

Alicja Choińska

KILKA SŁÓW O PRACY NAD PIOSENKĄ

„Piosenka jest dobra na wszystko...”

Otóż to. Piosenka towarzyszy nam od niepamiętnych czasów: piosenki ludowe i kolędy, piosenki staropolskie, które tak pięknie przypomniał Leon Schiller w „Kramie z piosenkami”, starofrancuskie ballady trubadurów i truwerów, siedemnastowieczne „berżeretki”, czyli pseudopasterskie frywolne pioseneczki, które stanowiły ulubioną dworską rozrywkę francuskiej siedemnastowiecznej i osiemnastowiecznej szlachty, wreszcie utwory kabaretowe *fin de siècle`u* i dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to, zwłaszcza w Niemczech, we Francji i w Polsce nastąpiła erupcja talentów tworzących i wykonujących ten rodzaj muzyki rozrywkowej. A zatem od lat żyjemy w cywilizacji i kulcie piosenki, oraz jej wykonawców, którzy o wiele częściej niż znani aktorzy okładki kolorowych pisemek. Nie jest to fenomen naszych czasów. W dwudziestoleciu międzywojennym popularni piosenkarze byli idolami nie tylko nastolatków, a wydawcy nut i płyt zbijali fortuny. Wraz z rozwojem radia, telewizji, odtwarzaczy, a później mediów elektronicznych piosenka zawładnęła naszym życiem

Piosenki nie zawsze pisali „tekściarze” i komercyjni kompozytorzy. We Francji - m.in. wybitny poeta Jacques Prévert dla Juliette Greco, Joseph Kessel – dla Montanda, w Niemczech - wielcy Bertolt Brecht i Kurt Weill. W Polsce tworzyli je Julian Tuwim (prawie cały repertuar Ordonki), Władysław Broniewski (piosenka z filmu „Strachy” z muzyką Panufnika), czy, później, Konstanty Ildefons Gałczyński (słynna „Sierotka” z muzyką Andy Kitschmann dla Ireny Kwiatkowskiej), a komponowali nawet sam Lutosławski – Derwid i Henryk Czyż - Kaszczyc. Wreszcie piosenką interesowali się tak wybitni twórcy jak Leon Schiller, czy Aleksander Bardini, a zatem gatunek to niekoniecznie godny pogardy i warto mu się bliżej przyjrzeć.

Zajmuję się piosenką już od wielu lat pod okiem mistrza - kompozytora, akompaniatora, archiwisty i znawcy tematu – Zbigniewa Rymarza, któremu tą drogą

składam najserdeczniejsze podziękowania. Mam nadzieję, że tych kilka uwag pomoże młodszym kolegom – aktorom i reżyserom – poradzić sobie z tylko pozornie nieskomplikowaną pracą nad piosenką, która każdego prędzej lub później czeka. Przykłady, jakimi będę się wspomagać w lwiej części pochodzą z arsenału mojego doświadczenia, które nie obejmuje piosenki tzw. „młodzieżowej”, czyli rocka i jego licznego potomstwa.

Jakiś czas temu narodził się u nas gatunek zwany „piosenką aktorską”, która doczekała się nawet własnego festiwalu we Wrocławiu. Nie wiem, czy to pojęcie istnieje gdziekolwiek poza Polską, mam nadzieję, że nie, bo jest ono kompletnie puste, każda bowiem piosenka, nawet ta poświęcona wdziękowi Maryni, powinna być piosenką aktorską, czyli taką, która jest nie tylko odśpiewana, ale zrozumiana i zagrana. W przeciwnym przypadku nawet najpiękniejszy głos nie uratuje utworu. Gimnastyka szwedzka, którą proponują nam często wykonawcy biorący udział we wrocławskim festiwalu (np. podczas koncertu poświęconego twórczości Jacques'a Brela), ani z aktorstwem, ani z piosenką nie ma nic wspólnego.

Drugim takim absurdalnym tworem jest „poezja śpiewana”. Co to znaczy? Najczęściej tyle, że do tekstu wybitnego poety ktoś kleci jakąś tam muzykę, graną byle jak na gitarze, a wykonawca jakoś to odśpiewuje. Przecież nikt nie nazwie „poezją śpiewaną” wspaniałych piosenek Zygmunta Koniecznego dla Ewy Demarczyk, czy utworów Czesława Niemena.

