

„MUZA NA NIERÓWNYCH KOŁACH”,
CZYLI O PRZEKŁADZIE DYSTYCHU
ELEGIJNEGO W ARS AMATORIA
OWIDIUSZA

Zawarty w tytule przymiotnik *nierówny* nie ma w żadnym razie znaczenia pejoratywnego, gdyż nie jest oceną wartości artystycznej Owidiuszowego poematu, a jedynie określeniem zastosowanego metrum. Autor, znany przecież jako poeta elegijny, sam mówi o swoim utworze (*Ars* I 264), że jest to *imparibus vecta Thalea rotis*, czyli *Talia jadąca na nierównych kołach*. Warto poświęcić kilka słów tej metaforze.

Nierówne koła nawiązują do wizualnej strony dystychu elegijnego, który składa się – jak sama nazwa wskazuje – z dwóch nierównej długości wersów: heksametru i pentametru, tworzących razem charakterystycznie „wcięty” dwuwiersz:

Si quis in hoc artem populo non novit	Komu sztuka miłości nie jest tutaj
amandi,	znana,
Hoc legat et lecto carmine doctus	niech czyta mnie i kocha, stosując
amet.	nauki.
<i>Ars</i> I 1–2	przeł. Ewa Skwara

/ _ ' U U / _ _ / _ ' U U / _ _ / _ ' U U / _ _ /
/ _ ' U U / _ _ / _ ' // _ ' U U / _ U U / _ _ /

Pierwszy wers (heksametr) jest nieco dłuższy, bo zawiera sześć stóp, a zatem jest to owo większe koło; drugi zaś (pentametr), krótszy (pięć stóp), ma stanowić odpowiednik mniejszego koła. Dopelniające się wzajemnie linie dystychu różnią się między sobą nie tylko wizualnie. Rów-

niez ich rytm jest nieco odmienny, mimo że składają się z tych samych stóp. Pierwszy wers zakończony jest zawsze akcentem paroksytonicznym (na przedostatniej sylabie), wers drugi wyraźnie dzieli się na pół, a przed cezurą zawsze pojawia się akcent oksytoniczny (na ostatniej sylabie). Można więc powiedzieć, że rytm takiego dwuwiersza ma charakter nierównego dwutaktu, a symetrię uzyskuje dopiero w zestawieniu z następnym dystychem, z którym wspólnie tworzy układ czterech wersów, gdzie pierwszy wers odpowiada wizualnie i rytmicznie trzeciemu, a drugi – czwartemu. Owa niesymetryczność dystychu jest tym wyraźniejsza, że poeta zamyka w nim jedną skończoną myśl, nigdy nie stosując przerzutni.

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
nec nos Æriæ voce monemur avis,
nec mihi sunt visæ Clio Clisque sorores
Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis.

Ars I 25–28

Nie skłamię i nie powiem, że to bóg Apollo
lub ptak z nieba przekazał mi tych sztuk tajniki,
nie zjawily się Muzy, nawet Klio – solo,
gdy jak Hezjod w dolinach wypasałem byki.

przeł. Ewa Skwara

/ ' u / ' u / ' / ' u / ' u / ' /
/ ' / ' u / ' // ' u / ' u / ' /
/ ' u / ' / ' / ' / ' u / ' /
/ ' / ' u / ' // ' u / ' u / ' /

Podjmując więc pracę nad Owidiuszową *Sztuką kochania*, staję przed problemem, co zrobić z dystychem w przekładzie. By znaleźć odpowiedź na to pytanie, trzeba przyrzeć się, jakie znaczenie dla poety miał dystych elegijny.

Owidiusz a dystych elegijny

Owidiusz wszystko z wyjątkiem *Metamorfóz* stworzył w dystychu elegijnym, stając w ten sposób w gronie najwybitniejszych poetów elegijnych. Nie można zatem uznać, że wybór metrum był dla tego poety zupełnie bez znaczenia. Istnieją dwa powody, dla których trzeba przynajmniej rozważyć możliwość oddania tej formy wersyfikacji w przekładzie. Po pierwsze, sam

Owidiusz często zwraca uwagę czytelników na charakterystyczny układ dystychu; po drugie, celowo wybiera to elegijne metrum dla eposu.

Owidiusz kilkakrotnie w różnych utworach nawiązuje do asymetrii dystychu (*Amores* III 1, 8; *Ars* I 264; *Epistulae ex Ponto* III 4, 85–86; Ovid 1977: 89–90). W *Amores* (I 1, 3–4) winę za skrócenie drugiego wersu przypisuje Kupidynowi:

par erat inferior versus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.

