

GAŁCZYŃSKI ALTERNATYWNIE

Wywołany w tytule temat korespondencji muzyki i literatury w kontekście poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nie jest niczym nowym. Muzyka jest tematem, motywem przewodnim wielu jego wierszy¹. Znajomość utworów muzycznych oraz fachowość, z jaką Gałczyński używa terminologii odnoszącej się do tempa, frazowania dynamiki i artykulacji, została dostrzeżona przez wielu badaczy. Podstawowe pola problemowe dotyczą wybranych rodzajów odniesień muzycznych oraz różnych poziomów tekstu literackiego. Anna Tenczyńska przywołuje kilka najważniejszych rozpoznań:

Ryszard Matuszewski podkreślał, że zrozumienie „żywej reakcji na muzykę” Gałczyńskiego ma kluczowe znaczenie dla interpretacji jego poezji; Teresa Wilkoń mówiła o „motywach muzycznych”, które po prostu „stanowią bardzo ważny komponent poetyckiego świata lirycznego Gałczyńskiego”; Wojciech Ligęza wskazywał na „czerpaną z zasobu muzykologii niezwykłość i sugestywność” metafor, podkreślając, że ich skala sięga „od nauki harmonii po artykulacje muzyczne, od zapisu nutowego po dzieje instrumentów, od fenomenologii słuchania po aparaturę odtwarzającą zapisy dźwięków”, oraz na swoiste „myślenie formą muzyczną” w poezji Gałczyńskiego; Jerzy Skarbowski określił ją mianem „poezjo-muzyki”, akcentując nierozzerwalny, niemal genetyczny związek, jaki zaistniał między sztuką słowa a sztuką dźwięku w twórczości autora *Niobe*; Marta Wyka sugerowała [...] że „wszystkie prawie większe utwory Gałczyńskiego składają się z części muzycznych, zaś ich budowa, rozwój i kulminacja mają przywodzić na myśl doskonale partytury”; [...] Edward Balcerzan, wskazywał, iż poeta „z uporem twierdzi, że jego utwór chce być, staje się, jest kompozycją muzyczną”. W kontekście niniejszych rozważań godna uwagi jest zwłaszcza obserwacja Andrzeja Stawara, którego zdaniem muzyka w poezji Gałczyńskiego nie sprowadza się do „melodyjności wiersza”, przenika ją natomiast głębsza „myśl muzyczna”, która „staje się elementem organizującym, formującym

¹ J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1983, s. 117–118.

[...] pierwiastkiem składni poetyckiej”. Podobnie konstatował Bolesław Miciński [...] że wręcz „całą twórczość [poety – A.T.] przenika potężna muzyka” – najwcześniej dostrzegając i w krótkiej formule charakteryzując sposób owego „przenikania” muzyki do tkanki języka poetyckiego Gałczyńskiego².

W tym zakresie badano przejawy wszystkich poziomów muzyczności poezji Gałczyńskiego, które za Andrzejem Hejmejem³ moglibyśmy zdefiniować jako płaszczyznę języka poetyckiego wnikającego w materię muzyczną, płaszczyznę tematyczną wywoływaną postaciami, instrumentami, terminami muzycznymi, wreszcie najtrudniej uchwytną płaszczyznę muzyczności utajonej wyrażającej się poprzez dialog tekstu z formą i materią muzyczną na poziomie organizacji wypowiedzi. Z tego też powodu uwaga niniejszego tekstu kieruje się w inną stronę – w stronę muzycznego wykonywania poezji Gałczyńskiego.

Powyższy zabieg przeniesienia materiału literackiego na grunt muzyczny należy do sfery adaptacji, którą definiuje się jako przystosowanie lub przeróbkę jakiegoś dzieła do innego użytku niż zamierzony przez autora⁴. Taką właśnie przeróbką jawi się tekst poetycki przysposobiony do muzycznego wykonania. Warto zauważyć, że przystosowaniu utworu literackiego do wykonania muzycznego towarzyszy nadanie tekstowi nowych funkcji, jakie będzie spełniać przetworzony materiał pierwotny. To właśnie funkcja: estetyczna, brzmieniowa decyduje w tym przypadku o doborze materiału literackiego. Jak zauważa Andrzej Hejmej, sięgając po tekst poetycki, adaptujący dokonują selekcji właśnie ze względu na dopasowanie rytmiczne, frazowanie, stylistykę czy nawet możliwości indywidualnej ekspresji wokalne⁵. A zatem dopuszcza się różnego rodzaju ingerencje w tekst: skracanie, powtarzanie wersów, naruszanie ich kolejności, modyfikacje semantyczne oraz uzupełnianie, dopełnianie oryginalnych tekstów własnymi środkami wyrazu. Zabiegi te wykazują jednoznaczne podporządkowanie tekstu literackiego artystycznej koncepcji muzycznej.

Między kompozycjami muzycznymi a korespondującymi z nimi tekstami poetyckimi o wybitnych walorach artystycznych zachodzi relacja o zaburzonej symetrii. Zadaniem kompozytora jest dokonanie symbiozy dwóch porządków semiotycznych. Interakcji porządków semiotycznych towarzyszy przekonanie o braku

² A. Tenczyńska, *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 130–131.

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 60–61.

⁴ *Słownik języka polskiego*, pod redakcją Witolda Doroszewskiego, podaje, że adaptacja w literaturze to „przystosowanie jakiegoś utworu, dzieła do innego użytku niż zamierzony przez autora, np. przeróbka utworu scenicznego na słuchowisko radiowe, powieści na utwór sceniczny itd.

⁵ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 196.

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 proweniencji⁶.

Adaptacja jawi się zatem jako technika kompozycyjna, w której przetwarzanie tekstu poetyckiego na piosenkę jest w rzeczywistości dostosowywaniem go do nowych potrzeb, do nowego użytku, nowego sposobu rozpowszechniania.