„Po to wiążą słowo z dźwiękiem kompozytor i ten drugi...” pisali nieodżałowani, cytowani już Starsi Panowie – Jerzy Wasowski i Jeremi Przybora. Wiązali to słowo z dźwiękiem perfekcyjnie, a że jeszcze tworzyli dla konkretnych, znakomitych wykonawców i sami swoje programy reżyserowali, ich utwory są niedoścignionym ideałem.

Sytuacja reżysera piosenki jest o wiele mniej komfortowa, niezależnie od tego, czy jest ona formą autonomiczną, czy częścią większej całości. Reżyser często dostaje do ręki gotową piosenkę i wtedy punktem wyjścia zawsze muszą być tekst i wykonawca. Zacznijmy od tekstu.. Do piosenki trzeba podejść jak do monologu, czy dialogu, przeprowadzić analizę tekstu i tej analizy się trzymać, bo, wbrew pozorom, w piosence tekst jest wartością nadrzędną. Tekst i kontekst, jeśli piosenka

(aria) stanowi część większej formy. Oto przykład na to, jak ważny jest kontekst, czyli zgodność z logiką akcji. W „Zemście nietoperza” mamy słynną „Arię ze śmiechem”, która zaczyna się od słów – „taki pan jak pan, zagraniczny pan.” Jeśli słowo „zagraniczny” nie jest odpowiednio potraktowane, cała aria jest bez sensu. Baron Eisenstein w „Zemście nietoperza” udaje na balu cudzoziemca. Rozpoznaje pokojówkę żony też bawiącą na tym balu incognito i zaczyna dawać jej do zrozumienia, że ją zidentyfikował. Dziewczyna orientuje się, z kim ma do czynienia i słowem „zagraniczny” mówi mu „jeśli mnie zdradzisz, to ja też ciebie zdradzę”. Naturalnie, jeśli owa słynna aria wykonywana jest w ramach recitalu, czy koncertu - składanki, można poszukać innego tematu – np. kpiny z cudzoziemca, który się niezręcznie zaleca, itp.

Każda piosenka opowiada jakąś historię, ukazuje jakiś stan emocjonalny, ma fabułę, choćby najidiotyczniejszą, chyba, że jest to znany mi utwór, w którym jedyny tekst brzmi: „z powodu marazmu nie mam orgazmu”, a i to jest wyrazem tragedii delikwenta. Stan emocjonalny trzeba widzowi przekazać, zawartą w niej historię - logicznie opowiedzieć. Zdarza się, (zwłaszcza w tekstach tłumaczonych) że słowa nie do końca zgadzają się z melodią, co zaburza logikę opowieści. Trudno, musimy iść za tekstem, ewentualnie go po prostu poprawić. Często słowa piosenek piszą skądinąd interesujący autorzy, którzy są nieco na bakier z muzyką. Wtedy zdarzają im się wpadki. Niech za przykład posłuży tu *passarella* Nino Roty, do której piękny polski tekst napisał Andrzej Samson: „Kiedy wreszcie umrę bo” – przerwa (oddech) – „już skończył się mój czas”. „Bo” nie może zostać na końcu frazy muzycznej, dlatego, że wówczas jest akcentowane, staje się ważne. Przed „bo” trzeba wziąć oddech i dalszy ciąg zaśpiewać zgodnie z logiką. To samo dotyczy końcówek „że”, „się” itp. „. Czasem nawet trzeba dodać jeden takt, jak w piosence Hemara : „Na chwilę zanim zdradzisz mnie. Ostatni raz... Przejdź myślą wszystkie chwile te, co sprzęgły nas...” Otóż w tej piosence nie chodzi o ostatnią zdradę, a o pierwszą, potencjalną, przed którą partner (lub partnerka) ma się zastanowić. Pianista po prostu zdublował jeden takt przesuwając w ten sposób dalszy ciąg tekstu. Z tą piosenką wiąże się anegdota. Hemar zorientował się, że we wzorowym dotychczas małżeństwie jego przyjaciół, Zuli Pogorzelskiej i Konrada Toma, coś zaczyna się

psuć i napisał dla nich tę właśnie piosenkę. Wykonywali ją w duecie i ona ich pogodziła. *Se non è vero...*

