

Łukasz Piaskowski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

Uniwersytet Wrocławski

Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza — piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)

Słowa kluczowe: adaptacja muzyczna, Józef Czechowicz, piosenka, pieśń, poezja śpiewana, kołysanka

Keywords: musical adaptation, Józef Czechowicz, song, art song, sung poetry, lullaby

Słowem wstępu o piosence

W ostatnich latach coraz więcej miejsca w nauce o literaturze poświęca się piosence¹. To próba nadrobienia wieloletnich zaniedbań i zaległości; piosenka jako przedmiot badań nigdy nie była bowiem traktowana szczególnie poważnie. Zawsze była ową „gorszą” siostrą poezji oraz prostą, ustandaryzowaną formą muzyczną, podporządkowaną dyktatowi gustów „niskich”, popularnych. W innym wszelako ujęciu piosenka była uproszczoną formą pieśni, której walorów artystycznych nie poddawano szczególnej krytyce. Cały ten obraz niewolny jest od uproszczeń; istnieje jednak pewna stała prawidłowość ujawniająca się w obrębie badań literackich, polegająca na odgrózeniu grubą kreską piosenki od wiersza.

¹ Głównym czasopiśmem skupiającym wysiłki znawców tematu jest wydawana od 2005 roku „Piosenka”. W ostatnich latach powstało też kilka książek traktujących o piosence, studiów o zróżnicowanym profilu poznawczym; zob. P. Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009; P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989*, Poznań 2012; J. Małyszewska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013; P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Katowice 2016.

Istnieje tu ukryta, niepoparta żadnym obiektywnym kryterium, hierarchia: podział na poezję „wysoką”, „prawdziwą”, którą reprezentują wiersze (nazwijmy to: *sensu stricto*), oraz na poezję „niską” lub zwyczajnie quasi-poezję, za którą można uznać piosenki. Takie zestawienie istnieje niejako w trybie *implicite*: nierzadko literaturoznawcy nie przyznają się do niego wprost.

W niniejszym szkicu chciałbym uniknąć takiego wartościowania oraz warunkowania i potraktować piosenkę poważnie. Podział na piosenkę i wiersz ma tu wymiar ontologiczny: traktuję je jako dwa osobne byty, które jednak w pewien sposób dążą ku sobie. Owo dążenie nazywamy w nauce o literaturze adaptacją, przez którą rozumieć należy modyfikację statusu, przeobrażenie jednego bytu w drugi i wyposażenie go w zestaw cech i zasób funkcji. Aby stosowną adaptację przeprowadzić, potrzebny jest dodatkowy składnik — muzyka. Różnica ontologiczna między wierszem a piosenką zdeterminowana jest wszak obecnością muzyki. Wyposażenie wiersza w dodatkowe tło umożliwia jego przeobrażenie — właśnie w piosenkę².

Wskazane założenia dotyczące symbiozy form są kluczowe w kontekście chociażby poetyki odbioru. Treść piosenki, a więc warstwa literacka, wyposaża słuchacza w intuicyjną możliwość udzielenia odpowiedzi temu, co słyszy, czyli warstwie muzycznej³. W taki sposób tłumaczy to Józef Lipiec:

Piosenka to przede wszystkim śpiewane słowo. Teksty przebojów ingerują w nasze życie, niekiedy z przeznaczeniem dyskretnego i bezinteresownego akompaniamentu, innym razem — refleksji wzbudzającej określone nastroje, na przykład mobilizacyjne, pocieszające lub czysto ludyczne⁴.

Piosenka w tej optyce jest słowno-muzycznym komunikatem⁵, który słuchacz może odbierać, rozpoznając w nim adekwatne do swoich kompetencji wartości estetyczne. Najważniejszy jest efekt finalny tej interakcji. Dwuwymiarowość przedsięwzięcia, czyli próba integracji dwóch porządków semiotycznych, komplikuje wszak proces interpretacji. Główna cecha wiersza zapisanego, to jest jego postać graficzna, nie odgrywa w piosence większej roli. Na znaczeniu traci oko, zyskuje zaś słuch⁶. Wizualny tryb odbioru poezji przekształca się w tryb audialny. Pomijana warstwa ikoniczna zyskuje ponownie na znaczeniu dopiero w naddanych i bardziej złożonych kontekstach medialnych, na przykład w tele-

² Różnice między piosenką a pieśnią w tych rozważaniach pominę — ze względu na brak miejsca. Należy jednak podkreślić, upraszczając tę kwestię, że główną determinantą statusu jest tutaj pierwiastek socjologiczny. Pieśń ustawiona w konkretnym kontekście semiotycznym może zmienić się w piosenkę i odwrotnie.

³ D. Griffiths, *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, [w:] *Analyzing Popular Music*, red. A. F. Moore, Cambridge 2003, s. 52.

⁴ J. Lipiec, *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5, s. 10–12.

⁵ Z. Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] *eadem, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 9–10.

⁶ P. Tański, *Piękno — racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *idem, Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Toruń 2008, s. 9.

dyskach. Rezultatem podobnej interakcji jest z kolei zintegrowany audiowizualny tryb odbioru⁷.

