Hryhorij D. Werwes

"Pan Tadeusz" w kręgu poetyckim Maksyma Rylskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/2, 33-45

1973

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

HRYHORIJ D. WERWES (Kijów)

„PAN TADEUSZ" W KRĘGU POETYCKIM MAKSYMA RYLSKIEGO

W gronie wybitnych poetów XX w. Maksym Rylski należy niewątpliwie do największych znawców i popularyzatorów literatury polskiej w Związku Radzieckim. Był on autorem licznych prac i artykułów o Mickiewiczu, Słowackim, Konopnickiej, Tuwimie, Broniewskim [1], redagował i pisał wstępy do licznych ukraińskich i rosyjskich wydań polskich klasyków i poetów współczesnych [2], tłumaczył utwory tak epokowe, jak *Sonety krymskie, Konrad Wallenrod, Pan Tadeusz, Beniowski, Kwiaty polskie* i inne. Zainteresowania Rylskiego polską kulturą literacką trwały nieprzerwanie, jej ślady spotykamy poczynając od zbiorku poetyckiego *Na białych wyspach* (1910) i kończąc na ostatniej, tuż przed śmiercią wydanej książce *Notatki zimowe* (1964).

Mimo sporej ilości nagromadzonego materiału zagadnienie związków Maksyma Rylskiego z literaturą polską nie doczekało się dotąd pełnego opracowania. Można wymienić ledwo kilka drobniejszych publikacji na ten temat, w tym również — autora niniejszych uwag [3]. Obecny artykuł dotyczy tylko fragmentu sprawy, ale bynajmniej nie peryferyjnej. Chodzi o rolę *Pana Tadeusza* w poszukiwaniach i doświadczeniach twórczych Rylskiego w latach dwudziestych i trzydziestych, widoczną w poemacie *Maryna* (1933) i w jego przekładach na język ukraiński łabędziej pieśni Mickiewicza (1927, 1948). Oba te dzieła zajmują niezwykle ważne miejsce w biografii twórczej ukraińskiego poety i przypadają na okres frontalnego zwrotu literatury radzieckiej w stronę klasycznej puścizny literackiej, za-

---

[1] Np. *А. Міцкевич і його „Пан Тадеуш"*. „Життя й революція" 1925, nr 3; *Про поезію А Міцкевича*. Київ 1855; *Мария Конопницкая*. Wstęp w: М. Конопницкая, *Сочинения в 4-х томах*. Т. 1. Москва 1959; *Полум'яний геній. До 150-річчя Ю. Словацького*. „Всесвіт" 1959, nr 9; *Слово про поета*. Wstęp w: Ю. Тувім, *Вибрані поезії*. Київ 1963.

[2] Np. А. Міцкевич, *Вибрані поезії*. Одеса 1941. — А. Міцкевич, *Вибрані твори в 2-х томах*. Київ 1959. — А. Мицкевич, *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Москва 1948—1954. — Ю. Словацкий, *Избранные сочинения в 2-х томах*. Москва 1960.

[3] W odpowiednich rozdziałach książek: *А. Міцкевич в українській літературі*. Київ 1955; *Ю. Словацький і Україна*. Київ 1959.

równo własnej jak też obcej. Były to czasy, w których Rylski stanął na pozycjach realizmu socjalistycznego, pozbawiającego swoistych barw i powabów sztukę modernistyczną, której mętne blaski padały kiedyś na jego zbiorki poetyckie *Na białych wyspach* (1910) i *Sina dal* (1922). Temu umocnieniu się Rylskiego na pozycjach realizmu socjalistycznego sprzyjała przede wszystkim rzeczywistość radziecka, ale pewną rolę odegrała w tym procesie również tradycja literacka — zwłaszcza ukraińska i rosyjska[4]. Spośród poetów innych narodowości jedną z głównych funkcji w dziele przebudowy arsenału środków poetyckich Rylskiego spełnił autor *Pana Tadeusza*.

Zainteresowanie Mickiewiczem sięga pierwszych świadomych lat życia Rylskiego. Reminiscencje ze *Stepów akermańskich* spotykamy już w jego tomiku *Na białych wyspach*, a także w poemacie *Na skraju lasu*, gdzie poeta w sposób niewymuszony, spokojny trawestuje fragment z *Epilogu* do *Pana Tadeusza*:

Щасливий, хто у присмерковій млі
(сказав Міцкевич), сівши при комінку,
З товаришем із рідної землі
Пригадує в солодкому спочинку
Дитячі роки, що як тінь пройшли,
І знов ясний і чистий як дитинка...
(Міцкевича для того я згадав,
Щоб злодієм ніхто мене не звав)[5].