Równie ważną sprawą jest akcent – polski akcent. A zatem nie muzYka, tylko mUzyka, nie poszlIśmy, itp. Niestety te błędy są częste i obrzydliwe. Jeśli trafi nam się taki przypadek w istniejącej już piosence, poprawiamy nawet wbrew melodii. Język polski ma otwarte samogłoski. Trzeba o tym pamiętać i nie śpiewać francuskiego „é”, czy „ô”. „Nie” akcentujemy i oddzielamy od dalszego ciągu tylko w przypadku podwójnego przeczenia „nie, nie żal mi”. W przeciwnym razie „nie” łączymy z kolejnym wyrazem. Podobnie postępujemy z „się”, „by”, „że”. Uwaga na samogłoski „ę” i „ą”. Nie wybijamy ich .

Z tym problemem wiąże się zjawisko transakcentacji. Jeśli jest zamierzona, jak to często zdarza się w piosenkach, do których muzykę pisze Włodzimierz Korcz (w piosence do słów Agnieszki Osieckiej „Tobie chodzi tylko o łóżko” mamy akcenty na pierwszej sylabie niektórych wyrazów), należy ten wybór kompozytora i autora uszanować, jeśli nie, po prostu poprawiamy.

Wreszcie dykcja! Aż wstyd o tym pisać, ale cóż, to konieczne. Nasze śpiewające artystki seplenią na potęgę (podobnie jak panie w reklamie), co rzekomo ma być „sexy”, a jest czystą amatorszczyzną. Ale to nie jedyny problem dykcyjny. Unikamy mało eleganckich „zbitok” – „czy ktoś **ci** powiedział?”. Tu potrzebna jest pauzka, tzw. „żyletka” niezwykle pożyteczna także wtedy, gdy mamy obok siebie dwie identyczne lub trudne do wymówienia razem spółgłoski – „mam miłości dwie”.

Oto mały przykład nieumiejętności skorzystania z „żyletki”. Piosenka Piotra Szczepanika „Żółte kalendarze” wcale się tak nie nazywała. Kalendarze były żółtkłe. Ale wymówienie „spal żółtkłe kalendarze”, jak to napisał Tyleczyński, przekraczało możliwości dykcyjne wykonawcy, Piotra Szczepanika. A wystarczyło użyć „żyletki”. Inna sprawa, że tej pomyłce zawdzięczamy żart „i kalendarz robotniczy może żółty kolor mieć” Wojciecha Młynarskiego.

Z owym koszmarnym „sexy” seplenieniem łączy się często jeszcze jeden grzech kardynalny wykonawców płci obojga (zwłaszcza młodych): kokietowanie i mizdrzenie się. Na tę wadę należy od początku pracy nad piosenką zwracać uwagę i szybko ją likwidować, bo ani z seksem, ani z wdziękiem nie ma nic wspólnego, a z

najzdolniejszej młodzieży od razu robi amatorów. Wdzięk albo się ma, albo nie i zagrać tego nie sposób.

Powyższe uwagi mają charakter czysto techniczny i bardzo pomagają wykonawcy w pracy nad piosenką. Tu dochodzimy do najważniejszego punktu naszego działania – pracy z wykonawcą nad interpretacją utworu. O tym, jak ważny jest kontekst, w jakim pojawia się piosenka, gdy jest częścią większej całości, już wspomniałam i jeszcze do tego powrócę.

