

# Lucylla Pszczołowska

---

## O wierszu "słowika ukraińskiego"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/1, 139-150

---

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

### O WIERSZU „SŁOWIKA UKRAIŃSKIEGO”

Bohdana Zaleskiego, jak wiadomo, obdarzali współcześni, a i późniejsi, takimi charakterystycznymi przydomkami, jak „lirnik ukraiński”, „słowik ukraiński” „bard ukraiński” czy „śpiewak Ukrainy”. Już w nich zawiera się ogólne określenie cech jego poezji, które uważano i uważa się do dzisiaj za najbardziej oryginalne: śpiewność i „ukraińskość”. Pierwsza cecha, tzn. śpiewność, jest – a przynajmniej wydaje się – stosunkowo jasna. Druga, „ukraińskość”, jest złożona. Mieści się tu zarówno miłość i przywiązanie do Ukrainy, jej przyrody i dziejów – deklarowane bezpośrednio i wyrażające się poprzez tematykę utworów, czasem również ich warstwę językową – jak i korzystanie z ukraińskich pieśni ludowych, z ich motywów i właściwości stylistycznych, włącznie z wzorcami wierszowej budowy. W stanie badań nad twórczością Zaleskiego funkcjonuje do dziś przekonanie, że śpiewność, melodyjność, wyrazista rytmiczność wiersz bardzo wielu utworów Zaleskiego zawdzięcza bezpośrednim związkom z wierszem ukraińskiej pieśni ludowej<sup>1</sup>. Przekonanie takie ja również podzielałam i parę razy dałam mu wyraz. Ale od czasu, kiedy – w ramach współpracy z ukraińskimi badaczami wiersza – zaczęłam się dokładniej przypatrywać ukraińskim pieśniom ludowym, coraz wyraźniej widziałam potrzebę sprawdzenia tej ogólnie przyjętej tezy w całej twórczości poety i w jej kontekstach.

Zaleski jest na pewno poetą „śpiewnym”, a jego wiersz jest niezwykle zrytmizowany, ale może byłoby tak i wówczas, gdyby pieśniami ukraińskimi w ogóle się nie interesował. W wieku XIX mamy dwoje takich wyjątkowo „śpiewnych” poetów – wyjątkowo, bo melodyjny i rytmiczny jest też wiersz Odyńca, Pola czy Witwickiego. Ci dwoje to Zaleski i Konopnicka, która z poezji ukraińskiej nic nie wzięła (może pewien rozmiar, którym napisała trzy niedługie utwory – ale to raczej za pośrednictwem Zaleskiego, o czym mowa będzie dalej). U Zaleskiego zrytmizowanie i melodyjność są jeszcze bardziej uderzające, m.in. dlatego, że nigdy nie stosuje on we własnej twórczości dwóch typów wiersza (którymi posługiwali się Mickiewicz, Słowacki i właśnie Konopnicka): wiersza nieregularnego i wiersza bezrymowego. Oba te typy dysponują – w porównaniu z wierszem regularnym – uboższym zasobem elementów rytmizujących wypowiedź poetycką.

---

<sup>1</sup> Najwcześniej bodaj i najbardziej radykalnie zostało ono sformułowane przez lwowskiego uczonego, Ołeksandra/Aleksandra K o ł e s s e, w dwóch jego pracach: *Ukraiński narodni piśni w poezjach Bohdana Zaleskoho*. „Zapysky Naukowoho towarystwa im. Szewczenka” t. 1 (1892); *Ukraińska rytmika ludowa w poezjach Bohdana Zaleskiego*. Lwów 1900.

Znamienne, że stosunkowo silnie zrytmizowane, a często i śpiewne, są nawet utwory Zaleskiego pisane wierszem sylabicznym, i to dłuższym, średniówkowym. Stanowią one prawie połowę wszystkich jego tekstów poetyckich, a kształtowane są głównie 11-zgłoskowcem 5+6, jednym z naszych tradycyjnych rozmiarów<sup>2</sup>. Pisał nim Zaleski utwory religijne, w tym tak znane, jak poemat *Przenajświętsza Rodzina* czy wiersz *Modlitwa za Polską*, patriotyczne – szczególnie liczne w latach sześćdziesiątych; przedstawiał swoje poglądy na rolę poezji i poety, wyznawał miłość do Ukrainy, poruszał tematy osobiste. Z wyjątkiem *Przenajświętszej Rodziny*, gdzie widać dążenie do prostoty zarówno w warstwie leksyki i frazeologii, jak w strukturze wiersza (rzadkie u Zaleskiego rymowanie parzyste) – wszystkie te utwory utrzymane są w stylu literackim, a nieraz, zwłaszcza w okresie późniejszym, wykazują pewne cechy stylu wysokiego (archaizmy, wyrazy złożone). Podobna tematyka, ale styl wyłącznie już literacki, często i wysoki, charakteryzują nieliczne utwory pisane 13-zgłoskowcem 7+6, czy to będzie poemat *Przechadzka poza Rzymem*, czy wiersz *Pod krajobrazem sybirskim*.

Z tych dwóch rozmiarów 11-zgłoskowiec jest, oczywiście, łatwiejszy do zrytmizowania. Dzięki bliskiej rozpiętości sylabicznej obu członów – przy ich stosunkowej krótkości – daje się niejako sam przez się podporządkować rytmicznymi wyrównaniami. 13-zgłoskowiec już się takim wyrównaniem raczej opiera. Ale Zaleski potrafi także ten rozmiar wiersza zrytmizować, nadać mu płynność, melodyjność, śpiewność – i to bez sylabotyzmu naddanego czy innych podobnych zabiegów. Decydującą rolę odgrywa tutaj – tak jak wszędzie w jego poezji – charakter budowy składniowej oraz stosunek podziału wierszowego do podziału składniowego. Dotyczy to więc nie tylko sylabicznych utworów Zaleskiego, ale i sylabotonicznych – w ogóle jego wiersza, bez względu na rozmiar czy system wersyfikacyjny (z tą tylko różnicą, że w sylabotonicznych tekstach pewne cechy przejawiają się z większą siłą).