U Mickiewicza, oczywiście, nie ma „słodkiego spoczynku". Poeta-wygnaniec wspomina lata dziecięce jako szczęśliwe, bo spędzał je w ojczyźnie, w rodzinnym domu. Daje mu to możliwość „drzwi od Europy zamykać hałasów" i „wyrwać się z myślą ku szczęśliwym czasom". Okazuje się, że niemal dosłownie przekazując tekst Mickiewiczowski („Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie / Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie"...), Rylski umieszcza go w całkowicie odmiennej emocjonalnej i znaczeniowej otoczce. Patriotyczne, obywatelskie motywy Mickiewicza ustępują miejsca motywom typowym dla młodego Rylskiego: upragnionej samotności, ucieczki od ludzi, „gry sztuki", nawet „chytrości nauki".

W miarę upływu lat zainteresowania Rylskiego Mickiewiczem rosły. W zbiorach wierszy *Sina dal, Pod jesiennymi gwiazdami* i innych znowu rzucają się w oczy reminiscencje z *Sonetów krymskich* i *Farysa*. W tym

---

[4] O znaczeniu, jakie w tym względzie odegrała twórczość T. Szewczenki, A. Puszkina, I. Franki, Ł. Ukrainki zob. І. К. Білодід, *Поетична мова М. Рильського*. Київ 1965 — Г. М. Колесник, *Слово крилате, мудре, пристрасне*. Київ 1965. — Ф. М. Неборачок, *О. С. Пушкін українською мовою*. Львів 1958. — О. Білецький, *Творчість М. Рильського*. Wstęp w: М. Рильський, *Твори*. Т. 1. Київ 1960. Zob. bibliografię zagadnienia w: *Максим Рильський. Бібліографічний покажчик. 1907—1965*. Київ 1970, s. 351—363.

[5] М. Рильський, *На узліссі*. Київ 1918, s. 11.

czasie ukraiński poeta zaczyna po trosze przekładać Mickiewicza, przy czym od razu zabiera się do poszczególnych fragmentów *Pana Tadeusza,* zwłaszcza zaś tych, co w jakiś sposób współbrzmiały mu z... Verlaine'em i Rimbaudem, którymi wówczas był zafascynowany (dźwięczność wiersza, kolorystyka, gra Wojskiego na rogu i prowadzony przez Podkomorzego polonez). Sam Rylski napisał, że pracę nad przekładem *Pana Tadeusza* zaczął chyba od r. 1923 i uważał ją za jedną z najważniejszych w swym życiu i że wraca do niej raz po raz dla usuwania błędów oraz osiągnięcia maksymalnej wartości [6]. W nie drukowanym artykule, pisanym w języku rosyjskim, a zatytułowanym *„Pan Tadeusz" po ukraińsku,* wspominał:

> Już od wczesnego dzieciństwa lubiłem słuchać starszego brata, który czytał urywki z *Pana Tadeusza,* w szczególności znakomity opis łowów [7].

Począwszy od r. 1924 Rylski był zafascynowany klasyką: Puszkinem, Szewczenką, Franką. Jako epigraf do tomu wierszy *Przez burzę i śnieg* umieścił słowa Franki: „Życie jest krótkie, sztuka bezgraniczna, a rzemiosło twórcze niezgłębione". Radził współczesnemu poecie „wsłuchiwać się w rytm życia ludzkiego", „wyławiać nowe rytmy", a „chaos linii" przyoblekać w „pancerz myśli". W wierszu *Czółno* (1924), poświęconym „pamięci największego poety epickiego nowożytności, Adama Mickiewicza", pogłębił tezę o konieczności uczenia się u klasyków.

Iwan Biłodid słusznie zauważył, że reminiscencje z innych pisarzy, tak samo jak liczne imiona, tytuły utworów, cytaty, ujawniające świat duchowy współczesnego człowieka, jakie spotykamy w utworach Maksyma Rylskiego, są — poza świadectwem rozległej erudycji — jedną z jego manier stylistycznych, cechą charakterystyczną jego stylu w ogóle [8]. Treść tych reminiscencji wskazuje nie tylko na zakres indywidualnych zamiłowań i gustów poety, lecz także na stopień i sposób rozumienia danego obcego lub rodzimego pisarza. I właśnie tu, w najbardziej skondensowanych i ogólnych formułach, tkwi to, co dla Rylskiego w twórczości ulubionego pisarza jest najważniejsze.

Gdy już wspominamy o szczytowym, przełomowym wierszu Rylskiego *Czółno,* to warto zaznaczyć, że przeplatają się w nim odgłosy trzech największych poetów słowiańskiego świata: Puszkina, który uczył „słowem palić serca ludzi", gdy czytamy: „Так те, що смілим не дається чарам, / поет пече свойого серця жаром", Szewczenkowskiego kobziarza w roz-

---

[6] M. Rylski, *O Adamie Mickiewiczu.* W zbiorze: *Pisarze świata Mickiewiczowi. Głosy współczesnych pisarzy zaproszonych przez PEN Club polski.* Warszawa 1962, s. 228.

[7] Archiwum M. Rylskiego w Kijowie, sygn. 1147.