Amores I 1, 3–4

Wers następny był równy wersowi pierwszemu,
lecz Kupidyn dla żartu urwał jedną stopę.
przeł. Ewa Skwara

W ten sposób poeta jakby chciał dowcipnie wskazać, że metrum to nie nadaje się do tematyki poważnej, a zastosowanie go w *Ars amatoria* nie pozostaje bez znaczenia dla wymowy całości dzieła. *Sztuka kochania* jest finezyjną parodią popularnych w starożytności poematów dydaktycznych, pisanych zgodnie z regułami gatunku heksametrem, który przecież nie był obcy naszemu poecie. A zatem rezygnacja z kanonicznego metrum i wybór dystychu miały podkreślać, że chodzi tu o swego rodzaju żart literacki, a nie o dzieło wzniosłe i patetyczne, choć Owidiusz z przekorą odwołuje się do wielkich twórców tego gatunku, przede wszystkim do Hezjoda. Ale kiedy mówi o „nierównych kołach”, na których jedzie jego Muza, wymienia Talię, muzę komedii, jeszcze dobitniej zaznaczając, że rzeczy nie należy traktować ze śmiertelną powagą (Ovidius 1971: 104–105).

Przekład zatem, jeśli chciałby uwzględnić to formalne sprzeniewierzenie się Owidiusza regułom gatunku, powinien posłużyć się metrum, które nie było w literaturze polskiej stosowane w eposach. Wniosek nasuwa się oczywisty – tłumaczenie nie powinno posługiwać się heksametrem polskim ani trzynastozgłoskowcem, które tradycyjnie uznawane są za wiersz epicki. A przynajmniej metra te nie powinny pojawiać się w zastępstwie pentametru.

Jak w takim razie oddać dystych, a zwłaszcza jego asymetrię?

Dystych elegijny a tradycja przekładu

Warto przyrzeć się, jak z problemem Owidiuszowego dystychu radzili sobie wcześniejsi tłumacze. Twórczość poety z Sulmony była na różne

sposoby oddawana w języku polskim. Anna Świderkówna w 1955 roku opublikowała elegie miłosne (*Amores*) trzynastozgłoskowcem parzyście rymowanym, a *Heroidy* trafiły do rąk czytelnika w 1986 roku w postaci prozy poetyckiej Wandy Markowskiej.

W poprzednich przekładach *Ars amatoria* również stosowano różne strategie. Jan Rościszewski przygotował w 1921 roku *Kunszt miłosny* prozą, a swoją decyzję tak objaśniał w nocie „Od tłumacza”: „bez względu na zdanie fachowców czy tzw. krytyków literackich wiem, iż uczyniłem dobrze, tłumacząc *Ars* prozą i nie siląc się na marny wiersz”, i zapewniał, że cieszyć go będzie „każdy inny przekład – byle lepszy” (Owidiusz 1922: 7)¹. Nie musiał czekać długo. Już w 1922 roku Julian Ejsmond wydał swoje wolne tłumaczenie *Sztuki kochania*², w którym posłużył się ośmierzgłoskowcem z rymem w układzie *abcb*, przyjmując, że jeden czterowiersz odpowiada jednemu dystychowi.

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, nec nos æriæ voce monemur avis, nec mihi sunt visæ Clio Cliusque sorores Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis.	Nie ty sztuki tej tajemnic nauczyłeś mię, Febusie. Nie zdradziły ich swym śpiewem leśne ptaszyny miłusie... Nie zjawiła mi się Klio ani jej siostry-boginie, jak Hezjodowi, gdy stado paśł ongi w Askry dolinie. przeł. Julian Ejsmond
<i>Ars</i> I 25–28	

Oba przekłady: Rościszewskiego i Ejsmonda, tak zupełnie różne i niepodobne do siebie, coś jednak łączy. Żaden z nich nie stara się nawiązać do strony formalnej oryginału. Rodzi się więc pytanie, czy takie nawiązanie jest naprawdę konieczne. Jan Parandowski, publikując swój przekład *Odysei*, dokonał rewolucji w dziedzinie translacji, dowiódł bowiem, że najważ-

¹ Przekład Rościszewskiego był gotowy w czerwcu 1921 roku, ale drukiem ukazał się dopiero w roku następnym. Publikację wydano tylko raz i to zapewne jedynie w niewielkim nakładzie, gdyż jest dziś prawie nieosiągalna. W tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować Dyrekcji Biblioteki Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach za udostępnienie mi kopii tego tłumaczenia.

² Pierwsze wydanie opublikowało wydawnictwo Ignis w 1922 roku, a potem ukazywały się wznowienia w latach: 1957, 1991 i 2006.

niejsze jest oddać sens i urodę oryginału³, a nie jego układ metryczny, który często nie przystaje do systemów funkcjonujących w polszczyźnie. Proza jest niewątpliwie instrumentem o wiele precyzyjniejszym niż wiersz i pozwala na większą dokładność⁴. Ponadto w utworach dłuższych, epickich, rezygnacja z formy poetyckiej przyjmowana bywa przez czytelników ze zrozumieniem, jeśli nie z uczuciem ulgi i radości. Owidiusz w polskiej szacie językowej ma w tej dziedzinie już trochę doświadczenia⁵. A zatem gdyby nowa *Sztuka kochania* ukazała się w tłumaczeniu prozatorskim (zob. appendix 1), wpisałaby się w tradycję tego rodzaju przekładów, nie bulwersując przyszłych odbiorców, ale i nie sygnalizując, że forma stanowi tu komiczny komentarz. Pewną „korzyść” odniósłby też i tłumacz: nie musiałby się głowić, jak oddać istotę „nierównych kół”, bo jedynym sposobem objaśnienia tej zagadki byłby przypis⁶.

