

Potęga metrum. O Puszkimowskim przekładzie “Czat”

Lucylla Pszczołowska

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

POTĘGA METRUM O PUSZKINOWSKIM PRZEKŁADZIE „CZAT”

We współczesnej refleksji na temat przekładu literackiego podstawową wagę przypisuje się coraz częściej problematyce ekwiwalentu funkcjonalnego nie tylko w zakresie szeroko pojętego stylu utworu, ale we wszystkich warstwach jego budowy. Dokonywany przez tłumacza wybór form językowych, struktur tekstowych oraz form literackich – takich jakie najlepiej (jego zdaniem) odpowiadają formom oryginału pod względem funkcji przez nie pełnionych w rodzimym języku oraz rodzimej tradycji literackiej, w znacznej mierze decyduje o rezultatach translatorskiej twórczości. Dla wyboru ekwiwalentów funkcjonalnych istotna jest więc orientacja tłumacza w literaturze własnej i w literaturze przekładu, znajomość własnej i obcej kultury, umożliwiająca pełne rozumienie zarówno przesłania utworu, jak i jego stylistycznych cech.

Najbardziej „zewnątrzna” spośród tych cech jest forma wierszowa. Ale choć wiersz wydaje się tylko oznaką poetyckości tekstu i może jeszcze nosicielem jakiejś swoistej melodii, pełniącej niekiedy funkcję onomatopeiczną, to jednak już sam wybór – w wypadku wersyfikacji regularnej – określonego metrum pociąga za sobą cały szereg konsekwencji dla języka i stylu tekstu. Wchodzi tu w grę większa czy mniejsza (od średniej językowej) częstość występowania głosek i sylab określonego typu (w rymie)¹, wyrazów o określonej rozpiętości sylabicznej i zestrojów o określonej długości i budowie akcentowej², określonych struktur składniowych³, stosowanie pewnych figur rytmiczno-składniowych czy pojawianie się pewnych przebiegów intonacyjnych. Wokół tych zjawisk narastają zaś w toku kształtowania się literackiej tradycji pewne asocjacje semantyczne, które wiążą wiersz już nie tylko z całą płaszczyzną stylistyczną utworu, ale z pozostałymi warstwami jego organizacji. Właśnie w sytuacji przekładu wyraźne stają się owe powiązania i współzależności, a szczególnej wyrazistości nabierają one wówczas, gdy dotyczą niedawno powstałego gatunku literackiego lub nowego jego wariantu, który dopiero szuka dla siebie sposobów ekspresji.

Do takiej nowej właściwie odmiany gatunkowej należą dwie Mickiewiczow-

¹ Zob. L. Pszczołowska, *Rym*. Wrocław 1972, rozdz. 1.

² Zob. *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 1: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*. Red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska. Wrocław 1978.

³ Zob. *ibidem*, t. 2: *Organizacja składniowa*. Red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska (1984).

skie ballady żartobliwe, *Czaty i Trzech Budrysów*, powstałe w roku 1828. Ich kształt wierszowy stanowił – jak wiadomo – nowość nie tylko w twórczości Mickiewicza, ale w ogóle w polskiej poezji. Chodzi tu przede wszystkim o tok anapestyczny, zastosowany też w określonym układzie stroficznym, nazwanym w latach trzydziestych XX w. strofą mickiewiczowską⁴. Strofa ta ma dwa warianty: przeważnie występuje jako czterowersowy przeplot dwóch 4-stopowców, dwudzielnych i z rymem wewnętrznym, i dwóch 3-stopowców, rzadziej – w postaci sześciowersowej, złożona wówczas z czterech wersów 2-stopowych i dwóch wersów 3-stopowych. Źródło tej innowacji znaleziono w rosyjskim przekładzie *The Eve of St. John* Waltera Scotta – mrocznej, gotyckiej ballady o niewiernej żonie szkockiego barona, dokonany przez Wasilija Żukowskiego w roku 1822⁵. Angielski wiersz toniczny o silnej anapestycznej tendencji oddał Żukowski przez przeplot 4- i 3-stopowców anapestycznych⁶. Bardzo możliwe jednak (szczególnie ze względu na żartobliwy charakter obu ballad), że Mickiewicz znał również króciutki wierszyk satyryczny o Rylejewie, parodiujący styl ponurej ballady Waltera Scotta, a napisany w r. 1824 przez Biestużewa takim samym typem wiersza, najwyraźniej przejętym od Żukowskiego⁷.