[8] Білодід *Поетична мова М. Рильського,* s. 99—100.

ważaniach filozoficzno-dialektycznych o wiecznej zmienności w przyrodzie i społeczeństwie: „Так і поет досвідчений і зрілий вдивляється як... те в імлі згаса без вороття, а те, мов брость пахуча розгортає тонкі листки..." i Mickiewicza. Tu „ведмедиця полишає слід, одточуючи пазурі об кору", i „з-під верховіть луна йому [на стук сокири рибалки. — Г. В.] сто раз одповідає" i „Дзвенить сокира ніби ревний бій зчинили серед пралісу сатири" itd.

Te inkrustacje, stosowane całkiem świadomie, bynajmniej nie robią wrażenia obcych przybyszów z innego matecznika poetyckiego, lecz wrośnięte są organicznie w tekst, mocno i trwale wszczepione do zdrowego drzewa poezji Rylskiego.

Poeta występujący w wierszu *Czółno* jest epikiem zdolnym opanować całą różnorodność i niepowtarzalność przyrody i człowieka, artystą doskonalącym w żmudnym wysiłku swoje mistrzostwo, umiejącym odrzucać „plewy", a przyjmującym i przetwarzającym „złotą pszenicę wielkich myśli i jasnych postaci". Jest to poeta, który w sposób bystry rozumie „przemiany dni i lat", którego dłuto „wgłębia się w mocne drzewo życia". Tę epicką rozległość śledzimy zresztą w większości wierszy zamieszczonych w zbiorze *Przez burzę i śnieg*.

Później, np. w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, te peryfrazy z wielkich artystów przeszłości nie spełniały już takiej funkcji, jak poprzednio, zresztą nie wszystkie wytrzymały próbę czasu. Ale do Mickiewicza wracał Rylski stale. Były to już jednak reminiscencje raczej psychologiczne niż literackie, świadczące o jego dobrej pamięci i dotyczące przeważnie utworów, które sam przekładał lub które podobały mu się szczególnie. I tak np. w cyklu ormiańskim wierszy, zawartym w tomiku *Sad nad morzem* (1956), siwy i potężny Ararat przypomina mu Czatyrdah, ale nie prawdziwy, lecz ten z Mickiewicza. Rylski pisze:

його могутній стан широким поясом оповивали хмари / передчуваю тут я критики удари: мовляв, Міцкевич так писав про Чатир-Даг! Що ж, каюсь. [t. 3, s. 158][9]

W wierszu *I znowu „Tadeusza" otworzyłem* odnajdujemy ważny fakt z biografii twórczej Rylskiego: właśnie ta szlachecka epopeja skłoniła go do napisania poematu *Maryna*:

Знов я дивую майстрові, що вмів
Такою твердою вести рукою
Свавольне панство. Знов слова, міцні
Як темна мідь, у тиші залунали.
Але рука безвладно випускає
Перо, — бо повстає в моїх очах
Жіноча постать, як ламка крижинка...

[9] W ten sposób odsyłamy do wyd.: М. Рильський, *Твори. В 10-ти томах*. Т. 1—10. Київ 1960—1962.

Тоненькі руки, ніби дві крилі,
Здіймаються у пориві несмілім,
І в косах перша срібна волосинка
Нагадує про осінь і печаль[10].

Oczywiście, że gatunek przyszłego utworu, w którym poeta miał odtworzyć postaci z przeszłości, pozostawał w ścisłym związku z tłumaczonym już przez Rylskiego poematem epickim. Mickiewicz przydał mu się jako nauczyciel i mistrz nad mistrze w dziedzinie sztuki epickiej — i to w czasie gdy prasa radziecka prowadziła szeroką dyskusję dowodzącą konieczności pisania utworów monumentalnych, godnych wielkich dokonań epoki. Publikując pierwsze fragmenty przekładów *Pana Tadeusza* w r. 1925, Rylski pośrednio nawiązywał do znanej tezy Włodzimierza Lenina, że wszystko, co wielkie w kulturze ludzkości, winno stać się zdobyczą kultury radzieckiej, do tezy zwalczającej ograniczoność, zaściankowość, tępą negację sztuki uważanej za klasykę. Przed poezją współczesną — dowodził Rylski — stoi zadanie uogólniania, podsumowywania, „a podsumowaniem epoki jest w poezji epos". Mickiewicz może się tu przydać szczególnie, bo „*Pan Tadeusz* pod względem formalnym jest chyba najdoskonalszym utworem wśród wszystkich epopei XIX wieku" [11]. W wyniku dłuższych poszukiwań monumentalnych form poetyckich (począwszy od poematów dygresyjnych, a kończąc na nowoczesnych, awangardowych) Rylski dał pierwszeństwo wypróbowanym przez czas wzorcom klasycznym.

Rylskiego utwierdzała na tej drodze jeszcze jedna jego fascynacja końca lat dwudziestych i początków trzydziestych. Interesował się wówczas poezją francuską epoki klasycyzmu i Oświecenia. Rezultat tych zainteresowań był imponujący: w r. 1931 wyszła w jego przekładzie antologia *Francuscy klasycy wieku XVIII*, a w r. 1937 pełne tłumaczenie poematu Woltera *Dziewica Orleańska*. W antologii interesuje nas, oczywiście, zarówno *Cyd* Corneille'a, *Fedra* Racine'a, *Mizantrop* Moliera, ale najbardziej *Sztuka poetycka* Boileau. Zaznaczmy, że był to jeden z pierwszych pełnych przekładów tego traktatu na języki wschodniosłowiańskie po rewolucji październikowej.