Między kompozycjami muzycznymi a korespondującymi z nimi tekstami poetyckimi o wybitnych walorach artystycznych zachodzi relacja o zaburzonej symetrii⁸. Zadaniem kompozytora jest dokonanie symbiozy dwóch porządków semiotycznych. Interakcji porządków semiotycznych towarzyszy przekonanie o braku samowystarczalności każdego z nich, o ich paralelnym wybrakowaniu (ze względu na naturę materiału, zasób środków stylistycznych i wykonawczych itp.). Mowa więc o symbiozie kompensacyjnej, lustrzanej, której mechanizm opiera się na prostej zasadzie: niedoskonałości wyrazowe sztuki poetyckiej ma rekompensować muzyka i odwrotnie. Każda adaptacja jest zatem jednocześnie operacją „przejmowania” walorów estetycznych obcej proweniencji. Nie chodzi jednakże o stworzenie „przekładu” idealnego. Adaptacja „maksymalnie wierna” jest przedsięwzięciem nieproduktywnym. Modyfikacje są naturalnym i nieuniknionym efektem tego procesu⁹. W dalszej części szkicu postaram się wykazać, że owa „twórcza zmiana” jest warunkiem *sine qua non* możliwości istnienia piosenek w różnych kontekstach medialnych.

Piosenka we współczesnej kulturze internetowej

Przestrzenią legalnej obecności piosenki w środowisku cyfrowym są dziś przede wszystkim usługi internetowe. Klasyczną ich postacią są tak zwane serwisy streamingowe, oferujące dostęp do określonej puli zasobów muzycznych. W raporcie Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego *Music in 2019* wykazano jednoznacznie, że najpopularniejszym i najbardziej znaczącym „repozytorium” muzycznym jest serwis YouTube¹⁰.

W niniejszym szkicu nie zostanie dokonana charakterystyka szczegółowa sposobu działania usług oferowanych przez YouTube, nie zamierzam też szerzej poruszać tematu ciągle rozwijającego się rynku oferującego treści audiowizualne. W kontekście muzycznych adaptacji poezji bardziej znacząca jest perspektywa antropologiczna: w badaniu chodzi więc o twory ludzkiej proweniencji. Każdy

⁷ Według Maryli Hopfinger jest on najbardziej reprezentatywny dla współczesnej kultury. Zob. *eadem*, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 36–40; *eadem*, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 28–32, 130–135.

⁸ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, *passim*.

⁹ I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 20.

¹⁰ International Federation of the Phonographic Industry w raporcie *Music Listening 2019* podaje dane, wedle których 77% wszystkich użytkowników serwisów oferujących streaming muzyki korzysta z serwisu YouTube. Por. *Music Listening 2019. A look at how recorded music is enjoyed around the world*, <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf> (dostęp: 15.12.2019).

taki element kultury należy rozpatrywać na tle konkretnej sytuacji komunikacyjnej, a więc w kontekście relacji nadawczo-odbiorczej.

YouTube jest platformą medialną, na której można znaleźć twórczość zarówno amatorską (model konta prywatnego), jak i profesjonalną (model konta zweryfikowanego). Jest to zatem medium operujące na gigantycznym polu możliwości kulturotwórczych¹¹; natomiast branża fonograficzna z typowymi dla siebie kanałami redystrybucji (medializacji) muzyki nie stanowi tu nawet miernika porównania. W obręb kultury popularnej wkroczyły na stałe i na relatywnie równych zasadach treści amatorskie lub półprofesjonalne¹². W tym kontekście odbiorcę wytworów kultury muzycznej należy postrzegać inaczej. Za niefunkcjonalną należy uznać chociażby kategorię odbiorcy ubezważnowolnionego¹³, wprowadzoną przez Stanisława Barańczaka. YouTube swoje działanie opiera bowiem na interakcji między użytkownikami — nadawcą i odbiorcą¹⁴. Dzieło może zostać ocenione i skomentowane w czasie rzeczywistym, a poziom decyzyjności użytkowników jest nieporównywalnie większy niż w tradycyjnych mediach.

Piosenki są umieszczane w serwisie YouTube w przynajmniej dwóch trybach: instytucjonalnym oraz pozainstytucjonalnym. Pierwszy z nich to analogon usługi streamingowej. O reprodukcji decyduje tu umowa między instytucjami. Drugi zaś to model prywatnej, osobistej redystrybucji piosenek. Może mieć wymiar czysto amatorski, ale nie musi. Podział ten to model opierający się na pewnym uogólnieniu. Trudno doprecyzować ostateczne kryteria takiej parcelacji; amatorskie filmy bywają bowiem nieodróżnialne od tych profesjonalnych. YouTube to medium, w którym rozwija się obecnie zarówno współczesna muzyczna kultura niezależna, jak i ta bardziej popularna. W tym uproszczonym modelu zauważalna staje się pewna znacząca tendencja: poezja polska, w różnych konfiguracjach i formach podawczych, zadomowiła się na dobre w tym szerokim kontekście medialnym. Przykładem takiej obecności są chociażby opracowania muzyczne poezji Józefa Czechowicza, spośród których — ze względu na ograniczenia — zostanie omówiona jedynie część.

¹¹ Gunnar Iversen nazywa YouTube „oceanem dźwięku i obrazu” — co mówi samo za siebie. Por. *idem, An Ocean of Sound and Image: YouTube in the Context of Supermodernity*, [w:] *The YouTube Reader*, red. P. Snickars, P. Vonderau, Stockholm 2009, s. 347–348.

¹² „Ruch amatorski” był niejednokrotnie motorem rozwoju piosenki popularnej. Por. W. Panek, *Problemy muzyki w kulturze masowej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Wrocław 1977, s. 66.

¹³ S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 116–117.

¹⁴ Marta Majorek używa w tym kontekście określeń „kultura partycypacji” oraz „kultura kreatywności”. Por. *eadem, Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Kraków 2015, *passim*.

Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza

Poezja Czechowicza, mimo wykazywanych wielokrotnie przez badaczy immanentnych walorów dźwiękowych dostępnych bezpośrednio doświadczeniu czytelniczemu¹⁵, nie była nigdy szczególnie popularna wśród kompozytorów. Pierwsze muzyczne opracowania twórczości Czechowicza pojawiają się dopiero po drugiej wojnie światowej. Jedynym literackim kontekstem audialnym, jakiego doświadczył sam Czechowicz, było radio¹⁶, na którego potrzeby napisał kilka słuchowisk¹⁷.

