ostatecznie skryształizować się w grudniu 1805 roku. Było to już jednak tzw. Le Caveau Moderne – stowarzyszenie wykonawców i autorów piosenek, do którego należał m.in. Pierre-Jean de Béranger. W drugiej połowie XIX wieku i później sztuka piosenkarska rozkwitała już dynamicznie, czemu sprzyjała szeroko rozwinięta infrastruktura wielkich scen i małych scenek lub kawiarnianych ogródków, tzw. *cafés-concerts*¹⁵, *cafés-chantants*, kabaretów (Le Chat Noir otwarty w 1881 roku) i music-halli (Folies Bergère, Le Moulin Rouge)¹⁶. Te instytucje rozrywki zdążyły wykształcić właściwe sobie gatunki i formy, przez znawców określone mianem swoiście francuskiej „narodowej formy spektaklu”¹⁷. Wypromowały też gwiazdy. Wśród autorów piosenek i wykonawców zasłynęli Aristide Bruant, Théodore Botrel, Yvette Guilbert, Mistinguett i wielu innych. Waław Berent pisał o Guilbert:

Głos niski, lecz śpiewny i jakiś ogromnie kobiecy. W naprężeniu początkowym każdy puszczał mimo uszu melodię i śpiew, czatując natomiast na treść, na słowa, na gesty. I oto dowiadywały się chciwe uszy, że... młody chłopak, gdy lży wszystkie na rozstaniu wyplakał, piersi swe roztworzył, serce z nich dobył, u jej stóp złożył. [...] I pieszczą, i tulą coś te czarne dłonie, niby ptaka przeznaczonego na rzeź; potem: „zwróć mi – daj!” – śpiewają usta, a długie, ruchliwe, czarne palce oplatają coś jak ssawki mątwy, wpijają się, niby ostre pazury, w coś, co drży, łopoce się i precz z rąk wyrывa. Wreszcie krótki, cichy okrzyk! – ludzie westchnęli na widowni, tu i ówdzie krzyknęła kobieta.

Rozdarła serce!¹⁸

14 O dziejach Caveau pisze B. Level *Le Caveau, société bachique et chantante. À travers deux siècles, 1726-1939*, Les Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1988.

15 Zob. np. C. Condemi *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Quai Voltaire Histoire, Paris 1992.

16 Zob. np. J. Feschotte *Histoire du music-hall*, Presses Universitaires de France, Paris 1965.

17 F. Caradec, A. Weill *Le café-concert (1848-1914)*, Fayard, Paris 2007, s. 7.

18 W. Berent *Próchno. Powieść*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 138.

Z kolei Roman Jasiński, przy okazji kabaretowych wrażeń z Paryża po-
łowy lat 20., notował o stylu Mistinguett:

Celowwała w skeczach apaszowskich i w rolach obdartych i maltre-
towanych dziewczyn ulicznych, jednocześnie występując w finałach
tego samego spektaklu, gdzie otoczona dziesiątkami przybranych we
wspaniałe kostiumy statystów i na tle imponujących bogactwem de-
koracji, schodząc z wysokich schodów, demonstrowała swe wysmukłe,
bajecznie zgrabne jeszcze zawsze nogi.¹⁹

Jasiński opisał także drugą, alternatywną do „wielkiej rewii”, tradycję
francuskiej *chanson*, którą określił zresztą już bezpośrednio mianem wła-
śnie „teatryku piosenki” (zapewne za przyjętym we Francji określeniem
*cabaret des chansonniers*²⁰):

wymienić mi przy [...] okazji wypadu owe tak specyficzne francuskie
teatryki piosenki jak „Les Noctambules” czy „La lune rousse”, do któ-
rych od czasu do czasu zachodziłem. Cóż za szczególne to były lokale;
ciasne, zatłoczone i zadymione, a na estradzie starsi panowie, często łysi
i siwi, a czasem bogaci, pozbawieni przy tym niemal całkowicie głosu,
śpiewający, a właściwie recytujący na tle muzyki swoje piosenki. W tych
piosenkach nie była ważna melodia ani walory wokalne wykonawcy,
lecz sam tekst – zwykle aktualny, dowcipny, pełen złośliwych aluzji.
Właściwie to ci panowie, jak np. Hyspa czy Secretan, byli to raczej dzien-
nikarze śpiewający swe aktualne, dotyczące najważniejszych, różnego
typu wydarzeń dnia, felietony, niż piosenkarze w ścisłym znaczeniu tego
słowa. Ich występy cieszyły się zawsze dużym powodzeniem. Lecz de-
lektować się ich popisami mógł tylko ktoś mający doskonałą znajomość
języka francuskiego; dla cudzoziemców większość subtelnych języko-
wych niuansów gry słów i dalekosiężnych aluzji ginęła²¹

19 R. Jasiński *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 363.

20 Jest to – jak pisze Ryszard Korona – „rodzaj naszych szopek satyrycznych, gdzie bardziej niż melodia liczy się słowo, dowcip, aluzja do drażliwej sytuacji politycznej, do znanej postaci świata politycznego” (R. Korona *Paryż*, kompozycja i układ całości M. i A. Talarowie, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 102).

21 R. Jasiński *Zmierzch starego świata*, s. 364. Dla zrozumienia owych występów niezbędna jest też gruntowna znajomość realiów i wydarzeń, którymi żyje paryska ulica; pisze o tym R. Korona *Paryż*, s. 102, 104.

Po II wojnie światowej tradycję *chanson* wskrzesił Charles Trenet²², który – jako poeta, kompozytor i zarazem wykonawca – stworzył odmianę melodyjnej piosenki autorskiej, opartej na zręcznym wierszu w tonacji sentymentalno-dowcipnej. Styl interpretacji Treneta bazował na ogromnym wdzięku, elegancji i swobodzie bycia, na umiejętności kreowania atmosfery intymnego porozumienia ze słuchaczem, także na charakterystycznym image'u, z nieodłącznym słomkowym kapeluszem, zawadiacko zsuniętym z czoła. „Trenet – mawiał Jacques Brel – był pierwszy, on wynalazł [...] wszystko! Stworzył nowoczesną, poetycką piosenkę francuską. Bez niego, bez jego twórczości nie byłoby ani Brassensa, ani Aznavoura, ani mnie”²³.