Rzecz jasna, że większość doktryn Boileau należała do epok dawno przebrzmiałych, ale zarówno dzieła tego mistrza, jak też Corneille'a, Racine'a i Woltera stanowiły „łańcuch, jakiego przerywać nie wolno". Tradycje te prowadziły bezpośrednio do recepcji Mickiewicza.

Konkretnie jednak: co Rylski przyjmował, a co odrzucał, gdy od ogólnych rozważań estetycznych przechodził do praktyki?

---

[10] М. Рильський, *Де сходяться дороги*. [Київ 1929], s. 39.
[11] „Життя й революція" 1925, nr 3, s. 69.

Wróćmy do *Maryny*. Rylski zwracał się ku przeszłości, jaka nie tylko była dobrze mu znana (staroszlacheckie życie i zwyczaje, sytuacja polskiej szlachty na Ukrainie, jej stosunek do mas ukraińskiego chłopstwa itd.), ale też do takiej, jaka setkami niedostrzegalnych nici związana była ze współczesnością, ze stosunkami społecznymi na Ukrainie radzieckiej, ze zmianami społecznymi, politycznymi, kulturalnymi, nawet z walkami literackimi, w których bodaj w centrum uwagi znalazła się sprawa ideału estetycznego epoki.

Tu mamy do czynienia z aktywnym stosunkiem do przeszłości. Rylski świadomie brał z niej wyłącznie to, co mogło się przydać współczesnemu człowiekowi radzieckiemu, co mogło się stać koniecznym komponentem w kształtowaniu jego świadomości społecznej, klasowej i estetycznej, bez której — o tym poeta był głęboko przekonany — nie ma bogatej duchowej indywidualności.

Na początku (w poematu rodziale 1) wpływ Mickiewicza widać przede wszystkim w sposobie narracji. Narrator, dobry znawca środowiska, zwyczajów i ludzi określonej (szlacheckiej) warstwy, opowiada powoli, zatrzymując się z jednakową bezstronnością, rozeznaniem i spokojem na ludziach, przedmiotach, przyrodzie żywej i martwej. Stosunek do tego świata, charakteryzowanego przeważnie przy pomocy epitetu „ostatni", bywa u Mickiewicza życzliwy. Do anomalii tego życia odnosi się w sposób pobłażliwie humorystyczny. Nawet tam, gdzie trzeba było podkreślić szlachecką ograniczoność bohaterów, bezsens ich swarów, chełpliwość, a nawet brutalność ich zachowania się (np. w stosunku do chłopów), autor nie traci tej równowagi. Ponieważ narrator jest *alter ego* tego środowiska, to w rzeczywistości nawet na sprawy najbardziej brutalne stara się patrzeć jego oczyma, tzn. pragnie nie zauważać ich społecznych, moralnych czy obywatelskich anomalii.

W *Panu Tadeuszu* dominuje idealizacja życia i zwyczajów starej Litwy, przerywana ironicznym grymasem poety. Szeroki, homerycki epos, nastawiony na opisy wielkich wydarzeń, stale przeczy „niskiemu" materiałowi, którym poeta musiał operować. Z wyjątkiem Jacka, Zosi, Jankiela, Rykowa — wszystkie postaci noszą na sobie jakieś piętno, ich idealizacja przeplata się w poemacie z dezidealizacją i to właśnie stanowi jeden z głównych środków komicznych. Telimena udająca arystokratkę opowiada frywolne anegdotki petersburskie. Sędzia wychwala arcyserwis z malowanymi na nim epizodami, w tym także — wyborów i *liberum veto*. Maciej Dobrzyński, ten „kurek na kościele", często zmienia swoje poglądy. Szalę bitwy, godnej Homera, między wojskami rosyjskimi a szlachtą przechylają stary woźny, ochmistrzyni i kuchcik, „małe, ale bardzo zwinne chłopię", którzy zwalają na głowy wrażego obozu... sernicę. Itd.

U Rylskiego występują postacie korzystające z cudzej pracy. Jest to środowisko wrogie masom prostego ludu. Opowiedziane przez życzliwego narratora wyczyny tych ludzi budzą nie humor, lecz gorzką ironię, zaostrzają tło społeczne opowieści, wywołują oburzenie czytelnika, a nie dobroduszny uśmiech. Ironia przechodzi tu często w karykaturę i groteskę.

