

*Igor Pilszczikow*

Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles (UCLA), Uniwersytet Talliński

ORCID: 0000-0003-0153-6598

## Jakobsonowska „metryka rozszerzona”. Model wiersza muzycznego

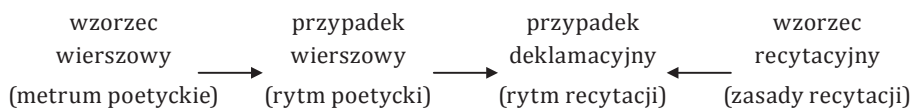
### 1. Wprowadzenie

W swoim przełomowym dziele *Linguistics and Poetics* (1960; pol. *Poetyka w świetle językoznawstwa*) Roman Jakobson przeformułował wywodzące się z rosyjskiego symbolizmu i formalizmu rozróżnienie między metrum a rytmem<sup>1</sup> jako dychotomię dwóch struktur – „wzorca wierszowego” (*verse design*) i „przypadku wierszowego” (*verse instance*), jak sam je nazywał<sup>2</sup>. W referacie wygłoszonym w 2010 roku pod tytułem *Meter and Performance* Paul Kiparsky podkreśla znaczenie, jakie wniosło udoskonalenie tej dychotomii przez Jakobsona do deklamatorycznej analizy poezji. Jak przypomina nam Kiparsky, Jakobson wprowadził pojęcie „przypadku deklamacyjnego” (*delivery instance*) obejmujące uzgodnienie tekstu z melodią i recytacji, rozszerzając w ten sposób zakres metrum z „wąskiego” do „szerokiego”. Choć dopuszczalne formy przypadków deklamacyjnych są predefiniowane przez przypadki wierszowe, to jedne nie są tożsame z drugimi. W rzeczywistości autor *Poetyki w świetle językoznawstwa* uzupełnił tę triadę (wzorzec wierszowy, przypadek wierszowy, przypadek deklamacyjny) o jeszcze jeden komponent – „wzorzec recytacyjny” (*delivery design*), który odnosi się do konwencji deklamatorycznych „rządzających” przekazem i nakierowujących recytatora, aby „ciążyć ku stylowi skand-

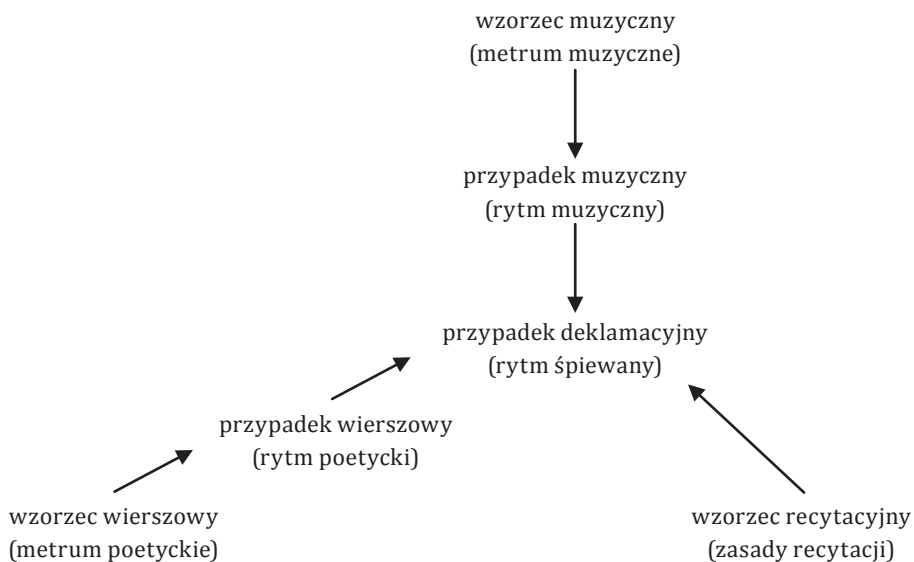
<sup>1</sup> I. Pilszczikow, *Pojęcia „wiersz”, „metrum” i „rytm” w rosyjskiej tradycji naukowej*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 86–103.

<sup>2</sup> R. Bradford, *Roman Jakobson: Life, Language, Art*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1994, s. 78–79.

jącemu, dążyć do manieri prozatorskiej, wreszcie oscylować między tymi dwoma biegunami”<sup>3</sup>. W związku z tym „przypadek deklamacyjny” determinowany jest zarówno przez przypadek wersowy, jak i jego wzorzec recytacyjny:



Jakobson skupiał się przede wszystkim na recytacji zapisanej poezji, a nie na śpiewaniu piosenek. Mimo to jego model można skutecznie zaadaptować do opisu poezji śpiewanej. W ostatnim z przypadków sposób wykonania równolegle podlega dwóm odrębnym strukturom metryczno-rytmicznym: wzorcom i przypadkom zarówno wiersza, jak i oprawy muzycznej. Te struktury nie zawsze są ze sobą zgodne. Gdy pojawiają się rozbieżności, wykonawca może być skłonny podporządkować przypadek deklamacyjny którejś z tych dwóch struktur lub, jak to ujął Jakobson, swobodnie „oscylować między tymi dwoma biegunami”. Wstępny schemat można nakreślić następująco:



<sup>3</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2, s. 453.

W tym artykule analizuję dwie pieśni z różnego okresu radzieckiego, które ilustrują zarysowaną problematykę. Każda z nich reprezentuje gatunek znany jako „piosenka bardowska” (бардовская песня). Określa się je również mianem „piosenka autorska” (авторская песня), ponieważ były one wykonywane głównie przez autorów, którzy akompaniowali sobie na gitarze, i nie były komponowane dla innych śpiewaków<sup>4</sup>. Do najśłynniejszych rosyjskojęzycznych „bardów” należą dysydenckie gwiazdy: Aleksander Galicz, Władimir Wysocki i Bułat Okudźawa, którzy zyskali rozgłos w latach 60. Ich sławę poprzedziły najwcześniejsze przykłady gatunku – piosenki napisane w latach 30. i 40. przez poetów, takich jak Paweł Kogan, Michaił Lwowski i Michaił Anczarow.

## 2. „На Тихорецкую состав отправится”

Pierwszym przykładem, który przeanalizuję, jest piosenka На Тихорецкую состав отправится, z tekstem Lwowskiego z 1939 (?) roku, w muzycznej aranżacji Michała Tariwerdijewa z 1965 roku. Jest to piosenka<sup>5</sup> o jadącej pociągiem, odpornej psychicznie dziewczynie, która niedawno rozstała się z chłopakiem, ale mimo to nie traci ducha. Тихорецкая to nazwa stacji kolejowej.

Vocals

На Ти - хо - рец - ку - ю сос - тав от - пра - вят - ся,  
Од - на во - ю - щих - ко гда - жу не труп - ст - на - я,

ва - гон - чик тро - нет - ся, пер - рон ос - та - нет - ся,  
и толь - ко ко - роч - ка вбу - ка в - буз - на - я,

ста - на кир - пич - на - я, ча - сы вок - заль - ны - е,  
ну что сде - лать - хоч - ю? та - ко - ю ста - нет - ся?