³ Jan Parandowski był pierwszym tłumaczem, który dokonał przekładu poezji antycznej na prozę; zob. Homer, *Odyseja*, przeł. Jan Parandowski (Warszawa: Czytelnik, 1953).

⁴ Gorącym zwolennikiem tłumaczenia poematów prozą był Tadeusz Żeleński (Boy); zob. Tadeusz Żeleński (Boy), *Proza, wiersz i przekłady*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1977), 237–244. Trzeba jednak pamiętać, że zdania na ten temat są podzielone. Konopka, tłumacz Goethego, pisze: „O ile piękna proza przemawia do nas [...] przede wszystkim treściowymi walorami tekstu, o tyle utwór poetycki operuje w przeważającej mierze elementami pozatrześciowymi, melodyką swoją i całym mnóstwem imponderabiliów wypowiedzianych się w rozmieszczeniu akcentów, w echem nawołujących się rymów i w tych blaskach, którymi rym darzy padające weń słowa. Nie zapominajmy też, że poetyckie metafory grające wspaniale w ryzach rytmów i rymów stają się śmiesznie pretensjonalne z chwilą, gdy ten wiążący, a zarazem niosący je rymsztunek z nich spadnie. [...] tłumaczając utwór poetycki prozą [...], dajemy czytelnikom w ręce zamiast poetyckiego utworu łatwo zrozumiałą i miłą do czytania bryk. [...] tłumaczom nie wolno prozą oddawać tego, co z pieśni się poczęło”. Zob. F. Konopka, *Uwagi tłumacza o pracy nad przekładem Fausta Goethego*, w: Goethe, *Faust* (Warszawa, 1966), 29–51; M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce* (Poznań, 1996), 105–113.

⁵ Oprócz wspomnianych już *Heroid* prozą ukazał się także przekład *Metamorfoz* pióra Anny Kamińskiej i Stanisława Stabryły, zastępujący dawne wierszowane tłumaczenie Brunona Kicińskiego (*Przemiany*, wznowienie: Kraków, 2002); Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska i Stanisław Stabryła, oprac. Stanisław Stabryła (Wrocław, 1995).

⁶ Peter Green w swoim przekładzie wykonanym wierszem białym zastępuje cały zwrot *imparibus vecta Thalea rotis* słowami *my elegiacs*, co jest komunikatywne dla odbiorcy i nie wymaga nawet przypisu. Z kolei Michael von Albrecht w prozatorskim tłumaczeniu daje *Thalia, die auf ungleichen Rädern fährt*, a znaczenie tej metafory objaśnia w przypisie. Zob. Ovid, *The Erotic Poems*, przeł. Peter Green (London: Penguin, 1982), 174;

Trudno jednak zapomnieć przestrożę Stanisława Barańczaka, by poezji nie przekładać na prozę⁷. Znaczenie tego napomnienia widać wyraźnie, kiedy porówna się tłumaczenie Rościszewskiego z wersją Ejsmonda. Precyzyjnie dokładna proza wydaje się ciężka i płaska przy skrzącym się dowcipem wierszu, który z pewnością wszystkiego nie oddaje (wolny przekład!), ale to, co oddaje, oddaje znakomicie. Humor, fantazja, wyrafinowanie Owidiusza rozkwitają w pełni dopiero w wierszu, zwłaszcza gdy żart zyskuje na sile dzięki zgrabnie dobranemu rymowi. Przy całym jednak zachwycie nad przekładem Ejsmonda trzeba uczciwie powiedzieć, że tłumacz opuścił omawianą tu metaforę nierównych kół, wychodząc zapewne z założenia, że skoro przy ośmiozłogłoskowcu nie można uczynić jej zrozumiałą, to lepiej nie dawać jej wcale⁸.

Odwzorowanie antycznego dystychu w języku polskim nie jest jednak niemożliwe. Pokusił się o to Aleksander Wojciech Mikołajczak, dokonując przekładu *Remedia amoris* Owidiusza. W tym „bliźniaczym”, bo dopełniającym *Sztukę kochania*, poemacie, przynoszącym wskazówki, jak radzić sobie z niechcianą miłością, zaproponował ciekawe rozwiązanie. Zastosował oto niecodzienny układ przemiennie występujących wersów: trzynasto- i jedenastozłogłoskowca, połączonych wspólnym rymem:

Legerat huius Amor titulum nomenque libelli:
‘Bella mihi, video, bella parantur’ ait.
‘Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido,

Ovidius, *Ars amatoria. Liebeskunst*, przeł. Michael von Albrecht (Stuttgart: Reclam, 1992), 23.

