

Maria Judyta WOŹNIAK

Uniwersytet Łódzki

**DLACZEGO WALCZYŁEM DLA KUPIDYNA,
CZYLI O WALCE O ŚREDNIOWIECZNE
RYMY W POLSKIM PRZEKŁADZIE
*CARMINA RIVIPULLENSIA***

*WHY I STRUGGLED FOR CUPID – ON STRUGGLE FOR MEDIEVAL RHYMES
IN POLISH TRANSLATION OF CARMINA RIVIPULLENSIA*

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

Keywords: *Carmina Rivipullensia*, the Ripoll Love-Songs, medieval Latin lyrical poetry, translation

Carmina Rivipullensia to jedyny zbiór łacińskiej średniowiecznej liryki miłosnej pochodzącej z dzisiejszej Hiszpanii. Choć zbiór jest unikalny i stanowi ważny wkład w rozwój łacińskiej liryki miłosnej w Europie XI–XIII wieku, nie został dotąd przetłumaczony na język polski. Być może jednym z powodów braku tłumaczenia jest pewna obcość tej tradycji w średniowiecznej Polsce. Polski czytelnik nie znajdzie wzorców średniowiecznej poezji miłosnej w literaturze tego okresu, po prostu się w niej nie rozwinęła¹. Nasza literatura, zarówno łacińsko-

¹ Pierwsze łacińskie utwory wierszowane w Polsce, epigrafy, powstały co prawda już na początku XI wieku, zaś od XIII wieku szybko rozwijała się poezja, ale była to przede wszystkim poezja liturgiczna, paraliturgiczna, okolicznościowa (nurt panegiryczny i historyczny), dopiero od XV wieku rozwijał się prężniej nurt świecki, związany ze środowiskiem dworskim i uniwersyteckim. Zob. Włodarski 2007: VI. Skąpą lirykę miłosną naszego średniowiecza reprezentuje jedynie poezja żakowska, do której wypada zaliczyć wierszowane listy miłosne, uznawane za odmianę

jak i polskojęzyczna, musiała jeszcze długo czekać, by antyczna tradycja poezji miłosnej mogła w niej znaleźć nawiązanie. Celem tego artykułu jest prezentacja zbioru *Carmina Rivipullensia*, tak mało znanego polskiemu czytelnikowi, oraz przedstawienie konkretnych propozycji przekładu, w wybranym wierszu, wraz z omówieniem najbardziej interesujących translatorskich przypadków.

Pieśni z Ripoll są, jak powiedzieliśmy, jedynym zbiorem średniowiecznej liryki miłosnej pochodzącym z Hiszpanii – już choćby z tego powodu zasługują na szczególną uwagę czytelników i badaczy. Składają się na nie wiersze zachowane w Manuskrypcie 74² benedyktyńskiego klasztoru Santa Maria w Ripoll w Katalonii (prowincja Gerony), znajdujące się obecnie w archiwum Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona. W Ripoll funkcjonowała w średniowieczu ważna 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 Marchii Hiszpańskiej, w którym uprawiano naukę i kultywowano łacińską metrykę. Utrzymywał on żywe relacje z innymi klasztorami, z którymi wymieniano księgi³, pozostając w żywym kontakcie z aktualnymi tendencjami w kulturze europejskiej.

Wiersze z Ripoll świadczą o szczególnych związkach z dwoma ośrodkami benedyktyńskimi, zasłużonymi dla średniowiecznej liryki łacińskiej zarówno religijnej, jak i świeckiej⁴. To opactwa Saint Martial w Limoges oraz Saint Benoît-sur-Loire. Saint Martial między X i XII wiekiem było pierwszorzędny ośrodkiem w dziedzinie poezji i muzyki liturgicznej oraz w zakresie tematyki świeckiej. Widać wyraźnie, że autor czerpał wzory z Francji północnej, z okresu odrodzenia średniowiecznego przypadającego na przełom wieków XI i XII wieku. Twórczość francuskich poetów tego regionu należała do najdojrzałszej twórczości szkół katedralnych w czasach ich szczytowego rozwoju, przypadającego na XI wiek. Są

pieśni miłosnych, na przykład *Epistola ad dominicellam* (powstał może ok. połowy XV w.) czy *Littera ad amasiam de eodem amor*. Zob. Włodarski 2007.

² W tym artykule posługuję się wydaniem *Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia* (Barcelona, 1986), które przygotował José Luis Moralejo. Jest to wydanie dwujęzyczne, łacińsko-hiszpańskie (autorem przekładu jest również Moralejo), z obszernym wstępem oraz komentarzami edytorskimi i krytycznymi na temat wariantów tekstów, różnych możliwości ich odczytania oraz interpretacji. Często w przypadku problemów z odczytaniem oryginału Moralejo podaje wersje innych wydawców, co bywa ważną wskazówką interpretacyjną dla czytelnika i tłumacza. Jeśli chodzi o zapis tekstu łacińskiego, zachowano tutaj średniowieczną ortografię, na przykład zamiast „ae” pojawia się „e”, w miejscu „v” znajdziemy „u”, wielkie „u” zostało zapisane jako „v”. Czasem zaznaczona została przydechowość tam, gdzie jej nie było („h”). W cytatach i w przytoczonych tekstach łacińskich zachowuję formę graficzną podaną przez hiszpańskiego wydawcę. Można też przy okazji zauważyć, że w *Pieśniach*, przynajmniej w wydaniu Moralejo, pojawia się stosunkowo niewiele charakterystycznych dla średniowiecza rozwiązań ortograficznych.

³ Serafin Bodelón (1989: 69 i nast.), ciekawie omawiając literacką i naukową spuściznę klasztoru w Ripoll, porównuje jego rolę, *toutes proportions gardées*, do roli szkoły tłumaczy w Toledo.

