

Maria Judyta WOŹNIAK

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-7210-5045>

**WIERSZ DO PRZYJACIÓŁKI ZE ZBIORU
CARMINA RIVIPULLENSIA
– GŁOS W DYSKUSJI O PRZEKŁADACH
ŚREDNIOWIECZNEJ POEZJI ŁACIŃSKIEJ**

A POEM *TO A FRIEND* FROM THE COLLECTION
CARMINA RIVIPULLENSIA
– A VOICE IN THE DISCUSSION ON TRANSLATIONS
OF MEDIEVAL LATIN POETRY

The article is a voice in the discussion on contemporary translations of medieval Latin poetry: accepted and possible ways of translating Latin poetry for today's readers, situated within the field of translation studies and poetics – it is part of the research on the reception of the ancient tradition, of which translations are a particular manifestation. The subject of interest is a poem from the medieval collection *Carmina Rivipullensia*: the only existing collection of Latin love lyric of the Middle Ages from Spain. It testifies to the very lively presence of the Latin poetic tradition in the Iberian Peninsula at that time.

This article presents a translator's proposal, accompanied by a commentary, in which arguments for the chosen solutions are indicated. The aim of the article is to present the translator's ideas, mainly concerning the chosen strategy for the translation of the rhymes in Latin medieval poetry, which are an important feature of the Songs.

Keywords: *Carmina Rivipullensia*, *The Songs of Ripoll*, *Ad amicum*, Medieval love lyric, translation, Translation Studies

Słowa kluczowe: *Carmina Rivipullensia*, *Pieśni z Ripoll*, *Ad amicum*, średniowieczna liryka miłosna, przekład, translatoryka

Celem artykułu¹, sytuującego się w ramach badań translatorycznych, jest przedstawienie koncepcji tłumaczeniowych w oparciu o własny przekład wiersza *Ad amicam* (Do przyjaciółki) ze zbioru *Pieśni* z Ripoll, w świetle ustaleń naukowych z zakresu translatoryki i poetyki. Podjętym zadaniem nie jest więc zbadanie tekstu łacińskiego czy też jego miejsca w literaturze średniowiecznej, lecz wysunięcie pewnych postulatów translatorycznych. Artykuł wpisuje się w nurt badań nad recepcją literatury łacińskiej, których częścią są przekłady poezji łacińskiej.

To właśnie przekład pozwala tekstom, zwłaszcza dawnym, przemawiać ciągle na nowo – zauważał już wiele lat temu Albert Guerard: tłumaczenie pozwala na aktualizację tekstu, czyni go żywym dla nowego odbiorcy (1940: 26). Przypomnijmy, że kiedy Oktawiusz Jurewicz przygotowywał wydanie przekładów Horacego, zestawił przekłady pochodzące z różnych epok, ilustrujące różne poetyki, bo – jak sam stwierdzał we wstępie – „ukazują, jak tego rzymskiego autora u nas rozumiano, przeżywano i oddawano w polskiej szacie słownej” (przypomina o tym Marta Skwara, 2012: 154). Przekład zawsze jest związany z czasami, w których powstaje, z kontekstem kulturowym. Zawsze jest odpowiedzią na oryginał². Nigdy nie jest kopią tekstu pierwotnego; to inny utwór, choć istnieje w szczególnej relacji z oryginałem. W procesie tłumaczenia ostatnie słowo nie musi należeć do oryginału (Rubio Tovar, 2013: 10). Przekład jest bowiem rozumiany dziś przede wszystkim jako element dialogu³ z tekstem wyjściowym, niekoniecznie zaś jako jego reprezentacja. Jak można dzisiaj prowadzić taki translatoryczny dialog? Celem artykułu jest próba odpowiedzi na to pytanie, w kontekście średniowiecznego wiersza łacińskiego.