⁷ Już sam tytuł manifestu Barańczaka manifestuje jego pogląd w sprawie przekładów. Sparafrazowane przez niego zdanie Frosta, że „poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu na prozę” ma moc surowego ostrzeżenia. Barańczak uważa, że forma wiersza nie jest „przyczepionym do gorsu dla ozdoby koronkowym żabotem, który można oderwać od prostej koszuli »znaczenia« i wyrzucić bez szkody dla efektu całości”; S. Barańczak, *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: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów* (Poznań, 1992), 13–63. Podobnego zdania jest także Żurek, zauważając, że „ciasne więzy metryczne dyscyplinują język, zarówno leksykalnie, jak semantycznie, i czynią go twardszym. Szukanie zwięzłości dodaje tekstowi siły, którą sami Rzymianie [...] słusznie uważali za najbardziej charakterystyczną cechę – i zaletę – swojego języka”; G. Żurek, *Horacy, Katullus, Propertiusz? Uwagi rzemieślnika*, „Literatura na Świecie”, numer antyczny 8–9/1996, 12–26.

⁸ Ejsmond pomija zupełnie ten wers; zob. fragment oznaczony przez tłumacza w książce I jako IX.

Tradita qui toties te duce signa tuli.
Non ego Tydides, a quo tua saucia mater
In liquidum rediit aethera Martis equis.
Saepe tepent alii iuvenes: ego semper amavi,
Et si, quid faciam, nunc quoque, quaeris, amo.
Remedia amoris 1–8

Ledwo Amor na tytuł zerknął tej książeczki,
„Wojna” – zawołał – „szukasz ze mną sprzeczeki!”
Czyś uwierzył, Kupido, że byłby niecnotą
Bard, który sztandar twój nosił z ochotą?
Nie mnie, lecz Diomeda obawiać się trzeba,
Przed którym Wenus pierzchała do nieba.
Są tacy, co za młodu ostygli w zapale,
Ja, skoro pytasz, nie wystygłem wcale.
przeł. Aleksander Wojciech Mikołajczak

Dopracowane zestawienie trzynastozgłoskowca z krótszym jedenastozgłoskowcem doskonale oddaje asymetrię dystychu. Do tego wyczelowany wiersz i ładne, eleganckie rymy tworzą naprawdę znakomitą całość. Wydaje się więc, że jest to idealny sposób, by odwzorować Owidiuszowy dwuwiersz.

Nasuwa się tylko jedno zastrzeżenie: podobny układ nigdy nie występuje w poezji polskiej i choć w krótszych formach sprawdza się zupełnie nieźle, zastosowany w dziełach większych (*Ars amatoria* ma trzy księgi, z których każda liczy około ośmiuset wersów) sprawiałby wrażenie czegoś sztucznego. Z drugiej strony przekład nie powinien pozbawiać czytelnika odczucia, że obcuje z dziełem z innego kręgu kultury, a przekonanie to powinno być kształtowane przez wierność nie tylko realiom i ideom oryginału, ale także jego stronie formalnej. Badacze i krytycy przestrzegają jednak, by nie stosować rozwiązań brzmiących obco w naszej kulturze⁹. Nie

⁹ Z tego właśnie powodu nie zaleca się też dokonywania z literatury antycznej przekładów izometrycznych, czyli takich, które naśladują metrum oryginału. Klasycznym przykładem jest komedia rzymska, która chętnie posługuje się metrami jambicznymi z akcentem na ostatniej sylabie w wersie. Jeśli polski przekład miałby naśladować taki układ akcentacji, każdy wiersz musiałby kończyć się wyrazem jednosylabowym (czyli rymem męskim), co przy utworach liczących ponad tysiąc wersów sprawiałoby wrażenie nieznośnej maniery, obcej tradycji polskiej komedii. Taki izometryczny przekład komedii Terencjusza zaproponował Brożek (BN II 167), ale później sam przyznał, że kopiowanie rytmu w tłumaczeniu nie jest dobrym pomysłem: niewtajemniczonym niewiele mówi o istocie antycznej metryki, a wpływa negatywnie na potoczność wiersza. Zob.

można bowiem zapominać, że przekład winien sprawiać wrażenie, jakby został stworzony w języku docelowym. Niewątpliwie w literaturze polskiej nigdy nie korzystano z połączenia trzynastozgłoskowca z jedenastozgłoskowcem. Jak zatem oddać ową asymetrię dystychu i jego niekonwencjonalne zastosowanie w epice bez wywoływania wrażenia całkowitej obcości? Innymi słowy, jest to pytanie o możliwości przekładu Owidiuszowego poematu o miłości.

