

PAWEŁ TAŃSKI

PIOSENKA JEST SZTUKĄ RYTMU. FORMY WERSOWE PIĘCIU POLSKICH SONGÓW

WPROWADZENIE

Zasadniczym celem tego artykułu jest propozycja podjęcia problematyki związków muzyki i tekstu, czyli *song studies*, szczególnie na gruncie polskim. Przy tym interesować mnie będą bardziej piosenki niż pieśni – w rozumieniu tradycyjnej muzykologii, a zatem te obszary kultury, które można nazwać popularnymi. Interesują mnie w niniejszej rozprawie polskie piosenki jako przykład muzyki popularnej oraz jako przypadki symbiotyczne: słowno-dźwiękowe.

Dyskurs stanowi próbę analizy wybranych piosenek (songów) z użyciem narzędzi stosowanych zwykle przy badaniu utworów poetyckich. Skupiłem się w szczególności na charakterystyce metrycznej analizowanych tekstów, co w przypadku piosenki mogłoby być ryzykowne o tyle, że łatwo w takim wypadku zatrzymać się na banalnych wnioskach (wszak wiadomo, że piosenka musi mieć rytm). Zainspirowany koncepcją piosenki jako przykładu poezji oralnej (pomysły Paula Zumthora, *Introduction à la poésie orale*; zob. Cordier; Tański *Piosenki – „poezja oralna cywilizacji przemysłowej”*), przeprowadziłem analizy metryczne, uzupełnione odniesieniami do semantyki i specyfiki stylistycznej analizowanych utworów – chciałbym, ażeby w ten sposób zyskały owe analizy wersologiczne walor interpretacji kulturoznawczej. Warto mieć również na uwadze refleksje badaczy literatury ustnej o rytmie utworów należących do tej odmiany sztuki słowa (Goody, Havelock, Lord).

Dr hab. PAWEŁ TAŃSKI, prof. UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Historii Literatury Polskiej i Tradycji Kulturowej; e-mail: ptanski@wp.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5285-9592>.

PAWEŁ TAŃSKI, PhD Habil., Prof. at UMK – Nicolaus Copernicus University in Toruń (UMK), Institute of Literary Studies, Department of the History of Polish Literature and Cultural Tradition; e-mail: ptanski@wp.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5285-9592>.

Dobór badanych tekstów miał ukazać, że każdy z nich należy do innego „świata muzycznego” i wyróżnia się odrębną autorską poetyką, co otwiera pole do dyskusji nad strategiami twórczymi poetów i „tekściarzy”. Piosenki, które zostaną omówione, należą do pięciu różnych stylistycznie odmian popularnych songów: łagodniejszej odmiany rocka (Marek Grechuta), ballady gitarowej (Edmund Fetting), synth popu (Halina Frąckowiak), bluesa (Tadeusz Nalepa) oraz ostrzejszej formy piosenki rockowej (Kora i Maanam).

FORMY WERSOWE PIOSENKI JAKO NOŚNIKI ZNACZEŃ

Tytuł prezentowanego artykułu to parafrazy dwóch tytułów niezmiernie ważnych prac: książki Joanny Dembińskiej-Pawelec *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak) z 2010 r. oraz tekstu Teresy Dobrzyńskiej *Formy wiersza jako nośniki znaczeń* z 2020 r. Obie rozprawy dotyczą problematyki wersologicznej, są metodologicznymi przewodnikami po podjętej w moim studium tematyce. Jest nią zaś nie poezja, lecz piosenka, stąd w tytule tego artykułu znalazły się leksemy odnoszące się do tego obszaru kultury. Prezentowany artykuł zatem to „opowieść o przypadkach” form wersowych polskich songów, poświęcona opisowi różnych sposobów wykorzystywania rytmicznych form w tekstach piosenkowych.

Z kolei opis różnych sposobów wykorzystywania form wierszowych jako znaków w artykule Teresy Dobrzyńskiej jest rozwinięciem badań semantyki form wierszowych, prowadzonych od lat 70. ubiegłego wieku w środowisku wersologów polskich i reprezentujących różne kraje słowiańskie, wyniki tych badań były przedstawiane w kolejnych tomach serii „Słowiańska Metryka Porównawcza”; znakowym funkcjom wiersza został w całości poświęcony tom III: *Semantyka form wierszowych* (1988) pod redakcją Lucylli Pszczołowskiej. Poszczególne przypadki semiozy w rozprawie Teresy Dobrzyńskiej były interpretowane przy wykorzystaniu typologii znaków Charlesa Sandersa Peirce’a (Dobrzyńska, *Tonizm*).

Można posłużyć się słowami Teresy Dobrzyńskiej i w miejsce wyrazu „wiersz” podstawić słowa „tekst piosenki” oraz „tekst songu” i w ten sposób powiedzieć, że tekst piosenki to typ wypowiedzi poddanej podwójnej segmentacji. Jako nacechowana forma wypowiedzi zyskuje on odrębność stylistyczną i przeciwstawiany jest prozie. Równoległy lub rozbieżny przebieg granic wersów i członów syntaktycznych uruchamia w nim mechanizm różnicowania rytmicznego, a odmienne warunki „filtrowania” materiału językowego w różnych formach metrycznych tekstu songu sprawiają, że formy te stają się nośnikami znaczeń

indeksalnych i ikonicznych, a ich funkcje znakowe podlegają następnie procesom konwencjonalizacji (Dobrzyńska, „Formy wiersza jako nośniki znaczeń”).

Oczywiście, ze względu na ograniczoną objętość prezentowanego artykułu, pozostaje nam jedynie zasygnalizować pewne wątki, podać najbardziej istotne przykłady rytmów polskich piosenek, mając nadzieję na perspektywę dalszych badań w interesującej nas tu materii. Kluczem wyboru była wartość tekstów songów oraz twórczości danego artysty (Frith).