W poezji Zaleskiego dominującym typem związków między zdaniami jest współrzędność; rozległe, wieloczłonowe zdania podrzędnie złożone, zwłaszcza z kilkoma „piętami” tej podrzędności, w ogóle się nie pojawiają. Nie ma tu prawie nigdy sytuacji napięcia między podziałem tekstu poetyckiego na wersy a jego rozczłonkowaniem składniowym, czyli nie ma przerzutni. Z końcem wersu kończy się zazwyczaj jakaś całość składniowa – w średniówkowych rozmiarach jest

<sup>2</sup> Upodobanie Zaleskiego do 11-zgłoskowca podkreślił J. Słowa cki (*Dziela*. Red. J. Krzyżanowski. T. 11. Wrocław 1959, s. 144) w swojej złośliwej i dowcipnej recenzji tomu wydanego w Paryżu w r. 1841 (*O poezjach Bohdana Zaleskiego*. „Warta” 1884, nr 504). Porównuje on tam m.in. język poetycki Zaleskiego z językiem poetyckim Mickiewicza.

„Weźmy za przykład wiersze Mickiewicza:

A drugą ręką w wodę dla zabawki miota  
Brane z fartuszka garście zakłętego złota.

Ostatnia połowa drugiego wiersza jest cudnej harmonii – jeżeli ją pełnymi i otwartymi ustami przeczytasz: garście – zakłętego – złota. Lecz Bohdan by zapewne powiedział:

Biorąc z fartuszka oh! dwie garstki złota!”

W porównaniu z tekstem Mickiewicza – w wersie, który miałby napisać Zaleski, został dodany wykrzyknik „oh!” (rzeczywiście bardzo częsty u Zaleskiego) oraz liczebnik „dwie”, formę podstawową „garście” zastąpił deminutyw „garstki”, a przydawka „zakłętego” zniknęła. Ale, jakby przy okazji tych zmian, nastąpiło skrócenie wersu o 2 sylaby i zamiast Mickiewiczowskiego 13-zgłoskowca 7+6 pojawił się 11-zgłoskowiec 5+6.

Teksty B. Zaleskiego cyt. z: *Pisma*. T. 1–4. Lwów 1877.

to najczęściej zdanie pojedyncze wypełniające cały wers. Między wierszem a składnią panuje więc harmonijna zgodność, stanowiąca jeden z przejawów paralelizmu, który w poezji Zaleskiego pełni ważne funkcje: wierszotwórczą i stylistyczną. Jego utwory są przeważnie pisane strofami, i to zawsze regularnymi; na tej kanwie rozwija on dalsze cechy powtarzalności językowo-wierszowej. Wielokrotnie stosuje budowę ramową całego tekstu: pierwsza strofa powtarza się na końcu dosłownie lub z modyfikacjami. Strukturą ramową odznaczają się też nieraz pojedyncze strofy, kiedy wyrażenie rozpoczynające strofę powtarza się na jej końcu (lub w refrenie). Chętnie posługuje się Zaleski refrenem oraz powtórzeniami – dosłownymi czy z pewnymi zmianami – pojedynczych wersów lub ich członów, anaforami składniowymi tylko, anaforami stroficznymi i wersowymi, wreszcie – najczęściej, gdyż dotyczy to zarówno wierszy stroficznymi jak stychicznymi – doraźnymi powtórzeniami pojedynczych wyrazów oraz tak dla jego poezji charakterystycznymi wykrzyknikami leksemicznymi „och!” i „o!”. Powtórzenia wszelkiego typu są zawsze płynnie wkomponowane w strukturę wierszową, nigdy jej nie rozbijają. Pochodną zaś powtórzeń słownych stanowią zjawiska należące do zakresu instrumentacji dźwiękowej (która jako rezultat świadomej organizacji tekstu u Zaleskiego prawie nie istnieje).

Oto ilustrujący te różne typy paralelizmu językowo-wierszowego fragment utworu *U nas inaczej*, pisanego 11-zgłoskowcem 5+6:

Smutnoż tu – smutno, bracia, za Dunajem,  
I w oczach mokro, bo sercami tajem;  
Ludzie nas nudzą – i świat cały nudzi;  
Cudzo – och! pusto – śród świata i ludzi!  
Nie ma bo rady dla duszy kozaczej,  
U nas inaczej – inaczej – inaczej!

U nas inaczej! Och! Ojczyzna lasza  
To wszechstowiańska królowa i nasza!  
Bracia, zginiemy za nią, kiedy skinie,  
Ale śnić będziem o swej Ukrainie:  
Nie ma bo rady dla duszy kozaczej,  
U nas inaczej – inaczej – inaczej!

U nas inaczej! I bujnie, i miło;  
Hej, nie zastępuj na drodze, mogiło!  
Nie ściel się cieniem! niech sokole oko  
Kąpię w burzanach lubo a szeroko!  
Nie ma bo rady dla duszy kozaczej,  
U nas inaczej – inaczej – inaczej.

W takim stopniu i w takim nasyceniu jak u Zaleskiego paralelizm rzadko pojawia się wcześniej w poezji literackiej. Jego głównego źródła należy szukać w wierszu ludowej pieśni, ale czy ukraińskiej, czy polskiej – tego nie da się stwierdzić, gdyż w obu paralelizm ma takie same cechy<sup>3</sup>. A Zaleski – chociaż cenił wysoko i wykorzystywał nieraz w różny sposób folklor ukraiński – tworzył przecież w środowisku polskim i znał świetnie polską poezję współczesną, która była wówczas

<sup>3</sup> Trudno przyjąć uogólniającą tezę K o ł e s s y (*Ukraińska rytmika ludowa [...]*, s. 77) głoszącą, że „na ukraińskich pieśniach wzorował Zaleski syntaktyczną budowę swych zwrotek”. Tendencja do uzgadniania podziału na wersy i strofy z rozczłonkowaniem składniowym cechuje zarówno ukraińską, jak i polską pieśń ludową, a także literackie stylizacje.

tak często nachylona ku ludowości i pieśniowości. W utworach stylizowanych na ludowe piosenki posługiwano się oczywiście różnymi rodzajami paralelizmu, jakkolwiek nie zawsze charakterystycznymi dla twórczości folkloru<sup>4</sup>.