Istnieją dwa podstawowe sposoby medializacji faktów literacko-muzycznych interesujących z punktu widzenia niniejszego tekstu: tradycyjna redystrybucja fonograficzna oraz reprodukcja internetowa¹⁸. W pierwszym przypadku nośnikiem muzyki jest płyta winylowa lub kompaktowa, *resp.* ich odpowiedniki w cyfrowych formatach dźwiękowych, na przykład WAV, MP3 oraz inne pokrewne. W kontekście internetowym nośnikiem jest konkretna usługa, oferująca przechowywanie danych w trybie online z możliwością ich odtworzenia w czasie rzeczywistym. Najoczywistszym przykładem jest w tym wypadku wspomniany już serwis YouTube. Na wstępie pragnę jednak podkreślić, że niniejszy tekst ma charakter rozpoznawczy, jest wstępnie porządkujący, dlatego też tylko niektórym kontekstom będzie towarzyszyć krótka charakterystyka.

I. Konteksty fonograficzne

1. Inicjacja w nurcie awangardowej muzyki klasycznej

Pierwotnie poezja Czechowicza zyskała aprobatę w obrębie tak zwanej wysokiej kultury muzycznej. Do cyklu *Pięciu piosenek dla dzieci* na głos żeński

¹⁵ O muzyczności poezji Czechowicza napisano wiele. Por. np. T. Kłak, *Czechowicz — mity i magia*, Kraków 1973; J. Fert, *Czechowicz muzyczny*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 1; J. Cymerman, *Śpiewna muzyczność Czechowicza*, „Akcent” 2013, nr 2.

¹⁶ Pomijam w tej tezie różne konteksty towarzysko-artystyczne, mające jednocześnie wymiar audialny, jak na przykład recytacja wiersza na spotkaniu autorskim, która w naturalny sposób „aktualizuje” warstwę brzmieniową dzieła poetyckiego. Jest to kwestia bardzo złożona, dlatego też warta osobnego opracowania. W niniejszym szkicu ograniczam się wyłącznie do zapośredniczonych technologicznie przejawów audialności.

¹⁷ Najbardziej reprezentatywnym utworem przeznaczonym na słuchowisko jest *Poemat o mieście w Lublinie*, napisany w 1934 roku. Zachowało się nawet *libretto* owego tekstu. Por. J. Czechowicz, *Poemat o mieście w Lublinie*, [w:] *idem*, *Pisma zebrane*, t. 3. *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011, s. 121–129.

¹⁸ Kontekst fonograficzny ograniczam do podstawowej formy podawczej, którą jest płyta — niezależnie od materialnej natury nośnika. Nie tu zostanie poruszony temat tak zwanej fonografiki, zaproponowanej w latach sześćdziesiątych przez Kazimierza Dobrzyńskiego, zdecydowanie rozszerzającej pole ludzkich doświadczeń audialnych. Zob. np. *idem*, *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973.

i fortepian z 1955 roku muzykę skomponował Tadeusz Baird. Kompozytor wykorzystał częściowo opublikowany (w całości dopiero w 2005 roku) cykl *Kołysanek* Czechowicza oraz inne pojedyncze wiersze dla dzieci. Owo opracowanie to ewenement na wielką skalę. Nikt wcześniej ani później nie podjął bowiem próby włączenia poezji Czechowicza w obszar muzyki awangardowej¹⁹. Pieśni Bairda nawet w opisach muzykologicznych często określane są mianem „piosenek” lub „dziecięcych piosenek”. Kryterium gatunkowym jest tu prostota. Melodyka oraz swobodnie kształtowana harmonika odznaczają się lekkością. Baird, nawiązując zarówno do poetyki Czechowicza, jak i gatunkowych uwarunkowań kołysanek, odniósł się pośrednio do stylu rytmiki ludowej. Układ piosenek jest symetryczny: części skrajne mają radosny i skoczny charakter, a części środkowe są spokojniejsze²⁰.

W ostatnich latach wiersz Czechowicza opracowała muzycznie kompozytorka Magdalena Cynk. Utwór *Modlitwa Harnasia* to większych rozmiarów pieśń na głos solowy, chór i małą orkiestrę; kompozycja łączy stylistykę muzyki neoklasycystycznej oraz podhalańskiej. Do prawykonania pieśni doszło 25 listopada 2011 roku na koncercie kompozytorskim poświęconym pamięci Karola Szymanowskiego. Pod batutą Rafała Kłoczki zaśpiewała ją sopranistka Aleksandra Turalska w towarzystwie Chóru Młodzieżowego i Orkiestry Uczniów i Absolwentów Zespołu Szkół Muzycznych w Toruniu²¹.

Zestawienie poezji Czechowicza z motywami muzyki góralskiej nie jest umotywowane korelacją treści. Wykorzystany wiersz, napisana w 1938 roku *modlitwa żalobna*, dedykowana Szymanowskiemu, to hołd złożony zmarłemu kompozytorowi, którego afekt do muzyki podhalańskiej został historycznie i muzycznie udokumentowany. Wiersz Czechowicza został więc niejako muzycznie zaktualizowany. Nawet tytuł pieśni Magdaleny Cynk to rodzaj kontaminacji: *modlitwa żalobna* Czechowicza połączona z *Harnasiami* Szymanowskiego.

