

Joanna Zakrzewska

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych w Gdańsku

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

jzakrzewska@pjwstk.edu.pl

Przekład z języka japońskiego – wielopłaszczyznowa semiotyka poezji japońskiej

*Oh, East is East, and West is West,
and never the twain shall meet...*

*Oh! Wschód to Wschód, a Zachód to Zachód.
I nigdy się nie spotkają...*

Rudyard Kipling

Wstęp

Język jest podstawowym narzędziem komunikacji między ludźmi. Jest jednocześnie jednym z uniwersalnych składników kultury, która w języku znajduje swój wyraz [Matsumoto, Juang, 2007: 330]. Język odzwierciedla sposób myślenia, system wartości, sposób widzenia, organizacji i interpretacji świata, a nawet strukturę społeczną [Eco, 2002: 361]. Organizuje procesy myślowe, uczucia, motywy oraz skojarzenia. Język jest wytworem i przejawem kultury, zaś kultura wywiera wpływ na strukturę i funkcjonowanie języka tak, aby był zgodny z jej normami wewnętrznymi [Matsumoto, Juang, 2007: 325]. Już w starożytności pojawiła się teoria „ducha” języka, według której język jest przejawem

„ducha narodu” [Eco, 2002: 101]¹. Stąd wniosek, że nie można poznać obcej kultury bez poznania jej języka i na odwrót [Matsumoto, Juang, 2007: 325].

W niniejszej pracy przedstawię problemy translatoryki wynikające ze specyfiki języka japońskiego, języka nie tylko odmiennego morfologią, fleksją czy słowotwórstwem, ale przede wszystkim osadzonego w całkowicie odmiennej kulturze. Elementem niezwykle istotnym jest również system pisma oparty o ideogramy *kanji*, będące nośnikami wielorakich znaczeń i idei. Z powodu rozległości tematu skupię się zasadniczo na zagadnieniach związanych z przekładem poezji japońskiej, której dystynktywną cechą jest jej niezwykła zwięzłość. Tłumacz, zachowując tę cechę, musi oddać w przekładzie całe bogactwo znaczeniowe zawarte zarówno w warstwie słownej oryginału, jak i warstwie graficznej. W poezji japońskiej, oprócz tych dwóch wymienionych warstw, występuje również całe bogactwo figur stylistycznych, które przed odbiorcą rozwijają wiele obrazów-skojarzeń nakładających się na treść wiersza, dopowiadając ją niejako „między linijkami”. W przypadku tłumaczeń na inny język należy pamiętać również o potrzebie wpisania kontekstów kulturowych oryginału w konteksty kultury przekładu. Czy takie przeniesienie „sensu” z kultury japońskiej do kultury polskiej jest możliwe? Czy możliwe jest tłumaczenie poezji japońskiej bez zubożenia jej o sensory ukryte, ale przecież istniejące? Czy bez znajomości grafiki zapisu oryginału nadal pozostaje to ten sam poemat? Z tymi pytaniami spróbuję zmierzyć się w niniejszym artykule.

Język japoński – cechy charakterystyczne

Język japoński jest jednym z najdziwniejszych języków świata. Ponieważ naukowcom nie udało się udowodnić pokrewieństwa z żadnym innym językiem na ziemi, został on uznany za jeden z dwóch, obok koreańskiego, języków izolowanych. Większość naukowców skłania się ku teorii pokrewieństwa z językami altajskimi, czyli tureckim, tunguskim, mandżurskim, mongolskim, ale są też tacy, którzy doszukują się pokrewieństwa z językami Azji Południowo-Wschodniej i Polinezji.

¹ Teoria rozwinięta została w XVIII wieku przez niemieckich naukowców: W. Humboldta i J.G. Herdera, za: Eco, 2002: 101.

Cechy morfologiczne decydują o przynależności do grupy języków syntetycznych², co upodabnia go do języka polskiego, ale do podgrupy języków aglutynacyjnych³, czym od polskiego się różni. Specyfiką języka japońskiego jest również fakt, że kultura japońska, pomimo swych starożytnych początków, sięgających 40 000 lat p.n.e. (a może i dalej, ponieważ wykopaliska archeologiczne systematycznie datowane są coraz wcześniej), aż do VI wieku n.e. nie stworzyła żadnego systemu pisma. Dopiero wraz z przybyciem z Chin buddyzmu i konfucjanizmu Japończycy przyswoili chińską umiejętność pisanie [Starecka, 2007: 11].

Podstawową cechą języka japońskiego jest, wspomniana wyżej, aglutynacja. Pojedyncze afiksy będące wykładnikami pojedynczych funkcji gramatycznych dołączane są w postpozycji do tematu fleksyjnego. Przykładem może być forma *oishikunakatta* „nie było smaczne”, gdzie *oishi(i)* – przymiotnik „smaczny/a/e”, *kuna(i)* – cząstka przecząca, *katta* – cząstka przeszła. Cechą aglutynacji jest brak zmian fonetycznych w obrębie wyrazów. W przypadku czasowników i przymiotników tworzone są formy wielokrotnie łączone, zaś do rzeczowników dołączane są partykuły, tworząc rodzaj paradygmatu fleksyjnego, np.: *ie* – „dom”, *ie-no* – „domowy”, *ie-de* – „w domu”, *ie-wo* – „dom” (dopełniacz). W języku japońskim spotykamy również formy analityczne, np. w połączeniach dwóch czasowników czy przymiotników [Huszcza, Ikushima, Majewski, 2003: 115]. Język japoński wyróżnia również mało odmian nieregularnych i wzorców odmian.

Jest to język o niezwykle prostej fonologii, ubogi w fonemy (23 fonemy) [Suzuki, 1992: 97]. Posiada pięć samogłosek (a, i, u, e, o + długie: ā, ī, ū, ē, ō), czternaście spółgłosek twardych (k, s, t, ts(=c), n, h, y (=j), r, w(=ɾ), g, z(=dz), d, b, p) oraz trzy miękkie (j(=dź), ch(=ć), sh(=ś)). Wszystkie sylaby są otwarte, nie ma zbitek spółgłoskowych [Suzuki, 1992: 97].

Język japoński charakteryzuje również specyficzna fleksja. Rzeczownik nie posiada rodzaju gramatycznego (jest tylko rodzaj naturalny) ani kategorii liczby gramatycznej – niektóre rzeczowniki mogą przybierać

² Dominują w nim konstrukcje, w których temat fleksyjny oraz wykładnik funkcji gramatycznej należą do tego samego członu składniowego, czyli do tej samej formy wyrazowej.

