

Maria Wilczek-Krupa

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0009-0001-6869-5828>

„Ton jest ważniejszy niż słowo”. *Grande Valse Brillante* Zygmunta Koniecznego i Ewy Demarczyk

Najważniejsza jest ekspresja (piszę dla konkretnego artysty) i słowo.

Moja muzyka przede wszystkim interpretuje tekst.

Szukam w nim zawsze tego samego: nastroju, emocji i wzruszeń.

Zygmunt Konieczny¹

Zakorzeniona w myśli Heideggerowskiej teza o funkcjonowaniu ekspresji jako jednej z form bycia podmiotu w świecie znajduje swoje odzwierciedlenie w twórczości krakowskiego kompozytora związanego z trzema obszarami sztuki opartej na splocie słowa i dźwięku: piosenki, muzyki teatralnej oraz muzyki filmowej. Analiza materiału muzycznego pozwala wysunąć tezę, że Zygmunt Konieczny intuicyjnie pojmuje dzieło artystyczne zgodnie z postulatami niemieckiego filozofa – jako źródło tajemnicy niemożliwej do przeniknięcia w całości, a przy tym ściśle połączonej z metafizyczną koncepcją bytu utożsamianego z „obecnością”. Byt (podmiot) zostaje uprzedmiotowiony w chwili, w której człowiek staje się pewien jego

¹ Wypowiedź pochodzi ze spotkania Zygmunta Koniecznego z publicznością XV. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie (prowadzonego przez autorkę tekstu), *Słowo i muzyka w twórczości Zygmunta Koniecznego*, Kraków 28 maja 2022.

istnienia, czyli obecności² – mówi Martin Heidegger, zaś sam człowiek (za Protagorasem z Abdery) jest miarą wszystkiego i panem istniejącego bytu. Rozważania te prowadzą do konstatacji, że to właśnie człowiek kształtuje poszczególne formy bycia uprzedmiotowionego bytu, naznaczając go siłą wyrazu, energią i dynamiką właściwą dla swojej natury. „Człowiek, stojąc naprzeciw niego (bytu), pragnie go usidlić, rozporządzać nim”³ – pisze Monika Adamska-Staroń w tekście opisującym kształt i istotę podmiotu funkcjonującego w dzisiejszej cywilizacji.

Wspomniany wcześniej splot słowa i dźwięku jest w tej teorii kluczowy, w myśl Platońskiej idei *musiké* (w rozumieniu starożytnych Greków oznaczającej jedność poezji i muzyki) jako podstawy moralnego wychowywania obywateli. „Najbardziej w głąb duszy wnikają rytm i harmonia, najmocniej czepiają się duszy, przynosząc piękny jej wygląd”⁴ – uważał grecki myśliciel. Wszystkie te koncepcje (Heideggerowska, Protagorejska, Platońska) stoją u podstaw estetyki twórczej Zygmunta Koniecznego, zgodnie z którą dźwięk stanowi wartość dodaną w procesie interpretowania słowa, sfera starogreckiej *musiké* zaś podporządkowana zostaje ekspresji wykreowanej (a niekiedy wręcz: wymuszonej) przez człowieka jako „pana bytu”. Przy czym rolę tę pełni – w twórczości muzycznej legendy „Piwnicy pod Baranami” – nie kompozytor, ale wykonawca.

Piosenka obrzędowa

To właśnie z tego powodu *Karuzela z Madonnami* czy *Grande Valse Brillante* nie są w obiegowym rozumieniu piosenkami Koniecznego, Białoszewskiego i Tuwima, ale przebojami Ewy Demarczyk, i efekt ten zamierzony został przez kompozytora. „Piszę muzykę dla wybranego artysty i do konkretnego tekstu, mając na uwadze fakt, że t o n jest o wiele ważniejszy niż s ł o w o”⁵ – zapewnia Zygmunt Konieczny, dodając, że przez słowo „ton” rozumie e k s p r e s j ę i n t e r p r e t a t o r a i nastrój budowany przez niego na scenie, a sformułowane w ten sposób *credo* dotyczy całego jego dorobku, od piosenki poetyckiej poprzez muzykę teatralną i filmową aż po twórczość wokально-instrumentalną i instrumentalną niezwiązaną z kabaretem, teatrem czy kinem.

2 Zob. Martin Heidegger, *Czas światooobrazu*, tłum. K. Wolicki, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 140.

3 Monika Adamska-Staroń, *Ekspresja jako jeden ze sposobów bycia podmiotu w świecie. Heideggerowskie (i nie tylko) inspiracje*, [w:] „Podstawy edukacji”, 2010 nr 3, s. 246.

4 Platon, *Platona Państwo*, tłum. W. Witwicki, Wiedza – Spółdzielnia wydawnicza, Toruń 1948, s. 153.

5 Wypowiedź pochodzi z rozmowy autorki z Zygmuntem Koniecznym, Kraków 12 października 2022.

Nie ulega jednak wątpliwości, że wskazane przez artystę postulaty najpełniej odzwierciedla jego piosenkowy dorobek, liczący przeszło sto utworów napisanych do wierszy kilkunastu polskich poetów (w tym do tekstów Kazimierza Wierzyńskiego, Juliana Tuwima, Stanisława Wyspiańskiego, Bolesława Leśmiana, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Czesława Miłosa, Mirona Białoszewskiego, Emila Zegadłowicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Agnieszki Osieckiej, Tadeusza Kubiaka i Wiesława Dymnego). Punkt wyjścia stanowi tu *piosenka kabaretowa*, realizująca cele spektaklu parodystycznego w sposób najbardziej transparentny (*pará* z greckiego oznacza „pomimo” lub „obok”, *ódé* to „śpiew”, a zatem parodia to w bezpośrednim tłumaczeniu „przeciwśpiew”) i wykorzystywana w szerokim zakresie przez powojenne formacje budzące się do życia po politycznej odwilży i funkcjonujące w sierniężnej rzeczywistości PRL (takie, jak elitarny „Szpak” ze sceną w warszawskim „Bristolu”, zakopiański „Wagabunda” kierowany przez Lidię Wysocką, warszawski „STS” działający pod hasłem Andrzeja Jareckiego „Mnie nie jest wszystko jedno”, trójmiejski „Bim-Bom” powołany do życia przez Zbigniewa Cybulskiego, krakowska „Piwnica pod Baranami” z liderem Piotrem Skrzyneckim, „Dudek” Edwarda Dziewońskiego czy „Hybrydy” – a później „Pod Egidą” – Jana Pietrzaka). „Jesteśmy wysepką w morzu bestialstwa, szarzyzny, głupoty, łajdactwa, cynizmu, nietolerancji, przemocy”⁶ – mówił, wyjaśniając konieczność istnienia kabaretowej sztuki, Skrzynecki.

To właśnie w krakowskiej „Piwnicy pod Baranami” piosenka kabaretowa wyszła poza ramy *pará* i *ódé*, zyskując nową odsłonę i kształt. Zaadaptowanie na grunt kabaretowy poezji (w myśl Napoleońskiej maksymy „*Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas*”, czyli: „od wzniosłości do śmieszności tylko jeden krok”⁷) i ubranie jej w odświętną szatę muzyczną wyprowadziło gatunek poza dotychczasową konwencję, nadając mu obrzędowy charakter i sens, i stało się to w pierwszej kolejności za sprawą Zygmunta Koniecznego (dalej: Andrzeja Żaryckiego, Jana Kantego Pawluśkiewicza, Zbigniewa Preisnera, Grzegorza Turnaua). Zrodziło to pewne problemy natury terminologicznej, bo piosenka wymykająca się kabaretowym standardom przestała być tylko piosenką, a stała się dziełem poetycko-muzycznym, piosenką literacką, poezją śpiewaną lub – jak pisała Joanna Wnuk-Nazarowa – pieśnią artystyczną. Krakowska kompozytorka jako pierwsza skategoryzowała bowiem twórczość piosenkową Koniecznego, dzieląc ją na cztery podgrupy⁸.

6 Cyt. za: Izolda Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014, s. 25.

7 Tłum. za: www.encyklopedia.pwn.pl [dostęp: 27.10.2023].

8 Zob. Joanna Wnuk-Nazarowa, *Pieśni i muzyka teatralna Zygmunta Koniecznego*, [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988. W stulecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1992, s. 275-285.