W roku 1833 *Czaty i Trzech Budrysów* przetłumaczył Puszkina⁸. I stała się rzecz dziwna: każda z tych ballad otrzymała w jego przekładzie inny kształt wierszowy. *Trzech Budrysów* przełożył poeta tokiem anapestycznym (o tym przekładzie mowa będzie pod koniec artykułu), dla *Czat* wybrał zaś zupełnie inne metrum: trocheiczny 4-stopowiec, w strofie sześciowersowej, której układ rymowy opiera się – zgodnie z dominującą w wierszu rosyjskim tendencją, związaną ze strukturą języka – na przeplocie rymów żeńskich i męskich. Oto pierwsza strofa oryginału i przekładu⁹:

⁴ H. Felczakówna, *Strofa mickiewiczowska*. W zb.: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*. Wilno 1937.

⁵ Zob. *ibidem*. – K. W. Zawodźniński, *Geneza „sm”, czyli strofy „Czat” i „Trzech Budrysów”*. W: *Studia z wersyfikacji polskiej*. Opracowała J. Budkowska. Wrocław 1954.

⁶ Pomiędzy strofą mickiewiczowską a strofą wprowadzoną przez Żukowskiego zachodzą pewne różnice, spowodowane częściowo językowymi warunkami kształtowania wzorców wierszowych. Tok anapestyczny jest w strofie mickiewiczowskiej realizowany z tzw. hiperkateksą, czyli z bezakcentową sylabą po akcencie metrycznym na końcu wszystkich zrymowanych odcinków. U Żukowskiego wszystkie wersy i hemistychy wersów nieparzystych mają postać akatalektyczną: kończą się sylabą pod akcentem metrycznym. Mickiewicz, jak z tego wynika, zastosował wyłącznie rym żeński, a Żukowski – rym męski. Bezwyjątkowo zrymowane są jednak u niego tylko wersy parzyste (3-stopowce). W nieparzystych (4-stopowcach) występuje jedynie tendencja do rymu wewnętrznego; podział średniówkowy tych wersów ma również charakter tendencji – co prawda, silnej, obejmującej ok. 3/4 wersów, ale nie jest zjawiskiem stałym. Mickiewicz obie te tendencje zmienił w swojej strofie na konstanty.

⁷ Zob. Zawodźniński, *op. cit.*, s. 456–457. Za przypuszczeniem Zawodźnińskiego przemawia również fakt, że strofa wprowadzona przez Żukowskiego miała postać czterowersową, natomiast u Biestużewa przyjęła kształt sześciowerszą – a taką właśnie sześciowersową strofą napisane są obie ballady ręką Mickiewicza w albumie Moszyńskiego.

⁸ Opublikowane one zostały – z tą samą datą ukończenia: 28 X 1833 – w serii „Biblioteka dla cztienia” w roku 1834.

⁹ Strofę oryginału (i cytowane dalej strofy) podaję według wydania petersburskiego z r. 1829, nad którym czuwał sam Mickiewicz (a nie według autografu, gdzie, jak już wspomniano, strofy obu

Z ogrodowej altany, wojewoda zdyszany,
 Bieży w zamek s wściekłością i trwogą.
 Odchyliwszy zasłony, spójrzał w łożo swj żony,
 Pójrzał, zadrzał, nie znalazł nikogo.

*Pozdno noczu iz pochoda
 Worotilsia wojewoda.
 On slugam wielit molczat';
 W spalniju kinulsia k postiele;
 Diernul polog... W samom diele!
 Nikogu; pusta krowat'¹⁰.*

Wrażenie pospiesznej „siekaniny”, jakie w porównaniu z oryginałem sprawia wiersz rosyjski, wywołane jest nie tylko większą gęstością siatki akcentowej (w anapeście akcent metryczny przypada na co trzecią sylabę, a w trocheju – na co drugą). U Puszkina akcent metryczny został dodatkowo uwypuklony przez rym męski w dwóch wersach, krótszych od pozostałych o jedną sylabę. Tok anapestyczny polskiej ballady daje możliwość operowania akcentami pozametrycznymi, a także pozwala na pewną rozlewność, „szerszy oddech”. W trocheju na akcenty pozametryczne nie ma miejsca, niemożliwe jest więc modulowanie rytmu wiersza za ich pośrednictwem.

