

Paulina Boguta

Uniwersytet Warszawski

paulina.p.boguta@student.uw.edu.pl

**Japonia w polskim przekładzie
Diamentowej karocy Borisa Akunina,
czyli o problematyce trzeciej kultury
w przekładzie literackim**

Antoine Berman postrzegał przekład artystyczny jako „ruch ku Innemu”, jako „doświadczenie Obcego”, będąc zwolennikiem strategii wyobcowania, egzotyzacji, tj. tłumaczenia w taki sposób, by czytelnik od początku czuł, że ma do czynienia z obcą kulturą. Postulował, że przekład ustanawia stosunek do tego, co Swoje, i do tego, co Obce, a jednocześnie jest doświadczeniem dla samego Obcego [Bukowski, Heydel, 2009: 247]. W niniejszym artykule właśnie ten „ruch ku Innemu” będzie przedmiotem naszego zainteresowania.

Dorota Urbanek zauważa, że chociaż we współczesnej nauce o przekładzie większość badaczy zgodnie definiuje przekład jako akt komunikacji, to w kwestii relewancji różnic kulturowych dla procesu przekładu takiej powszechnej zgody już nie ma. Wiąże się to, po pierwsze, z brakiem jednoznacznej definicji kultury, po drugie, z historycznym sporem o stopień powiązania między językiem a kulturą, zaś po trzecie, ze sporem co do tego, jak rozumieć pojęcie „filtry kulturowe” (tj. czynniki kulturowe wpływające na percepcję) i jaką rolę odgrywają one w procesie tłumaczenia [Urbanek, 2011: 146-157].

Dyskusja wokół trzech powyższych zakresów problemowych przyczyniła się do tzw. „zwrotu kulturowego”, szczególnie zaznaczającego się w nauce o przekładzie od 1990 roku. Polega on na aktywizowaniu w praktykach interpretacyjnych wszelkich możliwych odniesień kulturowych, oznacza współdziałanie ze sobą rozmaitych dyskursów kulturowych oraz wzrost świadomości, że wszelkie zjawiska zachodzące w rzeczywistości są kwestią interpretacji. W wyniku „zwrotu kulturowego” zmienia się rozumienie przekładu – nie jest on już działaniem na tekstach, lecz staje się działaniem na kulturach [Urbanek, 2011: 146].

Urbanek stawia hipotezę, „że do opisu i analizy przekładów szczególnie pomocnego instrumentarium dostarczyć może koncepcja językowego obrazu świata (JOS)”, czyli hipotezy, że język kształtuje sposób, w jaki postrzegamy świat, a co za tym idzie – nasze zachowanie. JOS zależy m.in. od dziedzictwa kulturowego, z czego wynika teza o niepowtarzalności poszczególnych językowych interpretacji rzeczywistości, będących konsekwencją odrębności kultur [Urbanek, 2011: 158].

Jednakże poza interpretacją niejako dyktowaną odbiorcy przez językowy obraz świata funkcjonujący w danej kulturze, na kształt tłumaczenia wpływa także indywidualna interpretacja specyficzna dla każdego odbiorcy. A ponieważ tłumacz pełni rolę zarówno odbiorcy tekstu oryginału, jak i nadawcy tekstu przekładu, staje się łącznikiem interkulturowym. Dzięki podejmowanemu przez niego trudowi przekładu dany tekst może zostać zaakceptowany w kulturze docelowej. Zwraca na to uwagę Anna Bednarczyk, zaznaczając, iż tłumacz znajduje się zarówno pod wpływem kultury wyjściowej, jak i docelowej, i jego odbiór nastawiony jest na przekaz międzykulturowy [Bednarczyk, 2002: 21, 24]¹.

Roman Lewicki wskazuje na trzy poziomy występowania obcości w odbiorze tekstu przekładu: poziom strategii, poziom konieczności oraz poziom błędu. Pierwszy dotyczy sytuacji, gdy obcość w odbiorze jest wprowadzana do tekstu tłumaczenia celowo. Drugi opisuje sytuację, w której obcość w odbiorze nie jest pożądana, ale nie da się jej uniknąć. Trzeci natomiast określa przypadki, gdy obcość w odbiorze jest niepożądana i można było jej uniknąć, ale w wyniku braku świadomości rezultatów tłumacz nie przeciwdziałała jej pojawieniu się [Lewicki,

¹ Szerzej o tłumaczu jako odbiorcy i nadawcy pisze także Elżbieta Tabakowska [2009: 32-35].

2000: 134-135]. W dalszej części artykułu będzie mowa o obcości pożądaney, celowej i koniecznej dla zrozumienia badanego tekstu.

Dorota Urbanek odnotowuje, że w badaniach nad interkulturowym aspektem przekładu często pomijane jest zjawisko umownie określane jako „elementy trzeciej kultury”, czyli obce zarówno w języku i kulturze wyjściowej, jak i w języku i kulturze docelowej. Wyzwaniem dla tłumacza jest konieczność dostrzeżenia, sklasyfikowania i przetłumaczenia „trzeciego elementu”. Wydaje się, że nie istnieje jednoznaczna teoria dotycząca rozwiązań problemów, pojawiających się przy przekładzie elementów „trzeciej kultury”. Wynikają one z często odmiennego odbioru trzeciej kultury w kulturze oryginału i w kulturze przekładu, stanowią jednak nierzadko dowód przekładowego charakteru tekstu, ponieważ nie zawsze tłumacz jest w stanie prawidłowo je zinterpretować. Mogą tutaj powstać różnego rodzaju przesunięcia kulturowe [Urbanek, 2004: 160-161].