MAREK GRECHUTA – „JESZCZE POŻYJEMY”
Z *DROGI ZA WIDNOKRES*¹



Spójrzmy na początku na rytm wybranego tekstu piosenki Marka Grechuty – wokalisty, pianisty i kompozytora. Ważną płytą autora słów utworu „W dzikie wino zaplątani” jest *Droga za widnokres* z 1972 r., trzeci w dorobku krakowskiego twórcy album, ale tu znajdziemy tylko jeden tekst jego autorstwa, pozostałe siedem to wiersze Jana Zycha, Ryszarda Krynickiego, Wincentego Fabera, Tadeusza Nowaka, Ewy Lipskiej, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Tadeusza Śliwiaka. Przyjrzyjmy się zatem temu tekstowi piosenki, który wyszedł spod pióra Marka Grechuty, to song rozpoczynający płytę – „Jeszcze pożyjemy”, do którego muzykę skomponował także Grechuta. Na całej płycie to on jest twórcą muzyki, na poprzednich albumach, nagranych z zespołem Anawa, obok niego kompozytorem muzyki był przede wszystkim Jan Kanty Pawluśkiewicz (do siedmiu na pierwszym krążku oraz do pięciu na drugim).

Mały jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się uboższe.
Piękny jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się najmłodsze.
Ciężki jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się najprostsze.
Piękny jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się jeszcze złe.

I dla tych,
którzy lubią chleb zdrowy i twardy.
I dla tych,
którym szczęście odbiera, zabiera wróg.
I dla tych,
którzy noszą zegary w lombardy.
I dla tych,
którzy tańczą, gdy inni już padli z nóg.

¹ Jak widać tu i dalej, każdej analizowanej piosence towarzyszy umieszczony na marginesie kod QR zawierający adres serwisu YouTube do autorskiego jej wykonania. Po zeskanowaniu kodu można dany song odsłuchać (uwaga: wpierw może pojawić się reklama).

Jeszcze pożyjecie, poeci prawdy.
 Jeszcze pożyjecie, padając z nóg.
 Zobaczycie jeszcze, jak inni wstają.
 Jakby ich prowadził taki sam Bóg. (...) ²

Warto zauważyć, że do płyty winylowej nie dodano wkładki z tekstami (ten zwyczaj odnotowujemy na gruncie zachodnim od albumu The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – właściwie umieszczono je na tylnej stronie okładki); cytuję tu zatem z zapisu ze słuchu, co wiąże się, oczywiście, z przedmiotem naszych refleksji – piosenkę wszak poznajemy poprzez słuchanie. Dziś, chcąc poznać zapis tekstu songu, możemy skorzystać z Internetu, ale jest tam mnóstwo błędów. Po drugie – zaproponowane przeze mnie rozczłonkowanie wersowe pokazuje także „styl odbioru” oraz namysł badawczy: w jaki sposób słuchacz poznaje rytm tekstu utworu słowno-muzycznego?

Utwór Grechuty składa się z sześciu strofoid – czterech złożonych z czterech linijek oraz dwóch ośmiowersowych, co daje łącznie trzydzieści dwie linijki. Na pierwszy rzut oka widać, że przeplatają się w tym tekście wersy długie i krótkie. Mamy zatem linijki zbudowane z szesnastu sylab oraz z trzech. Ale to nie wszystkie miary występujące w tej piosence. Mamy także następujące liczby sylab: 10 i 11. Cały zatem tekst jest skomponowany z czterech miar – i te różne długości wersów słyhać. Wygląda to tak oto: 16, 16, 16, 16 / 3, 10, 3, 11, 3, 10, 3, 11 / 11, 10, 11, 10 / 11, 10, 11, 10 / 16, 16, 16, 16 / 3, 10, 3, 11, 3, 10, 3, 11.

Tematem tego utworu jest wolność artystów – poetów, którzy walczą z przeciwnościami władzy, przemocą, nienawiścią, nieustanną walka przeciwnieństw: spokój – nieszczęście, doświadczenie zaangażowania twórców sztuki lirycznej w sprawy polityki, ich aktywizm społeczny, który przejawia się, jak wiemy, na różne sposoby. Na poziomie językowym Grechuta gra paralelizmami składniowymi, powtórzeniami, w tym – na poziomie brzmień – aliteracjami, na przykład spółgłoskami: ‘p’ oraz ‘sz’, ‘cz’, ‘ż’, ‘ci’ – „jeszcze pożyjecie poeci prawdy”. Ta fraza jest świetną grą z tytułem piosenki, mamy w nim bowiem użytą 1. os. liczby mnogiej – „pożyjemy”, podczas kiedy w refrenie – 2. os. l. mn. Nadaje to utworowi wymiar taki, iż podmiot tekstu – „piosenkowy podmiot performatywny”, będący swego rodzaju trzecioosobowym narratorem tej „opowieści” – ujawnia się w tytule, niejako przyznając się do tego, iż sam także uważa się za poetę i należy do tej wspólnoty. Jest to ciekawe, iż w refrenie nie użył autor sformułowania „jeszcze pożyjemy, poeci prawdy”. To także rodzaj gry z władzą.

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, zapis tekstów piosenek ze słuchu.

Rytm tego songu współgra z tematem tekstu. Nie jest, oczywiście, zaskoczeniem, że znajdziemy tu trocheje i amfibrychy (ale też dytrocheje, czyli peony III), podobnie jak to, że rymy w pewnej części (cztery pary rymowe) są oparte na jednosylabowcach (jak to bowiem doskonale wiadomo, jest to kluczowy chwyt poetyki songów), na przykład: ‘wróg’ – ‘nóg’ (rymy krzyżowe), ‘nóg’ – ‘Bóg’ (rymy krzyżowe), do tego interesujące użycie wyrazu, zbudowanego z jednej sylaby: ‘złe’ w zestawieniu z ciągiem rymów: uboższe – najmłodsze – najprostsze (rymy parzyste). Ten rym niedokładny jest, moim zdaniem, pomysłowy i oryginalny w tym tekście. Wartościowe jest także, jak sądzę, „nieużycie” czy też brak rymu w leksemach: ‘prawdy’ – ‘wstają’ (wersy: 13–15, 17–19) – na tle całości wypada to interesująco. Możemy, oczywiście, doszukać się rymu niedokładnego w wyrazach: ‘tych’ – ‘twardy’ (rymy parzyste), ‘lombardy’ (rymy parzyste), ‘prawdy’ (rym oddalony), wzbogaca to niewątpliwie warstwę brzmieniową i – dzięki temu – nasze myślenie o rytmie analizowanej piosenki. Poza tym ważne jest zderzenie jednosylabowca z trochejem. Tu jeszcze jest istotny jeden aspekt: współgranie słów o konstrukcji jednej sylaby: ‘tych’ – ‘wróg’ – ‘nóg’ – ‘Bóg’.

