

Agata Łuka

Katolicki Uniwersytet Lubelski

pannonia@kul.pl

Translatorskie losy pieśni Horacego „Ad Lydiam meretricem”

Imitatio antiquorum jest od wieków jednym z istotnych czynników kształtujących polską literaturę, która zresztą, podobnie jak inne w Europie, rozwijała się dwutorowo, a więc wydając dzieła w języku narodowym, obok tych pisanych po łacinie [Michałowska, 1995: 5]. Historia polskiej literatury to historia, można by rzec, „unii polsko-łacińskiej”. Jednym z autorów, którzy w dziejach tej unii odegrali szczególną rolę jest Horacy (65-8 p.n.e.). Wprawdzie w wiekach średnich wraz z innymi autorami epoki klasycznej pozostawał w cieniu swych literackich następców, ale w czasach renesansu należał do grupy autorów, których lektura stanowiła grunt wykształcenia humanistycznego [Mikołajczak, 1998: 24]. Dzięki lekturze Wergiliusza, Owidiusza i Horacego poeci nowołacińscy zrekonstruowali iloczynowy system metryczny poezji czasów Oktawiana Augusta, a naśladowanie antycznych polegało odtąd przede wszystkim na umiejętności posługiwania się nie tylko antyczną topiką oraz cycerońską łaciną, ale i klasycznymi miarami wierszowymi [Mikołajczak, 1998: 137]. Poprzez wieki wielu poetów rozmaicie przetwarzano utwory Horacego, a w czasach, kiedy znajomość łaciny stopniowo malała, powstało wiele przekładów jego dzieł. Do dzisiaj czytuje się Horacego w szkołach po polsku, tak jak przez długi czas czytano go po łacinie [Lam, 2010: 5]. Niektóre cytaty z Horacego zadomowiły się w naszym języku potocznym, jak przykładowo *carpe diem*¹ (zazwyczaj

¹ *Carmina* I 11, 8 [Horacy, 1986: 89]. Wszystkie fragmenty utworów Horacego

zresztą opacznie rozumiane, ale to już odrębne zagadnienie), *non omnis moriar*² czy *sapere aude*³. Inna sprawa, że już tylko nieliczni wiedzą, z dzieł jakiego autora pochodzą te powiedzenia. Podobny los spotkał zresztą ostatnimi czasy jedną z Horacjańskich pieśni unieśmiertelniających zmysłową, acz kapryśną piękność o imieniu Lidia. Ale zacznijmy *ab ovo*⁴.

Cztery księgi Horacjańskich *Carmina*, czyli pieśni zwanych też odami, to chyba najbardziej znana i najchętniej czytana grupa dzieł Rzymianina, a każdy czytelnik ma wśród tych stu trzech ód (stu czterech, jeżeli wliczymy *Carmen Saeculare*) dodatkowo swoje ulubione. Pieśń 9 z księgi III, o incipicie „Donec gratus”, w wydaniach Horacego tytułowana „Ad Lydiam” („Do Lidii”) lub „Ad Lydiam meretricem” („Do hetyry Lidii”), uchodzi za wyjątkowy utwór tego rzymskiego poety, a przy tym to jedyna jego pieśń mająca formę dialogu⁵. Treścią utworu jest rozmowa dwojga kochanków, którzy mają obecnie nowe związki, ale wspominając swą dawną zażyłość i rozważając obecną sytuację, dochodzą do wniosku, że powinni do siebie powrócić. Temat jakże banalny, a jednak opracowany ze smakiem. Jak zauważa Krystyna Zarzycka-Stańczak, jest to żart literacki, swoisty popis poetycki, w przypadku którego mistrzostwo pozostaje sprawą naczelną [Zarzycka-Stańczak, 1969: 26] – utwór stanowi więc nie lada wyzwanie dla tłumacza. Wyzwanie tym większe, że nie we wszystkich językach możliwe jest wierne oddanie metrum łacińskiego oryginału, o ile oczywiście tłumacz uzna przekład izometryczny za *conditio sine qua non* wiernego przekładu. A jednak, mimo oczywistych trudności, tłumacze podejmują próby dokonania

w oryginale cytuję za łacińsko-polskim wydaniem Oktawiusza Jurewicza [Horacy, 1986].

² *Carmina* III 30, 6 [Horacy, 1986: 309].

³ *Epistulae* I 2, 40 [Horacy, 1986: 263].

⁴ *Ars poetica* 147 [Horacy, 1986: 435]. Od Horacego wzięło się też powiedzenie *ab ovo usque ad mala* (*Sermones* I 3, 6-7) [Horacy, 1986: 35].

⁵ Chociaż dialog w równie czystej postaci nie występuje nigdzie indziej w liroyce Horacego, to jednak nierzadkie są przykłady struktur dialogizowanych, gdy wypowiedź podmiotu mówiącego stylizowana jest na udział w dialogu, co daje efekt rozmowy jednostronnej, markującej tylko odpowiedzi czy reakcje rozmówcy [Zarzycka-Stańczak, 1969: 26]. Jako przykłady takich utworów Krystyna Zarzycka-Stańczak omawia pieśni: I 27, I 28, I 33, II 4, II 6, II 7, II 11, II 17, III 8, III 10, III 19 [Zarzycka-Stańczak, 1969: 26-32].

tego typu przekładów i próżno chyba dociekać, czy powoduje nimi chęć jak najwierniejszego oddania nie tylko treści, ale i formy oryginału, czy ma to być ćwiczenie translatorskie, stwarzające możliwość popisania się translatorskim kunsztem, czy też kaprys, fanaberia tłumacza, który mając przecież prawo zrezygnować z przekładu izometrycznego, takowy właśnie wybiera. W przypadku tłumaczeń na język polski trudność polega na tym, że poezja łacińska, wskutek oparcia się pod względem wersyfikacyjnym o zasady wersyfikacji greckiej, jest iloczasowa [Dłuska, Strzelecki, 1959: 73]. Wiersz zarówno grecki, jak i łaciński polega na następstwie zgłosek długich i krótkich, iktowanych i nieiktowanych, następujących po sobie według pewnej ustalonej kolejności [Dłuska, Strzelecki, 1959: 75], a to już nie tak łatwo oddać w przekładzie. Dodatkowo iktus (przycisk) nie musi się zgadzać z akcentem wyrazowym, co w językach nowożytnych brzmiałoby sztucznie, żeby nie powiedzieć dziwnie. Zanim przedstawimy wybrane przykłady na to, jak tłumacze radzili sobie z interesującą nas pieśnią „Ad Lydiam”, oddajmy głos autorowi jej łacińskiego oryginału, który tak oto przedstawił dialog dwojga kochanków:

Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior brachia candidae
cervici iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior.

donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis,
Romana vigui clarior Ilia.

me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti.

me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti.

quid si prisca redit Venus
 diductosque iugo cogit aeneo,
 si flava excutitur Chloe
 reiectaeque patet ianua Lydiae?

quamquam sidere pulchrior
 ille est, tu levior cortice et inprobo
 iracundior Hadria,
 tecum vivere amem, tecum obeam lubens⁶.

Metrum tej pieśni to strofa asklepiadejsko-glikonejska III⁷. Rzymianie uwytatniali iloczias zgłoszek czasem ich trwania w wymowie, przycisk – wzmocnieniem głoski, akcent – podwyższeniem tonu [Horacy, 1986: 28]. Dzisiaj jesteśmy w stanie oddać jedynie przycisk (iktus). W polskiej tradycji przekładu dominują tłumaczenia rymowane⁸ oraz rytmizowane, natomiast rzadko natrafiamy na przekład skomponowany tak, by czytelnik poznał rytm łacińskiego oryginału⁹, przy czym w najlepszej sytuacji jest w liryce strofa saficka, przyswojona polszczyźnie przez Jana Kochanowskiego (1530-1584)¹⁰, a w epice heksametr. Jak

⁶ *Carmina* III 9 [Horacy, 1986: 251, 253].