ва - гон - чик бе - лы - е пла - точ - ки бе - лы - е, пла - точ - ки  
ва - гон - чик тро - нет - ся, ва - гон - чик тро - нет - ся, ва - гон - чик

бе - лы - е, пла - точ - ки бе - лы - е, гла - за не -  
тро - нет - ся, ва - гон - чик тро - нет - ся, пер - рон ос -

чаль - ны - е,  
та - нет - ся.

Źródło: <https://sheetsmusic.ru/tariverdiev-mikael-noty-0>.

<sup>4</sup> G. Smith, *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet „Mass Song”*, Indiana University Press, Bloomington 1984; N.A. Bogomołow, *The Bard Song*, „Russian Literature” 2015, t. 77, nr 2; N.A. Bogomołow, *Bardovskaia pesnia glazami literaturoveda*, Azbukovnik, Moskwa 2019.

<sup>5</sup> Z uwagi na liczne odniesienia do nagrań zamieszczonych na portalu YouTube, poza zamieszczonymi w przypisach linkami zdecydowaliśmy się na dodanie w tekście głównym także kodów QR umożliwiające łatwy dostęp do materiałów z użyciem urządzeń przenośnych. – przyp. red.

Do późnych lat 70. XX wieku pieśń Lwowskiego nie tylko trafiała do wielu antologii rosyjskich pieśni „bardów”, ale też pojawiała się w nieautoryzowanych zbiorach pieśni i wierszy Władimira Wysockiego<sup>6</sup>. Ten błąd nastąpił, ponieważ Wysocki – znany kompozytor i wykonawca, czołowy aktor neoawangardowego Teatru na Tagance i prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalna postać późnej epoki radzieckiej – lubił wykonywać tę piosenkę<sup>7</sup>.

Lwowski włączył tę piosenkę do swojej sztuki z 1961 roku *Drug detstva (Przyjaciel z dzieciństwa)*, do której Tariwerdijew skomponował muzykę. Jednak popularność piosenki gwałtownie wzrosła po jej wykorzystaniu w filmie Eldara Riazanowa z 1975 roku *Ironiya sudby, ili S legkim parom!* (pol. *Ironia losu, czyli Szczęśliwego Nowego Roku*), który stał się sylwestrowym klasykiem i okrzyknięto go „najśłynniejszym i najpopularniejszym filmem w kulturze radzieckiej od czasów II wojny światowej”<sup>8</sup>. W filmie piosenkę śpiewa główna bohaterka (grana przez polską aktorkę Barbarę Brylską, dubbingowana przez inną, radziecką artystkę) a partie wokalne wykonała Ałła Pugaczowa, najśłynniejsza rosyjska gwiazda muzyki pop lat 70. i 80., której sława nie przygasła aż do dziś, za sprawą antyputinowskich wystąpień, nielicznych wśród osób o tej renomie w Rosji<sup>9</sup>.

Piosenka jest istotna dla naszej dyskusji, ponieważ ilustruje rozbieżności w pozycji średniówki pomiędzy wzorcem wierszowym a wzorcem recytacyjnym. Dla uproszczenia pomijam refren między trzecim a ostatnim wersem każdej strofy, ponieważ każdorazowo powtarza on (pod względem słów, rytmu i melodii) pierwszy hemistych następnego wersu. W konsekwencji, traktuję te strofy jako czterowiersze, zgodnie z tym, jak się je powszechnie przedstawia w drukowanych wersjach tego poematu<sup>10</sup>. Niestety, druga zwrotka została pominięta w filmowej wersji utworu.

Metrum wiersza należy do grupy metrum sylabiczno-akcentowego (sylabotonicznego) hiperpeonicznego, które charakteryzuje się długością stopy przekraczającą cztery sylaby<sup>11</sup>. Konkretnie jest to hekson IV, metrum utworzone przez sześciosylabową stopę z obowiązkowym akcentem na czwartej sylabie. Podobnie jak w przypadku większości hiperpeonów, występuje on w toku dierezowanym – z obowiązkową granicą międzywyrazową pomiędzy stopami:

<sup>6</sup> G. Smith, *Underground songs*, „Index on Censorship” 1978, t. 7, nr 2, s. 71.

<sup>7</sup> Swoją wypowiedź rozpoczyna uwagą: „To nie moja piosenka, ale jest naprawdę dobra”.

<sup>8</sup> D. MacFadyen, *The Sad Comedy of Èl'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-Londyn-Ithaca 2003, s. 221.

<sup>9</sup> Scenę z filmu można zobaczyć na portalu YouTube: <https://youtu.be/5VfKTZ-W83U>.

<sup>10</sup> *Chas na stsene russkogo teatra / An Introduction to the Russian Theatre* (Russian Readers with Explanatory Notes), red. M.M. Dunaew, Russkii yazyk, Moskwa 1985, s. 203.

<sup>11</sup> V.A. Plungian, *Nekotorye problemy opisaniia russkoi metriki (o tak nazывaemykh neklasicheskikh razmerakh)*, samodzielna publikacja, 2007, <https://www.academia.edu/11147908>; J.B. Orlicki, *Spondeika, giperpeony i metrostrofy: Daniil Andreev – poet i teoretik stikha*, w: *Stikh i proza v kul'ture Serebrianogo veka*, YaSK, Moskwa 2018, s. 569–586.

На Тихоре́цкую    соста́в   отпра́вится.	0 00100    01 0100
Ваго́нчик троне́тся,    Пери́он   оста́нется.	010 100    01 0100
Стена́ кирпи́чная,    часы́   вокза́льные, Платочки́ белые, платочки́ белые	01 0100    01 0100
Плато́чки бе́лые,    глаза́   печа́льные.	010 100    01 0100
Одна́ в око́шечко    гляжу́ не гру́стно я, И то́лько ко́рочка    в руке́ арбу́зная.	01  0100    01 0100 0 10 100    01 0100
Ну что́ с дево́нкою    тако́ю ста́нется? Вагончик тронется, вагончик тронется, Ваго́нчик троне́тся,    Пери́он   оста́нется.	0 1 0100    010 100 010 100    01 0100
Начне́т выпы́тывать    Купе́   кура́щее Про моё́ про́шлое    и насто́ящее. Наврú с три ко́роба    — пу́сть уди́вляю́тся. С кем распро́щалась я, с кем распро́щалась я С кем распро́щалась я,    ва́с не каса́ется.	01 0100    01 0100 0 00 100    0 00100 01 0 100    1 00100 1 0010 0    1 0 0100
Откро́ет ду́шу мне́    матро́с в тельня́шечке. Как одино́ко жить    ему́ бедня́жечке. Сойде́т на ста́нции,    и не огля́нется, Вагончик тронется, вагончик тронется, Ваго́нчик троне́тся,    а он оста́нется.	010 10 1    01 0100 0 0010 1    01 0100 01 0 100    0 0 0100 010 100    0 1 0100

*Legenda:*

0 = sylaba nieakcentowana

1 = sylaba akcentowana

1 = sylaba rytmicznie niejednoznaczna (atoniczna)

| = granica wyrazu

|| = obowiązkowa granica wyrazu (*caesura*, czyli diereza w filologii klasycznej)

Pogrubiony tekst to moje podkreślenie. Jego znaczenie wyjaśniam w dalszej części tekstu.