2. Kontekst poezji śpiewanej nurtu klasycznego oraz bigbitowego

W latach siedemdziesiątych poezja Czechowicza po raz pierwszy pojawiła się w obszarze piosenki popularnej. Marek Grechuta opracował muzycznie cztery wiersze poety (*Wieczorem*, *Przemiany*, *Knajpa* oraz *Księżyc w rynku*). W jednej kompozycji zastosował technikę kolażu²², polegającą na wspólnym zestawieniu fragmentów różnych dzieł poetyckich. Przykładem takiej piosenki jest *Twoja po-*

¹⁹ J. Janucik, *Współczesne a nieznanne. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, Warszawa 2011, rozdz. 2. Tadeusz Baird „Pięć piosenek dla dzieci”; M. Renat, *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3, s. 50–52.

²⁰ Por. *Pięć piosenek dla dzieci do słów Józefa Czechowicza na głos z fortepianem* (1955), <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/71-piec-piosenek-dla-dzieci> (dostęp: 15.12.2019).

²¹ M. Cynk, *Modlitwa Harnasia*, <https://youtu.be/NVHrwwaqSII> (dostęp: 15.12.2019).

²² A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki*, Wrocław 1983, s. 48–49.

stać, złożona z wierszy Czechowicza (*Wieczorem*), Tadeusza Micińskiego (*[Kiedy cię moje oplotą sny...]*) i uzupełnień samego Grechuty. Na szczególną uwagę zasługuje utwór *Motorek* — adaptacja wiersza Czechowicza pod tytułem *Przemiany*. Struktura agogiczno-rytmiczna piosenki została zorganizowana w specyficzny sposób: poetyckie futurystyczne motywy „przemiany” zostają przez artystę zilustrowane za pomocą bardzo drobnych wartości rytmicznych skorelowanych z szybkim tempem każdej warstwy melodycznej. Została tu także wykorzystana niezwykle prosta metoda replikacji i repetycji: zapętlone motywy melodyczne, odgrywane w jednostajnym szybkim tempie, gęsto zrytmizowane, dynamizują przebieg kompozycji, stanowiąc komplementarne wyrazowo tło śpiewanego wiersza.

W 1980 roku zespół Skaldowie oraz wokalistka Łucja Prus poszli w ślady Grechuty. Andrzej Zieliński skomponował muzykę do wiersza *Wieczorem* (ponowne opracowanie sugeruje ówczesną popularność liryku). Piosenka utrzymana w stylu luźno nawiązującym do bossa novy ukazała się na albumie zatytułowanym *Z biegiem lat*, opublikowanym w 2010 roku, zawierającym utwory Skaldów pochodzące z lat 1972–1980.

Zarysowanie tego kontekstu umożliwia dostrzeżenie osobliwego zjawiska: o ile bowiem T. Baird w obręb muzyki awangardowej wprowadził poezję dla dzieci Czechowicza, o tyle M. Grechuta opracował artystycznie wiersze „dorosłe” poety, włączając je w pole kultury i muzyki popularnej. Mamy więc do czynienia z ciekawym krzyżowym procederem adaptacyjnym, w którym dzieło jest niejako „przeciągane” i przystosowywane do danego obiegu kultury.

3. Kontekst poezji śpiewanej w nurcie zbliżonym do jazzu oraz... punka

Piosenka poetycka inspirowana jazzem zyskiwała coraz większą popularność od początku lat dziewięćdziesiątych. Wybitnym przedstawicielem tego nurtu od samego początku jest Grzegorz Turnau. Także on, jako jeden z nielicznych, zainteresował się wówczas poezją Czechowicza. Już na debiutanckim albumie *Naprawdę nie dzieje się nic* z roku 1991 pojawiła się piosenka *Przez kresy*²³. Istotą jej opracowania muzycznego jest ostinatowy i obiegnikowy motyw melodyczny, który powtarza się w trakcie całego utworu; dodatkowo dysonansowa harmonika wzmacnia wrażenie kolistej, nawracającej monotonności. Motywem przewodnim zaś tekstu jest fraza: „wołam złoty kołacz”. Dochodzi tu do interferencji porządków semiotycznych. Symbolika koła, którą w wierszu przedstawił Czechowicz, determinuje linię melodyczną piosenki. Utwór kończy się zapętlnym *ostinato* granym przez wiele instrumentów. Wiersz Czechowicza jest komplementarny wobec opracowania muzycznego. Turnau zachowuje wertykalny kształt tekstu,

²³ Szczegółowe informacje w *Cyfrowej Bibliotece Polskiej Piosenki*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez_kresy (dostęp: 30.06.2019).

mimo że w wierszu nie ma podziału na symetryczne strofy. Jego adaptacja to przykład muzycznego opracowania wiersza wolnego, w którym struktura rytmiczna oparta jest na zasadzie nagromadzenia asonansów eksponujących głoski „o” oraz „a”.

Turnau wracał do poezji Czechowicza jeszcze trzykrotnie. Kolejny raz do spotkania pianisty i poety dochodzi na płycie *Historia jednej podróży* z 2006 roku. Album to zbiór coverów piosenek Marka Grechuty, w tym wspomnianych już *Twoja postać* oraz *Motorek*. W 2016 roku Turnau skomponował muzykę do wiersza *O świerszczach*. Piosenkę wykonała wokalistka i aktorka Basia Gąsienica Giewont.

Ostatni kontakt z poezją Czechowicza można w przypadku Turnaua datować na 2017 rok. Ukazał się wówczas album *L*, na którym znalazł się jeden opracowany muzycznie wiersz Czechowicza, zatytułowany *jesienią*, pochodzący z opublikowanego w 1939 roku tomiku *nuta człowieka*.

