POCHWAŁY PRZYJACIÓŁKI, CZYLI O ROZTERKACH LEKSYKALNYCH TŁUMACZA PIEŚNI Z RIPOLL

Maria Judyta Woźniak¹

<https://doi.org/10.18778/8220-421-6.09>

Abstract

Carmina Rhipullensia is the only existing collection of medieval Latin lyrical love poetry deriving from Spain. It is a unique testimony to the skilful and creative use of the Latin poetic tradition on the Iberian Peninsula. The whole collection which is little-known in Poland has not yet been translated into Polish. The aim of this chapter is to present a proposed translation of one of the poems, *Laudes amice*, with a commentary on the literary devices applied in the translation, as well as dilemmas faced by a contemporary translator.

Keywords: *Carmina Rhipullensia*, *Cancionero de Ripoll*, *Laudes amice*, medieval Latin lyrical poetry, translation.

Słowa kluczowe: *Carmina Rhipullensia*, *Pieśni z Ripoll*, *Laudes amice*, średniowieczna liryka miłosna, przekład.

¹ Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, m.j.wozniak@uni.lodz.pl. Fragmenty tego rozdziału dotyczące ogólnych kwestii związanych ze zbiorem *Carmina Rhipullensia* są w znacznej części oparte na moim artykule: „Collectanea Philologica” 23 (2020), *Dla czego walczyłem dla Kupidyna, czyli o walce o średniowieczne rymy w polskim przekładzie Carmina Rhipullensia*, 129–144.

Ze zbiorów łacińskiej średniowiecznej liryki miłosnej znamy w Polsce przede wszystkim *Carmina Burana*, zwłaszcza w muzycznej wersji Carla Orffa. *Carmina Rhipullensia*, unikalny zbiór łacińskiej poezji miłosnej z terenów dzisiejszej Hiszpanii, jest polskiemu czytelnikowi prawie nieznany, choć stanowi on ważny wkład w rozwój liryki miłosnej w Europie XI–XIII wieku. Badacze wskazują też na jego pokrewieństwo ze wspomnianymi *Carmina Burana*, pochodzącymi z podobnego okresu². Celem tego rozdziału jest prezentacja propozycji tłumaczenia wiersza *Laudes amice* (*Pochwały przyjaciółki*). Zanim jednak do tego przejdziemy, przypomnijmy pewne fakty i opinie literaturoznawców na temat całego zbioru, wciąż mało w Polsce zauważanego.

Na *Pieśni z Ripoll* składają się wiersze zachowane w Manuskrypcie 74 benedyktyńskiego klasztoru Santa Maria w Ripoll w Katalonii (prowincja Gerony), które znajdują się obecnie w archiwum Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona³. Niektórym utworom towarzyszy zapis nutowy. W średniowieczu w Ripoll funkcjonowała licząca się szkoła poetów łacińskich bezpośrednio związana z klasztorami benedyktyńskimi w Limoges i Fleury. Ufundowany około 888 roku klasztor był głównym i zarazem typowym ośrodkiem kultury karolińskiej ówczesnej

² A wiersze z Ripoll są także istotnym kontekstem dla *Carmina Burana* – co podkreśla hiszpański wydawca *Carmina Burana*, Enrique Montero Cartelle, 2001: 17.

³ Posługuję się tutaj wydaniem, które przygotował José Luis Moralejo, hiszpański badacz i uznany tłumacz z łaciny. Jest to wydanie dwujęzyczne, łacińsko-hiszpańskie, co jest widoczne już w tytule: *Cancionero de Ripoll. Carmina Rhipullensia* (Barcelona, 1986), z obszernym wstępem oraz komentarzami edytorskimi i krytycznymi na temat wariantów tekstów, różnych możliwości ich odczytania oraz interpretacji, wraz z przekładem na język hiszpański. W zapisie tekstu łacińskiego José Luis Moralejo często zachowuje średniowieczną ortografię, na przykład zamiast „ae” pojawia się „ę”, w miejscu „v” z kolei znajdziemy „u”, wielkie „U” zapisano jako „v”. Czasem też zaznaczono przydechowość tam, gdzie jej nie było („h”). W przytoczonym tekście łacińskim zachowuję formę graficzną podaną przez hiszpańskiego wydawcę.

