

Nalewajk-Turecka Ź.

TŁUMACZENIE BALLAD BOLESŁAWA LEŚMIANA W KONTEKŚCIE POLSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ TRADYCJI WERSYFIKACYJNEJ

Streszczenie. *Tłumacz, który chce przełożyć wiersze balladowe Bolesława Leśmiana na język obcy musi wziąć pod uwagę kilka zasadniczych kwestii. Nie bez znaczenia w tym względzie okaże się to, do jakiej rodziny języków należy język docelowy i na czym polega jego specyfika w porównaniu ze specyfiką języka, w którym został napisany utwór wybrany do tłumaczenia. Tłumacz musi mieć na uwadze nie tylko to, co składa się na swoistość języka poetyckiego danego autora pod względem rytmicznym, leksykalnym, stylistycznym i kompozycyjnym, lecz także to do jakich tradycji literackich i/lub nieliterackich nawiązuje autor tłumaczonego dzieła i czy te tradycje są znane w kręgu językowym, w którym ma funkcjonować przekład.*

Zachodniosłowiański język polski i wschodniosłowiański język ukraiński pomimo różnic są sobie bliskie pod względem leksykalnym, mają też cechy wspólne pod względem fonetycznym i składniowym, co stanowi istotny czynnik ułatwiający proces przekładu tekstów literackich. Tłumaczeniu sprzyjają również sąsiedztwo języków i łączność kulturowa między ich użytkownikami. Problemem translatorskim może być jednak nie w pełni identyczna semantyka słów wieloznacznych, czego wynikiem nierzadko bywa utrata jednego ze znaczeń (a czasem nawet kilku z nich) aktualizowanych w wierszu wybranym do tłumaczenia¹. Także różnice w typie akcentu – o ile są uświadomione – stwarzać mogą dla tłumacza istotną trudność lub przynajmniej nie lada wyzwanie w dążeniu do uzyskania ekwiwalencji rytmicznej. Problem nabiera wagi zwłaszcza w przekładzie poetyckim i staje się najbardziej widoczny w tłumaczeniu wierszy cechujących się silnym i wykazującym szereg regularności zrytmizowaniem, ponieważ w języku polskim akcent jest stały – na ogół paroksytoniczny i pada na przedostatnią sylabę², a w języku ukraińskim – swobodny i ruchomy. Dodatkowa komplikacja wynika z tego, że część słów o takim samym znaczeniu w obu językach różni się długością – wyrazy polskie są na ogół krótsze, ukraińskie dłuższe. Brak nawet jednej sylaby zmienia rytm wiersza, jedna sylaba za dużo również przekształca utwór pod względem rytmicznym. Tego rodzaju niedostatki i nadmiary skutkują też zakłóceniem równosylabiczności tekstów poetyckich sytuowanych w wersji oryginalnej w obrębie systemu sylabicznego. Warto dodać, że w języku ukraińskim akcent jest ruchomy, ale w porównaniu na przykład z językiem rosyjskim, wykazuje dużą stałość morfologiczną, to znaczy niezbyt często ulega zmianie w różnych formach tego samego wyrazu i różnych wyrazach należących do tej samej rodziny. W języku ukraińskim miejsce, w którym pojawia się akcent, jest określone w sposób mniej rygorystyczny, niż w języku rosyjskim. W konsekwencji w wypadku niektórych wyrazów okazuje się możliwe akcentowanie ich w różnych miejscach. Obecność takiej tendencji odnotowują słowniki, mamy więc do czynienia z nią nie tylko w języku potocznym. Akcent, który pada na początek wyrazu lub jego środkową sylabę owocuje pewnym wydłużeniem samogłoski, natomiast akcent znajdujący się na końcu wyrazu, nieznacznie ją skraca. Opisane zjawisko zależne jest jednak od intonacji całego zdania lub frazy. Różnica w typie akcentu w językach polskim i ukraińskim nabiera jeszcze większego znaczenia jako potencjalny problem przekładowy, jeśli pamiętamy, że dla Bolesława Leśmiana najważniejszym komponentem wiersza był rytm.

¹ Zob. na ten temat: Natalia Sydiaczenko, *Przedmowa*, [w:] *Tomu szczo wony suszci. Antolohija suczasnnoji polskoj poeziji*, tłum. S. Szewczenko, Kameniar, Lwów 1996, s. 7.

² W języku polskim spotykamy akcent oksytoniczny w wyrazach jednosylabowych, a akcenty preparoksytoniczny i prepreparoksytoniczny w wyrazach typu (odpowiednio): widzieliśmy, widzielibyśmy.

Rytm w poezji, jak wiadomo, zależy od liczby sylab, które powtarzają się w poszczególnych wersach i/ lub od sposobu rozłożenia w nich akcentów wyrazowych. Współkształtują go także obecność w utworze średniówki oraz innego rodzaju pauz. Współdecydują o nim też elementy kompozycyjne (do których należą refreny i paralelizmy składniowe oraz elementy stylistyczno-składniowe (takie jak anafory czy epifory). Źródłem rytmiczności utworu poetyckiego są również rymy, do jego wytworzenia przyczynia się ponadto powtarzalność pojedynczych dźwięków (głosek) albo ich grup (sylab lub całych wyrazów). Wrażenie rytmiczności bodaj najbardziej ulega spotęgowaniu dzięki wyraźnej przynależności wiersza do jednego z systemów wersyfikacyjnych. Podstawę rytmu w wierszu sylabicznym tworzy, jak pamiętamy, powtarzalność sylab, w wierszu sylabotonicznym – repetycja stóp, w wierszu tonicznym – zwielokrotnienie zestrojów akcentowych, w wierszu wolnym – powtarzalność wersów.

Bolesław Leśmian tworzył teksty poetyckie w dwóch systemach sylabicznym i sylabotonicznym¹, z założenia nie siggał natomiast po uznawany za nowoczesny wzorzec rytmiczny charakterystyczny dla systemu tonicznego, który kształtował się w czasach współczesnych poecie. Twórca intencjonalnie nie pisał też wierszy wolnych. Głównym celem artykułu jest analiza tłumaczeń ballad Bolesława Leśmiana w kontekście polskiej i ukraińskiej tradycji wersyfikacyjnej. Autorka bada tekst Świdryga i Midryga tłumaczony przez Jurija Bedryka, Mariannę Kijanowską, Julię Łyskun, Wiktora Koptiłowa i Wasyla Borowego, ponieważ jej oryginalny rytm jest świadectwem tego, że ukraińska kultura inspirowała poetę w sensie brzmieniowym. Autorka porównuje również tłumaczenia wiersza Leśmianowskiego *Żołnierz* autorstwa Rostysława Radyszewskiego i Julii Łyskun.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, tłumaczenie, ballada, wersyfikacja, literatura polska, literatura ukraińska, Jurij Bedryk, Marianna Kijanowska, Julia Łyskun, Wiktor Koptiłow i Wasyl Borowy, Rostysław Radyszewski.

Nota o autorze: Nalewajk-Turecka Żaneta, doktor habilitowana, historyk literatury, komparatystyka, edytorka, redaktor naczelna kwartalnika „Tekstualia” (<https://tekstualia.pl>, <https://tekstualiascience.com>). Adiunkt w Zakładzie komparatystyki w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

E-mail: zaneta_nalewajk@o2.pl

Nalewajk-Turecka Ż.

TRANSLATIONS OF BOLESŁAW LEŚMIAN'S BALLADS IN THE CONTEXT OF COMPARISON BETWEEN THE POLISH AND THE UKRAINIAN VERSIFICATION

Abstract. A translator who wants to translate Bolesław Leśmian's ballad poems into a foreign language has to take into consideration several principles. Any translator should consider and compare the language family of a target language and its specific features with those of the language of a work chosen for translation. A translator also has to take into account not only those elements which construct specificity of this author's poetic language in rhythmical, lexical, stylistic, and compositional aspects, but also literary and/or non-literary traditions which the original author refers to and whether these traditions are known in the language circle in which a translation will operate.