Innym twórcą, którego warto wyróżnić, jest Krzysztof Herdzin. W duecie z pieśniarką Barbarą Raduszkiewicz, akompaniując na fortepianie, nagrał utwór nawiązujący do wiersza *Przemiany* Czechowicza. Piosenkę skomponował Paweł Dampc; ukazała się w 2002 roku na płycie *Dzika róża*.

Przegląd ten warto zakończyć dosyć zaskakująco. W latach dziewięćdziesiątych wiersz Czechowicza został bowiem opracowany, choć nieskomponowany, w estetyce muzyki punk przez zespół Armia. Mianowicie na płycie *Czas i byt* z 1992 roku pojawił się utwór *Archanioły i ludzie*. Kompozycja ta jest najprawdopodobniej jedynym istniejącym przykładem adaptacji poezji Czechowicza na piosenkę w stylistyce punkowej. Warto jednak zaznaczyć, że niektóre fragmenty opracowania muzycznego, na przykład pod względem zastosowanej rytmiki oraz agogiki, bardzo przypominają piosenkę *Motorek* Marka Grechuty. Inspiracja jest zauważalna. Piosenkę jak najbardziej można uznać za *cover*, choć bardzo muzycznie urozmaicony.

4. Kontekst poezji śpiewanej nurtu folk

W obręb poezji śpiewanej w jej nurcie „ogniskowym” poezję Czechowicza wprowadziła kompozytorka i gitarzystka Elżbieta Adamiak. Oprawa muzyczna tych piosenek ogranicza się do najprostszych stosunków harmonicznyc. Walorami podobnych adaptacji są prostota oraz sugestywność melodyczna. Na wydanej w 1992 roku płycie *Pólsenne nuty* pojawiły się dwie piosenki: *W czereśniach nad gankiem* oraz *Kołysanka dla Mateusza*. Oznaczone zostały jako skomponowane „na podstawie wierszy Józefa Czechowicza”. W późniejszym czasie, w wydaniu płytowym z serii „Piosenki Przedszkolaka — Kołysanki” z 2012 roku, tytuły tych samych piosenek zostały zmodyfikowane, kolejno: *W czereśniach nad gankiem* ukazało się jako *W ogródku*, z kolei *Kołysanka dla Mateusza* jako *Dawno już ucichł*. W taki oto sposób adaptacje te dystansują się od kontekstu macierzystego. Stano-

wią opracowanie muzyczne poezji, ale w przestrzeni internetowej funkcjonują jako kołysanki dla dzieci. Można to potraktować jako przykład dopełnienia potencjału melicznego poezji dziecięcej Czechowicza. W tej sytuacji rola kultury popularnej jest niejako do-twórcza. Cykl kołysankowy poety to dziś znamienite źródło tekstów piosenek. Są one opracowywane wielokrotnie, co dowodzi ich żywotności.

Innym wykonawcą poezji śpiewanej, który w połowie lat dziewięćdziesiątych zainteresował się poezją Czechowicza, jest poeta i muzyk Marek Andrzejewski. Autor opracował muzycznie dwa wiersze Czechowicza: *przez kresy* oraz *inwokacja*. Pierwszy z nich ukazał się w 1996 roku na płycie *Trolejbusowy batyskaf*. Drugi zaś na albumie zespołu Lubelska Federacja Bardów, pod tytułem *Klechdy lubelskie*, w 2008 roku. Interpretacje muzyczne Andrzejewskiego są mocno nacechowane liryzmem. Obie kompozycje nawiązują wyraźnie do stylu balladowego, o delikatnej kantylenowej i nastrojowej melodyce, prostej harmonice oraz rytmice. Stylistycznie bardzo przypominają wczesne dokonania grupy Stare Dobre Małżeństwo.

Podobną estetykę z powodzeniem stosuje również inny „bard”, dla którego najbardziej charakterystyczny okazuje się kameralny nastrój i możliwości wyrazowe gitary akustycznej — Marcin Styczeń. Opracował on muzycznie wiersz Czechowicza *Zjawiska*. Piosenka ukazała się na płycie z 2012 roku, zatytułowanej *Zejdźmy się jak na wilię*. Ten sam wiersz w 2013 roku wykorzystał także Adam Leszkiewicz w utworze nieopublikowanym dotąd na albumie długogrającym. Został on wykonany między innymi na festiwalu piosenki „Bez murów...”, który odbył się 22 lutego 2013 roku w Krakowie²⁴.

5. Czechowicz w stylu *smooth jazz*

Większym rozmachem od już scharakteryzowanych adaptacji odznacza się zapis koncertu pianisty i kompozytora Włodka Pawlika, który odbył się w Teatrze Starym w Lublinie. Kompozytor, układając repertuar koncertowy, postąpił bardzo ambitnie, ponieważ wykorzystał teksty nie tylko trudne pod względem treściowym, lecz także formalnie skomplikowane. Musiało to skutkować uproszczeniem materiału, sprowadzeniem go do relatywnie prostszych formuł muzyczno-słownych.

Gatunkowo piosenki utrzymane są w stylistyce *smooth jazz*. Doskonale album Pawlika podsumował jeden z krytyków muzycznych: „muzyka na niej [płycie — Ł.P.] elegancka i komunikatywna zarazem, bo wydanie ładne”²⁵. Paradoksalnie prostota i komunikatywność jest w tym kontekście wręcz zaletą, w związku z czym symplifikacja trudnych dzieł poetyckich uchodzi w oczach recenzenta za rodzaj sztuki.

²⁴ P. Polek, A. Leszkiewicz, *Zjawiska*, <https://youtu.be/XXBLnEMfAcs> (dostęp: 30.06.2019).

²⁵ P. Tryba, *Bardzo przystępna poetycka awangarda*, <https://wpolityce.pl/kultura/250392-bardzo-przystepna-poetycka-awangarda-recenzja> (dostęp: 30.06.2019).