Natomiast pod względem struktury rytmicznej utwory pisane 13- i 11-zgłoskowcem na pewno nie mają nic wspólnego z ukraińską pieśnią ludową. Co prawda, oba te rozmiary, i 13-zgłoskowiec (7+6), i 11-zgłoskowiec (5+6), zostały na przełomie w. XVI i XVII wraz z innymi rozmiarami polskiego wiersza przejęte przez poezję ukraińską, tworząc jej pierwszą „literacką” wersyfikację – ale odbywało się to wyłącznie na płaszczyźnie literatury tzw. artystycznej. (Niektóre „genetycznie polskie” rozmiary, głównie 13-zgłoskowiec 7+6, przedostały się później do ukraińskiej poezji popularnej – ale nie do pieśni ludowej.)

Również tradycyjnym polskim wierszem sylabicznym, którym jednak Zaleski posługiwał się rzadziej niż dwoma omawianymi rozmiarami, jest 10-zgłoskowiec symetrycznie dzielony średniówką, czyli o wzorcu 5+5. Wyrównania postaci rytmicznej wersu są tu jeszcze wyraźniejsze i częstsze niż w 11-zgłoskowcu, tendencja do dwuakcentowości każdego z członów (właściwa w ogóle w polszczyźnie odcinkowi 5-zgłoskowemu) – bardzo silna. Dlatego zapewne miewa ten rozmiar przez cały czas swego istnienia w naszej poezji liczne zastosowania w wierszu pieśniowym: od średniowiecznych pieśni religijnych, poprzez poezję Kochanowskiego (m.in. *Psalmy*), dworskie pieśni barokowe, utwory „śpiewnych poetów” epoki oświecenia, Karpińskiego i Książnina, do części (*Czerniaków*) stroficznej sielanki Brodzińskiego *Staś i Halina*. Dość częste występowanie tego rozmiaru w polskiej pieśni ludowej poświadczają badania Heleny Windakiewiczowej<sup>5</sup>. Nie da się więc utrzymać opinia wyrażona kiedyś przez Kołesę, że 10-zgłoskowiec 5+5 jest rzadkim rozmiarem w poezji polskiej, zarówno literackiej, jak ludowej, i dlatego „musiała się ta forma rytmiczna utrwalić w pamięci poety pod wpływem ukraińskiej pieśni ludowej”<sup>6</sup>. Jeszcze jednego kontrargumentu dostarcza własna twórczość Zaleskiego. Wśród przeszło 20 utworów poety napisanych 10-zgłoskowcem 5+5 (lub z jego udziałem, m.in. strofą stanisławowską) tylko jeden – *Janusz Bieniawski. Fragment z rycerskiego rapsodu* – wiąże się z pewnymi dumami ukraińskimi, ale wyłącznie w płaszczyźnie fabuły. Do jednego z krótkich erotyków napisanych tym rozmiarem skomponował melodię Szopen, ale to on nazwał go dumką, nawet nie autor. Wszystkie teksty mają charakter literacki, żaden nie wykazuje związków z konkretną pieśnią ukraińską.

Zrytmizowanie, melodyjność, śpiewność są oczywiście najbardziej dostrzegalne w utworach Zaleskiego ukształtowanych wierszem sylabotonicznym. Zaprzyjaźniony z pionierem polskiego sylabotonizmu, Kazimierzem Brodzińskim, Zaleski był pierwszym poetą, który podjął – i to entuzjastycznie – nową koncepcję budowy wiersza. Trzeba tu od razu powiedzieć, że ani Mickiewicz, ani Słowacki nie sięgali często po wiersz sylabotoniczny; w ich twórczości kształtuje on drobną część utworów (lub fragmentów utworów, jak w *Dziadach* czy *Kordianie*), pod-

<sup>4</sup> Z tych literackich stylizacji na ludowość Zaleski przejął m.in. (prawdopodobnie z *Pieśni rolników polskich* Brodzińskiego) budowę ramową tekstu poetyckiego, nie znaną pieśni ludowej, która jest strukturą z zasady „otwartą”, umożliwiającą kontynuację.

<sup>5</sup> H. W i n d a k i e w i c z o w a, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. „Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny” t. 52 (1913).

<sup>6</sup> K o ł e s a, *Ukraińska rytmika ludowa [...]*, s. 65.

czas gdy u Zaleskiego – ponad połowę wszystkich poetyckich tekstów. Szerokie wykorzystanie wiersza sylabotonicznego oznacza u niego posługiwanie się w dużej mierze wersami krótkimi (głównie 8-zgłoskowcem), co jeszcze nasila właściwą temu systemowi – a zwiększoną w porównaniu z sylabizmem – rytmizację i śpiewność wypowiedzi. Użycie krótkich, czasem i bardzo krótkich wersów sprawia, że rymy są częstsze i wzmagają rytmizację oraz śpiewność. Temu służy też nowy rodzaj rymu, jaki wchodzi wraz z sylabotonizmem – rym męski. Wreszcie: wszystkie przejawy paralelizmu, o których tu była mowa, są w wierszu sylabotonicznym jeszcze wyraźniejsze (a dominowanie złożeń współrzędnych wręcz uderzające) ze względu na charakter tej struktury, u Zaleskiego zaś – dodatkowo wzmocnione. Ale wzmocnione nie dlatego, że przejawiają się one szczególnie silnie akurat w wierszu pieśni ukraińskiej. Jest to własna inicjatywa poety (o której będzie dalej mowa). Podobnie własnego jego pomysłu są bogate, melodyjne strofy z użyciem nieraz dwóch różnych toków sylabotonicznych czy z przeplotem wersów sylabotonicznych i sylabicznych (ten ostatni typ budowy strofy stanie się naszą polską specjalnością). Pieśń ludowa – ukraińska czy polska – podobnych strof w ogóle nie zna, dominującym układem jest w niej dystych.

Spójrzmy na jeden z układów stroficznych stworzonych przez Zaleskiego, a będący świadectwem typowo literackiej świadomości w tej dziedzinie:

Ura ho! ура ho! ура!  
 Limany nasze, limany!  
 W ognjach goreją kurhany  
 I Czartomelik, i Dura!  
 Okrzyk, bracia! a wesoło,  
 Aż rozgłośnie naokoło,  
 Od Chortycy do Tawani,  
 Zagrzmią progi i ostrowy!  
 Niech nam żyje, niech hetmani!  
 Konaszewicz, nasz Koszowy!