W tych różnych odmianach piosenki francuskiej śpiew, głos, jakości czysto wokalne – nie były traktowane jako cel sam w sobie (jak w wielu stylach anglo- i afroamerykańskiej muzyki popularnej). Zdecydowanie preferowano tu głos charakterystyczny; niekoniecznie ładny, ale na tyle specyficzny i wyrazisty, żeby wykonawca mógł być identyfikowany po jednej zaśpiewanej frazie. Celnie ujęła to Dalida, tłumacząc, dlaczego nie śpiewa piosenek „artystycznych”:

mam... duży, silny głos o przyjemnym – jak sądzę – ale zwykłym, normalnym zabarwieniu. Taki głos nie odpowiada piosence literackiej. [...] prawie wszyscy pieśniarze tamtego genre'u mają głosy o małej skali, lecz o charakterystycznym, często nawet nieprzyjemnym, chropawym brzmieniu – Piaf, Aznavour, Brassens, Gréco... Piosenki artystyczne, śpiewane moim głosem, brzmiałyby nudno, banalnie, bo głos jest banalny.²⁴

Przypadek Juliette Gréco rzeczywiście obserwację tę potwierdza; jej śpiew „nie jest właściwie śpiewem. Ona raczej opowiada na tle muzyki, recytuje ogromnie melodyjnym, pięknym głosem poetyckie, nieraz frywolne historie”²⁵. Ale już przykład Charles'a Aznavoura, przez długi czas symbolizujący

22 Zob. np. G. Piotrowski *Trenet Charles*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna* pod red. E. Dziębowskiej, t. 11, PWM, Kraków 2009, s. 147.

23 Cyt. za: L. Kydryński *Znajomi z estrady*, PWM, Kraków 1966, s. 80.

24 Cyt. za: L. Kydryński *Znajomi z estrady*, s. 106-107. Co ciekawe, w późniejszym okresie twórczości – od pierwszej połowy lat 70. – Dalida podejmowała udane próby teatralizacji wielu swoich piosenek (*Avec le temps; Je suis malade; Il venait d'avoir dix-huit ans; Gigi l'amoroso*) bądź sięgała po klasyczny repertuar teatru piosenki (*Alabama Song* Weilla i Brechta).

25 Tamże, s. 151.

karierę wbrew tzw. warunkom (a raczej wbrew ich rzekomemu brakowi), jest inny. W odczuciu niektórych krytyków i słuchaczy Piaf miała głos wielki i dramatyczny, Gréco – poetycki, Aznavour zaś – po prostu głosu nie miał. Żartował więc Lucjan Kydryński:

Aznavour prosił, aby uprzedzić Państwa, że jeżeli jego głos wyda się dzisiaj nieco matowy, zachrypnięty, załamujący się, to nie, broń Boże, z powodu przeziębienia czy czegoś takiego: on zawsze ma taki głos, za co Państwa najmocniej przeprasza.²⁶

Polerowany wieczór po wieczorze, przez lata, stał się on jednak wspaniale brzmiącym i niezawodnym instrumentem – nad którym pieśniarz całkowicie panuje – o ogromnej plastyczności jeśli chodzi o kształtowanie barwy, artykulacji czy cieniowanie dynamiki. A więc *chanson* bywa piosenkarstwem jak najbardziej serio!

Podsumujmy: we francuskiej szkole piosenki ważna jest kultura słowa, sztuka interpretacji, zakotwiczona zawsze literacko w śpiewanym tekście, często wartościowym, niebanalnym, „o czymś”. Ogromną rolę gra tu dykcja, artykulacja, akcent: „mimo tylu lat pobytu we Francji – zacytujmy jeszcze raz Dalidę – nadal mam kiepski akcent francuski. Ten akcent w piosenkach popularnych, w szlagierach jest mi w jakimś sensie pomocny, publiczność go lubi, jednak w utworach wymagających pewnego «rzeźbienia» tekstu byłby nie do zniesienia”²⁷. Nie do końca potwierdza to przykład naszej rodaczki Anny Prucnal, gwiazdy piosenki zachowującej (celowo?) akcent emigrantki. Pokazuje on jednak, że w *chanson* w dwójnasób liczą się – wyrazistość, ekspresja, styl.

Syndrom teatru piosenki

Rozważmy aspekty konstytutywne dla fenomenu teatru piosenki.

1. Autotematyzm

W sztuce piosenki autotematyzm ujawnia się rzadko. Ponieważ pojęcie to rozumiem wąsko, za autotematyczne nie uznaję piosenek, w których zostaje „obnażona” czynność śpiewania w ogóle (*Śpiewam pod gołym niebem*)

²⁶ Tamże, s. 41.

²⁷ Cyt. za: L. Kydryński *Znajomi z estrady*, s. 107.

lub nazwana gatunkowa przynależność komunikatu (*Piosenka o mojej Warszawie*), a także pretekstowo czy pseudopoetycko zasygnalizowana specyfika gatunku (*Nie wierzę piosence*).

Autotematyzm w piosence będzie więc obszerniejszą – choć niekoniecznie pogłębianą – refleksją o charakterze i granicach sztuki piosenkarskiej, o kondycji piosenkarza-aktora, jego społecznej i artystycznej misji. Nośnikiem tej refleksji jest oczywiście przede wszystkim śpiewany tekst, nieco rzadziej przekaz wizualny, wyjątkowo zaś – przekaz muzyczny (np. dzięki użyciu cytatu odsyłającego do jakiejś tradycji piosenkarstwa, jak w *Singer* Barbry Streisand, gdzie artystka cytuje fragment melodii *Parlez-moi d'amour*, rozślawionej wykonaniem Lucienne Boyer).

Tak rozumiany autotematyzm jest specjalnym wyróżnikiem teatru piosenki. Wielu „śpiewających aktorów” posiada w repertuarze przynajmniej jeden utwór o tematyce metapiosenkarskiej, m.in. Aznavour (*Je m'voyais déjà*), Streisand (*Piano practicing*), Pugaczowa (z bogactwa przykładów: *Arlekino*; *Żenszczyzna, ktoraja pojot*; *Maestro*; *Piesnia na „bis”*; *Prisła i goworiu*; *Kogda ja ujudu*), Liza Minnelli (wspomniany *Singer*, w odmiennej aranżacji i charakterze), Hana Hegerová (*Pohrdání – Zpověď herečky*), Eva Pilarová (*Až pro mě skončí tenhle kabaret*), Edyta Geppert (m.in. *Moje królestwo*; *Zaśpiewaj mi piosenkę* i *To się nie sprzeda Pani Geppert*), Starsi Panowie (*Piosenka jest dobra na wszystko*) czy Hanka Bielicka (*Kazali mi śpiewać*). Utwór autotematyczny pełni przy tym specjalną funkcję: w pewnym sensie „przypieczętowuje” tożsamość artysty, staje się jego „znakiem firmowym”, wizytówką, emblematem. Jest stałym punktem programu recitali, inicjalnym (jak u Geppert) bądź rezerwowanym na finał lub półfinał (jak u Aznavoura).

Aktywność metaartystyczna przybiera zazwyczaj dwie formy.