⁷ W polskiej literaturze przedmiotu funkcjonuje nazwa „strofa asklepiadejsko-glikonejska III” lub „strofa asklepiadejska III”. Składa się ona z dwóch dystychów, których wersy nieparzyste są glikonejami, a parzyste asklepiadejami mniejszymi. Nakładając tekst na schemat metryczny, odczytamy go następująco (sylaby iktowane zaznaczam tłustym drukiem):

Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior brachia candidae
cervici iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior (ww. 1-4).

⁸ Więcej o tradycji rymu w polskim przekładzie antycznych dzieł greckich i łacińskich pisze Ewa Skwara [2012: 150-164].

⁹ Np. Józef Birkenmajer przełożył pieśń III 23 z zachowaniem jej miary, strofy alcejskiej [Horacy, 1986: 282-285], a Jacek Bocheński oddał rytm dekametru jońskiego pieśni III 12 [Horacy, 1967: 114-115], czego dokonał również Tadeusz Feliks Hahn, rezygnując w każdym z dekametrów jedynie z ostatniego elementu iktowanego [Horacy, 1986: 259-261].

¹⁰ Horacy napisał strofą saficką dwadzieścia sześć pieśni. W wydaniu Jurewicza znajdziemy aż dwadzieścia trzy przekłady skomponowane tą strofą, a więc z trzema jedenastozgłoskowcami i pięciogłoskową klauzulą z rozłożeniem akcentów stosowanym już przez Kochanowskiego. Autorzy tych przekładów to Józef Birkenmajer

pisze Andrzej Lam, sytuacja wiersza polskiego jest inna niż przykładowo w Niemczech, gdzie wybitni poeci klasycyzmu, wśród nich Friedrich Hölderlin (1770-1843), wykształcili rozpoznawalne odpowiedniki antycznych miar [Lam, 2010: 13]. Przekłady na języki wernakularne, podobnie jak łacińskie parafrazy, wpisywały się w renesansową tradycję *imitatio* oraz *aemulatio antiquorum*. Z czasem jednak stały się koniecznością, gdy na przełomie wieków XIX i XX, wskutek reformy nauczania, języki klasyczne zaczęły tracić na znaczeniu w modernizującej się kulturze „wieku pary i elektryczności” [Mikołajczak, 1998: 261]. Podobnie było w kolejnych dziesięcioleciach, które przyniosły wiele przekładów z literatur antycznych, i to właśnie poprzez obcowanie z przekładami, a już nie bezpośrednio z oryginałami, dokonywała się recepcja antyku w kulturze polskiej [Mikołajczak, 1998: 262]. Przekłady utworów łacińskich pióra Adama Asnyka, Lucjana Rydla, Leopolda Staffa czy Juliana Tuwima wpisały się na stałe w polską kulturę i stanowią integralną część naszej ojczystej literatury. Utwory te w znacznej mierze kształtowały poetycką osobowość poetów, z kolei przekłady ich pióra stawały się przekazicielami bogactwa antycznej poetyki dla tych, którym czytać po łacinie nie było dane. Niektórzy pisarze czy poeci, jak Franciszek Kniażnin, Henryk Sienkiewicz, Marian Gawalewicz czy Krzysztof Kamil Baczyński, przełożyli pojedyncze utwory, inni, jak Stefan Gołębiowski (który parał się poezją, będąc przy tym nauczycielem łaciny) czy Andrzej Lam, przyswoili polszczyźnie wszystkie dzieła Horacego, jeszcze inni brali na translatorski warsztat tylko pieśni, jak to uczynił Ludwik Hieronim Morstin czy Tadeusz Feliks Hahn. Jeżeli chodzi o pieśń „Do Lidii”, żaden z przywołanych tu tłumaczy nie

(I 2, I 12, I 25, III 8), Józef Czarnowski (I 10), Jan Sękowski (I 20, I 32), Krzysztof Kamil Baczyński (I 22), Ludwik Hieronim Morstin (I 38, II 4, III 11), Tadeusz Feliks Hahn (II 2, III 27), Józef Zawirski (II 6, II 16, III 14, IV 6), Lucjan Rydel (II 8, III 22), Stefan Gołębiowski (III 20, IV 2), Zygmunt Kubiak (IV 11), Mieczysław Brożek (*Carmen Saeculare*). Adam Asnyk w swej wersji strofy safickiej zachowuje jedenastozgłoskowiec w pierwszym wersie i pięciosylabową klauzulę, wers drugi i trzeci natomiast to trzynastozgłoskowce (I 30). Z kolei Adam Ważyk wprowadza klauzulę ośmierzgłoskową (III 18). Wyjątkiem w tej grupie przekładów jest tłumaczenie Stanisława Trembeckiego, który do strofiki oryginału podszedł ze sporą dozą nonszalanckiej (II 10) [Horacy, 1986]. Co do tłumaczeń Asnyka, ciekawe jest to, że interesującą nas ode „Do Lidii” przełożył strofą saficką (tym razem z jedenastozgłoskowcami) [Horacy, 1935: 41].

zdecydował się na przekład izometryczny. Niegodnym jednak byłoby czynić z tego zarzut, specyfika polszczyzny sprawia bowiem, że większość antycznych miar wierszowych brzmiałaby po polsku nienaturalnie, wręcz wymuszenie. To oczywiste, że w takiej sytuacji tłumacz szuka innych rozwiązań, przy czym wybór ma niemal nieograniczony. Pozwólmmy przemówić tym, którzy zmierzili się z przekładem ody unieśmiertelniającej piękną a krnąbrną Lidię. Sebastian Petrycy z Pilzna¹¹ (1554-1626) tak rozpoczyna swą „Rozmowę młodzieńca z Lidychną”:

Pókiś nie miała nad mię wdzięczniejszego
I gdy ręce niczyje
Chwytały się twej szyje,
Nie było nigdy nad mię szczęśliwszego (ww. 1-4) [Horacy, 1914: 137-138].

A tak na wymówkę dawnego ukochanego odpowiada Lidia w tłumaczeniu Mariana Gawalewicza (1852-1910):

Pókiś mnie jednę jeszcze kochał stale,
Dopókiś Lidią nie wgardził dla Chloi –
Niżeli Ilia w całej swojej chwale
Szczęśliwszą byłam ja w miłości swojej (ww. 5-8) [Horacy, 1967: 111].

Tadeusz Feliks Hahn (1901-1935) każe poecie odciąć się dziewczynie tymi słowy:

Chloe dziś z Tracji ma panią,
co lutni dźwięczne zna głosy.
I rad umarłbym ja za nią,
by oszczędziły ją losy (ww. 9-12) [Horacy, 1936: 85-86].

Lidia nie pozostaje dłużna swemu byłemu kochankowi. Oto jej riposta w „Dialogu miłosnym poety z dziewczyną” Ludwika Hieronima Morstina:

¹¹ Sebastian Petrycy z Pilzna był jednym z posłów polskich, którzy znaleźli się w Moskwie w związku z poparciem przez Rzeczpospolitą zagarnięcia carskiego tronu przez Dymitra Samozwańca I, po jego upadku półtora roku spędził w więzieniu, gdzie w ciężkich warunkach dokonał parafrazy *Pieśni Horacego (Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego na utulenie żalów... w lyrycznych pieśniach zawarty)*, wydanej po raz pierwszy w Krakowie w roku 1609 [Mikołajczak, 1998: 246-247].