W każdej z ośmiu strof wiersza *Czajki* cztery pierwsze wersy kształtowane są 8-zgłoskowcem nietrocheicznym (tzw. trzyakcentowym), sześć następnych wersów – 8-zgłoskowcem trocheicznym<sup>7</sup>. Dziwne może się wydawać, że tą kombinowaną, wyraźnie „uczoną” strofą napisał Zaleski *Śpiew Zaporozców w powrocie z wyprawy morskiej Konaszewicza* – jak głosi podtytuł *Czajek*. Ale jest to jeden z częstych w jego praktyce poetyckiej przejawów łączenia stylizacji na „ludowość” i „ukraińskość” z cechami stylu *par excellence* literackiego.

Zaleski stosował wszystkie typy toku akcentowego, jakie dają się w polszczyźnie zrealizować praktycznie, a nie tylko eksperymentalnie<sup>8</sup>. Ale trzon jego

<sup>7</sup> Lata dwudzieste w. XIX, w których powstał ten utwór, to okres, kiedy polski 8-zgłoskowiec sylabiczny, w jakim przemieszane są nieregularnie dwa główne warianty rytmiczne – trocheiczny i nietrocheiczny, rozszczepia się na takie właśnie dwie postaci wiersza. Szerzej o tym procesie, któremu *nb.* nie poddał się wiersz Mickiewicza i – w większości utworów – Słowackiego, a którego *Czajki* są jakby ilustracją, zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wyd. 2. Wrocław 2001, s. 192–193, 241, 256–257.

<sup>8</sup> Takim eksperymentem jest pierwszy drukowany (w „Dzienniku Wileńskim” w r. 1817) utwór Zaleskiego *Duma o Wacławie*, pisany 3-stopowcem daktylicznym. Wzorem Brodzińskiego młodzieńki poeta opatrzył swój wiersz schematem metrycznym. Ale nigdy już później nie sięgnął po to metrum, zdając sobie zapewne sprawę ze związanych z nim „kosztów językowych”.

twórczości sylabotonicznej, olbrzymia większość tekstów i wersów – to trochej; pozostałe metry stanowią właściwie margines. Wierszem trocheicznym pisał Zaleski nie tylko dumki, szumki i wiośniarki, ale także całe poematy, jak *Rusalki* czy ogromny *Duch od stepu* albo *Złota дума*, również niektóre utwory programowe, jak np. *Śpiew poety*, religijne i patriotyczne. Jego 8-zgłoskowiec – to prawie wyłącznie wiersz trocheiczny<sup>9</sup>. Przywoływany tu już parokrotnie Kołessa przypisywał tę ogromną częstość toku trocheicznego w twórczości Zaleskiego wpływowi wiersza pieśni ukraińskiej:

Forma taka rytmiczna tak często jest używana w ukraińskich pieśniach miłosnych, kozackich, hajdamackich, czumackich, szczególnie zaś w żartobliwych szumkach, melodia ich wiele razy musiała się obić o uszy Bohdana i utrwalić się w jego pamięci, tak że rytm tych pieśni stał się najulubieńszym wzorem jego poezji [...] <sup>10</sup>.

Tymczasem lektura wczesnych zbiorów pieśni ukraińskich, z których, jak ustalili folklorysty, Zaleski korzystał<sup>11</sup>, utwierdza w przekonaniu, że te pieśni nie są przeważnie sylabotoniczne, a czasem nawet nie są ściśle sylabiczne (nieściśłości sylabicznej budowy wyrównuje, jak wiadomo, melodia). Jeśli dominującym rozmiarem w danej pieśni jest 8-zgłoskowiec, to w tekście zaznacza się zazwyczaj silniejsza czy słabsza tendencja do takiego rozkładu akcentów, który da się podporządkować tokowi trocheicznemu. Melodie pieśni bywają różne i czasem sugerują one „trocheiczny” układ akcentów w wersach, ale trzeba pamiętać, że pieśń ludowa swobodnie operuje transakcentacją<sup>12</sup>, a więc, że teksty w takich przypadkach prawie nigdy nie są ściśle trocheiczne. Natomiast w poezji Zaleskiego i sylabiczność, i trocheiczność 8-zgłoskowca są absolutne. Jeśli korzysta on z jakichś konkretnych pieśni ludowych w swoich utworach pisanych 8-zgłoskowcem, to z przejawiającej się w nich tendencji trocheicznej czyni konstantę, a więc jeszcze silniej je rytmizuje!

Pieśni, które stanowiły bezpośrednią inspirację dla wiersza utworów Zaleskiego pisanych 8-zgłoskowcem trocheicznym, są tylko dwie. Jedną – popularną piosenkę *U susida chata bila...* – sparafrazował poeta jako wstawkę pieśniową w pisanej innym rozmiarem dumce *Damian książę Wiśniowiecki* oraz w wierszu *Co mi po tym*. Melodia tej piosenki jest „trocheiczna”, ale tekst przejawia jedynie tendencję do toku trocheicznego – w jednych strofach silniejszą, w innych słabszą<sup>13</sup>. Druga pieśń, *Homin, homin po dibrowi...*, jest źródłem – zdaniem Kołesy – dwóch wczesnych wierszy Zaleskiego, *Nieszczęśliwa rodzina* i *Wzgórek pożegnania* (drugi jest przeróbką pierwszego). W tej pieśni, z której oba polskie utwory przejęły pewne motywy, wersy o strukturze właściwej tokowi trocheicznemu stanowią niewiele ponad połowę, podczas gdy w parafrazach czy przeróbkach Zaleskiego trocheiczność wszyst-

<sup>9</sup> Jeden tylko utwór, z tych najwcześniejszych (*Wyjeżdżający do Legionów*), poeta ukształtował „starym” 8-zgłoskowcem sylabicznym, kilkanaście niedługich przeważnie wierszy – 8-zgłoskowcem trzyakcentowym.

<sup>10</sup> Kołessa, *Ukraińska rytmika ludowa [...]*, s. 57.

<sup>11</sup> Są to zbiory: Maksymowicza (1827 i 1834), Certelewa (1819), Wacława z Oleska (1833) i Czubińskiego; melodie – ale tylko do niewielkiej części tekstów – zawiera jedynie zbiór Wacława z Oleska.

<sup>12</sup> Zob. przypis 13.