Marchii Hiszpańskiej, w którym uprawiano naukę i kultywowano łacińską wersyfikację, w żywym kontakcie z aktualnymi tendencjami europejskimi, między innymi dzięki związkom z innymi klasztorami i wymianie ksiąg.

Carmina Rivipullensia to 81 utworów świeckich i religijnych, w sumie około 2000 wersów łacińskich, metrycznych i rytmicznych, w większości autorów anonimowych, żyjących między X a XIII wiekiem. Znajdziemy tu hymny religijne, świeckie *encomia*, utwory dydaktyczne, wiersze miłosne i inne. Dwa dzieścia spośród tych wierszy wyodrębnił Lluís Nicolau d'Olwer w 1923 roku jako całość. Dopiero od tej pory *Pieśni* stały się prawdziwym przedmiotem badań naukowych. Ich przypuszczalnego autora nazwał wtedy wydawca Zakochanym Anonimem (*Anónimo Enamorado*). Z Ripoll pochodzi dziewiętnaście z nich, jeden utwór zaś powstał poza klasztorem, choć tradycyjnie jest wśród nich umieszczany. Wiersze mówią o urokach i cierpieniach miłości, opiewają ukochaną, sławią młodzieńczą witalność.

Wiele wskazuje na to, że zbiór powstał w ostatnim trzydziestolecu XII wieku, w okresie nazywanym łacińskim średniowieczem, w pełni ukształtowanym już za Karola Wielkiego. Dzięki łacinie funkcjonowały pewne wzorce literackie, to łacina była językiem wykształconej Europy i właśnie ona mogła sprostać zadaniom, do których języki narodowe nie były jeszcze gotowe. Choć w XII wieku rozwijało się bujnie nie tylko miłosne piśmiennictwo łacińskie, ale również poezja świecka w językach narodowych (Zabłocki, 2010: 67), to językiem poezji miłosnej łacina pozostała aż do końca XIII wieku. Języki narodowe przejęły tę rolę później. Nic dziwnego, że Zakochany Anonim wypowiadał swe uniesienia i udręki w języku starożytnego Rzymu; nic dziwnego również, że *Pieśni* głęboko przeniknięte są żywą obecnością tradycji starożytnej. Najwyraźniejsze wydają się tutaj wpływy Owidiusza, który wówczas patronował językowi poetyckiemu, mniej widoczne zdają się inspiracje poezją Wergiliusza.

Co do autorstwa *Pieśni* badacze mają dużo wątpliwości. Teksty niejednokrotnie odsyłają do Francji czy Lotaryngii, prawdopodobnie autor jednak nie pochodził z tych regionów, choć z pewnością znał pochodzącą stamtąd lirykę. *Carmina* świadczą

o lekturze istotnej części świeckiej poezji łacińskiej, nie tylko miłosnej, datowanej na pierwszą połowę XII wieku, przede wszystkim właśnie pochodzącej z Francji. Jest to zresztą zupełnie naturalne, bo w większości świecka liryka łacińska XII wieku była dziełem autorów francuskich⁴.

Hiszpański wydawca, José Luis Moralejo, postrzega *Pieśni* jako spontaniczną i marginalną twórczość jakiegoś studenta, który w ten sposób pozostawił świadectwo swych umiejętności wersyfikacyjnych, literackich upodobań i może też odrobinę z własnego doświadczenia życiowego (Moralejo, 1986: 80). Jednoosobowe autorstwo zbioru nie jest zresztą do końca pewne, choć przemawia za nim jedność stylu, przejawiająca się na przykład w autocytatach i w powtarzanych stereotypowych wyrażeniach.