Możliwości przekładu

Podsumowując powyższe rozważania, należy rozpatrzeć wszystkie zalety i wady możliwych strategii translacji. Jeśli zdecyduję się na **prozę**, to zyskam niezwykle precyzyjne narzędzie przekładu, ale trudno będzie przekonać czytelnika, że Owidiusz zastosował w *Ars amatoria* formę niespotykaną w tym gatunku literackim. Oczywiście nie ma też mowy o metaforze z nierównymi kołami jadącej Muzy. Z drugiej jednak strony rodzi się pytanie, czy pozbawienie przekładu tych dwóch cech zaważy na odbiorze dzieła. Można w końcu posłużyć się i takim argumentem, że w starożytności nie pisano eposów prozą, a zatem wybór tej formy jest również sprzeczny z panującą w tym zakresie konwencją.

Decyzja, by dokonać **przekładu poetyckiego**, pociąga za sobą konsekwencje w postaci wyboru formy – wiersza białego (tonicznego) lub wiersza rymowanego (trzynastozgłoskowca, jedenastozgłoskowca czy może ośmierzgłoskowca). Wiersz biały spełniałby postulat, by nie wprowadzać rymu tam, gdzie go nie ma w oryginale (Konopka 1966: 41). Problem jednak w tym, że nie wystarcza mi talentu, by posłużyć się tą formą poetycką. Wszelkie próby w tej dziedzinie kończą się porażką – moja strofa traci precyzję prozy, a nie zyskuje potoczności wiersza.

Pozostaje zatem wiersz rymowany, który polskiemu czytelnikowi może nasuwać niebezpieczne skojarzenia z Plautem (Plauta także tłumacząc, stosując rymy). Asocjacje z komedią są trochę uprawnione, gdyż świat przedstawiony w *Sztuce kochania* jest wzorowany na rzymskiej palliacie. Sporo tam aluzji, podobieństw, odniesień do teatru, ale należą one do sfery semantycznej, a nie formalnej. Układ wiersza u Owidiusza nie po-

M. Brożek, *O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane*, „Meander” 7–8/96, 397–400; Żurek 22; E. Skwara, *Aby język giętki wyraził wszystko, co pomyślała głowa tłumacza*, „Meander” 1/98, 25–35.

winiem być taki sam jak w komediach, by nie sprowadzać poematu do roli utworu dramatycznego. A zatem ani ósmiozłogowiec, wykorzystany już zresztą przez Ejsmonda, ani jedenastozłogowiec z rymem *aabb* czy też *abab*, nie mogą być brane pod uwagę.

Omawiany wcześniej trzynastozłogowiec z rymem *aabb* również nie odpowiada naszym wymaganiom, bo z jednej strony jest to metrum epickie, z drugiej zaś – kanoniczny wiersz komediowy (appendix 2). Gdyby jednak zastosować w nim rymy *abab* (zob. appendix 3), otrzymalibyśmy wiersz, który nigdy nie pojawiał się w eposie ani w dramacie, za to jego obecność w literaturze polskiej usankcjonował Bolesław Leśmian. Ale jako że nie ma rozwiązań idealnych, i ta propozycja pociąga za sobą ograniczenia.

Przede wszystkim wymusza rezygnację z przerzutni, która mogłaby jeszcze bardziej rozsunąć i „rozmyć” rymy, i tak już od siebie znacznie oddalone. A zatem trzynastozłogowiec z rymem *abab* niejako narzuca ściśle zamykanie myśli w jednym wersie, co odwzorowuje łaciński oryginał, ale sprawia, że wszystko, co się nie zmieści w polskich trzynastu sylabach, powinno wypaść, bo przeniesienie do następnego wersu zburzy całą tę kompozycję¹⁰.

Ale to nie jedyny mankament. Dla Owidiusza najmniejszą jednostką, w której zamyka się myśl, jest dystych. W przekładzie zaś kompletną całość tworzy dopiero czterowiersz. Jeśli więc łaciński poeta po dystychu (dwóch wersach) przechodzi do innego tematu, tłumacz może albo te dwie linijki oryginału oddać przez cztery w przekładzie, albo nie przywiązywać do tego wagi i nowy pomysł wprowadzić w połowie czterowiersza, albo zakończyć wersem z rymem *aa*, np.:

Seu caperis primis et adhuc crescentibus annis,
Ante oculos veniet vera puella tuos:
Sive cupis iuvenem, iuvenes tibi mille placebunt.
Cogeris voti nescius esse tui:
Seu te forte iuvat sera et sapientior aetas,
Hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.

Ars I 61–66

¹⁰ Oczywiście nie każda rezygnacja musi być naganna. W oryginale także pojawia się wata słowna, którą tłumacz może bez szkody dla sensu zredukować. Warto tu przypomnieć słowa Żurka, który mając na uwadze, że łacina zwykle w przekładzie się rozrasta, zachęca do redukcji i likwidowania tego, co budzi uzasadnione podejrzenie, że jest tylko watą metryczną; Żurek 23.

