

Agnieszka Heszen 
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
agnieszka.heszen@uj.edu.pl

Transpozycja metryki antycznej w przekładach na język polski – próba klasyfikacji

Tłumacz antycznej poezji greckiej i łacińskiej staje przed wyjątkowo trudnym zadaniem, przekład bowiem nie będzie zawierał tak istotnego elementu poetyckiego, elementu konstytutywnego dla starożytnej literatury pięknej, jakim jest metrum oparte na iloczasiu. Metrum antyczne, czyli uporządkowany rytm sylab długich i krótkich, stanowiące o poetyckości dzieła, jest nieprzekładalne w swojej formie z powodu braku iloczasu w większości języków nowożytnych, z polskim włącznie. Nie ma znaczenia, czy to jest przekład literacki, filologiczny, czy tzw. kulturowy, metryka pozostanie nieprzetłumaczalna w swej istocie¹. Zatem co pozostaje tłumaczom poezji greckiej i łacińskiej: jak przekładają teksty, aby przynajmniej przybliżyć ich brzmienie do oryginału, jakich strategii używają, aby przenieść metrykę antyczną na możliwości rytmiczne języka polskiego?

¹ Najcelniejsze uwagi, choć nie dotyczące *stricte* poezji antycznej, na temat kwestii przekładania i nieprzekładalności poezji w ogóle zawiera „Manifest translatologiczny” Stanisława Barańczaka [1990], natomiast problematykę przekładu starożytnych utworów metrycznych omawia i zarazem dzieli się doświadczeniami tłumacza przede wszystkim Ewa Skwara [1998, 2007, 2012, 2021]. Zob. też prace Mieczysława Brożka [1996], Grzegorza Żurka [1996], ponadto prawie każdy wstęp do przekładu poezji antycznej zawiera uwagi tłumacza na temat zastosowanej przez niego wersyfikacji.

Celem niniejszego artykułu będzie prześledzenie niektórych sposobów przekładania poezji starożytnej na język polski pod kątem ekwiwalencji metrycznej, czyli tego, jak rytm oparty na iloczasiu zostaje przeniesiony do języka nieposiadającego tej cechy, jakiego rodzaju przekłady najlepiej oddają metrykę antyczną, jakimi sposobami posługują się tłumacze-poeci, żeby przybliżyć odbiorcy tę cechę utworu, wreszcie, jak poszczególne przekłady można zdefiniować i określić. Poniższe rozważania posłużą uzupełnieniu i uściśleniu, w niektórych przypadkach stworzeniu terminologii, której brak w dotychczasowych studiach nad metryką antyczną² i translatołogii.

Zazwyczaj rozpatruje się taktyki tłumaczeniowe pod kątem tradycyjnie pojmowanej poezji i przeciwstawionej jej poezji awangardowej – jednak nie o perspektywę diachroniczną tu chodzi, ponieważ tak jak zmieniają się literackie trendy, tak wraz z nimi ewoluują i translatorskie tendencje, a także recepcja dzieła literackiego – dla współczesnego odbiorcy np. wiersz wolny będzie jednoznacznie wierszem, jak dla czytelnika XIX-wiecznego rymowany jedenastozgłoskowiec. Jednak aby uczciwie przybliżyć czytelnikowi poezję antyczną, powinno się dać mu w jakikolwiek sposób odczuć, że była ona sprzężona z rytmem czy nawet melodią. Artykuł nie ma charakteru kompleksowego studium problematyki metrycznej, bada jedynie sposoby przełożenia tej jednej z cech poezji antycznej i ilustruje ją przykładami różnych tłumaczeń tych samych utworów.

Jakakolwiek próba zastosowania metryki iloczasowej w miejsce metryki pozbawionej tego elementu prozodii³ będzie czymś w rodzaju przeniesienia jednego rodzaju brzmienia na inny – ponieważ rzecz dotyczy warstwy dźwiękowej utworu, proponuję użyć terminu muzyczne-

² Sama metryka, rzecz jasna, zajmuje umysły badaczy od wieków, że wymienię choćby św. Augustyna i jego traktat *O muzyce* (wydanie w języku polskim: [1999]). Ze współczesnych podręczników do metryki antycznej za najważniejsze uchodzą *Greek Metre* Martina Westa [1982] oraz *Introduction to Greek Metre* ([1987], wersja polska: [2003]), ale dotyczą jedynie greckiej części zagadnienia. Łacińska prozodia i wersyfikacja została omówiona w studium sprzed wieku Johna Percivala Postgate'a [1923], bardzo dobrze problemy metryczne analizuje Willem Johann Wolff Koster [1953]. Z polskich prac należy wymienić podręcznik Marii Dłuskiej i Władysława Strzeleckiego [1959], nieprzystający pod względem terminologii do współczesnych metod badawczych oraz odpowiednio, do łacińskiej metryki podręcznik Hanny Szelest [1978] i do greckiej liryki opracowanie Jerzego Danielewicz [1994].

³ Danuta Ostaszewska i Jolanta Tambor wyróżniają trzy elementy prozodii: akcent, intonację oraz iloczas [2000: 95].

go – transpozycja, jak w przypadku przeniesienia dzieła muzycznego do innej tonacji, tj. przełożenia wszystkich jego dźwięków o stały interwał w górę lub dół, co powoduje zmianę zabarwienia melodii [Habela 2015: s.v. *transpozycja*]. Transpozycja metryczna zatem to sposób przekładania poezji starożytnej na język dysponujący innymi niż oryginały możliwościami fonicznymi.