Co więcej, w przekładzie krótkość wersów o dobitnym toku akcentowym wpływa – jak to z reguły się dzieje¹¹ – na strukturę składniową wiersza, i to w kilku aspektach. Różnorodność składniowego wypełnienia wersów jest ograniczona, przewaga parataksy bardzo wyrażniona, mniejszy jest udział przydawek niż w oryginale, zdania są (średnio) krótsze i prostsze. Stąd – zdań jest w strofach przekładu więcej niż w odpowiadających im strofach oryginału. Tak np. trzecia strofa ballady Mickiewicza zawiera 3 zdania, podczas gdy strofa Puszkina – 7 zdań:

Hej kozaku, ty chamie, czemu w sadzie przy bramie,
 Niema nocą ni psa, ni pacholka?
 Weż mi torbę borsuczą, i jańczarkę hajduczą,
 I mą strzelbę gwintówkę zdejm s kołka.

*A zaczem niet u zabora
 Ni sobaki, ni zatwora?
 Ja was, chamy! – Daj rużjo;
 Prigotow' mieszok, wieriowku,*

ballad miały postać sześciowerszy). Puszkina musiał znać to wydanie, ponieważ jego przekład *Trzech Budrysów* ujęty jest w strofy czterowersowe. Strofa przekładu – według: A. P u s z k i n, *Polnoje sobranije soczinienij*. T. 3. Moskwa 1948, s. 313.

¹⁰ Przekład filologiczny:

Późno w nocy z wyprawy
 Powrócił wojewoda.
 Każe sługom milczeć.
 W sypialni rzucił się w stronę posłania;
 Szarpnął zasłonę... Rzeczywiście!
 Nikogo nie ma; puste łożko.

¹¹ Zob. M. Červenka, L. Pszczołowska. *Rezultaty badań i próby zestawień*. W zb.: *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 2.

*Da snimi s gwozdia wintowku.
Nu, za mnoju!... Ja ż jejo!*¹²

Takie jak przedstawione tutaj „mechanizmy” składniowe trocheicznego 4-stopowca sprawiają, że tempo wypowiedzi wydaje się szybsze niż w tekście oryginalnym. Powodują też często powstawanie charakterystycznej, stosunkowo mało zróżnicowanej intonacji wierszowej.

Ale to jeszcze nie wszystkie konsekwencje wyboru przez Puszkina 4-stopowca trocheicznego do przekładu *Czat*. Można przypuszczać, że wybór ten spowodował poważne zmiany stylu i treści ballady. Trocheiczny 4-stopowiec występował bowiem w poezji czasów Puszkina w kilku funkcjach znakowych, z których stosunkowo częstą była stylizacja ludowa utworu¹³. Sam Puszkini użył tego rozmiaru m.in. w wierszu *Swat Iwan...*, w balladzie *Utoplennik* oraz w kilku swoich słynnych baśniach; we wszystkich tych utworach elementy ludowej stylizacji są bardzo wyraźne. Dlaczego jednak wielki poeta rosyjski wybrał ten właśnie rozmiar do przekładu *Czat*? Miał już przecież w zasobie rosyjskich form wierszowych strofę anapestyczną, jakiej użył Żukowski (od którego zapożyczył ją Mickiewicz). Przekład ekwimetryczny byłby więc w tym wypadku całkowicie umotywowany.

Wydaje się, że u podstaw podjętej przez Puszkina decyzji leżało przede wszystkim traktowanie Mickiewiczowskiej ballady jako utworu o stylizacji ludowej, w jej rejestrze narracyjnym i potocznym, a więc o stylu innym niż ten, który cechuje tekst Mickiewicza. Puszkini mógł zmylić podtytuł *Ballada ukraińska* (przez Mickiewicza traktowany prawdopodobnie równie żartobliwie jak cały utwór), gdyż w pojęciu ówczesnych Rosjan ukraińskość równała się ludowości. Nie wiadomo poza tym, czy znał dobrze język polski i polską kulturę, a szczególnie obyczajowość – pewne zmiany w zakresie nie tylko semantyki leksykalnej, ale nawet leksyki w jego przekładzie podsuwałyby odpowiedź negatywną¹⁴.