The West Slavic Polish language and the East Slavic Ukrainian language are close in terms of vocabulary, despite some differences; they also have common syntactic and phonetic features, and this is an essential factor which makes the process of translating literature texts easier. The neighbourhood of languages and cultural connection between their users also help translation. However, semantics of multivalent

¹ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001, s. 307.

words which are not quite identical can be problematic for a translator and can result in the loss of one or more meanings from a chosen poetic work. Differences in stress patterns – if a translator is aware of them – can also prove a serious obstacle to translation or at least a real challenge in finding rhythmic equivalence. This problem becomes significant, especially in translation of poems marked by strong rhythmicity demonstrating a number of regularities. Polish has fixed, generally paroxitonic stress which falls on the penultimate syllable, whereas stress in Ukrainian is free and movable. An additional complication comes from the fact that some words with the same meaning in both languages differ in length; generally Polish words are shorter than Ukrainian ones. Even one missing syllable or additional syllable can change the rhythm of a poem and may result in breaking equal syllabicity of poetic texts placed in an original within a syllabic verse. It is worth noting that while stress moves in Ukrainian, it shows great morphologic consistency when compared with a language like Russian. This means change is less frequent in various forms of the same word and various words which belong to the same family. At the same time, where stress appears is defined in a less rigorous way in Ukrainian than in Russian. As a result, some words may be stressed in different places. Dictionaries note this tendency, so it does not exist only in everyday language. Stress which falls on the beginning of a word or its medial syllable makes a vowel longer, whereas stress which is situated in the end of a word shortens a vowel a little. However, the described phenomenon depends on the intonation of a whole sentence or a phrase. The difference in stress in Polish and Ukrainian becomes more significant as a potential translation problem if we remember that rhythm was the most important component of a poem for Bolesław Leśmian. Bolesław Leśmian created poetical texts in two systems syllabic verse and syllabic-accentual verse. However, he didn't use a rhythmic sample typical for an accentual verse intentionally, which was a contemporary development of his time and considered modern. The poet didn't want to use free verse. The main goal of this article is to analyse translations of Bolesław Leśmian's ballads in the context of comparison between the Polish and the Ukrainian versification. The authoress examines the text of *Świdryga i Midryga* (Hopster and Bobster/ Whirlus and Twirlus) translated by Yuriy Bedryk, Marianna Kiyanovska, Yulia Lyskun, Viktor Koptylow, Vasyl Borovy, because its original rhythm is evidence that the Ukrainian culture inspired the poet in terms of sound. She also compares translations of the poem *Żołnierz* (Soldier) made by Rostyslav Radshevski and Yulia Lyskun.

Keywords: Bolesław Leśmian, transtation, ballad, versification, Polish literature, Ukrainian literature, Yuriy Bedryk, Marianna Kiyanovska, Yulia Lyskun, Viktor Koptylow, Vasyl Borovy, Rostyslav Radshevski

Information about author: Nalewajk-Turecka Żaneta, PhD hab., literature historian, comparativist, editor, co-founder and editor-in-chief (since 2005) of the quarterly *Tekstualia* ” (<https://tekstualia.pl>, <https://tekstualiascience.com>). She works in the Section of Comparative Studies at the Institute of Polish Literature at the Faculty of Polish Philology at the University of Warsaw.

E-mail: zaneta_nalewajk@o2.pl

Налевайк-Туреца Ж.

ПЕРЕКЛАД БАЛАД БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА У КОНТЕКСТІ ПОЛЬСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРСИФІКАЦІЙНИХ ТРАДИЦІЙ

Анотація. При перекладі балад Болеслава Лесьмяна перекладачеві необхідно звернути увагу на кілька засадничих факторів: цільову мову і її специфіку в порівнянні з мовою оригіналу, своєрідність стилю автора, літературні традиції й запозичення, до яких вдається автор перекладу і рівень адаптації цих традицій у ареалі, де функціонує цільова мова. Болеслав Лесьмян створював поетичні тексти у силабічній і силаботонічній системах, принципово не викори-

стовував тонічну систему та вільного вірша. Основною метою статті є аналіз перекладів балад Болеслава Лесьмяна в контексті польської та української версифікаційних традицій. Авторка досліджує текст балади «Свідрига і Мідрига», перекладений Юрієм Бедриком, Маріанною Кіяновською, Юлією Лискун, Віктором Коптіловим і Василем Боровим. Порівнюються також переклади вірша «Жовнір» авторства Ростислава Радішевського і Юлії Лискун.

Ключові слова: Болеслав Лесьмян, переклад, балада, версифікація, польська література, українська література, Юрій Бедрик, Маріанна Кіяновська, Юлія Лискун, Віктор Коптілов і Василь Боровий, Ростислав Радішевський.

Інформація про автора: Налевайк-Туреца Жанета, доктор габілітований, історик літератури, компаративістка, редакторка, головна редакторка кварталника „Tekstualia” (<https://tekstualia.pl>, <https://tekstualiascience.com>). Ад’юнкт відділу компаративістики Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету.

Електронна адреса: zaneta_nalewajk@o2.pl

Tłumacz, który chce przełożyć wiersze balladowe Bolesława Leśmiana na język obcy musi wziąć pod uwagę kilka zasadniczych kwestii. Nie bez znaczenia w tym względzie okaże się to, do jakiej rodziny języków należy język docelowy i na czym polega jego specyfika w porównaniu ze specyfiką języka, w którym został napisany utwór wybrany do tłumaczenia. Tłumacz musi mieć na uwadze nie tylko to, co składa się na swoistość języka poetyckiego danego autora pod względem rytmicznym, leksykalnym, stylistycznym i kompozycyjnym, lecz także to do jakich tradycji literackich i/lub nieliterackich nawiązuje autor tłumaczonego dzieła i czy te tradycje są znane w kręgu językowym, w którym ma funkcjonować przekład.

Zachodniosłowiański język polski i wchodniosłowiański język ukraiński pomimo różnic są sobie bliskie pod względem leksykalnym, mają też cechy wspólne pod względem fonetycznym i składniowym, co stanowi istotny czynnik ułatwiający proces przekładu tekstów literackich. Tłumaczeniu sprzyjają również sąsiedztwo języków i łączność kulturowa między ich użytkownikami. Problemem translatorskim może być jednak nie w pełni identyczna semantyka słów wieloznacznych, czego wynikiem nierzadko bywa utrata jednego ze znaczeń (a czasem nawet kilku z nich) aktualizowanych w wierszu wybranym do tłumaczenia¹. Także różnice w typie akcentu – o ile są uświadomione – stwarzać mogą dla tłumacza istotną trudność lub przynajmniej nie lada wyzwanie w dążeniu do uzyskania ekwiwalencji rytmicznej. Problem nabiera wagi zwłaszcza w przekładzie poetyckim i staje się najbardziej widoczny w tłumaczeniu wierszy cechujących się silnym i wykazującym szereg regularności zrytmizowaniem, ponieważ w języku polskim akcent jest stały – na ogół paroksytoniczny i pada na przedostatnią sylabę², a w języku ukraińskim – swobodny i ruchomy. Dodatkowa komplikacja wynika z tego, że część słów o takim samym znaczeniu w obu językach różni się długością – wyrazy polskie są na ogół krótsze, ukraińskie dłuższe. Brak nawet jednej sylaby zmienia rytm wiersza, jedna sylaba za dużo również przekształca utwór pod względem rytmicznym. Tego rodzaju niedostatki i nadmiary skutkują też zakłóceniem równosylabiczności tekstów poetyckich sytuowanych w wersji oryginalnej w obrębie systemu

¹ Zob. na ten temat: Natalia Sydiaczenko, *Przedmowa*, [w:] *Tomu szczo wony suszci. Antolohija suchasnoji polskoj poeziji*, tłum. S. Szewczenko, Kameniar, Lwów 1996, s. 7.

² W języku polskim spotykamy akcent oksytoniczny w wyrazach jednosylabowych, a akcenty preparoksytoniczny i prepreparoksytoniczny w wyrazach typu (odpowiednio): widzieliśmy, widzielibyśmy.

syllabicznego. Warto dodać, że w języku ukraińskim akcent jest ruchomy, ale w porównaniu na przykład z językiem rosyjskim, wykazuje dużą stałość morfologiczną, to znaczy niezbyt często ulega zmianie w różnych formach tego samego wyrazu i różnych wyrazach należących do tej samej rodziny. Jednocześnie w języku ukraińskim miejsce, w którym pojawia się akcent, jest określone w sposób dużo mniej rygorystyczny, niż w języku rosyjskim. W konsekwencji w wypadku niektórych wyrazów (czego przykładem „tákoż” lub „takóž”) okazuje się możliwe akcentowanie ich w różnych miejscach. Obecność takiej tendencji odnotowują słowniki, mamy więc do czynienia z nią nie tylko w języku potocznym. Akcent, który pada na początek wyrazu lub jego środkową sylabę owocuje pewnym wydłużeniem samogłoski, natomiast akcent znajdujący się na końcu wyrazu, nieznacznie ją skraca. Opisane zjawisko zależne jest jednak od intonacji całego zdania lub frazy.