Przedsięwzięcie Pawlika to pierwsze w historii polskiej muzyki rozrywkowej tak ambitne podejście do trudnej materii, jaką jest poezja Czechowicza. Pierwsze tak ambitne przede wszystkim z powodu doboru tekstów, ale i z powodu ich liczby. Opublikowana w 2013 roku płyta *Wieczorem* jest doskonałym przykładem afirmatywnego sposobu funkcjonowania awangardowej poezji na rynku fonograficznym. Materiał poetycki został ustandaryzowany muzycznie. Kompozytor dokonał pewnych operacji na strukturze tekstu poetyckiego, by osiągnąć elementarną miarowość i powtarzalność zwrotkowo-refreniczną. Z punktu widzenia poziomu ustandaryzowania i tego, co Theodor W. Adorno nazywa „słuchaniem regresywnym”²⁶, kompozycje Pawlika są modelowe. Tekst poetycki w tym kontekście może się wyłącznie dostosować i trawić żywot czegoś, czego się właściwie nie słyszy ani nie słucha.

II. Konteksty internetowe

1. Ania Broda — muzyczno-poetyckie wideoblogi kołysankowe

Warto na tym etapie pracy przywołać fenomen, który Zofia Lissa nazywa „akustycznymi środkami wyrazu”²⁷. Są to dźwięki pozamuzycznej proveniencji lub takie, które zwyczajnie towarzyszą polu muzycznemu mimochodem. Termin „środki wyrazu” sugeruje, że powinny być one wykorzystywane czynnie, z zamyśłem, z powodzeniem bądź bez powodzenia. Najistotniejsza jest tu aktywna rola twórcy lub wykonawcy. Tymczasem w sytuacji medialnej, w której zaistnienie faktu muzyczno-literackiego uzależnione jest od technologii, akustyczne środki wyrazu pojawiają się niezależnie od woli artysty. W tej sytuacji poszerzyłbym pojęcie Lissy o jeden bardzo ważny środek akustyczny, jakim jest mowa ludzka.

Element ten można bowiem potraktować jako szczególnego rodzaju środek wyrazu. Jego charakterystykę można doprecyzować na przykładzie internetowej aktywności Ani Brody, wokalistki posługującej się tak zwanym śpiewem białym oraz multiinstrumentalistki reprezentującej nurt piosenki poetyckiej i regionalnej. Artystka publikuje na swoim kanale YouTube muzyczne wideoblogi²⁸, w których dochodzi do interakcji szeregu dźwięków. W podstawowym układzie są to dźwięki instrumentu oraz dwóch rodzajów fonosfery, a więc głosu ludzkiego: mówiącego oraz śpiewającego. Wykonawczyni i kompozytorka wprowadza swoich słuchaczy w proces twórczy. Każdy muzyczny wideoblog składa się z krótkiego wprowadzenia i komentarza oraz następującej po niej interpretacji muzycznej.

²⁶ G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nashluchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 44–45; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 62–63. Szerszy kontekst zob. T.W. Adorno, *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.

²⁷ Z. Lissa, *Zagadnienie semantyczności i asementyczności w muzyce*, [w:] *eadem*, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 30–31.

²⁸ Kanał YouTube Ani Brody, <https://www.youtube.com/user/wegajty> (dostęp: 15.12.2019).

Kilka takich wideoblogów poświęconych zostało postaci Józefa Czechowicza. Artystka wykorzystała liczne kołysanki poety, między innymi *Chmurka się uniża*, *Sny szczęśliwe*, *Dawno już ucichł* oraz *Już nocka*. Każda z nich otrzymuje oryginalną, skomponowaną przez autorkę oprawę muzyczną.

Gatunkowość nie jest tu jednak ściśle zdeterminowana przez pierwowzór literacki. Każda kołysanka jest piosenką, lecz nie każda piosenka jest kołysanką. Wiersz stanowi tylko pretekst, tworzący fundament ekspresyjnego aktu performatywnego: artystka w godzinach późnowieczornych umieszcza filmy, na których krótko prezentuje opracowanie muzyczne kołysanek poety. Związek między muzyką a tekstem poetyckim jest bardzo swobodny. O kołysankowości świadczy raczej sytuacja wykonawcza aniżeli same cechy strukturalne adaptacji.

2. Dominika Zdyb i Michał Mazur — amatorska adaptacja muzyczno-poetycka

Najciekawszym muzycznie przedsięwzięciem adaptacyjnym jest interpretacja wiersza pod tytułem *na wsi*²⁹, której dokonali Dominika Zdyb i Michał Mazur³⁰. To jedyne opracowanie muzyczne, w którym można dostrzec próbę skorelowania rytmiki dzieła muzycznego i poetyckiego. Wiersz Czechowicza staje się rodzajem tak zwanej pieśni przekomponowanej lub wręcz wariacyjnej, w której każdy kolejny fragment tekstu opracowywany jest inaczej — wraz z zastosowaniem kontrapunktycznych technik kompozytorskich: utwór rozpisany jest na dwa głosy pozostające z sobą w związku imitacyjnym. Nie istnieje stały element refreniczny. Pieśń jest rytmicznie rozbudowana, co w jakiś sposób wygładza liryzm obecny w wierszu Czechowicza. Dochodzi do interakcji dwóch struktur, z których jedna bierze górę nad drugą, choć obie trwają w ścisłej korelacji, znakomicie się dopowiadając. Struktura wiersza Czechowicza potraktowana została z respektem. Nieregularny kształt strofoidów znalazł odbicie w wariacyjnej formie muzycznej.