³ Dla porównania język polski zaliczany jest do języków fuzyjnych, w których fuzyjne końcówki są wykładnikami kilku funkcji gramatycznych jednocześnie.

końcówkę o znaczeniu wielości (np. *hitotachi* – „ludzie”, *karera* – „oni”) lub ulegać podwojeniu (np. *hitobito* – „ludzie”, *shimajima* – „wyspy”). Wszystkie rzeczowniki są „niepoliczalne” (do liczenia używamy specjalnych konstrukcji, np. *hon issatsu* – „jedna książka”). Brak jest również kategorii określoności, tzn. rodzajników oraz przedimków. Cecha aglutynacji języka japońskiego decyduje o braku zmian fonetycznych w obrębie rzeczownika. Odmiana fleksyjna odbywa się poprzez dodanie nieodmiennych części zwanych partykułami. Wyróżnia się następujące partykuły przypadków gramatycznych: *wo* – biernik, *ni* – dopełniacz, *de* – narzędnik, *yo* – wołacz, *kara* – od, *made* – do, *e* – w kierunku, *to* – z. Występują również dwie partykuły podmiotu. Partykuła *wa* będąca partykułą tematu wypowiedzi lub tzw. podmiotu logicznego zdania oraz partykuła *ga* wskazująca na temat, czyli podmiot gramatyczny. W języku japońskim temat zdania (*wa*) zajmuje naczelne miejsce i znajduje się zawsze na początku zdania. Określa on kontekst wypowiedzi. Dla morfologii czasownika najbardziej charakterystyczne są (obok aglutynacji): brak kategorii osoby, kategoria honoryfikatywności, dwa czasy gramatyczne: przeszły i nieprzeszły oraz często stosowana strona bierna i sprawcza (kulturowo unika się wyrażania sprawczości własnej). Dla przykładu: „herbata została wypita” – *ocha-ga nomareta*, „spowodowano, że zjadłem” – *gohan-wo tabesaseta*. Czasownik posiada również formę zwykłą i ciągłą, formy przechodnie i nieprzechodnie oraz cztery tryby warunkowe⁴. Niezwykle ważna jest kategoria honoryfikatywności, nakazująca stosowanie odpowiednich form w zależności od statusu społecznego nadawcy komunikatu (podstawowe rozróżnienie: wyższy status, niższy status, osoby równe statusem) oraz jego stopnia zażyłości z odbiorcą (formy kolokwialne oraz honoryfikatywne). Obok wymienionych wyżej form, czasownik posiada analityczne formy złożone (np. sufiks *-te oku* wskazuje na zrobienie czegoś na zapas, „zawczasu”, *-te shimau* wskazuje na zakończenie czynności albo przykreść z jakiegoś powodu, *-temo* – „nawet, jeśli”). Specyficznym zjawiskiem językowym jest także morfologia przymiotnika, który odmienia się przez kategorie czasownika, a więc ma czasy oraz tryby. Stopniowanie przymiotnika odbywa się opisowo.

⁴ Także inne formy, np.: prohibywną, hortatywną, wolitywną, gerundialną, imperceptywną, negatywno-przypuszczającą, niefinitywną formę adnegatywną, egzemplifikatywną, dwie formy rozkazujące [Huszcza, Ikushima, Majewski, 2003: 7].

Omawiając cechy gramatyki języka japońskiego, trzeba podkreślić zjawisko wielosystemowości gramatycznej. W obrębie jednego systemu wyróżnia się trzy typy słownictwa: wyrazy rodzime (*wago*, 和語), wyrazy zapożyczone głównie z chińskiego, czyli tzw. podsystem sinojapoński (*kango*, 漢語) oraz inne zapożyczenia językowe głównie z języka angielskiego (*gairaigo*, 外来語). Każdy z tych systemów posiada odmienny zapis (*wago* – *kanji* + *hiragana*, *kango* – *kanji*, *gairaigo* – *katakana*) oraz podlega odmiennym systemom odmiany. Podsystem rodzinny pełni funkcję nadrzędną w stosunku do pozostałych. Na dwuwarstwowość języka japońskiego wskazuje również Takao Suzuki, dokonując podziału na język codzienny (*wago*) i język specjalistyczny (*kango*) [Suzuki, 1992: 84]. Należy również podkreślić trójsystemowość ekwiwalentów słownych, w których zachodzi pełna synonimia. Na przykład wyraz „idea” można wyrazić w podsystemie rodzimym: *kangae* (考え), ale również w sinojapońskim: *chakusō* (着想) oraz w *gairaigo*: *aidea* (アイデア). Na końcu należy również wspomnieć o podziale na dwa płciowe dialekty, czyli język męski i język kobiecy.

Opisując cechy dystynktywne języka japońskiego, należy zaznaczyć charakterystyczny szyk zdania. Jest to zasadniczo niezmienny szyk: SOV (*Subject–Object–Verb*) podmiot–dopełnienie–orzeczenie, np.: *Tanakasan-ga Keikosan-ni tegami-wo okurimashita*, dosł.: „Tanaka do Keiko list wysłał”. Szyk taki jest szczególnie kłopotliwy przy tłumaczeniu ustnym lub symultanicznym, gdyż sens zdania „objawia się” się na końcu wypowiedzi. Nie można wobec tego tłumaczyć „na bieżąco”, bowiem dopiero końcowe orzeczenie wskazuje na znaczenia wszystkich związków składniowych zdania.

Pozostając przy języku mówionym, należy zauważyć, że kultura japońska zaliczana jest do kultur wysokiego kontekstu [Matsumoto, Juang, 2007: 150], w których zachowania są zmienne i zależne od sytuacji czy kontekstu [Matsumoto, Juang, 2007: 410]. Z tego powodu w zachowaniach językowych dominują akty pośrednie (np. *kin'en desu* – „tu nie palimy”, *yoroshii desuka* – „czy tak będzie dobrze?” = „pozwoli pan?”), wypowiedzi urywane, użycie piętrowych form bierno-sprawczych, formy bezosobowe (z ukrytym podmiotem), uniwersalne *chotto* – „trochę” (*chotto suimasu* dosł.: „trochę zapalę”). Zjawisko to zauważalne jest w szczególności w etymologii behawitywów (np. *sumimasen*, używane jako „przepraszam”, oznacza „bez końca...”, *sayōnara* – „do widzenia”

– oznaczało „w takim razie...”). W języku mówionym dużą rolę pełnią tzw. *aizuchi*, czyli przekaz zwrotny *backchanneling*, np.: *hai* – „tak, tak jest, rozumiem”, *naruhodo* – „jasne, w rzeczy samej”, *un* – „mhm”, *hontō desuka* – „naprawdę?”, *ya da* – „och, nie!”.

Kończąc rozważania na temat cech języka japońskiego, należy wspomnieć o dwóch kwestiach związanych z semantyką: homonimach i honoryfikatywności. W japońszczyźnie mamy do czynienia zarówno z niezwykle powszechną polisemią (jeden wyraz posiada co najmniej dwa znaczenia), jak i z jeszcze powszechniejszą homonią (wyrazy mają taką samą postać dźwiękową, lecz różne znaczenia). Konsekwencją tego zjawiska jest wydłużenie wypowiedzi, w celu nadania jej odpowiedniego kontekstu [Suzuki, 1992: 99] lub opatrzenie jej tekstem w funkcji wyjaśniającej, jak ma to miejsce np. w programach telewizyjnych. Jako przykład homonimii można podać słowo *kōen* (こうえん), które zapisane w postaci *hiragany* posiada dziewiętnaście różnych znaczeń, rozróżnialnych jedynie dzięki kontekstowi. Dopiero zapis w formie *kanji*⁵ definiuje ostatecznie znaczenie.