Ilustracją zagadnienia trzeciej kultury w przekładzie w niniejszym artykule będzie drugi tom powieści *Diamentowa karoca* rosyjskiego pisarza Borisa Akunina, zatytułowany *Między wierszami* [Akunin, 2005]². Utwór należy do cyklu *Przygody Erasta Fandorina*, swego rodzaju postmodernistycznego projektu, nawiązującego zarówno do dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej i światowej, jak i do klasycznych powieści kryminalnych. Każdy kolejny tom stanowi aluzję do innego rodzaju powieści detektywistycznej, a spaja je postać głównego bohatera, Erasta Pietrowicza Fandorina – najpierw urzędnika państwowego, następnie prywatnego detektywa. *Diamentowa karoca* miała być, według zamysłu autora, ostatnią częścią zamykającą historię Rosjanina – powstałaby w ten sposób klamra kompozycyjna cyklu, ponieważ w pierwszym tomie poznajemy bohatera jako młodego, dopiero zaczynającego karierę człowieka, zaś w omawianej książce powracamy do lat jego młodości, kiedy to jako dyplomata pracował w Japonii.

Warto w tym miejscu zauważyć, że w badanej powieści najsilniej chyba zaznacza się obecność japonisty, tłumacza i historyka Grigorija Czchartiszwilego, tj. autora ukrytego pod maską Borisa Akunina – to on bowiem jest rzeczywistym twórcą cyklu, a także całego tzw. „projektu Akunin”.

² Oryginał zatytułowany *Алмазная колесница: Между строк* [Akunin, 2003].

Wątek japoński ma wielką wagę dla biografii Erasta Fandorina. Doświadczenia z pobytu w tym odległym geograficznie i kulturowo kraju ukształtowały osobowość postaci, a odniesienia do japońskiej kultury, mentalności, tradycji przewijają się przez cały cykl, umiejętnie wplatanie przez narratora w fabułę. Jednak w żadnej innej części cyklu nie poświęcono Japonii tyle miejsca, co w drugim tomie *Diamantowej karocy*, zatytułowanym *Między wierszami*.

Specyfika japońskiej kultury, wyrastającej z buddyzmu i wielkich cywilizacji azjatyckich, wiąże się ze zdolnością do przyswajania, przetwarzania oraz rozwijania osiągnięć innych narodów. Ostatecznie kultura Japonii uformowała się w okresie średniowiecza i do dzisiaj przetrwały w niej średniowieczne poglądy, zachowane w religii shinto, stosunku do przyrody, przywiązaniu do tradycji, mentalności, której charakterystycznym rysem jest m.in. głębokie oddanie autorytetom czy umiejętność oderwania się od codzienności poprzez głęboką kontemplację przyrody.

Rosyjska fascynacja kulturą Japonii ma długą tradycję [por. Pałasz-Rutkowska, Starecka, 2004: 26-49], która sięga końca XVII – początku XVIII wieku i wynika po trosze z bliskości terytorialnej obu państw, po trosze z politycznego, kulturowego i filozoficznego rozdzarcia Rosji między Wschodem a Zachodem. Obecnie to zainteresowanie przejawia się np. poprzez rozkwit rosyjskojęzycznej poezji haiku. Zakładane są liczne stowarzyszenia twórców, odbywa się coroczny festiwal rosyjskojęzycznego haiku, powstają instrukcje komponowania tego rodzaju poezji w języku rosyjskim. Nie brak haiku i u Akunina, o czym szerzej będzie mowa poniżej.

Obecność „trzeciej kultury” w powieści zaznacza się na kilku płaszczyznach. Pierwszą, najbardziej zauważalną, są leksemy zaczerpnięte z języka japońskiego. Akunin wprowadza je wraz z objaśnieniem semantycznym, mającym trojką postać: albo są bezpośrednio tłumaczone w tekście, albo za pośrednictwem przypisu, albo poprzez kontekst, w jakim się pojawiają. W przekładzie tłumacz podaje więc za autorem oryginału, przekładając jego tłumaczenie.

Nie oznacza to, że na omawianej płaszczyźnie brakuje problemów przekładowych. Przyjrzyjmy się kilku przykładom, dla przejrzystości ujętym w poniższe trzy tabele (leksykę omawianą poniżej wyróżniono pogrubieniem):

Tabela 1. Leksemy tłumaczone bezpośrednio w tekście

Nr	Tekst wyjściowy	Przeład
1	<p>– Знакомьтесь, – представил Доронин. – Сирота. Служит у меня восьмой год. Переводчиком, секретарём и бесценным помощником. Так сказать, мой ангел-хранитель и письмоводитель. Прошу любить и жаловать. Фандорин немного удивился, что консул с первой же минуты знакомства счёл нужным сообщить о печальном семейном положении своего сотрудника. Должно быть, прискорбное событие произошло совсем недавно, хотя в наряде письмоводителя не было ничего траурного за исключением чёрных сагиновых нарукавников. Эраст Петрович сочувственно поклонился, ожидая продолжения, но Доронин молчал.</p> <p>– Всеволд Витальевич, вы забыли назвать имя, – вполголоса напомнил титулярный советник. Консул рассмеялся.</p> <p>– Сирота – это имя.</p>	<p>– Poznajcie się, panowie. To mój tłumacz, kancelista i bezcenny pomocnik już od lat ośmiu, by tak rzec – anioł stróż i sekretarz, Shirota. Proszę o łaskawe względy.</p> <p>Fandorin zdziwił się nieco, że konсул od pierwszej chwili znajomości uznał za konieczne napomknąć o smutnej sytuacji rodzinnej swego pracownika. Widać bolesny wypadek zaszedł całkiem niedawno, aczkolwiek strój sekretarza – z wyjątkiem czarnych satynowych zarękałków – nie zdradzał oznak żałoby. Erast Pietrowicz uklonił się ze współczuciem, czekając na ciąg dalszy, ale Doronin milczał.</p> <p>– Wsiewołodzie Witaljewiczu, zapomniał pan chyba podać nazwiska – rzekł półgłosem radca tytułarny.</p> <p>Konсул roześmiał się.</p> <p>– Shirota to nazwisko.</p>
2	бабочка омурасаки	motylek omurasaki
3	<p>Гайдзин значит «иностранец». Ещё нас тут называют акахигэ – «красноволосые», кэтодзин, то есть «волосатые», и сару, сиречь «обезьяны».</p>	<p>Gaijin znaczy cudzoziemiec. Jeszcze nazywają nas tutaj <i>akahige</i> – „czerwnowłosi”, <i>ketojin</i> to znaczy „włochaci”, i <i>saru</i>, czyli „małpy”.</p>
4	<p>Но я беру у одного старика уроки баттодзюцу.</p> <p>– Уроки чего?</p> <p>– Баттодзюцу – это искусство выхватывания меча из ножен.</p>	<p>No, ale biorę u pewnego starca lekcje battōjutsu...</p> <p>– Lekcje czego?</p> <p>– Battōjutsu to sztuka wyciągania miecza z pochwy.</p>
5	<p>Урок был такой.</p> <p>Господин показывал на разные части лица, а Маса называл их по-японски: глаз – мэ, лоб – хитаи, рот – кути, бровь – маю.</p>	<p>Lekcja przebiegała tak: pan pokazywał na różne części twarzy, a Masa nazywał je po japońsku. Oko – <i>me</i>, czoło – <i>hitai</i>, usta – <i>kuchi</i>, brew – <i>mayu</i>.</p>