Czterokrotne powtórzenie wersów szesnastozgłoskowych na początku songu oraz zakończenie w postaci „wymiany” trójsylabowców z dziesięcio- i jedenastozgłoskowcami, finał to linijka złożona z jedenastu sylab – wszystkie te zabiegi budują rytm dynamiczny, aktywny, energiczny, „pulsujący” – zgodny z problematyką wyrażoną w tekście Marka Grechuty. Ważne jest to, że artysta nie zamknął piosenki refrenem, którym są cztery linijki: „Jeszcze pożyjecie, poeci prawdy. / Jeszcze pożyjecie, padając z nóg. / Zobaczycie jeszcze, jak inni wstają. / Jakby ich prowadził taki sam Bóg”. Tym samym puentą tekstu jest jednosylabowy, bardzo ważny dla tematu tego utworu wyraz ‘nóg’: „I dla tych, / którzy tańczą, gdy inni już padli z nóg”.

Jak widzimy, nie jest to song toniczny, liczba zestrojów akcentowych jest różna w każdym wersie – w poszczególnych strofoidach. Jednoakcentowce, czteroakcentowce oraz sześćoakcentowce – to formaty tej piosenki. W interpretacji tego utworu warto uwzględnić zjawisko transakcentacji. Zestrój akcentowy „I dla tych (...)” może być akcentowany naturalnie na „dla” oraz tak jak w rzeczywistej realizacji audialnej „tych”, co – jak się zdaje – powoduje przesunięcie semantyczne, podkreślenie zaimka „tych”. Wszystkie te zabiegi składają się na kompozycję rytmu tekstu piosenki, która zestrzaja się z muzyką – to utwór pełen podskórnego dramatyzmu, nieustannej walki wygranej z przegraną, energii z bezsilnością, gniewu ze spokojem, rozpaczy z nadzieją, co zresztą jest cechą charakterystyczną całej twórczości autora „Korowodu”, także w tych tekstach, które nie wyszły spod jego pióra, a po które sięgał u znanych i mniej znanych

poetów, oraz w tych, które pisał specjalnie dla niego Leszek Aleksander Moczulski. Wyobraźnia polityczna³ Marka Grechuty (próba refleksji na temat: kiedy „kraj” jest „piękny”, a kiedy „mały” i „ciężki”?) była spleciona z wyobraźnią autotematyczną – metatematem jego piosenek jest nieustannie język i sztuka poetyckiego słowa, nie bez powodu umuzyczniał i śpiewał wiersze polskich poetów.

Możemy również zaproponować inne „odsłuchanie” tego tekstu – mianowicie takie, że utwór Grechuty jest regularny – ponieważ składa się z sześciu cztero-wersowych strof (łącznie – dwadzieścia cztery linijki):

Mały jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się uboższe.
Piękny jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się najmłodsze.
Ciężki jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się najprostsze.
Piękny jest kraj, gdy wszystko wszystkim wydaje się jeszcze złe.

I dla tych, którzy lubią chleb zdrowy i twardy.
I dla tych, którym szczęście odbiera, zabiera wróg.
I dla tych, którzy noszą zegary w lombardy.
I dla tych, którzy tańczą, gdy inni już padli z nóg.

Jeszcze pożyjecie, poeci prawdy.
Jeszcze pożyjecie, padając z nóg.
Zobaczycie jeszcze, jak inni wstają.
Jakby ich prowadził taki sam Bóg. (...)

W takim odsłuchu mamy zestroje cztero-, pięcio- oraz sześcioakcentowe, rytm staje się bardziej regularny – niektóre fragmenty zyskują kształt trzynasto-zgłoskowca, czyli najbardziej klasycznej miary wersowej w polskiej poezji: 16, 16, 16, 16 // 13 (7+6), 14 (7+7), 13 (7+6), 14 (7+7) // 11, 10, 11, 10 // 11, 10, 11, 10 // 16, 16, 16, 16 // 13 (7+6), 14 (7+7), 13 (7+6), 14 (7+7). Mamy w ten sposób pięć miar wersowych: 10, 11, 13, 14, 16. W obu wersjach odsłuchu piosenki Marka Grechuty zauważamy precyzyjną konstrukcję: dwie zwrotki, dwa razy powtórzony refren oraz dwie zwrotki, przy tym w wersji drugiej odsłuchu rytmu dłuższe miary zostały zarezerwowane dla zwrotek, a krótsze – dla refrenu.



AGNIESZKA OSIECKA – „NIM WSTANIE DZIEŃ”

„Posłuchajmy” i przyjrzyjmy się teraz tekstowi piosenki Agnieszki Osieckiej, do którego muzykę napisał Krzysztof Komeda – „Nim wstanie dzień”. Ta ballada

³ Por. „Teksty Drugie” 2020, nr 6 – cały numer poświęcony tej kategorii: *Polska wyobraźnia polityczna*.

pochodzi z filmu *Prawo i pięść* z 1964 r., nakręconego na podstawie powieści Józefa Hena *Toast*, w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego, z Gustawem Holoubkiem w głównej roli.

Ze świata czterech stron,
z jarzębinowych dróg,
gdzie las spalony, wiatr zmęczony, noc i front,
gdzie niezebrany plon,
gdzie poczerniały głóg,
wstaje dzień...