Kolejnym zagadnieniem jest hierarchiczność społeczna mająca odzwierciedlenie w języku. Status społeczny oraz przynależność do grupy wymagają używania określonych form w określonych kontekstach. W języku japońskim istnieje osobny system językowy dla określeń dotyczących „mnie” i „mojej grupy” (np.: moja matka – *haha* (母), moja starsza siostra – *ane* (姉), moja żona – *kanai* (家内)) oraz „ciebie” i „twojej grupy” (analogicznie: twoja matka – *okāsan* (お母さん), twoja starsza siostra – *onēsan* (お姉さん), twoja żona – *okusen* (奥さん). Zachowania językowe zmieniają się również w zależności od tego, czy rozmawiamy z osobą o wyższym od nas statusie społecznym, niższym czy równym. Zjawisko to można prześledzić na podstawie zwrotów „ja” i „ty”. W języku japońskim mężczyzna mówi o sobie *watashi* w rozmowie z osobą o wyższym statusie. Kobieta zaś używa

⁵ (公園 park, 後援 wsparcie, 公演 przedstawienie, 講演 wykład, 口演 ustna prezentacja, 高遠 szlachetny, wyniosły, 広遠/弘遠/宏遠 dalekosiężny, 好演 dobre przedstawienie, 降園 wracać z przedszkola, 香煙 dym z kadzideł, 口炎 zapalenie błony śluzowej, 口縁 krawędź naczynia, 光炎 blask i płomienie, 紅炎 / 紅焰 czerwone płomienie, protuberencja Słońca, 黄鉛 chromowana żółć, 公苑/ 光塩 instytucja) [<http://matsumi.ownlog.com/slowa-o-takim-samym-odczycie,2512525,komentarze.html>].

tego zwrotu w większości sytuacji. Bardziej uprzejmy jest zwrot *wata-kushi*, zaś mniej uprzejmy *boku* i *ore*. Zwrotów *boku* oraz *ore* używają w zasadzie tylko mężczyźni w rozmowie z przyjaciółmi bądź kolegami, przy czym *ore* najczęściej zarezerwowane jest dla stosunków damsko-męskich. Słownikowy zwrot „ty” to *anata*. W praktyce jest to zwrot używany w bardzo bliskich stosunkach koleżeńskich lub miłosnych. W oficjalnych sytuacjach używa się nazwiska z przyrostkiem *san*, czyli „pan”, lub z nazwą pełnionego stanowiska bądź roli społecznej, np. Tanaka *shachō* to Pan Prezes Tanaka. W sytuacjach mniej formalnych stosuje się *kimi* oraz *omae*. Obydwa zwroty mają lekkie zabarwienie poniżające, a więc stosuje je mężczyzna do swojej partnerki, przełożony do podwładnego, chłopcy do dziewczynek. [Matsumoto, Juang, 2007: 326-327]. Mąż w stosunku do żony często używa *oi!*, które dosłownie oznacza „hej!”, jednakże kulturowo nie jest uważane za niewłaściwe.

Język japoński – systemy pisma

Język japoński oparty jest na ideogramach *kanji* chińskiego pochodzenia. Obecnie znanych jest ok. 50 000 znaków *kanji*, z czego w czynnym użyciu znajduje się ok. 3000-4000. *Jōyō kanji* to zestaw 2135 obowiązujących znaków, które każdy Japończyk musi opanować w procesie edukacji. Współczesny język pisany ma charakter ideograficzno-sylabograficzny. Obok znaków *kanji*, współistnieją dwa sylabariusze: stosowana do nazw obcych oraz dla wyróżnienia w tekście *katakana* (片仮名) oraz *hiragana* (平仮名) używana do zapisu końcówek gramatycznych. Oprócz tych trzech systemów w użyciu znajdują się litery alfabetu łacińskiego, zwane *romaji*, oraz cyfry arabskie. Ponieważ wszystkie systemy pisma funkcjonują w tekście jednocześnie, japońska forma zapisu wyróżnia się na tle innych języków świata swoim skomplikowaniem.

Same znaki *kanji* funkcjonują jako podsystem w większym systemie zapisu języka japońskiego. Przy czym każdy pojedynczy znak posiada zwykle przynajmniej dwa czytania (może mieć dużo więcej): sinojapońskie (*on'yomi*, 音読み) oraz japońskie (*kun'yomi*, 訓読み) i często więcej niż jedno tylko znaczenie. Ideogramy *kanji*, jak sama nazwa mówi, to grafy obrazujące idee. *Kanji* powstały z piktogramów, a dzięki swojej formie ideograficznej dają możliwość zrozumienia sensu bez

werbalizacji słowa w umyśle. Można „przeczytać” książkę, nie czytając wyrazów, tylko je rozpoznając. Widząc znak 山, można go również nazwać po polsku „góra”, po angielsku *mountain* lub po japońsku *yama* lub *san*.

Kanji powstały z pisma obrazkowego, czego ślady można zauważyć we współczesnych postaciach znaków. Na przykład wyrazy: góra 山, rzeka 川, ogień 火, oko 目 i wiele innych. Te proste znaki jako elementy składowe łączone są w bardziej skomplikowane znaki, budując pojęcia abstrakcyjne. Złożony znak *kanji*, oprócz przypisanego znaczenia i czytania, posiada również w formie graficznej znaczące elementy tworzące go. Dla przykładu: znak „kwiat” 花 (*hana*) składa się z dwóch elementów: w górnej części znajduje się element zwany *kusa kanmuri*, czyli „korona z trawy”, który często pojawia się w znakach oznaczających rośliny. Na dole zaś umieszczony jest znak oznaczający „zmianę” (化ける, *bakeru*). W ten sposób trawa, która uległa przemianie w świadomości Japończyka oznacza kwiat. Dodatkową informację wprowadza znak 化 „zmiana”, który składa się ze znaków: „człowiek” (人, *hito*) i „łyżka” (匕, *saji*). Możemy sobie wyobrazić człowieka sadzącego przy pomocy łopatkę roślinę, która po jakimś czasie zmienia się w piękny kwiat. Ideogram *kanji* jest zatem zarówno obrazem, jak i symbolem, elementem kodu, ale też systemem znaczeń semantycznych i semiotycznych, często bardzo rozwiniętym dzięki kulturowym skojarzeniom.

Znaki *kanji*, łącząc się z innymi w słowa dwu-, trzy-, czteroznakowe o nowych wartościach fonetycznych i semantycznych, tworzą system trudny do opanowania nawet dla samych Japończyków. Złożenia *kanji* nazywane są *jukugo* (熟語), co znaczy dosłownie „dojrzałe słowo”. Najwięcej w języku japońskim jest połączeń dwuznakowych, czytanych zwykle w wersji sinojapońskiej, np.: wazon (花瓶, *kabin*), ukochany/a (恋人, *koibito*), estetyka (美学, *bigaku*) itd. Złożenia dwuznakowe mogą być jednak czytane także tradycyjnie, po japońsku (*ku-n'yomi*), lub w sposób mieszany⁶. Niektóre złożenia mają własne, nietypowe czytania⁷. Duża jest także liczba połączeń czteroznakowych

⁶ Występują dwa rodzaje tego typu czytań: *yutō yomi* (湯桶読み) – pierwszy znak ma czytanie japońskie, drugi chińskie i *jūbako yomi* (重箱読み) – pierwszy znak ma czytanie chińskie, drugi japońskie [Starecka, 2007: 14].

⁷ Należą tu: *ateji* (当て字) – ideogramy pełnią funkcję fonetyczną lub obcym czytaniom przypisywane są ideogramy, oraz *jukujikun* (熟字訓) – całemu złożeniu

zwanych *shiji jukugo* (四字熟語), dla których wydawane są osobne słowniki [Starecka, 2007: 12-15]. Powstałe złożenie, oprócz czytania, zyskuje też nowe znaczenie. Czasami to nowe znaczenie ma ścisły związek ze znakami składowymi, które go tworzą, a czasami nie. Niezależnie od nowego znaczenia, dla odbiorcy osadzonego w kulturze japońskiej nadal pozostają tam dwa, trzy, czy cztery znaki *kanji*, które zachowują swoje pierwotne znaczenia. Wobec tego nowe słowo zawiera w sobie nadal konotacje pojedynczych znaków, jednocześnie rodząc nowe.