Jeżeli jesteś czuły na wdzięki podlotka,
zobaczysz młode dziewczę, wręcz dziecko z pozoru.
Jeśli pragniesz kobiety, tysiąc kobiet spotkasz,
tak że nie będziesz zdolny dokonać wyboru.
A jeśli cię urzeka mądrość lat dojrzałych,
uwierz mi – w tym gatunku znajdziesz legion cały.
przeł. Ewa Skwara

Tu można tylko westchnąć na myśl, że kłopotów takich nie byłoby przy wersji rymowanym parzyście (zob. appendix 2), nie mówiąc już o prozie (appendix 1).

W tej sytuacji doprawdy trudno zdecydować, jaka forma przekładu będzie najlepsza. Czy *Sztukę kochania* tłumaczyć prozą czy trzynastozgłoskowcem parzyście lub może przemiennie rymowanym? Nasuwa się jedynie odpowiedź, której udzielił Sokrates pewnemu młodemu człowiekowi pytającemu, czy się żenić, czy nie. Filozof odpowiedział: Cokolwiek wybierzesz, będziesz żałować!

Dla zilustrowania problemu dołączam trzy wersje przekładu pierwszych czterdziestu wersów Owidiuszowej *Sztuki kochania*.

Siquis in hoc artem populo non novit amandi, Hoc legat et lecto carmine doctus amet.	
Arte citae veloque rates remoque moventur, Arte leves currus: arte regendus amor.	
Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis, Tiphys in Haemonia puppe magister erat:	5
Me Venus artificem tenero praefecit Amori; Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.	
Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet: Sed puer est, aetas mollis et apta regi.	10
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem, Atque animos placida contudit arte feros.	
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes, Creditur annosum pertimuisse senem.	15
Quas Hector sensurus erat, poscente magistro Verberibus iussas praebuit ille manus.	
Aeacidiae Chiron, ego sum praeceptor Amoris: Saevus uterque puer, natus uterque dea.	
Sed tamen et tauri cervix oneratur aratro, Frenaque magnanimi dente teruntur equi;	20
Et mihi cedet Amor, quamvis mea vulneret arcu Pectora, iactatas excutiatque faces.	
Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit, Hoc melior facti vulneris ultor ero:	25
Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes, Nec nos aëriae voce monemur avis,	
Nec mihi sunt visae Clío Clíusque sorores Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:	
Usus opus movet hoc: vati parete perito; Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!	30
Este procul, vittae tenues, insigne pudoris, Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.	
Nos venerem tutam concessaque furta canemus, Inque meo nullum carmine crimen erit.	35
Principio, quod amare velis, reperire labora, Qui nova nunc primum miles in arma venis.	
Proximus huic labor est placitam exorare puellam: Tertius, ut longo tempore duret amor.	
Hic modus, haec nostro signabitur area curru: Haec erit admissa meta terenda rota ¹¹ .	40

¹¹ Ovid, *The Art of Love and Other Poems*, with an English translation by J.H. Mozley, revised by G.P. Goold, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 2004, The Loeb Classical Library, edited by Jeffrey Henderson.

Appendix 1

Ktoś tu jeszcze nie zna sztuki miłowania? A zatem to lektura dla niego. Niech czyta, a kiedy przeczyta, będzie wiedział, jak kochać. Wszystko wymaga sztuki – aby kierować niestałą łodzią, nie wystarczy żagle i wiosła. Sztuki trzeba, by zapanować nad płochymi końmi w rydwanie. Bez znajomości sztuki nie da się władać Amorem.

Automedon, zwinny woźnica Achilleś, miał rękę do cugli, [5] Tifys zdobył sławę jako sternik Jazona, a mnie sama Wenus obrała nauczycielem dla czulego Amora. Więc teraz okrzykną mnie Tifysem i Automedonem amatorów.

Wprawdzie z chłopca jest dzikus i często mi się opiera, ale to tylko dziecko. W tym wieku łatwo można zmusić do posłuchu. [10] W końcu nawet małego Achilleśa udało się Chironowi zagonić do cytry i w ten sposób łagodną sztuką poskromił jego dziki temperament. Ten, który potem wzbudzał strach zarówno wśród wrogów, jak i wśród sprzymierzeńców, drżał przed kruchym staruszkiem i na jego rozkaz posłusznie wyciągał rękę do bicia. [15] Tę samą rękę, której miał doświadczyć Hektor.

Chiron był nauczycielem Achilleśa, a ja – Amora. Każdy z nich hardy, każdy ma boskie pochodzenie. Ale nawet bykowi udaje się nałożyć jarzmo, a koń, choćby najczystszej krwi, może jedynie gryźć wędzidło. [20] Więc i Amor mi ulegnie, chociaż często przebija moje serce strzałą i potrząsa pochodnią, przygaszając jej płomień. Im dotkliwiej mnie jednak ranił, im bardziej palił swym ogniem, tym chętniej teraz odpłacę mu za te cierpienia.