Różnica w typie akcentu w językach polskim i ukraińskim nabiera jeszcze większego znaczenia jako potencjalny problem przekładowy, jeśli pamiętamy, że dla Bolesława Leśmiana najważniejszym komponentem wiersza był rytm. Rytm w poezji, jak wiadomo, zależy od liczby sylab, które powtarzają się w poszczególnych wersach i/ lub od sposobu rozłożenia w nich akcentów wyrazowych. Współkształtują go także obecność w utworze średniówki oraz innego rodzaju pauz. Współdecydują o nim też elementy kompozycyjne (do których należą refreny i paralelizmy składniowe oraz elementy stylistyczno-składniowe (takie jak anafory czy epifora). Źródłem rytmiczności utworu poetyckiego są również rymy, do jego wytworzenia przyczynia się ponadto powtarzalność pojedynczych dźwięków (głosek) albo ich grup (sylab lub całych wyrazów). Wrażenie rytmiczności bodaj najbardziej ulega spotęgowaniu dzięki wyraźnej przynależności wiersza do jednego z systemów wersyfikacyjnych. Podstawę rytmu w wierszu sylabicznym tworzy, jak pamiętamy, powtarzalność sylab, w wierszu sylabotonicznym – repetycja stóp, w wierszu tonicznym – zwielokrotnienie zestrojów akcentowych, w wierszu wolnym – powtarzalność wersów.

Warto przypomnieć, że Bolesław Leśmian tworzył teksty poetyckie w dwóch systemach sylabicznym i sylabotonicznym¹, z założenia nie sięgał natomiast po uznawany za nowoczesny wzorzec rytmiczny charakterystyczny dla systemu tonicznego, który kształtował się w czasach współczesnych poecie. Twórca intencjonalnie nie pisał też wierszy wolnych. W tekstach poetyckich Leśmiana, pomimo tego, że poeta był bardzo dobrze zaznajomiony z poezją romantyzmu i symbolizmu rosyjskiego, nie pojawił się niemający odpowiednika w języku polskim system wersyfikacyjny określany mianem „dolnika”², stosowany między innymi przez Wasilija Żukowskiego i – w sposób bardziej odważny przez Michaiła Lermontowa – odkryty później ponownie przez rosyjskich symbolistów.

Zastanówmy się przez chwilę, dlaczego Leśmian spośród możliwości, jakie dawały znane mu systemy wersyfikacyjne, wybrał te, które cechowały się najwyższym stopniem zrytmizowania, czyli systemy sylabiczny i sylabotoniczny. Szukając odpowiedzi na

¹ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001, s. 307.

² Dolnik to nieklasyczna, przejściowa forma metryczna charakteryzująca się stałą liczbą głównych akcentów w wersie i zmienną ilości „słabych” sylab. Na temat dolnika w poezji Wasilija Żukowskiego, Michaiła Lermontowa i symbolistów rosyjskich zob. na przykład: A. Brus, *Poezja Michaiła Lermontowa wobec romantycznej idei syntezy sztuk*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań 2016, s. 72-73.

to pytanie, warto sięgnąć po szkic *Rytm jako światopogląd*, w którym poeta przypisał rytmowi znaczenie metafizyczne, a jednocześnie uznał go za jeden z prymarnych warunków językowej kreacji artystycznej:

„Rytm w poezji – pisał twórca – stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznanej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia. (...) Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadło nie znaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy naszej «zewnętrzność». Z zewnątrz bowiem przychodzą do nas te głosy i barwy, i wonie, którymi – nie znając ich istoty – musimy przepoić nasze myślenie, aby się stało żywym, pokrewnym całemu światu i prawdopodobnym, jeżeli prawdziwym być nie może”¹.

Rytm w poezji decyduje zatem zarówno o możliwości spotkania ze sobą określonych słów, jak i jej braku. To spotkanie, gdy jest podporządkowane rytmowi, ma szansę być zaskakujące, oraz stać się dla wiersza prymarnym impulsem sensotwórczym.

W eseju *U źródeł rytmu (Studium poetyckie)* Leśmian dodawał:

„Odmiana treści i odnowa brzmienia rytmowi się należy i z rytmu jako z niewidzialnego źródła wynika. On włada słowem i przeobraża je po swojemu. On jako magnes tajemniczy pociąga ku sobie te jedyne, te nieomyłne, te najtrafniejsze wyrazy, które się zespalają w śpiewną niepodzielność heksametrowych uniesień. On wreszcie – żywiec twórczy – swym zaraźliwym tętnem podnieca je do pulsowania, odmienia ich akcent i przywłaszcza sobie na zawsze wydzierając je śmierci i martwocie. A przymus jego nie jest przymusem. Niewola jego nie jest niewolą. Nie obciąża bowiem słów, lecz – oskrzydla. Nie powściąga ich pędu w nieskończoność, lecz przynagla. Nie zatracą ich w swej otchłani, lecz unieśmiertelnia. Słowa radują się, że po długiej rozłące mogą znowu zdążyć ku sobie i spotykać się nawzajem w miejscu, gdzie życie codzienne, czyniąc zadość utartym poglądom i nałogom, wzbraniało im wszelkiego spotkania.

I spotykają się – gwiazdy z oczami, duchy z kolumnami, łzy z perłami, spotykają się pod pozorem przenośni na owych mostach złotych, które łączą to, co przed chwilą jeszcze było – nie połączone”².

Jaki wypływa z tego wniosek dla rozumienia zjawiska przekładu? Żeby tłumaczenie mogło aspirować do rangi aktywności artystycznej, dorównującej twórczości Leśmiana, jego autor powinien zaryzykować bycie poetą – wysunąć na pierwszy plan rytmiczność,

¹ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 40, 41.

² B. Leśmian, *U źródeł rytmu (Studium poetyckie)*, [w:] *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 52-53.

otworzyć się na nieoczekiwane, znaczeniorodne sąsiedztwo słów, inaczej mówiąc, pracować nad przekładem, pamiętając o tym, w jaki sposób Leśmian pracował nad wierszem.

„Gdy pisał – wspominała młodsza córka poety – najpierw nucił melodię z bardzo mocno zaznaczonym rytmem. Później przychodziły słowa. Nowe słowa, jego własne. Cała masa słów, które układały się w wiersze (...) Ojciec czytał nam swoje utwory, gdy tylko skończył je pisać, jeszcze atrament był mokry na papierze. Czytając, nadawał każdemu słowu brzmienie niezwyklej piękności. Czytał w rytmie, który kołował głowę. Piękny «»timbre» jego głosu wzbierał leśmianowską melodią (...). Prawa ręka zawieszona w powietrzu, kreśliła cudaczne znaki”¹.

Twórca dał wyraz przekonaniu o pierwszorzędnym znaczeniu rytmu dla poezji nie tylko we wspomnianych esejach, lecz także w twórczości poetyckiej, czego najbardziej bodaj wymownym przykładem są ballady.

„Pamiętam chwile – wspominała Wanda Leśmianówna, córka poety – gdy mój ojciec pisał *Świdrygę i Midrygę*. Wiersz ten ojciec śpiewał tak, że słowa tańczyły. Śpiewał – znaczy śpiewał jak poeta – nie głosem tylko śpiewnym rytmem. Pamiętam tego wieczora drzwi do pokoju ojca były na wpół otwarte, a on stał przy swoim biurku pokrytym sukniem. Czytał na głos pierwsze strofy swojego utworu, przytupując jedną nogą, podczas gdy jego prawa ręka kreśliła zawiadające znaki w powietrzu. Nagle zrozumiałam, że on tańczy razem ze *Świdrygą i Midrygą*.

Ojciec zobaczył mnie sponad swoich okularów i powiedział:

- Słuchaj.

Gdy skończył czytać, zapytał:

- Jak to brzmi?

Nie czekał jednak na moją odpowiedź. Zapomniał, że stałam obok niego i znowu pisał swoim pięknym zielonym piórem nową strofę *Świdrygi i Midrygi*, pijaną zawrotnym rytmem”².

Pisząc o tłumaczeniu ballad Leśmiana na język ukraiński pochylałam się w pierwszej kolejności właśnie nad tekstem *Świdryga i Midryga*, ponieważ jego rytm jawi się jako dowód na to, że kultura ukraińska inspirowała poetę pod względem brzmieniowym. Rytm *Świdrygi i Midrygi* jest – na co zwracała uwagę już Lucylla Pszczołowska – podobnie jak rytm *Piły* rytmem kołomyjki, ukraińskiego tańca, pieśni i wreszcie wiersza, który da się ująć w ramy schematu (8+6), przy czym pierwszy jego człon, czyli ósmiozłogłoskowiec dzieli się na dwie równie części, współdecydując o ostatecznym kształcie rytmicznym całości czternastozłogłoskowca zapisywanym jako (4+4+6)³. Czternastozłogłoskowiec 8+6 to – jak wiadomo – wspólny dla kultury polskiej i ukraińskiej rozmiar wersu, który zachował swoje sylabiczne korzenie, jednak w toku dziejów wraz z rozwojem systemu sylabotonicznego na początku XIX wieku, jego pierwszy człon uległ całkowitej trocheizacji, a drugi – sześćzłogłoskowy w zależności od konkretnej realizacji przybrał kształt trocheiczny lub amfibrachiczny – z wy-

¹ W. Leśmianówna, *Szczęśliwe godziny z moim ojcem*, „Na Antenie” 1966, nr 36, s. 4.