Ideogramy same będące nośnikami treści, tworząc nowe wyrazy, a co za tym idzie nowe pojęcia-obrazy, wchodzą ze sobą zarówno w związki zarówno syntagmatyczne, jak i paradygmatyczne. Zaś jako elementy poetyckie, dzięki swojej zawartej w znakach semiotyce, budują sieć skojarzeń, zwykle niedostępnych dla kultury europejskiej znającej jedynie uboższą, tłumaczoną wersję poematu.

Poezja japońska – rodzaje, środki stylistyczne

Japończycy uważają się za naród poetów [Yamamoto, 1992: 27], uwarunkowany na piękno natury, zdolny w doskonałych słowach oddać jej subtelne piękno. Zgodnie z tą teorią język japoński ma zdolność mimetycznego przedstawiania rzeczywistości oraz jest bliski mowie natury, potrafi oddać szmer strumienia, śpiew ptaków [Wybacz, 2005: 18]. Świadczyć ma o tym wielość onomatopei, tzw. *giongo* (擬音語), np. *gatangoton* (odgłos jadącego pociągu), *zāzā* (odgłos padającego intensywnie deszczu), i wyrazów naśladujących sytuację lub uczucia, tzw. *gitaigo* (擬態語), np.: *kirakira* (migocząc), *tsurutsuru* (gładki), *ikiiki* (żwawo), *furafura* (trzęsąc się). Nie rozwodząc się nad tą kwestią, należy stwierdzić, że poezja we wszystkich epokach zajmowała niezwykle ważne miejsce w kulturze japońskiej. Również proza japońska zawiera najczęściej sporo fragmentów poetyckich.

Poezja japońska jest niezwykle zwięzła. Można powiedzieć, że to najbardziej lapidarna poezja na świecie. Zasadniczym czynnikiem budującym poezję jest sylabizm oraz rytm fraz o ustalonej liczbie sylab

przypisywane jest japońskie czytanie w oparciu o związek semantyczny [Starecka, 2007: 12-15].

[Melanowicz, 1994: 29]. Dominują dwie formy poetyckie⁸. Są to pieśń *waka* (和歌) składająca się z 31 sylab oraz *haiku* (俳句) zbudowane z 17 sylab. *Waka* jest najstarszą formą poetycką⁹. Składa się z dwóch części: strofy górnej *kami-no ku* (上の句) ze stałym rozczłonkowaniem fraz w układzie 5+7+5 oraz strofy dolnej *shimo-no ku* (下の句) o układzie sylab 7+7. Z niej powstała „pieśń wiązana” *renga* (連歌), będąca formą poetyckiej dyskusji rozwijającej się w czasie, w której jedna osoba układała strofę o układzie sylab 5+7+5, następna odpowiadała jej strofą w układzie 7+7, kolejna 5+7+5 itd. Utwór powstawał w wyniku interakcji uczestników spotkania towarzyskiego w procesie zbiorowej kreacji, przy czym każda kolejna strofa musiała w pewien sposób nawiązywać do poprzedniej. *Renga* nazwana została przez Krystynę Wilkoszewską „interaktywną grą tekstualną” [Wilkoszewska, 2005: 11]. Z *renga*, poprzez usamodzielnienie się pierwszej strofy *hokku* (発句), powstało znane na całym świecie *haiku*. Siedemnastosylabowe *haiku* charakteryzuje się specyficzną ekspresyjnością zamkniętą w ramy formalne układu sylab 5+7+5. *Haiku* to rodzaj wiersza-szkicu, który próbuje oddać nastrój chwili w całej pełni jej barw, zapachów, melodii, tak aby umożliwić odbiorcy dotknięcie „prawdy ludzkiej egzystencji”. *Haiku* konstytuują dwa pojęcia: słowo o porze roku *kigo* oraz słowo ucinające *kireji*, do których autorka powróci w ciągu dalszych rozważań.

Omawiając japońskie środki stylistyczne, rozpoczniemy od popularnej metafory. Najbardziej chyba znaną japońską metaforą poetycką jest porównanie poezji do rośliny wyrastającej z nasienia ludzkich serc i wypuszczającej tysiące liści słów. Metafora ta autorstwa Ki no Tsurayuki (紀貫之, 872-945) pochodzi z *Kanajo*, czyli przedmowa do „*Kokin wakashū*” (905 r.). Oparta została na skojarzeniu zwrotu „liście słów” (*koto-no ha*, 言の葉) z wyrazem „słowo, język” (*kotoba*, 言葉, które budowane jest przez te same ideogramy i dosłownie tłumaczone oznacza: „słowa-liście”) [Olszewski, 2003: 97]. W porównaniu z metaforą w rozumieniu zachodnim tylko pozornie mamy do czynienia z zestawieniem obcych znaczeniowo wyrazów (liście i słowa). W kulturze japońskiej

⁸ Termin *waka* oznacza dosłownie „pieśń japońska”. Do X wieku istniało wiele japońskich form poetyckich, m.in.: *chōka*, *sedōka*, *katauta* i *tanka*, z których najpopularniejsza była *tanka*, czyli „pieśń krótka” i to ona zdominowała poezję japońską na całe stulecie, przejmując określenie „pieśń japońska” [Melanowicz, 1994: 26].

⁹ Najstarsze zabytki piśmiennicze pochodzą z VIII wieku [Melanowicz, 1994: 26].

naturalne wydaje się w tym wypadku skojarzenie z graficznym zapisem słowa *kotoba*. Zyskanie nowego znaczenia odbywa się tu na zasadzie skojarzeń graficznych.

Pieśni japońskie po-
wstają z nasienia serc
ludzkich i wypuszczają
tysiące **liści słów**

大和歌は、人の心
を種としてよろづ
の言の葉とぞ
なれりける

*hito-no kokoro-wo
tane-to shite yorozu-
-no koto-no ha tozo
narerikeru*

Specyficznym rodzajem metafory często stosowanym w poezji japońskiej jest przeniesienie orzeczenia z podmiotu poetyckiego na obiekt.

stanę na chwilę
wtulony
za wodospadem
początek lata
(Matsuo Bashō)

暫時は
瀧に籠るや
夏の初

*shibaraku-wa
taki-ni komoru-ya
ge-no hajime*

Poprzez pominięcie partykuł, jak również dzięki specyfice języka japońskiego pozwalającej na pominięcie podmiotu oraz brak kategorii osoby w odmianie czasownika, powyższe *haiku* możemy zinterpretować na dwa sposoby: „ja stanę wtulony za wodospadem” (choć w oryginale nie jest powiedziane kto – „ja”, „on”?) lub „początek lata wtulony za wodospadem”. W rzeczywistości w wierszu zawarte są oba te obrazy [Żuławska-Umeda, 1983: 9].