⁴ Przedstawiony skróty przegląd wpływów i inspiracji zawdzięcza dużo komentarzom współczesnego wydawcy *Pieśni*, Moralejo (1986: 86 i nast.).

to zarazem unikatowe przykłady poezji pierwszego pokolenia tak zwanej *aetas Ovidiana*. Do tego pokolenia należał Marbod z Rennes (1035–1123), jeden z najznakomitszych przedstawicieli poezji okolicznościowej wyrosłej w kręgu szkół katedralnych, który potrafił dworską frazeologię łączyć z odniesieniami do antyku (Zabłocki 2010: 66). Anonim z Ripoll musiał znać niektóre z jego wierszy. *Carmina Rivipullensia* zdradzają także inspirację *Carmina Ratisponensia*, starym zbiorem utworów pochodzenia germańskiego, z roku około 1106, a także liryką miłosną goliardów, na przykład młodzieńczą twórczością Piotra Abelarda (zm. 1142). Zbieżności z niektórymi utworami cenionych i powszechnie znanych *Carmina Burana* świadczą o znajomości najstarszych ich części (Moralejo 1986: 93).

Z tego krótkiego przeglądu zależności wypływa przede wszystkim jeden ważny wniosek: autor z Ripoll znał istotną część świeckiej poezji łacińskiej, nie tylko miłosnej, datowanej na pierwszą połowę XII wieku. Chodzi szczególnie o poezję powstałą we Francji, co nie powinno dziwić, bo w większości świecka liryka łacińska XII wieku była dziełem autorów francuskich⁵.

Warto też pamiętać, że miejsce literatury łacińskiej wobec hiszpańskiej literatury rodzimej jest, ze względu na bliskość języków, szczególne. W polskiej literaturze nie mamy oczywiście z takim bliskim pokrewieństwem do czynienia. Literatura łacińska, choć traktujemy ją często jako naszą własną tradycję, powstawała w języku odległym od naszego języka. Dla mieszkańca Półwyspu Iberyjskiego łacina chyba zawsze jest zarazem czymś własnym i czymś obcym. Jednak pomimo tak bliskiego pokrewieństwa językowego historię literatury łacińskiej hiszpańskiego średniowiecza trudno jest pomylić z historią literatury hiszpańskojęzycznej, a łaciniści dobrze odróżniają łacinę od języka wernakularnego⁶.

Carmina Rivipullensia obejmują 81 utworów świeckich i religijnych, w sumie około 2000 wersów łacińskich, metrycznych i rytmicznych, w większości autorów anonimowych, żyjących między X a XIII wiekiem: są to hymny religijne, świeckie *encomia*, utwory dydaktyczne, wiersze miłosne i inne. Spośród tych utworów Lluís Nicolau d'Oliver w 1923 roku wybrał dwadzieścia wierszy i wydał je razem, ich przypuszczalnego autora nazywając Zakochanym Anonimem (*Anónimo Enamorado*). Dopiero wtedy, czyli sto lat temu, te średniowieczne *Pieśni* stały się przedmiotem badań naukowych⁷.

Spośród tych dwudziestu utworów dziewiętnaście pochodzi z Ripoll, jeden zaś powstał poza klasztorem, choć tradycyjnie jest wśród nich umieszczany.

⁵ Aby szerzej zrozumieć tło, na jakim powstała poezja z Ripoll, warto sięgnąć do artykułu o ewolucji średniowiecznej poezji łacińskiej i jej uwarunkowaniach; w szczególności sposób uwzględnia tu autor dorobek późnego antyku i wczesnego średniowiecza (Marcos Casquero 1998).

⁶ O trudnościach ze znalezieniem właściwego terminu dla średniowiecznej hiszpańskiej literatury łacińskojęzycznej widzianej z zewnątrz mówi Jan Ziolkowski (2011).

⁷ *Pieśni* są jednak już dziś dość powszechnie w Hiszpanii znane i wiadomości o nich popularyzowane. Można je znaleźć w powszechnie dostępnych antologiach tekstów łacińskich, na przykład: Martínez Gázquez, Florio (red.) (2006: 99 i nast.).

Dziesięć z nich jest znanych tylko z tego źródła. Wiersze opiewają uroki miłości⁸, sławią młodzieńczą witalność, w panegirycznych zachwytach opisują ukochaną i okoliczności wybuchu uczucia, ale także mówią o utrapieniach życia, szczególnie o udrękach zakochanego. Badacze nie są zgodni, czy kompozycja *Pieśni* stanowi całość, jednak podają różne propozycje ich tematycznego podziału. Wiele wskazuje na to, że zbiór powstał w ostatnim trzydziestolecu XII wieku, w okresie nazywanym łacińskim średniowieczem, w pełni ukształtowanym już za Karola Wielkiego – w czasie szczególnego rozkwitu poezji świeckiej. „Łacińskie średniowiecze – wyjaśnia obrazowo Ernst Robert Curtius – to rozpadająca się stara droga rzymska, która prowadzi ze starożytności do świata nowożytnego” (Curtius 1997: 24). To dzięki łacinie wciąż funkcjonowały niektóre ze starożytnych wzorców literackich, to łacina była językiem wykształconej Europy⁹ i to właśnie ona mogła sprostać zadaniom, do których języki narodowe nie były jeszcze gotowe.

I chociaż w XII wieku rozwijało się bujnie już nie tylko miłosne piśmiennictwo łacińskie, lecz także poezja świecka w językach narodowych, 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. Dlatego też *Pieśni* są głęboko przeniknięte żywą obecnością tradycji starożytnej. Najwyraźniejsze wydają się wpływy Owidiusza, który wówczas patronował językowi poetyckiemu.