W wersyfikacji rosyjskiej metrum peoniczne i akcentowe (toniczne) daje się interpretować na dwa sposoby, jako podlegające zarówno regule peonicznej (lub, odpowiednio, akcentowej), jak i jako sylabotoniczne metrum złożone<sup>12</sup>. W szczególności każdy peon lub hiperpeon „rozpada się” na jamby lub trocheje.

Korzystając z trychotomii statystycznej opracowanej przez Kirila Taranovskiego<sup>13</sup> i zastosowanej do analizy metrum peonicznego przez Michała Łotmana<sup>14</sup>, mo-

<sup>12</sup> M. Lotman, *Russkii stikh: osnovnye razmery, vkhodiashchie v evropeiskii metricheskii fond*, w: *Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich (Słowiańska metryka porównawcza VI)*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995; I. Pilszczikow, „Po tu storonu dol'nika”: *Bezudarnye ikty i sverkhskhemnye udarenia v russkom aktsentnom stikhe*, „Kritika i semiotika” 2022, nr 1, s. 273–318.

<sup>13</sup> K. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi I–II*, Naučna knjiga, Beograd 1953, s. 1–45.

<sup>14</sup> M. Lotman, *Russkii stikh...*, dz. cyt., s. 310–314.

żemy wyróżnić tendencje rytmiczne, dominanty i stałe – a w konsekwencji także trzy rodzaje sylab (sylaby słabe, mocne i obowiązkowo akcentowane). Występowanie akcentów na sylabach parzystych w tej piosence wygląda następująco:

– 75% – 100% – 5%    || – 75% – 100% – 0%  
 W S W C W W    || W S W C W W

W = słaba sylaba (nie-ikt<sup>15</sup>)

S = silna sylaba (ikt)

C = stała (ikt obowiązkowo akcentowany)<sup>16</sup>

Zasady zgodności<sup>17</sup>:

W → 0 lub 1

S → 0 lub 1

C → 1

Zasady dopasowania<sup>18</sup> dla hiperpeonicznych i jambicznych interpretacji tego metrum są następujące:

W S W C W W    ||    W S ( | ) W C W W  
 W S W S W S    ||    W S ( | ) W C W W<sup>19</sup>

Oto, w jaki sposób interpretacja hiperpeoniczna uzgadnia się z zasadą regularności rytmu:

На Тихоре́цкую || соста́в | отпра́вится.  
 Ваго́нчик трóнется, || перро́н | оста́нется.

[Do Tichoreckiej || pociąg | będzie jechał  
 Wagon się przesunie, || peron | pozostanie.]

<sup>15</sup> Ikt to akcent metryczny, czyli silna pozycja metru – przyp. tłum.

<sup>16</sup> W wersyfikacji rosyjskiej ostatni ikt jest zawsze obowiązkowo akcentowany (odwrotne przykłady zdarzają się wyjątkowo rzadko).

<sup>17</sup> Na temat zgodności pisali A.N. Kołmogorow i A.V. Prochorow, *K osnovam russkoi klasicheskoj metriki*, w: *Sodruzhestvo nauk i tainy tvorcestva*, red. Boris Sołomonowicz Mejlach, Iskusstvo, Moskwa 1968, s. 404–406; M. Lotman, *Russkii stikh...*, dz. cyt., s. 262, 270–271; streszczenie w języku angielskim: tamże, s. 339–342.

<sup>18</sup> „Zasadami zgodności” nazywam zasady zgodności między strukturami różnych poziomów (np. wzorzec metryczny a przypadek wierszowy lub wzorzec wierszowy a wzorzec muzyczny) oraz „zasadami dopasowania” – zasady między strukturami tego samego poziomu (np. wzorzec wierszowy a wzorzec muzyczny lub różne rodzaje wzorca wierszowego).

<sup>19</sup> Końcówka następująca po ostatnim ikcie nazywa się składową i może zawierać od 0 do 2 sylab. Składowe nie wpływają na definicję *metryczną* wiersza. Składowa 0-sylabowa jest tradycyjnie nazywana męską; monosylabiczna – żeńską i dwusylabową – daktyliczną. Hiperdaktylowe (3- i więcej sylabowe) składowe są rzadkie.

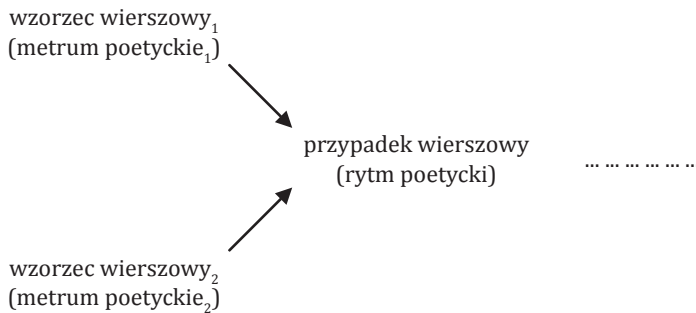






Nawet jeśli nie dzieli on ostatniego wyrazu na dwie części, jak to czyni Pugaczowa, to umieszcza pauzę po и, w efekcie kładąc akcent na tym spójniku, choć zarówno w ortografii literackiej, jak i mowie potocznej tworzy on jeden wyraz fonetyczny z rzeczownikiem: и\_настоящее (pol. „o mojej przeszłości i\_teraźniejszości”). W porównaniu z wersją Pugaczowej stanowi to jednak mniejsze naruszenie norm języka rosyjskiego.

Tak więc w strukturze o podwójnym porządku metrycznym metrum bardziej rygorystyczne mieści się w tym bardziej swobodnym, tak samo, jak mała matrioszka mieści się w większej. Pozwala nam to przedstawić wers dwumetryczny jako pojedynczy wzorec wierszowy (z trzema rodzajami sylab, a nie dwoma) i uniknąć dublowania pierwszej części wzorca w celu odzwierciedlenia dwóch wzorców wierszowych:



Jednocześnie przypadek muzyczny niekoniecznie pasuje do przypadku wierszowego. W takich wersach wykonawca musi dopasować materiał językowy do któregoś z nich. Zazwyczaj rytm języka naturalnie koreluje z przypadkiem wierszowym, ale niektórzy śpiewacy wolą naruszać prozodię języka, aby ściśle trzymać się akompaniamentu.