Nie będę kłamał, nie ty, Apollonie, wprowadziłeś mnie w tajniki tej sztuki. [25] Nie przekazały mi jej ptaki, nie objawiła Klio ani nie przyszły do mnie jej siostry Muzy, gdy jak Hezjod wypasałem owce w dolinach Askry.

Inspiracją do dzieła było doświadczenie. Słuchajcie więc wieszca praktyka. Wszystko, co powiem, to szczerą prawdą. Matko Amora, przybądź i wspieraj mnie w moim dziele. [30] Ale wy, główki o skromnie upiętych włosach, trzymajcie się z daleka. To nie dla tych, które wstydliwie zakrywają nogi długą szatą. Moja Wenus nie jest jednak występna, a ja opowiadam jedynie o dozwolonych sztuczkiach i intrygach. Mój poemat nie zachęca do łamania prawa.

Na początek, skoro jako rekrut zaciągasz się do tej armii, musisz znaleźć przedmiot swej miłości. [35] Drugie zadanie to prośbą zmiękczyć wybraną dziewczynę. Trzecie – sprawić, by miłość okrzepla i przetrwała. To jest plan. To teren działań, zakreślony kołem naszego rydwanu. To meta, do której trzeba pędzić, co koń wyskoczy. [40]

Appendix 2

Kto w Rzymie jeszcze nie zna sztuki miłowania,
niech czyta mnie, a potem niechaj się nie wzbrania
kochać wedle wskazówek. Bo sztuki wymaga,
aby niestała łodzią wśród otchłani władać.
Do czwórki płochych koni także trzeba sztuki
i, by władać Amorem, niezbędne nauki.
Nikt nie był bardziej zdatny nad Automedona 5
do cugli i rydwanu. Przy sterze Jazona
swą sławę zyskał Tifys. Mnie Wenus wybrała
na mistrza dla Amora, co znaczy bez mała,
że ze mnie Automedon i Tifys amatorów.
Wprawdzie z chłopca jest dzikus skłonny do oporu,
ale to tylko dziecko! Zrobi, co mu każe. 10
W dzieciństwie i Achilles grywał na kitharze,
bo Chiron swego ucznia temperament strogi
ujarzmiał słodką sztuką. Ten, przed którym z trwogi
drżeli i sojusznicy, i nieprzyjaciele,
czuł strach przed kruchym starcem – swym nauczycielem.
I na jego żądanie wyciągał do bicia 15
ręce, które Hektora miały wyzuć z życia.
Chiron mistrzem Achilla, ja mistrzem – Amora,
każdy z bogiń i każdy ma coś z dyktatora.
Lecz nawet byk pod jarzmem grzecznie ziemię orze,
a rumak swoją uzdę jedynie gryźć może. 20
Więc i Amor ulegnie, choć rani mnie strzałą
i wywija pochodnią, tak że się udało
przygasić jej płomienie. Im boleśniej draśnie
i swym ogniem mnie sparzy, to tym bardziej właśnie
zemszczę się za swe rany. Wyznam – nie od Feba 25
otrzymałem arkana i też nie ptak z nieba,
i nie Muzy odkryły mi tych sztuk tajniki,
gdy jak Hezjod w dolinach wypasałem byki.
Inspirację do dzieła doświadczenie dało.
Słuchajcie – jam wieszcz praktyk! Powiem prawdę całą, 30
Matko Amora, przybądź, z pomocą nie zwlekaj.
Lecz ty, skromna sukienko, trzymaj się z daleka
od mych wierszy, a także – wy, które kolana
kryjecie w długich szatach. Prawda – podkasana
jest Wenus w moich strofach, lecz nie ma udziału
w bezeceństwach czy zbrodni. I do kryminału
nikogo nie zawiedzie. A zatem do dzieła!

Najpierw poszukaj takiej, która by zajęła
twoje serce i umysł, bo to jest zadanie 35
dla rekruta w tej armii. Potem pozostanie –
zjednać sobie dziewczynę. Twoja praca trzecia –
to starać się, by miłość przetrwała stulecia.
Oto plan. Oto teren wozem zakreślony.
Oto meta, ku której masz gnać jak szalony. 40