<sup>13</sup> Np. w pierwszej strofie nie da się podporządkować budowie trocheicznej wers 7 („*Ani szczęścia, ani zinki*”), w następnej – wersy 1 („*Susid ore, susid sije*”) i 4 („*Ani żyta ne sijano*”).

kich wersów jest nieposzlakowana. Związek z rytmiką konkretnej ukraińskiej pieśni ludowej przypisuje się jeszcze jednemu, prawie całkowicie trocheicznemu, wierszowi Zaleskiego (a zarazem jednemu z najlepszych jego utworów) – *Dumce hetmana Kosińskiego*, ale podobieństwo strukturalne sprowadza się tu głównie do występowania 5-zgłoskowej kody stroficznej<sup>14</sup>.

Oto pierwsze strofy wiersza Zaleskiego i pieśni *Jichaw kozak za Dunaj...*:

Hop, hop, cwałem, koniu wrony,  
Leć do pułków, do mej żony,  
Dłużej chwilką  
Jeszcze tylko  
Do Stawiszcz mi służ.

*Jichaw kozak za Dunaj,  
Skazaw: dŭwczyny, proszczaj.  
Ty, kónyku woronńkyj,  
Nesý, ne huláj.*

*Dumka* zawiera przy tym szereg nowych motywów w porównaniu z ukraińską pieśnią i ma bohaterów z innej sfery społecznej, a w związku z tym odznacza się też innym charakterem stylistycznym. Również i w poprzednio wymienionych utworach Zaleski zmienia rejestr stylistyczny albo – co u niego częste – miesza rejestry, łącząc czy nawet zderzając „ludowość” z „literackością”. Podobne traktowanie ukraińskich pieśni ludowych wydaje się typowe dla jego poezji, bez względu na to, jak i w jakim stopniu z tych pieśni korzysta.

Cytowana opinia Kołesy o decydującym wpływie ukraińskich pieśni ludowych na utwory Zaleskiego pisane 8-zgłoskowcem trocheicznym najwyraźniej pomija kontekst wierszowy, w jakim rozwijała się jego twórczość – czyli współczesną mu poezję polską, w której ten rozmiar był bardzo popularny. Trocheiczny 8-zgłoskowiec stosowali z ogromnym upodobaniem od lat dwudziestych XIX w. aż do osiemdziesiątych – wyjąwszy tych trzech największych – wszyscy, w krótkich wierszach i w całych poematach czy utworach dramatycznych: Brodziński, Pol, Witwicki, Krasiński, Fredro, Syrokomla, Lenartowicz, Konopnicka i wielu innych. Bo też trochej ma właśnie w tym rozmiarze wielkie zalety; przede wszystkim jest najłatwiejszy do kształtowania spośród toków akcentowych dostępnych dla polszczyzny. Przez ówczesnych teoretyków i krytyków był on określany jako „nasz”, „swojski” (szczególnie w odróżnieniu od jambu)<sup>15</sup>. Poza tym już od początków sylabotonizmu 8-zgłoskowiec trocheiczny jest u nas głównym wierszem stylizacji na ludową pieśń. Taki charakter stylizacyjny mają prawie wszystkie utwory Zaleskiego pisane 8-zgłoskowcem trocheicznym – i z tego punktu widzenia jest on typowym przedstawicielem dążeń i osiągnięć swojego środowiska poetyckiego.

Co innego, gdy chodzi o udział trocheicznego 8-zgłoskowca w długim rozmiarze średniówkowym, w 14-zgłoskowcu 8+6, którym Zaleski pisał wprawdzie znacznie mniej niż samym 8-zgłoskowym wierszem, ale – na wersy licząc – nie tak mało. Jest to nasz wspólny, polsko-ukraiński wzorzec<sup>16</sup>, jego historią i funkcja-

<sup>14</sup> Strofy pieśni ukraińskiej kształtowane są w całości wierszem sylabicznym (7-, 7-, 8- i 5-zgłoskowcem), podczas gdy u Zaleskiego – z wyjątkiem owego końcowego 5-zgłoskowca – pozostałe cztery wersy (8-, 8-, 4-, 4-zgłoskowe) mają budowę trocheiczną.

<sup>15</sup> Zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 150–152.

<sup>16</sup> Zob. H. S i d o r e n k o, *Zarys wersyfikacji ukraińskiej*. Wrocław 1961, s. 15: „Nazywa się go metrem kołomyjkowym od rozpowszechnionych w zachodnioukraińskich regionach, a przede wszystkim na Huculszczyźnie, niedużych, związanych głównie z tańcem, pieśni – kołomyjek. [...] Typ rytmiczny wiersza kołomyjkowego stworzony został nieco wcześniej, niż pojawiła się jego nazwa”.



mi znakowymi zajęłam się w innej pracy<sup>17</sup>, z której czerpię kilka informacji. Otóż wiersz ten ma w polskiej poezji literackiej dwie postaci: „pełną” – jako długi, średniówkowy wers, i „łamaną” – powstała w rezultacie rozbicia dystychu złożonego z 14-zgłoskowców na cztery wersy, z dodaniem rymów w wersach nieparzystych: 8a 6b 8a 6b. W roli środka stylizacji na ludową piosenkę zaczął być 14-zgłoskowiec 8+6 stosowany – ale tylko w postaci „łamanej” – w poezji polskiego oświecenia przez Bogusławskiego i Szymanowskiego<sup>18</sup>, później (w takiej samej funkcji) przez Brodzińskiego i kilku pomniejszych poetów. Podjął też strofę 8a 6b 8a 6b w latach trzydziestych XIX w. Zaleski, o czym mowa będzie nieco dalej.