² W. Leśmianówna, *Szczęśliwe godziny z moim ojcem*, op. cit., s. 4.

³ L. Pszczołowska, *14-złogłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński, pod red. L. Pszczołowskiej i N. Czamaty, Instytut Badan Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytut literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Kijów 2007*, s. 61. Zob. też: M.L. Gasparov, *A History of European Versification*, Oxford 1996, s. 32.

rażną przewagą trocheicznego¹. W wieku XX zainteresowanie poetów czternastozgłoskowcem 8+6 w zarówno w wersji pełnej, jak i łamanej (4+4+6) zdecydowanie spadło w obu kulturach. W literaturze ukraińskiej pojawia się jeszcze w później twórczości Iwana Franki i wierszach Pawła Tyczy, w polskiej dochodzi do głosu właśnie poezji u Leśmiana i jawi się jako znak łączności poety z kulturą ukraińską. Czternastozgłoskowiec 8+6 w balladach autora *Łąki* zostaje użyty do celów stylizacji tekstu na pieśń ludową (*Piła*), czy pieśń ludową i taniec, jak to ma miejsce w balladzie *Świdryga i Midryga*, w której kołomyjkowy rytm (współdecydujący o stylizacji folklorystycznej utworu²) sprzęga się z późnośredniowieczną tradycją *dance macabre* aktualizowaną w wierszu Leśmiana w estetyce makabreski łączącej znane z literatur europejskich późnego średniowiecza motywy makabryczne (wywołujące wstręt i strach) z estetyką groteski, neutralizującą w odbiorze trudne emocje i nadającą wizji śmierci taneczną lekkość i wydźwięk komiczny.

Zdaniem znawców tematu – między innymi Fiłareta Kolessy, M. Sumcowa i Iwana Franki rytm kołomyjkowy „(...) osiągnął [on] taki stopień doskonałości, że może on wyrażać najróżniejsze nastroje i uczucia: od żartobliwych, wesołych do najsmutniejszych i najtragiczniejszych. Oprócz tego nadaje się znakomicie do improwizacji (...)”³. Co znaczące cechujący się dużą elastycznością, tworzący czternastozgłoskowiec rytm kołomyjkowy 4+4+6 w toku dziejów okazał się ekspansywny czego dowodem jest jego

¹ L. Pszczołowska, *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński*, pod red. L. Pszczołowskiej i N. Czamaty, op. cit., s. 62-63.

² Polski czternastozgłoskowiec pojawił się już w średniowieczu, w pieśniach religijnych, które zostały napisane rytmiczną łaciną (bez iloczasu). W połowie XVI wieku czternastozgłoskowiec był obecny zarówno w poezji melicznej jak i pisanej. Mikołaj Rej zastosował go w wybranych replikach dialogowych włożonych w usta postaci męskich dramatu *Żywot Józefa*, w posłowniu do cyklu *Zwierzynek* oraz w posłowniu do moralitetu *Kupiec*, a także we wstępie do figlików (będących polską odmianą epigramatu). Czternastozgłoskowiec uzyskał dokładną postać sylabiczną i rymową w twórczości Jana Kochanowskiego, czego przykładem może być poemat *Zuzanna* oraz *Psaln 80, 99 i 119 z Psalterza*. Widoczna jest tu tendencja do symetrycznego podziału wersu 8+6. Względnie jednolity akcent trocheiczny w wierszu czternastozgłoskowym pojawia się w pisarstwie Reja, Bielskiego i Kochanowskiego. Występował tam dość rzadko, ale stosowanie go przez tych twórców wpłynęło na jego późniejszą popularność. Zob. na ten temat: L. Pszczołowska, *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński*, pod red. L. Pszczołowskiej i N. Czamaty, op. cit., s. 40-63. Pszczołowska pisząc o równoległym rozwoju czternastozgłoskowca w literaturach polskiej i ukraińskiej, sformułowała przypuszczenie, że czternastozgłoskowiec 8+6 „nie zrodził się w czasach przedpiśmiennych, w nieokreślonej pod względem czasu i przestrzeni poezji ludowej – ale że pojawił się najpierw w obrębie ukraińskiej poezji popularnej, powstającej w XVII-XVIII wieku na kulturowym pograniczu ukraińsko-polskim. Przedostał się tam z bezpośredniego sąsiedztwa, czyli z polskiej poezji popularnej. Następnie – podobnie jak to się zapewne odbyło w ramach przedstawionej już tu ewolucji polskiego 14₈ – przeszedł do poezji ludowej, rozszerzając się stopniowo na cały, czy prawie cały) obszar zamieszkały przez ludność ukraińskojęzyczną, najbardziej reprezentatywny pozostał jednak ten rozmiar dla pieśni popularnych i ludowych zachodniej Ukrainy. Ibidem, s. 58.

³ Halina Sidorenko, *Zarys wersyfikacji ukraińskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 16. Zob. też: Ф. Колесса *Українська народна пісня на переломі XVII – XVIII вв.*, [w:] idem, Ф. Колесса, *Фольклористичні праці*, Київ: Наукова думка, 1970; Іван Фрэнко, *Статті і матеріали Збірник 4-й*, Львів 1956; Іван Франко, *Володимир Гнатюк. Коломийки*: Т. 2 / Іван Франко [w:] Іван Франко, *Збірник творів: у 50 т.*, Т. 37: Літературно-критичні праці (1876–1885), Київ: Наукова думка, 1983, с. 147–149; Іван Франко, *До історії коломийкового розміру* / Іван Франко // *Збір. творів: у 50 т.*, Т. 39: Літературно-критичні праці (1876–1885), [w:] Іван Франко, Київ: Наукова думка, 1983. – С. 232–242. Zob. też: Rościsław Radyszewski, *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*, cz. I. Monografia, Kraków 1996; Митрофан Довгалевский, *Поетика. (Сад поетичний)*, перекл. Віталій Петрович Маслюк, Київ 1973; Микола Федорович Сумцов, *К истории южно-русской литературы XVII ст.*, Вып. 1, Лазар Баранович, Харків 1885; Українська поезія, кінець XVI – середина XVII ст., Упор. Вікторія Петрівна Колосова, Володимир Іванович Крעותень, Микола Матвійович Суліма, Київ 1992; Валерій Шевчук, *Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть*, У 2 кн. К. 1, Ренесанс. Ранне бароко, Київ 2005.

Микола Сумцов, *Современная Малорусская этнография. Сумцов Современная Малорусская этнография. Ч. I.* // *Киевская старина* – Київ, 1893.

obecność w „wiesniankach” (pieśniach śpiewanych w okresie świąt Wielkiej Nocy), pieśniach historycznych i lirycznych i – co dla nas najbardziej interesujące – w balladach, czego wymowny przykład to *Świdryga i Midryga* Bolesława Leśmiana stanowiąca trudny do zlekceważenia, choć nie zawsze uświadamiany sobie przez tłumaczy, dowód związków kultur polskiej i ukraińskiej oraz twórczości poety z kulturą i folklorem Ukrainy.

Napisałam że to dowód nie zawsze uświadomiony, bo tylko w dwóch z pięciu znanych mi przekładów ballady Lesmiana na język ukraiński autorstwa Jurija Bedryka, Marianny Kijanowskiej, Julii Łyskun, Victora Koptilova oraz Vasyla Borowego rytm wiersza kołomyjkowego, tak głęboko wrośniętego w kulturę ukraińską został zachowany lub prawie zachowany. Mam tu na myśli przekłady Marianny Kijanowskiej¹ i Vasyla Borowego²:

Bolesław Leśmian *Świdryga i Midryga*

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje - Świdryga z Midrygą.

A nie stęka tak stodoła pod cepów bijakiem,
Jak ta łąka, żgana stopą srożej, niż kułakiem!

Zaskoczyła ich na słońcu Południca blada
I Świdrydze i Midrydze i tańcowi rada.

Zaglądała im do oczu chciwie, jak do żłobu.
«Który w tańcu mię wyhula, bom jedna dla obu?» –

«Moja będzie - rzekł Świdryga – ta pierś i ta szyja!» –
A Midryga pięścią przeczy: «Moja lub niczyja!»

Ten ją porwał za dłoń jedną, a tamten za wtórą.
«Musisz obu nam nastarczyć, skapico-dziewczuro!»

A ona im prosto w usta dyszy bez oddechu,
A ona im prosto w oczy śmieje się bez śmiechu.

I rozdwiają się po równu, rozszczepia się żwawo
Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą.