Słońce przytuli nas do swych rąk,
i spójrz: ziemia ciężka od krwi
znowu urodzi nam zboża łan, złoty kurz,
przyjmą kobiety nas pod swój dach
i znów będą śmiać się przez łyzy.
Znowu do tańca ktoś zagra nam, może już...
za dzień, za dwa
za noc, za trzy,
choć nie dziś... (Osiecka 135)

Piosenka Osieckiej została skomponowana z czterech strofoid, natomiast w wersji wyśpiewanej – z pięciu części: dwóch zwrotek, refrenu, zwrotki oraz refrenu. Zwrotki są złożone z ośmiu linijek, natomiast refreny z sześciu, co daje łącznie trzydzieści sześć wersów. Podobnie jak w przypadku poprzednio przeanalizowanego songu Marka Grechuty także i tutaj zwraca uwagę zderzenie krótkości niektórych wersów (szczególnie w refrenie) z długimi (w zwrotekach): odpowiednio – trzy sylaby do dziewięciu. Najbardziej kluczowe wydaje się użycie jednosylabowych słów, występują one w każdej linijce, jest ich w songu aż dziewięćdziesiąt sześć (na sto czterdzieści wyrazów w całym utworze). Służą one przede wszystkim rymom: w zwrotekach – ‘stron’ – ‘front’ (rym oddalony) – ‘plon’ (rym parzysty), ‘dróg’ – ‘głóg’ (rym oddalony), ‘krwi’ – ‘łyzy’ (rym niedokładny, oddalony), ‘łan’ – ‘dach’ (rym niedokładny, krzyżowy) – ‘nam’ (rym niedokładny, krzyżowy), ‘kurz’ – ‘już’ (rym dokładny, oddalony), ‘nam’ – ‘dym’ (rym niedokładny, parzysty), ‘dym’ – ‘my’ (rym niedokładny, oddalony), ‘ślad’ – ‘czas’ (rym niedokładny, oddalony), ‘róż’ – ‘burz’ (rym dokładny, oddalony), w refrenie – ‘trzy’ – ‘dziś’ (rym niedokładny, parzysty), ‘dziś’ – ‘dzień’ (rym niedokładny, parzysty), ‘dzień’ – ‘się’ (rym niedokładny, parzysty), ‘trzy’ – ‘świt’ (rym niedokładny, oddalony), ‘dziś’ – ‘świt’ (rym niedokładny, oddalony), ‘się’ – ‘świt’ (rym niedokładny, parzysty). Występują również jako rymy słowa złożone z większej liczny sylab: ‘spalony’ – ‘zmęczony’ (rymy parzyste), oraz brak rymów – ‘dzień’ (w ostatniej linijce pierwszej zwrotki), ‘rąk’

– ‘dach’ (wersy: 1 i 5 drugiej zwrotki), w refrenie: ‘dwa’ – w stosunku do słów: ‘trzy’ – ‘dziś’ – ‘dzień’ – ‘się’ – ‘świt’.

Spójrzmy na miary tego tekstu: 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 3 // 9, 8, 9, 3, 9, 8, 9, 3 // 4, 4, 3, 4, 4, 3 // 9, 8, 9, 3, 9, 8, 9, 3 // 4, 4, 3, 4, 4, 3. Mamy zatem tych rytmicznych jednostek sześć: 3, 4, 5, 6, 8, 9, przy czym najwięcej w linijkach – trzy sylaby (10) oraz dziewięć (8), najmniej zaś – pięć sylab (1), sześć (4) i osiem (4). Widzimy więc, że dominuje trój- oraz dziewięciozłogłoskowiec. Rytm tekstu piosenki Agnieszki Osieckiej znalazł dopełnienie w kompozycji muzycznej pianisty jazzowego Krzysztofa Komedy, ale to nie fortepian występuje w aranżacji tego utworu. Warstwę brzmieniową wypełnia tu niezwykle minimalistyczna gitara akustyczna, kontrabas oraz oryginalny instrument perkusyjny – pudło gitary. Ten song wyśpiewał Edmund Fetting.

Rytm tekstu współgra z tematyką tego songu – melancholijną opowieścią o doświadczeniu człowieka po przeżytej wojnie, podmiot piosenkowy wyśpiewuje emocje wielu ludzi – autorka tekstu użyła liczby mnogiej („nas”, „nam”, „my”, „wspominamy”), by ukazać odczucia milionów ocalonych. Głównym tematem tego utworu jest nadzieja na powrót do psychicznej równowagi, o ile to w ogóle możliwe, po traumach wojennej pożogi. Najciekawsze w tej piosence wydaje się czterokrotne przeplatanie rytmu dziewięcio- i ośmiozłogłoskowca w trzech wersach, tuż obok trój sylabowca. Spokojna aura muzyczna, minimalizm instrumentów i dźwięków, „zamyślony” głos śpiewającego – wszystko to, wraz z semantyką tekstu piosenki, daje ciekawy wyraz artystyczny i estetyczny.



„PAPIEROWY KSIĘŻYC” HALINY FRĄCKOWIAK

Refleksja nad wolnością i niewolą poetów oraz odzyskiwanie życia po wojnie – to tematy dwóch omówionych wyżej tekstów piosenek. Zobaczmy z kolei, „jak jest zrobiona” w utworze słowno-muzycznym opowieść o sprawie „starej jak świat”, czyli po prostu o miłości. Oto piosenka Haliny Frąckowiak „Papierowy księżyc”. Autorem jej słów jest Janusz Kondratowicz, muzykę skomponował Jarosław Kukulski. Song ten kończy longplay artystki sygnowany tytułem *Halina Frąckowiak* z 1987 r.

Nie, nie będę w San Francisco.
To nie to miejsce i czas.
Jutro dla mnie to już przyszłość,
Inna kreacja i twarz.
Schną na szybie ślady łez,
Pora już dograć ten akt.

Kto z nas kiedyś, patrząc wstecz,
Wspomni love story sprzed lat?
Wspomni love story sprzed lat?

Papierowy księżyc z nieba spadł,
Skończył się video film.
Może to był romans, może żart,
Dziś nie obchodzi mnie to,
Dziś już nie martwię się tym.
Papierowy księżyc z nieba spadł,
Umarł król, niech żyje król.
Znów taksówką sama jadę w świat,
W którym nie liczy się nic,
Prócz paru szaleństw i bzdur. (...)