Appendix 3

Komu sztuka miłości nie jest tutaj znana,
niech czyta mnie i kocha, stosując nauki.
Na łodzi oprócz żagli niezbędne arkana,
do koni i Amora także trzeba sztuki.
Przy koniach Automedon zdobył swoją chwałę, 5
Tifys zaś jako sternik, gdy płynął z Jazonem,
z woli Wenus ja mistrzem Amora zostałem,
bom amorów Tifysem i Automedonem.
Choć Amor się opiera, bo dziki i chytry,
to tylko dziecko, łatwo wezmę nad nim górę. 10
Małego Achillesa Chiron gnał do cytry,
tak słodką sztuką stłumił tę dziką naturę.
I ten, kogo się bali wrogowie i swoi,
trząsł się przed kruchym starcem; na jego żądanie
ręce, których doświadczyć miał sam Hektor z Troi, 15
posłusznie mu nadstawiał, by otrzymać lanie.
Chiron mistrzem Achilla, ja mistrzem Amora.
Obaj chłopcy zadziorni i zrodzeni z bogiń;
Cóż, byka można zmusić, by pod jarzmem orał,
rumak, nawet gdy dumny, też słucha ostrogi. 20
Więc Amor mi ulegnie, choć w serce śle strzały
i wywija pochodnię, że aż płomień gaśnie.
Lecz im bardziej mnie palił, a grotty bolały,
tym bardziej za cierpienia odpłacę mu właśnie.
Nie skłamię i nie powiem, że to bóg Apollo 25
lub ptak z nieba przekazał mi tych sztuk tajniki,
nie zjawily się Muzy, nawet Klio – solo,
gdy jak Hezjod w dolinach wypasałem byki.
Inspiracją do dzieła było doświadczenie.
Jam wieszczę praktyk. Przyjdź Wenus, będzie prawda sama. 30

Lecz włos skromnie upięty niechaj ma baczenie – mój wiersz nie dla tej, która przykrywa kolana. U mnie Wenus nie bywa występna, choć płocha, ja w pieśniach nie zachęcam do łamania prawa.	
Do dzieła zatem – najpierw: znajdź to, co chcesz kochać, skoro masz jako rekrut do tych bojów stawać.	35
Druga praca – osiągnąć z dziewczyną symbiozę, trzecia – uczynić miłość długoterminową. To nasz plan. To nasz teren zakreślony wozem, który winien do mety pędzić gorączkowo.	40

Bibliografia

- Ovid. 1977. *Ars amatoria*, red. A.S. Hollis, Oxford: Clarendon.
- Ovid. 1982. *The Erotic Poems*, przeł. Peter Green, London: Penguin.
- Ovidius. 1971. *Ars amatoria*, red. M.J. Griggs, London: Macmillan St Martin's Press.
- Ovidius. 1992. *Ars amatoria. Liebeskunst*, przeł. Michael von Albrecht, Stuttgart: Reclam.
- Owidiusz. 1922. *Kunst miłosny*, przeł. Jan Rościszewski, Warszawa.
- Owidiusz. 1957. *Sztuka kochania*, przeł. Julian Ejsmond, Warszawa: PIW.
- Owidiusz. 1986. *Heroidy*, przeł. Wanda Markowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Owidiusz. 1993. *Lekarstwa na miłość*, przeł. i oprac. Aleksander Wojciech Mikołajczak, Poznań: Akmé.
- Owidiusz. 1995. *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamieńska i Stanisław Stabryła, oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław: Ossolineum.
- Owidiusz. 2002 (wznowienie). *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński, Kraków: Zielona Sowa.
- Rzymska elegia miłosna. Wybór*. 1955. Przeł. Anna Świderkówna, oprac. Gustaw Przychocki, Władysław Strzelecki, BN II 90, Wrocław.
- Barańczak S. 1992. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań: a5.
- Brożek M. 1996. *O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane*, „Meander” 7–8, 397–400.
- Konopka F. 1966. *Uwagi tłumacza o pracy nad przekładem Fausta Goethego*, w: *Goethe, Faust*, Warszawa.

- Krysztofiak M. 1996. *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Skwara E. 1998. *Aby język giętki wyraził wszystko, co pomyślała głowa tłumacza*, „Meander” 1, 25–35.
- Żeleński (Boy) T. 1977. *Proza, wiersz i przekłady*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Żurek G. 1996. *Horacy, Katullus, Propercjusz? Uwagi rzemieślnika*, „Literatura na Świecie” 8–9 (numer antyczny), 12–26.

Muse upon unequal wheels

The title of this article borrows the metaphor employed by Ovid to define the metrical, visual and auditory disproportion characteristic for elegiac couplets. He himself used this meter in his *Ars amatoria* instead of the traditional hexameter to underline the amusing character of his quasi-parodic poem composed as a literary joke. Different approaches to translating this metaphor and Ovid's text are discussed. The author analyses the literary tradition in order to demonstrate how to keep the form of the Polish version as close to the original as possible without making it seem unnatural. The translation should differ from traditional Polish epic forms. Therefore, the author experiments with prose and thirteen syllables verse with *aabb* rhymes or with *abab* rhymes. In this way she can investigate advantages as well as limitations of these forms. Consequently, she chooses the verse of thirteen syllables with *abab* rhymes, which cannot be found either in the tradition of Polish heroic poetry or in the tradition of its translation.