¹ Болеслав Лесьмян, *Свідрига і Мідрига*, [w:] idem, *Садбожий спалахненець*, переклад Маріанни Кіяновської, Дух і Літера, Київ 2018, с. 54–56.

² Болеслав Лесьмян *Свідрига і Мідрига*, переклад: Василь Боровий, [w:] idem, *Червоне сонце Каєркана: Лірика*, Харків: Майдан, 2014, с. 97–99. Tekst dostępny jest także: Болеслав Лесьмян *Свідрига і Мідрига*, переклад: Василь Боровий, [w:] *Збору віоеппе. Poezje wubrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019, с. 189–193.

«Dosyć ciała dwoistego mamy tu na łące!
Tańczcie z nami południami, dopóki jarzące!

Jedna dziewczka rąk ma czworo i cztery ma łydy !
Niech upoją nas do reszty twe słodkie bezwstydy!»

Nasrożyli się do tańca, jak gdyby do boju –
Przysporzyli kwiatom zgiełku, łące – niepokoju.

Więc Świdryga płaśał z prawą, więc Midryga – z lewą,
Ten obcasem kurz zamiatał, a tamten – cholewą.

Na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę -
Podeptali macierzankę, błyszczkę i tymotkę!

Jeden wrzeszczał: «Konaj żywcem!», a drugi:
“Wciornaści!» Tańcowali aż do zdechu i aż do upaści !

Aż poczuli, że dziewczyna życie w tańcu traci,
I umarła jednocześnie we dwojej postaci.

«Pochowajmy owo ciało nie bardzo samotne,
Bo podwójne w tańcowaniu. a w śmierci dwukrotne.

Pochowajmy na cmentarzu, gdzie za drzewem - drzewo.
Zmówmy pacierz obopólny – za prawą i lewą.»

W dwóch ją trumnach ułożyli, ale w jednym grobie –
A już huczy echo ziemne – tańczą trumny obie!

Tańczą, ciałem nakarmione, syte i hulaszczce,
Ukazując co raz w tańcu nie domkniętą paszczę.

Tańczą, skaczą i wirują, klepką dzwonią w klepkę,
Na odkrętkę, na odwrotkę i znów na odsiebkę!

Aż się kręci razem z nimi śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrzościami przerażony cmentarz!

Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesoło!

Aż zmałyły się rozумы Świdrydze-Midrydze,
Jakby wicher je rozhulał na wiatraka śmidze!

I rozwiała się w ich głowach ta wiedza pomglona,
Gdzie jest prawa strona świata, a gdzie lewa strona?

W jakiej trumnie lewa dziewczka. w jakiej prawa leży?
I która z nich i do kogo po śmierci należy?

Tak im w oczach opętanych świat się cały miga,
Że nie wiedzą, kto Świdryga, a kto z nich Midryga?

Jeno ujrzą otchłań śmierci czarną od ogromu:
“A bądźcie tu. ludzie dobrzy, jak u siebie w domu!

Jedna trumna dla jednego, dla drugiego – druga,
W jednej wieczność prawym okiem, w drugiej lewym mruga!»

Obłąkani nad przepaścią poklękali wzajem
I na klęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!

Bolesław Leśmian
Свідрига і Мідрига
przełożyła Marianna Kijanowska

Це не коні так чвалують, той стриба, той плига,
То гопцюють пияки два – Свідрига й Мідрига.

І не стогне так стодола під стома ціпками,
Як той луг, ногами битий більш, ніж кулаками!

Їх застала на осонні Полудниця біла,
І Свідризі, і Мідризі, й танцеві раділа.

Зазирала їм у вічі, вся вишиваная
«Хто зі мною танець вкреше, бо для двох одна я?» –

Тож Свідрига: «Моя буде – перса ці і шия!» –
А Мідрига – з кулаками: «Моя – чи нічия!»

Один взяв її за руку, а інший – за другу.
«Мусиш нам обом дістатись, скупице-подруго!»

А вона їм в губи диха – й не дише, й не бреше.
А вона їм просто в очі сміх без сміху креше.

І порівно роздвоївшись, ділить себе жваво
На дві дівки, на сестриці – ту ліву й ту праву.

«Двоїстого тіла досить маєм тут, де лука!
Танцюй з нами полуднями, доки жар – спонука!»

Дівка має рук і литок – чотири й чотири!
Хай же прянощ твій солодкий поїть нас без міри!»

Нашорошились до танцю, як до бою встали –
І додали квітам шуму, луці ж сни урвали.

Праву в тан узяв Свідрига, а ліву – Мідрига,
Один пил мів халявою, а другий – ліктем дригав.

Біг з підскоком, крок з підскоком – і знов на зворотку!
Потоптали материнку, руту і стокротку!

Один горлав: «Живцем конай!», а другий: «А дулі!»
Танцювали до півсмерті, аж набили гупі!

Враз відчули, що дівчина губить життя в танці,
У двоїстій іпостасі вмерла вмить в мовчанці.

Поховаємо це тіло – не самотнє, щасне,
Бо було подвійне в танці, а в смерті – двочасне.

Поховаємо на цвинтар, десь у тінь під сливу.
Змовмо вервицю подвійну – за праву й за ліву».

В дві труни її поклали, та в одну могилу –
Дві труни розтанцювались, аж луна по тілу!

Ситі, тілом годовані, танцюють, гулящі,
Раз у раз у танці зяють неприкриті пащі.

І танцюють, і вирують, підстрибом – в підльотку,
Біг з підскоком, крок з підскоком – і знов на зворотку!

Смерть із ними в хвацьких плачах крутиться все вище,
Аж за бельбухи вхопилось з дива кладовище!

Аж запався весь крізь себе танцю круг беззвучно,
Аж зробилось під землею весело і гучно!

Аж Свідризі і Мідризі розум заломило,
Ніби вихор розгуляв їх в вітряка на крилах!

Розмаялась в їхніх мізках тьмяних знань оправа,
Що зі сторонами світу: де – ліва, де – права?

В якій труні – права дівка, в якій ліва тужить?
І котра з них і кого з них по смерті вподружить?

Так їм в очах одержимих світ мигтить, як дзиґа,
Що не знають, хто Свідрига з них, а хто – Мідрига.

Тільки й бачать безвість смерті в ніщоти огромах:
«А будьте-но, люди добрі, тут як в себе вдома!»

Сяя труна – для одного, для другого – тая,
В одній вічність око мружить, в другій – моргає!

Два шаленці над прірвою повклякли навзаєм
І танцюють навкарачки понад самим краєм.

Танцювали навкарачки, танцювали плазом,
Так і не так – і навспак – разом і не разом!

Аж у двох трун чорнім смерчі, різними шляхами
Впали у безодню смерті догори ногами!

Bolesław Leśmian
Świdryga i Midryga

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje - Świdryga z Midrygą.

A nie stęka tak stodoła pod cepów bijakiem,
Jak ta łąka, żgana stopą srożej, niż kułakiem!

Zaskoczyła ich na słońcu Południca blada
I Świdrydze i Midrydze i tańcowi rada.

Zaglądała im do oczu chciwie, jak do żłobu.
«Który w tańcu mię wyhula, bom jedna dla obu?» –

«Moja będzie - rzekł Świdryga – ta pierś i ta szyja!» –
A Midryga pięścią przeczy: «Moja lub niczyja!»

Ten ją porwał za dłoń jedną, a tamten za wtórą.
«Musisz obu nam nastarczyć, skąpico-dziewczuro!»

A ona im prosto w usta dyszy bez oddechu,
A ona im prosto w oczy śmieje się bez śmiechu.

I rozdwa ją się po równu, rozszczepia się żwawo
Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą.

«Dosyć ciała dwoistego mamy tu na łące!
Tańczcie z nami południami, dopóki jarzące!

Jedna dziewczka rąk ma czworo i cztery ma łydy !
Niech upoją nas do reszty twe słodkie bezwstydy!»

Nasrożyli się do tańca, jak gdyby do boju –
Przysporzyli kwiatom zgiełku, łące – niepokoju.

Więc Świdryga płaśał z prawą, więc Midryga – z lewą,
Ten obcasem kurz zamiatał, a tamten – cholewą.

Na odsiebkę, na odkrętkę i znów na odwrotkę -
Podeptali macierzankę, błyszczkę i tymotkę!

Jeden wrzeszczał: «Konaj żywcem!», a drugi:
“Wciornaści!» Tańcowali aż do zdechu i aż do upaści !

Aż poczuli, że dziewczyna życie w tańcu traci,
I umarła jednocześnie we dwojej postaci.

«Pochowajmy owo ciało nie bardzo samotne,
Bo podwójne w tańcowaniu. a w śmierci dwukrotne.

Pochowajmy na cmentarzu, gdzie za drzewem - drzewo.
Zmówmy pacierz obopólny – za prawą i lewą.»