Natomiast 14-zgłoskowiec 8+6 w postaci długiego średniówkowego wersu – znany z literatury średniowiecza, renesansu i baroku – w oświeceniu bodaj wcale nie występuje. W pierwszych dekadach XIX w. można go czasem spotkać w poezji popularnej jako formę dwuwierszy stylizowanych na przyśpiewki krakowskie<sup>19</sup>. Ale w poezji literackiej pierwszym, kto sięgnie w w. XIX, na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, po ten długi rozmiar, stosując go w celach wyraźnie stylizacyjnych – będzie właśnie Zaleski (przed Ujejskim, Asnykiem, Lenartowiczem, Konopnicką, którzy, jak można sądzić, na nim się wzorowali). Takimi „pełnymi” 14-zgłoskowcami 8+6 w strofach czterowersowych o rymowaniu parzystym napisał Zaleski olbrzymi poemat *Potrzeba Zbaraska*, przesycony wręcz ukrajinizmami na różnych poziomach organizacji językowej tekstu, a określony w podtytule jako „Urywek z hetmańskiej dumy, którą z przypomnień o starodawnych mołojckich czasach i w postach ku piewcom ukraińskim spisał ...”. Długie wersy o wzorcu 14 (8+6) stanowią komponenty stroficzne w wierszu *Lach serdeczny na marach* (następują tam one – w strofach czterowersowych aabb – po dwóch 15-zgłoskowcach 8+7). Z takich też wersów składa się poemat *Teligola*, w którym oprócz mnóstwa ukrajinizmów oraz nawiązań treściowych do pieśni epickich ukraińskiej poezji popularnej spotyka się przejęte z tej poezji całe formuły metryczno-językowe<sup>20</sup>. Np.:

*Oj ne diżde win syn bisiw puskat' stritu jarku,  
Jak pobaczyt w ruci spysu, na płeczach janczarku.*

Teligola asawałom odbrzmiewa w huk szparki:  
Na koń! na koń! – w ramię spisy! na plecy janczarki!

Z przedstawionych tu względów skłonna jestem widzieć w stosowaniu przez Zaleskiego długiego (tj. nie „łamanego”) wersu 14-zgłoskowego (8+6) o rymowaniu parzystym – bezpośredni wpływ ukraińskiej pieśni. Stosuje go jednak Zaleski po swojemu, tj. sylabotonizując czasem całkowicie, a zawsze – częściowo. W ukraińskiej poezji popularnej czy ludowej to rozmiar w zasadzie sylabiczny; w jego pierwszym członie, 8-zgłoskowym, dość silna jest – średnio biorąc – tendencja do takiego układu akcentów wyrazowych, który daje się podporządkować tokowi trocheiczne-

<sup>17</sup> L. Pszczołowska, *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*. Studium przygotowane do tomu zbiorowego *Wiersz w kulturze*.

<sup>18</sup> Jako przykład szczególnie ważnego zastosowania tego rozmiaru warto wspomnieć powstały pod koniec w. XVIII *Mazurek Dąbrowskiego*.

<sup>19</sup> Np. sporadycznie zdarzają się takie dystychy wśród *Krakowiaków* w zbiorze *Wacława z Oleśka* (z zasady mających postać dwuwierszy zbudowanych z 12-zgłoskowców 6+6).

<sup>20</sup> O definicji formuły zob. A. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge 1960, s. 220.

mu (ale to tylko tendencja, a nie konstanta!), w członie 6-zgłoskowym zaś nieregularnie przeplatają się dwa warianty rytmiczne tego odcinka: „trocheiczny” i „amfibrachiczny”, ale żaden z nich wyraźniej nie góruje pod względem częstości. U Zaleskiego 8-zgłoskowy człon wersu jest zawsze bezwyjątkowo trocheiczny, 6-zgłoskowy przeważnie – jak w ukraińskiej pieśni – „dwurytmowy”, ale bywa czasem ściśle amfibrachiczny, jak w *Przyprawce do Potrzeby Zbaraskiej* i w całej części I tego poematu. Tak więc i w tym rozmiarze zachodzi to co w wypadku samego 8-zgłoskowca: w stosunku do budowy pieśni ukraińskiej poeta wprowadza naddatek rytmizacji i śpiewności.

Podobnie dodatkowo rytmizuje Zaleski, a także uśpiewnia – w porównaniu z ukraińskimi oryginałami – 14-zgłoskowiec 8+6 w postaci „łamanej”, czyli strofy czterowersowej powstałej z pieśniowego dystychu. Zaleski napisał taką strofą cztery krótkie wiersze liryczne (określona postać wzorca 14 <8+6> jest więc u niego wyznacznikiem gatunku poetyckiego). Dwa z tych wierszy są tłumaczeniami (a w niektórych miejscach przeróbkami) konkretnych ukraińskich pieśni ludowych: *Pochód i Wyjazd bez powrotu*; przytaczam początek pieśni będącej podstawą *Wyjazdu* oraz pierwszą strofę tego utworu:

*Stoi! jáwir nad wodóju w wódu pochyływsia,  
Na kozáka newzhódońka, kozák zazurywsia.*

Stoi jawor wedle wody,  
A chyla się, chyla,  
Płacze, nudzi kozak młody,  
Bo ciężka nań chwila.

Trzeci wiersz, *Zakochana* – to wolny przekład piosenki pochodzącej z operetkowego libretta Iwana Kotłarewskiego *Natałka-Połtawka* (z r. 1819) i stanowiącej bodaj pierwszy w poezji ukraińskiej przypadek zastosowania „łamanej” postaci 14-zgłoskowca 8+6 do celów stylizacji „na ludowość”<sup>21</sup>. Czwarty utwór, *Co ja widział dzisiaj*, łączy z ukraińską ludowością tylko wspólny rozmiar wierszowy i kształt strofy, jest to bowiem tekst typowo literacki. W strofie Zaleskiego – podobnie jak w stylizowanych na podstawie polskiej pieśni ludowej utworach poetów oświecenia i preromantyzmu (o których była już mowa) – zrymowane są nie tylko wersy 6-zgłoskowe, ale i 8-zgłoskowe: 8a 6b 8a 6b. Do regularnej powtarzalności współbrzmień dodaje poeta – zapewne za wzorem Czeczota i Zana, poprzedników w stosowaniu tej strofy – regularny rozkład akcentów w wersach 8-zgłoskowych: są one zawsze trocheiczne, jak w podanym właśnie cytacie.

Pozostałe typy budowy metrycznej, które – jak już się powiedziało – stosował Zaleski o wiele rzadziej niż trochej, a więc tok amfibrachiczny, anapestyczny i jambiczny, mają zarówno w polskiej, jak i ukraińskiej poezji charakter wyraźnie literacki, w pieśniach ludowych wcale czy prawie wcale nie występują<sup>22</sup>. Spośród dwu-

<sup>21</sup> W odróżnieniu od polskich stylizacji – w strofach piosenki Kotłarewskiego połączone są rymem tylko wersy parzyste, 6-zgłoskowe. Takie rymowanie będzie też później w poezji ukraińskiej częste dla tej strofy oraz dla spotykanego np. u Szewczenki stychicznego wiersza o regularnym przeplocie 8- i 6-zgłoskowców.