Zastosowanie stylizacji ludowej, której istotnym czynnikiem był 4-stopowiec trocheiczny (z jego semantycznymi asocjacjami oraz składniowo-intonacyjnymi wyznacznikami), sprawiło, że nie tylko obniżył się poziom stylistyczny ballady, ale też zmienił się punkt widzenia narratora. Pewnym zmianom uległ główny bohater (a także jego sługa). Obniżył się ogólny ton utworu, poziom reprezentowanej w nim kultury. *Czaty* straciły na tych zmianach bardzo dużo.

¹² Przekład filologiczny:

A czemu nie ma przy płocie
Ani psa, ani zasuwę?
Ja was, chamy! – Daj broń;
Przygotuj worek, sznur
I zdejmij z gwoździa strzelbę.
No, za mną! Ja jej dam!

¹³ W artykule *Mieter i smysl* P. A. Rudniew pisze (w zb.: *Metryka słowiańska*. Red. Z. Kopyczyńska, L. Pszczołowska. Wrocław 1971, s. 81), że rozmiar ten ma „w rosyjskiej kulturze poetyckiej jedną z najbardziej wyrazistych tradycji – pieśniową, bliską folkloru”.

¹⁴ Np. „łóżko” zamiast „łóże” w pierwszej strofie czy rosyjski wyraz „*lob*” ‘czoło’ jako substytut polskiego wyrazu „łeb” w strofie ostatniej (cytowanej dalej). O słabej znajomości języka świadczyć też może fakt, że tłumacząc *Trzech Budrysów* Puszkini posługiwał się przekładem prozaicznym Bułharyna. Zob. G. D. Władimirkij, *Puszkini-pieriewodczik*. „Wriemiennik Puszkinskoi Komisii” t. 4/5 (Moskwa 1939).

Już w pierwszej strofie widać, że dwa zjawiska nierozłącznie związane z tłumaczeniem tekstu literackiego – amplifikacja i redukcja – pozostają w rażącej dysproporcji: redukcja znacznie przeważa. Co prawda, w Mickiewiczowskiej balladzie wojewoda nie wraca późno w nocy z wyprawy i nie wydaje rozkazu milczenia sługom, jak to przedstawił Puszkina. Ale u Puszkina wojewoda nie ma ani zamku, ani altany (co potwierdzi też dalszy ciąg przekładu), nie biegnie zdyszany i nic nie odczuwa: ani wściekłości, ani trwogi¹⁵. Nie drży na widok pustego łoża – nie wiadomo przy tym, czyjego. Jest to zresztą nie łożo, tylko łóżko, a wojewoda nie uchyla zasłony, tylko ją szarpie. Zawarte w dwóch ostatnich wersach stwierdzenie: „Rzeczywiście! / Nikogo nie ma; puste łóżko”, odznacza się w porównaniu z oryginałem daleko idącą prozaizacją, brzmi jak raport policyjny. I choć przekład Puszkina nosi tytuł *Wojewoda*, a sama ta nazwa pojawia się w nim częściej niż w oryginale, to właśnie wojewody – wielkiego pana, magnata, jak go przedstawił Mickiewicz – tu nie ma. Zastąpił go ktoś o niższym statusie społecznym, prosty szlachcic, może dworski urzędnik czy ekonom.

Jak się okazuje z dalszych strof, żona wojewody zamieniona została w przekładzie w „pannę” (*nb.* polonizm)¹⁶. Stało się to nie od razu, gdyż w kilku pierwszych wariantach tłumaczenia (a jest ich wyjątkowo dużo w wypadku *Czat*) pojawia się jeszcze „żena”, a rzeczownik „wojewoda” zastępowany jest kilkakrotnie przez rzeczownik „muz”. Jeden z wersów pierwszej strofy brzmiał we wczesnym wariantcie „*On bieżył k żenie w swietlicu*” – użycie nazwy odpowiadającej naszej wiejskiej „białej izbie” podkreśla tu ludowy charakter stylizacji, a zarazem obniżenie sfery społecznej bohaterów. Dla tej transformacji znamienne jest zniknięcie kozaka Nauma, którego miejsce zajmuje zwykły „chłopiec” (w języku rosyjskim – ukrainizm). Wiązą się z tym zmiany w warstwie leksyki i, oczywiście, stylu. W cytowanej strofie trzeciej przekładu chłopiec ma wziąć nie „torbę borsuczą i jańczarkę hajduczą”, ale worek i sznur, a wojewoda odgraża się: „Ja jej dam!”. Strof jest zresztą u Puszkina mniej niż w oryginale. Piątą strofę tłumacz w ogóle pominął (redukując w ten sposób wątek erotyczny), część zaś zawartości strof ósmej i jedenastej rozmieścił w innych strofach przekładu, w pewnym stopniu redukując przez to treść odpowiednich strof oryginału.