### 3. „Антон Палыч Чехов однажды заметил...”

Następny przykład jest bardziej złożony, ponieważ kolejny omawiany tekst poetycki nie jest sylabotoniczny i nie ma odpowiedników we wcześniejszej poezji rosyjskiej, pisanej lub śpiewanej. Jest to Песенка о дураках (*Ballada o głupcach*) Bułata Okudźawy, sardoniczna i na wskroś satyryczna piosenka o głupcach prowadzonych przez głupiego przywódcę:

«АНТОН ПАЛЫЧ ЧЕХОВ ОДНАЖДЫ ЗАМЕТИЛ...»  
Из кинофильма «Из жизни начальника уголовного розыжка»  
Свободно

Ан - тон Па - лыч Че - хов од - наж - ды за -  
-ме - тил, что ум - ный лю - бит у - чить - ся, в ду - ряк у -  
-чить. Сколь - ких ду - ря - ков в сво - ей жиз - ни я  
встре - тил, мно - дав - но по - ра у - же ар - дов по - лу -  
-чить. Ду - ря - ки // все! Ах, дет - ски - в сны мо - и,  
ко - ко - я о - шиб - ка, в ко - ких об - ля - кох я по  
глу - пос - ти ви - тел! У при - ро - ды на ус - тах ко -  
-вор - на - я у - лыб - ка, ви - ди - мо, че -  
-го - то я не рас - счи - тел. А //  
-де - ни - будь к сред - не - му при - дум! Но,  
мо - жет быть, ког - да - ни - будь к сред - не - му при - дум!

Źródło: B. Okudźawa, *Pesni Bulata Okudzhavy: Melodii i teksty*, Muzyka, Moskwa 1989, s. 202–203.

Okudźawa jest prawdopodobnie najbardziej szanowanym poetą spośród rosyjskojęzycznych „bardów”. Jako jedynemu poświęcono mu indywidualny tom w prestiżowej serii wydawniczej Библиотека поэта, w której publikowana jest klasyka poezji<sup>23</sup>. Jest też jedynym radzieckim autorem, którego wiersz został przetłumaczony na język angielski przez Władimira Nabokowa (*Ballada sentymentalna*, 1966). W Polsce Okudźawa był znany od połowy lat 60. dzięki współpracy z Agnieszką Osiecką. W 1968 roku ukazała się płyta długogrająca *Ballady Bulata Okudźawy*, na której jego piosenki w polskich tłumaczeniach śpiewali różni artyści, zaś ostatni utwór, *Pożegnanie z Polską*, zaśpiewał sam autor.

W niedawnym artykule na temat *Ballady o głupcach* (o trafnym podtytule *Poetyka niedowiedzenia*) Aleksander Źółkowski zauważył, że piosenka łączy skompli-

<sup>23</sup> B. Okudźawa, *Stikhotvoreniiia (Novaia biblioteka poeta)*, Akademicheskii proekt, Petersburg 2001.

kowany schemat tekstowy z prostszym schematem muzycznym<sup>24</sup>. Koncertu Okudźawy można posłuchać na portalu YouTube<sup>25</sup>.



We wszystkich rosyjskojęzycznych metrach sylabotonicznych i tonicznych możliwe jest pomijanie akcentów przewidzianych przez wzorzec, dodawanie akcentów nieobecnych we wzorcu oraz (w przypadku metrum akcentowego) zmiana sylabicznej długości interwałów międzyiktowych<sup>26</sup>. Czynniki te zapewniają różnorodność rytmów poetyckich. W przeciwieństwie do tradycyjnych metrów sylabotonicznych, których schemat metryczny jest z góry znany, wiele metrów akcentowych ma charakter eksperymentalny, a ich schemat metryczny pozostaje czasami nieskonceptualizowany nawet przez autorów wiersza. W takich przypadkach „metrum nie poprzedza tekstu, ale jest jego immanentną właściwością, kompetentny czytelnik dostrzega je, [a] badacz unaocznia”<sup>27</sup>. Aby zidentyfikować metrum (wzorzec wierszowy) omawianego tekstu poetyckiego, należy ustalić schemat występowania mocnych i stałych oraz słabych pozycji, tj. określić pozycje iktów oraz dopuszczalną zmienność interwałów międzyiktowych, analizując rytm poetycki tekstu (przykład wierszowy).

Poniższa tabela przedstawia rozkład akcentów i długości sylab. Interwały zerowe są oznaczone limmą<sup>28</sup> (^), ikty potencjalne są podkreślone, potencjalne anakruzy i klauzule każdego hemistychu są ujęte w nawiasy, a potencjalne transakcentacje<sup>29</sup> zaznaczono pogrubieniem i kursywą<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> A. Zholkovsky, *Um v tsarstve duraka: „Anton Palykh Chekhov odnazhdy zametil...”, ili Poetika nedogovarivaniia*, „Zvezda” 2021, nr 1, s. 271–272.

<sup>25</sup> <https://youtu.be/cg7k0wYHPUY> [dostęp: 2024/03/21].

<sup>26</sup> I. Pilszczikow, „Po tu storonu dol'nika”..., dz. cyt.

<sup>27</sup> M. Lotman, *Metre: The Unknown*, *Frontiers in Comparative Metrics: in memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts*, 21–23 listopada 2008, Tallinn–Tartu, Estonia, Uniwersytet Talliński, Tallinn 2008, s. 33.

<sup>28</sup> Znak oddechu – przyp. tłum.

<sup>29</sup> Przez transakcentację rozumiem przesunięcie akcentu z jednej sylaby słowa na inną sylabę tego samego słowa, co jest sprzeczne ze standardową rosyjską prozodią. Są one czasami dozwolone w folklorze, ale nigdy nie są używane w poezji literackiej lub jakimkolwiek śpiewie niefolklorystycznym.

<sup>30</sup> Technicznie rzecz biorąc, sylaby nie-iktusowe na końcu pierwszego i na początku drugiego hemistychu nie są składowymi i przedtaktami. Są to zjawiska narastania po ce-