W dwóch ją trumnach ułożyli, ale w jednym grobie –
A już huczy echo ziemne – tańczą trumny obie!

Tańczą, ciałem nakarmione, syte i hulaszczce,
Ukazując co raz w tańcu nie domkniętą paszczę.

Tańczą, skaczą i wirują, klepką dzwonią w klepkę,
Na odkrętkę, na odwrotkę i znów na odsiebkę!

Aż się kręci razem z nimi śmierć w skocznych lamentach,
Aż się wzdryga wnętrzościami przerażony cmentarz!

Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesoło!

Aż zmaćiły się rozумы Świdrydze-Midrydze,
Jakby wichur je rozhulał na wiatraka śmidze!

I rozwiała się w ich głowach ta wiedza pomglona,
Gdzie jest prawa strona świata, a gdzie lewa strona?

W jakiej trumnie lewa dziewczka. w jakiej prawa leży?
I która z nich i do kogo po śmierci należy?

Tak im w oczach opętanych świat się cały miga,
Że nie wiedzą, kto Świdryga, a kto z nich Midryga?

Jeno ujrzą otchłań śmierci czarną od ogromu:
“A bądźcie tu. ludzie dobrzy, jak u siebie w domu!

Jedna trumna dla jednego, dla drugiego - druga,
W jednej wieczność prawym okiem, w drugiej lewym mruga!»

Obłąkani nad przepaścią pokłękali wzajem
I na klęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak - i na opak - razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!

Болеслав Лесьмян
Przełożył Vasyl Borovyj
Свідрига і Мідрига

То не коні копитами б'ють землю до лиха,
То танцюють два п'янички — Свідрига й Мідрига.

І не стукають так люто ціпи над токами,
Як ті в луки б'ють ногами, гірш ніж кулаками!..

Захопила їх на сонці Полудниця-знада,
І Свідризі, і Мідризі, і сонцеві рада.

Заглядала в очі хтиво, як до корму бидло:
«Хто мене перетанцює — на одну обидва?»

«Ти моя,— Свідрига каже,— не віддам другому».
А Мідрига кулак сучить: «Мені — чи нікому!»

Той її за руку тягне, а той рве за другу:
«Мусиш нам, скупа, настачить обом серед лугу!»

А вона їм просто в губи без віддиху диха,
А вона їм просто в вічі сміється без сміху.

І роздвоїлась, лукава, розщепилась жваво
На дві дівки — на дві сестри, на ліву й на праву.

«Досить тіла двоїстого маєм тут, де трави.
Танцюй з нами, Полуднице, поки день яскравий!»

Одна дівка, ніг чотири — додають охоти!
Хай напоять нас до краю твої соромоти!»

Наструнчилися до танцю, так немов до бою,
Додаючи квітам шуму, лукам — неспокою.

Тож Свідрига в танці зліва, а Мідрига справа,
В того пил каблук збиває, а в того — халява.

Викрутасом, вихилясом — виверт із підскоком,
Витоптали чебрець, м'яту, житняк із осотом.

Той верещить: «Конай живцем!», а той:
«Знайдем раду!» Танцювали до задухи — били до упаду!

Аж почули, що дівчина вже й життя втрачає,
Одночасно в двох постатях — впала, умирає.

«Поховаймо теє тіло, не дуже спокійне,
А подвоєне у танці і в смерті подвійне.

Поховаймо на цвинтарі, де клен виріс криво,
Одну змовимо молитву — за праву й за ліву».

У двох трунах поховали, та в гробі одному,
А вже луна іде з землі — в танці труни в ньому!

Танцюй тіло вгодоване — сите та гуляще,
Раз-враз в танці являючи незакриту пащу.

Скачуть, скачуть і вирують — дошка дзвонить в дошку,
Із вивертом, із підскоком — не тихо й не трошки!

Аж подалась разом з ними смерть у лемент-грище.
Аж утробою здригнуло в диві гробовище!

Аж в безтямі танця коло тратиться бундючно,
Аж зробилось під землею весело і гучно!

Аж позбулись глузду оба — Свідрига-Мідрига,
Мовби вихор їх розкидав вітряку на крила!

Заскакали, хоч померкло поняття, нівроку,
Хто із них танцює справа, хто — з лівого боку.

В якій труні права дівка, де ліва не влечить.
І яка кому по смерті — із тих двох належить.

Так в очах їх, повних чару, світ мигтить, як дзига,
Що не знають, хто Свідрига, а хто з них Мідрига.

Лиш уздріли прірву смерті в чорному огромі:
«А будьте тут, люди добрі, як у себе в домі!

Одна труна для одного, іншому — друга є,
У тій вічність правим оком, в цій — лівим моргає!»

В божевіллі над прірвою скачуть диким граєм,
Навприсядки, на колінах — от-от понад краєм!

Танцювали й на колінах, танцювали й плазом,
Із підскоком, з поворотом — разом і не разом.

Аж ввихрені в морок трунний, як лист під вітрами,
Повпадали в прірву смерті — догори ногами!

Tego rytmu nie znajdziemy niestety ani w archaizowanym przekładzie *Świdrygi i Midrygi* Bolesława Leśmiana pióra Julii Lyskun (który został opublikowany w tomie *Поезія для обраних. Балади*¹), ani w tłumaczeniu Jurija Bedryka (wydanym w 2008 roku w 224/225 numerze czasopisma „Кур’єр Кривбасу” i przedrukowanym w antologii dwujęzycznej antologii wierszy Bolesława Leśmiana z 2019 roku zatytułowanej *Zmory wiosenne/ Весняні сновидіння* pod redakcją Rostysława Radyszewskiego), ani w przekładzie Wiktora Koptiłowa (zamieszczonym w tym samym tomie)².

Jak już wspomniałam Leśmian tworzył ballady wpisujące się w system sylabiczny lub sylabotoniczny. Poeta pisał je dziesięciozgłoskowcem (5+5) – *Ballada o dumnym rycerzu*, trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie (jak w utworach *Dusiołek/ czy Żołnierz*), w trzynastozgłoskowcu Leśmianowi zdarzało się sytuować cezurę w sposób nietypowy (po ósmej 8+5 zamiast po siódmej sylabie: 7+6). Twórca posługiwał się czter-

¹ Bolesław Leśmian, *Свідрига і Мідрига*, [w:] Bolesław Leśmian, *Поезія для обраних. Балади*, переклад з польської Юлії Лискун, Видавець ПП Зволейко Д.Г. Камянець-Подільський 2017, с. 53-57.

² Bolesław Leśmian, *Свідрига і Мідрига*, переклад з польської Юрія Бедрика, „Кур’єр Кривбасу” 2008, nr. 224-225, с. 358-369 oraz Bolesław Leśmian/ Bolesław Leśmian. *Świdryga i Midryga/ Свідрига і Мідрига* переклад Юрія Бедрика [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидіння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019, с. 176-181 oraz Bolesław Leśmian/ Bolesław Leśmian. *Świdryga i Midryga/ Свідрига і Мідрига* переклад Віктора Коптилова [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидіння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019, с. 182-187.

nastozgłoskowcem trocheicznym (odwzorowującym rytm kołomyjki 4+4+6) – *Świdryga i Midryga* oraz *Piła*¹, używał też między innymi – jak w *Balladzie dziadowskiej* anapestu sylabotonicznego w funkcji czternastozgłoskowca (7+7) i ośmiostopowca jambicznego w funkcji siedemnastozgłoskowca jak w balladzie *Dziewczyzna*). Przy okazji warto dodać, że poeta na ogół nie akceptował wiersza polimetrycznego² – do wyjątków należały wtrącenia refrenów w balladach, czego przykładem jest napisany trzynastozgłoskowcem 7+6 tekst *Zaloty* z cyklu *Pieśni kalekujące*, w którym pojawia się dwukrotnie powtórzony, sześciogłoskowy refren o zbliżonym brzmieniu. Oryginalną strukturę ma strofa ballady *Pan Błyszczyński*, w której mamy do czynienia z niestosowanym wcześniej przeplotem wersów trocheicznych i anapestycznych³.