W pierwszej umieściła piosenki okolicznościowe, o charakterze żartobliwym lub parodystycznym, a zatem takie, które odpowiadały tradycyjnej formule kabaretowej i zostały napisane z myślą o konkretnej uroczystości, imprezie kulturalnej, balu lub recitalu danego aktora (w pierwszych latach współpracy z „Piwnicą...” Konieczny pisał głównie dla Krystyny Zachwatowicz, Barbary Nawratowicz i Mieczysława Świąćckiego). Jest wśród nich chociażby parlandowa, żartobliwa i taneczna *Ballada o ogonie* do tekstu Tadeusza Kubiaka, którą kompozytor rozpoczął karierę w 1959 roku, wprowadzony do „Piwnicy...” przez jej wykonawcę – Mieczysława Świąćckiego. Utwory napisane w kolejnych latach dla ikony piosenki scenicznej Ewy Demarczyk, Wnuk-Nazarowa ulokowała w kategorii drugiej i określiła mianem pieśni artystycznych. Są to kompozycje o wysokiej randze interpretacyjnej, naznaczone swoistym autopiętnem i prezentujące indywidualne rozwiązania kompozytorskie w zakresie formy (Konieczny preferował konstrukcje AB lub ABA, niekiedy także formę łukową ABCBA), faktury, instrumentacji, techniki wokalne i – przede wszystkim – harmoniki (wychodzącej z tradycji, ale opartej na śmiałych połączeniach akordów i archaizmach konstruowanych na bazie skali modalnych). Przykładami tak skomponowanych pieśni są największe przeboje duetu Konieczny/Demarczyk, w tym wspomniana *Karuzela z madonnami* Mirona Białoszewskiego, *Garbus* Bolesława Leśmiana, *Deszcze* i *Wiersze wojenne* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, a także symfoniczny *Grande Valse Brillante* ze zbioru *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima, który jednak w klasyfikacji Wnuk-Nazarowej stanowi osobną, trzecią odsłonę twórczości, funkcjonującą pod szyldem wielkiej pieśni estradowej. W czwartej podgrupie, nazwanej „śpiwnikiem domowym”, znajdują się lekkie piosenki kabaretowe, które dzięki wpadającym w ucho melodiom transmitowanym przez radio trafiły do kultury masowej (wśród nich: *Groszki i róże* do tekstu Juliana Kacpra i Henryka Roztworowskiego, *Jęczmienne łany* Roberta Burnsa, *Tomaszów* Juliana Tuwima).

Wyodrębnienie utworów napisanych dla Ewy Demarczyk i umieszczenie ich w osobnych kategoriach jest, zdaniem kompozytora, posunięciem słusznym, wątpliwości budzi jednakże terminologia zaproponowana przez Wnuk-Nazarową i sprowadzająca jego kompozycje pochodzące z lat 60. do szumnego miana „pieśni”. Zygmunt Konieczny wyjaśnia:

Słowo „pieśń” niebezpiecznie dryfuje w stronę gatunku operowego, którego ja nie akceptuję i nie ukrywam tego faktu od lat. W moim rozumieniu opera, a za nią aria i pieśń tchną pewną manierą, a w konsekwencji – emocjonalnym fałszem, którego staram się w muzyce wystrzegać. Z tego powodu

wolałbym, aby mówić w moim wypadku nie tyle o pieśni, ile o piosence, powiedzmy, poważniejszej, poetyckiej albo literackiej⁹.

Tak doprecyzowaną kompozycję można nazwać bytem muzycznym o wielokodowym wydźwięku, jako że „kod językowy nie jest jedynym ani najważniejszym elementem składowym gatunku”¹⁰ – o czym pisał Krzysztof Gajda w publikacji na temat piosenki i jej funkcji pełnionych w kulturze ostatnich dekad. Owa wielokodowość odpowiada za konsystencję i strukturę (jednym słowem: za bycie) dzieła, złożoną – w ujęciu fenomenologicznym – z trzech zasadniczych warstw: słownej (tekst), muzycznej (dźwięk) oraz wyrazowej (ton). Koniecznemu bliżej jest przy tym do retoryki Carla Philippa Emanuela Bacha (zgodnie z którą twórca powinien nauczyć się wprawiania siebie w rozmaite emocje, by móc poruszyć słuchacza¹¹), niż do praktyki kompozytorskiej Claudia Monteverdiego (w której muzyka pozostaje w służbie *oratione*, człowiek zaś – jak pisał Constantin Floros – wnika w ducha poezji, szukając emocji głęboko ukrytych w tekście¹²). Afekty, które u krakowskiego kompozytora determinują jakość poezji muzycznej, pochodzą bowiem nie tyle z tekstu, ile z kontekstu, którym jest inwencja, a jeszcze bardziej – dusza człowieka jako „pana bytu” (Izolda Kiec mówi wręcz o „dramacie piosenki” rozgrywającym się na płaszczyźnie słownomuzycznej, którego warunkiem istnienia są „prawdy zmagające się z sobą w świadomości bohatera”¹³). Transparentnym tego przykładem jest *Karuzela z madonnami* z debiutanckiego tomiku *Obroty rzeczy* Mirona Białoszewskiego, w której Konieczny zrezygnował z dwóch fragmentów wiersza w celu zatarcia jego pierwotnego, podwórkowego wydźwięku i dostosowania go do wymogów *furiosa* prezentowanego przez Ewę Demarczyk na scenie (zarzucono mu wówczas, że „zgwałcił tekst”¹⁴). W ten sposób, wychodząc z romantycznej tradycji *Lied*, postulującej prymat „wyrażania” nad „opowiadaniem”, a jednocześnie przedkładając – niejako wbrew niej – ekspresję i nastrój nad samą

9 Wypowiedź pochodzi z rozmowy autorki z Zygmuntem Koniecznym, Kraków 5 czerwca 2023.

10 Krzysztof Gajda, *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 7.

11 Zob. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, wyd. 4, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1958, s. 122 (pol.: C.Ph.E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017, s. 161).

12 Zob. Constantin Floros, *Człowiek, miłość i muzyka*, tłum. M. Trzęsiok, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 60.

13 Izolda Kiec, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001, s. 147.

14 Zob. Leszek Polony, Witold Turdza, *Wciąż szukam tamtej trąbki. Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, s. 49.

strukturę poezji (za Władysławem Żeleńskim¹⁵), twórca generuje nową, o b r z ę - d o w ą (wymienne: odświeżoną) konwencję piosenki, w której bardziej niż słowo i dźwięk celebrowana jest sama forma ich bycia, a zatem wyraz, ekspresja i ton.

Czarny Anioł „Piwnicy...”

Głównym budulcem tak rozumianego dzieła sztuki jest zatem osobowość artysty, dla którego zostało ono powołane do życia. Cechą, która zdefiniowała kształt piosenki obrzędowej Koniecznego i Demarczyk, była a u t e n t y c z n o ść: artystyczna, interpretacyjna, muzyczna, ale i charakterologiczna, emocjonalna, duchowa. W opisach wizerunku największej gwiazdy „Piwnicy...”, kreślonych przez jej współpracowników, dominują dobitne (w większości pejoratywne) słowa, takie jak „bezwzględność”, „konfliktowość”, „apodyktyczność”, „charyzma” i „bunt”. Zygmunt Konieczny mówił wprost:

Ewa była zaborcza. Miała potrzebę władzy i rządzenia. Najpierw okrzyknęła się kierownikiem muzycznym całego zespołu, a kiedy zaczęły się wyjazdy zagraniczne, szefem organizacyjnym. Rozumiem to, bo tylko w ten sposób mogła mieć pewność, że zrealizuje to, co zamierzała, a jej celem była absolutna perfekcja.

Sama Demarczyk uważała, że jest osobą sentymentalną, wskazując przy tym wpływ matki (z zawodu krawcowej) jako źródło tak nacechowanej – i mniej rzucającej się w oczy – odłony swego charakteru. „Nie boję się sentymentalizmu. Uważam, że ten, kto wypiera się sentymentalności, to albo jest człowiekiem niepełnym, albo kłamie”¹⁶ – mówiła w 1998 roku, w rozmowie z Bohdanem Gadomskim. Ta perfekcja natomiast, o której wspominał Konieczny, miała związek z jej ojcem (rzeźbiarzem), wychowującym Ewę na geniusza muzyki, a jej młodszą siostrę Lucynę – na gwiazdę sztuki malarskiej. Powojenny dom Demarczyków tchnął artystycznym klimatem, z drugiej zaś strony ambicje i zawodowa poprzeczka były ustawione wysoko.