I			
1	А́нтон Па́лыч Че́хов    одна́жды заме́тил,	(-) 01 10  1(0)    (0)1 001(0)	(0)5(1)+(1)4(1)
2	что у́мный лю́бит учи́ться,    а дура́к учи́ть.	(0)10 10 01(0)    (-)0 01 01(-)	(1)6(1)+(0)5(0)
3	Ско́льких дурако́в в своёй    жи́зни я встрéтил!	(-) 10  001 (00)    (-)10  0 1(0)	(0)5(2)+(0)4(1)
4	Мне́ давнó порá уже    óрден получи́ть.	(-) 1 01 01 (00)    (-)10 001(-)	(0)5(2)+(0)5(0)
II			
1	Ду́раки́ обожа́ют    собира́ться в ста́ю.	(-)001 001(0)    (-)0010 1(0)	(0)6(1)+(0)5(1)
2	Впереди́ ^ гла́вный    во всёй красе́.	(-)001  1(0)    (0)1 01(-)	(0)4(1)+(1)3(0)
3	В де́тстве я ве́рил,    что́ одна́жды встану́,	(-) 10  0 1(0)    (-)0 010 1(0)	(0)4(1)+(0)5(1)
4	а дура́ков нéту:    улéтели всё!	(-) 0 001 1(0)    (-) 0010 1(-)	(0)5(1)+(0)5(0)
III			
1	Ах, де́тские сны́ мой –    какáя оши́бка,	(0) 100 1 01(-)   (0)10   01(0)	(1)6(0) + (1)4(1)
2	в какéх облака́х я    по глúпости витáл!	(0)1  001  (0)    (0) 100 01(-)	(1)4(1) + (1)5(0)
3	У прирóды на уста́х    кова́рная улы́бка...	(0 0)10 0 01(-)   (0)100  01(0)	(2)5(0) + (1)5(1)
4	Ви́димо, чегó-то    я́ не рассчитáл.	(-) 100 01(0)    (-)1 0 001(-)	(0)5(1) + (0)5(0)
IV			
1	А у́мный в о́диночестве    гуля́ет кругáми,	(0) 10 001(00)    (0)10   01(0)	(1)5(2) + (1)4(1)
2	он це́нит о́диночество    превы́ше всёгó.	(0) 10 001(00)    (0)10   01(-)	(1)5(2) + (1)4(0)
3	И́ егó так прóсто взять    гóлыми рука́ми,	(-)0 01 0 1(0 1)   (-)100  01(0)	(0)5(2) + (0)5(1)
4	Скóро их повы́ловят    всёх до о́дногó.	(-)10 1 01(00)    (-)1 0 001(-)	(0)5(2) + (0)5(0)
V			
1	Когдá их всёх повы́ловят,    настúпят эпо́ха,	(0)1 0 1 01(00)    (0)10 01(0)	(1)5(2) + (1)4(1)
2	кото́рую не вы́думать    и́ не описáть.	(0)100  0 1(00)    (-)0 0 001(-)	(1)5(2) + (0)5(0)
3	С у́мным хлúпотно,    с ду́рако́м ^ плóхо.	(-) 10   1(00)    (-)001 1(0)	(0)3(2) + (0)4(1)
4	Нúжно что́-то сре́днее,    да́ где эгó взять?	(-) 10  10 1(00)    (-)0 0 00 1(-)	(0)5(2) + (0)5(0)
VI			
1	Дурако́м бы́ть вы́годно,    да óчень не хóчется.	(-) 001 0 1(00)    (0) 10  0 1(00)	(0)5(2) + (1)4(2)
2	У́мным óчень хóчется,    да кóнчится битьём...	(-) 10 10 1(00)    (0) 100 01(-)	(0)5(2) + (1)5(0)
3	У прирóды на уста́х    кова́рные прорóчества.	(0 0)10 0 01(-)    (0)100  01(00)	(2)5(0) + (1)5(2)
4	Но мóжет бы́ть, когдá-нибудь    к сре́днему приде́м.	(0) 10 0 01(00)    (-)100  01(-)	(1)5(2) + (0)5(0)

Poemat składa się z sześciu czterowierszy, ale w pieśni zrealizowano go w strukturze dwa czterowiersze plus refren, przy czym struktura ta powtarza się dwukrotnie.

Zwrotki w tekście: AAA AAA

Zwrotki w piosence: AAB AAB

---

zurze i skracania przed cezurą. O ich roli w poezji Okudźawy pisał Kiriłł Korczagin, „*My sviazany odnoi sud'boiu*”: dva etiuda o metrike i poeticheskoj grammatike Bułata Okudzhavy, „Trudy Instituta russkogoazyka im. V. V. Vinogradova” 2022, nr 33, s. 36–49.

Konstrukcję muzyczną (głęboki wzorzec) można uogólnić jako



czyli wzór, który bezpośrednio przekłada się na przypadek wierszowy dypodii heptametrycznej (z dominantą trocheiczną) ze zmienną anakruzą i zmienną klauzulą, w postaci opcjonalnych sylab ujętych tu w nawiasy: (W)SWSWSWSWSWSWS(W) (W). Z naszej perspektywy wzorzec utworu (wzorzec muzyczny) to  ${}^4_8$ , a nie  ${}^2_4$ , a zatem mamy do czynienia z metrum czwórdzielnym, a nie dwudzielnym.

Rzeczywiste przypadki muzyczne są generowane z projektu muzycznego zgodnie z następującymi regułami zgodności:

- CR1. Dowolna sekwencja dwóch ósemek (♩♩) może być zastąpiona ćwierćnutą (♩) albo triolą ósemkową (♩♩♩).
- CR2. Fraza muzyczna, która odpowiada wersowi tekstu, może zaczynać się od rytmu wschodzącego (*Auftakt*). W tym przypadku poprzedni wers kończy się odpoczynkiem ósemkowym (♩♩♩).

Klauzula może być oksytoniczna (męska, ♩), paroksytoniczna (żeńska, ♩♩ lub ♩♩') lub proparoksytoniczna (daktyliczna, ♩♩♩'). Wiersz jest rymowany krzyżowo, a faktyczne wariacje stroficzne ograniczają się do sekwencji *FmFm* i *DmDm*.

Rodzi to jednak pytanie: jak mógłbyśmy zidentyfikować potencjalne ikty w takim nieklasycznym metrum, zwłaszcza jeśli założymy, że niektóre ikty mogą pozostać niezaakcentowane i jednocześnie możliwe są również akcenty pozametryczne? Wskazówek możemy szukać we wzorcu muzycznym. Teoretycznie wzorzec wierszowy nie musi pasować do wzorca muzycznego i odpowiadać wykonaniu. Jednak w przypadku niesylabotonicznych „piosenek autorskich” możemy założyć coś przeciwnego, ponieważ bez uzgodnienia akcentu stopowego z muzycznym oznaczenie wzorca wierszowego może stać się arbitralne.

Aby rozwiązać ten problem, sformułowałem następującą regułę dopasowywania. Potencjalne ikty wiersza powinny pasować do rytmu taktów, tj. przypadać na pierwszą, akcentowaną nutę (♩♩♩♩) i/lub na trzecią (drugą pod względem siły) z czterech ósemek taktu (♩♩♩♩), lub, w przypadku synkopy, na ćwierćnutą (♩ ♩ ♩).

Możemy transkrybować przypadki muzyczne głównych czterowierszy w następujący sposób:



frenu (III.3 i VI.3) można część taktu przypada w klauzuli, prowadząc do transakcentacji (więcej na ten temat w dalszej części tekstu).

Dla przypomnienia, *dolnik* i *taktowik* to metra akcentowe ze zmiennym interwałem międzyiktowym, od jednej do dwóch sylab w *dolniku* i od jednej do trzech sylab w *taktowiku*<sup>31</sup>. W poniższym schemacie gwiazdki oznaczają naruszenia danego z dwóch potencjalnych metrów. Do naruszenia dochodzi przez obecność więcej niż dwóch sylab międzyiktowych dla *dolnika*, więcej niż trzech dla *taktowika* i mniej niż jednej dla obu. Znaki zapytania oznaczają dyskusyjne naruszenia. Akcenty są zaznaczone pogrubieniem i kursywą.