W przypadku przenoszenia wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w przestrzeń muzyczną mamy do czynienia z trzema typami wypowiedzi muzycznej. W sposób oczywisty jako pierwsze nasuwa się skojarzenie z poezją śpiewaną. Wywiedziony jeszcze z tradycji antycznej sposób deklamowania poezji lub melorecytacji przy akompaniamencie muzyki jest niezwykle popularną formą obecności poezji w obiegu popularnym. Ze względu na niezwykłą wrażliwość muzyczną poety i przekładanie wartości muzycznych w przestrzeń literacką⁷, bliskość poezji i muzyki w poezji śpiewanej wydaje się czymś naturalnym.

Kiedy mowa o poezji śpiewanej zazwyczaj chodzi o skromne aranżacje, mające na celu wyekspozowanie samego tekstu, który jest melorecytowany lub śpiewany przy akompaniamencie muzycznym. Jeśli sięgnąć do tego typu wykonania poezji Gałczyńskiego, to jest ich całkiem sporo, co nie może dziwić, zważywszy na wcześniejsze uwagi na temat muzyczności poezji. Pojawiają się wykonania, w których tekst poetycki jest deklamowany przy akompaniamencie fortepianu (tu: *Dziwni letnicy* w wykonaniu Łukasza Wacowiaka⁸), ale i śpiewane nastrojowo i lirycznie teksty, jak *Ballada o nocy czerwcowej*, rozpisane na fortepian i głos⁹, lub nieco bardziej rozbudowane wersje, jak ta zaproponowana przez Marka Grechutę i zespół Anawa kompozycja *Ocalić od zapomnienia (Ile razem dróg przebytych)*¹⁰, czy Wyspy Dobrej Nadziei¹¹ lub Grzegorza Turnaua. Wszystkie te propozycje łączy

⁶ Ł. Piaskowski, *Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza – piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26, s. 403.

⁷ Zob. m.in. J. Detka, *Spotkanie poezji z muzyką. Kilka uwag o „Spotkaniu z Chopinem” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Czytam świat*, red. K. Staszewska, Kielce 2000, s. 103-109.

⁸ Ł. Wacowiak, *Dziwni letnicy*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=-9q9ZSsdDT4&t=37s&ab_channel=RubyKAktus [dostęp: 22.09.2023].

⁹ Grom, *Ballada o nocy czerwcowej*, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=D9au_HfeW0&ab_channel=4WDWGROM [dostęp: 22.09.2023].

¹⁰ Marek Grechuta & ANAWA, *Ocalić od zapomnienia. Przeboje Marka Grechuty*, Muza 1990.

¹¹ Wyspy Dobrej Nadziei, *Najdalsze*, Dalmafon 2002.

charakterystyczna estetyka wykonań: mają one konstrukcję ballady, a więc śpiewną zwrotkową budowę, której towarzyszy raczej skromna aranżacja w wykonaniu gitary lub fortepianu, a czasem jednego i drugiego. Oczywiście pojawiają się w tej przestrzeni muzycznej propozycje bardziej rozbudowane, jak u Katarzyny Groniec¹² czy wspomnianego Grzegorza Turnaua¹³, które wchodzą już w zakres piosenki aktorskiej czy kabaretowej, czy nawet musicalowej, jednak nawet w tych niezwykle wysmakowanych estetycznie produkcjach muzyka pełni rolę tła do wyeksponowania słowa poetyckiego. Pod względem brzmieniowym w wykonaniach klasycznie rozumianej poezji śpiewanej spod znaku „Krainy łagodności” dominują melodie w tonacji molowej. Jest nastrojowo, lirycznie, balladowo.

„Poezja śpiewana”, bo o niej tu mowa, jest synkretyczną formą, na którą składają się trzy czynniki: tekst, muzyka i interpretacja. Jan Poprawa, definiując istotę „poezji śpiewanej”, zwraca uwagę, że pomiędzy trzema elementami składającymi się na synkretyczną formę poezji śpiewanej (tekst, muzyka, interpretacja), „istotnym kryterium jest pierwszeństwo tekstu literackiego [...] zanim powstała piosenka, powinien istnieć tekst o samoistnych walorach poetyckich. Do wiersza dopisuje się muzykę, dla wiersza znajduje się klucz interpretatorski”¹⁴. W przypadku wymienionych tu wykonań zdecydowane pierwszeństwo otrzymuje tekst. Nie tylko ze względu na swoją pierwotność, ale także w samym muzycznym wykonaniu: muzyka i interpretacja pozostają nieco w cieniu. Poezja śpiewana jawi się bowiem jako dźwiękowa (muzyczna i głosowa) realizacja tekstu pierwotnie zapisanego.

W tym miejscu warto zasygnalizować niezwykle awangardowe rozwiązanie zaproponowane przez Vangelisa, kompozytora muzyki elektronicznej, który na ścieżce dźwiękowej do filmu *Łowca androidów* (*Blade Runner*), w reżyserii Ridleya Scotta umieścił utwór pt. *Spotkanie z matką*¹⁵. W pięciominutowej kompozycji można usłyszeć Romana Polańskiego, który do wygrywanej melodii recytuje wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Rozwiązanie z pewnością należy do nowatorskich. Kompozycja wprowadza czuły, liryczny nastrój poprzez delikatne dotknięcia linii basowej oraz charakterystyczne brzmienie syntezatora, na który nakłada czytany przez polskiego reżysera tekst poety. A jednak co do istoty rozwiązania, to wykonanie to pozostaje w kręgu pierwszego typu wypowiedzi muzycznej: recytacji tekstu na tle muzyki, choć ta z pewnością pełni ważną, integralną część wykonania, wpływającą na jego interpretację.

¹² Katarzyna Groniec, *Mężczyźni*, Sony Music Entertainment Poland 2000.

¹³ Konstanty Ildefons Gałczyński/Wojciech Malajkat, Grzegorz Turnau, *Kruchy świat, kruche szkło*, Mystic Production 2017.

¹⁴ J. Poprawa, *Sezon 2000*, Kraków b.r., s. 85–86.

¹⁵ Vangelis, *Blade Runner*, CD 3, Atlantic Records (US) 1994.