Duch wielkiej polskiej epopei panuje w opisach przyrody, w zachwycie nad starymi borami („високи сосни, вам кладу поклін!"). Początek rozdziału 6 *Maryny* przypomina początek księgi IV *Pana Tadeusza* pod względem wnikliwości spojrzenia artysty, dostrzegającego nawet najdrobniejsze niuanse barw (aż do tego „złoconego pyłu" (t. 4, s. 103) czy też „modrej szyi", o której pisze polski poeta opowiadając o pogoni chartów za zającem[12], w nadmiernych, uduchowionych metaforach, epitetach, porównaniach (chociażby personifikacji: Тим часом день уже на схід клонив своє чоло", t. 4, s. 105). Maksym Rylski w studium pt. *Poezja Adama Mickiewicza* nazwał autora *Pana Tadeusza* poetą, „który malował słowem", który wszystkie barwy świata widział w ruchu, w bezustannej zmianie. Nic więc dziwnego, że mógł powiedzieć o swoim bohaterze „Він витягнув слух і руку", że cichy strumyk mógł porównać z wężem...

> Mickiewicz jednoczył najrozmaitsze tony, nie bojąc się dysharmonii, tak jak się jej nie boi sama przyroda, stawiając czasem obok siebie absolutnie przez estetykę niedopuszczalne kolory i osiągając w ten sposób niespodziane i miłe dla oka efekty. [t. 10, s. 128]

Rylski uczył się u Mickiewicza „malowania dźwiękiem". Łatwo porównać grę Wojskiego na rogu czy grę Jankiela na cymbałach z koncertem trzech chłopskich muzykantów, którzy na swoich skromnych skrzypcach, cymbałach i bębnie potrafili odtworzyć nadzieje pokrzywdzonego ludu i symfonię poranku. Początkowi księgi VI *Pana Tadeusza* („Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku...") odpowiada początek rozdziału 8 *Maryny* („Гаями ходить передлітній шум...").

Rylski odczuwał i uświadamiał sobie znaczenie obrazu dźwiękowego w twórczości polskiego poety. We wspomnianej pracy *Poezja Adama Mickiewicza* bodaj po raz pierwszy pisał u nas o dominancie obrazów słuchowych w *Stepach akermańskich* i o tym, że Konrad swoją żarliwą improwizację wykonuje przy akompaniamencie fletu, że gloryfikuje pieśń ludową, że jest ona siłą rymotwórczą w balladach i *Panu Tadeuszu.*

Rylski interesował się nie tylko *Panem Tadeuszem,* lecz również in-

---

[12] W związku z tym Rylski (*Поезія Адама Міцкевича,* t. 10, s. 123) cytując znany opis gonitwy chartów za zającem, zauważa (w ślad za T. Pinim): „jaką trzeba było mieć spostrzegawczość malarza i jaką odwagę artysty, by zobaczyć w kurzawie, kłębiącej się po polu, błękitną, modrą barwę, nie bojąc się tego epitetu, jaki nie przyszedłby do głowy starym klasykom i klasycystom".

nymi utworami Mickiewicza — balladami, sonetami, *Konradem Wallenrodem*. Zwracał się do tradycji polskiego romantyzmu nawet w sprawach drobnych, nazywając np. Marka, bohatera *Maryny*, potomkiem hajdamaki Nebaby. W tym aspekcie świadomego zwrotu w stronę tradycji można też widzieć ostatni epizod poematu: podpalony przez Marynę dom Zamitalskiego otaczają chłopi uzbrojeni w siekiery, widły, kosy. Jak w II części *Dziadów* dusze chłopów zamęczonych przez pana — tak i oni przypominają o zadanych im cierpieniach i krzywdzie.

Te przekleństwa i wołania o pomstę zamyka pojawienie się artystów: cierpienia ich zakutego, znieważonego i brutalnie rozdeptanego ducha są bardziej piekielne niż najcięższe męki fizyczne. Nie wiedział tego o chłopach Mickiewicz, ale należycie to sobie uświadamiał i odczuł na własnej skórze Szewczenko — dlatego ciągle jeszcze powściągliwa, lecz napięta scena rozmowy wybucha gwałtownie szewczenkowskim gniewem i płomiennym wołaniem:

Блискоче гнів...
Кайданники тавровані встають,
І хмари сунуть, і громи гудуть,
І пісня котиться Кармелюкова[13]. [t. 4, s. 202–203]

To przejście od Mickiewicza do Szewczenki, wzajemnie uzupełniające się dziedzictwo, ta stylizacja występuje w *Marynie* często, z tym, że Rylski ucieka się do niej świadomie. Spokojny humor mickiewiczowski nieraz opływa groźnymi politycznymi inwektywami w stylu Szewczenki.

Z biegiem czasu Rylski, pracując nad poematem o przeszłości, poddawał się nastrojom współczesności, przestawał być postronnym obserwatorem, zmieniał tony i wibracje. Zwracając się do nowego dla siebie materiału z życia i świadomie stylizując tok narracji, ucząc się u Mickiewicza, Szewczenki i Puszkina, wkraczał na drogę prawdziwego nowatorstwa, aktywnego, przebudowującego świat. Czerpiąc wzory z życiodajnej klasyki oraz ludowych koncepcji, po nowemu oceniał cały swój dorobek twórczy i wyznaczał swoje miejsce w literaturze.