Utwór kończy się w takim, a nie innym miejscu, ponieważ następuje jego wy-ciszenie, stąd „urwanie” refrenu. W porównaniu z poprzednio omówionymi piosenkami tę cechuje najbardziej klasyczna budowa piosenkowa: zwrotka, refren, zwrotka, refren, prawie dwa powtórzenia refrenu („prawie”, ponieważ druga repetycja kończy się po siedmiu liniijkach). Łącznie pięćdziesiąt pięć wersów, w zwrotkach – po dziewięć liniijek, w refrenach – po dziesięć. Otwarte pozostaje pytanie, czy to rzeczywiście jest budowa tego wiersza, czy raczej układ, który wynika z umuzycznienia tekstu. Kompozytorzy potrafią zmieniać układ stroficzny tekstu (np. Liszt umuzyczniający tekst stychiczny tak, by ułożyć go w pieśń stroficzną; zob. Gamrat).

Temat tego utworu jest prosty – smutek kobiety po rozstaniu z mężczyzną, jej wyznanie żalu i próba zaleczenia miłosnej rany. Najciekawszych językowo jest kilka fraz, przede wszystkim tytułowa metafora „papierowy księżyc”, użycie słownictwa, pochodzącego z języka angielskiego: „love story” i „video”, tradycyjnej proklamacji składanej po wstąpieniu na tron nowego monarchy: „umarł król, niech żyje król” oraz potocyzmu „wyjść na plus”. Słuchacza może też poruszyć fraza „znów taksówką sama jadę w świat”. „Papierowy księżyc” możemy odczytać jako metaforę pozbycia się złudzeń – to, co miało być piękne, okazało się być fałszywe, puste, nieprawdziwe. „Księżyc” okazał się być „papierowy”, a więc sztuczny, w dodatku – „spadł z nieba”, to metafora nietrwałości uczucia miłosnego.

Rytm tekstu tej piosenki komponuje się ze znaczeniem utworu: na plan pierwszy wysuwają się jednosylabowce w pozycjach rymowych. Na przykład: ‘czas’ – ‘twarz’, ‘łez’ – ‘wstecz’, ‘akt’ – ‘lat’, ‘spadł’ – ‘żart’, ‘film’ – ‘tym’, ‘spadł’ – ‘świat’, ‘król’ – ‘bzdur’, przy czym najciekawsze – bo niedokładne i nieoczywiste – wydają się pary: ‘łez’ – ‘łecz’, ‘plus’ – ‘już’. Wyrazy jedno-

zgłoskowe występują w rymach w refrenie, natomiast w zwrotkach, obok nich, występują też słowa o większej liczbie sylab: ‘San Francisco’ – ‘przyszłość’, ‘Jokohama’ – ‘banał’.

Piosenka wyśpiewana przez Halinę Frąckowiak to song toniczny, budują go trójakcentowce. Antropologia nieszczęśliwej miłości zyskała w głosie wokalistki przekonujący wyraz artystyczny, potęguje go rytm, na który składają się jednosylabowe rymy (szczególnie w świetnie „wpadającym w ucho” refrenie) i tonizm siedmio-, ośmio- i dziewięciogłoskowców. Związek formy wierszowej z semantyką tekstu polega na tym, że w tak skonstruowanym rytmicznie tekście udało się wokalistce oddać pełni wyśpiewanych emocji.



TADEUSZ NALEPA – TEN O LOEBLU FILM

Miłość jako wielki temat piosenek pojawia się w twórczości polskiego artysty bluesowego Tadeusza Nalepy. Ten gitarzysta i wokalista był kompozytorem muzyki do tekstów, które pisał dla niego Bogdan Loeb. Sam również w późniejszym okresie działalności artystycznej próbował swoich sił jako autor tekstów i były to wprawki całkiem udane. Chciałbym tu przyjrzeć się bluesowi „Ten o Tobie film” z płyty *Numero Uno*, którą autor „Oni zaraz przyjdą tu” nagrał z grupą Dżem w 1988 r. Tekst napisał wspomniany Bogdan Loeb:

Wystarczy cichy wiatru szept.
Wystarczy biały konar brzozy.
I już we mnie kręci się
Ten o tobie film.

Znów idziesz ze mną drogą.
Znów słyszę twoje słowa.
Co są jak prochy na sen,
Na bardzo długi sen (...).

Zwraca uwagę bluesowa konstrukcja tego songu – częste paralelizmy, powtórzenia, które są tak charakterystyczne w ogóle dla piosenki, a szczególnie dla bluesa (Simon). Utwór składa się właściwie tylko z dwóch zwrotek i refrenu, ale powtarzanych wielokrotnie, zgodnie ze schematem: z1, r, r, z2, r, r, z1, r, r, co daje łącznie dziewięć całości kompozycyjnych. Zamierzona prostota tekstu, z której słynie Bogdan Loeb, łączy się z prostotą rytmu – blues jest zbudowany z tetrastychów (razem trzydzieści sześć wersów), z których pierwsza linijka w zwrotce to ośmiosylabowiec, druga – dziewięciosylabowiec, trzecia – siedmiosylabowiec, natomiast ostatni wers złożony jest z pięciu sylab, w refrenie – trzy

linijki to siedmiosylabowce, a ostatnia składa się z sześciu sylab. Minimalizm wypowiedzi tej „liryki oralnej” świetnie współgra z krótkością formy piosenkowej w aspekcie rytmicznym. Dominuje rytm trochejowy, szczególnie w refrenie, który podkreśla w piosence jej aspekt lakoniczności, zwięzłości, nadaje bluesowi wymiar „męski”, surowy, powściągliwy. Warto podkreślić, że Nalepa śpiewa frazę z refrenu jak trochej: „Co są jak prochy **na** sen”, zamiast zgodnego z akcentowaniem w druku „Co są jak prochy na **sen**” – z powodu melodii, którą prowadzi gitara, i właśnie w tym miejscu dźwięk jest dłuższy od pozostałych pięciu. Istotny jest tutaj brak również rymów, ewentualnie możemy przyjąć, że pary wyrazów: ‘szepł’ – ‘się’, ‘drogą’ – ‘słowa’, ‘śmiecł’ – ‘się’ są rymami niedokładnymi (ten pierwszy i trzeci przykład to rymy krzyżowe, ze zwrotek, ten drugi – rym parzysty, z refrenu), co by było chyba zresztą zgodne z poetyką tekstu bluesowego songu. W zakończeniach wersów pojawiają się zarówno słowa jednosylabowe (21), jak i dwusylabowe (15): ‘szepł’, ‘się’, ‘film’, ‘sen’, ‘śmiecł’, ‘brzozy’, ‘drogą’, ‘słowa’, ‘płomyk’.