Na początek jednak, aby wprowadzić czytelnika w zagadnienia *Pieśni*, przedstawimy kilka ważnych aspektów dotyczących omawianego zbioru. Ich przypo-

¹ Moje dwa publikowane wcześniej artykuły o przekładzie wybranych utworów z Ripoll („Dla czego walczyłem dla Kupidyna, czyli o walce o średniowieczne rymy w polskim przekładzie *Carmina Rhipullensia*”, *Collectanea Philologica* 23, 2020. 129–144; „Pochwały przyjaciółki, czyli o rozterkach leksykalnych tłumacza *Pieśni* z Ripoll”. W: *Rzym a Półwysep Iberyjski. Inspiracje i powiązania na przestrzeni dziejów*. A. Grzelak-Krzymianowska, M.J. Woźniak (red.). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 115–132) dotyczą innych tekstów z *Carmina Rhipullensia* – można też w tych publikacjach znaleźć więcej informacji dotyczących *Pieśni*, dlatego tutaj skróto tylko przedstawiam średniowieczny zbiór. Niniejszy artykuł różni się od poprzednich nie tylko szczegółowym przedmiotem zainteresowania (przekład innego wiersza), ale także stawianym sobie celem: jest nim nowe sformułowanie własnego stanowiska wobec konkretnych problemów przekładu, przede wszystkim w kwestii tłumaczenia średniowiecznych rymów.

² Współczesna humanistyka nie ma wątpliwości co do istotnego miejsca badań nad przekładem: rozumiane bardzo szeroko w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zyskały ważne miejsce wśród interdyscyplinarnych badań nad kulturą (zob. Bilczewski 2010: 107).

³ Dużo byśmy stracili, gdybyśmy mieli traktować dawne teksty jako odległe i niezwiązane z nami artefakty, nie próbując wchodzić z nimi w twórczą, podlegającą przemianom relację. Jak przypomina Paweł Bohuszewicz, utwory dawne powstały „w świecie, któremu nasz świat zawdzięcza swoje istnienie (a więc w świecie otwartym na nasz świat)” (Bohuszewicz 2008: 17), opowiadając się za stosowaniem osiągnięć współczesnej teorii literatury w badaniach literatury staropolskiej.

mnienie wydaje się potrzebne do zrozumienia dalszych uwag translatorskich dotyczących wybranego wiersza⁴.

Pochodzące z terenów dzisiejszej Hiszpanii *Carmina Rivipullensia*, choć powstałe wiele wieków temu, wciąż mogą zachwycić czytelnika swym urokiem. Dawnego wdzięku trudno odmówić zwłaszcza pieśniom miłosnym, które nas tutaj interesują. To dwadzieścia tekstów poetyckich napisanych po łacinie (w zbiorze znajdują się także teksty w języku oksytańskim i katalońskim). Powstały one między X a XIII wiekiem, a zostały odnalezione w benedyktyńskim klasztorze w Ripoll⁵. Klasztor ten był ważnym ośrodkiem kultury, nauki, a także techniki. Losy biblioteki z Ripoll były bardzo burzliwe i teksty, jak większość utworów z wieków średnich, nie dotrwały do nas bez szwanku. Teksty wydał po raz pierwszy Luis Nicolau d'Olwer w 1923 roku⁶. Do ważnych prób ustalenia ich właściwej wersji należy także wydanie Teresy Latzke. Opierając się zwłaszcza na tych edycjach Peter Dronke stwierdzał, że wiersze, które do nas dotarły są prawdopodobnie wersją, nad którą autor jeszcze pracował, nieostateczną (1979: 16). Argumentem byłby na przykład fakt, że *Pieśni* zapisano na kartach starego kodeksu. Czy zachowane teksty są autografem czy też może kopią? José Luis Moralejo wysnuwa ciekawy wniosek: twierdzi kategorycznie, że wydanie Teresy Latzke nie pozostawia wątpliwości – nie można identyfikować autora *Pieśni* z kopistą, zarówno ze względu na sam tekst wierszy, jak i ze względów formalnych, wśród których wymienia częste błędy (Moralejo 1973: 877–878).

Wspomniane wydanie Latzke nie położyło jednak kresu wątpliwościom co do właściwej wersji utworów⁷. Wśród krytyków Latzke był José Luis Moralejo, autor wydania z 1986 roku, na którym się opieram (*Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia*. Tekst, tłumaczenie, wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH). Hiszpański wydawca podkreśla wielką wartość tego średniowiecznego korpusu jako całości, niezależnie od oceny poszczególnych wierszy (Moralejo 1986: 19). Przypomnijmy, że wspomniany już Peter Dronke uznawał autora *Pieśni* za jednego z najbardziej oryginalnych poetów tamtych czasów (Dronke 1979: 42).