Już późny antyk zmagał się z problemem dostosowania istniejących wzorców metrycznych do żywego języka, bowiem iloczas stopniowo zanikał i w III/IV w. różnice w długości samogłosek zarówno w łacinie, jak i w grece były prawie niesłyszalne⁴ – Bizantyńczycy, choć do samego końca istnienia imperium pisali greckie teksty językiem klasycyzującym pod względem stylu, leksyki, gramatyki, składni, rytm iloczynowy zastępowali rytmem opartym na akcencie wyrazowym. Musiano w obrębie greki „przekładać” iloczas na inne wartości, tak więc Romanos Melodos (VI w.) wprowadza *kontakia* z metrum sylabiczno-akcentowym [Maas, Trypanis 1963: XIII–XIV], Kasja (IX w.) układa krótkie hymny liturgiczne podporządkowane melodii, a więc rytmowi muzycznemu – *troparia idiomela* [zob. Heszen 2020]; stopniowo najbardziej powszechnym rytmem staje się dwunastozgłoskowiec bizantyński, któremu za matrycę posłużył trymetr jambiczny *purus*, czyli nierozwiązywalny [Boeten 2019; Lauxtermann 1998; Warcaba 2009, 2020]. Na Zachodzie św. Ambroży (IV w.) tworzy regularne strofy jambiczne⁵, przestrzegając klasycznego iloczasu, ale już kilka wieków później w sekwencjach kościelnych Adama ze Świętego Wiktora⁶ musi pojawić się rym dla zaznaczenia odrębności rytmicznej wersu. Stopniowo metrum antyczne oparte na iloczasiu przekształciło się w rytm oparty na akcencie wyrazowym – opozycja sylaby krótkiej i długiej zastąpiona została opozycją sylaby akcentowanej i nieakcentowanej, a ważnym czynnikiem organizującym wers stał się rym – tak rodzi się poetyka poklasyczna, która językom wernakularnym nieiloczasowym⁷ daje możliwości przekładania metryki antycznej na inne formy rytmiczne.

⁴ Nie analizuję tutaj kwestii zmiany wymowy poszczególnych głosek, która zaczęła się dużo wcześniej.

⁵ Zwane później od jego imienia ambrozjańskimi, powszechnie używane we wczesnochrześcijańskiej liturgii i hymnografii kościelnej.

⁶ Za twórcę sekwencji uważa się Notkera Balbulusa. Zob. Strycharczuk *et al.* [2023: 29].

⁷ Językiem nowożytnym posiadającym iloczas jest język czeski, przy czym iloczas ten jest nie morowy, jak w antycznych językach, ale sylabowy [Sławiński 1988: s.v. *iloczas*].

Stopy metryczne antyku posłużyły jako wzorce w rytmice średnio-wiecznej i nowożytniej, mianowicie jamby mające postać sylaby krótkiej i długiej (υ _) zastąpiono połączeniem sylaby nieakcentowanej i akcentowanej (_ /), trocheje jako odwrócone jamby (_ υ) funkcjonują jako sylaba akcentowana i nieakcentowana (/ _)⁸, daktyle w klasycznej postaci połączenia długiej i dwóch krótkich sylab (_ υ υ) przybrały formę akcentowanej i dwóch nieakcentowanych (/ _ _), anapesty podobnie, dwie krótkie i długa (υ υ _), to w rytmice nieiloczасowej dwie nieakcentowane i jedna akcentowana (_ _ /). Takie stopy nie mogą być rozwiązywane, np. jamb i trochej w trybrach, daktyl i anapest w proceleusmatyk (υ υ υ), ponieważ nie zachodzi między nimi ekwiwalencja sylabiczna, a przy braku iloczasu samogłosek czas trwania wersu wyznacza liczba sylab.

Kiedy naturalną niejako drogą ewolucji równoważnikiem metryki iloczасowej stał się rytm akcentowy (iktusowy) wzbogacony o rym, to tak jak tworzono poezję, tak też i zaczęto ją przekładać – najczęściej tendencje translatorskie były odbiciem istniejącej mody w poezji, charakterystycznej dla epoki, w której powstały, ponieważ przeważnie poezję tłumaczyli poeci⁹. W translatologii związanej z antycznymi przekładami poezji największym problemem od dziesięcioleci stało się właśnie zagadnienie rymu jako elementu obcego kulturze klasycznej, natomiast wszechobec-

⁸ Wymiennie ze spondejami – dla ścisłości zachowania ekwiwalencji długa sylaba = sylaba akcentowana – powinno się zrezygnować w nazewnictwie dotyczącym poklasycznej metryki ze stopy takiej jak spondej. Spondej (_ _) nie był samodzielną stopą, tzn. nie tworzył samodzielnego metrum, zastępował albo daktyl, albo anapest, albo nawet trochej czy jamb i w zależności od wyjściowego metrum mocna część stopy (teza) przypadała na pierwszą lub drugą sylabę:

/ _ → zastępstwo (ściągnięcie) daktyla _ υ υ
 _ / → zastępstwo (ściągnięcie) anapestu υ υ _
 / _ → zastępstwo trocheja _ υ
 _ / → zastępstwo jambu _ υ

W metrum trocheicznym sylaby pierwsza, trzecia, piąta itd. są obojętne, stąd dopuszczalne dwie długie obok siebie, w metrum jambicznym podobnie sylaby druga, czwarta, szósta itd. To samo dotyczy trybracha (υ υ υ), który był rozwiązaniem jambu albo trocheja, i z trzech krótkich jedna sylaba stanowiła tezę w zależności od tego, jakie było podstawowe metrum (υ υ υ lub υ υ υ). Zatem w poetyce poklasycznej nie ma *de facto* trybracha, w zamian jest „nowożytny” daktyl (/ _ _), amfibrach (_ / _) albo anapest (_ _ /).

⁹ Zasada ta uległa zmianie dopiero w ostatnich dekadach, kiedy przekładów z literatury antycznej dokonują prawie wyłącznie filolodzy klasyczni. Zob. [Skwara 2021: 238-239].

nego w poezji polskiej do połowy XX w., a sporadycznie i później. Ewa Skwara, znakomita współczesna tłumaczka literatury łacińskiej i teoretyk przekładu, prezentuje ambiwalentny stosunek do rymu w tłumaczeniach poezji starożytnej, stwierdzając, że to „sprzeniewierzenie”:

Z taką sytuacją mamy do czynienia w przekładach z literatury antycznej, w których najwięksi polscy poeci dopuszczali się zawsze tego samego sprzeniewierzenia – stosowali rym. W ten sposób w swoich „mistrzowskich”, czyli godnych naśladowania, przekładach z poezji antycznej uczynili wyznacznikiem gatunkowym nieistniejący w oryginale rym, a przez to zobligowali wszystkich epigonów usiłujących imitować ich sztukę do stosowania tej „kłopotliwej” konwencji translatorskiej [Skwara 2012: 151].