Tłumaczenie ballad Leśmiana z zachodniosłowiańskiego języka polskiego na wschodniosłowiański język ukraiński następczo powinno mniej trudności wówczas, gdy tekst oryginalny wpisuje się pod względem rytmicznym w system sylabotoniczny, więcej, gdy przynależy do systemu sylabicznego, choć chyba nie tak wiele, jak w wypadku języka rosyjskiego, w którym ów system dzięki ukraińskiemu pośrednictwu został zapożyczony z polskiego w połowie XVII wieku. Wiersz sylabiczny funkcjonował na Ukrainie przez około dwa wieki – od końca XVI do końca XVIII wieku. Jego obecność na tych terenach pokrywa się mniej więcej z jego występowaniem na terenach Rosji. Choć języku rosyjskim utrwaliła się tradycja przekładu wierszy sylabicznych (ze względu na różnice w akcentowaniu brzmiących w nim nienaturalnie i monotonna), można zastanawiać się nad celowością takiej zmiany w języku ukraińskim, którego związki z polszczyzną są bliższe. Samemu poecie zdarzało się przecież używać stóp charakterystycznych dla wiersza sylabotonicznego w funkcji na przykład czternastozgłoskowca. Jeśli więc ballada *Żołnierz* została napisana trzynastozgłoskowcem, wierszem sylabicznym, należałoby podjąć próbę – jak zrobił to Rostysław Radyszewski – zachowania w tłumaczeniu równej liczby sylab⁴, albo podejść do kwestii przekładu bardziej radykalnie i usytuować go w systemie

¹ Wskazywała na to Lucylla Pszczołowska w tekście *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński, pod red. L. Pszczołowskiej i N. Czamaty*, op. cit., s. 61.

² Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2001, s. 322

³ Jak pisze Lucylla Pszczołowska: „dwukrotnie w niej użyty dwunastozgłoskowiec ma za każdym razem inną wewnętrzną podzielną (w drugim wersie każdej strofy jest symetrycznie dwudzielny, w wersie czwartym trójdzielny”. Zob. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław: Wydawnictwo Funna, 2001, s. 331.

⁴ „Вернись жовнір весною із бою-виправи - / Ильки дуже незграбний і дуже кульгавий.// Так йому постршляли по ногах і боках,/ Що ходив не шакше - хіба що в підскоках.// Став потинником смутку, стрибунем недолі/ Смишли всіх навколо стрибучі болі.// Голубцем смшив скарги, а злість - вивиясом!// Ще й марудне страждання - рвучким вихиясом.// Добрів додому - кажуть: «Йди старцюй шд плотом!// Нам не треба стрибайла в полі до роботи!»// Побіг до свого кума, дзвонаря в костелі -/ Той прогнав його кием: «Геть меш з оселі!»// Потупав до коханки - та захихотіла стегнами, й/ плечима, всенька пишнотіла!// «З таким дригалом в ліжку - танцювать до смерті?!// Тіла - ледве чверть міри, а скоків - три чверті!// Не будуть мене тішити в танці-недотанці,/ Ні вусом лоскотати оташ коханці!// Стрибай собі нещасний, навпрошки до неба,/ Іди де очі бачать, лиш клясти не треба!»// Тож пішов до розп'яття, що було край шляху:/ «Боже наскрізь сосновий, почуй бідолаху!// Чия рука насмішна тебе так різбила,/ Що й дерева для тебе, й красі пожаліла?!// Скалічені коліна, такі самі ноги,/ Мабуть, не ходиш - скачеш повз людські дороги?!// Такий ти бідолашний, впосліджений з неба,/ Що мені лиш такого товарища й треба.»// Христос його послунав - опустився на квіти,/ Той, що вигесав Бога, у тім'я був битий!// І дві руки мав ліві і дві ноги - праві/ Сосновими ногами все дірявив трави.// «Слабка з мене соснина, та ходій добрячий,/ Пройду я вічність пішо - всю і побачу.// Підемо нерозлучно, епшьяна в нас дорога,/ Буде в нас від людини щось, а щось - від Бога.// Поділимось стражданням - легши стануть муки,/ Спотворили обох нас тшьки людсью руки.// Тобі

syllabotonicznym, innym niż macierzysty. Zastanawiają zatem decyzje translatorskie Julii Łyskun, która tłumacząc tę balladę, stworzyła utwór nierównozgłoskowy i nieregularny w sensie rytmicznym, oraz uwspółcześniła i nasyciła kolokwializmami jego warstwę leksykalną.

Jeżeli jednak tłumacz uzna Leśmianowską hierarchię elementów poetyckich, na szczycie której poeta sytuował rytm, równocześnie zyska świadomość tego, że największą dla niego trudnością przekładową będzie zachowanie rytmicznych rygorów wiersza (lub znalezienie w rodzimym systemie wersyfikacyjnym ich odpowiednika) przy jednoczesnym podporządkowaniu im w procesie translacji nie tylko wyznaczników gatunkowych charakterystycznych dla utworów balladowych, lecz przede wszystkim cech swoistych Leśmianowskiego stylu poetyckiego. Pod względem leksykalno-słowotwórczym i leksykalnym należy do nich współobecność w wierszach autora *Łąki* poetyki negatywnej, w tym wyrażen prywatnych (utworzonych poprzez dodanie prefiksów oznaczających przeczenie lub brak)¹, neologizmów, archaizmów łatwych do pomylenia na pierwszy rzut oka z neologizmami, oraz dialektyzmów. Sytuacja liryczna znacznej części ballad wiąże się z prezentacją postaci literackich tuż przed śmiercią i po niej. Ten sposób ukazywania bohatera lirycznego i jego otoczenia profesor Michał Głowiński określił celnie przed laty jako kreację „zaświata przedstawionego”², w którym rozgrywają się zdarzenia (lub ich część) zaprezentowane w wierszu. Badacz zauważył też kluczową dla wielu ballad Leśmiana tendencję do materializacji i dematerializacji nicości. Charakterystyczna dla ballad Leśmiana jest także konstrukcja postaci o niejasnym statusie ontologicznym lub takich, które dążą do tego, by przeniknąć istnienie inne niż własne, co zwykle skutkuje ontologiczną katastrofą³. W przesyconych sensualnością utworach balladowych poety, motywy natury i miłości współistnieją z kreacjami śmierci nieśmiertelnej, która zawsze jest w procesie i nie ztraca swojej witalności. Wskazane cechy poetyki wierszy Leśmiana sąsiadują w balladach poety ze stylizacją folklorystyczną, czasem stylizacją baśniową oraz niezwykle często muzycznością,

смішного стачить і мені ж бо стачить,/ Хто перший засміється - той полюбить, значить.// Мені! плече підставиш, я тобі - соснину,/ Та й будь усе, що буде, хоч у цю хвилину!«// Взялись вони за руки і, сплівшись руками,/ Так рушили у далеч смішними стрибками.// Ішли годин довічних чимало, а сьюльки -/ Того нам не покажуть годинниов стршки.// Минали дні та ночі - мовби й без зусилля,/ І минало безлісся, безкущя й безпілля.// Й настала завірюха, й тьма несамовита,/ Іще й відсутність сонця - сліпа, цілковита.// Хто там з ночі на північ у бурі й завії/ Так людяніе дуже і так божествіє?// То два божі кульгавці, обласкані небом,/ Шкандибають як-небудь в світ не який-небудь.// Один іде - рад^е, другий - не ридає,/ І по-братньому люблять обидва навзаєм.// Бог кульгав, з ним - людина, ідучи немало,/ Й не відомо нікому, що ж то в них кульгало.// Стрибали так, як треба, і так, як не треба,/

Аж дострибнули врешті до самого неба!//. Болеслав Лесьмян, *Żołnierz! Żovнір*, переклад Юрія Бедрика [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019, s. 263-267.

¹ Zob. Michał Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.

² Michał Głowiński, *Zaświat przedstawiony: szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Universitas, Kraków 1998.

³ Edward Balcerzan, *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)* [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury, Poznańskie studia z filozofii humanistyki*, pod red. Andrzeja Falkiewicza i Leszka Nowaka, t. 3(16) (1996), s. 47-71

której efekt zawdzięczamy między innymi aliteracjom refrenom, paralelizmom oraz dokładnym, pełnym i śpiewnym rymom¹). Wspomniany paralelizm zaraz po organizacji rytmicznej wiersza w balladach Leśmiana staje się nierzadko zasadą określającą kształt całego utworu, czego przykładem może być już sam wybór dystychu jako strofy, której źródeł należy poszukiwać w folklorze. W rozmowie z Edwardem Boyé poeta mówił:

„Myślę, że pieśni ludowe tworzono, nie licząc na druk, dlatego też poeta musiał się zdobywać na artyzm mnemotechniczny. Oto i wpływ; w balladach moich zdarzają się często dystychy jako trafiające najlepiej do pamięci, poza tym może i to, że nigdy nie przenoszę zdania do następnego wiersza”².

Co więcej, Leśmian łączy w balladach strofę dystychiczną z innymi rodzajami paralelizmu i podwojenia, wśród których odnajdziemy repetycje wybranych słów i motywów (jak dwa cienie dwa motyle czy piersi wonne jak dwa jabłka w balladzie *Jadwiga*, dwie dziewczki, ciało dwoiste, dwie trumny w balladzie *Świdryga i Midryga*)³. Te wszystkie aspekty powinien wziąć pod uwagę twórca przekładu kongenialnego.