Ku mnie wzajemną miłością pała
Kalais, syn Ornyta, miły chłopiec z Turii,
ja bym dwa razy życie oddała,
aby go wyrwać z rąk srogich Furii (ww. 13-16) [Horacy, 1947: 81-82].

I przejście do sedna rozmowy pióra Stefana Gołębiowskiego:

Stara miłość nie rdzewieje
i czy mogę jeszcze mieć nadzieję?
Jeśli zniknie Chloe złota,
Gdy zapukam, czy otworzysz wrota? (ww. 17-20) [Horacy, 1980: 171-172].

Adam Asnyk (1838-1890) podpowiada dziewczynie taką odpowiedź na to dość obcesowe pytanie:

To w takim razie nie żal mi tamtego,
Choć mógłby nieba być wśród gwiazd ozdoba;
Z tobą żyć pragnę po kres życia mego
I umrzeć z tobą!... (ww. 21-24) [Horacy, 1935: 41].

Zaledwie sześć spośród kilkudziesięciu przekładów ody III 9 Horacego nie może oczywiście dać pełnego obrazu podejścia tłumaczy do łacińskiego oryginału, a pozwala jedynie na powierzchowne spostrzeżenia. Przytoczone tłumaczenia są rymowane i w ustalony sposób rytmizowane. U Petrycego wersy pierwszy i czwarty każdej strofy to jedenastozgłoskowce z rytmem, jaki znamy z przekładów strofy safickiej, wersy drugi i trzeci są siedmiosylabowe, o rytmie ferekrateja, a niekiedy z przesunięciem przycisku z pierwszej i trzeciej sylaby na drugą i czwartą, co nadaje im rytm jambiczny (ww. 3, 10, 18, 23). Taki układ strofy znamy z twórczości Jana Kochanowskiego¹². Gawalewicz zdecydował się na zrytmizowany jedenastozgłoskowiec, Hahn na wiersz ośmiosylabowy. Morstin buduje strofy tak, że wersy pierwszy, trzeci i czwarty są dziesięciozgłoskowcami (z wyjątkiem strofy piątej, w której trzeci wers ma 11 sylab), wers drugi natomiast jest dłuższy – w trzech pierwszych strofach ma sylab 15, w strofie czwartej 13, w piątej 14, w szóstej 16, co jednak nie wpływa na ustalony przez tłumacza rytm. Na podobne odstępstwa nie pozwala sobie Gołębiowski. Podczas lektury jego przekładu wyczuwa się, że jest on podporządkowany rygorowi zachowania

¹² Zob. np. *Tren XVIII* [Kochanowski, 1981: 55-56].

liczby sylab w poszczególnych wersach: po 8 w nieparzystych i po 10 w parzystych. Asnyk natomiast nadał swemu przekładowi formę strofy safickiej mniejszej, pozostając tym samym w kręgu miar eolskich. Tłumacze różnie podchodzą do kwestii imion bohaterów ody. U Petrycego w miejsce Chloe pojawia się imię Neta („Mnie teraz Neta lubi, serce moje”, w. 9), znane z Kochanowskiego, który przemawiał do dziewczyny pieśnią będącą tłumaczeniem ody I 23 Horacego („Vitas inuleo me similis, Chloe”): „Stronisz przede mną, Neto nietykana” (*Pieśni* I 6) [Kochanowski, 1857: 35]. Czytelnik nie poznaje jednak ani imienia chłopca Lidychny, ani imienia jego ojca, ani też nazwy miasta, z którego młodzieniec pochodzi. Dla rzymskiego odbiorcy były to ważne informacje, ponieważ słysząc, jak Lidia przedstawia swego kochanka, rozumiał natychmiast, że Kalais to chłopak z dobrego domu, ze znanego i bogatego miasta, a nie na przykład niewolnik, nędzarz czy podejrzany przybłęda. Petrycy udalnie przekazuje czytelnikowi te treści jako „syn człowieka zacnego, dobrze rodowitego” (ww. 14-15). Tłumacz uznał za zbędną również informację o tym, że Chloe pochodzi z Tracji, a i ta wiadomość nie była dla Rzymianina bez znaczenia, wskazywała bowiem na tchnącą egzotykę, niespotykaną w Mieście, szczególną urodę dziewczyny. Również od Gawalewicza nie dowiemy się, skąd pochodzą Kalais i Chloe, chociaż poznajemy ich „prawdziwe” imiona. Zresztą to właśnie imiona wydają się tutaj najbardziej istotne, tłumacz konstruuje ten fragment w taki, a nie inny sposób w konkretnym celu – przecież nie tak nie wzbudza zazdrości kochanka, jak wymówione w jego obecności imię tego, który zajął jego miejsce, a i dziewczynie może być trudno zachować kamienną twarz na dźwięk imienia swej następczyni. Nieco inaczej jest w przekładzie Hahna. Chloe pochodzi wprawdzie z Tracji (w. 9), ale Kalais jest już tylko „kochany, jedyny” (w. 13) i... „złotowłosa” (l. 14), czego u Horacego nie znajdziemy. Być może jednak tłumacz uczynił go blondynem na podstawie informacji z ostatniej strofy, gdzie Kalais jest „piękniejszy od gwiazdy” (*sidere pulchrior*, w. 21) i stąd ten złocisty blask. U Morstina jest odwrotnie – pozwala on czytelnikowi zajrzeć do dowodu tożsamości Kalaisa, podczas gdy Chloe przedstawia wyłącznie z imienia. Wierny oryginałowi pod względem zachowania szczegółów genealogicznych tych dwojga pozostaje Gołębiowski. Gorzej u niego z rymami, co widać na przykładzie przytoczonej wyżej strofy, a i w innych miejscach utworu, np. „Póki nie wtargnęła inna /

i nie była temu Chloe winna” (ww. 5-6) czy też „Nikt za serce tak nie chwyta / jak Kalais z Turii, syn Ornita” (ww. 13-14). Na dodatek Chloe Gołębiowskiego to nie tylko „kytarzystka”, ale i „piosenkarka”, które to zestawienie brzmi nieco dziwnie, a przy tym słowo „piosenkarka” wywołuje inne skojarzenia niż np. sformułowanie „pięknie śpiewa”, które mogłoby oddać łacińskie *dulces docta modos* (w. 10)¹³. Przekład Gołębiowskiego w ogóle bywa chropawy, używane przez niego sformułowania są niekiedy dziwaczne czy zabawne, a niektóre rymy wydają się banalne, ale sądząc po liczbie wydań jego tłumaczeń dzieł wszystkich Horacego, chyba właśnie niedociągnięcia wpływają na przystępność i poczytność jego przekładów. Wierszom, które pisywał, był zresztą życzliwy nawet Tuwim, jak wynika z korespondencji obu panów [Tuwim, 1979: 181-187]. Odżegnując się od niegodnego deprecjonowania trudu bliźnich, trzeba przyznać, że przekłady Gołębiowskiego są świetnym lekarstwem na chandrę. Wśród omawianych tu przekładów chyba najbardziej frapująca jest charakterystyka Kalaisa w tłumaczeniu Asnyka, który na wiadomość o Chloe Trakijce każe Lidii zareagować wyznaniem: „Wzajemną żądzą teraz płonę cała / do Kalaisa, co jak smok jest chciwy” (ww. 13-14). Poeta zrezygnował z dotyczących Kalaisa