Oryginalność *Pieśni* nie wszystkim wydaje się oczywista, nawet opinie najbardziej cenionych badaczy są pod tym względem skrajnie różne. Winfried Offermanns na przykład przypisywał Anonimowi stereotypy, widział w jego twórczości kolaż z innych poetów, odmawiając średniowiecznemu twórcy samodzielności (podaję za Moralejo, 1986: 97). Peter Dronke jednak uznał autora *Pieśni* za jednego z najbardziej oryginalnych poetów swoich czasów (Dronke, 1979: 42). Według Moralejo *Carmina Rhipullensia* jako całość przedstawiają średnią wartość artystyczną; są różnicowane pod względem poziomu, gdyż można wśród nich znaleźć utwory bardzo konwencjonalne, przypominające ćwiczenia szkolne, ale też i wiersze naprawdę oryginalne (Moralejo, 1986: 97).

Pieśni powstały w tak zwanym złotym okresie średniowiecznej poezji łacińskiej, w którym zachodziły istotne zmiany w sposobie

⁴ Ewolucję średniowiecznej poezji łacińskiej i jej uwarunkowań dobrze omawia Marcos Casquero (1998), ze szczególnym uwzględnieniem dorobku późnego antyku i wczesnego średniowiecza.

Katalonia, jak wspomnieliśmy, z jednej strony była silnie związana kulturowo z Francją, z drugiej jednak dla przybyszów zza Pirenejów była miejscem, w którym mogli oni poznawać kulturę arabską. Właśnie w Katalonii przez kilka lat studiował przyszły papież Sylwester II, który cywilizacji chrześcijańskiej przyswoił cyfry arabskie, zastępując nimi cyfry rzymskie. Bodelón, 1989: 69.

wierszowania. Jeśli weźmiemy pod uwagę niewielką objętość *Carmina Rhipullensia*, zaskakuje duża różnorodność wersyfikacyjna, odzwierciedlająca te przemiany. Znajdziemy tutaj realizacje obu rodzajów wersyfikacji średniowiecznej: metryczną, spuściżną po klasycznym antyku, oraz wersyfikację rytmiczną, powstałą w średniowieczu. *Versus metrici*, oparte na iloczaskie, powoli zastępowano wówczas nowym systemem, w którym istotny stawał się izosylabizm, unormowany rozkład akcentów w klauzuli, a stopniowo i rym (Myśliwiec, 1959: 140). Poezja w średniowieczu była przede wszystkim sztuką wierszowania: *ars versificandi*, w której liczyło się nie tyle metrum, ile rytmiczny, nieiloczasowy *versus rhythmicus*, wiersz rymowany. Z czasem głównymi elementami organizującymi rytm poezji stawały się akcent oraz liczba sylab. Chociaż w średniowieczu ciągle powstawały wiersze wzorowane na metrach iloczaskowych, to jednak „młody” izosylabizm osiągnął w XII i XIII wieku ogromne bogactwo postaci, przede wszystkim w liryce (Myśliwiec, 1959: 141), powstając zarazem w opozycji do wiersza iloczaskowego, jak i pod jego wpływem. Wiersz sylabiczny pozwalał na większą dowolność i większą kreatywność, bez konieczności odwoływania się do antycznych kształtów wersyfikacji. Stąd jego ogromny rozwój i bogactwo form (Włodarski, 2007: X). W zbiorze *Carmina Rhipullensia* istotną rolę metryczną pełniła już określona liczba sylab oraz rymy⁵, zgodnie z zasadami średniowiecznej wersyfikacji łacińskiej, w której właśnie formy izosylabiczne ujawniły się w XII i XIII wieku w wielkiej różnorodności. Zastosowanie rymu w wierszu sylabicznym zależało od okresu i regionu. I tak od przełomu XI i XII wieku dwuzgłoskowy rym żeński stał się już normą w metryce wieków średnich. W okresie największego rozwoju wiersza sylabicznego używano ścisłego rymu dwuzgłoskowego (Myśliwiec, 1959: 174).

⁵ Średniowieczna wymowa była inna niż dzisiejsza, realizacja głosek była też uwarunkowana regionalnie, stąd też mogą pochodzić nasze wahania w ocenie regularności rymów. W *Pieśniach z Ripoll* są jednak niewątpliwie takie rymy, które trzeba uznać za niedokładne, bo żadna różnorodność wymowy nieregularności nie uzasadni.