Tak uformowane dzieciństwo ukształtowało w pierwszym rzędzie charakter artystki (silny, zdeterminowany, uparty, apodyktyczny), w dalszej kolejności zaś rzutowało na współtworzone i reprezentowane przez nią, muzyczno-poetyckie

15 O tym, że „nastrój i wydźwięk tekstu były dla Żeleńskiego ważniejsze niż jego struktura”, pisał Maciej Negrey, [w:] idem, *Żeleński* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, tom W-Ż, red. E. Dziebowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 400.

16 Bohdan Gadomski, *Raczej słucham niż mówię... Rozmowa z Ewą Demarczyk, „Angora”, 29 czerwca 1998.*

dzieło. Droga do celu była jednakże zawiła – z trzech różnorodnych dyscyplin (medycyna, projektowanie, teatr), których studiowanie Demarczyk rozważała po zdaniu matury i ukończeniu w 1960 roku klasy fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie, pierwszy wybór padł na architekturę (studiowała przez rok pod okiem Wiktora Zina), i dopiero po debiucie scenicznym w kabarecie studentów krakowskiej Akademii Medycznej „Cyrulik” reżyser Rajmund Jarosz namówił ją na aktorstwo.

Do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie Ewa Demarczyk dostała się właśnie ze względu na zdolności interpretacyjne („Wszystko, co recytowała, stawało się czymś więcej niż tylko tekstem” – wspominał egzaminujący ją aktor, Edward Dobrzański), elektryzującą charyzmę i fakt, że „kiedy wychodzi na scenę, od razu tę scenę wypełnia”¹⁷. Na studiach kładła nacisk przede wszystkim na zajęcia muzyczne, była już bowiem pewna, że będzie śpiewała piosenki. Głos miała wyrazisty i nośny (o szerokiej, trzyoktawowej skali), brakowało jej jednak techniki, którą budowała cierpliwie na lekcjach impostacji głosu, prowadzonych przez Marię Bieńkowską (program obejmował między innymi podstawy anatomii i fizjologii narządu głosowego, ćwiczenia fizjoterapeutyczne, oddechowce i artykulacyjne, doskonalenie dykcji, gospodarowanie powietrzem, śpiewanie długich fraz). Już wtedy artystycznie odpowiadała poglądom i stylistyce Koniecznego, wzorując się na estetyce muzycznej Edith Piaf i wyznając zasadę, że nie interpretuje się słów jako takich, ale szuka w nich emocji, afektów i uczuć. „Śpiewam n a s t r ó j, nie fabułkę”¹⁸ – zapewniała w wywiadzie udzielonym „Kulturze” i to przekonanie usłyszał w jej głosie pierwszy wykształcony muzyk związany z „Piwnicą”.

Był to czas, w którym Konieczny poszukiwał profesjonalnej wokalistki legitymującej się przygotowanym emisyjnie głosem, nienaganną dykcją i umiejętnością „stworzenia nawet z banalnego tekstu dramatu”¹⁹ – jak twierdził w rozmowie z Leszkiem Polonym i Witoldem Turdzą. Na Ewę Demarczyk zwrócił mu uwagę Przemysław Dyakowski, saksofonista grający w „Piwnicy...” i współpracujący z klubem „Pod Jaszczurami”, gdzie artyści „Cyrulika” występowali najczęściej. To właśnie tam, po drugiej stronie krakowskiego Rynku, Zygmunt Konieczny i Piotr Skrzynecki po raz pierwszy usłyszeli przyszłą gwiazdę w jednym z jej regularnych, kabaretowych występów²⁰. Co wówczas śpiewała – trudne jest do ustalenia, istnieje bowiem kilka

17 Cyt. za: A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, *Czarny Anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Znak, Kraków 2015, s. 22-23.

18 Teresa Krzemień, *Ewa Demarczyk: śpiewam nastrój, nie fabułkę*, „Kultura”, 22-29 grudnia 1974.

19 Leszek Polony, Witold Turdza, *Wciąż szukam...*, op. cit., s. 44.

20 Stefan Ciepły we wspomnieniu o Ewie Demarczyk opublikowanym na łamach „Galijskiej Gazety Lekarskiej” podaje, że Skrzynecki z Koniecznym usłyszeli wokalistkę

wersji tego wydarzenia. Izolda Kiec podaje w *Historii kabaretu polskiego*, że była to przedwojenna *Rebeka* z muzyką Zygmunta Białostockiego i tekstem Andrzeja Własta²¹, sam Konieczny wskazywał zaś (w rozmowach z Polonym i Turdzą, także z autorką niniejszego tekstu) na włoski przebój *24 tysiące pocałunków* z repertuaru gitarzysty należącego do zespołu Marino Mariniego²². Ewa Demarczyk natomiast, w programie telewizyjnym Niny Terentiew *Zwierzenia kontrolowane*, mówiła o piosence opowiadającej o Piotrze Skrzyneckim i Kice Szaszkiewiczowej jadących autostopem, a także o tym, że omal nie zemdlą z przejęcia słysząc za kulisami, że „na widowni siedzi Piwnica”²³.

Nie chodzi jednak o to, co i gdzie, ale jak zaśpiewała artystka, a także o to, że jeszcze tego samego wieczoru otrzymała od Skrzyneckiego zaproszenie do piwnicznego zespołu. W pierwszym odruchu odmówiła, chcąc pozostać lojalną względem wcześniejszej formacji, po kilku tygodniach zmieniła jednak zdanie i w połowie 1962 roku zadebiutowała jako wokalistka „Piwnicy...”, wówczas tymczasowo mieszczącej się w „Domu Literatów” w Krakowie.

Jej duet z Zygmuntem Koniecznym przetrwał zaledwie dekadę, ale stał się krokiem milowym w historii muzyki kabaretowej i całkowicie odmienił jej bieg. Inicjalne *Czarne Anioły* z tekstem Wiesława Dymnego zapoczątkowały erę obrzędowej piosenki, której ostateczną jakość zdefiniowała ekspresja i autentyczność emocjonalna wykonawczyni jako „pana” (w tym wypadku: „pani”) uprzedmiotowionego bytu. Dramatyzm postaci zdeterminował konsystencję utworu, począwszy od jego sfery tekstowo-muzycznej aż po warstwę wyglądu eksponowaną przez „Czarnego Anioła” na scenie (z charakterystyczną czernią ubioru pozbawionego ozdób, „egipskim” makijażem i nieruchomym, pozbawionym mrugnięcia spojrzeniem skierowanym przed siebie). Była to tak wyrazista kreacja, że zastąpienie jej innym (nawet istniejącym wcześniej) wykonaniem okazało się niemożliwe. Przeciwnie – to Demarczyk „odebrała” niejako kolegom przeznaczone dla nich utwory, a Zygmunt Konieczny dostosował ich kształt do wymogów ekspresyjnych nowej gwiazdy estrady. W ten sposób Barbara Nawratowicz straciła *Czarne Anioły*, Ola Kurczab – *Garbusa*, a Mieczysław Świącicki – *Tomaszów*, a wcześniej jedno z największych zjawisk w zbiorze piosenki odświeżonej: *Grande Valse Brillante*.

podczas reżyserowanego przez niego koncertu z okazji wyboru Miss Juwenaliów, w krakowskiej Hali „Wisły”; zob. Stefan Ciepley, *Na początku był Kabaret Medyków „Cyrulik”*, „Galicyska Gazeta Lekarska”, 17 września 2020.

21 Zob. Izolda Kiec, *Historia...*, s. 230.

22 Zob. Leszek Polony, Witold Turdza, *Wciąż szukam...*, op. cit., s. 42.

23 Nina Terentiew, *Zwierzenia kontrolowane*, TVP, 1999 (artystka „Piwnicy pod Baranami” Kika Szaszkiewiczowa była bohaterką pierwszego peerelowskiego komiksu publikowanego w „Przekroju”: *Szaszkiewiczowa, czyli Ksylolit w jej życiu* autorstwa Piotra Skrzyneckiego i Kazimierza Wiśniaka).