<sup>22</sup> Chodzi tu o strukturę tekstu, a nie pojedynczych wyławianych z niego zestrojów akcentowych czy wyrażeń – podejście, które często spotyka się w studiach Kołessy i korzystających z niego późniejszych badaczy i które zniekształca sądy o wierszu Zaleskiego.

dziestu przeszło utworów, jakie ukształtował Zaleski tokiem amfibrachicznym lub z udziałem tego toku, większość związana jest z ukraińskimi realiami, nasycona ukraińskimi, zawiera odniesienia do dziejów Ukrainy – ale struktury rytmicznej ta „ukraińskość” w ogóle nie dotyczy<sup>23</sup>. A są tu przeważnie wiersze bardzo śpiewne, do których powstawały od razu melodie, jak np. *Rojenia wiośniane, czy W spółce ze słowikiem* – utwór, którym zachwycił się Mickiewicz i zamierzał do niego, jak pisał Zaleskiemu, „muzykę dorobić”<sup>24</sup>. O tym, że Zaleski często kształtował amfibrachem człon klauzulowy 14-zgłoskowca 8+6 w jego postaci przejętej najprawdopodobniej z wiersza ukraińskiego, była już tutaj mowa.

Wierszem anapestycznym Zaleski posługiwał się (w utworach oryginalnych) rzadziej niż amfibrachem, choć pod względem liczby wersów anapestyczny tok jest u niego wyraźniej reprezentowany. Zaleski bowiem, który był bodaj pierwszym w Polsce poetą stosującym anapestyczny 2-stopowiec, napisał tym krótkim, 7-zgłoskowym rozmiarem nie tylko parę utworów lirycznych, ale też obszerny poemat historyzoficzno-programowy *Sam z pieśnią*. Anapestycznego 7-zgłoskowca użył też w jednym ze swoich najbardziej znanych piosenkowych wierszy, pt. *Śliczny chłopiec*, do którego melodię skomponował Szopen. Utwór ten jest przekładem, a właściwie przeróbką, do dziś śpiewanej piosenki ukraińskiej o Petrusiu (mającej różne incipity, zależnie od lokalnego wariantu). Melodia tej piosenki narzuca niejako – w śpiewie, oczywiście – ukształtowanie „trocheiczne”, melodia refrenu sugeruje tok „trocheiczny” tylko w drugim wersie. Zgodnie z przebiegiem frazy muzycznej na ostatnią sylabę w obu wersach głównych strof (a także refrenu) przypada zawsze mocniejsze miejsce taktu niż na sylabę przedostatnią, co w śpiewie powoduje transakcentację końcową: „*Petrusiá*”, „*matusiá*” itp.; transakcentacja meliczna zachodzi też czasem wewnątrz wersów. Natomiast w oderwanym od melodii tekście głównych strof tej piosenki stosunkowo częsty jest układ akcentów, który daje się podporządkować tokowi anapestycznemu<sup>25</sup>. To zjawisko uchwycił Zaleski i – tak jak robił w wypadku tendencji trocheicznych (w 8-zgłoskowym wersie czy członie wersu) oraz amfibrachicznych (w członie wersu) – zabsolutyzował je, uczynił z niego konstantę budowy tych strof, a w obu wersach refrenu zastosował konsekwentny tok trocheiczny. Porównajmy więc teksty ukraiński i polski:

*A ja lúblu Petrusia,  
A skazáty bojú sia.*

Wzniosły, smukły i młody,  
O! nie lada urody,

– oraz ich refreny:

*Oj bidá, ne Petrus,*  
*Bile łyczko, czórnyj wús.*

Śliczny chłopiec – czego chcieć?  
Czarny wąsik! biała płeć!

<sup>23</sup> Nawet Kołessa, dopatrujący się w większości sylabotonicznych wierszy Zaleskiego wpływu struktur pieśni ukraińskich, pisał o amfibrachach (*Ukraińska rytmika ludowa [...]*, s. 56): „tego rodzaju rytmy napotyamy nadzwyczaj rzadko w ukraińskiej poezji ludowej”. Jeśli chodzi o utwory Zaleskiego utrzymane w toku anapestycznym i jambicznym, to Kołessa traktował je jako wiersze sylabiczne lub kombinacje poszczególnych stóp – amfibrachicznych, trocheicznych, a nawet daktylicznych – w obrębie poszczególnych wersów. Zob. przypis 22.

<sup>24</sup> Zob. A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Jubileuszowe. T. 15. Warszawa 1955, s. 305.

<sup>25</sup> Nic w tym dziwnego, gdyż taką właśnie postać, tj. z akcentami na sylabach 3 i 6, ma jeden z głównych wariantów rytmicznych 7-zgłoskowca sylabicznego (zarówno w ukraińskim, jak i w polskim wierszu).

Tekst oryginalny zawiera też parę strof o układzie akcentów odpowiadającym tokowi trocheicznemu, np. „*Nawaryła, napeklá / A dla kóho? Dla Petrá*”. Ale te strofy nie mają w ogóle odpowiedników w przeróbce Zaleskiego, którego utwór, dłuższy zresztą od ukraińskiej piosenki, zawiera z kolei inne, nie znane jej motywy. Trudno tu też mówić o jakichś elementach ukraińskiej ludowości, gdyż Zaleski zupełnie zmienił rejestr stylistyczny – i jego wiersz jest typową polską piosenką dworkową.

Anapestycznym 3-stopowcem (10-zgłoskowiec 4+6) napisał Zaleski utwór o charakterze „śpiewu historycznego”: *Z mogiły Sawor. O pierwszym hetmanie*, ogromnie zrytmizowany i melodyjny, gdyż ze stałym tokiem akcentowym łączą się bardzo częste powtórzenia różnego typu i zakresu. Głównym terenem zastosowania tego metrum był w jego twórczości przekład serbskich pieśni epickich. Można tu zaobserwować podobną jak w przypadku omawianych parafraz czy przeróbek wiersza ukraińskich pieśni ludowych tendencję do przypisywania oryginałowi kształtu sylabotonicznego<sup>26</sup>.