Dziś możemy zajmować różne stanowiska wobec *Maryny* jako dzieła literackiego, ale nie ulega wątpliwości, że zawiera ono wszystkie tajniki złożonego i przełomowego, a być może nawet decydującego okresu w twórczości Rylskiego.

Dokonane przez Rylskiego tłumaczenie *Pana Tadeusza* zwykle jest uważane za najwyższe radzieckie osiągnięcie sztuki przekładowej. Wyróżniono je w r. 1949 nagrodą państwową. Już pierwsze wydanie prze-

---

[13] Podkreśl. H. W. Jest to świadome nawiązanie do postaci dekabrystów zakutych w kajdany, z poematu Szewczenki *Sen* („Każdy z nas ma swoją dolę").

kładu zostało wysoko ocenione przez krytykę, zarówno radziecką jak też obcą. Recenzenci, porównując przekład Rylskiego ze znanymi wówczas tłumaczeniami poematu na języki zachodnioeuropejskie i słowiańskie, w szczególności rosyjskie, pióra Berga i Bieniediktowa, czeski Krásnohorskiej, chorwacki Mareticia, bułgarski Karanowa, palmę pierwszeństwa oddawali wersji ukraińskiej.

Przystępując po dwudziestu latach do przygotowania nowej, jubileuszowej edycji poematu (1948), Rylski przestudiował wyniki najnowszych polskich i radzieckich badań, dotyczących twórczości Mickiewicza, a zwłaszcza *Pana Tadeusza*. I wówczas, po dokładnej kontroli swego przekładu, stworzył właściwie nowy jego tekst, stojący nieporównanie wyżej od poprzedniego.

W cechach szczególnych swego talentu Rylski przypomina pod pewnymi względami Mickiewicza. Piękny, jasny, epicki spokój, bystre oko, dostrzegające nawet najdrobniejsze przemiany w życiu, wyjątkowa wrażliwość, melodyka wiersza, a przede wszystkim żarliwy patriotyzm, zaduma nad wielkimi problemami współczesności, nad sprawami ludzkimi — wszystko to, jak słusznie zauważają krytycy ukraińscy, zbliża Maksyma Rylskiego właśnie do polskiego poety. Tłumaczenia swe Rylski poprzedził żmudnymi, dociekliwymi badaniami twórczości Mickiewicza.

Jedną z właściwości *Pana Tadeusza* jest, jak wiadomo, humor, lekki, dobroduszny, nie przechodzący w sarkazm. Ale przedstawiając postaci szlachty, Mickiewicz ukazuje też jej wady, ograniczoność, porywczość przy rozwiązywaniu spraw błahych. Rozumie, że ten świat odchodzi na zawsze.

W dokonanym przez Rylskiego przekładzie stają przed oczyma czytelnika jak żywe te postaci na pół komiczne, na pół heroiczne. Narodowy polski humor w kreśleniu tych bohaterów i ich czynów oddał Rylski w sposób zaiste kongenialny. Uciekał się do nowych środków w odtworzeniu polskiego systemu wersyfikacyjnego. Nie naśladował oryginału krok za krokiem, wiersz za wierszem. Traktował utwór jako organiczną jedność treści i formy, podporządkowanie piękna artystycznego szerokości zamysłu. Starając się możliwie najpełniej zachować niepowtarzalny urok i treść oryginału, Rylski często ucieka się do kompensacji obrazu, przy czym charakterystyczne obrazy czy zwroty językowe, opuszczone w jednym miejscu — zostają harmonijnie włączone w innym, sąsiednim. Czasem ukraiński poeta na miejsce obrazów z Mickiewiczowskiego tekstu daje inne, lecz równowartościowe i bliskie oryginałowi pod względem ducha i charakteru. Jest wymagający w doborze leksyki, odważny w stosowaniu nowych konstrukcji syntaktycznych, odkrywczy w przekazywaniu wynikających z sensu odcieni. Mickiewicz prześwietlał drzewo

poetyckie, uwalniając je od gąszczy synonimicznych szeregów, metafor, epitetów, peryfraz, unikał powtórzeń retorycznych, zmieniał funkcje elementów mitologicznych, wzmacniając najczęściej przy ich pomocy humorystyczny aspekt narracji (porównanie eolowych harf i chóru żab w *Panu Tadeuszu*), znacznie rozszerzał zakres personifikacji. Nawet tam, gdzie posługuje się „zwartą" leksyką i „utartymi" szablonami, umieszcza je w takiej słownej otoczce, że w nowy sposób ukazują swój wdzięk, przynoszą nowe semantyczne odcienie.

Dlatego właśnie w tekście przekładu Rylskiego tak rzadko spotykamy przepych językowy, bezbarwne ogólniki, ornamentykę. Z licznych możliwych wariantów wybierał on te, które najlepiej przekazują istotę wydarzeń, zjawisk, stanu duchowego człowieka, które najściślej wiążą się z praktyką ówczesnego języka literackiego. Na każdym kroku przyświecała mu jako dewiza wierność prawdzie i naturalność.