¹³ Miejsce to, brzmiące u Horacego „*dulcis docta modos et citharae sciens*”, bywa tłumaczone rozmaicie, np. „tańcować umie ona / i na lutni ćwiczona” (Petrycy [Horacy, 1914: 137-138]) czy „wdzięczna śpiewaczka, czarodziejka miła” (Gawalewicz [Horacy, 1967, 111]). Innym razem Chloe jawi się jako dziewczyna, która „lutni dźwięczne zna głosy” (Hahn [Horacy, 1936: 85-86]), „gra na cytrze tak pięknie i śpiewa tak słowiczko” (Morstin [Horacy, 1947: 81-82]), „na cytrze gra i śpiewa mile” (Zawirowski [Horacy, 1923: 161-162]). Asnyk oddaje ten wers jako „lutnia mnie nęci i jej pieśń pieszczona” [Horacy, 1935: 41], a Lam „słodkie sztuki zna i gra na cytrze” [Horacy, 2010: 78]. Słowa *modus* używano w znaczeniu „wzór rytmiczny, rytm, miara”, a w liczbie mnogiej (*modi*) – „melodia, pieśń”, a także „wiersz, poezja”, tak więc „*dulces modi*” można przełożyć jako „przyjemne melodie, słodko brzmiące pieśni, uroczе wiersze”. U Owidiusza słowo „*modi*” (*Ars amatoria* II 680 i III 771) [Owidiusz, 1916: 222 i 245], także w wyrażeniu „*modi Veneris*” (*Ars amatoria* III 787) [Owidiusz, 1916: 245], oznacza pozycje erotyczne. Takie znaczenie wybrał Miklós Radnóti, który przełożył to miejsce, rozmieszczając informacje o Chloe w dwóch wersach i obdarzając ją biegłością w sztuce kochania: „Lantot penget a szép Chloé, / fenséges szerető és dalos ajkú is” (ww. 9-10) [Radnóti, 1963: 169], a więc „Gra na lirze piękna Chloe, / świetna kochanka o rozśpiewanych ustach” (przekład własny – A.Ł.). O przekładzie Radnótiego będzie jeszcze mowa niżej.

informacji genealogiczno-geograficznych na rzecz wyeksponowania jego nieustającej namiętności względem Lidii. Część tłumaczy nie przywiązuje wagi do korzeni Chloe i Kalaisa, choć w przypadku tego drugiego pochodzenie z dobrego domu to dla Horacjańskiej Lidii ważna zaleta, obok wzajemności. Wzmianka o jego pochodzeniu jest nośnikiem informacji, że to człowiek dobrze urodzony, z pięknego miasta, nie byle kto. Informacja o trackim rodowodzie Chloe mówi z kolei o jej niepospolitej urodzie, jeżeli więc tłumacz rezygnuje z tego komunikatu, czytelnik poznaje tylko jedną z dwóch wspomnianych zalet Chloe – jej talenty artystyczne. Co do informacji z dwóch pierwszych strof, w których młodzieniec m.in. wspomina szczęście u boku Lidii, oraz z dwóch strof ostatnich, zawierających propozycję odnowienia dawnej relacji, na którą Lidia przystaje, kierując się sercem, wbrew rozsądkowi, to tu tłumacze zgodnie ukazują aktualnego amanta Lidii jako młodzieńca bezkonkurencyjnie urodziwego, podczas gdy jej dawny kochanek jest niestały i brutalny. Autorzy przytoczonych przekładów, podobnie jak przeważająca większość polskich tłumaczy poezji antycznej, nie podejmują się mechanicznego naśladowania łacińskiej miary wiersza. Rytmiki strof Horacego nie przestrzegał zresztą sam Kochanowski, wyjątek czyniąc dla strofy safickiej. Podobnie postępowali, z nielicznymi wyjątkami, tłumacze czasów późniejszych [Lam, 2010: 13]. Inkrustując pierwszą strofę ody III 9 do swej pieśni I 15 (ww. 9-12), Kochanowski napisał ją jedenastozgłoskowcem:

Niedawne czasy, gdy mię poczytano
W liczbę fortunnych i za tego miano,
Który mógł wszystko otrzymać u ciebie,
A mnie się zdało, żem był wszystkim w niebie [Lam, 2010: 475].

Andrzej Lam, który w ostatnich latach dał czytelnikowi polskiemu kompletny przekład dzieł Horacego, oddaje strofę asklepiadejsko-glikonejską III różnorako, a więc jej ośmiozgłoskowe wersy nieparzyste i dwunastozgłoskowe wersy parzyste mają w przekładach odpowiednio 7 lub 9 i 11 lub 13 sylab, a dodatkowym czynnikiem regularności rytmu jest rozkład akcentów. Jak wyjawia tłumacz, o adaptacji rytmu decydowała tonacja utworu, czasem względy techniczne, a wreszcie pokusa, by wypróbować różne możliwości [Lam, 2010: 14]. Jeden ze sposobów przekładu obrazuje omawiana pieśń „Ad Lydiam meretricem”:

Dopóki tyś mnie miłowała
i inny chłopiec spragniony pierwszeństwa
twoj szyi nie śmiał dotknąć białej,
weselszy żyłem niż król Persów (ww. 1-4) [Lam, 2010: 78].

Inni tłumacze wybierają ośmio-, dziesięcio-, jedenasto- lub trzynastozgłoskowiec albo też zestawienie ośmiozgłoskowca w wersach parzystych z dziewięcio-, dziesięcio-, jedenasto- lub trzynastozgłoskowcem [Horacy, 1986]. Co do tak niezwykle rzadkich przekładów izometrycznych, w ostatnich latach takowe wyszły spod pióra Elwiry Buszewicz. Jednym z nich jest tłumaczenie ody I 13 Horacego („Cum tu, Lydia, Telephi”):

Gdy ty, Lidio, Telefa kark
chwalisz, bo barwę ma róż, bo Telef jak воск
ma ramiona – ach, biada mi!
w mej wątrobie aż wrze, wzbiera groźna w niej zółć (ww. 1-4)
[Buszewicz, 1999: 130].

Tłumaczka podobnie przekłada palinodię tego utworu, napisaną przez okrzykniętego chrześcijańskim Horacym Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (1595-1640), pieśń „Cum tu, Magdala, lividam” (*Lyr.* III 2) [Sarbiewski, 1840: 75]:

Gdy ty widzisz, Magdalo, że
Chrystus siną ma skroń, że zwieszzone bez sił
Ma ramiona, ach, biada! bo
W twojej piersi aż wrze miłość wielka bez miar (ww. 1-4)
[Buszewicz, 1999: 131].

Horatius Christianus wykorzystał odę I 9 („Urit me Glycerae nitor”) Wenuzyczyka, komponując pieśń „Urit me patriae decor” (*Lir.* I 19) [Sarbiewski, 1840: 30-31]. Tę, jak ją określa Aleksander Mikołajczak, „grę w antyk” [Mikołajczak, 1995: 179-194] podejmuje też Buszewicz, trzymając się w przekładzie metryki antycznego wzorca. Wymagający czytelnik da się wciągnąć w tę grę i doceni jej wynik:

Wciąż mnie pali ojczyzny czar,
Dach przestworzy, ich blask, ogień niebieskich sfer,
Czujna gwiazdnych pochodni straż;

Nieba złożony gmach wzywa mnie światłem lamp,
Woła wdzięczna księżycą twarz (ww. 1-5) [Buszewicz, 1999: 133].