Jeśli chodzi o kwestie przekładowe trzeba powiedzieć, że polski tłumacz średniowiecznej poezji miłosnej nie znajdzie w naszej literaturze tekstów, którymi mógłby się inspirować – tego typu poezji u nas po prostu wówczas nie było. Nasza literatura, zarówno łacińsko-, jak i polskojęzyczna, musiała jeszcze długo czekać, by antyczna tradycja poezji miłosnej mogła w niej znaleźć kontynuację. Przed tłumaczem stoi więc zadanie dość specjalne, a wybór strategii nie jest wcale taki oczywisty. O zmaganiach translatorskich ze średniowieczną poezją miłosną świadczą słowa Mariana Piechała, tłumacza *Carmina Burana* na język polski, który tak komentuje swój przekład: „Ze swej strony pragnę dodać, że dosłowny przekład tych rudymenarnych tekstów, nieskładnych i pokrętnych w swych formach transkrypcyjnych, a więc semantycznie często enigmatycznych, jest niemożliwy” (Piechał, 1988: 7). Dziś „dosłownych przekładów” poezji chyba nikt nie oczekuje, a kluczowe decyzje translatorskie będą dotyczyły możliwych ekwiwalentów, tak by oddać możliwie najlepiej artystyczne walory oryginału.

Zajmiemy się tutaj panegirycznym utworem *Laudes amice*, który nie pojawił się w żadnym innym manuskrypcie oprócz manuskryptu z Ripoll (*Pochwały przyjaciółki*; Moralejo, 1986: 170–181). Wiersz jest wyraziście zrytmizowany, rymowany, dynamiczny i sugestywny, choć równocześnie charakteryzuje się pewną swobodą wersyfikacyjną. Te cechy starałam się zachować w przekładzie. Oto tekst łaciński:

LAUDES AMICE

Sidus clarum,
puellarum
flos et decus omnium;
rosa ueris,
quae uideris
clarior quam lilium.

Tui forma
me de norma

regulari proicit;
tuus uisus
atque risus
Veneri me subicit.

Pro te deę
Cithareę
libens porto uincula,
et alati
sui nati
corde fero spicula.

Ut in lignis
ardet ignis,
siccis cum subducitur,
sin mens mea
pro te, dea,
feruet et comburitur.

Dic, quis durus,
quis tam purus,
carens omni crimine,
esse potest,
quem non dotes
tuę possint flectere?

Vivat Cato,
Dei dato,
qui sic fuit rigidus:
in amore
tuo flore
captus erit feruidus.

Fore suum
crinem tuum
Venus ipsa cuperet,
si uideret,

et doleat
suum quod exuperet.
Frons et gula
sine ruga et uisus angelicus
te celestem,
non terrestrem,
denotant hominibus.

Tibi dentes
sunt candentes,
pulcre sedent labia,
que si quando
ore tango,
mellea dant suavia.

Et tuarum
papillarum
forma satis paruula
non tumescit,
sed albescit
niue magis candida.

Quid quod manus,
uenter planus
et statura gracilis,
te sic formant
et cohornant,
quod nimis es abilis?

Nitent crura,
sed quid plura?
Deas pulcritudine,
Et celestes
Et terrestres,
Superas et genere.

Et idcirco,

pia uirgo, nulli sit mirabile,
si mens mea
pro te, dea,
lesa sit a Venere.

Quare precor,
mundi decor
te satis summopere,
ut amoris,
non doloris,
causa sis hoc pectore.

Ten panegiryczny utwór, w wydaniu Moralejo opatrzony numerem 3, stanowi interesującą *descriptio pulchritudinis* w formie apostrofy do ukochanej. Charakteryzuje się krótkimi wersami i rymami, które zasadniczo rozkładają się według wzorca *aabccb*. Każda z czternastu strof zbudowana jest z dwóch wersów czterozgłoskowych (z akcentem paroksytonicznym), po których następuje wers siedmiozgłoskowy (z akcentem proparoksytonicznym), przy czym układ ten w każdej strofie powtarza się dwukrotnie. Regularność budowy próbuje oddać nasz przekład, choć nie bez modyfikacji: wersy czterozgłoskowe pozostały czterozgłoskowe, natomiast siedmiozgłoskowiec został konsekwentnie zastąpiony ósmiozgłoskowcem – wersem częstszym w poezji polskiej i zarazem pojemniejszym, co jest tutaj istotne dla tłumacza. Poza tym użycie ósmiozgłoskowca w wypadku utworu pieśniowego przywołuje powszechnie odczuwane skojarzenia tego rozmiaru z poezją meliczną, obecne w naszej poezji narodowej (Pszczółowska, 1992: 138). Ósmiozgłoskowiec kojarzy się też z potocznością (Pszczółowska, 1981: 200) – a łaciński oryginał również ma dużo z potocznej swobody, pomimo wersyfikacyjnych rygorów.