Pan Tadeusz, jak może żaden inny poemat Mickiewicza, obfituje w dźwięki i barwy. Aby przekazać całą niepowtarzalność artystycznego bogactwa oryginału, nie wystarczy posłużyć się odpowiednią ilością aliteracyj i asonansów czy odtworzyć metafory i epitety. Trzeba mieć głębokie wyczucie poetyckie. Do uzyskania orientacji w poziomie pracy przekładowej Rylskiego wystarczy prześledzenie, jak przekazuje on grę Wojskiego na rogu czy Jankiela na cymbałach albo czarowny, spowity we mgle obraz poranku litewskiego.

Tłumacz ujmuje cały poemat od razu w szczegółach i całości [14]. W stosunku do tekstu oryginału pozostawia sobie prawo do domysłu czy dopowiedzenia, ale posługuje się nim tylko w skrajnych wypadkach. Dobre wyczucie poetyckie i takt nie tylko nie pozwalają mu na nadużywanie wstawek i dopełnień, ale gdy do nich musi się uciekać, to czyni to subtelnie, niepostrzeżenie, organicznie wtapia je w ogólny nurt stylistyczny *Pana Tadeusza*.

Ponieważ nowe jednostki strukturalne pojawiają się w tekście przekładu kosztem rozszerzania (a czasem zwężania) obrazu i mają znaczenie lokalne, czytelnik przeważnie tych delikatnych zmian w języku tłumacza nie dostrzega. Oto fragment „koncertu nad koncertami" (z motywem drążków Jankiela):

Spuścił je, zrazu bijąc taktem tryumfalnym,
Potem gęściej siekł struny jak deszczem nawalnym,
Dziwią się wszyscy — lecz to była tylko proba,
Bo wnet przerwał, i w górę podniosł drążki oba.

---

[14] M. Pawluk (*Майстерність перекладача*. „Дніпро" 1956, nr 11) zauważył np., że motyw pukli włosów Zosi, podobnych do „korony na świętych obrazku", Rylski przemieszcza z I ks. poematu do ks. IV.

Przekład jest nieco szerszy:

Спочатку тактом він ударив тріумфальним,
А далі мов дощем розсипався навальним,
Грізною бурею заграв, зарокотав...
Аж раптом палички старий митець підняв,
Бо не музика то, то ще були лиш проби...

Formalnego odpowiednika słów „Грізною бурею заграв, зарокотав..." w oryginale nie ma, ale je sugeruje niejako „deszcz nawalny" i fakt, że Jankiel potrafił przekazać zarówno burzę w przyrodzie jak też burzę historycznych wydarzeń. Otóż słowa te w pełnej mierze przygotowują, nastrajają czytelnika do słuchania dalszej uroczystej gry, „Poloneza Trzeciego Maja", gdy „Razem ze strun wiela / B u c h n ą ł dźwięk".

Obrazy i realia następnych wersów tłumacz musi, rzecz jasna, „skracać". I tak zamiast:

Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoją. —
Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły,

— czytamy:

Молодших нетерпляче
У танець кинутись музика порива,
А в старших в пам'яті далеке ожива.

Że te skróty bywają dyktowane nie „brakiem miejsca", lecz względami czysto artystycznymi, specyfiką zasobów leksykalnych języka ukraińskiego, pokazuje przekład wcześniejszego fragmentu gry Jankiela:

Znowu gra: już drżą drążki tak lekkimi ruchy
Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło muchy,
Wydając ciche, ledwié słyszalne brzęczenia.
Mistrz zawsze patrzył w niebo czekając natchnienia.
Spójrzał z góry, instrument dumnym okiem zmierzył,
Wzniosł ręce, spuścił razem, w dwa drążki uderzył.

Tych sześć wersów Rylski tłumaczy w czterech:

Гра знову. Тихий дзвін, мов дальній звук жалоби,
Як муха по струні легеньким б'є крильцем, —
І з гордим, осяйним, піднесеним лицем, —
Натхненням сповнений, обіруч він ударив...

Tu prawie znikł opis ruchów artysty, ale nie one decydują o wymowie obrazu, lecz nastrój wywoływany przez muzykę, to, co artysta chce przekazać tym „ledwie słyszalnym brzęczeniem". Rylski „objaśnia" je jako „дальний звук жалоби", co jest zgodne z Mickiewiczowską intencją: chodzi o wspomnienia tak jeszcze niedawnej niezależności państwowej, wywołujące gorycz w duszach słuchaczy. Nie zachowując d o s ł o w n e j wierności względem oryginału, Rylski dał przekład wierny istocie s e n s u. I tak postępuje wszędzie.