***Kwiaty polskie* Juliana Tuwima**

Fragment poematu dygresyjnego Tuwima trafił do „Piwnicy...” za pośrednictwem Piotra Skrzyneckiego²⁴, który przekazał tekst Zygmunutowi Koniecznemu wraz z sugestią, że nienapisanie do niego muzyki byłoby równoznaczne ze zmarnowaniem tych pięknych słów. Było to kilka lat po śmierci poety, w pierwszych latach funkcjonowania formacji, gdy rozpętana u schyłku lat 40. nagonka prasowa na dzieło zaczęła ustępować miejsca przychylniejszej krytyce, a wkrótce – entuzjastycznym opiniom opiewającym jego fenomen.

Kwiaty polskie powstawały długo i *de facto* nie zostały przez autora ukończone – pierwsze szkice to wczesne lata wojenne (1940-1941), a zatem czas spędzony przez Tuwima na emigracji w Brazylii i Stanach Zjednoczonych. Od 1941 roku fragmenty poematu drukowano sukcesywnie w polskojęzycznej prasie londyńskiej (w „Wiadomościach Polskich, Politycznych i Literackich” oraz w „Nowej Polsce”), a w 1944 roku pierwszy tom został domknięty (wstrząsająca *Modlitwa* ujrzała światło dzienne w Polsce jeszcze za okupacji). Dwa lata później Tuwim wrócił do kraju i podjął próby napisania kolejnych części utworu, trwające do jego śmierci w 1953 roku. W styczniu 1949 pierwszy tom *Kwiatów polskich* ukazał się drukiem (nakładem Spółdzielni Wydawniczej Czytelnik), ale stało się to po ostrej ingerencji cenzury, jako że tekst nie odpowiadał doktrynie socrealistycznej poezji. To właśnie to wydanie spotkało się z nieprzychylnymi opiniami wielu powojennych krytyków.

Piętnowano między innymi brak dyscypliny kompozycyjnej oraz dobór formuły gatunkowej dzieła, zdaniem recenzentów – archaicznej i przynależnej wyłącznie romantycznej poezji (Kazimierz Wyka pisał wręcz o ubogim pokrewieństwie z dziewiętnastowiecznym poematem dygresyjnym). Wtórność, dziwaczność, ramota i szpargał – takie określenia dominowały w ocenach krytyków, ale także w dyskusjach prowadzonych przez przyjaciół i literackich kolegów Tuwima. „Fabuła – jeśli tak o tym powiedzieć można – jest brednią nieprawdopodobną, niemającą pokrycia w życiu i przez to fałszującą wszystkie postacie. To niepojęte, że poeta o takiej magii humoru, jak Tuwim, tak o tym teraz zapomniiał” – pisał Jan Lechoń w *Dzienniku*. „Jest to historyjka wyjątkowo niezręczna i naiwna” – wtórował Gustaw Herling-Grudziński. „Tuwim «słowaczy», «puszkinizuje», ubiera się w purpury dziewiętnastowiecznego wiersza i niczego nowego nie tworzy” – dodawał Mieczysław Jastrun. „Staroświecka opowieść, którą należy odłożyć do muzeum literatury” – to Czesław Miłosz, w dyskusji z Ignacym Matuszewskim. Wszystkie te głosy wytykały

24 Taką informację przekazał Zygmunt Konieczny w rozmowie z autorką; inna wersja mówi, że *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima przyniosła do „Piwnicy...” kierowniczka literacka kabaretu, Janina Garycka.

Tuwimowi słabość i niedociągnięcia sentymentalnej w charakterze fabuły (akcja poematu rozgrywa się podczas rewolucji 1905 roku, w trakcie Wielkiej Wojny i tuż po niej – centralną postacią jest ogrodnik Ignacy Dziewierski, który po śmierci córki i zięcia służącego w wojsku carskim opiekuje się wnuczką Anielą, daremnie próbując wychować ją na patriotkę), wynosząc jednocześnie na piedestał dygresje liryczne właściwe fizjonomii gatunku. „*Kwiaty polskie* – obłądne i niemądre w pomyśle fabularnym i przepiękne w dygresjach i fragmentach” – pisał Antoni Słonimski²⁵.

Optyka krytyki literackiej zmieniła się po politycznej odwilży, między innymi za sprawą Michała Głowińskiego i Artura Sandauera, którzy postulowali nowe spojrzenie na tekst jako na poemat liryczny z marginalnie potraktowaną fabułą (pojmovaną również w charakterze dygresji). Znajduje to potwierdzenie w autorefleksji autora, zawartej między innymi w wojennej korespondencji z siostrą. „Chciałbym, aby długi poemat epicki był jednym, ogromnym wierszem lirycznym. Wiem, że to niemożliwe, a jednak dręczy mnie żądza, żeby tak było. Magię poetycką, której krótkie spięcia przeszywały czasem moje dawne wiersze, chciałbym włączyć w znaczeniu elektronicznym w całość utworu” – pisał we wrześniu 1943 roku. I dwa lata później: „Należy ten utwór traktować jako zbiór wierszy, ujęty w formę powieści”²⁶. Zrodziło to szeroką dyskusję na temat kształtu gatunkowego projektu, jego pojemności, synkretyczności i różnorodności stylów, paradoksalnie stojących za nowatorstwem poezji Tuwima. *Kwiaty polskie* interpretowano jako formę wszechstronną, wchłaniającą rozmaite gatunki oraz prezentującą różne sposoby patrzenia na świat. Już w nowym mileniu Krystyna Ratajska mówiła o „barwnym kalejdoskopie” mieniącym się wielorakimi tonacjami stylistycznymi i zrodzonym z mikrologicznego zamiłowania poety do szczegółów i misternych drobiazgów²⁷, a Piotr Michałowski o „bukiecie kwiatów” i kategorii „kolekcji” jako autobiograficznie nacechowanym kluczu interpretacyjnym do poematu Tuwima. Znane są bowiem pasje kolekcjonerskie (szczególnie zaś: bibliofilskie) autora, jego utwór natomiast stanowi zbiór cudzych głosów i wspomnień, można go zatem rozpatrywać w kategoriach „muzealnych”, autobiograficznych oraz intertekstualnych. „Kolekcyjność» poematu można przeciwstawić drugiemu biegunowi epickości

25 Opinie Kazimierza Wyki, Jana Lechonia, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Mieczysława Jastruna, Czesława Miłosa i Antoniego Słonimskiego cytowane za: Krystyna Ratajska, *Czym są „Kwiaty polskie” Tuwima?*, zapis ostatniego wystąpienia podczas panelu dyskusyjnego *Nowe odczytanie „Kwiatów polskich”*, zorganizowanego w ramach *Urodzin Juliana Tuwima 2017* w Domu Literatury w Łodzi (13 września 2017), [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 2018 nr 7, s. 359-372.

26 Ibidem, s. 363.

27 Zob. ibidem.

dzieła – jego fabularności, ponieważ pierwsza cecha odpowiada pojęciu «zbioru», natomiast druga – «struktury» – wyjaśnia Piotr Michałowski. I dalej:

Podczas gdy „fabularność” eksponuje funkcjonalne związki motywów, zasadą „kolekcyjności” jest ich „ziarnistość” czy „atomiczność” – dezintegracja, zbliżająca poemat do formy albumu, sztambucha, wreszcie – *variów* czy *silva rerum*. Pokrewne i zadomowione w poetyce pojęcia „fragmentaryczności” i „sylwiczności” mają jednak zakres węższy, obsługując tylko pewne odmiany kolekcji. „Kolekcyjność” to koegzystencja motywów współrzędnych, a więc bliższa nie przypisywanej powszechnie *Kwiatom polskim* „dygresyjności” (bo ta zakłada hierarchię: temat – dygresja), ale proponowanej przez Głowińskiego „wielotematyczności”²⁸.

Od strony genologicznej dzieło Tuwima odpowiada jednak w dużej mierze wykładni romantycznego poematu dygresyjnego, z jego synkretyzmem rodzajowym oraz gatunkowym, otwartą kompozycją, marginalizacją obyczajowo nakreślonej fabuły i bogactwem (jak również różnorodnością) poetyckich dygresji. Lwia część utworu napisana została dziewięciozłogłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie, ale w zbiorze znajdują się także strofy sześć-, ośmio-, dziesięcio- i jedenastozłogłoskowe. Jeden z najpiękniejszych przykładów liryki miłosnej, z tytułem nawiązującym do *Walca Es-dur* op. 18 Fryderyka Chopina – *Grande Valse Brillante* – prezentuje natomiast strukturę nieregularną.