Pominęłam jednak osobliwość układu akcentów w pozycjach rymowych, rezygnując z regularnego zastosowania akcentów proparoksytonicznych⁶, ze względu na ich wyrazistość i rzadkość

⁶ Są to tak zwane rymy daktyliczne, które w wierszu polskim zdarzają się wyjątkowo rzadko, na przykład: „Różowiła się dal przezroczysta,

w wierszu polskim, na rzecz rymu paroksytonicznego, naturalnego w naszym języku. Rymy są tutaj często dość przewidywalne, przynajmniej z naszego punktu widzenia, czego i przekład nie może uniknąć. Znajdziemy tu jednak również rymy niedokładne. W średniowieczu jednak taka różnorodność była całkiem naturalna, zwłaszcza zanim w pełni ukształtowała się sztuka rymowania. Stosowano rymy przybliżone, szczególnie asonanse, czasem konsonanse, oparte na współbrzmieniach spółgłoskowych (na przykład „mater” – „tenetur”), niekiedy współbrzmienie zachodziło jedynie w obrębie samogłoski i wygłosowej spółgłoski ostatniej sylaby (na przykład „hominem” – „maiorem”; Myśliwiec, 1959: 157). Tę swobodę również starałam się oddać⁷. Starałam się również, w miarę możliwości, żeby sens zawarty w poszczególnych wersach pozostał w odpowiadających im wersach przekładu. Jednak ich krótkość wraz z częstymi rymami okazała się dużym ograniczeniem. Oto propozycja przekładu:

POCHWAŁY PRZYJACIÓŁKI

Gwiazdo ranna,
z panien panna
tyś ze wszystkich najpiękniejsza.
Wiosny różo,
ciebie ujrzę
ponad lilije jaśniejszą.

Kształty twoje
z tropu moje
myśli całkiem zbijają;
twa twarzyczka,

/ Podnosiła się, kula ognista! / Podnosiła się, wytaczała się, / Hejże, sława! / Powiększała się!” (J. Tuwim, „Helios”). *Słownik terminów literackich*: 488.

⁷ Jeśli chodzi o słownictwo *Pieśni*, to nie sprawia ono większych trudności. Interesującą pozycją, która może służyć pomocą jest opracowanie Enrique Montero Cartelle, 1973: *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*.

uśmiech liczka
Wenerze wnet mnie poddają.

Dla cię wielkiej
Cytorejki⁸,
bardzo chętnie pęta znoszę,
skrzydłatego,
jej własnego
syna strzałę w sercu noszę.

Tak jak płonie
drewno ogniem
suche, kiedy się rozpala,
serce moje,
boska, twoje,
w popiół się obraca, spala.

Mów, kto silny,
tak niewinny,
od oskarżeń wszelkich wolny,
by pod twoim
darem drogim
nie ugiąć się byłby zdolny.

Kato stary,
jeśli dalej
z woli Boga wciąż żyć miałby,
to z miłości
do piękności
twojej dziś tak samo wrzałby.

⁸ Według mitologii Wenus zaraz po narodzinach została zaniesiona przez Zefiry na wyspę Cyterę (Kytherę), niedaleko południowo-wschodnich wybrzeży Peloponezu. Dlatego poeta nazywa boginię „Cytherea”, co można przetłumaczyć dosłownie jako Cytorejka – takiej formy używa na przykład Ewa Skwara w przekładzie Owidiusza, Owidiusz, 2016: 114.