Wariant pierwszy cechuje się znacznym podobieństwem do „zwykłych” czynności artystycznych nakierowanych na sensy komunikacyjno-światopoglądowe. Różnica polega na tym, że zamiast światopoglądowej waloryzacji różnych obszarów świata zewnętrznego wobec sztuki, waloryzowane są fakty z zakresu funkcjonowania praktyki artystycznej. Komunikowane środkami artystycznymi wizje ustalają związki między różnymi przejawami „życia artystycznego” a wartościami światopoglądowymi czerpanymi w dużej mierze z przekonań dotyczących tzw. sensu sztuki czy miejsca artysty i jego działalności w ramach społeczeństwa i kultury. [...] wchodząca tu w grę waloryzacja przybiera z reguły postać problematyzującą czy wręcz negatywistyczną.

Nakierowana jest głównie na polemikę z mitami artysty, często posługuje się kpina uderzającą w sferę tradycyjnych świętości sztuki.²⁸

W sztuce piosenki eksponowany jest zwłaszcza motyw niekończącej się walki o zdobycie i utrzymanie przychylności słuchacza (*Je m'voyais déjà*). Walka ta czyni z każdego występu swego rodzaju test artystycznej „skuteczności” piosenkarza, będący przyczyną rozterek i stresu. Ale nie tylko. Występ – akt artystyczny i zarazem komunikacyjny – bywa np. ukazany w konwencji spowiedzi (*Źenszczina kotoraja pojot*); czasem zaś – z perspektywy dojmującej samotności artysty (*Piesnia na „bis”*) i ulotności jego dokonań (*Kogda ja ujdū*), kwestionującej stereotyp łatwej kariery i autoterapeutycznej mocy sztuki.

Repertuar drugiego rodzaju koncentruje się na swoistym „badaniu” sztuki piosenkarskiej. „Wchodzące tu w grę zamierzenia rysują się dość szeroko. Poszukiwanie nowych środków artystycznych, eksperymenty dotyczące natury ich oddziaływania, dociekanie granic możliwości percepcyjnych odbiorcy, próba wytworzenia nowego kontekstu stosowania określonych technik artystycznych – oto tylko niektóre deklaracje przyświecające tego rodzaju aktywności. [...] Funkcja waloryzacji światopoglądowej praktyki artystycznej [...] zastąpiona zostaje funkcją, [...] polegającą na specyficznej rekonstrukcji dotychczasowego doświadczenia artystycznego i projektowaniu nowych jego postaci”²⁹. Weźmy sławne *Je m'voyais déjà*. Aznavour rozgrywa tę piosenkę jakby w garderobie, w trakcie przygotowań do występu; w finale symuluje wyjście na scenę, tyłem do realnej publiczności, co na początku lat 60. było gestem prawie rewolucyjnym: „W czasie wykonywania poprzednich piosenek stopniowo pozbyłem się krawata i marynarki oraz porozpinałem guziki u mankietów koszuli – teraz z powrotem zakładałem wszystko na siebie [...]. Pod koniec piosenki, kiedy byłem już z powrotem ubrany, reflektor centralny, oświetlający mnie, przygasał, a jednocześnie cały szereg reflektorów umieszczonych z tyłu sceny zaczynał oświetlać przednią krawędź [...] oraz oślepić publiczność siedzącą na parterze, a ja wówczas wkraczałem, tańcząc, w tak powstały świetlny ekran i zapadała kurtyna”³⁰.

28 G. Banaszak *Formy współczesnej kultury muzycznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1991, s. 103.

29 Tamże, s. 105.

30 Ch. Aznavour *Kiedyś... Wspomnienia*, słowo wstępne J. Rawik, przeł. A. Wiśniewski, Studio Emka, Warszawa 2005, s. 176-177.

Jednakże – przywołany przykład ewidentnie to pokazuje – sygnalizowane możliwości i służące im media raczej się dopełniają, niż działają osobno. Autotematyczne stają się dopiero jako całość, w kontekście słowa. Tylko słuchając opowieści o walce wiecznego „debiutanta” o sukces, publiczność Aznavoura rozumie, że odsłania on – dosłownie – kulisy profesji, zdradza swoje rozterki, odkrywa garderobiane misterium przeistoczenia i mobilizowania energii niezbędnej, by samotnie mierzyć się z tłumem, „wejść na estradę w światła blask, groźnej widowni spojrzeć w twarz” i „znaleźć swój rytm znajomy” – jak śpiewa Geppert.

2. Tworzenie postaci

Hildegard Knef, autorka bodaj najbardziej przenikliwego „paradoksu o piosenkarzu” (włączonego do powieści *Wyrok*), notowała na podstawie własnych doświadczeń:

Ta, która stoi tam, w górze, oślepiąca reflektorem, przyczepiona do mikrofonu, przygotowała się, naprawdę. Pracowała tygodniami. Ale powstaje pytanie: do czego się przygotowała? Do opowiadania wielu zbyt krótkich historyjek, które kończą się, zanim słuchacze uchwycą ich treść? A więc usiłuje osiągnąć taką „frekwencję”, przy której udzielają się myśli i emocje, pomijając świadomość. Jak to się jej udaje, tego nie wie, podobnie jak nie potrafi wytłumaczyć swego „promieniowania”. Na miejscu słowa „frekwencja” mogłaby umieścić wiele innych: „przenoszenie myśli”, „promieniowanie”, „niezwykła osobowość”. Nie pozostanie jej nic innego, jak powołać się na to, co jest po prostu pogardzane, wysmiewane, na parapsychologię.³¹

Ale za ową „parapsychologią” kryją się także konkrety: chwytby bądź media, dzięki którym piosenkarz-aktor materializuje postać lub postaci ze „zbyt krótkich historyjek”. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Kostium. W teatrze piosenki ubiór estradowy rzadko bywa kostiumem *sensu stricto*, jak w teatrze realistycznym. Ale nie jest też zwykłym strojem i bynajmniej nie o pewną odświętność tutaj chodzi. Kostium jest znakiem – emblematem tożsamości, współtworzy tę tożsamość. Stąd zapewne bierze się przywiązanie niektórych sławnych piosenkarzy do pewnego typu stroju,