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
6	Их классический трюк. Если я не ошибаюсь, это называется мамуси-гама , «серб из змеи»?	Ich klasyczny trik. Jeśli się nie mylę, zwie się mamusi-gama , sierp żmijowy?
7	Дзёнин – это генерал клана, стратег. Он принимал заказы, решал, кому из тюнинов, офицеров, поручить разработку операции, а собственно убивали и шпионили гёнины, солдаты. Каждый гёнин стремился достичь совершенства в какой-нибудь узкой области, в которой ему не было бы равных. Например, в бесшумной ходьбе синоби-аруки , или в интондзюцу, движении без звука и отбрасывания тени, или в фукуми-бари – ядовитых плевках.	Jōnin – to generał klanu, strateg. On przyjmował zlecenia, on decydował, któremu z <i>chuninow</i> , oficerów, powierzyć opracowanie akcji, a osobiście zabijali i szpiegowali <i>geninowie</i> , żołnierze. Każdy <i>genin</i> dążył do osiągnięcia perfekcji w jakimś wąskim zakresie, w którym nie miał sobie równych. Na przykład, w bezszelestnym marszu shinobi-aruki , w <i>intonjutsu</i> , poruszaniu się bez dźwięku i rzucania cienia, albo w <i>fukumi-bari</i> , pluciu jadem.

Główny problem, związany z tłumaczeniem japońskich leksemów z języka rosyjskiego na polski, dotyczy zapisu zaczerpniętych z trzeciej kultury wyrazów. W Rosji tradycyjnie dokonuje się naśladowanej japońskiej wymowę transkrypcji fonetycznej na cyrylicę. W Polsce obowiązuje tzw. zapis rōmaji, czyli łacynizacja. Istnieje kilka metod zlatynizowanego zapisu, najpopularniejsza to system Hepburna, stworzony w 1885 roku przez japońskich oraz zagranicznych uczonych i dostosowany do alfabetu i wymowy angielskiej. Dlatego np. ginie w przekładzie żart słowny (por. przykład 1) dotyczący imienia jednego z bohaterów – rosyjskie słowo *сирота*, fonetycznie prawie pokrywające się z japońskim nazwiskiem Shirota, oznacza sierotę, Akunin gra tutaj na nieporozumieniu, podobieństwie brzmieniowym. W wersji polskiej, przez wzgląd na pisownię, skojarzenie nie jest oczywiste, a tym samym cała scena traci na komizmie. Wystarczyłoby natomiast użyć innego, całkowicie spolszczonego zapisu – „Sirota” – by uratować żart, a równocześnie zapewnić takie samo (czyli natychmiastowe) jego odczytanie przez rosyjskiego i polskiego odbiorcę.

Wydaje się także, iż zapis rosyjski lepiej oddaje miękkie brzmienie języka japońskiego (por.: *гайдзин* – *gaijin*; *баттодзюцу* – *battōjutsu*; *дзёнин* – *jōnin*; *синоби-аруки* – *shinobi-aruki*). Czytelnik oryginału

nie musi zastanawiać się w trakcie lektury, w jaki sposób należy odczytywać cytowane leksemę trzeciej kultury. Być może dobrym rozwiązaniem w polskim przekładzie byłoby zamieszczenie na początku bądź na końcu książki krótkiego wyjaśnienia dotyczącego japońskiej wymowy.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że w polskim tekście brak konsekwencji podczas przytaczania japońskiej leksyki: tłumacz zdecydował się wprowadzać japońskie leksemę kursywą, lecz np. słowo *omurasaki* (przykład 2) pojawia się bez kursywy, poza tym wyrazy raz zapisane kursywą, pojawiają się później w tekście w zwykłej postaci, bez pochylenia (np. *battōjutsu*), podczas gdy inne zawsze pisane są za pomocą kursywy. Może to wywoływać poczucie dezorientacji u czytelnika.

W tabeli 2, prezentującej leksemę tłumaczone poprzez kontekst, przedstawiamy podobny problem, jaki został omówiony na przykładach z tabeli 1, tj. kwestię zapisu japońskich leksemów w językach polskim i rosyjskim. Wydaje się, że w tym akurat przypadku użycie kursywy oraz zastosowanie systemu Hepburna pozwala w polskim przekładzie uwypuklić elementy trzeciej kultury, przez co polski odbiorca silniej odczuwa jej obcość.