Autorstwo *Pieśni* budzi wśród badaczy dużo wątpliwości. Chociaż, jak wspomnieliśmy, teksty wielokrotnie odsyłają do Francji czy Lotaryngii, prawdopodobnie autor (autorzy?) nie pochodził z tych regionów. Wiadomo jednak, że klasztor, w którym powstały miał bliskie kontakty, a czasem i relacje zależności, z innymi ośrodkami klasztornymi, na przykład w Fleury czy w Marsylii. José Luis Moralejo postrzega *Pieśni* jako spontaniczną i marginalną twórczość jakiegoś studenta, który w ten sposób pozostawił świadectwo swych umiejętności wersyfikacyjnych, preferencji literackich i może też przekazał coś z własnego doświadczenia życiowego (Moralejo 1986: 80). Nie do końca zresztą pewne jest jednoosobowe autorstwo zbioru, choć wydaje się ono bardzo możliwe. Mogłaby za nim przemawiać jedność stylu, przejawiająca się na przykład w autocytatach i w powtarzanych stereotypowych wyrażeniach. Niezależnie od tego, kim był

⁸ A pochodzi z epoki, która szczególnie wielbiła kobietę: „W żadnej innej epoce – pisał Johan Huizinga – ideał kultury świeckiej nie był tak ściśle zespolony z miłością do kobiety, jak wtedy, od XII do XV stulecia. (...) Światopogląd przepojony erotyką bądź to w swej starszej, czysto dworskiej formie, bądź w tej, którą ucieleśnia *Roman de la Rose*, może być zestawiony na jednej płaszczyźnie z ówczesną scholastyką. Oba te zjawiska uzewnętrzniają właściwe duchowi średniowiecznemu wielkie dążenie do ujmowania wszelkich zjawisk życiowych z jednego punktu widzenia” (Huizinga 1996: 136).

⁹ Łacina oczywiście była nie tylko językiem kultury, ale narzędziem komunikacji, wyznacznikiem statusu społecznego, dyplomacji, polityki etc. – językiem wykształconych elit pozostawała przez długie lata, zob. np. Axer 2004.

autor, z pewnością był dobrze obeznany z ówczesnymi tendencjami w kulturze. Dość powiedzieć, że badacze wskazują na pokrewieństwo *Pieśni z Ripoll* z cennym zbiorem *Carmina Burana*, powstałym w podobnym czasie, choć bez wątplenia reprezentującym wyższy poziom artyzmu i powszechnie dużo lepiej znanym niż *Pieśni z Ripoll*¹⁰.

Istotne pokrewieństwo *Pieśni* z innymi zbiorami łacińskiej liryki średniowiecznej dostrzegł jako pierwszy Maurice Delbouille (1903–1984), belgijski badacz literatur romańskich, i to on właśnie sprawił, że *Carmina* stały się znane na skalę międzynarodową. Warto też przypomnieć o krytycznym wydaniu z 1975 roku, którego autorką była Therese Latzke: *Die Carmina erotica del Ripollsammlung*, „Mittellateinisches Jahrbuch” 10, 1974–1975. Z późniejszych badaczy nie można pominąć Petera Dronke i jego *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* (Oxford 1965), z nowymi wartościowymi uwagami. Kilka lat później Winfried Offermanns wydał ważną pracę na temat wpływu Owidiusza na lirykę miłosną wieków XI i XII, gdzie również odnosił się do *Pieśni z Ripoll* (*Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache del lateinischen Liebesdichtung des 11. Und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal 1970)¹¹.

O ile dość łatwo rozpoznać zależności i inspiracje, o tyle oryginalność *Pieśni* nie wszystkim wydaje się oczywista. Opinie badaczy są pod tym względem skrajne. Wilfried Offermanns na przykład przypisuje Anonimowi stereotypy, dostrzega w jego twórczości kolaż z innych poetów, odmawiając średniowiecznemu poecie samodzielności (cyt. za Moralejo 1986: 97). Peter Dronke jednak nazywa autora *Pieśni* jednym z najbardziej oryginalnych poetów swoich czasów (Dronke 1979: 42). Dość nietypowe kryterium literaturoznawcze stosuje Ricardo García Villoslada (1975: 106), który sądzi, że Zakochany Anonim nie poznał prawdziwej miłości, a to szkoda – żałuje krytyk – ponieważ z tego powodu jego twórczość pozostała poezją łatwą i melodyjną, tyleż błyskotliwą, co powierzchowną...

Według współczesnego hiszpańskiego wydawcy *Carmina Rivipullensia* jako całość przedstawiają jednak średnią wartość artystyczną; są zróżnicowane pod względem poziomu, gdyż można wśród nich znaleźć utwory bardzo konwencjonalne, przypominające ćwiczenia szkolne, ale też i wiersze naprawdę oryginalne (Moralejo 1986: 98).

¹⁰ Również odwrotnie: wiersze z Ripoll należałoby traktować jako istotny kontekst dla zrozumienia fenomenu zbioru *Carmina Burana* – co podkreśla hiszpański wydawca *Carmina Burana*, Enrique Montero Cartelle (2001: 17).

¹¹ Powstało oczywiście wiele analiz i interpretacji dotyczących wybranych aspektów *Pieśni*. Na przykład Guadalupe Lopetegui Semperena jest autorką interesującego szkicu o źródłach kilku wierszy świeckich z *Pieśni*, w którym dowodzi wysokiej kultury literackiej ich autora. Przedmiotem analizy są tutaj epitafia: wykorzystanie dawnych znanych elementów, jak na przykład wezwanie do płaczu, przywołanie fragmentów z Wergiliusza czy porównanie opiewanego władcy do przywódców Troi (Lopetegui Semperena 2011).

Charakterystyczne dla średniowiecznej literatury są też problemy z ustaleniem przynależności gatunkowej poszczególnych utworów z Ripoll. Ich niejednorodność być może wynikała z ówczesnego typu edukacji, jaką musiał zapewne odbyć Zakochany Anonim. Różnorodność czytanych tekstów mogła przekładać się na późniejszą różnorodność własnych utworów (Sánchez Salor 2011: 702).

Jeśli weźmiemy pod uwagę niewielką objętość *Carmina Rivipullensia*, zaskakuje duża różnorodność wersyfikacyjna. Znajdziemy tutaj realizacje obu rodzajów wersyfikacji średniowiecznej: tej nawiązującej do wersyfikacji metrycznej, spuścizny po klasycznym antyku, oraz wersyfikacji rytmicznej, powstałej w średniowieczu.

Średniowieczna poezja, która pragnęła kontynuować starożytną tradycję poezji iloczasowej, była przede wszystkim naśladowaniem wersyfikacji metrycznej, to znaczy nie dokładnym jej odwzorowaniem. Poza tym były to formy najprostsze, w większości heksametry i dystychy elegijne, rzadziej stosowano strofę saficką. Często autorzy wierszy starali się uchodzić za bezpośrednich kontynuatorów starożytnej metryki iloczasowej, ale oczywiście stopień artyzmu zależał od talentu i wykształcenia twórcy.