⁴ Więcej na ten temat znajdzie czytelnik np. w: Moralejo 1986 (zwłaszcza *Introducción*); Dronke 1979.

⁵ Czy tam właśnie powstały? Ze względu na odnalezienie ich w klasztorze w Ripoll uznaje się, że większość z nich tam została napisana (Moralejo 1986: 19). Biblioteka klasztorna była bogata: znajdowało się w niej także wiele innych tekstów, na przykład kodeksów o charakterze technicznym i naukowym, *libri artium*, tekstów autorów starożytnych i chrześcijańskich, tekstów liturgicznych, o czym przypomina Eva Castro (1989: 242).

⁶ Ll. Nicolau d'Olwer (1923). "L'Escola poètica de Ripoll en eis segles X-Xin", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 6, 1915–1919.

⁷ Prawie trzydzieści lat temu Eva Castro zauważała, że właśnie z tego powodu brakuje badań całości zbioru, które można by przeprowadzić dopiero po ustaleniu korpusu, włączając teksty dotychczas nieznanne oraz odrzucając teksty błędnie do niego przypisane (Castro 1994: 242). Przypominała przy tej okazji, że spośród wierszy z Ripoll to właśnie liryka miłosna spotkała się z największym zainteresowaniem badaczy.

Jednak jeśli chodzi o głębię przeżyć i myśli, to trzeba uczciwie przyznać, że czasem trudno ją dostrzec. To miłość karmiona snami, jak trzeźwo zauważał Dronke (1979: 41): miłość niedoświadczonego młodzieńca, odważnego w snach i marzeniach, na jawie zaś pełnego lęku. Pomimo to jednak wiersze mają w sobie pewien naiwny urok i – paradoksalnie – dla nas dzisiaj pewną estetyczną świeżość.

Pod względem literackim *Pieśni* z Ripoll są mocno zakorzenione w starożytnej tradycji i zarazem pozostają w ścisłym związku z poezją średniowieczną. Autor z Ripoll sięga do języka poezji miłosnej ustanowionego przez Owidiusza⁸: widać to często w stereotypowych już zwrotach, zaczerpniętych od poety starożytnego za pośrednictwem późniejszych twórców (por. Moralejo 1986: 85). Korzysta także z obrazów i sformułowań biblijnych, którymi posługuje się, na przykład, w omawianym przez nas wierszu, kiedy opisuje urodę ukochanej, stylistycznie nawiązując do *Pieśni nad pieśniami*. Jeśli chodzi o poezję średniowieczną, wyraźne są wpływy świeckiej poezji jedenasto- i dwunastowiecznej, przede wszystkim francuskiej (między innymi Marboda de Rennes, Godefroid de Reims; Moralejo 1986: 91–92). Koniecznie trzeba też wspomnieć o goliardzkiej poezji Pedra Abelarda, którego twórczość młodzieńcza wprawdzie się nie zachowała, lecz w wierszach z Ripoll można odnaleźć jej ślady (Moralejo 1986: 91–93). Co ciekawe, niektóre teksty ze zbioru wykazują duże zbieżności ze znanymi i cenionymi wierszami z *Carmina Burana* (Moralejo 1986: 94)⁹.

Interesować nas będzie tutaj wiersz zatytułowany *Ad amicam*¹⁰ – Do przyjaciółki. Już w wydaniu Latzke nie zachowano oryginalnego zapisu tytułu, od tyłu: MACIMADA. Tak samo zresztą postąpił Moralejo w wydaniu, na którym się opieramy, zapisując tytuł w zwykły sposób. Ten szczególny zapis Dronke uznawał za właściwe autorowi *jeu d'esprit* (Dronke 1979: 22), swobodny pisarski gest¹¹. W wierszu tym Moralejo nie widzi specjalnych wartości artystycznych (Moralejo 1986: 39). Badacz uważa, że jest to szkolne ćwiczenie heksametrów leonińskich, zbiór stereotypów właściwych *laudes*, z pewnymi cechami listu miłosnego (tamże). Do niewątpliwych konwencjonalnych zwrotów wypada zaliczyć porównanie ukochanej do księżycy: tak błyszcząca ona wśród innych panien jak

⁸ Na przykład wiersz 4 ze zbioru z Ripoll uważany jest za naśladowictwo *Amores* I 5 Owidiusza (Moralejo 1986: 85).