	pierwszy hemistych	drugi hemistych	
<b>I</b>	(-) <b>0</b> 1101(0)	(0)1001(0)	Dk3*+2 or Tk2+2
	(0)101001(0)	(-) <b>0</b> 0101(-)	Dk3+3 or Tk2*+2
	(-) <b>1</b> 0001(00)	(-) <b>1</b> 001(0)	Dk3+2 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 0101(00)	(-) <b>1</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
<b>II</b>	(-) <b>0</b> 01001(0)	(-) <b>0</b> 0101(0)	Dk3+3 or Tk2 <sup>2</sup> +2
	(-) <b>0</b> 01 ^ 1(0)	(0) <b>1</b> 01(-)	Dk3*+2 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 001(0)	(-) <b>0</b> 0101(0)	Dk2+3 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 00 <b>1</b> 1(0)	(-) <b>1</b> 0101(-)	Dk3*+2 or Tk2+2
<b>III</b>	(0) <b>1</b> 001(01)	(0)1001(0)	Dk3 <sup>2</sup> +2 or Tk2+2
	(0)1001(0)	(0)10001(-)	Dk2+3 or Tk2+2
	(00)10001(-)	(0)10001(0)	Dk3 <sup>2</sup> +3 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 0001(0)	(-) <b>1</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
<b>IV</b>	(0)10001(00)	(0)1001(0)	Dk3+2 or Tk2+2
	(0)10001(00)	(0)1001(-)	Dk3+2 or Tk2+2
	(-) <b>0</b> 0101(01)	(-) <b>1</b> 0001(0)	Dk3+3 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 0101(00)	(-) <b>1</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
<b>V</b>	(0)10101(00)	(0)1001(0)	Dk3+2 or Tk2+2
	(0)10001(00)	(-) <b>0</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 01(00)	(-) <b>0</b> 01 ^ 1(0)	Dk2+3* or Tk2+2*
	(-) <b>1</b> 0101(00)	(-) <b>0</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
<b>VI</b>	(-) <b>0</b> 0101(00)	(0)1001(00)	Dk3+2 or Tk2+2
	(-) <b>1</b> 0101(00)	(0)10001(-)	Dk3+3 or Tk2+2
	(00)10001(-)	(0)10001(00)	Dk3 <sup>2</sup> +3 or Tk2+2
	(0)10101(00)	(-) <b>1</b> 0001(-)	Dk3+3 or Tk2+2

<sup>31</sup> M.L. Gasparow, *Sovremennyyi russkii stikh: Metrika i ritmika*, Nauka, Moskwa 1974, s. 220–351.





Скóльких дуракóв в своéй || жи́зни я встрéтил!

[Jak wielu głupców w swoim || życiu spotkałem!]

Ale autor woli atoniczność:

Скóльких дуракóв || в своéй жи́зни я встрéтил!

[Jak wielu głupców || w swoim życiu spotkałem!]

Najwyraźniej atoniczność lub transakcentacja zaimka dzierżawczego (do nie tylko rzadkiej, ale właściwie nigdy niesłyszanej formy akcentowej \*сво́ей – zamiast jedynej możliwej своéй) wywołało u poety i śpiewaka dyskomfort. W recytacji nie byłoby problemu z nieakcentowaniem zaimka dzierżawczego, ale w piosenkach ten wers można wykonać tylko z naruszeniem składni lub prozodii. Myślę, że tylko z tego powodu później Okudźawa<sup>34</sup> zmienił nawet oksyton своéй (в своéй жизни, „w swoim życiu” na paroksyton э́той (в э́той жизни, „w tym życiu”) – aby uniknąć transakcentacji:

Скóльких дуракóв || в э́той жи́зни я встрéтил!

[Jak wielu głupców || w tym życiu spotkałem!]

Tendencja do izosylabizmu hemistychów częściowo kompensuje rozbieżność między rytmem wierszowym a rytmem muzycznym: w 32 z 48 hemistychów (66,6%, tj.  $\frac{2}{3}$ ) długość hemistychu od pierwszego do ostatniego iktu (tj. z wyłączeniem anakruz, klauzul i analogicznych zjawisk w sąsiedztwie średniówki) wynosi pięć sylab<sup>35</sup>. Co ciekawe, jednorodność wersów wzrasta falście ze strofy na strofę. Liczba 5-sylabowych międzyiktowych interwałów wynosi 5 w strofach I, III i V, 4 w strofie II, 6 w strofie IV i 7 z 8 w strofie VI, tworząc w ten sposób krzywą falową: 5–4–5–6–5–7.

## **Strofa II**

W wersji II.1 rzeczownik дуракú („głupcy”) może być albo transakcentowany, albo atoniczny (aby uniknąć dwusylabowej anakruzy, która nie ma oparcia w rytmie muzyczny). Autor preferuje transakcentację (дúраки zamiast дуракú), które można interpretować również jako akcentowanie podwójne (дúракú) – w języku rosyjskim niemożliwe w przypadku wyrazu niezłożonego. Aby ukryć to swoiste

<sup>34</sup> B. Okudźawa, *Chaepitie na Arbate: Stikhi raznykh let*, ИАН, Moskwa 1996, s. 341.

<sup>35</sup> Moje poprzednie (błędne) obliczenie podane w artykule Żółkowskiego wynosiło 81%.

„nadużycie” licencji poetyckiej w sferze prozodii, piosenkarz wydłuża pierwszą samogłoskę, nie akcentując jej (w języku rosyjskim długość samogłoski ściśle koreluje z akcentem) i zmniejszając siłę akcentu na drugiej samogłosce (дуракѝ):

II.1 Дуракѝ обожа́ют || со́бира́ться в ста́ю.

W wersie II.4 ten sam rzeczownik zapisano w dopełniaczu: дурако́в. Tym razem autor preferuje atoniczność, tworząc w ten sposób przypadek niemożliwy językowo (á-дураков). Aby złagodzić przesunięcie akcentu, unika redukcji samogłosek w ostatniej sylabie (w języku rosyjskim redukcja samogłosek jest ściśle związana z pozycją nieakcentowaną):

II.4 á дурако́в не́ту: || улетéли все́!

W drugim hemistychu wersu II.1 czasownik собира́ться jest podwójnie zaakcentowany:

II.1 Дуракѝ обожа́ют || со́бира́ться в ста́ю.

Na pierwszej sylabie hemistychu pojawia się dodatkowy akcent. Podobnie, spółnik что jest lekko akcentowany w tej samej pozycji w wersie II.3, chociaż jest atoniczny w standardowej wymowie:

II.3 В де́тстве я ве́рил, || что́ одна́жды вста́ну,

II.4 á дурако́в не́ту: || улетéли все́!

### **Strofy III–VI**

Podobne słabe akcenty dodawane są do spółników a, и i да (oznaczających „a”, „i” oraz „ale, lecz”) w wersach cytowanych poniżej:

II.4 á дурако́в не́ту: || улетéли все́!

IV.3 Ёгò так прòсто взять || го́лыми рука́ми,

V.2 кото́рую не вы́думать || ѝ не опи́сать.

V.3 С ўмным хлòпотно, || с дуракóм плòхо.

V.4 Ну́жно что́-то сре́днее, || да́ где ж егò взять?

To dlatego да („lecz”) jest wykonywane inaczej w wersie V.4, gdzie wypada na mocnej części taktu, oraz w początkowych wersach ostatniej zwrotki, gdzie pada na anakruzę drugiego hemistychu – i na końcową część taktu:

VI.1 Дўрако́м быть вы́годно, || да о́чень не хóчется.

VI.2 У́мным о́чень хóчется, || да ко́нчится битьё́м...