Innym zabiegiem zbliżonym do metafory są *kakekotoba* (掛詞), czyli słowa o podwójnym znaczeniu i funkcji, rodzaj klamry spinającej odległe znaczenia tym samym brzmieniem. Najczęściej stosowane są skojarzenia pomiędzy homonimami, które zapisane są *kanq*, a nie ideogramami *kanji*, dzięki temu mogą implikować oba znaczenia jednocześnie. Typowym *kakekotoba* jest słowo *matsu* (まつ). Może ono oznaczać „sosnę” (松, *matsu*) lub czasownik „czekać” (待つ, *matsu*) i w świadomości japońskiego odbiorcy oba te obrazy nakładają się na siebie. Przyjrzyjmy się strofom, bardzo umiejętnie przetłumaczonym przez Annę Zalewską, w których to właśnie skojarzenie zostało wykorzystane. Warto zwrócić uwagę, że w oryginale występuje tylko raz słowo *matsu*.

Wyruszam, lecz gdy	たちわかれ	tachiwakare
usłyszę, że czekasz , jak	いなばのやまの	<i>Inaba no yama no</i>
czekają stare sosny	みねにおふる	<i>mine ni ouru</i>
z góry Inaba,	まつとしきかば	<i>matsu to shi kikaba</i>
powrócę natychmiast! ¹⁰	いまかへりこむ	<i>ima kaerikomu</i>

Często wykorzystywanymi *kakekotoba* jest też słowo *nami* (なみ), które oznacza: rzeczownik „falę” (波, *nami*), przymiotnik „zwykły” (並, *nami*) oraz kojarzony jest ze słowem „łzy” (涙, *namida*). Dla japońskiego odbiorcy wyjątkowo poetyckim obrazem są rękawy kimona zmoczone falami (czyli łzami), które oznaczają potajemną tęsknotę za ukochaną lub ukochanym. Tego typu skojarzenie wykorzystane jest, obok obrazu „tęskniących sosen”, w wierszu Minamoto no Shigeyukiego:

Na Wyspach Sosen,	松島や	Matsushima-ya
wśród skał Ojimy,	雄島の磯に	Ojima-no iso-ni
rybak sieci zarzuca.	あさりせし	asariseshi
Me rękawy są chyba	あまの袖こそ	ama-no sode koso
mokre jak jego szaty ¹¹ .	かくは濡れしか	kaku-wa nureshika

Podobną figurą stylistyczną *kakekotoba* posługuje się autor w wierszu *haiku*:

oto samotność	さびしさや	sabishisa-ya
wśród ukwieconych	華のあたりの	hana-no atari-no
wiśni	あすなろう	asunarō
cyprys wyniosły		
(Matsuo Bashō)		

W tym wypadku nazwa japońskiego cyprysa *asunarō* może być kojarzona z dwoma popularnymi słowami: *asu* – „jutro” – oraz *narō* – „stanie się” (z odcieniem nadziei). Wobec tego można postawić retoryczne pytanie o istotę samotności. Co jest jej symbolem: nietrwałe kwiaty wiśni, które za chwilę opadną, czy cyprys, drzewo wiecznie zielone, które

¹⁰ Za: Fujiwara, 2008: 106.

¹¹ Ibidem.

kojarzy się z trwałością i nadzieją jutra? [Żuławska-Umeda, 1983: 13]. W ten sposób, używając zapisu sylabariuszem *hiraganą*, która pozostawia miejsce na podwójną interpretację, autor może wydobyć dodatkowe wartości semantyczne i fonetyczne.

Przyjrzyjmy się fragmentowi *renga*:

kasztanek,	かしの	kashira-no
który krople rosy	露をふるう	<i>tsuyu-o furuu</i>
strząsa	あかむま	<i>akamuma</i>
z grzywy z rozmachem		

Zastosowanym tu środkiem stylistycznym, obok homonimii, jest polisemia. W zacytowanym fragmencie ideogram *tsuyu* (露), ponieważ posiada trzy znaczenia, jest przykładem polisemii: 1) rosa, 2) coś drobnego, małego, ulotnego (przenośnie: pięknego), 3) lży. Zaś zapisany w postaci *hiragany* wyraz *furuu* jest przykładem homonimii. W zależności od sposobu zapisu ideograficznego można go zrozumieć jako: 振るう – potrząsać czymś z rozmachem, 奮う – nadawać żywotność, 篩う – roztrzasać, rozsiewać [Żuławska-Umeda, 2007: 62-64].

Oryginalnymi figurami stylistycznymi związanymi z grafiką zapisu są tzw. *ateji* i *jukujikun*. Jest to rodzaj zabiegu, kiedy obcym słowom w ich wartości fonetycznej przypisywane są *kanji* lub odwrotnie. Wymienię tutaj przykład niepochodzący z przekładu poetyckiego, a z prozy popularnej, jednakże dobrze ilustrujący zagadnienie. W książce *Harry Potter i więzień Azkabanu* występuje określenie „dementor”. Jest to duch wysysający z ludzi szczęście, wywołujący niewyobrażalne przygnębienie i smutek. Japońska tłumaczka Yuko Matsuoka zastosowała zabieg zwany *ateji* poprzez nadanie wyrazowi „dementor” fonetycznej wartości angielskiej (*the Dementor*), zaś graficzną japońską, wykorzystując skojarzenie z wampirami. Słowo „wampir”, po japońsku *kyūketsuki* (吸血鬼), składa się z trzech znaków: *kyū* (吸) – „wysysać”, *ketsu* (血) – „krew” i *ki* (鬼) – „diabeł”, czyli „diabeł wysysający krew”. W postaci graficznej dementor to *kyūkonki* (吸魂鬼). Poprzez zamianę jednego ideogramu autorka uzyskała znaczenie „diabeł wysysający duszę” (魂 – *tamashii*, *kon*, dusza), które pozostaje takim w sensie i graficznym, i semantycznym, uwzględniając jednocześnie angielski sposób odczytu, który pojawia się w formie *katakany* ponad znakami – (ディメンター).

Widzimy, że język japoński dysponuje całym szeregiem możliwości gier słowno-graficznych, które budują wielopłaszczyznowe sieci licznych skojarzeń. Niektóre z nich są kulturowo wzmacniane i funkcjonują w całym społeczeństwie, niektóre zaś budowane są *ad hoc*, na potrzebę chwili, inne jeszcze są skojarzeniami zupełnie indywidualnymi, zależnymi od doświadczenia czy wyobraźni człowieka.

Wśród różnych zabiegów stylistycznych bardzo popularne są nawiązania do pory roku. Poprzez wprowadzenie choćby jednego wyrazu oznaczającego porę roku buduje się odpowiedni nastrój i ukazuje sytuację wiersza czy wypowiedzi. Służy temu tzw. słowo o porze roku – *kigo* (季語), obowiązkowe w poezji *haiku*, ale bardzo często stosowane także w innych gatunkach poezji. *Kigo* są powszechnie znane i dla wszystkich osadzonych w kulturze japońskiej oczywiste. Związane są z odwiecznym podziwem dla sił natury, z kulturowo istotną przemijalnością pór roku i wszelkimi zmianami związanymi z przemijaniem, np.: pierwsze pędy wiosenne, opadanie kwiatów *sakury*, rozkwitanie powoju o świcie, rosa na liściach i wiele innych. Związane są również z licznymi kategoriami estetycznymi, takimi jak *mono no aware*¹², *yūgen*¹³, *wabi*¹⁴, *sabi*¹⁵ i wieloma innymi, które ze względu na rozległość tematu nie zostaną w tym miejscu omówione¹⁶. Wracając do *kigo*, należy zaznaczyć, że jest ich niezwykle dużo. Są to zazwyczaj nazwy ptaków i roślin charakterystycznych dla danej pory roku i co ciekawsze, nazwy te, pomimo swej wielości, znane są nawet wśród przeciętnych Japończyków. Dla japońskiego odbiorcy przywołanie obrazu np. rosy o świcie na płatkach kwiatu nie tylko budzi skojarzenie z jesienią, ale buduje wiele skojarzeń związanych z estetyką (piękno przemijania), filozofią („życie ludzkie jest nietrwałe jak rosa, którą

¹² もののあわれ – najważniejsze pojęcie estetyczne literatury japońskiej, oznaczające wrażliwość na świat, zachwyt nad ulotnym pięknem zawierające w sobie smutek, ale również zgodę na przemijanie. Termin *mono no aware* został po raz pierwszy opisany przez japońskiego uczonego Motooriego Norinagę (1730-1801).