Ten podszyty autobiograficznym wspomnieniem epizod (inspiracją była chwila poznania przyszłej żony Stefanii) Tuwim obmyślił w formie wiersza ciągłego złożonego z urywanych, niedopowiedzianych i rozbitych na krótkie wersy zdań. Wypowiadający się w pierwszej osobie podmiot liryczny emanuje czułością, namiętnością, tęsknotą i rozżaleniem (zwracając się kilkakrotnie w stronę ukochanej i akcentując obecność lirycznego „ty”), przywołana retrospekcja dotyczy zaś oryginalnej wizji poetyckiego tańca. Obok tkliwości i niepokoju pojawia się w niej wyraźnie zarysowana ironia („Wątle mięśnie naprężam, pierś cherlawą wyteżam, będziesz miała atletę i huzara za męża”²⁹), w toku narracji przechodząca w dotkliwą autoironię („Trzęsę tyłkiem łatanym i na pysku mam łatę, sześć kopiejek w kieszeni i nic więcej poza tem”³⁰). Język poetycki snutego w ten sposób wspomnienia jest nie tylko barwny i prześląknięty emocją, ale także bogaty w figury retoryczne i tropy – zawiera między innymi oksymorony („wylękniony bluźnier-

28 Piotr Michałowski, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2000 nr 3, s. 181.

29 Fragmenty utworu *Grande Valse Brillante* ujęte w nawiasach cyt. za: Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Kraków 1950, s. 57-61.

30 Julian Tuwim miał na policzku znamię w formie „myszki”.

ca”), hiperbole („panno, madonno, legendo tych lat”), uosobienia („ruszył świat do tańca”), metafory („błękitem pieściły”), wyrzutnie („w utajeniu kwitnące te dwie”), neologizmy („dotulałem”) oraz apostrofy, z których jedna, będąca jednocześnie pytaniem retorycznym oraz elipsą, stanowi swoiste motto utworu („Czy pamiętasz, jak ze mną...?”). Emocje, którymi przesycony jest *Grande Valse Brillante*, są spolaryzowane – podmiot liryczny wydaje się zrazu szczęśliwy i snuje taneczną (i coraz śmielszą) wizję bycia w życiu ukochanej kimś wyjątkowym, tonacja jego wypowiedzi przechodzi jednak w odmienne rejestry w chwili, w której odkrywa on na palcu kobiety pierścionek jako dowód zdrady. Nazywa ją wówczas „podłą” i posuwa się nawet do gróźb („Mściwą pętlę zacisnę tę łabędzią, tę wonną, będziesz tańczyć na stryczku wiarołomna madonno”). Sam Tuwim, recytując fragment swojego utworu na antenie BBC 22 listopada 1943 roku³¹, uwypuklił ową żonglerkę uczuć stosując ich ekspresyjną gradację – jego *Grande Valse Brillant* tchnie subtelnością i elegancją, stopniowo przechodzi jednak w emfazę i rozżalenie właściwe człowiekowi zawiedzionemu w miłości. O zupełnie innych emocjach *Grande Valse*... opowiada jednak w interpretacji Demarczyk.

„Czy pamiętasz...?”

Istniało wiele przesłanek ku temu, by pójść za głosem Skrzyneckiego i oprawić muzycznie ten wiersz. Przede wszystkim więc – poezja Juliana Tuwima była „intensywna muzycznie”, o czym pisała w 2017 roku Milena Osiurak, zaznaczając, że intensywność ta wyczuwalna jest zarówno na płaszczyźnie brzmieniowej, jak i tematycznej³². „Muzyka do poezji Tuwima pisze się sama” – potwierdzał te słowa Zygmunt Konieczny w rozmowie z autorką tekstu³³, podając za przykład właśnie *Grande Valse Brillante*, w którym taniec zawarty został zarówno w temacie i tytule utworu, jak i w jego rytmizowanej strukturze. Niewątpliwie twórca *Kwiatów polskich* był wyczulony na brzmienie języka i ton, czego dowodem jest wspomniana interpretacja walca na antenie BBC – Tuwim recytuje swoją poezję melodyjnie i śpiewnie, z wyraźnym akcentem na „raz”. Ową akcentację i śpiewność wymusiła niejako nieregularność i umuzyczniona struktura wiersza, i był to kolejny powód, dla którego Konieczny sięgnął po tekst.

31 Nagranie audycji radia BBC z 22 listopada 2022 z udziałem Juliana Tuwima (przebywającego wówczas w Nowym Jorku) zachowało się w archiwum Polskiego Radia SA.

32 Zob. Milena Osiurak, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, [w:] Julian Tuwim. *Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 63-75.

33 Kraków 5 czerwca 2023.

Pierwsza wersja piosenki powstała w 1961 roku z myślą o Mieczysławie Świąćickim jako wykonawcy. Artysta śpiewał ją (między innymi na II Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1964 roku) z akompaniamentem fortepianu i skrzypiec, ale kiedy nastała era Demarczyk kompozytor zrozumiał, że trzeba dokonać zmian.

„Wiwisekcja” w pierwszej kolejności objęła warstwę słowną utworu, do czego namówiła artystów współzałożycielka „Piwnicy...”, pisarka i scenarzystka Joanna Olczak-Ronikier (podobnym przekształceniom uległ później *Tomaszów* Tuwima). Było oczywiste, że tak charyzmatyczna i wyrazista aktorka zaśpiewa go w sposób nie tylko żarliwy, ale i osobisty („śpiewała całą swoją osobowością, całą postacią, całą fizjologią”³⁴ – mówił Leszek Długosz), wobec czego modyfikacji należało dokonać przede wszystkim w zakresie gramatyki tekstu, na dwóch jej kluczowych obszarach: zmiany rodzaju męskiego na żeński oraz sposobu prowadzenia narracji z pierwszej osoby liczby pojedynczej na drugą. Tak silna ingerencja w język poetycki dokonała spustoszenia w wymowie *Grande Valse Brillante*, zmieniła bowiem podmiot liryczny z zakochanego, snującego miłosną wizję mężczyzny w kobietę, do której adresowane były wspomnienia. Zabieg ten zaprowadził Koniecznego przed sąd koleżeński ZAIKS-u, kiedy żona poety oskarżyła go o naruszenie praw autorskich do wiersza. Sprawa zakończyła się udzieleniem kompozytorowi nagany bez konsekwencji finansowych, jako że winę wzięła na siebie (i na swój apodyktyczny charakter) Ewa Demarczyk, która nie będąc zarejestrowaną w ZAIKS-ie, nie podlegała karze. Zygmunt Konieczny wspominał:

Ten wiersz był po prostu prawdziwszy, kiedy Ewa wykonywała go „od siebie”, a nie w trzeciej osobie, cytując słowa Tuwima. Dzięki temu piosenka zabrzmiała logicznie, dynamicznie i – przede wszystkim – autentycznie. Ekspresja Demarczyk jest tak wyrazista i silna, że żadna nieścisłość czy kłamstwo nie byłoby w stanie się przed nią obronić³⁵.

Proces uwiarygodnienia tekstu i dopasowania go do wymogów ekspresyjnych artystki pociągnął za sobą kolejne zmiany, tym razem związane z redukcją wybranych wątków i słów. Konieczny zrezygnował na przykład z wersów ukazujących „pretendenta na męża” jako bełkoczącego pijaka kreującego się na osobowość światową. Wiersz Tuwima zaczyna się od słów:

34 Cytat z programu telewizyjnego *Panna Madonna. Legenda tych lat*, reż. J.F. Chodzewicz, TVP 1997.

35 O zmianach w tekście *Grande Valse Brillante* oraz konsekwencjach związanych z postępowaniem w ZAIKS-ie Zygmunt Konieczny opowiadał w rozmowie z autorką, Kraków 12 października 2022.

Ja – wódkę za wódką w bufecie...
 Oczami po sali drewnianej –
 I serce mi wali.
 Pijany.
 (Czy pamiętasz?)³⁶

Kompozytor pominął słowo „pijany”, w pierwszym wersie zaś zastosował zaimek osobowy w drugiej osobie („Ty wódkę za wódką w bufecie, oczami po sali drewnianej i serce mi wali. Czy pamiętasz?”). W dalszej kolejności zrezygnował z ironicznego opisu nieskładnych wypowiedzi podmiotu lirycznego, wygłaszanych w stronę wybranki:

Wniebowziętym bełkotem
 O zabawie coś plotę,
 Będziesz miała za męża
 Skończonego idiotę,
 Słuchasz, chłodna i obca
 Cudo-chłopca, co hopsa,
 Żebyś miała za męża
 Wytwornego światowca³⁷.