31 H. Knef *Wyrok*, przeł. A. Holona, Pax, Warszawa 1980, s. 226.

szerzej – w ogóle do image'u, który zróśł się z nimi, dzięki któremu są rozpoznawalni i pamiętani. Jak Marlena Dietrich – we fraku albo w cielistej sukni i płaszczu z „łabędziego puchu” z pracowni Jeana Louisa, jak Gréco i Demarczyk – zawsze w czarnych, atlasowych sukniach, pierwsza – w zwężanej u dołu, druga – o kroju przypominającym dzwon. Violetta Villas znana była z kolei z kreacji rodem z kasyn Las Vegas, obfitej biżuterii i spływających, długich loków, Minnelli zaś od lat nieodmiennie występuje w charakterystycznych strojach Halstona. Kostium pozwala zatem grać rolę (w tym rolę samego siebie bądź jej warianty), a w wypadku artystów zmierzających ku transformacji, ku wielopostaciowości – różne role. Przeistoczenie w inną postać może wiązać się ze zmianą kostiumu, częściej jednak – w związku z kondensacją estradowego czasu – odbywa się na oczach widzów: przez rekwizyt lub modyfikację stroju. W teatrze piosenki popularne (i zbanalizowane) zostały papieros (Krystyna Janda) lub kieliszek wina, kapelus, wachlarz, boa z piór. Znacznie rzadziej rekwizyt traktowany jest jak w pantomimie, gdy „neutralny” przedmiot, np. mikrofon, jedynie dzięki ruchowi, mimice i kontekstowi zostaje nacechowany (w ten sposób Pugaczowa sugeruje mikrofonem kieliszek wina w piosenkach *Primadonna* i *Bokał*). Pozornie proste kostiumy Gréco, Aznavoura czy Knef są z kolei – gdy uważniej się ich ogrywaniu przyjrzeć – obmyślane w sposób na tyle wielofunkcyjny i uniwersalny, żeby zdjęcie marynarki, ukazanie nogi w rozcięciu sukni, rozsuwanie lub zmarszczenie materii było dla widza czytelnym sygnałem przemiany. Dobry kostium „może się w jednej chwili zamienić w strój cygański, «szekspirowski», dziecięcy, magiczny czy ludowy rosyjski”³².

Ruch, gest, mimika. „Gdy zaczynałam śpiewać – zwierzała się Gréco – w piosence istniały trzy czy cztery gesty. Jeden oznaczał «kocham cię», drugi afirmację, trzeci negację. I gesty te wykonywało się zawsze jakby z pewnym opóźnieniem w stosunku do tekstu. Tekst wyprzedzał każdy gest. Ja starałam się tego nie robić i z początku trzymałam ręce z tyłu. I sama nie wiem, jak i kiedy pozwoliłam moim ręką robić to, co chciały. Czy to jest mój styl? Może...”³³. Obserwacja Gréco jest trafna. Teatr piosenki, do którego rozkwitu wydatnie się przyczyniła, rozwinął niezmiernie bogate i zróżnicowane cielesne formy obecności performerów. Sądzę, że można je uporządkować w ramach czterech dominujących tradycji (i zarazem stylów):

32 A. Pugaczowa *Wyśpiewać siebie*, oprac. A.P. Wojciechowski, „Jazz” 1979 nr 8, s. 14.

33 Cyt. za: D. Michalski *Z piosenką dookoła świata*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 130.

Statyka. Dla wielu piosenkarzy, zwłaszcza z obszaru tzw. poezji śpiewanej, piosenki literackiej i kabaretowej (Piaf, Geppert, Michał Bajor), normą zachowania na estradzie jest statyczne trwanie przed mikrofonem umieszczonym na statywie, połączone ewentualnie z powściągliwą gestykulacją. Określenie „statyczny” w jakimś sensie obejmuje tu całą postać, łącznie z twarzą, co nie wyklucza intensywnego emocjonalnie przekazu, dając jednocześnie wrażenie pewnego dystansu. Energia zostaje niejako skumulowana w zamkniętej, geometrycznej figurze postaci – zazwyczaj w czarnym (we Francji niegdyś obowiązkowo błękitnym), ascetycznym stroju – i w spojrzeniu. Demarczyk w wielu piosenkach (*Pocałunki, Tomaszów*) stosuje chwyt „nieruchomego oka” (bez mrugania powiekami), działając na widzów prawie hipnotyzująco.

Teatr dłoni. Również opiera się na wykorzystaniu mikrofonu na statywie, ale – w przeciwieństwie do śpiewania statycznego – wyraża dwiistość: nieruchomej sylwetki i skrajnie ruchliwych rąk i dłoni. Najbardziej znaną przedstawicielką tego kierunku jest Gréco: „Stoi na scenie niemal nieruchomo. Kołysze się tylko nieznacznie w rytm delikatnie podawany przez zespół [...], natomiast treść piosenki, nastrój oddają tylko jej ręce, eksponowane jeszcze punktowym reflektorem. Białe dłonie na czarnym tle sukni znaczą skomplikowane arabeski, podkreślając gestem – nigdy w sposób nachalny, naturalistyczny – tekst piosenki. Są to jak gdyby transkrypcje słów na jakiś niezwykły balet rąk”³⁴. Gest Gréco jest rzeczywiście abstrakcyjny; przemawia pięknem „czystej formy” ruchu, z którym koresponduje zmysłowa mimika wyrazistej twarzy kobiety – Arlekina, o ciemnych oczach i nierealnie białej karnacji, jak u Marcela Marceau. Tylko wyjątkowo gest ten bywa naśladownictwem, a raczej przetworzeniem realistycznego działania, np. w *Accordéon*, gdy pieśniarka sublimuje ruch dłoni akordeonisty podczas gry, a niespokojne arabeski palców przesuwanych wzdłuż ciała mają silnie erotyczny wydźwięk.

Realizm. Czerpie z uważnej obserwacji „zwykłego” życia, które – w zależności od stylu – próbuje na scenie zrekonstruować bądź przetworzyć. Wyolbrzymia je, wyostrza, deformuje, pokazuje jakby w zwolnionym tempie. Jest najbliższy tradycyjnego aktorstwa w całej jego różnorodności. Bywa powściągliwy i autoironiczny, ograniczony do oszczędnego gestu lub nonszalanckiego siedzenia na „reżyserskim” krześle (Aznavour), bywa gwiazdorski – wymaga wtedy odpowiedniej oprawy i „wystawy” (górne, silnie

34 L. Kydryński *Znajomi z estrady*, s. 151.

rozproszone lub punktowe światło, imponująca scenografia, wspaniały kostium, orkiestra we frakach) – a zarazem nasycony ciepłym humorem (Dietrich), wysubtelniony psychologicznie, bogaty w kapitalnie uchwycone detale codzienności (Pugaczowa), komediowy czy wręcz farsowy (Streisand). Pewna hiperbolizacja ruchu, gestu – często szerokiego – i miny, pewna przesada jest tu zazwyczaj niezbędna, jak w ogóle w każdym działaniu na estradzie.

Teatr tańca. Wreszcie niektórzy piosenkarze (Dalida, Sylvie Vartan, Helena Vondráčková) dysponują umiejętnościami zawodowych tancerzy bądź mimów, które pozwalają im wykonywać skomplikowane układy choreograficzne, nierzadko przyjmujące kształt całych scen wokalnie-akrobacyjno-tanecznych, z udziałem *chorus line* (Minnelli, Peter Allen). Wiąże się to zazwyczaj z karierą w teatrze muzycznym, teatrze tańca (Josephine Baker), z doświadczeniem musicalowym i baletowym oraz, oczywiście, ze specyficznymi predyspozycjami ruchowymi. Dotyczy zaś często tancerzy o dobrych warunkach głosowych, który poszerzają swoją specjalizację estradową o kolejne środki ekspresji. Ten sposób posługiwania się ciałem i zarazem rodzaj estradowej estetyki jest znamieny szczególnie dla tradycji amerykańskiej (*musical*) i francuskiej (*variété*).