Sytuacja zmienia się, gdy akcent zostaje przesunięty w stronę interpretacji. Wówczas już mówimy nie tyle o „poezji śpiewanej”, ale o „piosence aktorskiej”. I tu Gałczyński ma niewiarygodne szczęście do programów artystycznych opartych na jego tekstach. Właściwie należałoby zacząć już od muzycznych wykonań Hanki Ordonówny do tekstów poety, wspomnieć piosenki włączane do programu kabaretu Olgi Lipińskiej (m.in. *Skumbrie w tomacie*, *Myśli narodowe*, *Wędrowni muzykanci*, *W sprawie zakonu oo. regulantów*, *Uliczkę znam w Ciemnogrodzie* i inne) oraz bardziej estradowe niż kabaretowe adaptacje tekstów poety dokonane przez Marylę Rodowicz (*Żelazko* oraz *Barbara Ubryk*). Należy wspomnieć o kilku większych przedsięwzięciach poświęconych Gałczyńskiemu: koncercie Studia Piosenki Teatru Polskiego Radia pt. *Zielona gęś* z piosenkami do wierszy poety, wyreżyserowanym przez Janusza Gasta¹⁶, musicalu *Ukochany kraj* w reżyserii Janusza Józefowicza w teatrze muzycznym Studio Buffo¹⁷, wreszcie – chyba najślawniejszym programie artystycznym – *Ulica szarlatanów* przygotowanym przez Jerzego Satanowskiego, w którym wzięli udział między innymi: Magda Kumorrek, Zbigniew Zamachowski, Mariusz Drężek, Magdalena Piotrowska, Sambor Dudziński i inni¹⁸. Przesunięcie akcentu na interpretację wokalną oraz sceniczną podkreśla żartobliwą, często cyniczną wymowę tekstów poety. O wiele częściej, w porównaniu z nastrojową poezją śpiewaną, następują tu zmiany rytmu czy tempa, co pozwala na wyeksponowanie umuzyycznienia tekstu przez samego poetę. Chodzi tu szczególnie o akcentowanie niektórych sylab, głosek w taki sposób, by uwydatnić wprowadzone do oryginalnego tekstu akcenty, zestroje intonacyjne, wzniesienia (kadencje) i spadki (antykadencje) linii melodycznej, instrumentacje

¹⁶ Program został wystawiony w 2018 r. Piosenki do tekstów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego zaśpiewali młodzi wokaliści i śpiewający aktorzy: Anna Mierzwa, Joanna Pocica, Joanna Wąż, Stanisław Linowski, Marcin Wojciechowski. Janusz Gast (dyrektor Teatru Polskiego Radia, a zarazem autor scenariusza i reżyser programu) wybrał repertuar złożony z najważniejszych wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Podaję za: <https://encyklopediateatru.pl//artykuly/257858/polskie-radio-utwory-z-tekstami-galczynskiego-w-studiu-piosenki> [dostęp: 12.09.2023].

¹⁷ W programie z 2001 r., zawierającym piosenki z czasów PRL, obok *Kasztanów* Nataszy Zylskiej, czy *Nie liczę godzin i lat* Andrzeja Rybińskiego, znalazła się tytułowa piosenka, do której tekst napisał Konstanty Ildefons Gałczyński.

¹⁸ Spektakl, którego premiera odbyła się w Leśniczówce Pranie z okazji Roku Gałczyńskiego w 2003, stał się częścią repertuaru Teatru na Woli w Warszawie. Zawierał 22 piosenki do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Ulica szarlatanów*, *Muzeum i dziewczyna*, *Wędrowni muzykanci*, *Serwus Madonna*, *Dzika róża*, *Siódme niebo*, *Urojona kantyna*, *Liryka*, *List noworoczny do ludzi z małych miasteczek*, *Romanca o trzech siostrach emigrantkach*, *Pompa*, *Cud w winiarni*, *Spowiedź krety*, *Kryzys w branży szarlatanów*, *Wszystko się chwieje*, *Gulistan*, *Pteromania*, *Sierotka*, *Piosenka naczelnika Wydziału Grobownictwa*, *Gałązka wiśni*, *Oka-ryna*, *Ocalić od zapomnienia*), do których muzykę skomponowali: J. Satanowski, E. Kornecka, W. Korcz, P. Mykietyń, G. Turnau i J.K. Pawluśkiewicz.

zgłoskowe i aliteracje. Z tej też przyczyny o wiele śmieiej w tego typu adaptacjach muzycznych poczyną się z głosem, który staje się narzędziem interpretacji. Jeśli dodać do tego mimikę, ruch sceniczny czy w warstwie muzycznej rozbudowane partie instrumentów, które nie pełnią już tylko roli akompaniamentu, ale uzupełniają frazy wypowiedzi tekstowej, stając się jej ilustracją, otrzymujemy kompletnie nową jakość wypowiedzi.

Jeszcze inny efekt osiągniemy, jeśli przesunąć akcent w zarysowanej przez Jana Poprawę triadzie na muzykę. Co się wówczas stanie? Wystarczy sięgnąć do dokonań rocka progresywnego z połowy lat 60. i 70. I nie mówię tu o fascynacjach amerykańskich muzyków poezją Williama Blake'a czy Allena Ginsberga, ale o polskich eksperymentach muzycznych, jak choćby *Enigmatic* Czesława Niemena¹⁹ czy płyta Marka Grechuty z zespołem Anawa. Poezja przeniesiona na grunt piosenki rozrywkowej okazała się wówczas celnym trafieniem. Mariaż poezji i nowych, wysublimowanych, wymagających od słuchacza rozwiązań artystycznych stał się remedium na słaby poziom popularnych przebojów lansowanych przez Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu i przenikających do obiegu masowego w radiu. Co więcej, ówczesne propozycje Niemena czy Grechuty wykorzystywały w kompozycjach elementy rocka, jazz-rocka i rocka progresywnego, znacząco wpływając na promowanie przez media państwowe estetykę orkiestr dętych i ludowych oberków.