Oto jeszcze jeden przykład, ale taki, w którym tłumacz „poszerza" obraz oryginału. Jak pamiętamy, zaskakujący fałszywy akord w grze Jankiela wywołuje w Gerwazym wspomnienie konfederacji targowickiej. Jest to jedno z najbardziej skomplikowanych miejsc poematu. Mickiewicz wprowadza tu obrazy „zgrzytające" niespodzianie. Jest i „fałszywy akord jak syk węża, / Jak zgrzyt żelaza po szkle", i „zdradziecka struna", która zmąca melodię, „Coraz głośniéj targając akord rozdąsany, / Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany". U Rylskiego czytamy:

Дедалі радісніш напружується звук, —
І нагло, ніби свист розлючених гадюк,
Чи по тонкому склі заліза скрип разючий,
Акорд прорізався фальшивий, нестерпучий,
Усі здивовані — чи не змилив артист?
А він повторює той самий злісний свист.
Він зрадницьку струну умисне знов торкає.
Що має значити? Аж раптом „Знаю, знаю"! —
Герваэій вигукнув і затулив лице, —
„Я пізнаю цей звук! Облуда, зрада, це,
Це Тарговиця, так!"

Zamiast jedenastu wersów oryginału mamy dwanaście. „Poszerzenie" odbyło się w obrębie wypowiedzi Klucznika. Ale czy tłumacz miał prawo dodać to kategoryczne w stosunku do targowiczan zawołanie: „Obłuda, to zdrada"? Oczywiście, że miał, ponieważ uzasadnia je porywczy charakter Gerwazego. Odpowiada ono też historycznej koncepcji Mickiewicza.

Cytując dłuższy urywek oryginalnej wersji „koncertu nad koncertami" Rylski stwierdza:

> Przytaczać dalej nie ma potrzeby. Jest to nie tylko muzyka-widzenie, lecz muzyka-historia, wykonana na zwykłych wiejskich cymbałach, patriotyczny hymn, stugłosa patetyczna symfonia. I nie należy pytać: czy możliwy jest taki cud? W poezji możliwy i u Mickiewicza możliwy. [t. 10, s. 123]

Dodajmy, że stał się możliwy także u Rylskiego-tłumacza.

Cytowaliśmy tu ostatnią redakcję przekładu *Pana Tadeusza*. Różni się ona dość znacznie od redakcji z r. 1927: Rylski poczynił wiele poprawek, niektóre partie przerabiał gruntownie. I tak np. w nowej wersji Rylski zrezygnował z tych dopełnień tekstu, których nie usprawiedliwiał oryginał, które w nim nie były niejako „założone". Tu też jeszcze bardziej uwydatnił się obiektywizm w przekazie historycznego tła poematu, jego narodowego kolorytu. Tłumacz zwrócił jeszcze większą uwagę na wszystkie, najdrobniejsze nawet odcienie poetyckiego widzenia Mickiewicza. Sfera ideowo-artystyczna wydarzeń politycznych pozostała w tej drugiej redakcji prawie bez zmian. Ale Rylski doskonalił jeszcze melodykę wiersza, dostosowywał ściślej do oryginału tropy i figury, opisy przyrody, realia życia, portrety bohaterów itd. Oto przykład jednego z takich uści-

śleń. W pierwszej redakcji fragment opisujący, jak Hrabia obserwuje Zosię zbierającą ogórki, wyglądał tak:

І золотилися хвилясті пасма кіс...
І шла замислено, спустивши очі вниз,
І мов правицею опіймати щось хотіла.
З травою гралася маленька ніжка біла.
А кошик на руці, тяжкий від огірків,
Як човен серед хвиль, хитався і тремтів[15].

Przekład niewątpliwie piękny, ale szczegóły, choć odpowiadają duchowi poezji Mickiewicza, w wielu miejscach zostały „przeromantyzowane" (np. ten obraz łodzi wśród fal), choć i tu można znaleźć usprawiedliwienie: „Dziewczynę w ogórkach" ogląda Hrabia-romantyk. W oryginale czytamy po prostu: „Na ręku miała koszyk, w dół spuściła oczy". W przekładzie dodano: „szła zamyślona" (i to ta żywa, pełna radości życia Zosia!). Nieprzypadkowo znikł z przekładu tak charakterystyczny obraz, jak porównanie ruchów Zosi z ruchami dziewczęcia, „gdy rybki w kąpieli ugania / Bawiące się z jéj nóżką". W nowym przekładzie miejsce to wypadło może mniej romantycznie, ale za to wierniej:

І світлі локони спадали їй до пліч.
Помітив кошика в одній руці панич,
Рукою ж другою вона мов щось ловила.
Як рибок доганя в воді дитина мила,
Що з ніжкою її мов заграють зо дна, —
Так брала огірки похапливо вона. [t. 7, s. 56]

Dalsze badania w tym kierunku, polegające na porównaniu pierwszej (z r. 1927) i drugiej redakcji przekładu *Pana Tadeusza* (1948) ukażą nie tylko skomplikowane radzieckie laboratorium twórcze sztuki tłumaczenia, lecz także rzucą nowy snop światła na strukturę artystyczną oryginalnych utworów Maksyma Rylskiego z lat dwudziestych i trzydziestych.

Z ukraińskiego przełożył
Marian Jakóbiec

---

[15] А. Міцкевич, *Пан Тадеуш*. Переклад і вступна стаття М. Рильського. Київ 1927, s. 58.