Wykonawcę wybieramy sobie sami, lub dostajemy go „na tacy”, gdy np. mamy zrealizować sztukę z piosenkami typu „Porwanie Sabinek”, bajkę, lub koncert, do którego dawno już wybrano wykonawców, celebrytów.. Ale problemy pojawiają się także wtedy, gdy wykonawca jest nam znany i znakomity, bo nie wszystkie utwory, które dla niego (niej) przewidujemy przygotowując np. spektakl monograficzny, w którym owe piosenki absolutnie muszą się znaleźć, odpowiadają jego fizycznej i psychicznej konstrukcji. Dobrym przykładem może tu być piosenka Własta „Ja się boję utyc”. Jeśli wykonawczyni jest tłuściutka, mamy dodatkowy efekt komiczny, jeśli chuda jak patyk, mamy smutny utwór o neurotycznej anorektyczce. Najłatwiej jest, kiedy piosenka pisana jest „pod wykonawcę”. Włast napisał swoją piosenkę dla Zuli Pogorzelskiej, która miała doskonałą figurę. Istotnie zmarnowanie takiej figury byłoby tragedią niepowetowaną. Inna piosenka „retro” „Bądź zdrów mój mały żigolo” całkowicie zmienia się zależnie od wieku wykonawczynie. Jeszcze inna „Ta mała piła dziś...” staje się niesmaczna, jeśli wykonawczynie nie jest młoda (na to wówczas trzeba znaleźć sposób – narratorką może być ciotka przyzwoitka). Widziałam nie raz na scenie „te małe” koło pięćdziesiątki i nie był to widok budujący. Przypomina mi się tu program telewizyjny Aleksandra Bardinięgo, który pracował z bardzo młodymi amatorami. Jakaś panienka zaśpiewała piosenkę przeznaczoną z założenia dla dojrzałej wykonawczynie. Profesor zadał jej wówczas pytanie, czy ma ona choćby blade pojęcie o problemach, o których śpiewa. Oczywiście nie miała. I o tym też trzeba pamiętać. Wreszcie niektóre piosenki są pisane dla wykonawców określonej płci. I tu kolejny przykład z mojego podwórka.. Gdy realizowałam spektakl poświęcony piosence francuskiej, jeden z aktorów

wyraził nieśmiało życzenie, że bardzo chciałby zaśpiewać coś z repertuaru Edith Piaf. Wybraliśmy „Rien de rien”, ale musiałam napisać nowy tekst dla mężczyzny.

W wielu piosenkach powtarzają się fragmenty canta, lub refren, co, jeśli nie zastanowimy się, jakie treści pod te powtarzające się teksty podłożyć, wywoła efekt katarynki. Czasem wystarczy zmienić tempo, czy rytm, czasem zaakcentować inne słowo i już widz się nie nudzi, a wykonawca zyskuje dodatkowe możliwości interpretacyjne. Tu widzimy, jak ważna jest rola akompaniatora - korepetytora pracującego przy przygotowywaniu piosenki, albo z artystą już na scenie. Niejednokrotnie słyszałam utwory, w których do wykonawcy nie dopasowano precyzyjnie tonacji, bo i w tej niewłaściwej jakoś sobie radził. No właśnie, „jakoś”. Dobry korepetytor nawet z aktora, który średnio porusza się w materii muzycznej, „wydusi” czyste tony, a w ostateczności rytmiczne parlando.

W każdej piosence wykonawca powinien stworzyć postać, która znalazła się w konkretnej sytuacji, bo dopiero wtedy opowiadana historia ma pełny wymiar, staramy się też by piosenka była adresowana do wirtualnego partnera (partnerki), do publiczności, np. pięknych kobiet, które wybiera sobie wykonawca. Wystarczy, że interpretator wie o czym i do kogo śpiewa, w jakiej sytuacji się znalazł. Niekoniecznie chodzi o to, by te założenia wykreować na scenie, ale jeśli artysta jest świadomy ich istnienia, unika fatalnego błędu polegającego na zamykaniu oczu, oglądaniu swoich butów, czy liczeniu much na suficie, a także nudnej, bezpłciowej interpretacji. Wszystko to jest bardzo trudne, jeśli tekst jest miałki, muzyka żadna, a osoba śpiewająca w fioletowym smokingu, lub sukni z lamy (na szczęście zdarza się to coraz rzadziej!) upiera się, że zawsze tak śpiewała i publiczności się podobało. To nieszczęście spotyka reżysera, który bierze na warsztat tzw. koncert.