Potraktowanie *Czat* jako ballady ludowej i przyjęcie dla jej przekładu wzorca wierszowego właściwego takiemu typowi utworu w rosyjskiej tradycji literackiej, czyli trocheicznego 4-stopowca, szczególnie boleśnie dotknęło ostatnią, puentową strofę. Ze świetnego Mickiewiczowskiego dowcipu pozostał tam tylko suchy szkielec – zabójstwo przez przypadek, rozłożone na kilka wersów:

Wyżej..... w prawo..... pomału, czekaj mego wystrzału.
Pierwój musi w łeb dostać Pan-młody.
Kozak odwiódł, wycelił, nieczekając wystrzelił,
I ugodził w sam łeb – wojewody.

¹⁵ O te zmiany miał pretensje do Puszkina, przywołanego „z zaświatów”, Julian Tu w i m (*Czterowiersz na warsztacie*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 47). Nie podobał mu się też „inny rytm niż u Mickiewicza”. Ale mimo tych poważnych zarzutów określił przekład jako „cudowny” (co można tłumaczyć chyba tylko jego ogromnym zafascynowaniem poezją Puszkina).

¹⁶ J. L. L e w k o w i c z (*Pieriewody Puszkina iz Mickiewicza*. W zb.: *Puszkina. Issledowanija i materialy*. T. 7. Leningrad 1974, s. 161–162) uważa, że „najprawdopodobniej »panna« jest pomyłką Puszkina, spowodowaną poplątaniem pojęć”.

*Wystrzał po sadu razdalsia.
Chłopiec pana nie dozdalsia;
Wojewoda zakriczał,
Wojewoda poszatnułsia...
Chłopiec widno promachnułsia
Priamo w łob jemu popał¹⁷.*

Z tego, co tu powiedziano i pokazano, nie należy wnosić, że Puszkina nie był dobrym tłumaczem. Drugą balladę Mickiewicza, *Trzech Budrysów*, przełożył znakomicie pod każdym względem: semantyki, obrazowania, stylu czy intonacji, do czego na pewno przyczyniło się przyjęcie innego wzorca metrycznego. Jest to ten właśnie przeplot dwóch różnych rozmiarów anapestycznych, którego pierwszy użył Żukowski w przekładzie ballady Waltera Scotta i który parodyjnie zastosował Biestużew, i wreszcie którym – modyfikując go tylko w płaszczyźnie rymowania – posłużył się w obu balladach Mickiewicz. Przekład Puszkina można by nazwać optymalnym, gdyby nie fakt, że jest on pod pewnym względem bardziej „polski” niż „rosyjski”. Żukowski, a za nim Biestużew, stosowali wyłącznie rym męski, Puszkina zaś w swoim przekładzie posłużył się wyłącznie rymem żeńskim – dokładnie odtwarzając sposób rymowania oryginału (i traktowania realizacji wzorca anapestycznego, która jest z tym związana). Stanowi to naruszenie normy rymowania ówczesnego (w tym i Puszkiniowskiego) sylabotonicznego wiersza rosyjskiego, zgodnie z którą zasadniczym układem zarówno w stroficy, jak w styche było przeplatanie – w różnych proporcjach – rymów żeńskich z męskimi. Zdarzały się użycia wyłącznie rymów męskich, natomiast rymowania wyłącznie paroksytonicznego wyraźnie unikano¹⁸. Puszkiniowski przekład *Trzech Budrysów*, w pełni ekwimetryczny, jest na tym tle zjawiskiem wyjątkowym i nasuwa przypuszczenie, że bezpośredni wzór stanowiła w tym wypadku dla Puszkina „strofa mickiewiczowska”.

Trzeba jeszcze dodać, że w opinii rosyjskich (przedrewolucyjnych) i radzieckich historyków literatury dokonane przez Puszkina tłumaczenie *Czat* cieszy się wielkim uznaniem¹⁹. Ci pierwsi wysuwali, co prawda, czasem jakieś drobne zarzuty pod adresem tłumacza, ale uwielbienie dla genialnego twórcy nie pozwalało

¹⁷ Przekład filologiczny:

Wystrzał huknął w ogrodzie.
Chłopiec nie poczekał na pana;
Wojewoda zakrzyknął,
Wojewoda się zachwiał...
Chłopiec widocznie spudłował:
Trafił go prosto w czoło.