Mając jednak świadomość niedostatku innych metod, przyznaje, że „na prawach ekwiwalencji” może to być rym [Skwara 2012: 163], a jak niżej pokażę, chociaż istnieją wielorakie sposoby odstępstw od rymowania, zawsze jednak „coś” musi metrum antyczne zastąpić. Stopień podobieństwa do starożytnego rytmu niekoniecznie musi, choć może być związany z rymowaniem, ale też sam rym nie wystarcza, aby nas do niego przybliżyć.

Zaprezentuję fragmenty tłumaczeń *Iliady* i *Odysei* oraz *Carmen 1, 11* Horacego, utwory znane, przekładane wielokrotnie i na różne sposoby, aby dzięki tej wielości opisać i sklasyfikować typy transpozycji. Wybrałam dzieła należące do epiki i liryki, ponieważ rodzaj literacki nie pozostaje bez wpływu na formę przekładu, również i w warstwie brzmieniowej. I jakkolwiek metrum epickie zawsze jest takie samo, a liryka dysponuje całym bogactwem miar, to różnorodność polskich translacji nie zależy od metryki oryginału, ale od inwencji tłumaczy – dlatego też lirykę ograniczyłam do jednej miary wierszowej¹⁰, aby pokazać, ile możliwości poetom-tłumaczom daje jeden tylko schemat.

Ze względu na ograniczone rozmiary niniejszego artykułu dramat zostaje tu pominięty, ponieważ należy mu się odrębne studium – jest to rodzaj literacko-performatywny, zatem sfera dźwięku ma niebagatelne znaczenie i przekład musi dostosować się do wymogów teatralnych, gdzie język naprawdę słychać, ponieważ jest wypowiedziany na scenie.

¹⁰ Najpopularniejszy w literaturze starożytnej dystych elegijny doczekał się analizy przekładoznawczej w pracy Ewy Skwary pod wymownym tytułem, zawierającym cytaty z autotematycznego passusu *Ars amatoria* Owidiusza: „Muza na nierównych kołach” [Skwara 2007].

Epika

Tradycyjnym metrum epickim jest heksametr daktyliczny katalektyczny, wypracowany przez Homera i Hezjoda, przystosowany przez rzymskich poetów – Lukrecjusza, Wergiliusza, Owidiusza również dla tego samego gatunku. Heksametrem pisano poematy bohaterskie¹¹, kosmogonie¹², poematy dydaktyczne¹³, filozoficzne¹⁴, tworzone w nim hymny oraz sielanki, które ze względu na obszerne partie epickie należały również do tego gatunku¹⁵. Składa się z pięciu pełnych daktyli i szóstego niepełnego (może mieć postać spondeja lub trocheja¹⁶). Każdy z czterech pierwszych daktyli może być zastąpiony spondejem (_ _), piąty daktyl i ostatni daktyl niepełny tworzą charakterystyczną klauzulę heksametru, zwaną spadkiem adonicznym¹⁷; jeżeli i w piątym wystąpi spondej, mówimy o całym wersie jako *versus spondiacus*¹⁸.

Jego schemat przedstawia się następująco:

_ υ υ | _ υ υ | _ υ υ | _ υ υ | _ υ υ | _ x

Przyjrzyjmy się kilku przekładom poematów Homera na język polski, porównując je z układem metrycznym oryginału.

Iliada, Pieśń I, 1-3:

μη̑νιν̑ αι̑ιδε̑ θε̑α Πηληϊάδεω̑¹⁹ Ἀχιλῆος²⁰
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,

¹¹ *Iliada, Odyseja* Homera, *Eneida* Wergiliusza.

¹² *Teogonia* Hezjoda, *Metamorfozy* Owidiusza.

¹³ *Georgiki* Wergiliusza.

¹⁴ *De rerum natura* Lukrecjusza.

¹⁵ Na przykład *Hymny homeryckie*, *Hymny Kallimacha*, *Bukoliki* Teokryta oraz *Eklogi* Wergiliusza.

¹⁶ Dla uniknięcia zamieszania w nazewnictwie metrum wolę stosować określenie „daktyl z kataleksą”.

¹⁷ Adoniczny od nazwy koła *adonius* (_ υ υ | _ x), czyli katalektycznej dypodii daktylicznej; *adonius* występuje też w zakończeniu strofy safickiej.

¹⁸ Martin West obliczył, że u Homera spondej w piątym stopie występuje średnio raz na 20 wersów [2003: 45]. Według Józefa Korpantego wersy spondeiczne zawsze musiały mieć szczególne znaczenie w percepcji i służyły jako foniczny środek wyrazu [2014]. W heksametrze łacińskim zasada nacechowania semantycznego za pomocą spondejów w piątym stopie była jeszcze bardziej przestrzegana [por. Lesiak 2007: 86, 200].

¹⁹ -εω czytamy tu w synidzezie jako -ω.

²⁰ Wytluszczoną czcionką zaznaczam w oryginałach mocne części stopy, w przekładach – sylaby akcentowane.

πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν

_ _ _ | _ _ _ | _ _ | _ _ _ | _ _ _ | _ _ _ daktyl-daktyl-spondej-daktyl-daktyl-
-daktyl katalekt.

_ _ _ | _ _ | _ _ _ | _ _ | _ _ _ | _ _ daktyl-spondej-daktyl-spondej-daktyl-
-daktyl katalekt.

_ _ | _ _ | _ _ | _ _ _ | _ _ _ | _ _ spondej-spondej-spondej-daktyl-daktyl-
-daktyl katalekt.

Przekład Franciszka Xawerego Dmochowskiego²¹:

Achilla śpiewaj, Muzo, I gniew obfity w szkody,
Który ściągnął klęsk tyle I na Greckie narody;
Mnóstwo dusz mężnych wcześniej I wtrącił do Erebu,
A na pastwę dał sępom I i psom, bez pogrzebu...