Przykłady najwybitniejszych „aktorów, tancerzy i mimów” teatru piosenki pokazują zresztą, że znakomicie potrafią oni łączyć wyróżnione powyżej możliwości, swobodnie korzystać ze wszelkich form ekspresji ruchowej, że odnajdują się w różnych stylistykach i nastrojach. Barbara, nieżyjąca już francuska pieśniarka, w wielu zachowanych rejestracjach filmowych „ukrywa się” za fortepianem (*L'enfance; Marienbad*), kiedy indziej kreśli pośpieszными, pełnymi gracji kroczkami koncentryczne linie wokół instrumentu, z bezprzewodowym mikrofonem w dłoni (*Perlimpinpin*), śpiewa na stojąco (*Tire-pas*) lub w fotelu bujanym (*Ma plus belle histoire d'amour*), tak bardzo związanym z jej melancholijnym wizerunkiem „czarnej damy”, czy nawet tańczy, grając na trzymanym w dłoniach miniaturowym syntezatorze (*L'île au mimosas*). Z kolei Prucnal chodzi po scenie, drepcze, stawia kroki lub kroczi, przybiera różne pozy, wygina się i głęboko skłania przy niektórych frazach, kołysze, upada, przytula do fortepianu, a nawet – obija o ściany³⁵. W tak wysublimowanych kreacjach scenicznych każdy detal

35 Zob. szerzej: G. Piotrowski, K. Szymański *Jak Pani nie wstyd (tak śpiewać)!* Spektakl piosenki Anny Prucnal, w: *Spojrzenie – spektakl – wstyd*, red. nauk. J. Potkański, R. Pruszczyński, Elipsa, Warszawa 2011, s. 117.

staje się istotny – od zmian mikrofonów i sposobu trzymania głowy, po charakterystyczny sposób siedzenia na stołku do fortepianu, nie wspominając o rodzajach ukłonów, które często są firmowym znakiem artysty (baletowe dygnięcia Minnelli, sprężyste i szybkie skłony do ziemi Knief, „partnerskie” skinienia Pugaczowej, serdeczne półukłony Aznavoura, połączone z wypowiedzianiem niesłyszalnych zdań do publiczności).

Głos. „Twórczość – przekonuje Pugaczowa – jest interesująca z tego powodu, że pozwala aktorowi się zmieniać”³⁶. Fundamentem śpiewanego aktorstwa pozostaje dar głosowej metamorfozy, grania głosem, śpiewania głosami różnych postaci, osadzony zwłaszcza w plastyczności emisji, bogactwie artykulacji, uniwersalności techniki wokalne. Atutem wielkich piosenkarzy-aktorów jest możliwość przeistaczania się, wzmacniana zwykle przez tematyczną i stylistyczną różnorodność repertuaru.

Predyspozycje głosowe i umiejętności techniczne są tu niezmiernie istotne; swoboda operowania rejestrami lub zmiennym nastawieniem głosowym pozwala na interpretowanie utworów w kontrastowych konwencjach, np. operowej oraz rockowo-bluesowej, i to w bezpośrednim sąsiedztwie, jak u Prucnal (*Chanson de Parassia* z opery Musorgskiego *Jarmark soroczyński* obok *Faraway Love*). Pozwala też, w ramach jednego utworu, rozgrywać te same puenty (słowne i muzyczne, jako że formalnym standardem piosenki jest obecność refrenu i w ogóle powtarzalność na różnych poziomach struktury) zupełnie inaczej. W ten sposób Hegerová organizuje dramaturgię piosenki *Vana plná fialek*; w każdym z trzech refrenów zmienia zabarwienie słów *já dnes mám vanu plnou fialek*, wyśpiewując je najpierw „neutralnie”, później bardziej dźwięcznie i dziarsko (mocniejsze zwarcie fałdów głosowych), wreszcie zaś – rwąc frazę jakby stłumionym łkaniem, a wszystko to w ramach interpretacji mieniającej się znaczeniami i zarazem zrobionej ręką mistrza: naturalnie i „od niechcienia”.

W wypadku ograniczonych możliwości wokalnych ważna jest natomiast charakterystyczna barwa, uwrażliwienie na ekspresję słowa. Piosenkarze – deklamatorzy powszechnie wykorzystują recytację na tle muzyki (melodramat) i rozmaite odmiany melorecytacji, nieco przypominające *Sprechgesang* Arnolda Schönberga. Kwintesencją śpiewanego aktorstwa tego rodzaju jest styl Gréco, czysto melodeklamacyjny, ale jednak przynależny

36 A. Pugaczowa *Ja budu piet' i nowoje, i staroje, i choroszo zabytoje staroje*, zanotowała N. Podstieżonok, „Argumenty i Fakty” 1998 nr 3, s. 19.

bardziej do sztuki aktorskiej niż do recytacji. Bo Gréco gra jednak rolę, nie poprzestaje na pięknym „wypowiadaniu” słów, na interpretowaniu sensów poetyckich. Gra nie do końca zgodnie czy nawet często wbrew poetyce teatru realistycznego. Teatr Gréco – z uwagi na zaskakujące łączenie skrajnie kontrastowych barw i nastawień głosowych, wyczulenie na zmysłowe piękno dźwięku i uwodzicielską moc głosu – wydaje się w wielu utworach wręcz surrealistyczny, jak gdyby pieśniarka i zarazem stworzona przez nią postać nie były w stanie utrzymać jednorodnego afektu i poruszały się (w ramach jednej piosenki) w ogromnym diapazonie emocji. Gréco potrafi błyskawicznie przejść od mruczenia kobiety-kota do przerażenia, od rozmarzenia i rezygnacji do kategoriycznych wykrzyknień lub komend. Interpretacja bywa więc nieciągła, bohaterka wypada z roli, a raczej zdaje się cierpieć na rozdwojenie jaźni, jest wewnętrznie rozedrgana. Tu skojarzenia ze stylem wokalnym (i psychologicznym?) Schönbergowskiego *Pierrot lunaire* są mocno zasadne, nawet jeśli to tylko przypadek konwergencji. A może obie sztuki mają wspólne źródło? Melodramat – pisał Hans Stuckenschmidt – uchodził za „formę problematyczną. Ani czeski kameralista, Georg Benda, który uprawiał ją około roku 1750 w północnych Niemczech, ani kompozytorzy XX wieku, jak Ryszard Strauss i Maks Schillings, nie zdołali zapewnić jej trwałego życia. Nowa próba Schönberga różni się jednak od ich melodramatów w punkcie zasadniczym. Głos recytujący w *Księżycowym Pierrocie* nie tylko został zanotowany z taką dokładnością rytmiczną, jak normalna partia wokalna; Schönberg wypisuje go nadto w wartościach nutowych [...]; w kilku miejscach głos przechodzi nawet w rzeczywiście śpiewane dźwięki. Lecz Schönberg – jak sam wyjaśnia w przedmowie do partytury – wymaga, poza nielicznymi wyjątkami, nie dźwięków śpiewanych, lecz melodii mowy [...]. Ostrzega interpretatora, by nie popadał w śpiewny sposób mówienia, i żąda od niego, żeby dokładnie uświadamiał sobie różnicę między dźwiękiem śpiewanym a mówionym. Definiuje tę różnicę: dźwięk śpiewany utrzymuje niezmiennie daną wysokość; dźwięk mówiony intonuje ją wprawdzie, ale – opadając lub wznosząc się – zaraz porzuca”³⁷.