Ważne są aliteracje – konsonanse: spółgłoski ‘w’: „Wystarczy cichy wiatru szepł”, ‘b’ i ‘r’: „Wystarczy biały konar brzozy”, ‘t’: „Ten o tobie film”, ‘z’: „Znów idziesz ze mną drogą”, ‘s’: „Znów słyszę twoje słowa”, „Co są jak prochy na sen”, ‘n’: „Na bardzo długi sen”, „Ten nasz wspólny film”, ‘cz’: „Wystarczy czyjś daleki śmiecł”, ‘k’: „Wystarczy liścia nikły płomyk”, asonanse: samogłoski ‘y’ „Wystarczy cichy”, „Wystarczy biały konar brzozy”, „Wystarczy czyjś daleki śmiecł”, „Wystarczy liścia nikły płomyk”, ‘e’ oraz ‘ę’: „I już we mnie kręci się”.

Rytm utworu „Ten o Tobie film” „zgadza się” z tematem tego bluesa: podmiot piosenkowy w formie zwrotu do adresata – ukochanej kobiety – wyznaje, że wciąż ją „widzi” w swojej pamięci, na określenie tego zastosowano tu ciekawą metaforykę „filmu”: „I już we mnie kręci się / Ten o tobie film”. Wykorzystano również interesująco topos drogi („Znów idziesz ze mną drogą”) oraz słów najbliższej osoby jako antidotum na wszelkie psychiczne rany („Znów słyszę twoje słowa. / Co są jak prochy na sen”), przy czym użyto tu wyrazu nacechowanego potocznie – ‘prochy’ na oznaczenie ‘leku’. Może tu też chodzić o narkotyki, w znaczeniu: „nie potrzebuję żadnych substancji psychoaktywnych, działających na ośrodkowy układ nerwowy, ponieważ zastępują mi je twoje słowa, twój język, komunikacja z tobą”. Ten chwyt leksykalny jest również, jak się zdaje, zgodny z poetyką tekstów piosenek bluesowych – sięganie po wyrazy z zakresu języka potocznego, kolokwialnego.

Blues miłosny Bogdana Loebła zyskał kompozycję muzyczną Tadeusza Nalepy, jego głos i gitarę, dając w efekcie piosenkę o czasie miłosnego uczucia, jak się wydaje – spełnionego, co też jest istotne, ponieważ zazwyczaj autor „Zabij ją

i wyjedź z tego miasta” pisał teksty piosenek o miłości romantycznej – nie-szczęśliwej, niespełnionej, raniącej, przynoszącej jedynie cierpienie i rozpacz. Światem tekstów bluesowych songów, wierszy, opowiadań i powieści autora „Rzeki dzieciństwa” rządzi przejmująca samotność, pesymizm, sarkazm, bunt wobec ogromu zła w człowieku i kosmosie.



KORA – „PARANOJA JEST GOŁA”

W 1982 r. ukazał się drugi album zespołu Maanam zatytułowany *O!*, znajdziemy na nim, zamieszczoną jako trzecią na stronie pierwszej płyty winylowej, piosenkę „Paranoja jest goła”, której słowa są autorstwa Olgi Jackowskiej (pseudonim artystyczny Kora), muzykę zaś skomponował gitarzysta formacji Marek Jackowski. Tekst podaję z książki (Jackowska i Sipowicz):

Jestem taka, jestem taka zmęczona
 Bolą mnie ręce, boli mnie cała głowa
 Tyle dzisiaj, tyle się dzisiaj stało
 Boli mnie serce, boli mnie całe ciało

Paranoja jest goła

(...)

Tematem tego utworu jest zmęczenie – podmiotem piosenkowym jest kobieta, która z perspektywy końca dnia opowiada o swoim stanie fizycznym i psychicznym, o bólu poszczególnych części ciała: rąk, głowy, serca. Ale warstwa tekstowa zyskuje niezwykle dynamiczną warstwę muzyczną, jakby na przekór, bo wydawać by się mogło, że kompozycja dźwiękowa odda tę semantykę strony słownej piosenki. Tymczasem na plan pierwszy wybijają się gitary, które są bardzo energiczne, pulsujące, pełne sił witalnych. Oddany za pomocą elektrycznych gitar „pęd życiowy” to „odwrotna strona medalu” tekstu, który jest monologiem wyczerpanej bohaterki songu. Świetna jest metafora „paranoja jest goła”, która oznacza hiperbolizację („goła”, czyli naga, pozbawiona „schronienia” pod ubraniem, bezbronna, niczym „goła rana”) stanu irytacji, gniewu, buntu wobec wszechogarniającej, złej, szalonej rzeczywistości. „Paranoja” to „choroba świata”, z której nie ma wyjścia, osacza nas i dopada z każdej strony, stąd pojawia się w tekście metaforyczna fraza „stopień po stopniu, na metalową wieżę wspinam się” – można odczytywać to jako chęć ukrycia się, schronienia przed owym prześladowaniem.