Mieć za swoje
włosy twoje
nawet Wenus by pragnęła,
gdy cię pozna,
ból dozna,
boś ją samą prześcignęła.

Czoło, karczek
twe bez zmarszczek,
i anielskie twoje liczko
tak niebiańsko,
tak nieziemsko
piękną czynią cię nad wszystko.

Zęby białe
twoje małe,
ust twych także kształt nadobny.
Gdy je ledwo
musnę wargą,
dają mi słodki smak miodny.

Twoje całe
piersi małe
kształtem bardzo ujmujące.
Nie obrzmiałe,
lecz tak białe,
ponad śniegi jaśniejące.

Dłonie gładkie,
brzuch bez fałdki
smukłą czynią twoją postać,
tak cię całą
ozdabiają,
jakże piewcą twym nie zostać?

Nogi białe,
i cóż dalej?

Nad boginiami pięknoscią,
niebiańskimi
i ziemskimi
górujesz, i szlachetnością.

Że z przyczyny
panny miłej,
nikomu nie będzie dziwne,
moja dusza
jest w katuszach,
przez Wenerę poraniona.

Błagam zatem,
wdziękowi świata,
wielka w mym błaganiu siła,
byś miłości,
nie boleści,
w sercu mi przyczyną była.

Przyznać trzeba, że ten utwór w lekkim i swobodnym tonie jest jednym z najtrudniejszych wierszy do przełożenia z tego zbioru.

Często powtarzające się rymy mogą nasuwać tłumaczowi łatwe skojarzenia i o efekt niepotrzebnej śmieszności nietrudno⁹. Jednak to właśnie krótki wers i częste rymy decydują o dynamicznym

⁹ Na przykład pokusą tłumacza jest, by w piątym wersie wstawić znakomicie się rymujący: „kwiat radosny” (ale do tego dodatku nie upoważnia oryginał): „Róża wiosny, / kwiat radosny”, co odpowiadałoby konwencji wiersza, ale byłoby nadinterpretacją. Nie tylko zresztą w tym miejscu wiersz inspiruje do „twórczych” parafraz... Oto, z przymrużeniem oka, jedna z takich wersji:
Gwiazdo ranna,
z panien panna,
ponad wszystkie kwiecie miły.
Znosić taką,
tak nijaką
nie mam siły, jak Bóg miły.

i nieco żartobliwym charakterze wiersza, to one nadają mu pospieszny, trochę niedbały rytm. Rymy te bardzo często są gramatyczne, przy czym musimy pamiętać, że zupełnie inaczej funkcjonowały one w poezji dawnej niż współcześnie. W średniowieczu i w XVI wieku były one „normalnym, ogólnie przyjętym i stosowanym bez zahamowań czy ograniczeń typem rymowania, niczym się niewyróżniającym i niezwiązanym z żadnym stylem wypowiedzi”, a zmieniło się to dopiero w XVII wieku, kiedy zaczęto go określać jako „pospolity” (Pszczołowska, 1981: 194)¹⁰. Trzeba się o te rymy w tłumaczeniu postarać, żywić nadzieję, że i czytelnik spróbuje nie oceniać ich ze współczesnej perspektywy.

Rymy gramatyczne często opierają się tutaj na takich samych formach czasownikowych, które udało się podobnie dobrać i zrymować. I tak tekst łaciński rymuje, na przykład, czasowniki: „proicit” z „subicit” (strofa druga), „cuperet” z „exuperet” (strofa siódma), oddane w przekładzie odpowiednio: „zbijają” – „poddają”, „pragnęła” – „prześcignęła”. Nieraz ten rodzaj rymów bazuje na innych częściach mowy, na przykład na słowach w odmianie przymiotnikowej: „skrzydlatego” – „jej własnego” („et alati / sui nati” w trzeciej strofie), czy też na odmiennych w obu wersjach: zaimki „moje” – „twoje” (w drugiej strofie) – w miejscach łacińskich rzeczowników: „forma” – „norma”.