W tym progresywnym klimacie powstała kompozycja Stana Borysa do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Ballada o dwóch siostrach*. Piosenka skomponowana do muzyki Adama Sławińskiego i wydana w 1970 roku na płycie wokalisty Niebiesko-Czarnych *Krzyczę przez sen*, przypomina rozwiązania proponowane przez wspomnianego już Czesława Niemena. Wprowadza brzmienie organów Hammonda, na tle których rozbrzmiewa zawodzący wokal w stylu progresji lat 70. Ze zwrotki na zwrotkę dynamika wzrasta. Wchodzi tamburyn i rytmizująca sekcja dęta: flety, trąbki, zamykające frazę kolejnych zwrotek. Wreszcie pojawia się pochod basowy przypominający styl progresywnej londyńskiej grupy Emerson, Lake & Palmer. Wraz z nim zmienia się rytm na 3/4. Flety, trąbki wraz z sekcją rytmiczną nawiązują do średniowiecznej tradycji muzycznej. Co ciekawe, nawiązywanie do średniowiecznej tradycji muzycznej i kulturowej było dość popularnym rozwiązaniem w rocku progresywnym, wystarczy wspomnieć tu dokonania Ricka Wakemana, którego narracje bardzo często wykorzystywały legendy

¹⁹ Czesław Niemen w 1970 r. wydaje płytę *Enigmatic*, która zmieniła dotychczasowe myślenie o poezji śpiewanej. Niemen zawarł na płycie kompozycje oparte na wierszach polskich poetów: *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Norwida; *Kwiaty ojczyste* Juliana Tuwima; *Jednego serca* Adama Asnyka i *Mów do mnie jeszcze* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wprowadził polską poezję na scenę popularną (festiwalową) oraz powiązał poezję z rockiem progresywnym, jazzem i bluesem. L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997, s. 310.

i mity arturiańskie. W przypadku *Ballady o dwóch siostrach* zabieg ten jest nieco chybiony. Być może sama „balladowość” usprawiedliwia muzyczne poszukiwanie w tradycji waganckiej, jednak u Gałczyńskiego, ta nieco Villonowska w swoim charakterze ballada ma raczej modernistyczne korzenie. Wszak pobrzmiewają w niej echa baudelaire’owskiej czy rimbaudowskiej poetyki.

Propozycja muzycznej interpretacji wiersza Gałczyńskiego przygotowana przez Stana Borysa z pewnością nie należy do szczęśliwych. Wydaje się nie tylko czymś wtórnym wobec propozycji zamieszczonych na płycie *Enigmatic*, ale także kompletnie chybionym względem poezji Gałczyńskiego. Progresja w muzyce świetnie korespondowała z wierszami romantyków, szczególnie tych, którzy posługiwali się niedopowiedzeniami, jak Norwid – czy późniejszych twórców wykorzystujących barwną, metaforyczną, emocjonalną frazę języka, jak Asnyk czy Tuwim. Poezja Gałczyńskiego, pełna humorystycznego podtekstu, paradramatycznej narracji podszytej absurdem, nie współgra z zaproponowaną stylistyką. Zestawienie progresji z balladową konstrukcją utworu nie współgra. Wręcz przeciwnie, przeczy zastosowanej przez poetę powtarzalności, regularności, melodyjności płynącej z porównania i paralelności nocy i śmierci.

Inną interpretację tego wiersza zaproponował Stanisław Staszewski. Jednak to nie samo bardowskie wykonanie²⁰, przypominające w swej istocie wersję poezji śpiewanej, wydaje się tu interesujące, co muzyczna reinterpretacja utworu wykonana przez zespół Kult na płycie *Tata 2*. Kazik Staszewski zostawia zaproponowaną przez ojca formę ballady, subtelnej i nastrojowej, dodając jedynie w finale dynamiczne rozwiązanie. Całość koresponduje z wymową fragmentu poematu poety *Kolczyki Izoldy*, napisanego w 1946 roku, a nawiązującego do śmierci powstańczej dziewczyny, która przyjęła konspiracyjny pseudonim Izolda. Jan Błoński²¹, analizując utwór, zauważył, że okrutna śmierć Izoldy, której ciało było tak zmasakrowane, że identyfikacja nastąpiła na podstawie charakterystycznej biżuterii (tytułowych kolczyków), została przez Gałczyńskiego zneutralizowana groteską. Zaproponowane przez poetę ujęcie tematu powstańczej śmierci w ramy poezji z pozoru niepoważnej, lekkiej, biesiadnej znajduje odbicie w muzycznej interpretacji – najpierw Stanisława Staszewskiego, a następnie zespołu Kult. Balladę zaczyna gitara akustyczna, dając przestrzeń śpiewanemu tekstowi. Potem wchodzi fortepian, a następnie brzmienie lekko się dramatyzuje poprzez wprowadzenie rytmicznych akordów na Stratocasterze. Wykonanie piosenki przez zespół Kult z początku akcentuje balladową nastrojowość wiersza, podkreślając spokojny

²⁰ Ballada o dwóch siostrach wykonana w oryginale przez Stanisława Staszewskiego znalazła się na płycie „Staszek” z 2013 r., zawierającej zachowane nagrania z lat 1966–1973.

²¹ J. Błoński, *Gałczyński 1945–1953*, Warszawa 1955, s. 42.

przebieg linii melodycznej. Po delikatnej melodyjnej solówce następuje znaczne wzmocnienie, które prowadzi do silniejszego rozkładania akcentów. Z lirycznej ballady piosenka przechodzi w nutę biesiadną, wyzyskując wskazaną przez Błońskiego nutę groteski.

Ballada o dwóch siostrach jest jedną z kilku piosenek napisanych do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przez Stanisława Staszewskiego, a zaaranżowanych przez jego syna Kazika Staszewskiego i zespół Kult. Na płytach *Tata Kazika* oraz *Tata 2* poświęconych twórczości architekta i poety – ojca lidera Kultu, znalazły się jeszcze dwa wiersze Gałczyńskiego, do których Stanisław Staszewski napisał muzykę: *Wróci wiosna, baronowo* oraz *Śmierć poety*.