Jak widać z rozkładu akcentów, nie mamy tu do czynienia z regularnym układem na wzór stóp antycznych – nie tym tropem należy rozszyfrować sposób oddania metryki w przekładzie Dmochowskiego. Oprócz narzucających się dokładnych rymów a-a, b-b, uwagę zwraca liczba sylab – 13, akcent stały tylko przed średniówką i w klauzuli – paroksytoniczny, oraz regularnie zastosowana średniówka po siódmej sylabie²². Mamy tu oczywiście do czynienia z charakterystycznym polskim trzynastozgłoskowcem, od *Wojny chocimskiej* Wacława Potockiego przynależnym polskiej epice. Ten rodzaj wiersza tak przyjął się dla przekładów z literatury antycznej, że *Słownik terminów literackich* pod hasłem „trzynastozgłoskowiec” podaje właśnie, że jest on odpowiednikiem heksametru [Sławiński 1988: 546]. Powiązanie metrum antycznego z treścią dzieła przetransponowane zostało w ten sposób do języka polskiego, że tłumacz eposu posłużył się formatem wiersza przyporządkowanym polskiej epice – ten typ przekładu można nazwać więc gatunkowym.

²¹ Tłumaczenie ukazało się drukiem w 1804 roku. Niewiele ponad dekadę później wyszło tłumaczenie *Iliady* spod pióra Stanisława Staszica (pierwsze wydanie w 1815 roku). Staszic zastosował taki sam schemat rytmiczny jak omawiany tutaj Dmochowski.

²² Z połączenia akcentu paroksytonicznego przed średniówką i w klauzuli wynika dodatkowy rytm akcentów, co zbliża polski wiersz do wiersza antycznego, zwłaszcza gdy w czytaniu go uwzględnimy iktus, czyli akcent przyciskowy.

Przekład Kazimiery Jeżewskiej²³:

**Gniew, Bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa,
zgubę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom,
co do Hadesu tak wiele dusz bohaterów potężnych
stracił...**

∕ _ | ∕ _ _ | ∕ _ _ | ∕ _ | ∕ _ _ | ∕ _
spondej-daktyl-daktyl-spondej-daktyl-spondej

∕ _ _ | ∕ _ _ | ∕ _ | ∕ _ _ | ∕ _ _ | ∕ _
daktyl-daktyl-spondej-daktyl-daktyl-spondej

∕ _ _ | ∕ _ _ | ∕ _ | ∕ _ _ | ∕ _ _ | ∕ _
daktyl-daktyl-spondej-daktyl-daktyl-spondej

Liczba sylab w każdym wierszu jest inna (14-16), ale liczba akcentów – zgodna (6), każdy wers ma akcent inicjalny, a w zakończeniu spadek adoniczny. Po rozpisaniu na wzór antycznych stóp otrzymujemy niemal identyczny układ rytmiczny jak w oryginale, autorka przekładu stara się oddać rytm heksametru, tworząc odpowiedni układ stóp polskich wzorowanych na antycznych²⁴ oraz może nietypowy dla polskiej poetyki format²⁵, ale najbardziej zbliżony do oryginalnego brzmienia. Tego rodzaju przekład można więc określić jako izometryczny²⁶.

Odyseja, Pieśń I, 1-5:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:

²³ Opublikowany w 1981 roku.

²⁴ Dla uwypuklenia podobieństwa z metrum antycznym, mimo zastrzeżeń poczynionych w przypisie 16, używam tu nazwy „spondej” dla układu sylab akcentowana – nieakcentowana (∕ _).

²⁵ Polski heksametr, mickiewiczowski, jest tylko przybliżoną wersją heksametru antycznego – z powodu niemożności zastępowania stóp w polskiej prozodii – daktyla nie można zastąpić trochejem [Sławiński 1988: 177].

²⁶ Odmianą przekładu izometrycznego (zwanego też izorytmicznym) będzie przekład izosylabiczny, możliwy tylko przy metrach nieprozodycznych albo nierozwiązywalnych, często stosowany w tłumaczeniach wierszy średniowiecznych, np. w dymetrze trocheicznym, złożonym z czystych trochejów, a więc z ośmiu sylab:

Stabat Mater dolorosa	Stoi Matka obolała,
Iuxta crucem lacrimosa	Łzy pod krzyżem przeplakała,
Dum pendebat Filus	Gdy na krzyżu Syn jej mrze.

Ostatni wers jest katalektyczny, co również uwzględniono w polskim tekście (przekład z *Liturgii godzin*).

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

Metrum to oczywiście heksametr daktyliczny katalektyczny, w przytoczonym passusie w wersji pierwszym występują czyste daktyle, w drugim spondej w pozycji drugiej; w trzecim spondej w pozycji pierwszej i drugiej; w czwartym spondej na drugim miejscu i w piątym wersji aż trzy spondeje, kolejno druga, trzecia i czwarta stopa. Spondeje powodują charakterystyczne spowolnienie, pewną ociążałość rytmu, podczas gdy czyste daktyle śpiewność, lekkość, jakby szybki regularny bieg języka – jak to oddać w przekładzie? Dysponujemy XIX-wiecznym tłumaczeniem Lucjana Siemieńskiego²⁷, który podobnie jak Franciszek Xawery Dmochowski w *Iliadzie*, zastosował tutaj rymowany trzynastozgłoskowiec:

Muzo! Męża wyśpiewaj, co święty gród Troi
 Zburzywszy, długo błdził i w tułaczce swojej
 Siła różnych miast widział, poznał tylu ludów
 Zwyczaje, a co przygód doświadczył i trudów!
 A co strapien na morzach, gdy przyszło za siebie
 Lub za swe towarzysze stawić się w potrzebie,
 By im powrót zapewnić! Nad siły on robił,
 Lecz druhów nie ocalił: każdy z nich się dobił...

Następnie *Odyseję* przełożył Józef Wittlin²⁸, stosując nierymowany szesnasto- lub siedemnastozgłoskowiec mający zawsze sześć akcentów, rozdzielonych dwiema albo jedną sylabą nieakcentowaną, co ma przypominać układ daktyli i spondejów:

Ty Muzo, **daj** pieśń o **mężu** bywałym, co **srogie** udręki
Cierpiał, odkiedy przeświątą warownię **Troji** pokruszył, –
Daj pieśń o **mężu**, co **mnogie** widział grodziska i siła
Ludzi oglądał, a **umiał** czytać ich **myśli**, przydługo
Nosząc na **morzach** dalekich **ból** swojej **duszy** i **troskę**
O powrót **druhów**...²⁹

²⁷ Pierwsze wydanie w 1895 roku.