¹⁸ Zob. *Ruskoje stichosłożenje XIX w. Materiały po mietriki i strofiki russkich poetow*. Moskwa 1979.

¹⁹ Zob. np. A. A. Ilju s z y n, *Bieniediktow – pieriewodczik Mickiewicza*. W zb.: *Polsko-ruskie literaturnyje swiazi*. Moskwa 1970, s. 245: „W powszechnej opinii *Wojewoda* – jeśli chodzi o poziom artystyczny – stanowi nieprześcigniony wzór [...]”. Nieliczne wyjątki od ogólnie pochwalnej oceny podaje W. C h o r i e w (*Wnow’ o balladach Mickiewicza w pieriewodach Puszkina*. W zb.: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały Międzynarodowej Konferencji 12–17 maja 1997*. Red. M. Burta [i inni]. Ks. 3. Siedlce 2000, s. 221). Sam Choriew jednak uważa, że „Puszkiniowskie przekłady ballad Mickiewicza to przykład głębokiego wniknięcia w świat uczucia i myśli utworu” (s. 222).

im widocznie uznać jego porażki²⁰. Ci drudzy natomiast chwalili przeważnie zmiany wprowadzone przez Puszkina, podkreślały one bowiem, ich zdaniem, ludowy charakter ballady Mickiewicza oraz jakoby występujący w niej konflikt społeczny²¹. Znamienne jednak, że żaden rosyjski poeta średniej choćby rangi, tłumaczący później *Czaty*, nie poszedł drogą Puszkina, gdy chodzi o zastosowanie metrum trocheicznego wraz z całą koncepcją ludowego charakteru ballady Mickiewicza. W roku 1846 wybitny poeta Afanasij Fiet opublikował swój przekład *Czat* – w pełni ekwimetryczny i bez śladów ludowej stylizacji. To tłumaczenie stało się podstawą serii przekładowej, w której większość przekazów różni się tym tylko w płaszczyźnie wierszowej budowy od utworu Fieta, że rymowanie „polskie”, a więc wyłącznie żeńskie, zastąpiono w nich rosyjskim ekwiwalentem, czyli przeplotem rymów żeńskich z męskimi. W takiej nieco tylko zmodyfikowanej postaci „strofa mickiewiczowska” uzyskała w poezji rosyjskiej XIX i XX w. znaczną popularność i przeszła nawet do kultury masowej²².

²⁰ *Nb.* Puszkiniowski *Wojewoda* zainspirował Czajkowskiego do napisania ballady symfonicznej (*op.* 78) pod takim właśnie tytułem.

²¹ Tak np. w poważnym skądinąd artykule L e w k o w i c z (*op. cit.*, s. 161) stwierdza, że „niesprawiedliwość wojewody wywołuje wybuch protestu społecznego i sługa zabija swojego pana”. Jeszcze radykalniej formułowała podobnie humorystyczną tezę D. B. K a c n e l s o n (*K w o p r o s u o b o t n o s z e n i i M i c k i e w i c z a k n a r o d n o m u t w o r c z e s t w u [...] „Uczonyje zapiski Instytutu Sławianowiedzenia AN SSSR”* t. 8 (1954), s. 214 n.): „Jeśli w balladzie Mickiewicza uwagę Puszkina [...] przyciągnęło odtworzenie motywów ludowych, to przede wszystkim były to motywy buntu i zemsty na ciemiężcach”. Kacnelson zajmowała się też wynajdywaniem w polskich zbiorach folklorystycznych pieśni i opowieści zawierających według niej paralele z konfliktem społecznym przedstawionym jakoby przez Mickiewicza. Z opiniami i pomysłami Kacnelson polemizował u nas przekonująco A. B i e r n a c k i w studium *Problematyka folkloru w drobnych utworach Mickiewicza* (w zb.: *Ludowość u Mickiewicza*. Red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski. Warszawa 1958).

²² Oto strofa jednej z takich pieśni, powstałej w latach trzydziestych XX wieku:

*Na Donu i w Zamostie
Tlejut bieleje kosti,
Nad kostiami szumiat wietierki.
Pomniat psy-atamany,
Pomniat polskije pany
Konarmiejskije naszy klinki.*