Pierwszy z wymienionych tu wierszy, do którego Stanisław Staszewski napisał muzykę, jest żartobliwym, nieco satyrycznym tekstem o zdradzie. Ukazał się on w 1947 roku w „Szpilkach” z dopiskiem: ze zbioru poezji pałatyńskiej *Purpurowy parawan* w tłumaczeniu poety. Mistyfikacja, której dopuścił się Gałczyński, była typową dla poety grą, rodzajem wygłupu, czy zabawy, z jaką traktował popularyzatorską twórczość, podtrzymując swój społeczny wizerunek błazna. Staszewski adaptuje tekst Gałczyńskiego, śpiewając go w rytmie walczyka, subtelnie, z elementami sceniczno-kabaretowymi, jak choćby pauza po słowie „aktualnie”.

Aranżacja piosenki przez zespół Kult tylko z pozoru jest podobna. Koncepcja Kultowego opracowania zasadza się na wprowadzeniu dźwięków klawesynu, prawdopodobnie z Korga M1²². W ten sposób wprowadza barokowe skojarzenie, które miało wywołać konotacje z elitą reprezentowaną w piosence przez „baronową”. Drugim zabiegiem zastosowanym przez Kult było stopniowanie dźwięków. Z każdą strofą brzmienie zyskiwało na mocy, w kolejno śpiewanych zwrotkach pojawiają się kolejne instrumenty, kolejne dźwięki: smyczki, basy, perkusja... Wszystko narasta, potem znowu opada i ponownie narasta. Ważnym elementem wykonawczym jest wykorzystanie refrenu: „Trulala”, śpiewanego pod koniec piosenki chóralnie. Śpiewana przez wszystkich członków zespołu nierówno i nieczysto wokalizacja wprowadza nie tylko knajpiano-rubaszny klimat właściwy dla Staszewskiego, ale także wyzyskuje żartobliwą wymowę tekstu poety. W tym kluczu należy odczytywać jeszcze inny zabieg wprowadzony przez muzyków Kultu, gdy jeden z nich (Banan)²³ śpiewa falsetem, imitując kobiecy głos. Wprowadzenie tej kabaretowej teatralizacji (zdarzało się, że na koncercie brał od kogoś parasolkę i wychodził z tą parasolką na scenę, żeby zaśpiewać tę wokalizę)²⁴ wyzyskuje humorystyczne znaczenie tekstu.

²² W. Weiss, *Kult. Biała księga. Czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2017.

²³ Właśc. Krzysztof Henryk Banasik, polski muzyk i kompozytor, członek zespołów Kult i Armia.

²⁴ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

Kolejna aranżacja do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Śmierć poety* jest kompletnie inna²⁵. Sam tekst o wyraźnie sarkastycznej wymowie na temat tego, jaką radość w bliźnich wywołuje śmierć poety, uważanego za szuję, pijaka i uwodziciela, został opublikowany w numerze 31 tygodnika „Cyrulik Warszawski” z 1930 roku. Warto przypomnieć, że w tym samym roku Gałczyński poślubił piękną studentkę filologii francuskiej Natalię Awałow i żeby utrzymać rodzinę zatrudnił się nieco wcześniej jako referent cenzury w Komisariacie Rządu w Warszawie. Poeta po ślubie chciał zerwać z szalonym, hulawczym, jak mówią niektórzy, trybem życia, ustatkować się. Wiersz ten można zatem traktować jako autotematyczny, jako rodzaj pożegnania z dawnym życiem. Śmierć poety to śmierć *bon vivanta*.

Zaproponowana aranżacja Kultu jest kompletnie inna od wcześniejszych. Piosenka otrzymała niemal heavymetalową oprawę, z mocarnymi motywami gitary, nieco łagodniejszymi fortepianu i potężnymi sekcji dętej. Inicjuje ją motyw fortepianu, by po chwili zostać odurzonym mocnym brzmieniem gitar i sekcji. Melodia śpiewana przez Kazika zachowuje pierwotny balladowy charakter, jednak wejścia przesterowanej gitary imitującej język nie pozostawiają złudzeń na temat wymowy utworu. Jęki i zgrzyty, wysokie dźwięki, nie tylko sugerują płaczliwość, ale budzą niepokój. W brzmieniu widać wyraźnie nawiązania do stylu grunge – przeciągłe fałszywe dźwięki, o długim wybrzmiewaniu dobrze korespondują z tekstem utworu. Samo przywołanie konotacji grunge’owej stylistyki ma swoją wymowę – „brudne” brzmienie gitar, zniekształcone za pomocą takich efektów jak *overdrive* czy *audio feedback* budują ponury nastrój, wyrażany w warstwach lirycznych. To właśnie dzieje się w aranżacji Kultu. Szczególnie że surowe brzmienie zostaje zestawione z dramatycznym, rozzdzierającym śpiewem Kazika. Co ciekawe, zaproponowane wykonanie przytłacza ciężarem, opiera się na powtarzalności dwunastotaktowego bluesowego rozwiązania z subdominantą i dominantą na końcu. Co dwie zwrotki pojawiają się akcenty muzyczne, wprowadza się jakiś element muzyczny – rodzaj atrakjonu. Najciekawszym rozwiązaniem jest pauza zastosowana w środku utworu. Pozostaje sam fortepian i wokół, podkreślając moment samej śmierci, wobec której wszystko inne musi zamilknąć. Po chwili ciężkie brzmienie powraca. A na końcu liryczna koda: akordy podkładowe w zasadzie te same, co wcześniej, ale zagrane balladowo, oraz fortepian. Pogrzeb to cisza i dźwięk gitary.

Piosenki do wierszy Gałczyńskiego zostały napisane przez Stanisława Staszewskiego z myślą o wykonywaniu ich osobiście przy akompaniamencie gitary.

²⁵ Warto nadmienić, że była też inna piosenka oparta na wierszu *Śmierć poety* skomponowana przez Włodzimierza Korcza i śpiewana przez Mariana Opanię.