²⁸ Pierwsze wydanie w 1924 roku.

²⁹ Dla porównania zamieszczam przekład Józefa Wittlina z 1957 roku, różniący się w kilku miejscach od pierwszego wydania:

Ty Muzo, **daj** pieśń o **mężu** | bywałym, co **srogie** udręki

Z przekładów *Odysei* wielką poczytnością cieszy się tłumaczenie prozą Jana Parandowskiego³⁰:

Męża głoś, Muzo, wielce obrotnego, który zburzył święty gród Troi, a potem wiele wędrował, widział miasta, ludzi tak wielu i ducha ich poznał. Wiele swym sercem wycierpiał na morzu, walcząc o własną duszę i powrót towarzyszy. Ale i tak ich nie zbawił, choć bardzo pragnął.

Proza, choćby najbardziej udana, nie odda w żadnym wypadku brzmienia heksametru, o czym Parandowski doskonale wiedział, mimo to dokonał spolszczenia eposu homerowego tak, jakby był on – powieścią³¹. Przekład zyskał na popularności właśnie z tego względu, że *Odyseja* to wielowątkowa opowieść epicka, do której we współczesnej polszczyźnie pasuje proza (choć inwokacja, według mnie, nieco tu zgrzyta), jest to więc jak najbardziej przekład gatunkowy, tak jak i przekład Siemieńskiego, a przecież obie te formy translacji różnią się diametralnie. Zatem nie brzmienie decyduje o tym, czy przekład można uznać za gatunkowy, ale wyznaczniki genologiczne. Na pewno najbliższy metrum antycznemu jest przekład Witłina – izometryczny³² (choć z zaburzonym akcentem inicjalnym), jednak nieregularna liczba sylab w wersie brzmi nienaturalnie dla ucha przyzwy-

Cierpiał, od kiedy przeświątą | warownię Troi pokruszył.

Daj pieśń o mężu, co grody | tak wielu ludzi oglądał

I czytać myśli ich umiał: | po morzach wlokąc dalekich

Boleść swej duszy i troskę | o powrót druhów szczęśliwy.

A lubo pragnął tak bardzo, | nie zdołał swych druhów wybawić,

Bowiem zgubiła ich własna | zbrodnicza pycha; o głupcy!

Cytat pochodzi z książki Jacka Hajduka, jego też są zaznaczenia akcentów [2023: 194]. W pierwszym werse, moim zdaniem, akcent pada na „daj”, nie na „pieśń”, jak to zaznaczyłam w tekście głównym. Wątpliwy też jest akcent inicjalny „ty” w werse pierwszym.

³⁰ Pierwsze wydanie w 1956 roku. *Odyseja* cieszy się dużą popularnością wśród polskich tłumaczy, ponieważ po Parandowskim sięgnęli po nią Zenon Gołaszewski (2018), przekładając również prozą, następnie Robert R. Chodkowski (2020) i Antoni Libera (2024), obaj zastosowali polski heksametr.

³¹ Proza Parandowskiego zawiera w sobie pewną subtelną rytmizację, jednak o przypisaniu dzieła do gatunku powieściowego decyduje też forma graficzna, a ta w przekładzie *Odysei* nie ma układu stychicznego. Wiersz, zarówno tradycyjny, biały, jak i wolny, oprócz wszelkich innych wyznaczników, ma charakterystyczny układ wizualny [Sadowski 2004: *passim*].

³² Jacek Hajduk nazywa tę formę „quasi-heksametrem” [Hajduk 2023: 194], która oscyluje między poezją a prozą.

czajonego do wiersza sylabicznego w dawnej polszczyźnie. Czy jednak nie wygrywa archaiczny trzynastozgłoskowiec Siemieńskiego³³?

Trochę przewrotnie, jeśli chodzi o powszechnie doceniany przekład Parandowskiego, zacytuję tu Stanisława Barańczaka:

Ten program minimum [*scil.* manifest] składa się z dwóch zaledwie, i bardzo prostych, zakazów:

Zakaz pierwszy: Nie tłumacz wiersza na prozę [Barańczak 1990: 32].

Liryka

Metra liryczne stanowią ogromne bogactwo greckiej poezji – kola, z których najbardziej popularne glikoneje, ferekrateje, hagesichoreje czy kadencja adoniczna, pozwalały poetom komponować piękne w swej prostocie, a zarazem niezwykle melodyjne strofy, takie jak saficka, alcejska czy archilochajska³⁴. Horacy w sławnej pieśni III 30 *Exegi monumentum...* chlubi się, że jako pierwszy przeniósł je na grunt łaciński³⁵. Spójrzmy zatem, jak jego *modos*, czyli miary metryczne, zostały przetransponowane na grunt języka polskiego, a jest w czym wybierać, ponieważ ody Horacjańskie to chyba najczęściej tłumaczona część literatury antycznej [Jurewicz 1986].

Horacy, *Pieśń I 11 Do Leukonoe*:

Tu ne **quaesieris**, **scire nefas**, **quem** mihi, **quem** tibi
finem **di dederint**, **Leuconoe**, **nec** Babylonios
temptaris **numeros**. **ut** melius, **quidquid erit**, pati.
seu pluris hiemes seu tribuit **Iuppiter ultimam**,
quae nunc **oppositis debilitat pumicibus** mare
Tyrrhenum: sapias, **vina liques** et spatio brevi
spem **longam** reseces. **dum** loquimur, **fugerit invida**
aetas: **carpe diem** **quam** minimum **credula postero**.

³³ Pozwolę sobie na uwagę osobistą: syn, w I klasie liceum czytając *Metamorfozy* Owidiusza w przekładzie Brunona Kicińskiego, zapytał mnie, jak to możliwe, że łaciński epos tak bardzo przypomina *Pana Tadeusza*? I ten przekład go zachwycił – rytmem charakterystyczny dla polskiej epiki zadecydował o tym, że *Metamorfozy* były czytelne, bliskie i zrozumiałe właśnie pod względem przystawalności gatunkowej.