Pieśni, jak mówiliśmy, powstały w okresie nazywanym złotym średniowieczem poezji łacińskiej, w którym bardzo rozwinęły się, już typowo średniowieczne, sylabiczne formy wierszowane. Powoli *versus metrici*, oparte na iloczasiu, zastępowano nowym systemem, w którym istotny był izosylabizm¹², unormowany rozkład akcentów w klauzuli, a stopniowo i rym. Poezja w średniowieczu była przede wszystkim *ars versificandi* – sztuką wierszowania, w której liczyło się nie tyle metrum, ile rytmiczny, nieiloczasowy *versus rhythmicus*, wiersz rymowany¹³. „Młody” izosylabizm osiągnął w XII i XIII wieku ogromne bogactwo postaci, przede wszystkim w liryce¹⁴, pozostając zarazem w opozycji do wiersza iloczasowego, jak i pod jego wpływem. Wiersz sylabiczny pozwalał na większą dowol-

¹² Pod wpływem łaciny zresztą rodził się polski sylabizm. Jak zauważa znakomita badaczka wersyfikacji, Maria Dłuska, „początki sylabizmu polskiego wyrastają z bezpośredniego wpływu poezji łacińskiej na polską”. Przez wiek XV sylabizm i asylabizm współistnieją. W pierwszej połowie XVI wieku asylabizm już się w poezji polskiej nie pojawia (Dłuska 2001: 81–82).

¹³ Trzeba też pamiętać, że średniowieczna wymowa była inna niż dzisiejsza, głoski realizowano w różnorodny sposób, zależny również od regionu, stąd też mogą pochodzić nasze wahania w ocenie regularności rymów. Badacz średniowiecznej wersyfikacji tak wyjaśnia tę kwestię: „Jeśli nawet u dbałych o formę poetów pojawiają się niezręczne rymy, np. w XII wieku u nieznanego nadreńskiego Archipoety: *verecundo* – *precum do*, to już samo uwzględnienie wymowy języka ojczystego autora prawie zawsze dostatecznie tłumaczy tę pozorną niepoprawność. U poetów pochodzenia romańskiego *profundum* – *nondum* stanowi zupełnie poprawny rym ścisły” (Myśliwiec 1959: 144). Nie wyklucza to, rzecz jasna, pojawiania się rymów nieregularnych. Z różnorodną realizacją głosek w wymowie wiąże się różnorodność ortograficznych zapisów, czego ciekawe przykłady podaje Pascale Bourgain (Bourgain, Hubert 2005). Na temat łacińskiej ortografii w Hiszpanii zob. np. Cuadra García 2011.

¹⁴ Zob. więcej Myśliwiec 1959.

ność i kreatywność, bez konieczności odwoływania się do antycznych kształtów wersyfikacji. W zbiorze *Carmina Rivipullensia*, jak wspominaliśmy, istotną rolę metryczną pełniła właśnie określona liczba sylab oraz rymy, zgodnie z zasadami ówczesnej wersyfikacji łacińskiej, w której formy izosylabiczne występowały w XII i XIII wieku w wielkiej różnorodności.

Jeśli chodzi o polskie tłumaczenia tekstów łacińskich, to w naszej tradycji przekładów z łaciny od dawna funkcjonują teksty rymowane. Co ciekawe, dotyczy to również przekładów tekstów starożytnych, w których rymów nie było: Polacy najczęściej je rymowali. Ewa Skwara zauważa niedostatki i ograniczenia takich tłumaczy-rymotwórców, którzy za wszelką cenę wprowadzali rymy i tworzyli teksty nijakie, chybione literacko, gubiąc cenne wartości oryginału (Skwara 2012)¹⁵. Ze względu jednak na charakter języka polskiego oraz na wspomnianą silnie ugruntowaną tradycję przekładów rymowanych Skwara proponuje uznać rym za jeden z ekwiwalentów w przekładach poezji iloczасowej (Skwara 2012: 163).

Jeśli więc rym w przekładzie starożytnej poezji łacińskiej, choć anachroniczny, jest odbierany jako uzasadniony ekwiwalent, mocno ugruntowany w polskiej tradycji, to tym bardziej rymowane przekłady poezji średniowiecznej będą zapewne przez polskiego czytelnika odebrane jako naturalne. A ich użycie tutaj w pełni uzasadnia średniowieczny oryginał.

Tłumaczenie poezji łacińskiej w każdym razie raczej nie jest łatwym zadaniem. Tłumacz *Carmina Burana* na język polski, Marian Piechał, stwierdzał, że:

(...) przyswojenie polszczyźnie tego średniowiecznego utworu polega więcej na stosownym tłumaczeniu, niż wiernym przekładzie jego tekstu, i więcej na imitacji, niż transpozycji jego wyrazu artystycznego. Oto dlaczego pracę moją nad tym utworem nazwałem nie przekładem, lecz spolszczeniem (Piechał 1988: 8).

Nie wiadomo dokładnie, co Piechał miał na myśli, odróżniając „tłumaczenie” od „przekładu” – najczęściej funkcjonują one jako synonimy. Z całą pewnością jednak jego próba „wytłumaczenia się” świadczy o zmaganiach tłumacza ze średniowiecznymi tekstami łacińskimi, które wyjątkowo trudno przekazać w innym języku, zachowując ich istotne sensy i wartości¹⁶.

Wiersz, który nas tutaj interesuje, *Quare Cupidini militaverim* jest rymowany, choć zastosowane rymy zachowują – jak i w innych wierszach – różny poziom

¹⁵ Ale i próby izometrycznego oddania wierszy łacińskich najczęściej się nie sprawdzają w polskich przekładach antycznych dzieł greckich i łacińskich. Agata Łuka na przykład ocenia jako nużące tłumaczenie izometryczne łacińskich wierszy renesansowych – często zaproponowany polski odpowiednik antycznych miar wierszowych sprawia wrażenie wymuszonego (Łuka 2018: 10).