⁹ Niektórzy badacze zwracają uwagę na obecność tematów pochodzących z rodzimej twórczości ludowej (Hawking 1980: 146) – wykształceni poeci często wykorzystywali obrazy z literatury ludowej. Jednak Alan Deyermond, który badał obecność obrazów i motywów ludowych w poezji średniowiecznej, konkluduje, że w gruncie rzeczy w *Pieśniach* z Ripoll niewiele można ich znaleźć (Deyermond 1989: 24), choć zastrzega, że nie wszystkie utwory ze zbioru dokładnie zbadał. Zainteresowany czytelnik znajdzie więcej informacji o inspiracjach autora *Pieśni* np. w: Offermanns 1970 (o wpływie Owidiusza na łacińską poezję średniowieczną), Moralejo (1986: 82 i nast.) – Moralejo wskazuje tu na przykład konkretne fragmenty tekstów, w których dostrzega wpływy średniowiecznej poezji goliardów.

¹⁰ Chodzi tutaj o wiersz z numerem 5 (24) w omawianym wydaniu.

¹¹ Również w innych miejscach zbioru zdarza się taki zapis słów od tytułu.

księżyc wśród gwiazd – ten obraz, dobrze znany dawnej literaturze miłosnej, pojawia się często w *Pieśniach*. Z innych szeroko stosowanych elementów obrazowania warto wymienić ogień pałacy duszę i śmierć, która zakochanemu wydaje się lepszą perspektywą niż obojętność przyjaciółki. Motyw umierania z miłości był w czasach powstania *Pieśni* dobrze znany literaturze, pojawiał się na przykład w liryce galicyjsko-portugalskiej.

Ze względu na translatorski charakter artykułu interesować nas będą przede wszystkim kwestie dotyczące poetyki wybranego wiersza, szczególnie zaś układ rymów. To – naszym zdaniem – najważniejsza cecha poetyki oryginału, którą w przekładzie koniecznie trzeba oddać. Uznajemy ją za „dominantę semantyczną” (termin Stanisława Barańczaka 2004: 35): wyraziste rymy nadają pewien porządek wypowiedzi, w której chaos uczuć miłosnych, trudnych do nazwania (zob. wielość metafor), próbuje okiełznać dyscyplina wersyfikacyjna heksametrów leonińskich. Ten paradoks – niepoohamowane uczucia i rytm powtarzanych rymów – powinien w przekładzie pozostać czytelny.

Przypomnijmy, że *Pieśni* powstawały w średniowieczu, kiedy sposoby wierszowania ulegały wielkim przemianom, od starożytnych miar iloczynowych do wersyfikacji rytmicznej. Widać to znakomicie w zbiorze z Ripoll: odnajdziemy tutaj inspiracje starożytnymi miarami wierszowymi, opartymi na iloczynie (heksametr czy pentametr), ale także rozwiązania już typowo średniowieczne jak rymy. Tak zwana forma wierszowa nie jest tutaj – jak w ogóle w poezji – tylko dodatkiem, lecz pełnym znaczenia elementem całości. Dlatego tłumaczenie tej poezji prozą, dla orientacji czytelnika, w gruncie rzeczy nie da czytelnikowi właściwego o niej wyobrażenia. W odniesieniu do literatury, a zwłaszcza do poezji, rozróżnienie na formę i treść jest co najmniej kontrowersyjne, bo – jak mówił Tadeusz Sławiński omawiając cechy języka poetyckiego – „«to samo» powiedziane inaczej nie będzie już – w sensie informacji poetyckich – tym samym” (Sławiński 1988: 82–83). To twierdzenie, głęboko prawdziwe, może się dziś wydawać banalne. Warto jednak czasem je przypomnieć ze względu na publikowane przekłady poezji prozą. Właśnie prozą przetłumaczył interesujący nas wiersz Moralejo (1986: 191–195): z zachowaniem rymów (co wydaje się stosunkowo łatwe ze względu na bliskość obu języków, łaciny i hiszpańskiego), ale bez podziału na wersy. Inne wiersze z Ripoll Moralejo również w ten sposób przełożył¹². Wydawane tłumaczenia prozatorskie na pewno przybliżają tematykę poezji łacińskiej, ale nie oddają