Nie zawsze rymy dokładne znalazły się w przekładzie w tym samym miejscu, w którym występują w oryginale. Na przykład w strofie dziesiątej mamy: „paruula” – „candida”, w których wykorzystano tylko powtórzenia głóskei „a”. W wersji polskiej użyłam tu rymujących się imiesłówów w tym samym przypadku: „ujmujące” – „jaśniejące”, co jest kompensacją zgodną z duchem oryginału, bo inne miejsca tekstu łacińskiego usprawiedliwiają zastosowanie rymu dokładnego. Tłumaczymy przecież cały utwór, w którym wszystkie elementy współuczestniczą w budowaniu znaczeń, i konkretne decyzje translatorskie musimy podjąć

¹⁰ Pszczołowska podkreśla też, że dopiero od XVII wieku, a więc w poezji Kochanowskiego jeszcze nie, rymy gramatyczne zaczęły mieć tę negatywnie nacechowaną stylistyczną wartość. Pszczołowska, 1981: 194.

z myślą o charakterze całego wiersza. Z tego też powodu w tłumaczeniu musiały znaleźć się także rymy mniej dokładne. Na przykład w strofie trzeciej znajdziemy „uincula” – „spicula” („znoszę” – „noszę”) czy w strofie ósmej: „Frons et gula / sine ruga” („Czoło, karczek / twe bez zmarszczek”), gdzie rym, choć niedokładny, jest bardzo wyrazisty dzięki nagromadzeniu spółgłosek. Rymów przybliżonych jest w polskiej wersji więcej, w różnych miejscach tekstu, na przykład: „róžo” – „ujrzę” (pierwsza strofa), „liczko” – „wszystko” (strofa ósma), „gładkie” – „fałdki” (strofa jedenasta) czy asonantyczne „białe” – „dalej” (strofa dwunasta).

Ponieważ uznałam, że rymy są istotnym elementem sensotwórczym tej poezji, niekiedy po różnych leksykalnych przymiarach trzeba było zgodzić się na pewne ustępstwa leksykalne. Widać to już w pierwszej strofie: „sidus clarum” – „gwiazdo ranna”, gdzie w miejsce „clarum” mamy „ranna”, dzięki czemu zyskaliśmy rym. Chociaż trudno uznać przymiotnik „ranna” za odpowiednik łacińskiego „clarus”, to myślę, że oryginał na to pozwala. „Gwiazda poranna” to planeta, którą najdłużej widać na poranym niebie, kiedy gwiazdy już stają się niewidoczne – Wenus, kojarząca się z miłością. Określenie to odnosi się także do Matki Bożej, której czystość i piękno wysławia litania loretańska, nazywając „Gwiazdą zaranną”. Ze względu na ograniczone miejsce w wersji użyłam formy „ranna”, synonimu przymiotnika „poranny” może trochę rzadszego, ale również możliwego.

W innych miejscach z kolei okazało się konieczne dodanie pewnych elementów. W strofie dziewiątej uzupełniłam wers dodatkowym przymiotnikiem, żeby uzyskać potrzebną w wersji liczbę sylab: „Zęby małe / twoje białe”, oddające łacińskie „Tibi dentes / sunt candentes”. „Zęby” w polskiej wersji zyskały – nieobecny w oryginale – epitet „małe”, co wydaje się korespondować z panegirycznym opisem ukochanej: drobne zęby są najczęściej pożądanym atrybutem piękności.

W tłumaczeniu znajdziemy też przykład takiej sytuacji, w której rym mógł powstać dzięki zastosowaniu modulacji – techniki translatorskiej, która polega na zmianie punktu widzenia względem oryginału (Hurtado Albir, 2008: 270). Tak jest na przykład w strofie jedenastej. Tekst łaciński podkreśla pociągające cechy

ukochanej, jej pewną uległość czy grzeczność¹¹ („quod nimis es abilis”), zaś polska wersja przedstawia opanowanego uczuciem poetę, który nie może oprzeć się pragnieniu wysławiania panny („jakże piewczą twym nie zostać”):

Quid quod manus,
uenter planus
et statura gracilis,
te sic formant
et cohornant,
quod nimis es abilis?

I moja ostateczna wersja polska:

Dłonie gładkie,
brzuch bez fałdki,
wdzięczną czynią twoją postać,
tak cię całą
ozdabiają,
jakże piewczą twym nie zostać?