¹³ 幽玄 – japońska kategoria estetyczna, tajemnicze piękno.

¹⁴ わび – japońska kategoria estetyczna, piękno szlachetnego ubóstwa, związane z duchem zen, prostym, skromnym życiem. Spokojne, surowe, czyste piękno przedmiotów prostych, naznaczonych upływem czasu.

¹⁵ 寂び – japońska kategoria estetyczna. Piękno osamotnienia, opuszczenia, oderwania, duchowej izolacji, zwiera element spokoju, starości i chłodu.

¹⁶ Zainteresowanych odsyłam do książki: Kubiak Ho-Chi, B. (2009), *Estetyka i sztuka japońska*, Universitas, Kraków.

wysuszają pierwsze promienie słońca”), licznymi utrwalonymi kulturowo obrazami, a także wieloma odniesieniami literackimi do poezji i prozy.

W poezji *haiku* stosowne jest tzw. „słowo ucinające” – *kireji* (切れ字). Jest to zawieszenie głosu, zatrzymanie, pewna cezura, która pozostawia miejsce na dopowiedzenie treści przez odbiorcę dopuszczzonego w ten sposób do współkompozycji utworu. *Kireji* oddzielają również podmiot od orzeczenia i dopełnienia, co pozwala na wielorakość interpretacyjną [Żuławska- Umeda, 1983: 9].

wokół / tak / cicho...//	閑さや	shizu / kasa / ya...//
stapia / się.../ z litą /	岩にしみいる	iwa / ni.../ shimi / iru//
skąłą//	蟬の	semi / no .../ koe...//
woła / nie.../ cykad...//		

Tradycyjnymi tropami stylistycznymi są także *makura kotoba* (枕詞, dosł. „słowa-poduszki”), czyli stałe epitety dla pewnych klas słów, powiązane z nimi bardziej fonetycznie niż semantycznie. Na przykład stałym epitetem dla wiosny stało się słowo *fuyugomori* (冬籠り), czyli dosłownie „zamykająca zimę”, zaś na określenie starożytnej Japonii używano epitetu *soramitsu* (空満) – „wypełniająca niebo” – lub *Akitsu-shima* (秋つ嶋) – „wyspy jesienne” [Melanowicz, 1994: 30, 99].

W poezji japońskiej spotykamy się często z jeszcze jednym zabiegiem stylistycznym nawarstwiającym znaczenia i obrazy. Jest to nawiązanie lub cytaty z innych utworów poetyckich, zwane *honkadori* (本歌取), budowane przy pomocy całego wersu lub jedynie kilku słów. Jest to rodzaj aluzji w celu wywołania odpowiedniego nastroju oraz przywołania obrazów z cytowanego tekstu, które nakładają się na tekst wiersza, pogłębiając jego znaczenia, ubogacając go, dodając nowy wymiar, tzw. „drugie dno”.

Świerszcze wołają...	w tę noc, co zda się
nocą, gdy szron osiada,	tak długa, jak długi jest
na chłodnej macie	opadający
jedną szatę rozkładam:	ogon bażanta z gór,
dziś chyba sam spać będę	sam chyba spać będę
(Fujiwara no Yoshitsune,	(Kakinomoto no Hitomaro, VII-
1169-1206)	-pocz. VIII w.)

Honkadori podziwiane było jako szczyt odczytania i inteligencji, świadczyło o niebywalej erudycji. Co ciekawe, „cytowanie” nawet całych fragmentów nie było uważane za plagiat. Wymagało bowiem głębokiego osadzenia w kulturze zarówno japońskiej, jak i często chińskiej. W ten sposób tworzył się elitarny krąg twórców i odbiorców poruszających się w tych samych ramach literackich, biegłych również w takich dziedzinach, jak historia, religia czy filozofia. Niezbędna była znajomość historii Chin i Japonii, klasycznych tekstów chińskich, dawnej poezji obu krajów, opowieści ludowych, dramatów teatralnych. Czasami autor posługiwał się jedynie skojarzeniem z innym tekstem literackim, opowieścią czy legendą, unikając dosłownego cytowania. Przykładem tropu stylistycznego odwołującego się do dramatu teatru Nō pt. „Góra Porzuconych Staruch” (*Obasuteyama*, 姨捨山) jest *haiku* Matsuo Bashō:

cienie lat dawnych	佛や	omokage-ya
placząc łzami staruchy	姨ひとり泣く	oba hitori naku
księżyc nas słucha	月の友	tsuki-no tomo

Autor, przywołując obraz staruszki płaczącej przy księżycu, opowiada historię dramatu porzucanych na górze starych, niepotrzebnych nikomu kobiet. *Obasuteyama* to zarówno nazwa geograficzna, jak i tytuł wspomnianego dramatu. Góra ta jednocześnie słynie z pięknych widoków księżyca. Przy pomocy 17 sylab, bez cytowania nazwy góry czy długich opisów Bashō przywołuje znany dramat oraz całą dramaturgię w nim zawartą [Żuławska-Umeda, 1983: 12].

W poezji japońskiej jest wiele innych często używanych figur stylistycznych. Jedną z nich jest *engo* (縁語), czyli skojarzenia słowne. Jest to zespół słów kojarzących się ze sobą w głębszych warstwach znaczeniowych, np. czasownik *naru* なる, który może oznaczać: 1) stawać się, 2) owocować, 3) przychodzić. Kolejną figurą jest *jo kotoba* (序言葉), czyli słowa poprzedzające, których zadaniem jest wprowadzenie odpowiedniej atmosfery lub przywołanie konkretnych obrazów. Wymienić należy również: *ma* (間) lub *mugon* (無言) – przemilczenie, treść ukryta poza słowami, której odbiorca powinien się domyśleć, *tatoe* (例え) – porównanie, odniesienie do literatury klasycznej, *tsuiku* (対句) – zwrot

paralelny, symetria stylistyczna i semantyczna obu zwrotów [Żuławska-Umeda, 2007: 24-25].