¹² Także starożytne teksty poetyckie przekładano prozą: na przykład pierwszy polski przekład całego poematu Lukrecjusza (Lukrecjusz Karus Tytus [1923], *O rzeczywistości [De rerum natura] ksiąg sześć*, tłum. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz. Lwów–Warszawa). Właśnie dlatego, że Krokiewicz nie przetłumaczył poematu wierszem przekład ten nie oddaje walorów starożytnego heksametru – pomimo swych niezaprzeczalnych zalet (zob. Danek 2003: 39). Na marginesie przypomnijmy tłumaczenia poezji ludowej hiszpańskiego średniowiecza autorstwa Edwarda Porębowicza (1959): tłumacz postarał się, by te piękne stare teksty w polskiej wersji były rytmiczne i rymowane (choć trzeba przyznać, że czasem kosztem usterek leksykalnych czy fleksyjnych).

jej ważnych sensów. Formy wierszowej nie można przecież utożsamiać z formą w jej potocznym znaczeniu zewnętrznego kształtu, który nie stanowi o istocie rzeczy. Próba przybliżenia czytelnikowi *Pieśni* samej ich „treści” (co mogłoby się sprowadzać do streszczenia wątków historii miłosnych i skarg kochanka) nie da wyobrażenia o ich poetyce.

Jak więc oddać średniowieczną wersyfikację w dzisiejszych przekładach? Agnieszka Heszen zauważa, że polski czytelnik jest przyzwyczajony do prostego rytmu miar wierszowych i prostych rymów w przekładzie poezji średniowiecznej (2016: 10). Dodajmy jednak, że nawet jeśli odbiorca przywykł do takiej prostoty, to i tak trzeba pamiętać, że jego wrażliwość jest w dużym stopniu ukształtowana przez lektury późniejsze, przez współczesne literackie sposoby odczuwania i formy wyrazu. Ten sam czytelnik nie wybaczyłby dzisiejszej poezji tylu powtórzeń i rymów gramatycznych. Zachowując konsekwentnie tę prostotę i regularność, możemy stworzyć utwór zbyt monotony i schematyczny, by mógł być współcześnie ciekawy. Z efektów takiej nadmiernej translatorskiej skrupulatności zdaje sobie zresztą sprawę i Agnieszka Heszen (2016: 14)¹³. *Pieśni z Ripoll* zaś były zapewne atrakcyjne, gdy niegdyś je tworzono, zgodnie przecież z ówczesną literacką modą. Ich przekład musi więc polegać na poszukiwaniu kompromisu między dawnymi formami wyrazu i literacką wrażliwością współczesnego czytelnika.

Dla tłumacza *Pieśni* kwestie wierszowania mają zatem kapitalne znaczenie, a zwłaszcza sposób rymowania – element poezji doceniony przez średniowiecze i zdobywający sobie wówczas uznanie czytelników. Musi on jednak pamiętać, że czytelnik dzisiejszy, nawet jeśli przyzwyczajony do rymów w przekładach, zna też poezję wieków późniejszych, zwłaszcza zaś współczesną, w której rym nie jest obowiązkowym środkiem wyrazu. Używany jest dziś o wiele rzadziej i raczej obarcza się go wówczas jakimś „zadaniem specjalnym”¹⁴. Dawniej jednak ceniono nawet drażniące nas dzisiaj rymy gramatyczne. W czasach Kochanowskiego nie uważano ich za banalne i gorsze od innych. Później jednak nastąpił szereg zmian w postrzeganiu i użyciu rymów – nie ma potrzeby, by je tutaj dokładnie omawiać, ale za badaczką wersyfikacji polskiej przypomnijmy najważniejsze, istotne dla naszego tematu kwestie – są ważne, ponieważ wyjaśniają szereg podjętych decyzji translatorskich.

Już w oświeceniu – a później i w romantyzmie – o wiele rzadziej stosowano rymy gramatyczne (Pszczołowska 1970: 163), chociaż jeszcze cały XIX wiek pre-

¹³ Heszen pisząc o przekładzie greckiej i łacińskiej poezji średniowiecznej (Heszen 2016: 14) podkreśla różnice między poetyką średniowieczną a współczesną: „W przekładzie na współczesne języki anafora – która organizuje cały utwór i [...] jest charakterystyczna dla średniowiecza czy ogólniej poezji dawnej – może być nużąca”, dlatego też ściśle jej utrzymanie w przekładzie, „zwłaszcza w dłuższym utworze, pozbawia go poetyckości”, co usprawiedliwia translatorską decyzję: „Tłumacząc repetycje, czasem je przełamuję, nie zatracając sensu użycia anafory”.