3. Performatywne akty wokalne i melorecytatywne

YouTube w wielu przypadkach pełni dziś funkcję konserwatora licznych faktów kulturowych. Do cech aktów performatywnych należy zaliczyć efemeryczność, nietrwałość. Ich stabilne istnienie zachodzi wyłącznie wtedy, gdy do danego aktu dochodzi. Jego status jest uzależniony od technologii, może wszak zostać utrwalony audialnie bądź audiowizualnie, oraz od pamięci ludzkiej, w której są one przechowywane w postaci zarysu. YouTube w takich okolicznościach

²⁹ Utwór nie ukazał się na żadnym albumie. Jest to nagranie obecne wyłącznie w serwisie YouTube. Zostało dodane i udostępnione do odsłuchania 24 czerwca 2015 roku.

³⁰ Kanał YouTube JsoundArt, <https://www.youtube.com/channel/UC11RtMJAYwZAwP2jkc8B0zQ> (dostęp: 15.12.2019).

umożliwia swoiste „długie trwanie” każdego zapisanego widowiska. Serwis pełni zatem funkcję płodnego poznawczo źródła wiedzy.

Poezja Józefa Czechowicza bywa wykonywana na koncertach muzycznych, zwłaszcza w regionie rodzinnym poety — na Lubelszczyźnie. Mechanizm ich utrwalania oscyluje między instytucjonalnie prokurowanym zapisem a spontanicznym amatorskim nagraniem. Najczęściej stanowi coś unikalnego, nieobecnego w mediach głównego nurtu ani nawet w prasie czy literaturze.

Doskonałym przykładem redystrybucji performatywnej poezji Czechowicza jest działalność koncertowa Ani Brody, która wykonuje utwory poety w nader oryginalnych aranżacjach: wykorzystuje nie tylko śpiew biały, lecz także akompaniament cymbałów oraz na przykład technikę *beatbox*³¹. Innym przykładem może być działalność lokalnego artysty lubelskiego Mirosława Sokołowskiego. Muzyk organizuje akustyczne lub jazzowo-rockowe recitale, na których wykonuje własne kompozycje, dla których poezja Czechowicza jest zazwyczaj swoistym tłem melorecytatywnym. Kilka jego występów także utrwalono w serwisie YouTube³².

Warte odnotowania są również kompozycje Dariusza Kwiatkowskiego, lokalnego lublińskiego muzyka. Kwiatkowski tworzy muzykę do wierszy wielu poetów związanych z Lubelszczyzną. Stylistyka jego piosenek nie wychodzi jednak poza elementarne schematy piosenki autorskiej, a jej wykonywanie na żywo przed publicznością jest pełne usterek typowych dla półprofesjonalnego sposobu organizacji materii dźwiękowej. W serwisie YouTube utrwalony został koncert zatytułowany „Tobie śpiewam, Lublinie”, zorganizowany w 2018 roku z okazji obchodów siedemsetlecia miasta³³. Obecne są tam adaptacje piosenkowe do wierszy Czechowicza, między innymi do *Muzyki ulicy złotej*, fragmentów *Poematu o mieście Lublinie*, a także do wiersza dla dzieci zatytułowanego *O rosie*. Jakość owych opracowań muzycznych jest nierówna, niestabilna i może budzić wątpliwości, jeśli zastosować wobec nich profesjonalne kryteria oceny utworu muzycznego. Nie ma tu jednak miejsca na szersze omówienie tego problemu.

Podsumowanie

Starałem się w niniejszym artykule dokonać rekapitulacji adaptacji muzycznych utworów poetyckich Józefa Czechowicza. Każdy z wymienionych faktów muzyczno-literackich powinien zostać poddany dalszej szczegółowej analizie kontekstowej. Wówczas ogólny obraz, który starałem się tu zarysować, nabierze elementarnych konturów wskazujących dalsze ścieżki badania poezji Czechowi-

³¹ A. Broda, P. Matela, [*W ogródku cichutko...*], <https://youtu.be/VDyYpQ9V4mI> (dostęp: 15.12.2019).

³² Koncert Frenology & Mirek Sokołowski, <https://youtu.be/OK16KK2qZKU> (dostęp: 15.12.2019).

³³ Koncert „Tobie Śpiewam, Lublinie”, https://youtu.be/ArvIIZ_bzMs (dostęp: 15.12.2019).

cza w kontekście współczesnej muzyki i kultury popularnej. Każdy wymieniony i krótko scharakteryzowany przeze mnie przypadek wymaga przebadania w odpowiedni sposób. Na przykład badanie aktów performatywnych za pośrednictwem serwisu YouTube ma swoje ograniczenia, dlatego też nie należy ograniczać pola badawczego wyłącznie do takiej metody. Żywy kontakt ze słowem poetyckim niesie zupełnie inne walory poznawcze. Istotny w tym wypadku powinien być udział metod socjologizujących, badających interakcję wykonawców z odbiorcami, a także reakcję odbiorców. Dzięki temu badanie żywotności poezji Czechowicza w formie piosenek może zostać uprawomocnione. Z kolei analiza opracowań muzycznych zapośredniczonych przez medium fonograficzne wymaga podejścia zarówno muzykologicznego, a więc pokrótce historyczno-genologicznego, jak i teoretycznomuzycznego, polegającego na badaniu relacji między strukturami dźwiękowymi w obrębie podstawowej składni piosenki jako formy muzycznej. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście metodologia literaturoznawcza, która na poziomie analitycznym koresponduje z metodami muzykologicznymi.