Nie zapominając o wymienionych figurach stylistycznych oraz zabiegach graficznych w tekście, należy zauważyć, że ważnym zagadnieniem dla tłumacza jest fakt wysokiego kontekstu języka japońskiego. Język wysoko kontekstowy to taki, w którym odbiorca wielu rzeczy musi się domyśleć, w którym paradygmatyczne relacje między znakiem z odbiorcą oraz zależności wypowiedzi od kontekstu odgrywają znaczącą rolę. Jednym z elementów budujących tę cechę jest, omówiona wyżej, gramatyka japońska. Japońskie czasowniki nie posiadają kategorii osoby ani rodzaju. Wobec tego zdanie *mori-e ikimasu* możemy przetłumaczyć: „iść do lasu”, „iść do lasu”, „idziesz do lasu”, „idzie do lasu” (nie wiadomo czy kobieta, czy mężczyzna), „idziemy do lasu”, „idziecie do lasu”, „idą do lasu”, ale także: „pójde do lasu”, „pójdziesz do lasu”, „pójdzie do lasu”, „pójdziemy do lasu”, „pójdziecie do lasu”, „pójdą do lasu”. W języku polskim zaś zarówno czas, jak i osoba muszą ulec dookreśleniu, co przy tłumaczeniu poezji wyraźnie ją zubaża. Rzeczowniki w języku japońskim nie mają kategorii rodzaju gramatycznego ani liczby gramatycznej, zaś odmiana fleksyjna odbywa się poprzez dodanie partykuł, które pomijane w poezji umożliwiają wieloraką interpretację. Odbiorca nie wie, kto, co, z kim, czym, jak – ma tylko zbiór rzeczowników luźno powiązanych z czasownikiem. Sam z tradycyjnych połączeń frazeologicznych, z ukrytych obrazów, niedopowiedzeń musi się domyśleć znaczeń, a raczej sam je zbudować. Sprawę dodatkowo utrudnia tradycyjne pomijanie podmiotu w zdaniu. Wszystkie te cechy języka japońskiego decydują o dużej roli odbiorcy w interpretacji. Umiejętność odbioru i zrozumienia wypowiedzi zazwyczaj rozwija się w ciągu procesów socjalizacji oraz kulturyzacji w codziennym życiu, poprzez codzienne konteksty tak, że większość Japończyków nie ma z tym problemów. Takie niedopowiedzenie, zasugerowanie konstituuje poezję japońską i tworzy z niej wielowymiarowy obraz, z możliwością wielu różnych interpretacji. Tłumacz zaś nie tylko musi ogarnąć wszystkie zawarte w tekście konotacje, sensory, nastroje i obrazy, ale przede wszystkim musi je przetłumaczyć na adekwatne sensory, nastroje i obrazy w języku przekładu, zachowując przy tym zwięzłość formy, która jest nieodzowną cechą tradycyjnej poezji japońskiej.

Podsumowanie – poezja jako wiele płaszczyzn semantycznych

„Stary staw – żaba skacze – plum”¹⁷. Tylko tyle. Sławne *haiku* Bashō pokazuje, w jaki sposób dla nas, ludzi Zachodu, poezja japońska, którą znamy z tłumaczeń, obdarta jest z wszystkiego, co w niej najpiękniejsze... A są to obrazy budujące skojarzenia, konotacje semantyczne i graficzne fraz, konteksty kulturowe i nawiązania do innych utworów rozbudowujące obrazy, gry słowno-graficzne tworzące wielopłaszczyznowe sieci znaczeń dopuszczające odbiorcę do współkompozycji. Poezja japońska dzięki specyfice swojego języka jawi się jako specyficzny gąszcz metafor, metonimii, skojarzeń i realiów nie zawsze jasnych nawet dla współczesnych Japończyków, wychowanych przecież w kulturze autorów. Występują w niej różnorodne związki frazeologiczne, kulturowo uwarunkowane toposy, anafory¹⁸ i połączenia kataforyczne¹⁹. Zabiegi graficzne oparte na ideogramach *kanji* oraz liczne homonimy budujące podwójne czy potrójne znaczenia powstające przez zapis *hiragana* są praktycznie niemożliwe do oddania przy zachowaniu zwięzłości przekładu. Każde zróżnicowanie graficzne czy dźwiękowe w zapisie niesie bowiem ze sobą zróżnicowanie treści i znaczeń. Wielokrotnie mamy do czynienia z metatekstem, który bez znajomości całej kultury zarówno japońskiej, jak i chińskiej, nawet przy doskonałym tłumaczeniu, pozostaje niezrozumiały.

Japoński styl uprawiania poezji jest nierozzerwalnie związany z konstrukcją psychiczną ludzi Wschodu. Jak wykazały badania psychologiczne, Japończycy czy Chińczycy widzą (w sensie dosłownym) zupełnie inny świat niż ludzie Zachodu. Świat w kulturach Wschodu postrzegany jest jako całość. Japończycy skupiają się na ciągłości substancji

¹⁷ *Furuike-ya kawazu tobikomu mizu-no oto* (古池やかわず飛び込む水の音). W literaturze polskiej znanych jest wiele wersji tłumaczeń tego haiku: „Tu staw wiekowy, skacze żaba – i oto woda zagrała” (tłum. A. Żuławska-Umeda), „Stary staw, żaba wskakuje, dźwięk wody” (tłum. z języka angielskiego, z Higginsa), „Stara sadzawka, Żaba – skok – Plusk” (tłum. Cz. Miłosz).

¹⁸ Anafora – celowe powtarzanie tego samego słowa lub zwrotu na początku kolejnych segmentów wypowiedzi – w *renga* to, co się odnosi do autora strofy poprzedniej = odpowiedź [za: Żuławska-Umeda, 2007: 40].

¹⁹ Wyraz, który odnosi się do tego, co w wypowiedzi dopiero nastąpi, np.: „nie wchodź tam, tam jest niewypał”, w *renga*: to, co się odnosi do wirtualnego autora strofy następnej = zapowiedź [za: Żuławska-Umeda, 2007: 40].

oraz relacjach między elementami środowiska [Nisbett, 2009: 70-71]. Podobnie funkcjonuje świat poetycki. Wiersz jest przede wszystkim głosem w ogólnym, poetyckim dialogu prowadzonym ze światem, z innymi poetami, z odbiorcami... Wiersz jest fragmentem całości połączonym z nią różnymi zabiegami słowno-graficznymi, skojarzeniami czy kontekstami.

Jednocześnie należy pamiętać, że zagadnienie tłumaczenia wiąże się z tłumaczeniem wyrażonego poprzez treść, formę i kontekst kulturowy sensu tekstu źródłowego. Tłumacz musi najpierw zrozumieć ten sens, a następnie za pomocą „przeniesienia” sensu wpisać go w nowy kontekst kultury docelowej, za pomocą środków językowych tej kultury [Tomaszkiewicz, 2009: 49-50]. Współczesna translatoryka zakłada, że tłumaczenie musi rozwiązywać problemy semantyczne i syntaktyczne stawiane przez tekst oryginału i uwzględniając ducha języka oryginału, znaleźć dla niego odpowiednią „parafrazę” w języku przekładu [Eco, 2002: 363]. Musi uchwycić ducha, atmosferę, urok danego języka. Dlatego tłumacz powinien nie tylko poznać język oryginału, słownictwo oraz pragmatykę języka, ale musi również poznać kulturę w całości, zatopić się w to, co nieprzetłumaczalne. Tłumacza można porównać do emigranta, który balansuje na granicy dwóch kultur, a więc dwóch języków. Według psychologicznej hipotezy identyfikacji z kulturą (*culture-affiliation hypothesis*) dotyczącej dwujęzycznych emigrantów użytkownik danego języka identyfikuje się z kulturą języka aktualnie używanego. Przy zmianie języka następuje zmiana wartości kulturowych, z którymi użytkownik się identyfikuje [Matsumoto, Juang, 2007: 365]. Dobrego tłumacza można zatem porównać do takiego emigranta. Musi on jednak odnaleźć również odpowiednie połączenia między tymi dwoma systemami języka, odpowiednie ekwiwalenty językowe.