Tok jambiczny pojawia się w kilkunastu utworach Zaleskiego, powstałych przeważnie w późnym okresie twórczości. W pierwszej połowie w. XIX ten typ wiersza stosowano jeszcze dość rzadko; w wypowiedziach teoretyków anapest i jamb uważa się za „obce”, „nienaturalne”, „sztuczne rytmy”, „niezgodne z duchem i taktem melodii polskich”<sup>27</sup>. Nieliczne pisane jambem utwory Zaleskiego to wiersze liryczne, przeważnie bez „ukrainizmów” i odniesień do Ukrainy. Ale ten właśnie akcentowy tok nadał poeta wierszykowi *Ladaco*, będącemu swobodnym przekładem ukraińskiej piosenki ludowej *Bodaj sia kohut znudyw...* Tak jak w omawianych dotąd sytuacjach tłumaczenia czy przerabiania tekstów pieśniowych ukraińskiego folkloru – wiersz tej pieśni zsyllabotonizował, czyli sylabiczny 7-zgłoskowiec o niezbyt silnej tendencji do układu akcentów, jaki da się podporządkować tokowi jambicznemu, przetworzył w regularny 3-stopowiec jambiczny:

<i>Pryczyný Bóże nóczy</i>	Nie wstanę taki z rana,
<i>Na moi czórni óczy,</i>	Doprawdym spracowana,
<i>Pryczyný i druhúju</i>	A mnie do pracy szkoda,
<i>Na méne mołodúju.</i>	Bom sobie hoża, młoda.

Częściowe zastosowanie toku jambicznego można dostrzec w znanym wierszu Zaleskiego *Dwojaki koniec*, który jest wolnym przekładem ukraińskiej pieśni (prawdopodobnie nie ludowej, tylko popularnej<sup>28</sup>), *Oj lubyłosia dwoje ditej serdeczne...* Jest ona zbudowana z sylabicznych 12-zgłoskowców 5+7, z kilkoma odstępstwami od tej formuły. Zaleski trzymając się ściśle wzorca wierszowego i zachowując dystychiczną strukturę tekstu, zrytmizował człony klauzulowe wszystkich wersów poprzez układ akcentów właściwy tokowi jambicznemu. Jednocześnie, jak to u niego często bywało, zmienił nieco sytuację liryczną, w tym wypadku – wprowadzając motyw społecznego zróżnicowania bohaterów, co wpłynęło z kolei na stylistyczny kształt utworu:

<sup>26</sup> Szerzej o tym zob. L. P s z c z o ł o w s k a, *W poszukiwaniu ekwiwalentu wierszowego. (Na materiale polskich przekładów serbskich pieśni epickich)*. W zb.: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 8. Warszawa 1992.

<sup>27</sup> Zob. P s z c z o ł o w s k a, *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*. Zob. też przypis 14.

<sup>28</sup> Zob. K o ł e s s a, *Ukraiński narodni piśni w poezjach Bohdana Zaleskoho*, s. 58.

*Díwczyna leżyť u báteńka w komóri,  
Mołodýj kozák pry zelénij dubrówi.*

Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,  
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.

*Oj díwczynóńci ta jísty, pýty nósiat',  
Mołodýj kozák zýmnoj wodý prósyť.*

Tam u dziewczyny na leki – wina, miody,  
A u kozaka ni kropli nawet wody.

Jak wynika z przedstawionych tu rezultatów traktowania ludowych pieśni ukraińskich przez Zaleskiego, rytmizacja i śpiewność wiersza w jego wolnych przekładach, parafrazach i przeróbkach ma źródło literackie, a nie ludowe. Stwierdzenie to można odnieść do problematyki szerszej niż tylko wersyfikacyjna – dotyczy ono w ogóle traktowania przez Zaleskiego ukraińskiej poezji ludowej. Nasilaniu rytmizacji i śpiewności – zgodnie z wymogami ściśle przez poetę stosowanych wzorców sylabotonicznych i układów rymowych – odpowiadają doraźne, ale wyraziste zmiany rejestru stylistycznego. W utworach Zaleskiego mieszają się ukrajinizmy rodem z ludowej pieśni z wyrażeniami typowo poetyckimi, prostota wyśłowienia – z jawną literackością. Również „po literacku” traktuje Zaleski motywy ukraińskich pieśni, do których dodaje też często motywy nowe, zupełnie im obce, przeważnie zmieniając status społeczny pieśniowych postaci<sup>29</sup>.

Bliższe zapoznanie się ze sposobami korzystania przez Zaleskiego z ukraińskich pieśni ludowych pozwala więc na potwierdzenie wysuniętego na początku tej pracy przypuszczenia, że jego utwory byłyby bardzo zrytmizowane i śpiewne nawet gdyby po te pieśni w ogóle nie sięgał. Okazało się przecież, że twórczość Zaleskiego odznacza się wzmożoną w stosunku do ukraińskiego folkloru pieśniowego rytmizacją i śpiewnością. „Ukraińskość” jego poezji jest niezaprzeczalna, ale leży ona przede wszystkim w sferze tematów, motywów, realiów – i ich odpowiedników leksykalnych („*porohy*”, „*mołojce*”, „*ataman*” itp., mnóstwo imion własnych), czasem też dotyczy cech fonetycznych (np. „król Zyhmont Stary”, „szlach”) czy słowotwórczych (np. „*namogilny*”), a nawet składniowych („*modłę Ciebie*”). Te elementy nadają wierszowi Zaleskiego ukraiński koloryt, decydują o jego swoistości, egzotyce. A wyrazista rytmiczność, melodyjność, śpiewność to już – w ogromnej większości utworów – dzieło samego poety.

<sup>29</sup> Rezultaty takiego stosunku Zaleskiego do ukraińskich pieśni ludowych, a szczególnie nadmiar „poetyckości” krytykował I. Franko (*I. B. Zaleskij*. „*Zoria*” 1886, nr 117), pisząc m.in.: „U Zaleskiego przekłady żywych pieśni ukraińskich tak są zmienione, tak przerobione na fantastyczną modłę, tak wybujałe poza normalne granice prawdopodobieństwa poetyckiego, że czyta się i samemu sobie się nie wierzy, że mogli być ludzie, którzy uważali za prawdę tę fatamorganę”.