Przytoczone fragmenty zadają kłam wszelkim teoriom głoszącym niemożność przełożenia wiersza antycznego wraz z – by tak rzec – dobrodziejstwem inwentarza, a więc z zachowaniem metrum oryginału. Wprawdzie tłumaczka zazwyczaj przesuwając iktus w wierszu asklepiadejskim o jedną sylabę w lewo lub w prawo w stosunku do łacińskiego oryginału, a w glikoneju sporadycznie o jedną sylabę w prawo, ogólnie jednak zostaje zachowana zarówno liczba iktusów w poszczególnych wersach, jak i liczba sylab wedle wymogów izosylabizmu, a co za tym idzie metryczna płynność przekładu. Wszystko to sprawia, że przekłady te czyta się znakomicie, jak oryginał Horacego czy Sarbiewskiego.

Podobnie jak w polszczyźnie, tak i w innych literaturach europejskich oda „Do Lidii” zajmuje niepoślednie miejsce jako chętnie parafrazowany, parodiowany i trawestowany materiał poetycki. Nie tylko nasz Sarbiewski zamienił ją w rozbudowany dialog Dzieciątka Jezus z Maryją¹⁴, Heinrich Meibom (1555-1625) uczynił z niej bowiem rozmowę Jahwe z Izraelem, David Hoppe (David Hoppius, ok. 1600-1660) zaś pozwala słowami Horacego rozmawiać owdowiałemu Izaakowi Halbachowi z duchem zmarłej żony, której ten oznajmia, że się ponownie ożenił [Weinreich, 1979: 256-257]. Pieśń doczekała się też wielu przekładów, jak ten rymowany Rudyarda Kiplinga¹⁵ (1865-1936) [Carrington,

¹⁴ Sarbiewski wykorzystał odę III 9 w swym madrygale „Rozmowa Dzieciątka Jezus z Najświętszą Panną” (*Lyr.* IV 25) [Sarbiewski, 1840: 151-153] strofą asklepiadejską II. Utwór ten dokładnie omawia Elwira Buszewicz w artykule poświęconym siedemnastowiecznym imitacjom Horacjańskiej ody „Ad Lydiam” [Buszewicz, 2007: 295-304].

¹⁵ Kipling odkrył tę odę jako szesnastolatek. W swym przekładzie zatytułowanym „He and she”, w odróżnieniu od Horacego, nie wyjawia imienia dawnej kochanki, której obecny ukochany to nie Calais, a niejaki Frye, rolę Horacjańskiej pięknej Chloe zaś otrzymuje Jane Pritt – nazwisko sugeruje wszakże, że to urodzive dziewczę. Wprowadzając zmiany „personalne”, Kipling nie sili się również na oddanie oryginalnego metrum ody, a skupia się na przetransponowaniu słów poety z Wenuzji na dialekt Devonshire, a przy tym na dokonaniu przekładu rymowanego, jak na „prawdziwy” wiersz przystało. Przypomnijmy przy okazji, że jednym z tłumaczy prozy Kiplinga (*Księga dżungli*, *Kim*, *Stalky i spółka*) był Józef Birkenmajer (1897-1939), który przełożył na język polski również wybrane utwory Horacego;

1978: 3] czy też prozaiczne autorstwa profesora Nialla Rudda [Horace, 1914: 170-171] czy Charlesa Edwina Bennetta (1858-1921) [Horace, 1925: 212-213]¹⁶. Ci, którzy tłumaczenie poezji na prozę uznają za posunięcie niedopuszczalne [Barańczak, 1992: 33-34], zapewne wybiorą przekład Bena Jonsona (1572-1637) [Jonson, 1838: 740], zaopatrzony w rymy, z ośmiozłogłuskowymi wersami nieparzystymi i dziesięciozłogłuskowymi parzystymi, o rytmie jambicznym, respektującym akcent wyrazowy właściwy angielszczyźnie¹⁷. Wśród przeróbek francuskich warto wymienić dialog Molière'a (1622-1673) [Weinreich, 1979: 257], w którym Horacego i Lidię zastępuje para kochanków o imionach Philinte i Climène, ich obecne sympatie nazywają się Chloris i Myrtil, a treść jest rozbudowana o cztery dodatkowe wersy i okraszona pointą mówiącą o wspólnej miłości trwającej po wsze czasy, a nawet dłużej. Z wielkim wyczuciem słowa i formy przełożył naszą odę Henri Tournier (zm. 2005), niezapomniany francuski tłumacz bajek Babriosa i Fedrusa, ceniony również za przekłady pieśni Horacego¹⁸. Tournier odwzorował w swym przekładzie rytm oryginału, dobierając słowa tak, by akcent wyrazowy słów francuskich pokrywał się z iktusami łacińskimi. Z pewnością sam Horacy nie pogardziłby tym tłumaczeniem, mógłby bowiem odśpiewać je w sposób niemal identyczny (przynajmniej jeżeli chodzi o rozłożenie iktusów), w jaki recytował swoje utwory podczas wieczorów poetyckich¹⁹. Jeżeli zaś chodzi o przekłady izometryczne ody III 9, to prym wiodą tłumacze niemieccy – mają przecież do dyspozycji wymarzone tworzywo, język iloczasowy. Wprawdzie dość znane tłumaczenie Vincenza Hundhausena (1878-1955) („Als du mein warst, Lydia”)

w wyborze tym nie uwzględnił, niestety, interesującej nas pieśni III 9. Udatnie przełożył tę pieśń również John Asmore („While lately Lydia thou didst love me”) [Ashmore, on-line].

¹⁶ Przekład zarówno Bennetta („While I was dear to thee”), jak i Rudda („As long as I was dear to you”) jest przekładem literalnym.

¹⁷ Jak już wspomniano, wiersz łaciński, podobnie jak grecki, jest wierszem iloczasowym, zbudowanym wedle ustalonych zasad metrycznych, w odróżnieniu od poezji angielskiej, w której rytm zależy głównie od odpowiedniego układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych [Halporn, Ostwald, Rosenmeyer, 1963: 4].

¹⁸ Nie udało mi się dotrzeć do wydania książkowego tych przekładów Horacego, natrafiłam na nie jedynie w zasobach internetowych [zob. Tournier, on-line].

¹⁹ Jak wiadomo, poezja antyczna była recytowana przy akompaniamencie instrumentów.

nie trzyma się tej matrycy²⁰ [Horaz, 1939: 130-131], ale już zarówno Johann Heinrich Voss (1751-1826) w przekładzie o incipicie „Als ich Trautester noch dir hiefs” [Horaz, 1820: 182-183], jak i Eduard Mörike (1804-1875) w swej odzie „An Lydia: Alte Liebe – Neue Liebe” („Als mir Lydia günstig war”) [Rückert, 1970: 161], Friedrich Gehlen w „Ode 9, An Lydia” („Während ich bein Geliebter war”) [Horaz, 1847: 82-83] czy Emanuel Geibel (1815-1884) w „Versöhnung” („Als du mich noch im Herzen trugst”) [Horaz, 1984: 65] przybliżają czytelnikowi metrum Horacjańskiego oryginału, a to zarówno dzięki zachowaniu stałej liczby sylab (po 8 w nieparzystych wersach, po 12 w parzystych), jak i rozłożeniu akcentów. Podziwiając precyzję tych przekładów, czytelnik aż widzi oczyma wyobraźni, jak w namiętym rytmie przedwojennego tanga śpiewa je niezapomniana Marlena Dietrich. Świetnie nadaje się do takiego odśpiewania również przekład węgierskiego poety Miklósa Radnótiego (1909-1944). I w jego ojczystym języku iloczasa zachęca do komponowania przekładów poezji łacińskiej z zachowaniem oryginalnego metrum, zresztą węgierska tradycja translatorska wypracowała właśnie taką formę przekładu. Zacytujmy chociaż jedną strofę w przekładzie Radnótiego, gdyż jest to istotny punkt naszych rozważań:

Míg én voltam a kedvesed,
s felfénylő nyakadat még nem ölelte más
ifjú, míg veled éltem én,
nálam jobban a dús perzsa király sem élt (ww. 1-4) [Radnóti, 1963: 169].