¹⁴ Na przykład w niektórych wierszach Szymborskiej, kiedy rym tworzy wrażenie nieco naiwnej opowieści po to, by kontrastować z poważną, filozoficzną wymową utworu, jak choćby w znanym wierszu *Nic dwa razy*.

ferował rymy bardzo dokładne. Doceniano jednak tak zwane rymy półgramatyczne, które obejmowały nie tylko końcówkę, ale również część rdzenia (tamże). Pod koniec wieku XIX rym gramatyczny spotykamy już bardzo rzadko (Pszczołowska 1970: 164) Ze względu na specyfikę naszego języka, okazało się, że stosując rymy niegramatyczne można dość szybko wyekspluatować znaczną ich część, co miało miejsce w okresie Młodej Polski – rozwiązaniem okazały się właśnie rymy niedokładne (zob. Pszczołowska 1970: 165). Szczególna rola przypadła asonansom: „Asonans i w ogóle niedokładny rym jest więc jakby furtką, przez którą wchodzi do poezji rymy niegramatyczne. Wchodzi zaś już od wczesnych okresów jej dziejów, bo polski rym nigdy nie był absolutnie dokładny” (tamże). Innym rozwiązaniem była obojętność wobec ostatniej spółgłoski w rymowanym wyrazie (np. ciskam / bliska, diamentem / wyciśnięte; Pszczołowska 1970: 166). Dokładność rymujących się samogłosek nieakcentowanych też nie była obowiązującą zasadą (por. Pszczołowska 1970: 176). Dla nas dzisiaj, przyzwyczajonych do współczesnej poezji bezrymowej, nieraz słowa bardzo od siebie różne brzmią jak rymy.

O tych właściwościach rymu w polskiej poezji warto pamiętać, tłumacząc łacińskie wiersze średniowieczne. Rymy gramatyczne, tak niegdyś częste, jeśli zostaną zachowane, mogą stać się sygnałem dawności dla czytelnika. Jednak stosowane zbyt uporczywie, będą dziś nużyły¹⁵. Poezja polska – powtórzmy – zawsze uwzględniała rymy niedokładne. Dlatego, szukając alternatywy dla rymów gramatycznych, trzeba uznać, że we współczesnych przekładach rymy niedokładne też się sprawdzają, na przykład takie, w których ostatnia głoska jest obojętna.

Jeśli chodzi o funkcję rymów w wierszu *Ad amicam*, niewątpliwie dodają one wyznaniom energii i sugestywności. Sprawiają też wrażenie pewnej stylizacji, w której miłosne apostrofy pozostają elementem gry literackiej. Oto wiersz:

AD AMICAM

Luna uelut stellas, sic uincis, amica, puellas;
 Mente tibi pura quare cupio bona plura.
 Corde tibi puro, uirgo, per numina iuro:
 Ardet ut in lignis succensus maximus ignis,
 Sic mea mens ardet; moriar, si quod uolo tardet.
 Me tuus ardet amor; transcendet ad ethera clamor,
 Ni sanes mentem pro te uulnus patientem.
 Semper corde manes; decet ut mea pectora sanes.
 Des mihi, uirgo, mori, si non concedis amori,
 Pelle, precor, mortem, uitę serua mihi sortem.
 Si ualet hoc fieri, mea sis specialis amica.
 Et decet et cupio, quod sis sub corde pudica.

¹⁵ Karol Opara, stosujący narzędzia informatyczne w badaniach częstotliwości rymów gramatycznych, uważa, że w poezji polskiej pewien udział rymów tak zwanych częstochońskich (również, na przykład, w poezji Mickiewicza) może wynikać z właściwości języka, i są one nieuniknione (2013: 291).