Twórczość Czechowicza była przez lata badana w optyce interdyscyplinarnej, o czym wcześniej wspominałem, nikt dotąd jednak nie dokonał wyczerpującej analizy adaptacji muzycznych wierszy poety ani nie analizował innych kontekstów audialnych i wizualnych, w których ta poezja odgrywa kluczową rolę. Niniejszy szkic ma charakter wstępnie porządkujący zaobserwowane zjawiska, zwłaszcza w kontekście ciągłego przesuwania się punktu ciężkości relacji medialnych. Zastosowano tu jednakże wyłącznie kryteria muzyczne i audialne. W serwisie YouTube istnieją tymczasem także inne przejawy funkcjonowania poezji Czechowicza, o których w tym tekście nie było mowy. Na bardziej syntetyczne rezultaty poznawcze przyjdzie zapewne jeszcze poczekać, jakkolwiek należy się temu zjawisku przyglądać. Bardzo istotna może się okazać zwłaszcza scena amatorska, na której słowo Czechowicza żyje swoim własnym dynamicznym życiem.

Bibliografia

Źródła

- Broda A., Matela P., [*W ogródku cichutko...*], <https://youtu.be/VDyYpQ9V4mI>.
Broda A., *Sny szczęśliwe*, <https://youtu.be/OCn1OtJe2GE>.
Cynk M., *Modlitwa Harnasia*, <https://youtu.be/NVHrwwaqSII>.
Kanał YouTube Ani Brody, <https://www.youtube.com/user/wegajty>.
Kanał YouTube JsoundArt, <https://www.youtube.com/channel/UC11RtMJAYwZAwP2jkc8B0zQ>.
Koncert „Tobie Śpiewam, Lublinie”, https://youtu.be/ArvIIZ_bzMs.
Koncert Frenology & Mirek Sokołowski, <https://youtu.be/OK16KK2qZKU>.
Polek P., Leszkiewicz A., *Zjawiska*, <https://youtu.be/XXBLnEMfAcs>.
Zdyb D., Mazur M., *na wsi*, <https://youtu.be/RxKXvWFGzCQ>.

Opracowania

- Adorno T.W., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16.
- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Barańczak S., *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Cymerman J., *Śpiewna muzyczność Czechowicza*, „Akcent” 2013, nr 2.
- Czechowicz J., *Poemat o mieście w Lublinie*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 3. *Utwory dramatyczne*, oprac. J. Nowakowska, J. Cymerman, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Dobrzyński K., *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1973.
- Fert J., *Czechowicz muzyczny*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 1.
- Griffiths D., *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song*, [w:] *Analyzing Popular Music*, red. A.F. Moore, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, „Sic!”, Warszawa 2003.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Iversen G., *An Ocean of Sound and Image: YouTube in the Context of Supermodernity*, [w:] *The YouTube Reader*, red. P. Snickars, P. Vonderau, National Library of Sweden, Stockholm 2009.
- Janucik J., *Współczesne a nieznanne. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Kłak T., *Czechowicz — mity i magia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Lipiec J., *O istocie piosenki. Esej ontologiczny*, „Piosenka” 2017, nr 5.
- Lissa Z., *O istocie dzieła muzycznego*, [w:] *eadem, Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Z., *Zagadnienie semantyczności i asemantyczności w muzyce*, [w:] *eadem, Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
- Łuszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.
- Majorek M., *Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Universitas, Kraków 2015.
- Maleszyńska J., *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Panek W., *Problemy muzyki w kulturze masowej*, [w:] *Polska popularna kultura artystyczna*, red. R. Marszałek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
- Pierzchała P., *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3.
- Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Puchalska I., *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Universitas, Kraków 2004.
- Renat M., *Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, nr 3.

Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
Tański P., *Piękno — racja istnienia wiersza (O śpiewaniu utworów poetyckich)*, [w:] *idem, Sandały Hermesa. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

Źródła internetowe

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przez_kresy.
Music Listening 2019. A look at how recorded music is enjoyed around the world, <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf>.
Pięć piosenek dla dzieci do słów Józefa Czechowicza na głos z fortepianem (1955), <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/71-piec-piosenek-dla-dzieci>.
Tryba P., *Bardzo przystępna poetycka awangarda*, <https://wpolityce.pl/kultura/250392-bardzo-przystepna-poetycka-awangarda-recenzja>.

Musical adaptations of Józef Czechowicz's poetry — a song and an art song at the junction of popular culture and new media: A reconnaissance

Summary

The main purpose of this paper is to recognise how the poetry of Józef Czechowicz functions in new media contexts within broadly understood popular culture. Poets' poems are subjected to a specific process of audio adaptation, adapting them to function in a different media environment, especially on YouTube. The author of the article attempts a structural-hermeneutic reading of the audio texts. Czechowicz, widely regarded as an extremely "musical" poet, is confronted with various models of the audial functioning of the literary text. The article discusses selected aspects and selected examples of auditory adaptations of Czechowicz's poetry. The author of the sketch focuses primarily on the musical studies of the poet's poems, in which he perceives the basic intermedia potential — the ability to function in different contexts. An important part of this interpretative act is to look at the conventionally established culture flows in which Czechowicz's poetry appears.

The main purpose of this paper is to recognize the way the poetry of Józef Czechowicz functions in new media contexts within the broadly understood popular culture. Poets' poems are subjected to a specific process of audio adaptation, adapting them to function in a different media environment, especially on YouTube. The author of the article attempts a structural-hermeneutic reading of the audio texts. Czechowicz, widely regarded as an extremely "musical" poet, is confronted with various models of the audial functioning of the literary text. The article discusses selected aspects and selected examples of auditory adaptations of Czechowicz's poetry. The author of the sketch focuses primarily on the musical studies of the poet's poems, in which he perceives the basic intermedia potential — the ability to function in different contexts. An important part of this interpretative act is to look at the conventionally established culture flows in which Czechowicz's poetry appears.