Muzyczną inspiracją plockiego poety i barda jest ulica. Nie brakuje tu ludycznych, iskrzących podwórkowym sowizdrzalstwem piosenek, łagodnych ballad czy tanecznych walczyków. Z tym swobodnym, nieco knajpianym stylem dobrze koresponduje wizja samego Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, którego Staszewski zawsze był fanem. Szczególnie bachiczny styl poety, jego hedonistyczne podejście do życia, podszyte cynizmem spojrzenie na świat zauroczyły Staszewskiego i nie pozostały bez wpływu na jego twórczość. Badacz jego twórczości Przemysław Lembicz (notabene lider Kwartetu ProForma) zwraca uwagę na nieco faustowskie poczynania Staszewskiego. Po dramatycznych wydarzeniach w kostnicy obozu koncentracyjnego KL Mauthausen zmienia się całkowicie światopogląd Staszewskiego²⁶. Z podoficera Armii Krajowej staje się nie tylko zadeklarowanym komunistą, lecz i tajnym współpracownikiem bezpieki. Na krótko. Z drugiej strony Stanisław wątpił także w sens komunizmu, o czym świadczy wiele jego piosenek, jak choćby szyderczy *Inżynierowie z Petrobudowy*. Programowym wyznaniem braku ideałów jest piosenka *Klub Cynicznych Egoistów*: „W życiu trzy są ważne rzeczy/ Wszystko inne przy nich ginie/ Nigdy uczuć nie skaleczysz/ Przy kobiecie, pieśni, winie!”. W tej deklaracji pobrzmiewają wspólne echa Staszewskiego i Gałczyńskiego. Zresztą sam Kazik mówi tak: „Nie bez kozery mój tata wykonywał tak dużo jego tekstów, bo one są formalnie bardzo bliskie temu, co sam pisał. Myślę, że tata był pod wpływem Gałczyńskiego i sposób, w jaki pisał, jest w jakimś sensie – a niech tak będzie – rozwinięciem jego stylu”²⁷.

Tę paralelę losów i sposobu myślenia Stanisława Staszewskiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego dostrzegł Przemysław Lempicz, badacz twórczości Staszewskiego, a zarazem lider formacji Kwartet ProForma, który analizując twórczość plockiego architekta i barda, kilkakrotnie sięga po wiersze poety z Prania. W ten sposób w repertuarze Kwartetu ProForma, który do wykonania wokalnego zaprosił właśnie Kazika Staszewskiego (*Wiwisekcja, Tata Kazika kontra Hedora*), znalazły się piosenki *Cóżem winien* oraz *Noc*. Jeśli pierwszy z utworów jest w rzeczywistości kompilacją wiersza Gałczyńskiego i własnej twórczości zagrany w duchu bardowskim, z silnie wyeksponowanym pochodem basowym i wyrazistą

²⁶ Stanisław Staszewski opisał przełomowe doświadczenie swojego życia w wierszu *Gdybym miał kogoś śpiewanym przez Kazika z towarzyszeniem Kwartetu ProForma*: „Gdybym miał kogoś.../ Potęgą bym stężał/ Zerwałbym gwiazdy spod niebios kopuły/ Złoty krąg słońca zawróciłbym z drogi/ I blaski jego, co mi życie struły/ Rzuciłbym w triumfie pod nogi! pod nogi.../ Pieśni bym wyśpiewał. Ech, pieśni nad pieśniami/ Temu, co nie wie, co nie czuje, zwleka/ Hymn bałwochwalczy temu, co mą duszę/ Bogom wyrwawszy, znów wcielił w człowieka”. J. Cieślak, *Nowa płyta Kultu: Wiersze odkryte w piwnicy*, „Rzeczpospolita” 31 maja 2017, [online:] <https://www.rp.pl/kultura/art10427751-nowa-plyta-kultu-wiersze-odkryte-w-piwnicy> [dostęp: 12.09.2023].

²⁷ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

gitarą w stylu, do jakiego przyzwyczaił słuchaczy Jacek Kaczmarski, to *Noc* przynosi bardziej nowatorskie rozwiązanie.

Napisany w 1946 roku wiersz składa się z wyraźnie zasygnalizowanych numeracją trzech części. Pierwsza część przynosi obraz nocy strasznej, tchnącej grozą, naznaczonej wydarzeniami, o których nie chce się pamiętać. Część druga wprowadza czytelnika w zupełnie inny kontekst nocy, nawiązujący subtelnie do spotkania kochanków rodem z *Pieśni nad Pieśniami*. A jednak noc tę trudno nazwać czasem spokojnym. Część trzecia jest refleksją nad czasem i zatrzymaniem tego momentu – jest czasem schronienia, rodzajem wytchnienia, w którym można na chwilę być razem. Nadchodzący świt jeszcze daleko – nie przynosi ukojenia, zwiastuje niepokój.

Trzyczęściowa kompozycja tekstu zostaje bardzo dobrze oddana w suicie Kwartetu ProForma²⁸. Piosenka, odpowiadając na wyzwanie tekstu, również została podzielona na trzy fragmenty muzyczne z wyraźnie zmiennym tempem. Część pierwszą rozpoczyna akord fortepianowy, nieharmoniczny, z wyraźnie zaznaczonym trytonem, powtórzony kilkakrotnie. Zabieg ten wprowadza od początku dramatyzm towarzyszący wypowiedzi lirycznej. Dalej piosenka zmierza w kierunku wykonań bardowskich. Uderzenia w klawisze fortepianu przypominają grę Zbigniewa Łapińskiego ze słynnych występów bardów Solidarności. Skojarzenie nie jest bezpodstawne, jeśli dodać do tego charakterystyczne pasáže gitary i akcentowanie oraz nieco zachrypnięty głos Lempicza, nawiązujący do wokalki Przemysława Gintrowskiego. Regularny mocny rytm piosenki zmienia się w ostatniej frazie części pierwszej w walczyk, zgodnie z tekstem: „Bo noc jest, noc jak walc”. Zresztą fraza ta zostaje powtórzona do melodii granego walczyka. Część drugą otwiera pasaż fortepianowy, któremu w sukurs przychodzi gitara basowa. Obie linie melodyczne nawiązują do estetyki progresywnej. Po kilku taktach pojawia się perkusja i gitara rytmiczna, która uzupełnia tło. Na tym tle rozbrzmiewa wokal Lempicza. Co ciekawe, nie ma w nim tklivości czy delikatności, jaką sugerowałby fragment tekstu, raczej przeciwnie, więcej tu dramatyzmu, agresji. Kluczem fragmentu nie tyle jest noc i spotkanie kochanków, ile wiatr, który wyrывa i rozwiewa. Drugą część zamyka muzyczna klamra dźwięków fortepianu i basu. W ostatni fragment wprowadza gitara klasyczna z charakterystycznym pasażem. Lempicz śpiewa teraz zupełnie jak Kaczmarski, bardziej refleksyjnie, pozostawiając jedynie gitarę ze śpiewem. Nawiązanie stylistyczne do Jacka Kaczmarskiego nie może dziwić, wszak zespół poruszający