Dla obcokrajowca różnica ta może wydawać się drobna, ale w rzeczywistości w języku rosyjskim nieakcentowane да (oznaczające „lecz” lub „i”) jest prozodycznie i semantycznie różne od да akcentowanego (oznaczającego „tak”). Dlatego w wersji V.4 fraza да где („lecz gdzie”) może być zaakcentowana tylko на да где, a nie да́ где, jak możemy usłyszeć w wykonaniu Okudźawy.

Specyficzne niedopasowanie między rytmem poetyckim a muzycznym charakteryzuje tożsame rytmicznie wersy III.3 i VI.3, które możemy uznać za różniące się klauzulą wariacje tego samego wersu (klauzula żeńska w wersji III.3 i daktyliczna w VI.3). Podobieństwo to nie jest niczym niezwykłym, gdyż mamy do czynienia z „refrenem”, choć powtórzenie zestawu słów nie jest tu dokładne:

III.3 У природы́ на́ уста́х || кова́рная улы́бка...

VI.3 У природы́ на́ уста́х || кова́рные проро́чества.

Przypadek wierszowy charakteryzuje się wyjątkową 2-sylabową anakruzą. Przypadek muzyczny przedstawia prototypową, ale rzadką frazę, w której każdej sylabie odpowiada ósemka. Aby dostosować rytm poetycki do rytmu muzycznego, Okudźawa umieszcza pierwszą sylabę anakruzy na mocnej części pierwszego taktu. Ponieważ zarówno w pierwszym, jak i następnym takcie w pozycji tej znajduje się przyimek, autorowi-wykonawcy nie udaje się zachować przyimka на („na” w на уста́х „na ustach”) bez akcentu, jak wymaga tego rosyjska norma wymowy, choć unika akcentacji przyimka у („w; w posiadaniu”).

Posłuchajmy jeszcze raz tego tekstu wykonanego w domu Okudźawy (obecnie Muzeum Pamięci Okudźawy) w Pieriediełkinie pod Moskwą, by upewnić się, że wszystkie zaobserwowane przez nas odstępstwa od reguł akcentowania są faktycznie obecne<sup>36</sup>.



Okudźawa skomponował tę piosenkę w 1982 roku do mniej znanego filmu, w którym zaśpiewał ją Leonid Fiłatow, inny aktor z Taganki<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> <https://youtu.be/GH1mBi4tLMc> [dostęp: 2024/03/21].

<sup>37</sup> <https://youtu.be/mbPW9n54s0> [dostęp: 2024/03/21].



Jak łatwo zauważyć, w wykonaniu Fiłatowa nie ma żadnych nieprawidłowości akcentacyjnych. W pełnej zgodności z rosyjską prozodią i normami mowy potocznej, aktor zawsze umieszcza regularny akcent w mocnych częściach taktu, przesuwając poprzedzające sylaby do słabych części taktu, nawet jeśli liczba sylab nieakcentowanych jest większa niż dwie (jak w wersie II.4). Tak więc, w przeciwieństwie do Okudźawy, śpiewa:

- II.1 Дураки́ обожа́ют || собира́ться в ста́ю.
- II.4 а дуракóв не́ту: || улете́ли все́!
- V.3 С у́мным хлóпотно, || с дуракóм плóхо.
- V.4 Нۇжно что́-то сре́днее, || да где́ ж егò взя́ть?

Tam, gdzie poeta-śpiewak (Okudźawa) woli podążać za muzyką, zniekształcając nawet (własny!) tekst, aktor-piosenkarz (Fiłatow) woli podążać za normami literackimi, a wręcz zniekształca melodię. Co ciekawe, Fiłatow był również poetą, i to raczej popularnym, choć nie tak znaczącym jak Wysocki. Jednakże w obu podanych przypadkach aktor triumfuje nad poetą i piosenkarzem. Dlatego w spektaklu Okudźawy wszystkie odstępstwa nie są obowiązkowe, ale wybrany wzorzec recytacyjny (zasady wykonania lub sposób wykonania przez recytatora) to skandowanie rytmu muzycznego, dopuszczające podwójne akcentowanie, atoniczność lub transakcentację.

#### 4. Wnioski

Zarówno przypadek wierszowy (rytm wierszowany), jak i przypadek muzyczny (rytm muzyczny) są schematami i dlatego nie powinny być utożsamiane z przypadkiem deklamacyjnym. Tylko w wierszu śpiewanym – właściwym przypadkowi deklamacyjnemu – słowa pojawiają się we właściwej formie. Przypadek wersowy jest strukturą sylab, akcentów itp., ale w ramach tej struktury każde słowo może być w zasadzie zastąpione innym lub nawet *quasi*-słowami, takimi jak *ta-TA-ta TA-ta-ta TA-ta*.

Przypadek wierszowy (rytm poetycki) odpowiada wzorcowi wierszowemu (metrum poetyckiemu) według reguł zgodności. To samo odnosi się do muzyki: przypadek muzyczny (rytm muzyczny) odpowiada wzorcowi muzycznemu (metrum muzycznemu) na podstawie określonych reguł zgodności. Przypadek deklamacyjny (tekst śpiewany) niezależnie podlega jednocześnie przypadkowi wierszowemu i muzycznemu. Twierdzenie to nie jest łatwe do uzasadnienia, jeśli przypadki wierszowy i muzyczny są ze sobą w zgodzie. O wiele ciekawsza jest sytuacja, gdy do siebie nie pasują. Wykonawca powinien wówczas wybrać między dwoma nieprzystającymi porządkami: skansją muzyczną lub skansją poetycką. Wybór między pierwszym a drugim jest regulowany przez to, co, częściowo, za Jakobsonem, nazwałem „wzorcem recytacyjnym”.

Jakobson wyjaśnił podobne zjawisko – tj. rozbieżność rytmu poetyckiego i rytmu języka potocznego – cytując Gerarda Manley’a Hopkinsa, poetę i „wybitnego badacza w dziedzinie języka poetyckiego”<sup>38</sup>:

Napięcie między iktem a potocznym akcentem wyrazowym będzie cechowało ten wers niezależnie od rozmaitych wykonań przez różnych aktorów i czytelników. Jak to zauważył Gerard Manley Hopkins, [...] „dwa rytmy w pewien sposób przebiegają równocześnie”<sup>39</sup>.

Wynika z tego, że niedopasowanie nie jest wyjątkiem, ale regułą, podczas gdy dopasowanie nie jest regułą, ale szczególnym przypadkiem, w którym niedopasowanie zostało zminimalizowane. W rzeczywistości bardzo rzadko można je zredukować do zera. Dlatego każdy rodzaj wiersza muzycznego (teksty piosenek oraz, przypuszczalnie, arie operowe itp.) należy do klasy systemów poetyckich, którymi rządzi więcej niż jedna struktura metryczna.

tłumaczenie:  
Bartosz Płotka

weryfikacja przekładu:  
Arkadiusz S. Mastalski, Wojciech Pietras

## Bibliografia

- Bogomołow Nikołaj Alekseewicz, *The Bard Song*, „Russian Literature” 2015, t. 77, nr 2.  
Bogomołow Nikołaj Alekseewicz, *Bardovskaia pesnia glazami literaturoveda*, Azbukovnik, Moskwa 2019.  
Bradford Richard, *Roman Jakobson: Life, Language, Art*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1994.