Biograf Schönberga – czy słusznie? – odrzuca możliwość związania eksperymentu z doświadczeniem kompozytora na polu muzyki popularnej (w 1901 roku współpracował on z berlińskim kabaretem *Überbrett!* założonym przez Ernsta von Wolzogena; skomponował wówczas kilka piosenek

37 H.H. Stuckenschmidt *Schönberg*, przeł. S. Haraschin, wyd. 2, PWM, Kraków 1987, s. 49.

do słów z antologii *Deutsche Chansons*)³⁸. A przecież melorecytacja od zawsze – w kabarecie, w piosence literackiej i poetyckiej – była obecna. W teatrze piosenki, jako medium szczególnie plastyczne, integruje różne tworzywa i formę, wiąże czas; spaja teatralne i piosenkarskie oraz artystyczne i egzystencjalne.

3. Dialogowość i quasi-dialogowość

„Rdzennie teatralne jest moim zdaniem granie z partnerem” – powiada Raszewski³⁹.

W piosenkarstwie granie z partnerem w znaczeniu dosłownym możliwe jest tylko w wypadku wykonań w duecie. Streisand nagrała około 20 duetów – m.in. z Barrym Gibbem i Neilem Diamondem, także sama ze sobą (np. *You'll Never Know*); jedne ze sławniejszych piosenek Piaf (*A quoi ça sert l'amour*) i Aznavoura (*Mon émouvant amour*) są również duetami. Ten ostatni rozpoczął zresztą karierę właśnie we współpracy – z Pierrem Roche'em; później także niejednokrotnie występował w towarzystwie, choćby Lizy Minnelli. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że duet nie jest właściwym żywiołem pieśniarzy-aktorów. Potwierdzają to duety Pugaczowej (ponad trzydzieści nagrań!) – w znacznej mierze efemeryczne, okazjonalne, uwikłane w pozaartystyczne motywacje.

Należałoby więc zauważyć, że teatr piosenki jest generalnie teatrem jednego aktora, piosenki zaś – są monodramami.

Aczkolwiek, podobnie jak czasem w monodramie, partner w grze – wirtualny partner sceniczny – w teatrze piosenki jednak się pojawia. Pojawia się zaskakująco często, częściej niż w „zwykłej” aktywności piosenkarskiej. Projektują go bowiem słowa piosenek „teatralnych”. Jest jednak nie tylko bohaterem-postacią, o której losach, działaniach, przeżyciach i myślach opowiada się słuchaczowi, jak to w piosence w ogóle często bywa. Chodzi o coś więcej: staje się on niemyim partnerem wirtualnego dialogu na estradzie.

Dzieje się tak przede wszystkim w wyniku sugerowania obecności indywidualnego – to istotne⁴⁰ – adresata przez językowe ukształtowanie wypowiedzi, najczęściej o konstrukcji apostroficznej (wykrzykniki, bezpośrednie

38 Tamże, s. 12.

39 Z. Raszewski *Teatr w świecie widowisk*, s. 63.

40 Adresat zbiorowy mógłby się jawić jako tożsamy z publicznością, a więc w ramach realnej sytuacji komunikacyjnej.

zwroty, użycie form drugiej osoby liczby pojedynczej oraz pierwszej osoby liczby mnogiej czasowników). Że jest to obecność „osoby trzeciej” (osoby spoza relacji wykonawca – słuchacz, do którego piosenkarz najczęściej przecież się zwraca), wskazują szczegóły sytuacji, np. lirycznej. Dzieje się tak często w tekstach, które są quasi-dialogami miłosnymi z milczącym (niekiedy dosłownie, *expressis verbis*) ukochanym, jak w *Pocałunkach* Demarczyk czy *Nie otriebajutsia, lubia* Pugaczowej; z kolei w *He touched me* Streisand następuje przejście od dominującej („zwykłej”, gdzie wykonawca jest narratorem) relacji o jakimś „nim” – w domyśle nieobecnym, z przeszłości – do bezpośredniego zwrotu (*remember my name*), w wyniku czego „on” nagle „się pojawia”. Podobnie działa doprecyzowanie w tekście „personalistów” wirtualnego partnera, np. ujawnienie jego imienia (*Kristian*), które włącza niekiedy wypowiedź w obszar promieniowania określonej tradycji, choćby literackiej (*Anna Karenina*; oba przykłady z twórczości Pugaczowej).

Wirtualny partner bywa także przywoływany dzięki chwytom ściśle aktorskim, tj. różnorodnym działaniom gestycznym, tanecznym lub mimicznym, z których najważniejsze jest podtrzymywanie kontaktu wzrokowego, niekiedy bardzo intensywnego, z rzekomym, przecież nieobecnym, acz sugerowanym, współrozmówcą. Mistrzowskimi przykładami kreowania ucieleśnionego kontaktu są interpretacje Aznavoura (*Tu t'laisses aller*) i Gréco (*J'arrive*). Spojrzenie wykonawcy „wylawia” pojedynczą osobę z oceanu widowni czy też zakotwicza się w wybranym punkcie przestrzeni; quasi-dialog staje się wówczas rozmową z „duchem”.