Rodzaj wersyfikacji, z której autor wiersza korzysta, to heksametr leoniński, rozwiązanie typowo średniowieczne. Polegało ono na połączeniu dobrze znanego od starożytności heksametru z docenianymi przez średniowiecze rymami wewnętrznymi. Wiązą one współbrzmieniami wyraz stojący przed cezurą z ostatnim wyrazem wersu. W interesującym nas wierszu wyjątkiem są tylko dwa ostatnie wersy: to *hexametri caudati* – bez rymu wewnętrznego, zrymowane w klauzuli. Poprzez ten zabieg fragment zyskuje na sugestywności – może tu właśnie wyraża się najważniejszy wniosek, do jakiego skłania zakochanego ogrom uczuć?

Dla tego rodzaju wersu można zaproponować 14-zgłoskowiec, aby w ten sposób zaznaczyć jego odrębność od polskiego odpowiednika typowego heksametru, za jaki uznaje się trzynastozgłoskowiec, i zarazem oddalić od siebie wyrazy w pozycji rymowej – dzięki temu rymy będą brzmiały naturalniej dla polskiego ucha. Rymy gramatyczne, które się tutaj pojawiają (na przykład *ardet – tardet, mentem – patientem, manes – sanes*) częste są także w innych utworach zbioru. Jak sygnalizowałam, ze względu na wrażliwość współczesnego czytelnika, przyzwyczajonego do rymów mniej oczywistych, postanowiłam ograniczyć ich częstotliwość, żeby wiersz i w dzisiejszej szacie językowej zachował poetycką wartość. Polski rym – przypomnijmy słowa Pszczołowskiej – nigdy nie był dokładny. Ale i rymy gramatyczne także w przekładzie się znajdują. Uwaga ta również w pewnym stopniu dotyczy słownictwa: choć autor *Pieśni* często powtarza te same słowa, staram się czasem urozmaicić leksykę, by powtórzenia nie stały się zbyt nużące. Oto proponowany przekład:

Jak księżyc nad gwiazdami, tak ty nad dziewczętami!
 Pragnę z duszy mej szczerzej życzyć ci dobra wiele.
 W serca mego czystości przysięgam na świętości:
 Jak drewno w ogniu płonie, czerwone, rozżarzone
 Tak dusza ma się pali; spełnienie coraz dalej.
 Z miłości cierpię tyle, mój krzyk niebo przebije,
 Jeśli uzdrowić rany nie zechcesz mi zadanej.
 Tyś zawsze w sercu moim, ty jedna je ukoisz.
 Umrę, panno, z miłości bez twojej wzajemności.
 Lecz umrzeć nie chcę jeszcze, życie mi daj i szczęście.
 Zostań mą przyjaciółką, jeśli to wciąż możliwe.
 Pragnę, by serce twoje pozostało cnotliwe.

Podstawową cechą poetyckiej konstrukcji tego wiersza jest, jak powiedzieliśmy, układ rymów wewnętrznych, który jest bardzo konsekwentny, a rymy niemal zawsze obejmują półtorej sylaby. Podobną regularność, niespotykaną w dzisiejszej poezji, stara się odzwierciedlić tłumaczenie. Poetyka przekładu może więc nieco zaskakiwać aktualnego odbiorcę. Myślę jednak, że odmienność średniowiecznej wypowiedzi poetyckiej musi być w pewnym stopniu zauważalna – nasza i ówczesna wrażliwość literacka bardzo się różnią. Nie ma powodu, by przekład brzmiał jak współczesny wiersz.

Zauważmy też, że rymy banalne, gramatyczne, dzisiaj nie kojarzą się nam z poważną tematyką. Powiedzmy jednak szczerze, że *Pieśni z Ripoll* nie są zbyt wzniosłe, pomimo owego koturnu konwencji. W tych żalach i cierpieniach nieraz pobrzmiwa humor, a czasem nawet kpina. W przekładzie ten efekt budują właśnie zastosowane rymy gramatyczne.

Oczywiście przedstawione decyzje translatorskie są w dużym stopniu subiektywne. Nie bez powodu coraz częściej nazywa się tłumacza „drugim autorem”, postulując – jak wielokrotnie Jerzy Jarniewicz (np. 2014) – umieszczenie nazwiska autora na okładce tłumaczonej książki. W przypadku omawianego wiersza za istotny element uznałam rymy, które jednak – z przedstawionych wyżej racji – postanowiłam przekładać na kilka sposobów, jako rymy o różnym stopniu dokładności.