³⁴ Budowę strof omawia szczegółowo Danielewicz [1994, 1990].

³⁵ *Princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*.

x x _ u u _ | _ u u _ | _ u _ u _ glikonej rozbudowany o dwa chorijamby, powtarzany stycticznie, czyli wiersz asklepiadejski większy³⁶

Przekład Henryka Sienkiewicza³⁷:

Nie pytaj próżno, bo nikt się nie dowie,	/ / / /
Jaki nam koniec gotują bogowie,	/ / / /
I babilońskich nie pytaj wróżbiarzy...	/ / / /
Lepiej tak przyjąć wszystko, jak się zdarzy	/ / / (/) /
A czy z rozkazu Jowisza ta zima,	/ / / /
Co teraz wichrem wełny morskie wzdyma,	
Będzie ostatnia, czy też nam przysporzy	
Lat jeszcze kilka tajny wyrok boży,	
Nie troszcz się o to i... klaruj swe wina.	
Mknie rok za rokiem, jak jedna godzina.	
Więc łap dzień każdy, a nie wierz ni trochę	
W złudnej przyszłości obietnice płóche.	

Wystarczy rozpisać kilka pierwszych wersów, aby zauważyć, że w nich schemat zastosowany u Sienkiewicza nie przypomina metrum asklepiadejskiego większego – inna liczba sylab, inna liczba akcentów (4-5) niż liczba sylab długich w oryginale (8-9)³⁸, nawet różna jest liczba wersów – osiem wierszy oryginału rozszerzyło się do dwunastu, co prawda krótszych, ale pokazuje to swobodę tłumacza w traktowaniu wiersza łacińskiego. Regularne zestroje akcentowe i rymy żeńskie w tekście polskim oraz jedenastozgłoskowiec to cechy charakterystyczne dla polskiej poezji lirycznej z przełomu XIX i XX wieku, co sytuuje go w grupie przekładów gatunkowych.

³⁶ Dwa pierwsze elementy są obojętne (*anceps*) pod względem iloczasu, co daje efekt swobody w przedkadencyjnej części wersu [West 2003: 61].

³⁷ Wydany pośmiertnie, w 1922 roku.

³⁸ W bazie eolskiej, od jakiej zaczyna się wiersz asklepiadejski, a co zaznaczono w schemacie jako „xx”, przynajmniej jedna sylaba musi być długa – stąd ich liczba waha się między osiem a dziewięć.

Przekład Adama Ważyka³⁹:

Nie dociekaj nie nasza to rzecz Leukonoe	() _ / _ / / _ _ / _ / _
kiedy umrzeć mam ja kiedy ty nie odsłaniaj	/ _ / _ _ _ / / _ / _ / _
babilońskich arkanów Co ma być niech będzie	_ _ / _ _ / / / _ / _
Czy wiele zim przed nami czy właśnie ostatnia	_ _ / / _ / _ / _ _ /
pędzi morze Tyrreńskie na oporne skały	/ _ / _ _ _ / _ _ / _ /
rozważnie klaruj wino nadzieję odmierzaj	_ / _ _ _ / _ / _ _ / _
na godziny – czas biegnie zazdrosny o słowa –	_ _ / _ / _ _ / _ /
i weseląc się dziś nie dowierzaj przyszłości	_ _ _ / _ _ _ _ / _

Wiersz asklepiadejski większy składa się z 16 sylab⁴⁰, wers przekładu Ważyka z 13, ale nie jest to rytm polskiego epickiego trzynastozgłoskowca „z *Pana Tadeusza*” – tam średniówka występuje regularnie po siódmej sylabie, a przed nią akcent paroksytoniczny. Tutaj mamy ciekawe zbitki akcentowe, które doskonale naśladują charakterystyczny dla wiersza asklepiadejskiego rytm dwóch długich sylab obok siebie, a także więcej niż jedną średniówkę w większości wersów, tak jak w oryginale dwie cezury (nieobowiązkowe do wymówienia w każdym wersie, np. w piątym i ósmym ze względów syntaktycznych nie ma potrzeby robienia pauzy). Udało się tłumaczowi podpatrzeć zasadę z bazy eolskiej dotyczącą obojętności iloczynowej dwóch pierwszych sylab, z których jedna musi być długa: w przekładzie horacjańskiej pieśni niektóre sylaby w nagłosie wersu mogą być akcentowane („**Nie** dociekaj” lub „Nie dociekaj”), ale zdarza się i brak akcentu („roz**waż**nie”, „na **godz**iny”), co dobrze oddaje pewną swobodę łacińskiego glikoneja. Taki układ, chociaż różni się i liczbą sylab, i zestrojami akcentowymi, które nie odpowiadają ściśle łacińskim głoskom długim, naśladuje najważniejsze cechy rytmu łacińskiego wiersza, zatem ten typ przekładu można określić jako mimetyczny.

³⁹ Wydanie w 1973 roku.

⁴⁰ W kolach lirycznych sylaby są nierozwiązywalne, zatem wersy mają zawsze taką samą długość.

Przekład – adaptacja, czyli piosenka Grzegorza Turnaua⁴¹:

Nie pytaj
Nigdy nie poznasz
Jaki dla mnie
Jaki dla ciebie kres
Przeznaczyli Bogowie
Babilońskich nie szukaj wróżb

O, Leukonoe (× 2)

Czy więcej zim da nam Jowisz
Czy to dla nas ostatnia już
Skałami wybrzeża
Rozbija tyrreńskie fale
Dzień każdy zrywaj jak owoc
Nie czekaj, nie czekaj jutra

O, Leukonoe (× 4)

Krótką miarą powściągnij nadzieje sącz wino w puchary
I pomyśl, gdy tak mówimy ucieka zazdrosny czas
Dzień każdy zrywaj jak owoc
Nie czekaj, nie czekaj jutra
O, Leukonoe (× 4)

Pod względem formalnym jest to bardzo swobodny przekład – tłumacz podzielił go na strofki, dodał refren, powtórzenia, zrezygnował z interpunkcji⁴², jednak nie na tyle odszedł od oryginału, aby określić wiersz parafrazą. Mamy tu do czynienia z niezwykle ciekawym przypadkiem translatorskim: piosenka jest adaptacją tłumaczenia Zygmunta Kubiaka⁴³, dokonanego wierszem wolnym, a więc należącym do systemu nienumerycznego, gdzie albo nie ma rytmu wcale, albo jest on nieregularny, nieprzewidywalny – Grzegorz Turnau niejako wrócił w swej aranżacji do rytmu, nadając odzie Horacjańskiej cechy współczesnej piosenki, do której

⁴¹ Aby w pełni zrozumieć sens tego przekładu i uwagi na jego temat, konieczne jest odsłuchanie piosenki: [online] <http://teksciory.interia.pl/grzegorz-turnau-do-leukonoe-tekst-piosenki,t,649329.html>, 5 XII 2024.