¹⁶ Leksyka *Pieśni* na ogół nie sprawia tłumaczowi specjalnych trudności, większość słów znajduje się w dostępnych słownikach. Na szczególną uwagę zasługuje książka Enrique Montero Cartelle *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, w której autor dokładnie analizuje średniowieczne słownictwo, również wyrażenia metaforyczne, choć zasadniczo odnosi się do wcześniejszych wieków, sprzed powstania *Pieśni z Ripoll* (Montero Cartelle 1973).

dokładności¹⁷. Utwór ten jest przykładem współlistnienia tradycji starożytnej ze średniowieczną wizją miłości dworskiej, co jest bardzo charakterystyczne dla liryki tego okresu (Deyermond 1989: 5):

QUARE CUPIDINI MILITAVÉRIM

Graue uulnus amoris
nimis habens doloris,
magni causa furoris,
multum infert terroris.

Cuius timens furorem
sum secutus amorem;
sic spernendo terrorem
eius uito dolorem.

Quem dum sequor, apricam
sum adeptus amicum,
prius satis cupitam,
mentem gerens pudicam.

Frons ipsius et gula,
et papilla sat dura,
quia sunt sine ruga,
candent plus niue pura.

Dentes sunt candescentes,
oculi relucetes,
manus, pedes et crura
candent ueluti luna.

Hac me Venus donauit,
qua me nimis ditauit;
non me sic ditauisset,
aurum si donauisset.

Preciosior auro
alioque thesauro,
magis placet quam aurum
omnem uincens thesaurum.

Hanc puellam amabo,
solam hanc conservabo.
Deprecor Cithaream
mihi quod seruet eam.

¹⁷ Nawet jeśli uwzględnić możliwą różnorodność lektury, to i tak pojawiają się rymy, których nieregularności nie sposób wyjaśnić wymową.

Pierwsza lektura może dać wyobrażenie utworu artystycznie dość niezręcznego. Poeta mówi co prawda o poważnych sercowych problemach, ale dla ucha współczesnego odbiorcy językiem nieporadnie dziecięcym, na siłę przykuwającym uwagę łatwymi rymami gramatycznymi. Jeśli jednak nieco uważniej pochylimy się nad budową wiersza, okaże się, że tak naiwnie prosta ona nie jest. Układ lek-sykalno-stroficzny został bardzo przemyślany i konsekwentnie zrealizowany. Ten porządek musi oczywiście znaleźć odzwierciedlenie w przekładzie.

Trzeba pamiętać, że wiersz oryginalny i wiersz przełożony funkcjonują w różnych systemach wersyfikacyjnych, przekład musi liczyć się z „pamięcią wersyfikacyjną” współczesnego odbiorcy¹⁸. Jak przypominają badaczki form wersyfikacyjnych, Lucylla Pszczołowska i Dorota Urbańska, „układem odniesienia dla wiersza przekładu jest zarówno kontekst historycznoliteracki epoki, w której powstaje przekład, jak i funkcjonujący ówczesnie system form wierszowych” (Pszczołowska, Urbańska 1992: 5). I tak na przykład rymy gramatyczne zupełnie inaczej funkcjonowały w poezji dawnej niż dzisiejszej. 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)¹⁹. Trzeba te rymy zachować, mając nadzieję, że również czytelnik spróbuje nie oceniać ich z dzisiejszego punktu widzenia.

Przytoczony utwór to przede wszystkim panegiryczny opis kobiecej piękności, niewiele mający wspólnego z dramatyczną „walką” zapowiadaną w tytule wiersza. Składa się z ośmiu czterowersowych strof napisanych siedmiozłotkowcem paroksytonicznym. Wyraziste, w sposób szczególnie rozłożone rymy mocno go rytmizują, czego tłumacz nie może przeoczyć. Każda z pierwszych trzech strof zachowuje monorym. W dalszej części wiersza znajdziemy więcej rymów niedokładnych, często asonanse, oparte na identyczności samogłosek. Piąta strofa stosuje rymy parzyste, rymując dwa pierwsze wersy i następnie dwa kolejne, podobnie jak pozostałe strofy. Spotkamy tutaj rymy gramatyczne (na przykład: „auro” – „thesauro”, „aurum” – „thesaurum”, „amabo” – „conseruabo”). Jak widać, pary rymów gramatycznych powtarzają czasem te same słowa („złoto” – „skarb”), ale w innym przypadku gramatycznym, co jest wyzwaniem dla tłumacza. Z podobnym zabiegiem spotykamy się zresztą także w pierwszej i drugiej strofie, w któ-

¹⁸ Przekład, postulował „maksymalistycznie” Stanisław Barańczak, powinien „funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A”, co – jak przyznawał sam autor *Manifestu* – jest niezwykle trudne do osiągnięcia i raczej niemożliwe do obiektywnego zwersyfikowania, choć powinno zawsze pozostać ambicją tłumacza (Barańczak 2004: 11). O zadaniach stawianych tłumaczom zob. też np. Bukowski, Heydel 2009.

¹⁹ Pszczołowska podkreśla też, że dopiero od XVII wieku, a więc jeszcze nie w poezji Kochanowskiego, rymy gramatyczne zaczęły mieć tę negatywnie nacechowaną stylistyczną wartość (Pszczołowska 1981: 194).