Tabela 2. Leksemę tłumaczone za pośrednictwem przypisu

Nr	Tekst wyjściowy	Przeład
8	Томарэ!* *Стой! (яп.)	<i>Tomare!</i> * – krzyknął do riksów. * Stój! (jap.).
9	Рю-Дракон, бывший сумотори весом в пятьдесят каммэ*. *Мера веса, равная 3, 75 кг.	Ryu Smok, były sumo wagi z pięćdziesiąt <i>kamme</i> *. * Waga równa 3,75 kg.
10	У Тануки тоже ничего при себе нет. Во-первых, с оружием его сюда не пустили бы. А во-вторых, он и руками-ногами много чего может. Это только с виду он безобидный – невысокий, круглый, как барсучок (отсюда и прозвище*).* *По-японски тануки значит «барсук».	Tanuki też nie ma nic przy sobie. Po pierwsze, z bronią by go nie wpuścili, po drugie – samymi rękami i nogami sporo potrafi. Niewiniątkiem jest tylko na oko – niewysoki, krępy jak mały borsuk, skąd i przezwisko*. * Tanuki (jap.) – borsuk.

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
11	– Хай, касикомаримасита* – снова поклонился «солдат» [...]. *Слушаюсь (яп.)	– <i>Hai, kashikomarimashita*</i> – skłonił się znów „żołnierz” [...]. * Słucham (jap.).
12	Несравненная Обаяси-сан, ёку ирас-сяимасита! *Добро пожаловать (яп.)	Niezrównana Obayashi-san, <i>yoku iras-shaimashita!</i> * Witam serdecznie (jap.).
13	Он отдал какую-то команду по-японски, и вдоль строя пронеслось: «Тютайтё, тютайтё, тютайтё!» *Ротные, ротные, ротные! (яп.)	Przekazał po japońsku jakąś komendę i wzdłuż szeregu poniosło się: <i>Chūtaichō, chūtaichō, chūtaichō!</i> * Dowódcy kompanii! (jap.).

Przyjrzyjmy się na koniec tabeli 3, w której pokazano leksemy tłumaczone poprzez kontekst. Najlepiej widać ten sposób tłumaczenia semantycznego na przykładzie nr 14 – trzy przytoczone cytaty dotyczą tego samego wyrazu *hara*, użytego w różnych kontekstach, ale jednoznacznie wskazującego na znaczenie słowa.

Ciekawy wydaje się przykład nr 15. Użyto w nim nieprawidłowego terminu – teatr lalek, o którym mowa, poprawnie nazywa się *bunraku*, nie zaś *bunraki*. Być może błąd powstał przez skojarzenie z nazwą *kabuki*, określającą tradycyjny japoński teatr aktorski. Zwróćmy też uwagę, że chociaż w oryginale jednoznaczne określenie *кукольного театра Бунраку* wskazuje, że nazwa odnosi się do teatru, nie do lalek, to w przykładzie jednoznaczność zostaje zatarta – wyrażenie *sztuki dla teatryku lalek bunraki* można interpretować dwojako: albo użyty błędny termin *bunraki* to „teatryk lalek”, albo *bunraki* to „lalki używane w teatryku”.

Swoją drogą, *bunraku* jako tradycyjna forma sztuki jest bardzo cenioma w Japonii, a twórcy lalek, ich animatorzy na scenie oraz muzycy grający na tradycyjnych bębnach i instrumentach strunowych zostali wpisani na listę Żywych Skarbów Narodowych, będącą częścią programu ochrony narodowych tradycji. Tytuł Żywego Skarbu Narodowego przyznawany jest mistrzom tradycyjnych sztuk i rzemiosł [Japan Arts Council, 2004]. Dlatego określenie „teatryk lalek”, użyte przez tłumacza, wydaje się dość lekceważące i może świadczyć o nieznajomości realiów bądź, jak sądzimy, może wynikać z przeświadczenia, typowego dla kultury polskiej, że teatr lalkowy przeznaczony jest wyłącznie dla dzieci.

Tabela 3. Leksemy tłumaczone poprzez kontekst

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
14	<p>Со вчерашнего утра не ел, не спал, толькопил саке. В животе ноет. Но хара может потерпеть.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Устройство японской уборной показалось ему странным: ряд низеньких кабинок, которые могли прикрыть сидящего человека разве что до плеч. В одной из деревянных ячеечек Фандорин и обнаружил Асагаву.</p> <p>– Советую облегчиться, – сказала самым непринуждённым тоном чёрная голова с белой полосой вдоль глаз, – Перед рискованным делом это полезно. Чтоб хара не трепетала.</p> <p>Эраст Петрович вежливо поблагодарил, но отказался. Хара у него несколько не трепетала</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>– Хорошо сложены, – одобрил Суга. – Только живот слишком впалый. Хара у мужчины должна быть плотнее.</p>	<p>Od wczoraj rana nie jadł, nie spał, tylko pił sake. W brzuchu burczy, lecz hara musi cierpieć.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Zdziwił go wygląd japońskiego klozetu. Rząd niziutkich kabinek, zdolnych osłonić siedzącego ledwie do ramion. W jednej z drewnianych przegródek Fandorin odnalazł Asagawę.</p> <p>– Radzę sobie ulżyć – zaproponowała bez ceremonii czarna głowa z białym pasem wyżej oczu. – Wskazane przed ryzykiem. Żeby hara nie doskwierała.</p> <p>Erast Pietrowicz podziękował solennie, ale odmówił. Hara bynajmniej mu nie doskwierała.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>– Niezła budowa – pochwalił Suga. – Tylko brzuch za płaski. Harę mężczyzna powinien mieć tęższą.</p>
15	<p>Будет сначала учеником, потом бойцом, потом выслужится в маленькие командиры вакасю, затем в большие командиры вакагасира, а годам к сорока, если доживёт, станет самим оябуном, повелителем жизни и смерти полусотни храбрецов, и о его подвигах тоже станут сочинять пьесы для Кабуки и кукольного театра Бунраку.</p>	<p>Będzie najprzód uczniem, potem wojownikiem, potem dosłuży się niższego dowództwa <i>wakashiyo</i>, później wyższego <i>wakagashira</i>, a pod czterdziestkę, jeśli dożyje, zostanie samym <i>oyabunem</i>, panem życia i śmierci pół setki śmiałków, i o jego czynach też zaczną pisywać dramaty kabuki i sztuki dla teatryku lalek bunraki.</p>
16	<p>Он взял молодого человека за локоть и потянул к одноколке.</p> <p>– Садитесь, садитесь. Это самое распространённое в Японии транспортное средство. Называется курума.</p>	<p>Wziął młodego człowieka pod ramię i pociągnął do dwukółki.</p> <p>– Proszę sięść. To najpowszechniejszy w Japonii środek transportu. Zwie się kuruma.</p>

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
17	– Домо, домо, – поблагодарил её Всеволод Витальевич.	– <i>Dōmo, dōmo</i> – podziękował jej Wsiewołod Witaljewicz.