<sup>38</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, dz. cyt., s. 442.

<sup>39</sup> Tamże, s. 452.

- Braginski Emil, Riazanow Eldar, *Smeshnye neveselye istorii: Komedii dlia kino i televideniia*, Iskustvo, Moskwa 1979.
- Dunaew Michaił Michajłowicz (red.), *Chas na stsene russkogo teatra / An Introduction to the Russian Theatre* (Russian Readers with Explanatory Notes), Russkii yazyk, Moskwa 1985.
- Gasparow Michaił Leonowicz, *Sovremennyi russkii stikh: Metrika i ritmika*, Nauka, Moskwa 1974.
- Jakobson Roman, *Linguistics and Poetics*, w: *Style in Language*, red. Thomas Albert Sebeok, M.I.T. Press, Cambridge, Mass. 1960, s. 350–377.
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2, s. 431–473.
- Kiparsky Paul, *Meter and Performance*, Paper presented at the 84th Annual Meeting of the Linguistic Society of America. Baltimore, 8 stycznia 2010, <https://web.stanford.edu/~kiparsky/Papers/beamer.lsa2010.pdf>
- Kołmogorow Andriej Nikołaewicz, Prochorow Aleksandr Władimirowicz, *K osnovam russkoi klassicheskoi metriki*, w: *Sodruzhestvo nauk i tajny tvorchestva*, red. Boris Sołomonowicz Mejlach, Iskustvo, Moskwa 1968, s. 397–432.
- Korczagin Kiriłł Michajłowicz, „*My sviazany odnoi sud’boiu*”: dva etiuda o metrike i poeticheskoi grammatike Bułata Okudzhavy, „Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova” 2022, nr 33, s. 36–49.
- Lotman Mihhail, *Metre: The Unknown*, *Frontiers in Comparative Metrics: in memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia, Tallinn University, Tallinn 2008*, s. 32–34.
- Lotman Mihhail, *Russkii stikh: osnovnye razmery, vkhodiashchie v evropeiskii metriceskii fond*, w: *Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich (Słowiańska metryka porównawcza VI)*, red. Lucylla Pszczołowska, Dorota Urbańska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, s. 259–349.
- MacFadyen David, *The Sad Comedy of Èldar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston–Londyn–Ithaca 2003.
- Okudźawa Bułat, *Chaepitie na Arbate: Stikhi raznykh let*, IAN, Moskwa 1996.
- Okudźawa Bułat, *Novye pesni i stikhi*, „Chast’ rechi: Al’manakh literatury i iskusstva” 1981/1982, nr 2/3, s. 70–75.
- Okudźawa Bułat, *Pesni Bulata Okudzhavy: Melodii i teksty*, Muzyka, Moskwa 1989.
- Okudźawa Bułat, *Stikhotvoreniia (Novaia biblioteka poeta)*, Akademicheskii proekt, Petersburg 2001.
- Orlicki Jurij Borisowicz, *Spondeika, giperpeony i metrostrofy: Daniil Andreev – poet i teoretik stikha*, w: *Stikh i proza v kul’ture Serebrianogo veka*, YaSK, Moskwa 2018, s. 569–586.
- Pilszczikow Igor, „*Po tu storonu dol’nika*”: Bezudarnye ikty i sverkhskhemnye udarenia v russkom aktsentnom stikhe, „*Kritika i semiotika*” 2022, nr 1, s. 273–318.
- Pilszczikow Igor, *Pojęcia „wiersz”, „metrum” i „rytm” w rosyjskiej tradycji naukowej*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25, s. 86–103.
- Plungian Władimir Aleksandrowicz, *Nekotorye problemy opisaniia russkoi metriki (o tak nazyvaemykh neklassicheskikh razmerakh)*, samodzielna publikacja, 2007, <https://www.academia.edu/11147908>
- Smith Gerry (Gerald Stanton), *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet „Mass Song”*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

Smith Gerry (Gerald Stanton), *Underground songs*, „Index on Censorship” 1978, t. 7, nr 2, s. 67–72.

Taranovski Kiril, *Ruski dvodelni ritmovi I–II*, Naučna knjiga, Belgrad 1953.

Zholkovsky Alexander, *Um v tsarstve duraka: „Anton Palykh Chekhov odnazhdy zametil...”, ili Poetika nedogovarivaniia*, „Zvezda” 2021, nr 1, s. 270–281.

### Streszczenie

Artykuł prezentuje konsekwencje wynikające z wykorzystania opozycji wzorca wersowego i przypadku wersowego Romana Jakobsona do analizy wierszowanych tekstów poetyckich istniejących wraz z towarzyszącym im tekstem muzycznym. Korzystając z koncepcji pobocznego, wtórnego rytmu Michaiła Łotmana oraz Jakobsonowskiego rozróżnienia, rozszerza tę opozycję o kolejną diadę: wzorca muzycznego przypadku muzycznego oraz pokazuje, jak w przypadku wiersza poezji śpiewanej współistnieją porządki rytmiczne wiersza i muzyki, które wspólnie kształtujących aktualną rytmikę tekstu poetyckiego.

### Jakobsonian „Broad Metrics”: A Model for Musical Verse

#### Abstract

The article presents the consequences of applying Roman Jakobson’s opposition of verse pattern and verse instance to the analysis of metrical poetic texts accompanied by music. Using Mikhail Lotman’s concept of secondary rhythm and Jakobson’s distinction, expands this opposition with an additional dyad: the musical-design and the musical-instance to demonstrate how, in the case of sung poetry, the rhythmic orders of verse and music exist together, jointly shaping the actual rhythmicity of the poetic text.

**Słowa kluczowe:** rozszerzona metryka, wiersz muzyczny, poezja śpiewana, Roman Jakobson

**Keywords:** broad metrics, musical verse, sung poetry, Roman Jakobson

**Igor Pilszczikow** – dr hab.; profesor literatury rosyjskiej i kierownik Katedry Języków i Kultur Słowiańskich, Wschodnioeuropejskich i Euroazjatyckich na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles i profesor badawczy na Uniwersytecie Tallińskim, założyciel i redaktor naukowy systemów informatycznych Fundamentalna Biblioteka Elektroniczna „Literatura Rosyjska i Folklor” (feb-web.ru), Poetyka Porównawcza i Komparatystyka Literacka (CPCL) (cpcl.feb-web.ru) i Rosyjska Biblioteka Wirtualna (rvb.ru), współredaktor czasopism „Studia Metrica et Poetica” (Wydawnictwo Uniwersytetu Tartuskiego) i „Pushkin Review” (Slavica Publishers). Jest autorem licznych publikacji w wielu dziedzinach, takich jak poezja rosyjska w perspektywie porównawczej, historia wschodnio- i środkowoeuropejskiej teorii literatury, poetyka kwantytatywna, teoria wiersza i humanistyka cyfrowa. Autor dwóch monografii o rosyjskich poetach „złotego wieku” (Batiuszkow, Puszkina). Jego ostatnie publikacje obejmują artykuły i redakcje książek zbiorowych poświęconych rosyjskiemu formalizmowi, szkole praskiej i tartusko-moskiewskiej szkole semiotyki.