rych – można by powiedzieć – osoba mówiąca w wierszu przedstawia trudy miłości i konsekwentnie przed nimi ucieka („*eius uito dolore*”). Choć wersy każdej z dwóch strof kończą się inną sylabą (pierwsza „-oris”, druga „-orem”), to powtarzają one te same rzeczowniki (w innych przypadkach). Wersy pierwszej strofy kończą się odpowiednio rzeczownikami: „*amoris*”, „*doloris*”, „*furoris*”, „*terroris*”, zaś drugiej – tymi samymi słowami, tylko w innym przypadku: „*furorem*”, „*amorem*”, „*terrorem*”, „*dolorem*”. Wobec tego należałoby zrymować dwukrotnie wyrazy oznaczające: miłość, ból, szaleństwo, lęk, lub też jakieś ich znaczeniowe odpowiedniki, pamiętając, że w pierwszej strofie mają się one znaleźć w jednym i tym samym przypadku (w oryginale *genetivus*), zaś w drugiej – w innym przypadku (w oryginale *accusativus*) oraz że powinny zostać użyte w innej kolejności. W oryginale rzeczowniki bez trudu się rymują, bo wszystkie odmieniają się według tego samego paradygmatu trzeciej deklinacji, a więc w łatwy sposób można osiągnąć identyczność końcówek. Po polsku jest to bardziej skomplikowane. Ponieważ trudno zastąpić „miłość” innym rzeczownikiem, nie zmieniając znaczenia, warto poszukać odpowiedników innych wyrazów, które byłyby również zakończone na „-ość”. I tak na przykład wyrazy bliskoznaczne dla rzeczownika „ból”, to między innymi: dolegliwość, przypadłość, słabość, bolesność, obolałość, żałość, dokuczliwość, czy – już ogólniejsze w znaczeniu – trudność, nieprzyjemność, przykrość, bezsilność; dla rzeczownika „strach” to na przykład: bojaźliwość, lękliwość, trwożliwość. Oczywiście nie wszystkie można brać pod uwagę, niektóre nie pasują do kontekstu albo też mają nieodpowiednią liczbę sylab – ideałem byłoby, żeby wszystkie wyrazy miały w tym samym przypadku identyczną liczbę sylab, ale szybko orientujemy się, że jeśli zamierzamy użyć słowa „miłość” – bez tego jednak ani rusz – to wielką trudnością będzie znalezienie ekwiwalentów pozostałych rzeczowników izosylabicznych. Kompromis, na jaki chyba może zgodzić się tłumacz, to taki dobór pozostałych rzeczowników, by przynajmniej one miały taką samą liczbę sylab. Rzeczowników trzysylabowych, które zyskują jedną sylabę w dopełniaczu (czyli są czterosylabowe w tym przypadku) w naszym języku nie brakuje, również wśród zacytowanych wyżej wyrazów bliskoznacznych. Z podobną trudnością zresztą spotkamy się w szóstej strofie. Tutaj z kolei rymuje się wers pierwszy z drugim oraz trzeci z czwartym, przy czym rym tworzą te same czasowniki, tylko w różnej formie: „*donauit*” – „*ditauit*”, „*ditauisset*” – „*donauisset*”.

Na marginesie warto zauważyć, że z próby odwzorowania tego przemyślanego zabiegu zrezygnował tłumacz hiszpański. Na przykład w pierwszej i drugiej strofie rymują się tylko niektóre rzeczowniki:

Grave herida la de amor, que lleva mucho dolor, causa de grande locura, que provoca gran terror. Temiendo yo su locura he seguido yo al amor; así, sin miedo al terror, he evitado yo el dolor (Moralejo 1986: 231).

W hiszpańskim przekładzie tego utworu Moralejo wyodrębnił odpowiedniki strof, ale nie zachował podziału na wersy. Jeśli chodzi o rymy, to oczywiście język hisz-

pański nie pozwala na zastosowanie rymów opartych na deklinacji ze względu na nieodmienność rzeczownika. Język polski daje pod tym względem większą możliwość odwzorowania zróżnicowanych form łacińskich, co może być większym wyzwaniem dla tłumacza.

Nasz cel wydaje się więc dość ambitny, nawet jeśli śladem oryginału zachować pewną swobodę rymowania. Przede wszystkim trzeba pamiętać o poetyckiej żonglerce tymi samymi rzeczownikami, w różnych konfiguracjach powtarzanymi przez Zakochanego Anonima. Rezultat, naśladujący także rymy i siedmiozgłoskowy wers, mógłby wyglądać tak:

DLACZEGO WALCZYŁEM DLA KUPIDYNA

Wielka rana miłości,
tak pełna bolesności,
przez tyle namiętności
przynosi trwożliwości.

Bojąc się namiętności
szedłem śladem miłości;
i nie chcąc trwożliwości
unikam bolesności.

Idę za ukochaną
przyjaciółką zyskaną,
wcześniej tak pożądaną,
skromną, opanowaną.

To jej czoło i karczek,
i piersi bardzo twarde,
są zupełnie bez zmarszczek,
jaśniej nad śnieg bardziej.

Zęby jej są tak lśniące,
oczy bardzo błyszczące,
dłonie, stopy i nogi
blask księżycy jakoby.

Wenus pannę mi dała,
tak mnie obdarowała,
wzbogaciła tym darem,
bardziej niż złota daniem.

Ponad złoto cenniejsza
i nad skarby zacniejsza,
bardziej niż złoto miła,
wsze skarby przewyższyła.

Tę pannę będę kochał,
ją w sercu będę chował.
Wenus proszę usilnie,
niech przeznaczy ją dla mnie.

Przekład zawsze, z definicji, jest rezultatem translatorskich decyzji: co konieczne trzeba ocalić, a z jaką stratą można się ewentualnie pogodzić²⁰. Oczywiście, przede wszystkim, utwór został napisany wierszem, a użycie formy wierszowej – zawsze przecież „jakieś”, konkretnej, nie formy wierszowej w ogóle – ma pewne konsekwencje semantyczne²¹. Idąc zasygnalizowanym wcześniej tropem, przyjął, że rymy i paralelność leksykalna są tutaj bardzo istotne. Powtarzalność pewnych układów, obecność rymów – składają się na semantykę zastosowanej formy wierszowej. Te właśnie cechy zachowuje tłumaczenie trzeciej strofy: gramatyczne rymy na końcu wersów pozostały jednak za cenę zniekształcenia pewnych niuansów znaczeniowych. „Quem” z pierwszego wersu odnosi się zapewne do miłości z poprzednich strof, a więc: idąc za miłością, a nie za ukochaną („ukochana” jednak pozwala łatwiej dobrać pozostałe rymy...). Podobnie „gens”, które pojawia się w mianowniku²², otrzymało formę biernika, żeby zachować rymy, które tutaj są dokładne, oprócz trzeciego wersu, gdzie „wyłamuje” się ze schematu „cupitam”, głoską „t” zamiast „k (c)”. Tym razem pozwoliłam sobie jednak na dokładność rymów w całej zwrotce, w innych miejscach za to dając rymy niedokładne. I jedno, i drugie stosuje autor *Pieśni*.