²⁸ Kwartet ProForma powstał w 2001 i ma na swoim koncie trzy albumy: *Wiwsekcję*, *Na końcu świata* oraz *Tata Kazika kontra Hedora*. Znakiem rozpoznawczym zespołu jest rozbudowane instrumentarium, bogate aranżacje oraz teksty poetów.

się w stylistyce szeroko rozumianej piosenki autorskiej wielokrotnie wykonywał teksty tego barda Solidarności.

Zaproponowane na płytach *Tata Kazika*, *Tata 2* oraz *Tata Kazika kontra Hedora* i sygnowanych przez Kazika aranżacje piosenek Stanisława Staszewskiego wpisują się z pewnością w to, co można nazywać muzyczną alternatywą. Chodzi nie tylko o brzmienie, ostre, z wyraźnie zaznaczoną sekcją rytmiczną, wyraźnym riffem gitary, ale także o mieszanie gatunków wypowiedzi muzycznej. Kult oraz Kwartet ProForma oddają poetyckość, a jednocześnie rubasność pierwotnej wypowiedzi poety Gałczyńskiego i barda – Staszewskiego. Co ciekawe, analizując propozycje obu zespołów widać wyraźnie, że relacje poetyckości i muzycznej adaptacji w stylu alternatywnym nie idą ze sobą w parze. Im silniejsza jest próba wyeksponowania walorów tekstu poetyckiego, co ma miejsce w propozycjach Kwartetu ProForma, tym słabsza wydaje się warstwa stylistyczna piosenki. Im silniejsze brzmienie, tym bardziej traci się w tekstach pisanych przez Gałczyńskiego charakterystyczną muzyczność czy sama nawet fraza. Tym samym bardziej naturalne wydają się dla muzycznej interpretacji poezji Gałczyńskiego propozycje z zakresu poezji śpiewanej czy scenicznej, aktorskiej, kabaretowej.

Z pewnością kilka omówionych tu przykładów adaptacji muzycznych wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego należy traktować jako pewien rodzaj ewenementu. Warto także zauważyć, że Gałczyński trafia do repertuaru muzyki alternatywnej „tylnymi drzwiami”, pośrednio poprzez wcześniejsze bardowskie wykonania Stanisława Staszewskiego. Wszystkie poddane analizie piosenki są w rzeczywistości utworami pierwotnie wykonywanymi przez ojca Kazika Staszewskiego – lidera Kultu i wokalistę gościnnie wykonującego piosenki z zespołem Kwartet ProForma. Wydaje się, że to Stanisław Staszewski znalazł klucz do interpretacji muzycznej wierszy Gałczyńskiego. A klucz ten polega na powiązaniu liryków autora *Zaczarowanej drożki* z narracją ulicy – estetyką lumpenproletariatu, muzyką wywiedzioną z warszawskich placów i uliczek, tchnących historiami o Czarnej Mańce. Staszewski proponuje w adaptacji poezji Gałczyńskiego rozwiązania dobrze znane z wykonan choćby Stanisława Grzesiuka, łączącego miejski folklor warszawskiej Pragi z liryzmem i balladowością.

Jeśli spojrzeć na wykorzystywanie przez muzyków sceny alternatywnej poezji – szczególnie tej wywiedzionej z Dwudziestolecia międzywojennego – jako warstwy tekstowej, można odnieść wrażenie, że twórczość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nie jest szczególnie popularna. Niewątpliwie jest to zaskoczenie, zważywszy na wspomnianą na początku muzyczność tekstu poetyckiego, co potwierdza też Kazik Staszewski, mówiąc w *Białej Księdze Kultu*: „Gałczyński miał

niezwykle czujny zmysł frazy...”²⁹. A w muzycznych adaptacjach poezji przez szeroko rozumianą alternatywę dominuje raczej Tuwim czy Broniewski. Z czego wynika ten brak reprezentacji w alternatywie nie przystający do muzycznego ucha liryki poety?