W teatrze piosenki możliwe i powszechne są też sytuacje „półdialogowe”: z partnerem realnym, lecz milczącym. Bywa nim towarzyszący wokaliście tancerz (*Arthur in the afternoon* Minnelli) lub inny performer oczekujący na swój występ, a najczęściej – wybrany muzyk, który staje się obiektem aktorskich działań, a czasem na nie odpowiada bądź po prostu intensywnie (i aktywnie muzycznie) „jest” – jak akordeonista w zespole Gréco czy pianista Prucnal (do którego śpiewaczka zwraca się, nie bez ironii, „monsieur Chopin”). Chwytem tym fenomenalnie posługuje się Hegerová, angażująca członków swego zespołu, razem i osobno, w bardzo zróżnicowane interakcje, obejmujące nawet chóralne – nieco nieudolne, niezborne – śpiewanie w tle (*Levandulová*). Z kolei w finale *The man I love* pieśniarka zbliża się do basisty Roberta Balzara⁴¹; zakończenie frazy wizualizuje eleganckim, płynnym

41 Odnoszę się do koncertu w Moravské divadlo w Ołomuńcu (2006), wydanego na DVD H. Hege-rová *Záznam koncertu*, Sony BMG Music Entertainment 109808 9.

i jakby zwolnionym gestem ręki, którym „przecina” szyjkę instrumentu, uniemożliwiając muzykowi dalszą grę. Wywiązuje się z tego mistrzowska etiuda – purnonsensowy dialog, podczas którego artystka nie może rzekomo zrozumieć, dlaczego Balzar, chcąc grać dźwięki coraz wyższe, „w górę”, kieruje palce na strunach w odwrotnym kierunku...

Do chwytów służących dialogizowaniu sytuacji na estradzie zaliczyłbym wreszcie rozmaitej jakości i proveniencji gesty „dyrygenckie”, będące – rzeczywistymi lub pozorowanymi – komendami dla muzyków. Są szeroko rozpowszechnione w muzyce jazzowej, w ogóle we wszelkiej muzyce w większym stopniu improwizowanej; pełnią wówczas funkcję rzeczywistych sygnałów dla zespołu, wyznaczających koniec utworu czy chorusu, zmianę metrum lub tempa itp. Bywają też wyłącznie konwencjonalne, pozorowane, w formach ustalonych, zamkniętych. Pugaczowa – dyrygentka z wykształcenia – stosuje gest wyprowadzony właśnie z praktyki dyrygenckiej (*Starinnyje czasy*). Aznavour – niedościgły mistrz wszelkich delimitacyjnych działań tego typu – jest z kolei niezmiernie różnorodny, pomysłowy i perfekcyjnie skoordynowany z muzyką i światłem. Chybiony, nietrafiony w czas gest dyrygencki obnaża bowiem swoją konwencjonalność. Musi być idealnie zsynchronizowany czasowo oraz ekspresyjnie z dramaturgią i formalnym ukształtowaniem procesu muzycznego. Staje się wówczas symbolicznym gestem demiurga i zarazem mistrza ceremonii. Powołuje artystyczny byt do istnienia, zmienia jego kształt, wyznacza kres.

4. Teatralizacja formuły recitalu

W teatrze piosenki dążenie do wykreowania formy quasi-teatralnej („teatru «syntetycznego»”⁴²) przejawia się także na poziomie całego widowiska i jego koncepcji. „Z piosenki – mówi Pugaczowa – staram się na estradzie zrobić miniaturowy spektakl o wewnętrznej dramaturgii”⁴³.

Pojawiają się tu rozmaite próby wyeliminowania lub przynajmniej osłabienia Brechtowskiego efektu obcości (na estradzie działa on wyjątkowo silnie), przekroczenia tradycyjnej formuły recitalu, z jej przerywanym, natychmiastowym czasem, z nieciągłością komunikatu i nieciągłością odbioru oraz w ogóle z wielokierunkowością sytuacji komunikacyjnej, w której

42 Określenie Pugaczowej (*Ja budu piet' i nowoje, i staroje, i choroszo zabytoje staroje*, s. 19).

43 A. Pugaczowa *Wierzę piosence*, rozmowę przeprowadził A. Ciesielski, „Życie Warszawy” 1980 nr 87, s. 3.

np. słuchacz-widz jest, na zmianę, przede wszystkim odbiorcą, lecz także nadawcą (brawa, wręczanie kwiatów, prośby o autograf). Próby te idą w kierunku możliwie maksymalnego „związania” czasu i wytworzenia efektu ciągłości widowiska we wszystkich jego przejawach, ekspresjach, mediach⁴⁴.

Wielu piosenkarzy dąży do tego przez eliminowanie zwyczajowych ukłonów po każdej kolejnej piosence (ukłony – jak w teatrze – są wówczas znakiem końca występu). Dzięki temu wykonawca w znacznie mniejszym stopniu wypada z roli i skraca czas, kiedy jest sobą „prywatnym”. W teatrze Demarczyk poszczególne „sceny” rozdzielają zaciemnienia – publiczność klaszcze w ciemności, artystka zaś zastyga, bez ukłonu, przy mikrofonie, jak gdyby zatrzymana na chwilę w stop-klatce. Wielu artystów poprzestaje także na skąpych półukłonach, na bardzo oszczędnych skinieniach, jakby wahających się między zauważeniem widzów a zanegowaniem ich obecności.

Zdecydowanie silniej działa łączenie piosenek mówionym słowem komentarza, wprowadzenia, puenty. Piosenkarz, oczywiście w zależności od charakteru owego słowa i stopnia jego integracji ze śpiewanymi utworami, przechodzi wówczas przez różne środki ekspresji aktorskiej i muzycznej (piosenka – melodramat – recytacja; śpiew – mowa), ale w ramach jednej roli, jedynie jakby płynnie modyfikowanej, fluktuującej. Dobrze pokazuje to monolog Pugaczowej przed piosenką *Kak triewożen etot put’* w programie *Izbrannoje* (1998)⁴⁵. Pieśniarka rozpoczyna ten program zdecydowanym, szybkim, ale jednak jakby „prywatnym”, nieformalnym wejściem na scenę (w takim zresztą swobodnym stroju), z lewej kulisy, bokiem do widzów. Na środku sceny nie kłania się publiczności, jedynie gestem rozłożonych rąk i „widzącym” spojrzeniem komunikuje: jestem. Trzy następujące po

44 Krzysztof Gajda – à propos chyba zbyt dużego uogólnienia Edwarda Balcerzana („Piosenki mają zdolność łączenia się w swobodnie kształtowane konstelacje; [...] W konstelacji wystarczy pewien ogólny zarys porządku, by piosenka w otoczeniu piosenek, zachowując odrębność i tożsamość, funkcjonowała jednocześnie na prawach składnika wypowiedzi wyżej zorganizowanej”) – podkreśla integrującą moc mediów teatralnych; pisze na marginesie widowiska *Galeria*: „Literackie, intelektualne wrażenie swoistej fabularności spektaklu powstaje [...] na skutek zastosowania środków *stricte* teatralnych. W moim przekonaniu, nie literackie sensy (choć i one istnieją i nietrudno byłoby to udowodnić) wiążą wszystkie utwory w spójną całość, ale sceniczna koncepcja całości” (K. Gajda *Piosenki w teatrze, czyli o „Galerii” Jacka Kaczmarskiego i Wojciecha Kościelniaka*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005, s. 242).