Na drugą płaszczyznę obcości składają się w tekście powieści trójwierszowe utwory wzorowane na tradycyjnych japońskich hokku – w Polsce lepiej znanych jako haiku³. Nawiązują one do utworów największych japońskich twórców, w tym mistrza krótkiej formy – Bashō Matsuo. Nie są przekładami z języka japońskiego, lecz – jak zauważa Magdalena Kotlarek – jedynie adaptacją japońskiej formy poetyckiej [Kotlarek, 2009: 440]. Wyodrębniła się ona z wcześniejszej, bardziej rozbudowanej (bo pięciowierszowej) odmiany – pieśni ludowej *tanka*. Zacytujmy tu rosyjską japonistkę i tłumaczkę poezji japońskiej, Wierę Markową: „historycznie [*hokku*] stanowi pierwszą strofę *tanka* i odziedziczyło po niej bogactwo obrazów poetyckich” [Markowa, 1973]. Jest to wiersz liryczny, refleksyjny, odwzorowujący cykl pór roku, ulotność i przemijanie, życie człowieka i świat przyrody, które są ze sobą nierozzerwalnie związane. Najbardziej charakterystyczną cechą tego rodzaju poezji jest struktura utworu – hokku mają stałe metrum, nie występują w nich rymy, a rytm utworów opiera się na określonej liczbie mor w wierszu (w tym wypadku cały utwór składa się z siedemnastu mor, rozłożonych według schematu: 5-7-5; mora oznacza czas trwania zgłoski krótkiej) – przy przekładzie na języki niemorowe, w tym polski i rosyjski, przyjęto podział na sylaby [por. Wawel, 2013]. Stąd często uważa się, że poezja wzorowana na haiku, tworzona w języku innym niż japoński, jest jedynie haikupodobna, a w terminologii angielskiej funkcjonuje pojęcie „pseudohaiku”.

Dla japońskich poetów bardzo ważna jest dźwiękowa oraz rytmiczna organizacja strofy, lecz ramy opisane powyżej nie są sztywne i dopuszczają pewną swobodę w rozkładzie mor (syllab), jeśli pozwoli ona osiągnąć wyrazistszy obraz poetycki. Na charakter haiku wpłynęło także to, że częstokroć powstawały one jako swoisty komentarz do dzieł malarzkich, stając się ich integralną częścią. Co istotne, obraz zarysowywany

³ Hokku to wers wyjściowy utworu, najważniejszy, bo określający tematykę i nastrój. Natomiast haiku to hokku, które wyodrębniło się z utworu i zaczęło funkcjonować jako samodzielny wiersz [por. Kotlarek, 2009: 436-437; Diakonowa, 2002].

przez utwór nigdy nie jest skończony, to odbiorca musi dokończyć go w myślach, dopowiedzieć to, co ukryte między słowami. Haiku jest lakoniczne, wszelkie zbędne elementy są pomijane. Haiku nie toleruje uogólnień – skupia się wokół konkretnego wydarzenia w jego kulminacyjnym momencie [por. Diakonowa, 2002; Dolin, 2007; Kowalska, 2002; Markowa, 1973].

W powieści Akunina trójwierszowe utwory odgrywają kilka ról. Przede wszystkim współtworzą strukturę tekstu, nadając każdemu rozdziałowi klamrową budowę (kończący każdy rozdział wiersz nawiązuje najczęściej do jego tytułu). Po drugie, stanowią liryczny, zwięzły komentarz do treści rozdziału. Po trzecie, pozwalają zbudować atmosferę dalekowschodniej duchowości, buddyjskiej filozofii, nadają narracji ton refleksyjny.

W polskim przekładzie nie zawsze udaje się zachować ten sam rozkład sylab – czasem jest ich mniej (przykład nr 18), czasem więcej (przykład nr 19 i 20), niekiedy by zachować sens i wymowę utworu, tłumacz musiał inaczej rozmieścić sylaby w wierszach (przykład nr 21):

Tabela 4. Hokku w powieści

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
18	У настоящей Красавицы тувельки, И те летают.	Pantofelek Zręcznej tancerki Sam fruwać zdoła.
19	Благородный муж Так чист, что не запачкать Даже навозом.	Cny mąż jest tak czysty Że nawet koński gnój Zbrukać go nie zdoła.
20	Быть или не быть – Глупый вопрос, если ты Хоть раз был счастлив.	Być albo nie być. To głupie pytanie, jeśliś Był raz szczęśliwy.
21	Жар без холода, Счастье без горя – хлопок Одной ладонью.	Żar bez zimna, Szczęście bez cierpienia: klaszcze Ręka o pustkę.

Mimo to haiku w tekście docelowym w większości wypadków zachowały swoją strukturotwórczą rolę. Wyjątkiem wydaje się utwór kończący pierwszy rozdział powieści, zatytułowany *Полет бабочки*. W oryginale mamy do czynienia, zgodnie z koncepcją autorską, z budową klamrową – tytuł rozdziału odbija się echem w tekście wiersza.

[22a]

Не беречь красы
И не бояться смерти:
Бабочки полет.