Z kolei metaforę „rosa pokrywa ciało” możemy interpretować jako wyraz nadziei, zakończenia złego dnia i rozpoczęcie nowego etapu, lepszego czasu, kiedy zmęczenie powoli mija i wraca się do równowagi. Można zapytać, czy bohaterka tekstu również sama nazywa siebie „paranoją”, która „jest goła”, czyli osobą tak bardzo zmęczoną rzeczywistością, że aż odczuwa to „do szpiku kości”? Wówczas mielibyśmy dwie interpretacje tej frazy: jako świata i jako człowieka – paranoja-swiat oraz paranoja-człowiek. W pierwszym przypadku byłoby to pesymistyczne stwierdzenie, oznaczające chorobę rzeczywistości, w drugim zaś widziałbym autoironię osoby śpiewającej. Warto podkreślić fakt, że Kora wyśpiewuje tę frazę, przedłużając samogłoskę ‘o’ i w ten sposób siedmiosylabowiec widoczny w druku (Jackowska i Sipowicz) w odsłuchu staje się ośmiosylabowcem: „paranoja jest go-o-ła”. Jest to tym bardziej interesujące, że zyskujemy tu jakby dwie jednostki rytmiczne – dwa czterosylabowce: „paranoja” oraz „jest go-o-ła”. To „serce” tej piosenki, czterokrotne powtórzenie tej frazy buduje refren, prawie trzykrotnie powtórzony w całym utworze, po trzech zwrotkach, z których dwie są powtórką jednej. Napisałem „prawie”, ponieważ w trzecim powtórzeniu refrenu mamy „urwanie” frazy, w drugim wyrazie – ‘jest’ następuje wydłużenie samogłoski ‘e’ i niedokończenie tego ciągu słów, czyli pominięcie leksemu ‘goła’. A zatem cała piosenka składa się z dwóch zwrotek i refrenu, powtarzanego, jak to wszak bywa w tej całości kompozycyjnej tekstu songu, widzieliśmy już wcześniej, iż identycznie było w bluesie Tadeusza Nalepy, z tą różnicą, iż tam refren był powtórzony dwukrotnie za każdym razem po zwrotkach, tu natomiast refren jest wyśpiewany „pojedynczo”. Wygląda to zatem następująco: z1, r, z2, r, z1, r – co daje łącznie sześć strof czterowersowych, czyli razem dwadzieścia cztery linijki (taka sama liczba wersów jak w piosence Marka Grechuty, widzimy więc, że pozostałe do tej pory przeanalizowane songi są dłuższe). W pierwszej zwrotce występuje rytm jedenastozgłoskowca (4+7) – pierwszy i trzeci wers, dwunastosylabowca (5+7) – druga i czwarta linijka, w zwrotce drugiej – jedenaście sylab w pierwszym wersie, w drugiej linijce – piętnaście sylab (5+10), w trzeciej – dwanaście (5+7), w ostatniej – również dwanaście (5+7). *Paranoja jest goła* zawiera więc cztery miary wersowe: w refrenie: 7 sylab (w śpiewie – 8=4+4), w zwrotkach: 11 (występuje trzy razy), 12 (czterokrotnie), 15. Znacząco dominuje rytm trocheiczny, który świetnie podkreśla dynamizm utworu. Warto zauważyć, iż w tej piosence występują pięcioakcentowce, jest to zatem song toniczny – bo nie tylko zwrotki buduje taki format zestroju akcentowego, ale również frazę „paranoja jest go-o-ła” tak słyszymy – z przyciskami na ‘pa’, ‘no’, ‘jest’, ‘go’, ‘o’ – w śpiewie Olgi Sipowicz (dawniej – Jackowskiej) jest to silnie wydobyte. Głos wokalistki

nie oddaje zmęczenia, o którym traktuje tekst utworu, wręcz przeciwnie – jest pełen wigoru (podobnie jak gitary i sekcja rytmiczna), ale to właśnie nadaje tej piosence wyrazu artystycznego. Warto przypomnieć, że to częsty zabieg w pieśni artystycznej – umuzyycznienie nie musi podążać za treścią, może być „mechaniczne” lub sprzeczne wyrazowo z treścią, nie zawsze muzyka musi być ilustracyjna (*word-painting*) względem tekstu (Bernhart). Śpiew Olgi Sipowicz zatem raczej wyraża bunt i gniew wobec „choroby świata”, jest dobitną manifestacją wolności głosu artystki, niezależności śpiewu rockowej wokalistki, niepodległości języka wypowiedzi słownej, niezawisłości twórczości muzycznej.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Podsumowując niniejsze refleksje, chcę podkreślić, że prezentowany artykuł podejmuje temat związków miary wierszowej z semantyką tekstu w formie gatunkowej piosenki (songu), która z racji wielokodowości (połączenie tekstu, muzyki i realizacji audialnej) może podejmować grę znaczeniami tych części składowych utworów. Przekazy słowno-muzyczne, czyli popularne songi, są obecne w kulturze od zawsze. I współcześnie ten obszar cieszy się ogromnym zainteresowaniem odbiorców. Warto wspomnieć choćby to, że w Polsce na zmiany w paradygmacie kultury tak zwanej wysokiej reaguje „otoczenie społeczne” – choćby Drugi Program Polskiego Radia, znany dotąd z prezentowania na antenie muzyki klasycznej, jazzu oraz ludowej/tradycyjnej, od dłuższego już czasu oddaje głos redaktorom, proponującym słuchaczom odbiór płyt muzyki rockowej (regularne, cotygodniowe, wieczorne, niedzielne audycje).

W przywołanych przykładach mamy przypadki, gdy twórcy słów songów sami są wokalistami i jednocześnie instrumentalistami, również – kompozytorami muzyki, jak Marek Grechuta (pianista), znajdziemy sytuacje, kiedy wokalistom – muzykom-kompozytorom piszą teksty inni: Tadeusz Nalepa (gitarzysta) i Bogdan Loebl, obserwujemy też przypadki, kiedy wokalistka/wokalista nie gra na żadnym instrumencie, pisze tekst songu, a muzykę ktoś inny: Kora – Marek Jackowski. Ciekawe są zjawiska, kiedy ktoś pisze tekst piosenki, ktoś inny „pisze” muzykę, a trzecia osoba go wyśpiewuje: Agnieszka Osiecka – Krzysztof Komeda – Edmund Fetting, Janusz Kondratowicz – Jarosław Kukulski – Halina Frąckowiak. Te cztery sposoby twórczości słowno-muzycznej świadczą o różnorodności tej sfery kultury, pokazują „wielopostaciowość”, „wielopłaszczyznowość” współpracy między artystami. Rytm w przywołanych przykładach tekstów piosenek zawsze „współgra” z poruszonymi w nich tematami, a są nimi: Polska, poeci

i refleksja nad „byciem w perspektywie śmierci”, traumy wojenne, rana po rozstaniu z mężczyzną, miłość jako lek przeciwko lękom tanatycznym, zmęczenie z powodu „chorego” świata.