Wydaje się, że jedną z przyczyn jest już wspomniana zależność formy piosenki popularnej i tekstu poetyckiego. Wykonania bardowskie czy aktorskie zbudowane respektują nie tylko pierwotność tekstu poetyckiego w wykonaniu, ale i jego pierwszeństwo, gdy w wykonaniach alternatywnych to piosenka rozumiana całościowo – totalnie odgrywa większą rolę. W konsekwencji fraza tekstu poetyckiego z jego wszystkimi niuansami schodzi na plan dalszy, podporządkowując się działaniom adaptacyjnym. Muzyka alternatywna, podobnie jak wszystkie gatunki i style muzyki popularnej, bazuje na rozwiązaniach charakterystycznych dla rozrywki. Kompozycja tego typu utworów, nawet przy próbie wyjścia poza banalność i estetyczną degrengoladę, zasadza się na schemacie (intro – zwrotka – refren – zwrotka – refren – bridge / solo – zwrotka – refren – zamknięcie). Właściwą dla piosenki popularnej jest powtarzalność motywów muzycznych w postaci riffu gitarowego lub frazy fortepianowej. Do tego trzeba dodać jednak uboższy od możliwości orkiestry zestaw instrumentów, który znacząco ogranicza możliwości wykonawcze. Pewnie dlatego sięganie po poezję z wyraźną frazą, z akcentami rytmicznymi, zestrojami, jak ma to miejsce w przypadku wymienionych poetów Dwudziestolecia, jest czymś bliższym alternatywie niż bardziej poetycki, wyculony na niuanse muzyczne Gałczyński. Jeśli dodać do tego społeczne i ideologiczne zaangażowanie Tuwima czy Broniewskiego wyrażone w mocnych słowach, nośnych wezwaniach, nie ma wątpliwości, że to właśnie ten rodzaj liryki staje się dla muzyki operującej ostrym brzmieniem i wyrazistym rytmem bardziej atrakcyjny. Warto zauważyć, że niemal wszystkie propozycje adaptacji poezji Gałczyńskiego zostały zaaranżowane w sposób balladowy, który koresponduje z nastrojowym charakterem wypowiedzi lirycznej. Staszewski, a za nim Kult oraz Kwartet Pro-Forma operują rytmem na 3/4, podkreślając narracyjny styl piosenek. Nie może zatem dziwić, że to balladowe ukierunkowanie interpretacyjne zbliżyło poezję Gałczyńskiego do środowisk bardowskich, aktorskich, kabaretowych.

Temu zbliżeniu poezji Gałczyńskiego z poezją śpiewaną, wykonywaną przy akompaniamencie gitary lub fortepianu w sposób nieśpieszny, nastrojowy, sprzyja poniekąd sama aura poety. Odium poety bachicznego, nawiązującego do modernistycznych wizerunków baudelaire'owskiego flâneura czy rimbua'dowskiego poety wagabundy stawia go w gronie „poetów wyklętych” czy „kaskaderów

²⁹ W. Weiss, *Kult. Biała księga...*

literatury”, choć ci wyraźnie odcinali się od systemu, z którym Gałczyński radził sobie całkiem dobrze. Niemniej jego niejednoznaczny stosunek do rzeczywistości: romans z kulturą popularną i jednocześnie z komunistyczną władzą, podszyte ironią i cynizmem ataki na społeczeństwo, a jednocześnie tworzenie dla szerokiej publiczności, nie tyle wywołują mieszane uczucia, co nie pozwalają jednoznacznie zdefiniować jego twórczości. Wydaje się bowiem, że dla kontrkultury, stojącej za muzyką alternatywną, nie mają znaczenia oskarżenia kierowane przeciwko Gałczyńskiemu o sprzyjanie systemowi³⁰. Wszak podobne uwagi kierowano w stronę Broniewskiego, który w adaptacjach muzyki alternatywnej jest wysoko ceniony. Wydaje się, że większe znaczenie ma tu rodzaj pisanego przez Gałczyńskiego tekstu: więcej tu żartu niż zaangażowania, jak u Tuwima czy Broniewskiego, więcej wyobraźni niż jednoznacznego przekazu. Humorystyczny wydźwięk, podszyty sarkazmem, ironią są wyzwaniem dla wyraźnie antysystemowego przekazu muzyki alternatywnej. Style alternatywy nie potrafią odpowiednio zaaranżować tego typu poetyki – tu potrzebny byłby postpunk³¹ lub inne rozwiązania estetyczne, proponujące postmodernistyczny eklektyzm, grające z odbiorcą znaczeniami.

Jak dotąd nie podjęto takich prób. Adaptacje muzyczne poezji Gałczyńskiego pozostają w kręgu estetyki poezji śpiewanej, którą nieliczne zespoły alternatywne lekko wzmacniają ostrzejszym brzmieniem czy silniej zaakcentowanym rytmem. Wydaje się zatem, że poezja Gałczyńskiego czeka jeszcze na swój moment.

Bibliografia

- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1983.
- Tenczyńska A., *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Piaskowski Ł., *Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza – piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26.
- Detka J., *Spotkanie poezji z muzyką. Kilka uwag o „Spotkaniu z Chopinem” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Czytam świat*, red. K. Staszewska, Kielce 2000.

³⁰ Przypomnijmy, że Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* poświęcił Gałczyńskiemu rozdział zatytułowany *Delta – czyli trubadur*, gdzie obszedł się z nim bezlitośnie, nazywając błaznem i piewcą systemu – każdego, ważne, kto płaci.

³¹ Styl muzyczny, który odrzuca surowość punka i wypróbowuje nowe, awangardowe sposoby gry oraz budowania tekstu. Postpunk porzuca wcześniejszy przekaz ideologiczny, skupiając się na estetyce. M. Krajewski, *Punk Rock (Later)*, [w:] tegoż, *POPamiętane*, Gdańsk 2006, s. 119–120.

Poprawa J., *Sezon 2000*, Kraków 2000.

Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997.

Adam Regiewicz

Jan Długosz University in Częstochowa

GAŁCZYŃSKI ALTERNATIVELY

Summary

The poetry of Konstanty Ildefons Gałczyński is marked by musicality. The openness of the poet's text to sonority and melody has resulted in an extraordinary popularity of performances in the world of literary song, sung poetry or various cabaret forms. Against this background, musical adaptations of Gałczyński's texts are extremely modest. Usually, the transfer of the poetic text into the space of musical performance is carried out through the solutions of sung poetry or acted song, much less through musical alternative. If contemporary alternative music reaches out to the poetry of the Bicentennial, it is rather to Tuwim or Broniewski; it does so much less often to the author of 'Warsaw cab'. Musical adaptations of Gałczyński's poetry by Stanisław Staszewski, whose performances were re-read by the bands Kult and Kwartet ProForma, are an exception. Analysing the musical interpretations of the poems, the author asks the question about the reason for such a negligible representation of Gałczyński's texts in alternative music.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, poetry, alternative music, musical adaptations, rock.