W roku 1998 ukazała się płyta węgierskiego pieśniarza Ferenc Sebő pt. „Szerenád”²¹, na której znalazło się siedem piosenek skomponowanych przez niego do słów wierszy poetów węgierskich²² oraz ód Horacego – II 2 („Ad Dellium”, węg. „Q. Delliuszoz”), którą przełożył strofą alcejską Gábor Görgey (ur. 1929), i właśnie III 9 („Ad Lydiam”, węg. „Lydiához”) w przekładzie Miklósa Radnótiego, dzięki

²⁰ Hundhausen interpoluje jeden wers, a rytm dobiera tak, że otrzymuje strofę złożoną z trzech siedmiozłogłosek (ww. 1, 4 i 5) i dwóch ośmiozłogłosek (ww. 2 i 3).

²¹ Ferenc Sebő, „Szerenád” (1998), Stúdió TamTam, prod. Nikola Parov.

²² Są to utwory „Szerenád” Mihály Babitsa (1883-1941), „Az esküvés” i „A boldogság” Mihály Vitéza Csokonaiego (1773-1805) oraz „Rejtelmek” i „A hetedik” Attili Józsefa (1905-1937).

czemu te cenione przekłady zaistniały również w kulturze popularnej. Serce roście, kiedy słuchając pieśni „Lydiához”, słyszy się Horacjan-ską „Aeolium carmen”, pieśń ta bowiem, jako przekład metryczny, jest po węgiersku w naturalny sposób śpiewana w rytmie łacińskiej strofy asklepiadejsko-glikonejskiej III, która podsunęła kompozytorowi gotowy „bit”²³. Warto zauważyć, że prezentując tę pieśń, Węgrzy zawsze wymieniają jako autorów jej słów obu poetów, a więc i Radnótiego, i Horacego, co świadczy o świadomości literackiej naszych „bratan-ków”. Całkiem inaczej sprawa Lidii wygląda u nas. Choć istnieje polska wersja wspomnianej węgierskiej piosenki, to jednak nie ujawnia ona nazwiska Horacego jako pierwotnego autora tekstu, a i Lidia utraci-ła w niej swoje imię. Ta piosenka to „Czerwone korale” grupy Brathan-ki. Trudno w przypadku jej słów mówić o przekładzie czy chociażby parafrazie, parodii czy trawestacji, jako że słowa autorstwa Zbigniewa Książka powstały niezależnie od łacińskiego oryginału. Mimo to tekst ma swój urok, bo nawet jeżeli nie wzruszy nas los porzuconej kochan-ki, to trudno się nie rozrzewnić na wyobrażenie „korali z polnej jarzę-biny”. Jarzębina wrosła w naszą świadomość jako nieodłączny element ojczystego krajobrazu, stanowi też swoisty topos w polskiej literaturze, w której częstokroć pojawia się w różnych kontekstach, ustępując pod tym względem chyba jedynie pocziwej wierzbie rosochatej. A można zaryzykować twierdzenie, że korale jarzębiny to była pierwsza, obok kolczyków z czereśni, biżuteria większości kobiet; chyba każda dziew-czynka lubiła się przystrajać karbunkułami owoców sezonowych. Wspomina o tym m.in. Józef Mackiewicz w książce *Droga donikąd*: „koło płotów [...] krzewią się czasem jarzębiny, których czerwone ja-gody nanizują dziewczynki zamiast korali” [Mackiewicz, 1990: 19]. Któż nie pamięta Reymontowych jarzębin „o krwawych, ciężkich gło-wach” [Reymont, 1977: 11] czy zachwytów Jana Bohatyrowicza nad jarzębinową gałązką we włosach Justyny Orzelskiej, a zaraz po tym nieskrywanej zazdrości panny Domuntówny na widok jednej z tych ga-łązek „w pętlicy ubrania” Jana [Orzeszkowa, 1976: 145-146]. Jak bez

²³ Dla ścisłości dodajmy, że utwór „Czerwone korale” wykorzystuje dwie kompo-zycje Ferencza Sebő: pierwsza to omawiana „Lydiához” do słów Radnótiego, druga „Harmatocska” ze słowami wiersza o tym samym tytule, który napisał kolejny, obok Radnótiego, poeta zaliczany do plejady liryków węgierskich, Attila József.

czerwonych gron jarzębinowych obyłyby się wiersze dla dzieci? Czym bez „jarzębin ognistych paciorów” byłaby poezja Bolesława Leśmiana? A *Jesień* Józefa Czechowicza z malowniczym „opadały ciężkie grona kalin i jarzębin” była przecież jednym z pierwszych wierszy, jakich uczyliśmy się na pamięć. Trudno wymienić wszystkie miejsca naszej literatury, w których czerwieni się jarzębina. A jednak szkoda, że mimo tak rzewnych skojarzeń „Czerwone korale” są tekstem, który zerwał unię z Horacym, chociaż zapewne zupełnie nie przeszkadza to osobom, które lubią słuchać polskich piosenek, ale nie znają ani węgierskich muzyków, ani węgierskich poetów, ani tym bardziej poetów łacińskich. Zespół również nie przyczynił się do popularyzacji ponadczasowych treści w liryce Horacego. I tak Horacy, będąc w pewnym sensie *spiritus movens* przeboju „Czerwone korale”, pozostaje w ukryciu, z drugiej zaś strony, jest wiecznie żywy, jak to przewidywał i zapowiedział w swych utworach i, można powiedzieć, spłatał Brathankom figla. Tekst piosenki podporządkowuje się bowiem linii melodycznej, a ta oddaje przecież sposób rozłożenia akcentów strofy asklepiadejskiej III, jednej z ulubionych przez Horacego kombinacji miar eolskich, stosowanych już przez Alkajosa, Safonę i innych poetów starożytnej Grecji. Tak więc Brathanki bezwiednie śpiewają tak, jak im gra Horacy²⁴. A ci, którzy nuca „Czerwone korale” na spacerze, za kierownicą czy podczas prasowania, również – prawda, że nieświadomie, ale jednak – odtwarzają oryginalny rytm utworu łacińskiego poety sprzed dwóch tysięcy lat. Można w tym miejscu dodać, ale to już tylko *ioci causa*, że Horacy maczał palce również w tekście piosenki. W końcu w odzie Wenuzyjczyka uroda Kalaisa jaśnieje jak gwiazda, a tu żel na włosach kochanka „jak srebrzysty księżyc lśni”. Do tego chłopak zniął dziewczynie bluzkę na wycieczce, a więc zrodził się romans, jak w przypadku Lidii i jej dawnego adoratora. W rzymskim pierwowzorze *Lydia*, opiewana swego czasu przez ukochanego nieustannie (*multi Lydia nominis*, w. 7), wspomina czasy swej „sławy”, a i w tekście *Książka* wszyscy zazdroszczą dziewczynie relacji z chłopakiem w dzinsie, przynajmniej

²⁴ Rytm piosenki (narzucony przez Horacego za pośrednictwem Radnótiego) rządzi się własnymi prawami, stąd nie razi tu odśpiewanie „zwarły się w tangu” z przyciskiem na „się”; podczas lektury z zachowaniem akcentu wyrazowego przyciśnięmy oczywiście pierwszą sylabę słowa „tango”.

do czasu jego kolejnego pojawienia się na tańcach, kiedy to okazuje zainteresowanie wyłącznie Kryśce, która wyraźnie zdetronizowała rywalkę na wzór Chloe, pięknej dziewczyny z Tracji. Brakuje tylko Kalaisa, ale chociaż nie ma on w piosence swego odpowiednika, to jednak w słowach „z innym zatańczę, gdy / z tą Kryską będziesz ty, / a potem, czemu nie, / niech inny bluzkę mnie” słyhać zapowiedź kolejnego romansu, który pozwoli dziewczynie się odegrać.