I tu dochodzimy do etapu pracy nad spektaklem, który składa się z piosenek, lub też są one jego częścią. Sprawa jest prosta, gdy piosenki (arie) występują w operetce lub musicalu, kiedy to powinny (i na ogół tak bywa) mieć ścisły związek z charakterem i sytuacją postaci, czyli być w pewnym sensie monologami, czy dialogami (lub ich dalszym ciągiem) i popychać akcję do przodu. Aria, czy piosenka musicalowa nie ma prawa być popisem dla popisu. Gorzej, kiedy piosenki robią wrażenie sztucznie doklejonych do tekstu (często w bajkach, które nie wiadomo

dlaczego, pisane są byle jak). Wtedy pertraktujemy z autorem, jeśli żyjący, wyrzucamy taką piosenkę, bądź wymieniamy ją na inną.

Najciekawsza jest praca nad recitalem, czy spektaklem monograficznym, poświęconym jednemu autorowi tekstów, czy muzyki, jednemu wykonawcy, albo jednemu tematowi. Do pracy nad tego rodzaju formą przystępujemy jak do monodramu (jeśli mamy jednego wykonawcę), lub do dramatu. A zatem musimy się zastanowić nad konstrukcją scenariusza, który też powinien opowiadać jakąś historię, w którym musimy zbudować napięcie i dążyć do pointy. Czasem warto pokusić się o mówiony komentarz przybliżający widzowi naszego bohatera, czasem – stworzyć wokół piosenek jakąś opowieść wykorzystując autentyczne materiały (wywiady, recenzje, wspomnienia, anegdoty). Widzowie często doskonale znają wybrane utwory, ale nie wiedzą nic o bohaterach naszych spektakli. Chętnie ich poznają.

. Niektórzy z czytelników, być może, widzieli kiedyś recital Yves`a Montanda, . Każda piosenka była małym teatrem, do którego potrzebne było np. krzesło, rekwizyt czy drobny element kostiumu (kaszkieta), lub nic. Montand zmieniał sylwetkę, mimikę i ruch (a poruszać się na scenie umiał jak mało kto) i kolejna postać ożywała na naszych oczach. Nie pamiętam, niestety, kto ten spektakl reżyserował, ale zastosowano w nim najważniejsze zasady kompozycji recitalu: zmienność tempa i nastroju. Piosenki nie były ułożone chronologicznie według daty ich powstawania (to pułapka, w którą łatwo wpaść, a później trudno z niej wybrnąć), raczej łączyły się ze sobą tematami. Po wielkich przebojach artysta prezentował utwory mniej znane, a równie interesujące, ukazując w ten sposób całe bogactwo swego repertuaru. Trwał nieporuszony, by za chwilę rozszaleć się na scenie.

I tak dochodzimy do kolejnego etapu pracy nad piosenką. Nikt nie potrafi tak jak Edith Piaf stać na scenie bez ruchu, a jednocześnie całą sobą i niesamowitym, pełnym ekspresji głosem stworzyć i postać i sytuację i partnera. Na ogół staramy się, by wykonawca się poruszał. To proste w operetce, czy musicalu, zwykle mamy choreografa, który porozumieniu z reżyserem komponuje ruch sceniczny. W innym przypadku, ruch, podobnie jak pozostałe elementy, musi być ściśle podporządkowany zamierzonemu przez nas celowi – jak najbogatszej interpretacji

piosenki. I tu znów chciałabym przypomnieć telewizyjne warsztaty profesora Bardiniego. Kilku młodzieńców śpiewało piosenkę wykonując rytmiczne ruchy nogami (coś w rodzaju kroku girls skrzyżowanego z jazdą na rowerze). Na pytanie profesora, co robią, odpowiedzieli: „Szlusujemy”. Młodzieńcy już pewnie mają wnuki, a „szlusowanie” w najrozmaitszych postaciach panoszy się na scenie. Oczywiście rytmiczna, wesoła piosenka aż się prosi, żeby ją zatańczyć, dramatyczna – o wyrazisty gest (czasem tylko jeden!), ale podrygiwanie, machanie rękami i dreptanie są niedopuszczalne. Oglądałam czasem programy typu „The Voice of Poland” i z przerażeniem obserwuję, że wykonawcy poruszają się według jednego wzorca: rytmicznie maszerują po scenie, co zastąpiło „księżycowy krok” Michaela Jacksona, ale, że na ogół śpiewają koszmarną, niezrozumiałą angielszczyznę, nie ma to właściwie żadnego znaczenia, bo i tak widz nie wie, o co chodzi. Tu uwaga na marginesie: śpiewanie w języku obcym jest jak najbardziej pożądane, o ile śpiewający naprawdę ten język zna i rozumie, co śpiewa.