W tekście piosenki brakuje także demonicznej wizji mężczyzny („Z jakąś gracją diabelską, czardaszowo-węgierską, czarcie kręgi zataczam tą przekłętą podszwątą”) oraz wspomnianej wcześniej autoironii związanej z kiepskim statusem materialnym przedwojennego poety („Trzęsę tyłkiem łamanym...”). Onomatopieczne zabiegi opisujące atmosferę balu („Rośnie grom i strun, i trąb, rośnie krąg i zachwyt rąk, coraz więcej kibici chciwe ramię ochwyci...”) oddane zostały muzyką ilustrującą brzmienie opisanej w poemacie orkiestry, zaś samo zakończenie dygresji, w którym na jaw wychodzi zdrada kobiety, znika z fabuły utworu. Powoduje to największe przekłamanie względem pierwowzoru Tuwima, ogranicza bowiem poetycką opowieść do wizji szalonego tańca i ukrywa fakt, że „pretendent na męża” okazuje się – jak pisał Michał Traczyk – mężczyzną „stojącym na straconej pozycji, bezradnie i smutno obserwującym wybranego już rywala”³⁸:

Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem
 walca –
 Moja najbliższa –
 i najdalsza –

36 Julian Tuwim, *Kwiaty Polskie*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa Czytelnik, Kraków 1950, s. 56.

37 Ibidem, s. 58.

38 Michał Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 115.

I najdalsza –
Tańczyłaś z obcym – z twoim mężem...
Z twoim mężem... z tamtym chłopcem
I powolutku
w ten las
na palcach
walca...³⁹

Najciekawsza metamorfoza dotyczy natomiast Tuwimowskiego *m o t y u p r z y p o m i n a j ą c e g o*, wprowadzanego w piosence – za pierwowzorem – stopniowo, pomiędzy pierwszymi wersami („Czy pamiętasz...?”; „Czy pamiętasz, jak ze mną...?”; „Czy pamiętasz, jak ze mną tańczyłeś...?”). Pełna odsłona tego wspomnienia pełni u Koniecznego rolę *r e f r e n u* oddzielającego trzy „zwrotki” tekstu, w myśl przekonania kompozytora, że pomimo nieregularnej budowy wiersza ma on w rzeczywistości (a nade wszystko: w brzmieniu) budowę zwrotkową:

Czy pamiętasz, jak ze mną tańczyłeś walca,
Z panną, madonną, legendą tych lat?
Czy pamiętasz, jak ruszył świat do tańca,
Świat, co w ramiona ci wpadł?
Wylękniony bluźnierca
Dotulałeś do serca
W utajeniu kwitnące te dwie.
Unoszone gorąco,
Unisono dyszące
Jak ja cała w domysłach i w mgłę.
I tych dwoje nad dwiema,
Co też są, lecz ich nie ma,
Bo rzęsami zakryte, wnet zakryte i w dół.
Jakby tam właśnie były
I błękitem pieściły,
Jedno tę, drugie tę, pół na pół⁴⁰.

Refren ten Ewa Demarczyk prezentuje – zgodnie z zamysłem kompozytora – trzykrotnie, za każdym razem z innym rodzajem emocji: od smutku, przez łzawą pretensję, aż po pasję, wściekłość i szal. W ten sposób Konieczny ingeruje nie tylko w gramatykę tekstu, ale i w jego strukturę, tworząc z wiersza ciągłego kompozycję o konstrukcji zwrotkowej. Wszystkie te zabiegi służą nadrzędnemu celowi,

39 Julian Tuwim, *Kwiaty polskie...*, op. cit., s. 60.

40 Cytat za materiałem audiowizualnym, archiwum TVP SA, Opera Leśna w Sopocie, IV Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, 6 sierpnia 1964.

jakim jest podporządkowanie obu warstw (dźwiękowej i słownej) właściwościom ekspresyjnym narzuconym przez Demarczyk jako „panią istniejącego bytu”. Jak bowiem sarkastycznie zauważył Skrzynecki – kiedy utwór ten śpiewał Świącicki, słowa się zgadzały, ale piosenka nie. „Potem zaczęła ją śpiewać Ewa i teraz słowa się nie zgadzają, ale piosenka jakoś wychodzi...”⁴¹.

W kolorze fioleto i sepii

Analogicznie służebną (względem kategorii ekspresyjnych) rolę Konieczny powierzył muzyce, która z uwagi na siłę oddziaływania mrocznej osobowości artystki także zmieniła kształt. Transformacji uległa zatem przede wszystkim *s z a t a i n s t r u m e n t a c y j n a* – z kameralnego akompaniamentu z fortepianem i oszczędną partią skrzypiec powstał symfoniczny walc o budowie triowej z czter-nastotaktowym wstępem (i fortepianem w obsadzie), stylistycznie utrzymany w pełnej rozmachu, postromantycznej konwencji. Mówił o tym sam kompozytor w rozmowie z Leszkiem Polonym i Witoldem Turdzą, tłumacząc konieczność wykorzystania takiej estetyki wymogami tekstu:

Polega to na pewnym kontrapunkcie między narracją w głosie wokalnym a towarzyszeniem instrumentalnym, które rozwija się według własnej logiki, dając sugestię ciągłości [...]. Trochę podobnie jest w Czajkowskim. W *Scherzu z VI Symfonii*: stopniowo rodzi się temat. Tak samo zrobiłem w tzw. *Czarownicach w Tryptyku*. Czarownica przepowiada tam przyszłość. To jest metoda operowania tekstem przy pomocy muzyki. Oto całe moje założenie⁴².

Ową ciągłość sugeruje przede wszystkim *m e l o d i a* – rozwijająca się stopniowo i poddana swoistej gradacji, miejscami schromatyzowana, zbudowana z falujących, urywanych motywów melicznych i (pomimo pauz odpowiadających rytmice wiersza) pozbawiona wyraźnych cezur. Jej – podkreślone akompaniamentem – śpiewność i rozmach z jednej strony przywodzą na myśl romantyczną kantylenę rosyjską (Czajkowski, Rachmaninow), z drugiej – dramatyczną piosenkę francuską reprezentowaną przez Edith Piaf. Nie jest to jednak melodyka o zabarwieniu archaicznym; przeciwnie – jej narastająca energia i progresywna narracja, wychodzące z melorecytacji opartej na relacjach sekundowo-tercjowych, nadają jej ton na wskroś współczesny i to one powodują, że muzyka twórcy *Grande Valse Bril-lante* ma tak oryginalny i rozpoznawalny kształt.

41 Zob. Michał Traczyk, *Po co piosence poezja Tuwima*, „Prace Polonistyczne” seria LXXV, Łódź 2020, s. 295, cyt. za: Zbigniew Łagocki, *Piwnica*, PWM, Kraków 1968.

42 Leszek Polony, Witold Turdza, *Wciąż szukam...*, op. cit., s. 50.



Przykład 1. Z. Konieczny, *Grande Valse Brillante*, Stowarzyszenie „Świat Akordeonu”, ed. A. Korytkowski, Łomża 2020, t. 10-23.

Podobnie rzecz ma się z *h a r m o n i ą* – u Koniecznego intensywną, wręcz obsesyjną, wsączającą się w najgłębsze znaczenia utworu a jednocześnie odkrywającą tajniki i sensy nieistniejące w tekście. „Te jego połamane, niekończące frazy harmoniczne, połączenie akordów, których wedle praw nie powinno się łączyć, rytm melodii płynącej jakby wbrew rytmowi wiersza – wszystko to tworzyło inną ekspresję, dramaturgię, odkrywało inne treści”⁴³ – mówił Andrzej Zarycki. Język harmoniczny Koniecznego wywodzi się z systemu dur-moll, oparty jest jednak na pokrewieństwach tercjowych i paralelizmach trójdźwięków oraz akordów zmniejszonych. W połączeniu z charakterystyczną, ostinatową *m e l o r y t m i k ą*, stanowiącą – jak pisała Joanna Wnuk-Nazarowa – „specyficzne *signum* mistrza”⁴⁴, tworzy tkanę muzyczną dostosowaną z jednej strony do struktury warstwy tekstowej (zmodyfikowanej na potrzeby piosenkowego utworu i w całości opracowanej sylabicznie), z drugiej – do tonu i brzmienia zawartych w niej słów. „Moja muzyka przede wszystkim interpretuje tekst”⁴⁵ – mówił Konieczny w wywiadach. I jeszcze:

Muzyka ma możliwość uwydatnienia poezji, liryizmu czy dramaturgii. Nauczyłem się, że muzyka jest przedłużeniem interpretacji słowa. Musi być tak

43 Zob.: Joanna Olczak-Ronikier, *Piwnica pod baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 2002, s. 206.

44 Joanna Wnuk-Nazarowa, *Wyspiański Koniecznego*, nota programowa koncertu w Filharmonii Krakowskiej, 27 maja 2000, Kraków 2000.