Rymy mniej dokładne spotykamy w czwartej strofie – to asonanse, przy jednoczesnych powtórzeniach podobnych spółgłosek. Wyrazy w klauzuli wersów to: „gula” – „dura” – „ruga” – „pura”. Zauważamy tutaj uparte powtórzenia spółgłosek płynnych:

Frons ipsius et gula,
et papilla sat dura,
quia sunt sine ruga,
candent plus niue pura.

W zaproponowanym przekładzie dokładniejszy rym pojawia się między wersami pierwszym i trzecim, natomiast dwa pozostałe wersy oparte są przede wszystkim na asonansie. Powtarzającą się głoską jest w polskiej wersji „r”:

²⁰ Wybierając, z konieczności, „dominantę semantyczną”, a rezygnując z zachowania innych sensów – pisał o tym Barańczak w swym błyskotliwym „manifestie translatorskim” (Barańczak 2004: 35).

²¹ Forma wierszowa, jako „nadwyżka organizacyjna”, wnosi zawsze pewne wartości znaczeniowe, o czym mówi szeroko Lucylla Pszczołowska (1981: 191), odnosząc się przede wszystkim do polskiej tradycji. Wybór formy wierszowej w przekładzie jest więc ważną decyzją.

²² Zdaniem Moralejo (1986: 232) jest to anakolut, i zdecydowanie należy tę formę odnieść do „przyjaciółki”, a nie do wypowiadającego się podmiotu. Być może użycie tej formy wymusiły tu kwestie wersyfikacyjne. Wydaje się, że to słuszna interpretacja.

Jej to czoło i karczek,
i piersi bardzo twarde,
są zupełnie bez zmarszczek,
jaśniej niż śnieg bardziej.

Rym asonantyczny pojawia się też w piątej strofie, w wersach czwartym i piątym: „crura” – „luna”. W przekładzie został oddany jako rym przybliżony: „nogi” – „jakoby”.

Ze względu na wierność schematowi wersyfikacyjnemu w siódmej strofie pozwoliłam sobie na użycie poręcznej (chyba w sam raz pasującej do tego krótkiego wersu) dawnej formy przymiotnika „wszystek” w bierniku: „wsze”, który dzisiaj używany jest tylko w utartych wyrażeniach, na przykład: „po wsze czasy”. Poza tym, że jest on krótszy niż w wersji współczesnej, dodatkowo sygnalizuje pewną archaiczność tekstu – mówi niemal wprost, że jest z innej epoki, co chyba nie jest tutaj niewłaściwe.

Siódma strofa w ogóle, trzeba przyznać, jest tłumaczeniową łamigłówką. Moje rozwiązanie to rezultat pewnych wyborów poczynionych w imię przyjętych zasad, czyli konieczności zachowania rymów i współgrającego z nimi schematu powtarzających się rzeczowników „aurum” i „thesaurus”, których formy deklinacyjne rymują się. Trudno znaleźć ich polskie odpowiedniki, związane z polem leksykalnym dotyczącym złota i skarbów czy bogactwa, które dałoby się podobnie zrymować. Dlatego zdecydowałam się zrymować inne słowa („cenniejsza” – „zacniejsza”, „miła” – „przewyższyła”), powtarzając rzeczowniki „złoto” i „skarby” w innych miejscach wersów, co prawda nie tak nacechowanych jak klauzula:

Ponad złoto cenniejsza
i nad skarby zacniejsza,
bardziej niż złoto miła,
wsze skarby przewyższyła.

Wiersz, którym się zajmujemy, jest oczywiście częścią zbioru, i o tym też warto pamiętać. Interesującą translatorsko rzecz znajdziemy w strofie ostatniej:

Hanc puellam amabo,
solam hanc conservabo.
Deprecor Cithaream
mihi quod seruet eam.

Zdaje się ona naprowadzać tłumacza na wybór czasowników w czasie przyszłym w aspekcie dokonanym, które się w pewien sposób zrymują: „pokocham” – „zachowam”, co wydaje się spójne z kontekstem tego utworu. Jest jednak pewien istotny argument przemawiający za innym rozwiązaniem, i trzeba go wziąć pod uwagę. Otóż taka sama para rymowa pojawia się w wierszu drugim omawianego zbioru (w wydaniu Moralejo, na którym się tutaj opieramy), *Ubi primum uidi*

amicam. Tam, w dziewiątej strofie, bohater mówi, że już pokochał dziewczynę i, właśnie w czasie przyszłym, obiecuje stałość w uczuciach:

Hanc amaui, hanc amabo,
dulciter hanc conservabo;
huic soli me donabo,
pro qua sepius dictabo.

Wydaje się zatem, że w tym miejscu omawianego przez nas wiersza *Quare Cupidini militaverim* przekład powinien być echem tamtego fragmentu z innego wiersza zbioru: bohater więc dziewczynę nie „pokocha”, tylko „będzie ją kochał” w dalszym ciągu. Przypomnijmy nasze tłumaczenie:

Tę pannę będę kochał,
ją w sercu będę chował.
Wenus proszę usilnie,
niech przeznaczy ją dla mnie.

Odpowiedniość przekładu trzeba rozpatrywać w odniesieniu do całego utworu (czy też całego zbioru, jak tutaj), nie tylko małego fragmentu. A poszczególne wiersze są chyba głosem tego samego bohatera, Zakochanego Anonima, który naśladując starożytne wzorce starał się wyrazić wyjątkowość miłosnych porywów w nowej już epoce wieków średnich.

Zadaniem tłumacza jest oddanie w przekładzie rzeczywistych walorów artystycznych oryginału, za pomocą środków właściwych innemu językowi i innej tradycji literackiej. Wybitny tłumacz i teoretyk przekładu, Stanisław Barańczak, w tym kontekście przestrzegał przed tłumaczeniem dobrej poezji na złą poezję (Barańczak 2004: 33). Zapewne można też rozumieć te słowa odwrotnie, parafrazując: nie tłumacz poezji niewybitnej na poezję wybitną... Innymi słowy, chodziłoby o to, by dzięki przedstawionym zabiegom, zgodnym – mam nadzieję – z duchem tekstu łacińskiego, przedstawione tłumaczenie oddało artystyczne walory oryginału. Wierność przekładu w przypadku tej średniowiecznej poezji polegałaby więc przede wszystkim na zachowaniu tych istotnych cech, jakimi są tutaj wyraziste rymy, mniej lub bardziej dokładne, powtarzalna liczba sylab i układ kluczowych słów. Te cechy nadają poetyckiej dykcji sugestywności, bezpośredniości wyrazu, i mimo dyscypliny językowej – wrażenie pewnej swobody. Dzięki temu nieraz stereotypowe wyrażenia i obrazy zyskują jednak pewną świeżość i urok.