Najważniejsze wnioski dotyczące przekładu tej poezji są więc następujące: rymy są istotnym elementem sensotwórczym tej poezji, który bezwzględnie trzeba zachować, tłumacząc tekst mową wiązaną; ważnym znakiem dawności tekstu są rymy dokładne, które w wielu miejscach zachowujemy, czasem nawet jako rymy gramatyczne; ze względu na dzisiejszego czytelnika rymy dokładne oddajemy w niektórych wypadkach jako rymy niedokładne (nie tylko asonanse), bo właśnie takie bardziej odpowiadają współczesnej wrażliwości literackiej.

Bibliografia

- Barańczak, S. (2004). *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. W: S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Bohuszewicz, P. (2008). „Po co literaturze dawnej współczesna teoria?”. *Litteraria Copernicana* 2. 9–27.
- Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia* (1986). Opr., tłum., wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH.
- Castro, E. (1994). *La poesía litúrgica en el monasterio de Ripoll durante el siglo XI: tropos del introito y prosa en honor de Sta. Cecilia* (Barcelona, Arch. Cor. Arag., Ripoll 52, f. 210). W: M.I. Toro Pascua (red.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. 1. 241–254.
- Danek, Z. (2003). „Łódzkie przekłady poematu Lukrecjusza *De rerum natura*”. *Collectanea Philologica* 7. 37–62.
- Deyermund, A. (1989). „Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric Author(s)”. *Romance Philology* 43(1). 5–28.
- Dronke, P. (1979). „The Interpretation of the Ripoll Love-Songs”. *Romance Philology* 1(33). 14–42.
- Guerard, A.L. (1940), *Preface to World Literature*. New York: H. Holt.
- Heszen, A. (2016). „Greckie i łacińskie średniowiecze w nie-liturgicznej poezji: Kasja Mniszka i *Carmina Burana*”, *Przekładaniec* 32. 7–27. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.16.001.6541>
- Jarniewicz, J. (2014). <https://xiegarinia.pl/wideo/jerzy-jarniewicz-wywiad-czesc-i/> (28.07.2022)
- Latzke, T. (1974–1975). „Die Carmina erotica del Ripollsammlung”, *Mittellateinisches Jahrbuch* 10.

- Lukrecjusz Karus Tytus (1923). *O rzeczywistości [De rerum natura] ksiąg sześć*. Tłum. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz. Lwów, Warszawa.
- Moralejo, J.L. (1975). „Notas al texto de los *Carmina erotica Rhipullensia*”. *Studi Medievali* XVI. 877 i nast.
- Moralejo, J.L. (1986). *Introducción*. W: *Cancionero de Ripoll. Carmina Rhipullensia*. Tekst, tłum., wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH. 19–125.
- Nicolau d’Olwer, Ll. (1923). „L’Escola poètica de Ripoll en eis segles X–Xin”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans* 6, 1915–1919.
- Offermanns, W. (1970). *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. Und 12 Jahrhunderts*. Wuppertal: Henn.
- Opara, K. (2013). „Rymy częstochowskie w poezji polskiej – ujęcie ilościowe”. *Polonica* XXXIII I. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN. 285–296.
- Porębowicz, E. (1959). *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Pszczółowska, L. (1970). „Boje o rym”. *Pamiętnik Literacki* 61/4. 161–177.
- Rubio Tovar, J. (2013). *Literatura, historia y traducción*. Madrid: Ediciones de la Discreta.
- Skwara, M. (2012). „Kłopotliwi mistrzowie, czyli o rymotwórcach tłumaczących literaturę antyczną”. *Przekładaniec* 26. 150–164.
- Sławiński, T. (1988). *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: H. Markiewicz (red.). *Problemy teorii literatury*, Seria I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

dr Maria Judyta Woźniak – Assistant Professor at the Chair of Spanish Philology of the University of Lodz, at the Department of Spanish Language Literature. A master’s degree in Romance, Polish and Classical philology, the doctoral thesis at the University of Warsaw in 2014. Academic interests: translation studies, poetry, comparative literature studies. Her achievements include among others an original monograph *W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studium porównawcze poezji Antonia Colinaso i Zbigniewa Herberta* (2020), scientific articles on the litanic verse on the Iberian Peninsula, editing, in cooperation with Adriana Grzelak-Krzyżmianowska, of a monograph volume *Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność* (2019), translations of literary and scientific texts.

e-mail: m.j.wozniak@uni.lodz.pl