Na wspomnianym już przeze mnie Festiwalu Piosenki Aktorskiej często mamy do czynienia z recitalami, bądź spektaklami poświęconymi jednemu wykonawcy (najczęściej Edith Piaf lub Cohenowi – godna podziwu odwaga!). Warunkiem by zakończyły się one sukcesem jest absolutna rezygnacja z naśladowania pierwowzoru. Marne kopie wybitnych wykonawców są nie do oglądania. Należy natomiast pamiętać o stylu danego wykonawcy, utworu, czy epoki - stylu interpretacji, gestu, ruchu, bądź kostiumu. Jest taka, z pewnością wszystkim znana, piosenka „retro” „Ja się boję sama spać”, której bohaterka często jest przedstawiana jako dama lekkich obyczajów szukająca klienta, podczas gdy oryginalna wykonawczyni po prostu flirtowała i bawiła się z panami na widowni (a raczej ich kosztem, ku uciesze publiczności). Warto o tym pamiętać. Moje pokolenie reżyserów uczyła stylu wspaniała profesor Wanda Szczuka i chyba wszyscy na zawsze zapamiętaliśmy jej uwagi. Można świadomie zmienić styl, w jakim prezentowana jest piosenka, ukazać jej całkiem nowe oblicze, nie powinno się natomiast mieszać stylów, ponieważ podobnie jak w architekturze, udaje się to mało komu, zazwyczaj wychodzi z tego artystyczny kundel, a kundle, jak wiadomo, są najpiękniejsze tylko wtedy, gdy są psami. Oczywiście, jeśli ktoś to naprawdę potrafi, może się zabawić (raczej w

lekkim repertuarze) naśladowaniem oryginału, ale powinna to być jedna piosenka – żart.

Przygotowując spektakl monograficzny trafiamy na utwory charakterystyczne dla danego autora, kompozytora, wykonawcy, czy epoki, które powinniśmy uwzględnić, choćby dlatego, że w swoim czasie robiły furorę, a z dzisiejszej perspektywy nie przedstawiają sobą większej wartości. Wówczas należy kierownika muzycznego, akompaniatora namówić na zrobienie tzw. „wiązanki” – połączenia fragmentów utworów w jedną całość. Namówić – bo zadanie to bardzo trudne od strony muzycznej i wymaga od niego wiele pracy. Czasem warto dodać drugi głos, czasem – charakterystyczny instrument. Tu znów odwołam się do moich doświadczeń. Realizowałam spektakl poświęcony piosence francuskiej z dwójką wykonawców i akompaniатorem. Udało nam się zdobyć piękne kostiumy, choreograf ustawił nam ruch, śpiewali świetnie ...i ciągle czegoś brakowało. Szczęśliwie pozyskaliśmy znakomitego, młodego akordeonistę i nasza piosenka francuska ożyła.

Wspomniałam o kostiumach (kostiumie), czy ich fragmentach. To ważny element złożonego z piosenek spektaklu i bardzo pomagający wykonawcy w budowaniu jego wizerunku scenicznego, lub postaci, uwalniający go od prywatności. Kostiumy gwiazd rocka i hip - hopu są tu znakomitym przykładem. Chciałabym opowiedzieć „kostiumową” historyjkę, jaka mi się przydarzyła. Kiedyś robiłam przedstawienie w jednym z miast Dolnego Śląska. Równoległe ze mną pracował tam kolega też z Warszawy, dla którego muzykę pisał Czesław Niemen. Niemen miał mi przekazać taśmę z nagraniem dla kolegi i przyniósł ją do mnie do domu. Akurat nocowała u nas teściowa, osoba „cywilna”. Niemen przywitał się z nią całując ją w rękę, wymruczał nazwisko. Teściowa oddaliła się. Gdy wielki artysta wyszedł, spytała, zaciekawiona, kto to był. „Niemen” – odpowiedziałam. „Niemen w takim zwyczajnym sweterku i marynarce?” Habit czyni mnicha.