Na zakończenie rozważań związanych z losami ody „Ad Lydiam” pozwolę sobie zaprezentować własną wersję jej przekładu. Wiele bym dała, by móc wziąć do siebie wyznanie Tuwima, który w jednym z listów docenia znój translatorski Morstina, nawiązując do incipitu pieśni III 30 rzymskiego poety: „[...] dziękuję Ci za pięknego Horacego. Jestem starym fachmanem w tłumackiej robocie, więc dobrze wiem, ile trudu i miłości poświęciłeś budowaniu tych strof. Za to *exeguiisti*²⁵ *monumentum...*” [Tuwim, 1979: 155]. Przekład, który tutaj proponuję, aspiruje do miana przekładu izometrycznego. *Ignoscite, Musae*.

Pókiś ty miłowała mnie,
A twej szyi jak śnieg białej nie pieścił nikt,
Tylko ja i nikt inny, w mąg
Najbogatszy by król ze mną zamienił się.

Pókiś ty pragnął tylko mnie,
I liczyłam się ja, nie Chloe, ale ja,
Sama Ilia by rzekła cna
Bez wahania, że chce ze mną zamienić się.

Dzisiaj Chloe mnie w rękach ma
Lubię słuchać, jak gra, kocham jej słodki głos,
Życie chętnie bym za nią dał,
Gdyby za życie jej śmierci mej żądał los.

A mnie Kalais, słodki drań,
Wielbi, płonę wraz z nim w ogniu miłości tej,
Raz i drugi dam życie zań,
Gdyby za niego los śmierci zażądał mej.

²⁵ W cytacie pozostawiam bez zmian niepoprawną gramatycznie formę *exeguiisti* (zamiast *exegisti*).

A co powiesz na taką rzecz:
Miłość wraca, by dziś ciebie przywrócić mi,
Gdybym Chloe odtrącił precz
I dla ciebie bym znów, Lidio, otworzył drzwi.

On urodą nieziemską lśni,
Gwiazdą na niebie mym jest właśnie on, a ty
Zmienny, dziki, a jednak chcę
Z tobą jedynym żyć, z tobą chcę spotkać śmierć [Łuka, 2013: 67].

Podczas sporządzania przekładu zadałam sobie pytanie, czy nadałby się on na tekst piosenki (gdyby oczywiście jakiś zespół muzyczny zechciał włączyć go do swojego repertuaru), przyjemnie byłoby bowiem usłyszeć w oprawie muzycznej własny przekład Horacego, chociaż kuszącą jest również myśl, że ktoś mógłby się zdobyć na odśpiewanie łacińskiego oryginału. Sądzę, że Horacy nie miałby nic przeciwko takiemu obrotowi sprawy. Decydując się na powyższy przekład, wzięłam sobie do serca pierwszy z dwóch zakazów zawartych w translatorskim programie-minimum Stanisława Barańczaka: „Nie tłumacz wiersza na prozę” [Barańczak, 1992: 23]. Drugi zakaz brzmi: „Nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję” [Barańczak, 1992: 24]. Pozostaje mi żywić nadzieję, że i tego zakazu nie złamałam. Łudzę się również, iż nie postąpiłam wbrew zaleceniom samego Horacego, który w *Ars poetica* (w. 385) [Horacy, 1986: 459] poucza: *tu nihil invita dices faciesve Minerva*.

BIBLIOGRAFIA:

- Ashmore, J., „Ad Lydiam. Lib. 3. Ode 9”, [on-line] <http://www.completeclassics.com/p/m/poem.asp?poem=24860196&poet=1095405&num=12&total=78> – 16.05.2013.
- Barańczak, S. (1992), „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: idem, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań, s. 13-63.
- Buszewicz, E. (1999), „Maciej Kazimierz Sarbiewski – Ody refleksyjne i religijne”, w: Gruchała, J. (red.), *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renaissance – Barok*, t. 3, Universitas, Kraków, s. 112-137.

- Buszewicz, E. (2007), „Od misterium pasyjnego do pobożnego madrygału. Siedemnastowieczne imitacje ody Horacego «Donec gratus eram tibi»”, w: Surma-Gawłowska, M. (red.), *Zgubić się i odnaleźć – Choroba ciała, ducha i umysłu – Ikoniczność w dawnych literaturach romańskich. Materiały pokonferencyjne z VIII Spotkania Specjalistów Dawnych Literatur Romańskich*, Kraków, 3-5 grudnia 2005, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 295-304.
- Carrington, Ch. (1978), *Kipling's Horace*, The Methuen Press, London.
- Dłuska, M., Strzelecki, W. (red.) (1959), *Metryka grecka i łacińska*, Polska Akademia Nauk, Wrocław.
- Halporn, J., Ostwald, M., Rosenmeyer, T. (1963), *The Metres of Greek and Latin Poetry*, Methuen & Co Ltd, London.
- Horace (1925), *The Odes and Epodes*, with an English Translation by C.E. Bennett, William Heinemann, London.
- Horace (2004), *The Odes and Epodes*, ed. and transl. by N. Rudd, Harvard University Press, London.
- Horacy (1914), *Sebastjana Petrycego Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego 1609*, wydał J. Łoś, Kraków.
- Horacy (1923), *Wybór poezji*, przeł. i oprac. prof. J. Zawirowski, nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków.
- Horacy (1935), *Quintus Horatius Flaccus, Wybór poezji*, aut. przeł. A. Asnyk, nakładem Filomaty, Lwów.
- Horacy (1936), *Quintus Horatius Flaccus, Pieśni ksiąg czworo*, przeł. T.F. Hahn, Drukarnia „Narodowa”, Lublin.
- Horacy (1947), *Pieśni. Cztery księgi ód i pieśń sekularna*, przeł. i przypisami opatrzył L.H. Morstin, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa.
- Horacy (1967), *Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, Ossolineum, Wrocław i in.
- Horacy (1980), *Dzieła. Pieśni, epody, satyry, listy*, przekład, wstęp i Horacjańskie imiona własne S. Gołębiowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Horacy (1986), *Kwintus Horacjusz Flakkus, Dzieła wszystkie*, t. 1: *Ody i epody*, tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, przedmową, życiorysem poety, wersyfikacją i komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Ossolineum, Wrocław.
- Horacy (2010), *Dzieła wszystkie*, przeł., oprac. i aneksem opatrzył A. Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa.