⁴² W rękopisie Horacego interpunkcji również nie było (zastępowały ją intonacja i cezury), stworzyła ją późniejsza tradycja rękopiśmienna i edytorska.

⁴³ Wydanie w *Muzie rzymskiej* w 1963 roku.

skomponował również melodię. Czy cechy tej melodii mają jakiś związek z metrum asklepiadejskim? Utwór wykonywany jest na fortepianie z niewielkim zespołem jazzowym, muzyka ułożona w harmonice dur-moll, metrum na cztery, akcent na trzy – być może nie będzie to nadinterpretacją, ale sądzę, że harmonika odwołuje się do tego, co klasyczne w muzyce, metrum jest parzyste, tak jak u Horacego części składowe wiersza, a akcent nawiązuje do dwóch cezur, które dzielą wers na trzy części. Fortepian w połączeniu z jazzem oddaje doskonale treść utworu – refleksyjną z jednej strony, z drugiej zachęcającą do korzystania z chwili, tak jak w jazzie podstawą jest improwizacja, to, co chwilowe, jednorazowe. Wydaje się, że jest to na swój sposób rewelacyjne posunięcie translatorskie, ponieważ podobieństwo zasadza się właśnie na tym, że liryka grecka i łacińska miały ścisły związek z muzyką⁴⁴, więc Grzegorz Turnau sięga do źródeł, tworząc przekład synkretyczny z melodią.

Podsumowanie

Przedstawiono tu sposoby transpozycji metryki iloczasowej na możliwości rytmiczne języka polskiego: o muzyczności i rytmie przekładu decydują różne czynniki, takie jak rozkład i liczba sylab akcentowanych, liczba sylab w wersie, rymy, a czasem nawet muzyka. Należy również wziąć pod uwagę, że zwłaszcza w przekładach współczesnych, gdy autor przekładu rezygnuje z jakiegokolwiek numerycznego systemu wiersza, pozostają mu do dyspozycji inne niż rytm cechy gatunkowe – paradoksalnie więc brzmienie języka oryginału nie musi zostać przełożone na adekwatne do niego brzmienie języka docelowego, aby tłumaczony utwór pozostał takim samym utworem w sensie genologicznym. Przekład gatunkowy, najczęściej rymowany, pokazuje piękno melodii języka polskiego, co zbliża do oryginału przez przyzwyczajenie polskiego odbiorcy do tego, że poezja, zwłaszcza dawna, była rymowana, rytmizowana przez izosylabizm czy zestroje akcentowe i oddziaływała w ten sposób na wyobraźnię muzyczną odbiorcy – zakładamy, iż podobnie jak oddziaływało metrum iloczasowe na poczucie rytmu u starożytnego słuchacza. W tłumaczeniach

⁴⁴ Pewne wyobrażenie o połączeniu metrum językowego z muzyką dają nagrania grupy Tyrtarion, choć to nie przekłady, tylko recepcja formy poetycko-muzycznej: [online] <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1273E23FBFFABCA8>, 5 XII 2024; Oda *Do Leukonoe*, [online] <https://youtu.be/SNRC0tsLWYY?feature=shared>, 5 XII 2024.

gatunkowych korzysta się z zasobów polskiej wersologii i rytmizacji, upodabniając przekładane dzieło do oryginalnej rodzimej poezji. Może również pojawić się tłumaczenie epiki prozą, co jest *stricte* gatunkowym odczytaniem pierwowzoru, ale z pominięciem warstwy dźwiękowej.

Przekład mimetyczny osiąga podobne cele, różnica między nim a gatunkowym często sprowadza się do kwestii rymu – mimetyczne są pisane wierszem białym, tak jak starożytne utwory, choć oczywiście nazwa w tym wypadku jest anachroniczna. Tłumaczenia te naśladują cechy rytmu, takie jak rozkład akcentów, cezur, czasem podobnych klauzul⁴⁵, ale nie są z nimi tożsame, jak w przekładach izometrycznych. Są też bardziej swobodne w stosowaniu ustalonych schematów wiersza polskiego. Wydaje się, że w odczuciu dzisiejszych czytelników właśnie przekład mimetyczny będzie najlepiej odbierany.

Przekład izometryczny opiera się na kombinacji stóp występujących w języku polskim, wzorowanych na stopach antycznych, i przy tym liczba akcentów oraz ich położenie ściśle odpowiadają sylabom długim antycznego oryginału. Tak jak w metrum antycznym nie ma znaczenia liczba sylab w wersie, tylko liczba mór, tak w przekładach izometrycznych liczba sylab w kolejnych dystychach może się wahać i, choć nie brzmi to naturalnie w naszym języku, daje najpełniejsze wyobrażenie o rytmie oryginału – pozwoliłabym więc na tego rodzaju tłumaczenia, choćby ze względów edukacyjnych⁴⁶.

Ciekawym typem translacji są przekłady synkretyczne – połączenie tekstu z kompozycją muzyczną. Być może one właśnie najlepiej oddają istotę metryki, choć zaspokajają w odbiorcy przede wszystkim potrzebę muzycznych, nie literackich, doznań – szkoda, że tak niewiele powstało tego rodzaju utworów.

Jak widać, to co nieprzekładalne – iloczas – może zostać przetransponowane na wiele sposobów do innego języka, a od inwencji twórczej tłumacza, mody literackiej oraz przeznaczenia utworu zależy, który ze sposobów transpozycji zostanie wykorzystany i uznany za najlepszy.