Publiczność bardzo lubi kostiumy, zwłaszcza jeżeli są efektowne, „na temat”, a wykonawcy często się przebijają zgodnie z logiką prezentowanych przez nich piosenek. Te szybkie niekiedy przebiórki to nie lada wyzwanie, jeśli nie ma się do dyspozycji garderobianej, za to jest się wyposażonym w mikroport. Tu muszę przyznać się do klęski, jaką poniosłam w walce z mikroportami i mikrofonami.

Zawsze pracujemy nad tym, by nasi wykonawcy, występujący najczęściej tylko z akompaniamentem (lub, jak w przypadku „Piosenki francuskiej” dodatkowo z akordeonistą) byli słyszalni, Staramy się unikać akompaniamentu elektronicznego, bo pianista nie lubi grać na „zdechłym kocie”, gramy zazwyczaj w niewielkich, kameralnych salach o dobrej akustyce. Na złą – mikrofony nie pomogą, dźwięk rozchodzi się i tak fatalnie. Długo nam się to udawało, ale od pewnego czasu wszyscy nasi gospodarze wmawiają nam, że widzowie są głusi. Mikroport jest konieczny w dużych salach, przy akompaniamentie orkiestry. Nam, o czym już wspominałam, utrudnia życie, a mikrofon z kolei ogranicza gest i wyraz aktorski. Przygód z nagłośnieniem, często fatalnym, z marnym odsłuchem, miałam bez liku, ale chciałabym wspomnieć o jednej. Robiłam spektakl w Romie, teatrze z najwyższej półki, jeśli chodzi o produkcje muzyczne. Na jednym z przedstawień aktorce pada mikroport, przerwa, zmiana mikroportu, nadal działa źle. Aktorom towarzyszy kilkusobowy zespół muzyczny. Dziewczyna denerwuje się coraz bardziej, Widzowie z uwagą śledzą dźwiękowe perypetie. Wreszcie towarzyszący jej aktor ściąga swój mikroport, muzycy wyciszają nieco nagłośnienie i przedstawienie idzie dalej przy brawach publiczności. Można? Można.

I ostatnia już prośba do reżyserów zajmujących się piosenką: pozwólmy publiczności pośpiewać, jeśli nasz spektakl jest pogodny, a piosenki znane i rytmiczne. W takim wypadku widzowie zwykle akompaniują nam pomrukując przez cały czas trwania spektaklu. Przygotujmy jedną, dwie znane piosenki (najlepiej na bis), by mogli sobie pośpiewać śmiało i pełnym głosem. To nic, że zazwyczaj fałszują (nawet śpiewając kolędy), ale świetnie się bawią. Przecież pracujemy dla nich.

Na koniec chciałabym poświęcić kilka słów profesor Barbarze Fijewskiej, współpracownicy Leona Schillera, która w prowadzonym przez niego teatrze w obozie w Lingen robiła choreografię do premiery „Kramu z piosenkami”, a później wielokrotnie inscenizowała spektakle muzyczne swego mistrza. Miałam okazję podglądać jej pracę z aktorami. Barbara Fijewska jak mało kto umiała pracować nad piosenką.

Rzecz dzieje się w jednym z liczących się teatrów pozawarszawskich. Trzecia generalna, północ. Pani Profesor drzemie w czwartym rzędzie, aktorzy próbują jedną z ostatnich scen schillerowskiej „Pastorałki” i marzą tylko o tym, żeby iść do domu. Podkręcają tempo, wreszcie, szczęśliwi, docierają do końca. Pani Profesor otwiera zmrużone oczy i zwraca się do aktorów: „Byłoby zupełnie dobrze, ale Piotr pomylił się w tekście (tu pada precyzyjna uwaga dotycząca konkretnej sceny) i całą interpretację diabli wzięli, a Wojtek nieczysto zaśpiewał swoje ostatnie trzy takty”. Powtarzamy cały fragment!”

Życzę sobie i Państwu takiego perfekcjonizmu.