- Horaz (1820), *Des Quintus Horatius Flaccus Werke* von J.H. Voss, in Zwei Bänden, Erster Band: *Oden und Epoden*, Gedruckt und Verlegt von Friedrich Vieweg, Braunschweig.
- Horaz (1847), *Horaz' sämtliche Werke in metrischen Übersetzungen*, Ausgewählt von Dr T. Obbarius, Verlag von Carl J. Kiemann, Berlin.
- Horaz (1939), *Die Oden des Horaz in Deutscher Sprache von Vincenz Hundhausen*, Verlag von W. Borngräber, Berlin.
- Horaz (1984), *Quintus Horatius Flaccus, Werke*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.
- Jonson, B. (1838), *The Works of Ben Jonson with a Memoir of His Life and Writings* by Barry Cornwall, Edwardmoxon, London.
- Kochanowski, J. (1857), *Wszystkie dzieła polskie Jana Kochanowskiego (z portretem autora)*, t. 1, nakład M. Dzikowskiego, Przemyśl.
- Kochanowski, J. (1981), *Treny*, PIW, Warszawa.
- Łuka, A. (2013), *Wykładnia, czyli jak wykladać metrykę*, nakładem autorki, Lublin.
- Mackiewicz, J. (1990), *Droga donikąd*, wyd. 3, Wydawnictwo Baza, Warszawa.
- Michałowska, T. (red.) (1995), *Łacińska poezja w dawnej Polsce*, IBL PAN, Warszawa.
- Mikołajczak, A.W. (1995), „Antyk jako «gra literacka» w poezji Sarbiewskiego”, w: Michałowska, T. (red.) (1995), *Łacińska poezja w dawnej Polsce*, IBL PAN, Warszawa, s. 179-194.
- Mikołajczak, A.W. (1998), *Łacina w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Orzeszkowa, E. (1976), *Nad Niemnem*, t. 3, Czytelnik, Warszawa.
- Owidiusz (1916), *P. Ovidius Naso ex R. Merkelii recognitione* ed. R. Ehwald, t. I: *Amores. Epistulae. Medic. fac. fem. Ars amat. Remedia amoris*, in aedibus B.G. Teubneri, Lipsiae.
- Radnóti, M. (1963), „Lydiához”, w: *Római költők antológiája*, ford. J. Arany et al., bev. I.K. Horváth, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Reymont, W. (1977), *Chłopi*, cz. I: *Jesień*, PIW, Warszawa.
- Rückert, G. (1970), *Mörke und Horaz*, Verlag Hans Carl, Nürnberg.
- Sarbiewski, M.K. (1840), *Matth. Casimiri Sarbievii Poemata omnia*, Georgius Vigand, Lipsiae.
- Skwara, E. (2012), „Kłopotliwi mistrzowie, czyli o rymotwórcach tłumaczących literaturę antyczną”, *Przekładaniec*, nr 26, Kraków, s. 150-164.
- Tournier, H., „À Lydie”, [on-line] <http://www.trigofacile.com/jardins/muses/latin/horace/odes3a.htm> – 11.05.2013.

- Tuwim, J. (1979), *Listy do przyjaciół-pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Czytelnik, Warszawa.
- Weinreich, O. (1979), „Horatius Christianus”, w: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3: 1937-1970, B.R. Grüner Publishing Company, Amsterdam, s. 247-261.
- Zarzycka-Stańczak, K. (1969), *Z badań nad pierwszym zbiorem pieśni Horacego*, Polska Akademia Nauk, Wrocław et. al.

STRESZCZENIE

Horacy odegrał ogromną rolę w kształtowaniu się literatury europejskiej – jego utwory były wielokrotnie parafrazowane i przekładane. Skomponowana w formie dialogu pieśń 9 z księgi III jego *Pieśni* to jedyna Horacjańska oda o takiej strukturze. Istnieje wiele jej przeróbek i przekładów (m.in. B. Jonson, H. Tournier, J.H. Voss, E. Mörike, Fr. Gehlen, E. Geibel, M. Radnóti, a w Polsce L.H. Morstin, T.F. Hahn, S. Gołębiowski, A. Lam), a są one rozmaite, najczęściej rymowane lub rytmizowane, niekiedy izometryczne. Wśród autorów tych ostatnich prym w Europie wiodą tłumacze niemieccy; mając do dyspozycji idealne tworzywo, jakim jest język iloczasowy, przybliżają czytelnikowi metrum Horacjańskiego oryginału zarówno dzięki zachowaniu stałej liczby sylab (po 8 w nieparzystych wersach, po 12 w parzystych), jak i rozłożeniu akcentów. Nie ma natomiast polskich przekładów izometrycznych ody III 9, co jest zrozumiałe, jeżeli wziąć pod uwagę specyfikę naszego ojczystego języka, która sprawia, że większość antycznych miar wierszowych brzmi po polsku nienaturalnie (w XV/XVI wieku polszczyzna zatraciła iloczas). W ostatnich latach przekłady izometryczne utworów napisanych strofą asklepiadejską III wyszły spod pióra E. Buszewiczowej (Horacy, *Carm.* I 13; Sarbiewski, *Lyr.* I 19 i III 2). Iloczasowy, izometryczny węgierski przekład ody „Ad Lydiam” dokonany przez M. Radnótiego stał się tekstem piosenki dzięki muzyce Ferencza Sebő. Kompozycję wykorzystał również polski zespół Brathanki, jednakże tekst napisany przez Z. Książka nie nawiązuje do Horacego, powstał bowiem niezależnie od łacińskiego oryginału. Ciekawe natomiast jest to, że ponieważ słowa dopisano do już istniejącej melodii, to wokaliści zespołu Brathanki nieświadomie śpiewają antyczną strofą asklepiadejską III. Autorka artykułu przedstawia ponadto własną propozycję przekładu izometrycznego ody „Ad Lydiam” na język polski.

Słowa kluczowe: Horacy, Sarbiewski, Radnóti, *Carmina* III 9 („Donec gratus”), strofa asklepiadejsko-glikonejska III (numeracja przyjęta w polskiej literaturze przedmiotu)

SUMMARY

Horace's ode III 9 and its interpretations

The role of Horace in the history of European literature is obvious and tremendous, his works were paraphrased and translated by many authors (e.g. by B. Jonson, H. Tournier, J.H. Voss, E. Mörike, Fr. Gehlen, E. Geibel, M. Radnóti, and in Poland by L.H. Morstin, T.F. Hahn, S. Gołębiowski, A. Lam). His carmen "Ad Lydiam" (Carmina III 9) is Horace's only ode composed as a dialogue. Translations of this ode are numerous and various, usually rhymed or rhythmic, occasionally isometric. Among the authors of the latter ones German translators excel; German as a language of quantity is ideal to show Horace's metrical pattern both by keeping a fixed number of syllables (8 in every odd, 12 in every even verse) and the arrangement of stressed and unstressed elements. There are no Polish isometric translations of ode III 9, as they usually sound unnaturally or even oddly (from the 16th century onward Polish is not a language of quantity any more). In recent years excellent isometric translations of odes composed in the Second Asclepiadean were written by E. Buszewicz (Horacy, *Carm.* I 13; Sarbiewski, *Lyr.* I 19 and III 2). Isometric translation of Horace's ode III 9 by a Hungarian poet Moklós Radnóti was in turn used by Ferenc Sebő as the lyrics of a song entitled "Lydiához". The music of the song was then used by the Polish band Brathanki, although lyrics by Z. Książek do not refer to Horace's Latin original. There is, however, something interesting about it: because of the fact, that the lyrics were written for already composed music, the vocalists of the band unknowingly sing the rhythm of the ancient Second Asclepiadean II. The author of a paper presents her own isometric translation of carmen "Ad Lydiam" into Polish.

Key words: Horace, Sarbiewski, Radnóti, *Carmina* III 9 ("Donec gratus"), the *Second Asclepiadean* (according to the most accessible English editions)