BIBLIOGRAFIA

- Bernhart, Walter. *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, red. Werner Wolf, Brill/Rodopi 2015.
- Cordier, Adeline. „Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance”. *French Cultural Studies*, nr 4, 2009, ss. 403-418.
- Demińska-Pawelec, Joanna. *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Dobrzyńska, Teresa. „Formy wiersza jako nośniki znaczeń”. *Znaki czy nie znaki? Tom 3: Struktura i semantyka utworów lirycznych*, red. Józefina Piątkowska i Gennadij Zeldowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, ss. 127-152.
- Dobrzyńska, Teresa, i Zdzisława Kopczyńska. *Tonizm*. Ossolineum, 1979.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Gamrat, Małgorzata. *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Goody, Jack. *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*. Tłum. Grzegorz Godlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Havelock, Eric A. *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Tłum. Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Jackowska, Olga, i Kamil Sipowicz. *Kora i Maanam. Podwójna linia życia*. Wydawnictwo „Iskry”, 1998.
- Lord, Albert B. *Pieśniarz i jego opowieść*. Tłum. Paweł Majewski, red. Grzegorz Godlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Osiecka, Agnieszka. *Sztuczny miód*. Czytelnik, 1977.
- Polska wyobraźnia polityczna – numer tematyczny Teksty Drugie nr 6*, 2020.
- Pszczółowska, Lucylla. *Semantyka form wierszowych*, Ossolineum, 1988.
- Simon, Julia. *Time in the Blues*. Oxford University Press, 2017.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom I: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*, red. Zdzisława Kopczyńska i Lucylla Pszczółowska, Ossolineum, 1978.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom II: *Organizacja składniowa*. Red. Zdzisława Kopczyńska i Lucylla Pszczółowska, Ossolineum, 1984.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom III: *Semantyka form wierszowych*, red. Lucylla Pszczółowska, Ossolineum, 1988.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom IV: *Wiersz przekładu. Mickiewicz i Puszkina*. Red. Lucylla Pszczółowska i Dorota Urbańska, Ossolineum 1992.

- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom V: *Sonet*. Red. Lucylla Pszczółowska i Dorota Urbańska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1993.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom VI: *Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*, red. Miroslav Červenka, Lucylla Pszczółowska i Dorota Urbańska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1995.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom VII: *Wiersz wolny. Geneza i ewolucja do roku 1939*, red. Lucylla Pszczółowska i Dorota Urbańska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 1998.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom VIII: *Krótkie rozmiary wierszowe*, red. Lucylla Pszczółowska i Dorota Urbańska. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 2004.
- Słowiańska metryka porównawcza*. Tom IX: *Heksamet. Antyczne wzorce wiersza i strofy w literaturach słowiańskich*, red. Lucylla Pszczółowska i Michaił Łotman. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich 2011.
- Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2021.
- Tański, Paweł. *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*. Fundacja Instytut Kultury Popularnej, 2016.
- Tański, Paweł. „Piosenki – ‘poezja oralna cywilizacji przemysłowej’”. *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (51), 2022, ss. 87-110.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Editions du Seuil, 1983.
- Zumthor, Paul. „Właściwości tekstu oralnego”. Tłum. Maciej Abramowicz. *Literatura Ludowa*, nr 1, 1986, s. 41-58.

PIOSENKA JEST SZTUKĄ RYTMU.
FORMY WERSOWE PIĘCIU POLSKICH SONGÓW

Streszczenie

Prezentowany artykuł stanowi próbę analizy wybranych piosenek (songów) z użyciem narzędzi stosowanych przy badaniu utworów poetyckich. Autor, zainspirowany koncepcją piosenki jako przykładu poezji oralnej (Paul Zumthor), przeprowadził analizy metryczne, uzupełnione odniesieniami do semantyki i specyfiki stylistycznej analizowanych utworów. Dobór badanych tekstów miał ukazać, że każdy z nich należy do innego „świata muzycznego” i wyróżnia się odrębną autorską poetyką, co otwiera pole do dyskusji nad strategiami twórczymi poetów i „tekściarzy”. Omówione piosenki należą do pięciu różnych stylistycznie odmian popularnych songów: łagodniejszej odmiany rocka (Marek Grechuta), ballady gitarowej (Edmund Fetting), synth popu (Halina Frąckowiak), bluesa (Tadeusz Nalepa) oraz ostrzejszej formy piosenki rockowej (Kora i Maanam). Artykuł dotyczy problematyki wersologicznej w poetyce gatunku piosenki. Kluczem wyboru była wartość tekstów songów oraz twórczości danego artysty.

Słowa kluczowe: piosenka; tekst piosenki; poezja oralna; rytm; wersologia

THE SONG IS THE ART OF RHYTHM:
VERSE FORMS OF FIVE POLISH SONGS

S u m m a r y

The present article is an attempt to analyse selected songs with the use of tools used in the study of poetic works. The author, inspired by the concept of the song as an example of oral poetry (Paul Zumthor), conducted metrical analyses, supplemented with references to the semantics and stylistic specificity of the works analysed. The selection of the texts analysed aims to show that each of them belongs to a different “musical world” and is distinguished by the individual author’s poetics, which opens up the field for discussion on the creative strategies of poets and “lyricists”. The songs discussed belong to five stylistically different varieties of popular songs: the milder variety of rock (Marek Grechuta), the guitar ballad (Edmund Fetting), synth pop (Halina Frąckowiak), blues (Tadeusz Nalepa) and the sharper form of the rock song (Kora i Maanam). This dissertation concerns the issues of versology in the poetics of the song genre.

Key words: song; lyrics; oral poetry; rhythm; versology