Tak więc już tytuł rozdziału zwraca uwagę na sam lot motyla, symboliczny obraz w tradycji haiku, oznaczający nietrwałość, przemijanie piękna. Przypomnijmy w tym miejscu, że haiku jest najczęściej utworem refleksyjnym, obrazującym zjawiska ulotne, utrzymanym w nastroju impresji i kontemplacji przyrody.

Tłumacz sformułował tytuł rozdziału w następujący sposób: *Z lotu motyla*, nawiązując tym samym do frazeologizmu „(widok) z lotu ptaka”. W przekładzie więc ulega zmianie perspektywa – tytuł nawiązuje do narracji, prowadzonej z punktu widzenia motyla fruującego od bohatera do bohatera; uwaga czytelnika zostaje skierowana niejako na zewnątrz, ku temu, co widać „z lotu motyla”, nie zaś do wewnątrz, ku sednu istnienia owada. Natomiast sam wiersz w przekładzie odnosi się już do metafory występującej w oryginale:

[22b]

Не strzec urody,
Не obawiać się śmierci –
To lot motyla

Chociaż zarówno w tytule, jak i w ostatnim wersie wspomniany jest motyl, kompozycja klamrowa zanika zarówno na powierzchni strukturalnej, jak i na płaszczyźnie trzeciej kultury, utracona zostaje bowiem konotacja, która w oryginale obejmuje całą konstrukcję rozdziału.

Analizując polskie przekłady Akuninowskich hokku, dostrzegamy podobny problem, jaki omawiany był przy okazji przykładu nr 1 z tabeli 1: zatarcie fonicznego skojarzenia leksemu języka trzeciej kultury z leksemem języka odbiorcy. Chodzi o utwór podsumowujący rozdział 12 – *Сердце мамуси* (*Serce mamushi*):

[23]

Скільки мудрости,
Скільки тайн в себе хранит
Сердце мамуси.

Ileż mądrości
Tajemnie skrywa w sobie
Serce mamushi.

Magdalena Kotlarek zauważa w wersji rosyjskiej foniczne skojarzenie z matką, które nadawałoby utworowi głębszy sens (nawiązanie do węża, który zaatakował głównego bohatera, jak i do matki, osoby kojarzonej z ukrytą mądrością). Co ciekawe, Gondowicz nie zachowuje konsekwencji w pisowni leksemu *mamushi* – następny rozdział rozpoczyna się od słów: „Ich klasyczny trik. Jeśli się nie mylę, zwie się *mamusi-gama*, sierp żmijowy?” (w oryginale: „Их классический трюк. Если я не ошибаюсь, это называется **мамуси-гама**, «серп из змеи?»”).

Trzecią płaszczyzną występowania kultury japońskiej w powieści jest płaszczyzna historyczno-kulturowa. Dotyczy ona zarówno wydarzeń i postaci historycznych, jak i mentalności oraz życia codziennego Japończyków. Akunin nie tłumaczy i nie omawia żadnego z jej przejawów w przypisach, wplatając wyjaśnienia bezpośrednio w tekst, zaś Gondowicz śladem tłumaczonego autora nie wprowadza przypisów do przekładu. W ten sposób polski czytelnik zostaje wprowadzony w kulturę japońską podobnie jak rosyjski odbiorca – wraz z głównym bohaterem zapoznaje się z obyczajami i dziejami Kraju Kwitnącej Wiśni.

Poniżej przytocze jest kilka przykładów – zestawienie w tabeli 5 służy ilustracji powyższej konkluzji.

Tabela 5. Płaszczyna historyczno-kulturowa

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
24	<p>Трое туземцев, весь гардероб которых состоял из обтягивающих панталон и скрученных жгутом полотенец на голове, дружно взялись за скобу, крикнули «хэй-хэй-тя!» и загрохотали по мостовой деревянными шлёпанцами. [...] Фандорин же приподнялся, держась рукой за бортик, и воскликнул:</p> <p>– Господин консул! Как можно ехать на живых людях! Это... это варварство!</p> <p>Не удержал равновесия, упал обратно на подушку.</p> <p>– Привыкайте, – усмехнулся Доронин. – Иначе придётся передвигаться пешком. Извозчиков здесь почти нет. А эти молодцы называются дзинрикися, или, как произносят европейцы, «рикши».</p> <p>– Но почему не использовать для упряжки лошадей?</p> <p>– Лошадей в Японии мало, и они дороги, а людей много, и они дешёвы. Рикша – профессия из новых, лет десять назад про неё здесь не слышали. Колёсный транспорт считается тут европейским новшеством. [...]</p>	<p>Trzej tubylcy, których cała garderoba składała się z obcisłych pantalonów i ściągniętych opaską ręczników na głowie, włożyli zgodnie karki w chomaćta, krzyknęli: Hej-hej-tia!, i zadudnili w jezdnię drewnianymi trepami. [...] Fandorin zaś, zerwawszy się, wczepiony w poręcz, wykrzyknął:</p> <p>Panie konsulu! Jak można zaprzęgać ludzi? Toż to... barbarzyństwo!</p> <p>Stracił równowagę i opadł z powrotem na siedzenie.</p> <p>– Proszę przywykać – uśmiechnął się Doronin – bo przyjdzie panu poruszać się pieszo. Dorożkarzy prawie tu nie ma, a te zuchy nazywają się <i>jinrikisha</i> lub, jak wymawiają Europejczycy: „riksza”.</p> <p>– Ale czemu nie korzystać się z koni?</p> <p>– Koni w Japonii jest mało i są drogie, a ludzi dużo i są tani. Riksza to zawód nowy. Przed dziesięciu laty nawet o nim nie słyszano. Transport kołowy uważa się za europejską nowinkę. [...]</p>