Bo nawet jeśli wysuniemy, słuszne w pewnym stopniu, zastrzeżenia do artystycznych wartości *Pieśni z Ripoll*, to pod wieloma względami zachowują one oryginalność, ukazując żywość i siłę inspiracji najlepszych wzorców łacińskich na Półwyspie Iberyjskim. Urzekająca jest nawet pewna nieporadność rymowania i rytmiczowania, której przekład nie może przecież przeoczyć.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia* (1986). Tekst, tłum., wstęp i komentarz J.L. Moralejo. Barcelona: BOSCH.
- Latzke, T. (1974–1975). "Die Carmina erotica del Ripollsammlung". *Mittelateinisches Jahrbuch* 10. 138–201.

Bibliografia przedmiotowa

- Axer, J. (red.) (2004). *Łacina jako język elit*. Warszawa: OBTA, DiG.
- 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. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Kraków: Wydawnictwo a5. 13–62.
- Bodelón, S. (1989). *Literatura Latina de la Edad Media en España*. Madryt: Ediciones Akal.
- Bourgain, P., Hubert, M.-C. (2005). *Le latin médiéval*. Turnhout: Brepols.
- Bukowski, P., Heydel, M. (2009) (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak.
- Cuadra García, F. (2011). *Situación de la ortografía latina en España durante los siglos XII–XIII*. W: Martínez Gázquez J. et al. (red.). *Estudios de latín medieval hispánico. Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona 7–10 de septiembre de 2009*. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo.
- Curtius, E.R. (1997). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków: Universitas.
- Deyrmond, A. (1989). „Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric Author(s)”. *Romance Philology* 43 (1). 5–28.
- Dłuska, M. (2001). *Średniowieczny wiersz polski (Sylabizm względny i asylabizm)*. W: M. Dłuska, *Prace wybrane, t. 1: Odmiany i dzieje wiersza polskiego*. Kraków: Universitas.
- Dronke, P. (1965). *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford: Yale University Press.
- Dronke, P. (1979). "The Interpretation of the Ripoll Love-Songs" *Romance Philology* 33. 14–42.
- García Villoslada, R. (1975). *La poesía rítmica de los goliardos medievales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario Nebrija.
- Huizinga, J. (1996). *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Latin Dictionary Headword Search Results, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true&display=&lang=Latin&corpus=Roman&author=*Roman [data dostępu 10.06.2020].
- Lopetegui Semperena, G. (2011). *El uso de las fuentes y otros recursos poéticos en algunas composiciones del "Cancionero de Ripoll"*. W: J. Martínez Gázquez et al. (red.). *Estudios de latín medieval hispánico. Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona 7–10 de septiembre de 2009*. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo.
- Łuka, A. (2018). „Izometrycznie czy z rymem? Nowy przekład zbioru *Basia* (Pocałunki) Ianusza Secundusa”. *Translatorica & Translata* 1. 7–15.
- Marcos Casquero, M.A. (1998). *Evolución histórica de la lírica latina medieval*. W: Pérez González M. (red.). *Actas. Segundo Congreso Hispánico de Latín Medieval. León 11–14 de Noviembre de 1997*, t. I. León: Universidad de León.

- Martínez Gázquez, J., Florio R. (red.). (2006). *Antología del Latín Cristiano y Medieval. Introducción y Textos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Montero Cartelle, E. (1973). *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Letras.
- Montero Cartelle, E. (2001). *Carmina Burana. Los poemas de amor*. Madryt: Akal.
- 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: Dłuska M., Strzelecki W. (red.). *Metryka grecka i łacińska*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Offermanns W. (1970). *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache des lateinischen Liebesdichtung des 11. Und 12. Jahrhunderts*. Wuppertal: Henn.
- Piechal M. (1988). *Słowo wstępne*. W: *Carmina Burana*. Wybór i układ C. Orff, spolszczył M. Piechal. Szczecin: Glob.
- Plezia, M. et al. (red.). (1953–). *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce. Lexicon Mediae et Infimae Latinitatis Polonorum*. Kraków: Polska Akademia Nauk (10.06.2020).
- Pszczółowska, L. (1981). „Semantyka form wierszowych”. *Pamiętnik Literacki* LXXII, z. 4. 191–203.
- Pszczółowska, L., Urbańska, D. (red.). (1992). *Słowiańska metryka porównawcza IV. Wiersz przekładu. Mickiewicz i Puszkina*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sánchez Salor, E. (2011). *Mezcla de tradiciones en la literatura latina medieval*. W: Martínez Gázquez J. et al. (red.). *Estudios de latín medieval hispánico. Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona 7–10 de septiembre de 2009*. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo.
- Skwara, E. (2012). „Kłopotliwi mistrzowie, czyli o rymotwórcach tłumaczących literaturę antyczną”. *Przekładaniec* 26. 150–164.
- Włodarski, M. (2007). *Wstęp*. W: *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Włodarski, M. (red.). (2007). *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zabłocki, S. (2010). *Literatura nowołacińska. Średniowiecze – renesans – barok*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Ziolkowski, J. (2011). *¿Qué es la literatura latina medieval hispánica? Mirada desde fuera*. W: Martínez Gázquez J. et al. (red.). *Estudios de latín medieval hispánico. Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona 7–10 de septiembre de 2009*. Firenze: SISMEL edizioni del Galluzzo.

dr Maria Judyta Woźniak (Uniwersytet Łódzki) – 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 Colinas i Zbigniewa Herberta* (2020), scientific articles on the litanic verse on the Iberian Peninsula, editing, in cooperation with Adriana Grzelak-Krzymianowska, 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