Tutaj, jak i w wielu innych miejscach wiersza, rym obejmuje półtorej sylaby: „gracilis” – „abilis”. Postarałam się, żeby i w języku polskim rym był tak samo głęboki.

Przekład polega więc tutaj na pewnej żonglerce rymami, mniej lub bardziej dokładnymi, tak by ogólny efekt jak najbardziej odpowiadał łacińskiemu oryginałowi – rymy przybliżone, jak mówiliśmy, w średniowieczu były zupełnie naturalne. Te wszystkie cechy stara się odzwierciedlić i tłumaczenie, chociaż wrażenie nieporadności pewnie nieraz wywoła uśmiech na twarzy czytelnika, przyzwyczajonego do innych sposobów wierszowania. Zadaniem tłumacza, tak czy inaczej, jest oddać w przekładzie rzeczywiste walory artystyczne oryginału, z pomocą środków

¹¹ *Lexicon Mediae et Infimae Latinitatis Polonorum* podaje, że „habilis” znaczy, między innymi, uległy, skłonny, odpowiedni, <https://lexicon.scriptores.pl/pl/lemma/HABILIS> [09.07.2020].

właściwych innemu językowi i innej tradycji literackiej. Wyraziste rymy, mniej lub bardziej dokładne, oraz krótkość wersów, obrazowość i odwaga skojarzeń sprawiają, że tekst jest wartki, sugestywny, charakteryzuje się dużą bezpośredniością wyrazu i mimo dyscypliny językowej – daje wrażenie swobody i spontaniczności. Na tym polega pewien staroświecki urok tych tekstów. I nawet jeśli zgodzić się z zastrzeżeniami do artystycznych wartości *Pieśni z Ripoll*, to trzeba przyznać, że ukazują one żywość i siłę inspiracji najlepszych wzorców łacińskich na Półwyspie Iberyjskim. Mam nadzieję, że cechy te odnajdzie czytelnik w przekładzie.

Bibliografia

- Bodelón, S. (1989): *Literatura Latina de la Edad Media en España*. Madryt: Akal.
- Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia* (1986): Tekst, tłum., wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH.
- Dronke, P. (1979): *The Interpretation of the Ripoll Love-Songs*, "Romance Philology" 33: 14–42.
- Głowiński, M. et al. (2000): *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hurtado Albir, A. (2008): *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Montero Cartelle, E. (2001): *Carmina Burana. Los poemas de amor*. Madryt: Akal.
- Montero Cartelle, E. (1973): *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Letras.
- Moralejo, J.L. (1986): *Introducción*, w: *Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia*, tekst, tłum., wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH: 19–125.
- Myśliwiec, H. (1959): *Zarys wersyfikacji łacińskiej średniowiecza*, w: *Metryka grecka i łacińska*, M. Dłuska i W. Strzelecki (red.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Owidiusz (2016): *Sztuka kochania*, przeł. E. Skwara, Wrocław: ISKŚiO UW.

- Piechal, M. (1988): *Słowo wstępne*, w: *Carmina Burana*, wybór i układ C. Orff, spolszczył M. Piechal, Szczecin: Glob.
- Plezia, M. et al. (eds.) (1953): *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce. Lexicon Mediae et Infimae Latinitatis Polonorum*. Kraków: Polska Akademia Nauk. <https://lexicon.scriptor.es.pl> [09.07.2020].
- Pszczółowska, L. (1992): *Wiersz polskich przekładów poezji Puszkina*, w: *Słowiańska metryka porównawcza IV. Wiersz przekładu. Mickiewicz i Puszkina*, praca zbiorowa pod red. L. Pszczółowskiej i D. Urbańskiej. Wrocław: Instytut Badań Literackich PAN.
- Pszczółowska, L. (1981): *Semantyka form wierszowych*, „Pamiętnik Literacki” LXXII, z. 4: 191–203.
- Włodarski, M. (2007): *Wstęp*, w: *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zabłocki, S. (2010): *Literatura nowołacińska. Średniowiecze – renesans – barok*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.