45 Zob. A. Pugaczowa *Izbrannoje*, Art-Studija „Aħa” ABP 002.

tym szczególnym *entrée* piosenki wykonuje bez przerw i ukłonów, operując zmiennym dystansem do słuchacza (kontakt, introwertyzm) i zachowaniem na scenie (stoi, klęczy, siedzi w różnych pozach i wolno się przemieszcza, wykonuje figury taneczne). Wszystkie piosenki, mimo odmiennych tematów, łączy jedno – należą do charakterystycznego dla artystki typu „monologów piewicy”, a więc wypowiedzi sugerujących osobisty, intymny przekaz, introspekcję, autobiografizm. Podobny charakter ma też piosenka czwarta o „niespokojnej drodze” i egzystencjalnej podróży wśród śnieżnej zamieci, jedna ze sławniejszych autorskich kompozycji Pugaczowej do słów Ilii Rieznika. Ale pauzę „między” piosenkarka niespodziewanie wypełnia – dość długim, początkowo wyraźnie do samej siebie adresowanym, refleksyjnym monologiem na tle dyskretnego towarzyszenia muzyków. Do tego monologu – o egzystencjalnym niepokoju, rozczarowaniu życiem i bliskimi ludźmi, o nietrwałości wszystkiego – dopuszcza w końcu publiczność; nawiązuje dialog, w którym odpowiedzią są spontaniczne brawa. Banalne i prawdziwe, wyreżyserowane i autentyczne – daje to złudzenie logicznego, muzycznie i emocjonalnie wiarygodnego kontinuum.

Tego typu działania w planie mikroformy – np. autobiograficzna i kostiumowa introdukcja Aznavoura do *Je m'voyais déjà* – sytuują się w kontekście całości spektaklu, makroformy teatralnej, w której układ poszczególnych numerów i sposoby ich wiązania oraz organizacja czasu, przestrzeni, całej sytuacji komunikacyjnej na scenie i między sceną a widownią są precyzyjnie zaplanowane i wynikają z konkretnych strategii dramaturgicznych. Bogactwo chwytów i pomysłów wręcz nieprzebrane! Z dominującym jednak lejtmotywy autobiografizmu. Streisand korzysta więc z dziecięcego sobowtóra i śpiewa z nim w duecie (w programie *Timeless – Live in Concert*, 1999), przyznając się do pragnienia spotkania z samą sobą sprzed lat. Kiedy indziej inscenizuje seanse psychoterapii (*The Concert*, 1994), a piosenki ilustrują wówczas kolejne etapy doświadczeń bohaterki – samej Streisand. Zabiegom takim towarzyszy często akompaniament projekcji filmowych, będących formą konfrontacji właśnie ze sobą samym, ale dawniejszym, z ważnymi ludźmi (np. z ojcem, jak u Natalie Cole i Minnelli), z własnym dorobkiem i historią (jak w wypadku Streisand czy Igi Cembrzyńskiej).

Wspomniany program Pugaczowej *Izbrannoje* wydaje się pełną inwencją kwintesencją wielu takich conceptów. Pomyślany jako podsumowujący („przeddzień” 50. rocznicy urodzin piosenkarki), okazał się, owszem, wielką galą „greatest hits”, ale także sentymentalnym powrotem do artystycznych źródeł, do piosenek i osobowości scenicznych dawno zarzuconych, jak

stare kostiumy, a jeszcze – prezentacją premierowego repertuaru z nowego albumu *Da!*. Wykonawczyni-reżyserka podzieliła spektakl na dwa akty, oba poprzedzone baletowymi uwerturami, w których tancerka „szkicuje” dwie osobowości artystki. To „śpiewający ptak” (jak w tytule jednej z Pugaczowskich piosenek) i aktorka, tragiczna i komediowa, Arlekin. I tak też podzielony jest cały wieczór: w pierwszym akcie słuchamy właśnie „Pugaczowej”, tj. natchnionej, subtelnej bądź rubasznej wokalistki balladowej, folkowej, bluesowej, popowej i rockowej, która opowiada o własnym życiu, doświadczeniach i refleksjach. W części drugiej prym wiedzie śpiewająca aktorka, która popisuje się warsztatową wirtuozerią, gra skrajnie odmienne role, bawi się maskami. Nieprzypadkowo dominują tu piosenki znane, sławne, nierzadko kultowe: otrzymują nową oprawę, nabierają innego posmaku, odradzając się wciąż na nowo i w innej postaci. Negują i jednocześnie podsycają pokusę (auto)biograficznej gry, przypominają o istnieniu „czwartej ściany” i unicestwiają ją. Ale w finale koncertu – w utworze *Kogda ja ujdę* – piosenkarka powraca jednak do tonu autobiograficznego, do autorefleksji i tematyki metaartystycznej. (Mimo wszystko nie rozstrzyga więc, jaki jest sens „misterium” i czy okaże się trwałe). Po nim „śpiewa” już tylko przebojowy „epilog” o wymownym tytule *Pozowi mienia s soboj*. Bisu w ścisłym znaczeniu tego słowa nie ma. To zresztą dla teatru piosenki typowe i znamienne: tu nie gra się dwa razy tej samej roli, nie pokazuje tej samej maski. Chroni się tajemnicę.

Aspiracje wielu artystów teatru piosenki nie są przypadkowe i nie wynikają z samego ciśnienia tradycji tej sztuki. Aznavour od dzieciństwa związany jest z teatrem, później także z kinem; Gréco, Hegerová i Pugaczowa mają w dorobku doświadczenia ściśle aktorskie (w filmie i teatrze); Minnelli i Streisand – są znakomitymi aktorkami; Streisand ponadto, podobnie jak Pugaczowa, reżyseruje; Prucnal prowadzi kursy mistrzowskie dla śpiewających aktorów... Decyduje o tym, jak sędzę, ekspansywna i bogata osobowość, pragnąca niepodzielnej władzy i poszukująca nowych pól artystycznej samorealizacji. Stąd właśnie bierze się zmienna natura teatru piosenki, będącego zjawiskiem polistylistycznym – czasem teatrzykiem jarmarcznym, bulwarowym, kiedy indziej nastrojowym widowiskiem poetyckim albo teatrem „małego realizmu”.

Abstract

Grzegorz Piotrowski

UNIVERSITY OF GDAŃSK

The theatre of song

This article explores the phenomenon of “song theatre,” a genre category marked by stylistic, aesthetic, performative and institutional singularities. Piotrowski discusses outstanding artists such as Charles Aznavour, Juliette Gréco, Ewa Demarczyk and Alla Pugacheva, and contextualizes the phenomenon within its French roots. He defines the key elements of “song theatre” as self-referentiality on the level of both lyrics and stage action; the creation of characters through the media of voice, costume and movement; dialogism and quasi-dialogism (through games with a real or virtual partner), as well as the theatricalization of the recital (e.g. in an effort to condense the spectacle’s duration).