Nr	Tekst wyjściowy	Przeład
25	<p>– Сирота предлагает вам выбрать конкубину, – объяснил Доронин, с видом знатока рассматривая снимки, на которых были запечатлены куклоподобные барышни с высокими замысловатыми причёсками. – Супругу по контракту.</p> <p>Титулярный советник наморщил лоб, но все равно не понял.</p> <p>– Все так делают. Очень удобно для чиновников, моряков и коммерсантов, оторванных от дома. Мало кто вывозит сюда семью. Почти у всех офицеров нашей Тихоокеанской эскадры японские конкубины – здесь или в Нагасаки. Заключается контракт на год или на два, с правом продолжения. За небольшие деньги вы получаете домашний уют, заботу, опять же радости плоти. [...]</p>	<p>– Shirota proponuje panu wybór konkubiny – objaśnił Doronin, z miną znawcy wpatrując się w zdjęcia, na których uwiecznione były lalkowate niewiasty o spiętrzonych, wymyślnych fryzurach.</p> <p>– Przyjaciółki kontraktowej.</p> <p>Radca tytułarny zmarszczył czoło, lecz nadal nie pojmował.</p> <p>– Wszyscy tak robią. To wielka wyгода dla oderwanych od domu urzędników, marynarzy i kupców. Mało kto przywozi tu rodzinę. Prawie każdy oficer naszej eskadry Oceanu Spokojnego ma japońską konkubinę. Tu albo w Nagasaki. Zawiera się kontrakt na rok lub dwa z prawem prolongaty. Za skromną sumę zyskuje pan domowe wygody, opiekę, a także żar uczuć. [...]</p>

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
25	<p>– На что мне его жизнь? Скажите ему «не за что» или как там у вас полагаются и пускай идёт своей дорогой.</p> <p>– Когда говорят такие слова и с такой искренностью, то потом не идут своей дорогой, – укоризненно сказал Си-рота. – Он говорит, что отныне вы его господин. Куда вы – туда и он.</p> <p>Коротышка низко поклонился и выставил вверх мизинец, что показалось Эрасту Петровичу не очень-то вежливым.</p> <p>– Ну, что он? – спросил молодой человек, все больше нервничая. – Почему не уходит?</p> <p>– Он не уйдёт. Его оябун погиб, поэтому он решил посвятить свою жизнь служению вам. В доказательство своей искренности предлагает отрезать себе мизинец.</p> <p>– Да пошёл он ко всем ч-чертям! – возмутился Фандорин. [...]</p>	<p>– Na co mi jego życie? Proszę mu powiedzieć: „nie ma za co” czy jak to się u was mawia, i niech idzie swoją drogą.</p> <p>– Kiedy ktoś wypowiada tak szczerze podobne słowa, nie idzie już swoją drogą – uniżenie podsunął Shiota. – On mówi, że odtąd pan jest jego panem. Gdzie pan, tam i on.</p> <p>Mikrus skłonił się nisko i wystawił w górę mały palec, co zdało się Erastowi Pietrowiczowi nie całkiem przyzwoite.</p> <p>– No, co z nim? – zapytał jeszcze bardziej nerwowo. – Czemu nie odchodzi?</p> <p>– Nie odejdzie. Jego oyabun zginął, więc on postanowił poświęcić swoje życie służbie dla pana. Proponuje, że na dowód szczerych intencji utnie sobie mały palec.</p> <p>– A niech idzie do wszystkich diabłów! – zirytował się Fandorin. [...]</p>

Nr	Tekst wyjściowy	Przekład
25	<p>– Да, конечно... – мрачно произнёс инспектор. – По-вашему, по-европейски, здесь ничего не сделаешь. Ни улики, ни доказательств, ни свидетелей. – Он сделался ещё бледнее, решительно тряхнул головой. – Ну и пусть. Раз по-европейски нельзя, поступлю по-японски.</p> <p>– Как это – «по-японски»?</p> <p>– Напишу письмо его величеству государю императору. Изложу все свои подозрения в адрес интенданта Суги. И убью себя, в доказательство своей искренности.</p> <p>– Себя? Не Сугу? – потрясённо воскликнул Фандорин.</p> <p>– Убить Сугу значило бы не покарать преступника, а совершить новое преступление. У нас есть древняя, благородная традиция. Хочешь привлечь внимание властей и общества к какому-нибудь злодейству – сделай сэппуку. Лживый человек резать себе живот не станет. – Взгляд Асагавы был воспалён и тосклив. [...]</p>	<p>– Tak, oczywiście... – mrocznie powiedział inspektor. – Według was, Europejczyków, nic tutaj zrobić się nie da. Ani poszlak, ani dowodów rzeczowych, ani świadków. – Zbladł jeszcze bardziej, stanowczo potrząsnął głową. – No i dobrze. Skoro nie można po europejsku, postąpię po japońsku.</p> <p>– Jak to po „japońsku”?</p> <p>– Napiszę list do jego cesarskiej mości. Wyłożę wszystkie swoje podejrzenia pod adresem Sugi. I zabiję się w dowód szczerości.</p> <p>– Siebie? Nie Sugę? – zawołał wstrząśnięty Fandorin.</p> <p>Zabicie Sugi oznaczałoby nie ukaranie zbrodniarza, lecz dokonanie nowej zbrodni. Mamy starą, szlachetną tradycję: kto chce zwrócić uwagę władz i społeczeństwa na jakąś podłość, dokonuje seppuku. Kłamliwy człowiek zawaha się przed rozcięciem sobie brzucha. – Spojrzenie Asagawy było rozpalone i bolesne. [...]</p>