45 *Słowo i muzyka...*, XV FMF w Krakowie, 28 maja 2022.

naturalna jak mówienie, musi oddać treść tekstu, uwzględniając logiczną akcentację, momenty brania oddechu⁴⁶.

Słowo „interpretuje” jest tutaj kluczowe i – co należy podkreślić – nie dotyczy znaczenia istniejących już słów, ale odkrywania tego, co jest między nimi, a przede wszystkim – tworzenia nastroju i nadawania im tonu korespondującego z typem ekspresji właściwym śpiewającemu artyście. Słychać to już we wstępie do *Grande Valse Brillant* – zainicjowanym wznoszącą figurą rytmiczną nadającą kompozycji rozmachu już w pierwszym jej takcie, w dalszym zaś ciągu rozwijanym w rytm obsesyjnego, zbudowanego na połączeniach mediantowych i krótkich motywach melicznych, gwałtownego i dramatycznego walca (zob. Przykład 2):

Synteza opisanych środków muzycznych (instrumentacji, melodyki, melorytmiki, harmonii), wychodzących z tradycji ale dotkniętych oryginalnym, na wskroś współczesnym polorem, zyskuje ostateczną jakość w nacechowanej skrajnymi emocjami interpretacji Demarczyk, na którą składają się także (stojące niejako w opozycji do muzyki) elementy prostej scenografii, demoniczna charakteryzacja i statyczna choreografia występu. Michał Traczyk mówi wręcz – za Józefem Opalskim – o „t e a t r z e p i o s e n k i”, będącym kompozycyjnym odpowiednikiem poezji i stanowiącym nową formułę w dwudziestowiecznej muzyce scenicznej⁴⁷. Ów teatr zachwycił publiczność i jury IV Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie, na którym Demarczyk wystąpiła (z *Grande Valse Brillante* w repertuarze) w sierpniu 1964 roku, zdobywając drugą nagrodę i rozpoczynając błyskotliwą, międzynarodową karierę. Maria Dąbrowska notowała w dzienniku: „To jest piosenkarka na miarę Edith Piaf”⁴⁸, w liście do Kazimierza Wierzyńskiego pisała natomiast o zaskakującym ożywieniu nostalgicznej, ale przebrzmiałej „wielkiej poezji Tuwima”⁴⁹. Jerzy Gruza określił z kolei sopocki występ Demarczyk jako „wstrząsający dla wszystkich”, zaśpiewany „na sto pięćdziesiąt procent, jakby na granicy jej sił i możliwości percepcji widza”⁵⁰. Ta ostatnia uwaga szczególnie zadowoliła kompozytora, podejmującego w swojej twórczości częste próby umuzyycznienia (bądź wyzwolenia muzyką) ekstremalnych stanów emocjonalnych człowieka, a jednocześnie żywiącego przekonanie, że poezja Tuwima wymaga takiej właśnie, skrajnej i intensywnej w odbiorze, ekspresji. *Grande Valse Brillante* wykonany w 1964 roku w Sopocie niósł z sobą przede wszystkim mrok, pretensję i żar. Z tego powo-

46 Leszek Polony, Witold Turdza, *Wciąż szukam...*, op. cit., s. 94.

47 Zob. Michał Traczyk, *Poezja w piosence...*, s. 110, Izolda Kiec, *Wyprzedaż teatru...*, s. 147-148.

48 Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914-1965*, tom XIII, PAN, Warszawa 2009.

49 Z listu Marii Dąbrowskiej do Kazimierza Wierzyńskiego, 24 sierpnia 1964, cyt. za: (jb), *Ewa*, „Jazz”, 1978 nr 4, s. 14.

50 Wypowiedź z maja 2013 roku, cyt. za: A. Kuźniak, E. Karpacz-Oboładze, op. cit., s. 64.

du w pamięci Zygmunta Koniecznego zapisał się w intrygujących, ale funeralnych kolorach wspomnień: w polichromatycznym fiolecie i w sepii⁵¹.

Tempo di Walse

Muzyka: Z. KONIECZNY
Słowa: J. TUWIM

Voc.

Piano

Ty wód - kę za

Przykład 2. Z. Konieczny, *Grande Valse Brillante* – piosenka Zygmunta Koniecznego

51 Zob. Renata Radłowska, „Grande Valse Brillante” – trochę fioleto, trochę sepii, „Gazeta Wyborcza” nr 142, 20 czerwca 2006.

„Przepraszam Pani Ewo”

Z powyższych rozważań wyłania się wniosek, że – w wypadku piosenki kabaretowej o charakterze obrzędowym – ekspresja jest nie tylko autonomicznym komponentem dzieła, ale i budulcem, nośnikiem idei, kategorią definiującą jego znaczenie i sens. To ona kładzie bowiem nacisk na to, co w kompozycji prawdziwe, wyraziste lub piękne, ona wreszcie odkrywa w niej treści pozostające poza słowem lub dźwiękiem. Samo słowo nie może, co oczywiste, pełnić funkcji jednego ani nawet nadrzędnego kodu do interpretacji utworu, jest bowiem niejednoznaczne, a częściej jeszcze: wieloznaczne, do czasu wydobycia go – zwykle za pomocą recytacji lub śpiewu – z niedoprecyzowanej pod względem emocji i tonu formuły zapisu. Badacze twórczości Agnieszki Osieckiej do dziś spierają się o to, czy refren jej piosenki:

Gdy w twoim chłodzie się wygrzewam,
to jedno myślę coraz częściej,
że nie odchodzę, kiedy trzeba,
na twoje szczęście

– jest wyrazem uległości podmiotu lirycznego względem mężczyzny czy wręcz przeciwnie – siły jej uczucia żywionego do adresata tych słów⁵². Skonkretyzowanie tego znaczenia możliwe jest dopiero w wykonawczej odsłonie utworu, i wcale nie musi ono pozostawać w zgodzie z intencjami autorki (podobnie, jak w sprzeczności z zamysłem Jeremiego Przybory pozostają humorystyczne interpretacje piosenki *Już kłapiesz się nie dla mnie*, napisanej w wyniku bólu po rozstaniu z ukochaną kobietą).

Warstwa ekspresyjna piosenki spełnia zatem, względem swojego odbiorcy, zadania hermeneutycznej natury, za Martinem Heideggerem stanowiąc jej wartość nadrzędną definiującą bycie uprzedmiotowionego bytu, za Hansem-Georgiem Gadamerem – doprecyzowując to, co ma do powiedzenia dzieło „stojąc przed nami twarzą w twarz”⁵³. Niewątpliwie co innego mówi bowiem poetycki *Grande Valse Brillante* w recytacji radiowej autora, a co innego – żarliwy walc w piosence Ewy Demarczyk, skomponowany przez Koniecznego nie „do”, ale „według” po-

52 Zob. dr hab. Małgorzata Rybka, recenzja rozprawy doktorskiej Anny Warych-Czajki: *Językowo-kulturowy obraz życia i człowieka w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Kominka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, czerwiec 2016.

53 Zob. Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, oprac. i wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 125.

ezji Tuwima. Jeszcze czym innym są kolejne wykonania utworu – dla przykładu Michał Bajor śpiewa Koniecznego z emfazą, stawiając podmiot liryczny w pozycji zrozpaczonego kochanka, Joanna Słowińska z elegancją i wytwornością właściwą estetyce przedwojnia, Kinga Preis tworzy natomiast w swojej interpretacji pijacką w charakterze wymówkę (powolne tempo narracji, chwiejnie wypowiedane słowa, przeciągane sylaby), przywracając niejako pominięty przez kompozytora wątek upojenia alkoholowego bohatera.