Jednak ujęta w sposób diachroniczny praktyka przekładowa pokazuje, że przekład kongenialny, jeśli jest w ogóle możliwy nie powstaje od razu i nierzadko bywa rezultatem dokładnego studiowania przez tłumacza rozwiązań translatorskich zastosowanych przez jego poprzedników. Połączenie talentu i pogłębionej pracy analitycznej pozwala tłumaczom na miarę poety zbliżyć się do oryginału nie tylko pod względem semantycznym, lecz także formalnym, zwłaszcza rytmicznym, i osiągnąć przy tym najlepszy wyraz artystyczny, w którym, jak pisał sam Leśmian:

Słowa „[u]pojone rytmem tańczą na znak swego radosnego wyzwolenia z pęt szarzyzny i pojęciowości – na znak cudownego powrotu do pierwotnego źródła barw, kształtów, szumów i szelestów. Te rozpląsane, rozśpiewane, wolne i nikomu nieposłuszne słowa zrywają wszelką łącznicę ze słowami mowy codziennej i porywają do tańca te tylko myśli i uczucia, te tylko sny i zjawy, które zaczynają istnieć i być sobą dopiero w tym wyzwoleniu – w tym objawieniu słownym – w tym triumfującym górowaniu nad beztwórczą i martwą, chociaż ruchliwą i zgiełkliwą codziennością”⁴.

¹ Leśmian wypowiadał się na temat rymu w tekście *Z rozmyślań o poezji*: „Wiersz dzisiejszy różni się od dawnego i rodzajem budowy, i rodzajem rymów. Wiersz dawny – swoją sylabiczną, a czasami i toniczną śpiewnością, ujętą w muzycznie uzasadnione strofy i wygradzoną od reszty nie-śpiewnej rzeczywistości rymami, zasadniczo wyodrębnił się od tej rzeczywistości i nie dopuszczał w samym pomysle do swego – tak czarownic obronnego-wnętrza codziennej pojęciowości, bieżącej szarzyzny znaków porozumiewawczych. Brak nam miejsca i czasu, aby tu przytaczać wyniki badań najnowszych nad fizycznymi źródłami i podstawami rytmu. Zaznaczmy tu tylko mimochodem, że wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny. Łatwo to sprawdzić na obiegu krwi, na biciu serca, na ruchach gwiazd i planet. Nawet w wykonaniu zwykłej pracy koniecznej do dźwignia ciężarów, do przesuwania ich z miejsca na miejsce – pomagamy sobie nieświadomie i mimo woli piosenką solową lub chóralną, która nam ułatwia wprawienie ciała lub kilku ciał w ruch rytmiczny, aby go uzgodnić i przelać na martwy ciężar”. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. Jacek Trznadel, op. cit., s. 66.

² B. Leśmian, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. Jacek Trznadel, op. cit. s. 546.

³ R. Heller Stone, *Bolesław Leśmian. The Poet and his poetry*, Berkeley: University of California Press, 1976, s. 336. Zob. też M. Głowiński, *Dystychy balladowe*, Z teorii i historii literatury, Wrocław 1963, s. 143.

⁴ Bolesław Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury”, 1939, [cyt. za:] *Szkice literackie. Dzieła wszystkie*, oprac. J. Trznadel, op. cit., s. 66-67.

LITERATURA

1. Balcerzan Edward, *Poezja filozoficzna. Bolesław Leśmian (i niewielu innych)* [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury, Poznańskie studia z filozofii humanistyki*, pod red. Andrzeja Falkiewicza i Leszka Nowaka, t. 3(16) (1996).
2. Brus Alicja, *Poezja Michaiła Lermontowa wobec romantycznej idei syntezy sztuk*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań 2016.
3. Dvlgalevski Mytrofan. *Poetyka (Sad poetychny)*., translated by Vitaly Masliuk. Kyiv, 1973.
4. Franko Ivan, *Do istorii kolomyjkovogo rozmiru / Ivan Franko // Zbirnyk tvoriv: u 50 tomach*, V. 37. Literaturno-krytychni praci (1876-1885), Naukova dumka, Kyiv 1983.
5. Franko Ivan, *Statti i materialy. Zbirnyk 4*. Lviv, 1956.
6. Franko Ivan. *Volodymyr Gnatiuk. Kolomyjki: V. 2 / Ivan Franko. Zbirnyk tvoriv: u 50 tomach*, V. 37. Literaturno-krytychni praci (1876-1885), Naukova dumka, Kyiv 1983.
7. Gasparov Mikhaïl Leonovich, *A History of European Versification*, Oxford 1996, s. 32.
8. Głowiński Michał, *Dystychy balladowe*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, pod red. Kazimierza Budzyka, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1963.
9. Głowiński Michał, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
10. Głowiński Michał, *Zaświat przedstawiony: szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Universitas, Kraków 1998.
11. Heller Stone Rochelle, *Bolesław Leśmian. The Poet and his poetry*, Berkeley: University of California Press, 1976.
12. Kolessa Filaret, *Ukrainska narodna pisnia na perelomi 17-18 vikiv*, Kyiv: Naukova dumka, 1970, Filaret. Kolessa, *Folklorystychni praci*, Naukiva dumka, , Kyiv 1970.
13. Leśmian Bolesław, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*, [w:] Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011..
14. Leśmian Bolesław, *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
15. Leśmian Bolesław, *U źródeł rytmu (Studium poetyckie)*, [w:] *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
16. Leśmian Bolesław, *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury”, 1939.
17. Leśmian Bolesław/ Лесьмян Болеслав, *Świdryga i Midryga/ Свідрига і Мідрига* переклад Юрія Бедрика [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019.
18. Leśmian Bolesław/ Лесьмян Болеслав, *Świdryga i Midryga/ Свідрига і Мідрига* переклад Биктора Коптилова [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019.
19. Leśmianówna Wanda, *Szczęśliwe godziny z moim ojcem*, „Na Antenie” 1966, nr 36, s. 4.
20. *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński*, pod red. Lucylli Pszczołowskiej i Niny Czamaty, *Instytut Badan Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytut literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy*, Kijów 2007.
21. Pszczołowska Lucylla, *14-zgłoskowiec 8+6 – wspólny rozmiar wersyfikacji polskiej i ukraińskiej*, [w:] *Na styku kultur. Wiersz polski i ukraiński*, pod red. Lucylli Pszczołowskiej i Niny Czamaty, *Instytut Badan Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytut literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy*, Kijów 2007.

22. Pszczołowska Lucylla, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001.
23. Radyszewski Rościśław, *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*, cz. I. Monografia, Kraków 1996
24. Shevchuk Valery, *Muza Roksolanska. Ukrainska literatura 16-18 stolittya. U 2 knyгах. Knyga 1, Renesans, Rannye baroko*. Kyiv, 2005.
25. Sidorenko, *Zarys wersyfikacji ukraińskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961.
26. Sumtsov Mykola, *K istorii yuzhno-russkoy literatury 17 stoletiya*. V. 1. Lazar Baranovych, Kharkiv, 1885. *Ukrainska poeziya, kinets 16 – seredyna 17 stolittya*, pod red. Viktoria Kolosova, Volodymyr Krekoten, Mykola Sulyma. Kyiv, 1992.
27. Sumtsov Mykola, *Sovremennaya Malorusskaya etnografiya*. Part 1, Kyiv: Kiyevskaya starina, 1893.
28. Sydiaczenko Natalia, *Przedmowa*, [w:] *Tomu szczo wony suszci. Antolohija suczasnnoi polskoj poeziji*, tłum. S. Szewczenko, Kameniar, Lwiv 1996.
29. Лесьмян Болеслав *Свідрига і Мідрига*, переклад: Василь Боровий, [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019.
30. Лесьмян Болеслав, *Żołnierz/ Жовнір*, переклад Юрія Бедрика [w:] *Zmory wiosenne. Poezje wybrane/ Весняні сновидиння. Вибрані поезії*, за редакцією Ростислава Радишевського, Київ 2019.
31. Лесьмян Болеслав, *Свідрига і Мідрига*, [w:] idem, *Садбожий спалахненець*, переклад Маріанни Кіяновської, Дух і Літера, Київ 2018.
32. Лесьмян Болеслав, *Свідрига і Мідрига*, [w:] Болеслав Лесьмян, *Поезія для обраних. Балади*, переклад з польської Юлії Лискун, Видавець ПП Зволейко Д.Г. Камянець-Подільський 2017.
33. Лесьмян Болеслав, *Свідрига і Мідрига*, переклад з польської Юрія Бедрика, „Кур’єр Кривбасу” 2008, nr. 224-225.
34. Лесьмян Болеслав, *Свідрига і Мідрига*, переклад: Василь Боровий, [w:] idem, *Червоне сонце Каєркана: Лірика*, Харків: Майдан, 2014.