Celem niniejszego artykułu była analiza polskiego przekładu powieści Borisa Akunina *Алмазная колесница: Между строк*, dokonanej przez Jerzego Gondowicza, pod kątem występowania w nim elementów tzw. „trzeciej kultury” (tu: obcej zarówno dla czytelnika oryginalnego rosyjskiego tekstu, jak i dla odbiorcy polskiego przekładu kultury Japonii) i jej prawdopodobnego odbioru w kulturze docelowej. Na podstawie przywołanych powyżej przykładów zauważamy, że w wersji polskiej tłumacz zachował japoński koloryt, stanowiący pożądaną obcość w tekście wyjściowym – bez niego powieść utraciłaby całą swoją wymowę,

ponieważ opiera się na zderzeniu mentalności głównego bohatera, Rosjanina, z filozofią i zwyczajami mieszkańców Japonii, a więc na przeciwstawieniu sobie dwóch różnych obrazów świata. Jak się wydaje, ze względu na bliskość kultury tekstu wyjściowego i kultury tekstu docelowego recepcja zarówno na płaszczyźnie obcych leksemów czy stylizacji na poziomie poezji hokku, jak i na trzeciej płaszczyźnie, tj. kulturowo-historycznej, będzie podobna w przypadku rosyjskiego i polskiego odbiorcy. Wprawdzie przykłady wykazały, że nie zawsze tłumacz zachowuje konsekwencję przy wprowadzaniu japońskiego słownictwa, co może wywołać dezorientację czytelnika, zniknęły też w tłumaczeniu niektóre żarty słowne, łatwo wykrywalne dla adresata tekstu oryginalnego, niemniej jednak w efekcie zarówno czytelnik tekstu wyjściowego, jak i czytelnik przekładu stykają się z egzotyczną, odległą kulturą, odbierając ją – podobnie jak główny bohater powieści – jako opartą na diametralnie odmiennej filozofii, mentalności i tradycji.

Bibliografia:

Źródła drukowane

- Akunin, B. (2005), *Diamentowa karoca*, t. II: *Między wierszami*, tłum. J. Gondowicz, Świat Książki, Warszawa.
- Bednarczyk, A. (2002), *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Śląsk, Katowice.
- Berman, A. (1985), „Przekład jako doświadczenie obcego”, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków, s. 249-266.
- Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków.
- Kotlarek, M. (2009), „Haiku – Akunin – Przekład”, *Między Oryginałem a Przekładem*, XV: *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, Kraków, s. 435-449.
- Lewicki, R. (2000), *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Pałasz-Rutkowska, E., Starecka, K. (2004), *Japonia*, Wydawnictwo TRIO, The Japan Foundation, Biblioteka Fundacji im. Takashimy, Warszawa, *Historia państw świata w XX wieku*.
- Tabakowska, E. (2009), *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Znak, Kraków.

- Urbanek, D. (2004), *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Wydawnictwo Trio, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Urbanek, D. (2011), *Dialektyka przekładu*, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Źródła internetowe

- Akunin, B. (2003), *Almaznaja kolesnica. Między strok*, [on-line] http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/kolesnica.txt – 10.06.2013.
- Diakonowa, J. M. (2002), *Poezija japonskiego žanra triechstiszij (hajku): proischozhdienije i glawnyje czerty*, [on-line] <http://ec-dejavu.ru/h/Hokku.html> – 13.06.2013.
- Dolin A. (2007), *Istorija nowoj japonskoj poezii w 4 tomach*, [on-line] <http://www.ru-jp.org/dolin.htm> – 13.06.2013.
- Hakamada, S. (2008), *Japonskaja sakura i russkaja bierieza*, [on-line] <http://www.russkiymir.ru/russkiymir.ru/magazines/archive/2008/04/article14.html> – 12.06.2013.
- Kowalska, T. (2002), *Japońska poezja haiku*, [on-line] <http://gu.us.edu.pl/node/242241> – 13.06.2013.
- Markowa, W. (red.) (1973), *Japonskije triechstiszija hokku*, [on-line] http://www.belousenko.com/presents/japan_hokku.htm – 13.06.2013.
- Japan Arts Council (2004), *The Puppet Theater of Japan: Bunraku. An Introduction to Bunraku: A Guide to Watching Japan's Puppet Theater*, [on-line] <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/index.html> – 13.06.2013.
- Wawel (2013), *Haiku – poznanie intuicyjne i prostota symbolu*, [on-line] <http://wawel.salon24.pl/485696,haiku-poznanie-intuicyjne-i-prostota-symbolu> – 14.06.2013.

STRESZCZENIE

Artykuł pokrótce zarysowuje zagadnienie obcości/inności w przekładzie interkulturowym (badania A. Bermiana, R. Lewickiego, A. Bednarczyk, D. Urbanek). Zwraca uwagę na obecność w przekładzie kultury obcej zarówno dla użytkowników języka wyjściowego, jak i dla użytkowników języka docelowego – tzw. trzeciej kultury. Problematykę ilustrują przykłady zaczerpnięte z powieści *Almaznaja kolesnica* rosyjskiego pisarza postmodernisty Borisa Akunina i jej tłumaczenia (autorstwa Jerzego Gondowicza) na język polski, zatytułowanego

Diamentowa karoca. Trzecią kulturą okazuje się tutaj kultura japońska, widziana oczami Rosjanina, tytułowego bohatera cyklu *Przygody Erasta Fandorina*. Autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy rosyjski oryginał i polski przekład implikują podobny odbiór trzeciej kultury u odbiorcy wyjściowego i odbiorcy docelowego.

Słowa kluczowe: przekład, trzecia kultura, literatura postmodernistyczna

SUMMARY

Japan in the Polish Translation of B. Akunin's Novel *The Diamond Chariot* – the Problem of the Third Culture in Literary Translations

The article briefly describes the problem of “the Foreign” in intercultural translations (based on research conducted by A. Berman, R. Lewicki, A. Bednarczyk and D. Urbanek). The text draws attention to a culture which is both foreign to the source language and the target language users, that is so called the “Third Culture”. The problem is illustrated by examples from the novel *Almaznaya kolesnitsa* by a postmodern Russian writer Boris Akunin, and its translation into Polish (by Jerzy Gondowicz) entitled *Diamentowa karoca*. Here, the Third Culture turns out to be the Japanese culture, seen through the eyes of a Russian gentleman, the main character of *The Adventures of Erast Fandorin* book series. This article attempts to answer the question whether readers of the translation and readers of the original Russian novel experience the Third Culture in a similar manner.

Key words: translation, third culture, postmodern literature