⁴⁵ Na przykład wyrazy jednosylabowe w zakończeniach parzystych wierszy dystychu elegijnego lub w wierszach jambicznych [por. Skwara 2007: 61].

⁴⁶ Zob. Łuka, 2023.

BIBLIOGRAFIA

- Augustyn św. (1999), *O muzyce* (tłum. Lech Witkowski), RW KUL, Lublin.
- Barańczak, S. (1990), „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 3: 7-66.
- Boeten, J. (2019), „Byzantine Particles, a Case Study: Juxtaposed τε καί and δέ in Medieval Dodecasyllables”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 59: 529-550.
- Brożek, M. (1996), „O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane”, *Meander*. 7-8: 397-400.
- Danielewicz, J. (1994), *Miary wierszowe greckiej liryki. Problemy opisu i interpretacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, *Filologia Klasyczna*, 17.
- Danielewicz, J. (1999), *Liryka grecka. Melika*, PWN, Warszawa-Poznań.
- Dłuska, M., Strzelecki, W. (1959), *Metryka grecka i łacińska*, Ossolineum, Wrocław.
- Habela, J. (2015), *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków.
- Hajduk, J. (2023), *Józef Wittlin w Ameryce. Klasycznie Obcy*, Więź, Warszawa, *Biblioteka „Więzi”*, 395.
- Heszen, A. (2020), Kasja Zakonnica: *Strofy do śpiewania na osobne melodie*, *Meander*. 75: 47-50, <https://doi.org/10.24425/meander.2020.135123>.
- Jurewicz, O. (1986), *Wstęp do wydania: Horatii opera omnia*, vol. 1, Ossolineum, Wrocław.
- Korpanty, J. (2014), *Studies in the Sound Instrumentation in Latin Literature*, Kraków, *Prace Komisji Filologii Klasycznej PAU*, 45.
- Koster, W.J.W. (1953), *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A.W. Sijthoff, Leyde.
- Lauxtermann, M.D. (1998), „The Velocity of Pure Iambs. Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of the Dodecasyllable”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*. 48: 9-33.
- Lesiak, K. (2007), *Estetyka dźwięku, czyli instrumentacja dźwiękowa oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej mistrzów łacińskiego heksametru: Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza* (rozprawa doktorska na Uniwersytecie Śląskim), Katowice 2007, [online] <https://sbc.org.pl/publication/13279>.
- Łuka, A. (2013), *Wykłady, czyli jak wykladać metrykę*, nakładem Agaty Łuki, Lublin, *Egeria*.
- Ostaszewska, D., Tambor, J. (2000), *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, PWN, Warszawa.

- Maas, P., Trypanis, C.A. (1963), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica genuina*, Clarendon Press, Oxford.
- Postgate, J.P. (1923), *Prosodia Latina. An Introduction to Classical Latin Verse*, Clarendon Press, Oxford, [online] <https://archive.org/details/prosodialatinain0000post/page/14/mode/2up>.
- Sadowski, W. (2004), *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków.
- Skwara, E. (1998), „Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora. Rozterki tłumacza Plauta”, *Meander*. 1: 25-42.
- Skwara, E. (2007), „«Muza na nierównych kołach», czyli o przekładzie dystychu elegijnego w *Ars amatoria* Owidiusza”, *Przekładaniec*. 18-19 – *Antiqua ac novai*: 55-71.
- Skwara, E. (2012), „Kłopotliwi mistrzowie, czyli o rymotwórcach tłumaczących literaturę antyczną”, *Przekładaniec*. 26: 150-164, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.009.0842>.
- Skwara, E. (2021), „Tłumacz – uczony. Oblicza przekładów literatury antycznej w XXI wieku”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine*. XXXI/1: 235-248, <https://doi.org/10.14746/sppgl.2021.XXXI.1.17>.
- Sławiński, J. (red.) (1988), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Strycharczuk, A. (2023), *Wprowadzenie*, [w:] Łukasz Libowski, Agnieszka Strycharczuk, red. *Adam ze Świętego Wiktora. Sekwencje*, Wydawnictwo Academicum, Lublin, <https://doi.org/10.52097/acapress.9788362475520>.
- Szelest, H. (1978), *Metryka łacińska*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Warcaba, K. (2009), „The Language and Style of Cassia's Secular Poetry”, *Scripta Classica*. 6: 137-149.
- Warcaba, K. (2020), „Między antyczną prozodią a wersyfikacją nowożytną. Wczesny dwunastozgłoskowiec bizantyński”, *Meander*. 75: 27-36, <https://doi.org/10.24425/meander.2020.135121>.
- West, M.L. (1982), *Greek Metre*, Clarendon Press, Oxford.
- West, M.L. (2003), *Wprowadzenie do metryki greckiej* (tłum. Jacek Partyka), Ho mini, Kraków.
- Żurek, G. (1996), „Horacy, Katullus, Propercjusz? Uwagi rzemieślnika”, *Literatura na Świecie*. 8-9 (numer antyczny): 12-26.

STRESZCZENIE

Artykuł omawia istniejące sposoby przekładu – transpozycji metryki antycznej na język polski wraz z propozycją ich klasyfikacji. Poruszono tu kwestię ekwiwalencji metrycznej w języku niemającym iloczasu i pokazano, w jaki sposób można zasady metryki kwantytatywnej zastąpić w tłumaczeniach poezji. Zagadnienia te zostały omówione na kilku wybranych przykładach z epiki i liryki, a rodzaje transpozycji zdefiniowane i scharakteryzowane.

SŁOWA KLUCZOWE: metryka antyczna, transpozycja, przekład izometryczny, przekład izosylabiczny, iloczas

ABSTRACT**Transposition of ancient metrics in polish translations – an attempt at classification**

The article discusses the existing ways of translation – transposition of ancient metrics into Polish, along with a proposal for their classification. It addresses the issue of metrical equivalence in a language that does not have a quantity and it shows, how the principles of quantitative metrics can be replaced in translations of poetry. These issues are discussed by several selected examples from epic and lyric, and the types of transposition were defined and characterized.

KEYWORDS: antique metrics, transposition, isometric translation, isosyllabic translation, quantity