Sama Demarczyk, wyjaśniając w rozmowie z Niną Terentiew swój pogląd na wykonawstwo tak zwanej poezji śpiewanej, zwracała uwagę na autentyczność i prawdę jako nadrzędne wartości determinujące sens jej istnienia w kulturze. „Chciałam, żeby ludzie coś przeżyli, żeby coś się stało, bo ja naprawdę z wielkiej miłości śpiewałam tego walca”⁵⁴ – mówiła w *Zwierzeniach kontrolowanych*, komentując wykonanie *Grande Valse Brillante* w 1964 roku w Sopocie. Postawa ta stała niewątpliwie za jej artystycznym sukcesem, krusząc opór najbardziej nawet zaciętych przeciwników wykorzystywania poezji na scenie. W tej samej rozmowie telewizyjnej Demarczyk wspominała Kazimierza Wykę, który podczas przypadkowego spotkania wyraził oburzenie, słysząc o planach artystki związanych z wykonaniem wierszy o tematyce wojennej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (również do muzyki Zygmunta Koniecznego) na V Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie. Zdaniem krakowskiego krytyka było to szarganie świętości, zamach na delikatną konsystencję poezji, sprzeniewierzenie się literackiej i w ogóle kulturowej tradycji. Dzień po zmysłowym, pełnym skrajnych emocji występie, do Grand Hotelu w Sopocie nadszedł jednakże telegram. Jego treść brzmiała: „Przepraszam Pani Ewo. Kazimierz Wyka”⁵⁵.

Bibliografia

- Adamska-Staroń M., *Ekspresja jako jeden ze sposobów bycia podmiotu w świecie. Heideggerowskie (i nie tylko) inspiracjom*, [w:] „Podstawy edukacji”, 2010 nr 3.
- Bach C.Ph.E., *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przeł. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017.
- Chodzewicz J.F., *Panna Madonna. Legenda tych lat*, TVP 1977.
- Cieply S., *Na początku był Kabaret Medyków „Cyrulik”*, „Galicyska Gazeta Lekarska”, 17 września 2020.
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, tom XIII, Polska Akademia Nauk, Warszawa 2009.
- Floros C., *Człowiek, miłość i muzyka*, przeł. M. Trzęsiok, Polskie Wydawnictwo Muzyczna, Kraków 2022.
- Gadamer G.H., *Rozum, słowo, dzieje*, oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

54 Nina Terentiew, *Zwierzenia kontrolowane*, op. cit.

55 Ibidem.

- Gadomski B., *Raczej słucham niż mówię... Rozmowa z Ewą Demarczyk*, „Angora”, 29 czerwca 1998.
- Gajda K., *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017
- Heidegger M., *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- (jb), *Ewa „Jazz”*, 1978 nr 4.
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2014.
- Kiec I., *Wyprowadź teatr w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.
- Karpacz-Oboładze E., Kuźniak A., *Czarny Anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*, Znak, Kraków 2015.
- Krzemień T., *Ewa Demarczyk: śpiewam nastrój, nie fabulkę*, „Kultura”, 22-29 grudnia 1974.
- Michałowski P., *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2000 nr 3.
- Łagocki Z., *Piwnica*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 2002.
- Osiurak M., *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017.
- Platon, *Platona Państwo*, przeł. W. Witwicki, Wiedza – Spółdzielnia wydawnicza, Toruń 1948.
- Polony L., Turdza W., *Wciąż szukam tamtej trąbki. Rozmowy z Zygmuntem Koniecznym*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Radłowska R., „Grande Valse Brillante” – trochę fioletu, trochę sepii, „Gazeta Wyborcza” nr 142, 20 czerwca 2006.
- Ratajska K., *Czym są „Kwiaty polskie” Tuwima?*, [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 2018 nr 7.
- Rybka M., recenzja rozprawy doktorskiej Anny Warych-Czajki: *Językowo-kulturowy obraz życia i człowieka w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Kominka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, czerwiec 2016.
- Terentiew N., *Zwierzenia kontrolowane*, TVP, 1999.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Traczyk M., *Po co piosence poezja Tuwima*, „Prace Polonistyczne” seria LXXV, Łódź 2020.
- Tuwim J., *Kwiaty Polskie*, Spółdzielnia Wydawnicza-Oświatowa Czytelnik, Kraków 1950.
- Wnuk-Nazarowa J., *Pieśni i muzyka teatralna Zygmunta Koniecznego*, [w:] *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988. W stulecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1992.
- Wnuk-Nazarowa J., *Wyspiański Koniecznego*, nota programowa koncertu w Filharmonii Krakowskiej, 27 maja 2000, Kraków 2000.

Materiały archiwalne i źródłowe:

- Demarczyk E., Z. Konieczny, *Grande Valse Brillante*, zapis audiowizualny IV Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie, TVP, 1964.

Konieczny Z., *Słowo i muzyka w twórczości Zygmunta Koniecznego*, panel dyskusyjny z udziałem J. Słowińskiej, prow. M. Wilczek-Krupa, XV Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie, 28 maja 2022.

Konieczny Z. w rozmowie z M. Wilczek-Krupą, Kraków 12 października 2022.

Konieczny Z. w rozmowie z M. Wilczek-Krupą, Kraków 5 czerwca 2023.

Tuwim J., *Grande Valse Brillant*, BBC, Nowy Jork 1943.

Summary

“The tone is above the word”. Zygmunt Konieczny and Ewa Demarczyk’s *Grande Valse Brillante*

Zygmunt Konieczny – the creator of over a hundred songs written to the poems by several Polish authors – follows Martin Heidegger in linking artistic work with the metaphysical concept of being identified with “presence”, and following Protagoras, he understands man as the “lord of existing being”. In this entity, the intertwine of word and sound plays a secondary role, while the primary value is the tone and expression created and celebrated by the artist as the “master of the entity”. A song composed in this way gains a new, festive and even ceremonial character and in the cabaret space a new quality is born, seemingly “violating the poem” but in fact seeping into its deepest meanings and discovering thoughts that escape words. Here, Andrzej Zarycki speaks directly about revealing a secret that is not in the text, as well as about the melody “flowing against the rhythm of the poem” and creating a new type of expression, drama and meaning. Michał Traczyk writes about creating unconventional musical images and vivisectioning poetry not so much in terms of its content, but in the area of emotions and sensitivities. For Ewa Demarczyk – the first “lady of entity” in the field of festive songs – it was important to be real on stage and “sing the mood, not just the plot.” Zygmunt Konieczny concluded: “Not only texts are important, but also subtexts. Ewa added her inner heat and the ability to create drama out of banality. I was looking for such emotions.” The new approach to expressiveness and meaning resulted in a masterpiece, which in 1964 brought the composer before the ZAiKS court of peers, and which Joanna Wnuk-Nazarowa wrote about as the first “great stage song” in history with a timeless tone: *Grande valse brillante* from the collection *Flowers from Poland* by Julian Tuwim. This is the fullest testimony to the exploration of poetry mentioned by Zarycki; the dynamics of emotions and the fusion of energy underlying the Gadamerian paralysis experienced by the recipients of the duo’s first works at the beginning of the 1960s.

Słowa klucze: Zygmunt Konieczny, Ewa Demarczyk, Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, *Grande Valse Brillante*, piosenka kabaretowa, piosenka literacka

Keywords: Zygmunt Konieczny, Ewa Demarczyk, Julian Tuwim, Flowers from Poland, Grande Valse Brillante, cabaret song, literary song

Maria Wilczek-Krupa – doktor sztuki, teoretyk muzyki i publicysta, adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W obszarze jej zainteresowań znajdują się muzyka teatralna i filmowa, piosenka literacka, jazz oraz muzyka fortepianowa XIX i XX wieku. Od kilku lat współpracuje z Krakowskim Biurem Festiwalowym w ramach organizacji Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, jest także jurorem konkursu KBF na Polską Ścieżkę Dźwiękową Roku. W jej dorobku naukowym i publicystycznym – obok licznych artykułów, recenzji, wywiadów i opisów płyt – znajdują się monografie książkowe (*Dzieci można nauczyć wszystkiego. 70 lat Chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej* – FK im. K. Szymanowskiego 2021; *Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara* – Wydawnictwo AMKP 2022) oraz biografie napisane na zlecenie wydawnictwa Znak (nagrodzona tytułem Krakowskiej Książki Miesiąca w marcu 2016 roku *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, uhonorowana wyróżnieniem Kapituły Nagrody Literackiej im. Józefa Mackiewicza w 2019: *Górecki. Geniusz i upór*).