Niektórzy naukowcy i badacze języka, np. Alter Benjamin, twierdzą, że w języku przekładu nie można oddać w pełni znaczenia tekstu oryginalnego [Eco, 2002: 361]. Podobnego zdania jest znakomita tłumaczka poezji japońskiej Agnieszka Żuławska-Umeda. Uważa ona, że pełnowartościowy przekład, w przypadku języka japońskiego, jest niemożliwy, szczególnie, jeśli założy się obligatoryjność zwięzłej formy. Pomocne wydają się w tym wypadku komentarze do tekstu, nieobce również japońskim czytelnikom. Taką próbę głębokiej analizy

podejmuje Żuławska-Umeda w pracy pt. *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684-1694)*. Warto wspomnieć również o pracy Anny Zalewskiej, której tłumaczenie tomiku poezji pt. *Po jednym wierszu od stu poetów* należy uznać za dzieło wybitne. Praca ta pokazuje, że pomimo niemożliwości oddania wszystkich niuansów językowo-kulturowych, poezja, sama w sobie, zdolna jest przy pomocy obrazów malowanych w wyobraźni odbiorcy przekazać znaczenia, uczucia i myśli znajdujące się ponad językowymi ograniczeniami języka oryginału i języka przekładu.

Podsumowując, należy stwierdzić, że dla Japończyka każde napisane słowo to jednocześnie wielowątkowe sedno jego kultury o wielu odcieniach szarości, różnie padających cieniach, przyciemnieniach, podkolorowaniach, niedopowiedzeniach. Każde rodzi sieć skojarzeń-obrazów z poezją, dramatem, religią, estetyką, malarstwem, ze zwykłym życiem, z różnymi uczuciami, wspomnieniami. Niczym wiele płaszczyzn nakładających się na siebie slajdów. Na granicy linijek, mniej lub bardziej starannie pociągniętych pędzlem, ukryte jest to coś, co Japończyk ma dane, po prostu to wie, a co jedynie niektórzy *gaijini*²⁰ dokopujący się do tego latami studiów mogą niejasno poczuć, wyniuchać, wymacać. I to ich zadaniem są poszukiwania blednących śladów tuszu po pociągnięciu pędzla [Żuławska-Umeda, 2007: 12]. Ich zadaniem jest przetłumaczenie tej brzemiennej w znaczenia pustki. Pustki, która może być odgłosem jednej klaszczącej dłoni²¹ albo dźwiękiem dzwonu ze świątyni Gion, który niesie echo nietrwałości rzeczy²².

Bibliografia:

Eco, U., (2002), *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk–Warszawa.

²⁰ 外人 – japońskie określenie na obcokrajowca, o lekko pejoratywnym odcieniu.

²¹ Jeden z najbardziej popularnych buddyjskich *kōanów* – paradoksalnych pytań, na które odpowiedzi nie można znaleźć w logicznym rozumowaniu, ale istnieje gdzieś poza rozumem, poza słowami, rozwiązanie *kōanu* pozwala na osiągnięcie oświecenia.

²² Nawiązanie do jednej z najbardziej znanych japońskich powieści średniowiecznych *Heike monogatari* (平家物語, *Opowieść o rodzie Heike*). W całej powieści dominuje nastrój przemijania i nietrwałości rzeczy, którego symbolem jest dzwon świątyni Gion.

- Fujiwara, T. (2008), *Ogura hyakunin issyu, czyli Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*, tłum. A. Zalewska, Jeżeli P to Q Wydawnictwo, Poznań.
- Huszcza, R., Ikushima, M., Majewski, J., (2003), *Gramatyka japońska. Podręcznik z ćwiczeniami*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Iwanowski, M. (2004), *Segmentacja grafów tōyō-kanji drukowanego pisma japońskiego*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Matsumoto, D., Juang, L. (2007), *Psychologia międzykulturowa*, tłum. A. Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Melanowicz, M. (1994), *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Nisbett, R. (2009), *Geografia myślenia*, tłum. E. Wojtych, Smak Słowa, Sopot.
- Olszewski, K. (2003), *Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- „Słowa o takim samym odczycie”, [on-line] <http://matsumi.ownlog.com/slowa-o-takim-samym-odczycie,2512525,komentarze.html> – 12.09.2013.
- Starecka, K. (red.) (2007), *Pismo japońskie*, t. 1, Nozomi, Warszawa.
- Suzuki, T. (1992), „O cechach charakterystycznych japońskich ideogramów kanji” [*Nihon kanjino tokuseini tsuite*], w: Yamamoto, S., Nakanishi, S. (red.), *Rozważania nad kulturą ideogramów kanji* [*Kanjibunka wo kangaeru*], Taishūkan shoten, Tōkyō, s. 67-102.
- Tomaszkiewicz T. (2009), „Tłumaczenie piktogramów i ikon”, w: Kwiatkowska, A., Jarniewicz, J. (red.), *Między obrazem a tekstem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wilkońska K. (2005), „Wizualna poezja – poetyckie malarstwo”, w: Wilkońska, K. (red.), *Estetyka japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, Universitas, Kraków.
- Wybacz, B. (2005), Urok oka. Postrzeganie przyjemności w kulturze japońskiej, praca magisterska na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Yamamoto, S. (1992), „Kanji i kana” [*Kanji to kana*], w: Yamamoto, S., Nakanishi, S. (red.), *Rozważania nad kulturą ideogramów kanji* [*Kanjibunka wo kangaeru*], Taishūkan shoten, Tōkyō, s. 11-40.
- Żuławska-Umeda, A. (1983), *Haiku*, Ossolineum, Wrocław.
- Żuławska-Umeda, A. (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684-1694)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

STRESZCZENIE

Przekład poezji z języka japońskiego jest niezwykle wyzwaniem dla tłumacza. Specyfika tego języka wynika nie tylko z jego odmienności morfologicznej, fleksyjnej czy słowotwórczej. Jest to przede wszystkim język osadzony w całkowicie odmiennej kulturze. Elementem niezwykle istotnym jest system pisma oparty na trzech podsystemach znaków: ideogramy *kanji* oraz dwa sylabariusze *kana*. Dzięki temu poezja zawiera dwie warstwy: warstwę słowną oraz warstwę graficzną. Tłumacz, zachowując zwięzłość wypowiedzi, będącą cechą zasadniczą poezji japońskiej, musi oddać w przekładzie całe bogactwo znaczeniowe, zawarte zarówno w warstwie słownej, jak i warstwie graficznej oryginału. W poezji japońskiej oprócz tych dwóch wymienionych warstw występuje również całe bogactwo figur retorycznych, które przed odbiorcą rozwijają wiele obrazów-skojarzeń nakładających się na treść wiersza, dopowiadając ją niejako „między linijkami”.

Słowa kluczowe: język japoński, *kanji*, *kana*, poezja, *haiku*

SUMMARY

Translating Japanese – multilayered semiotics of Japanese poetry

The translation of the Japanese poetry is an extraordinary challenge for a translator. The specificity of this language comes not only from the diversity of morphological, inflexive or word formation differences. First of all, it is a language embedded in a completely different culture. The important element is a writing system based on the three sub-characters: kanji ideograms and two kana syllabaries. For this reason the poetry comprises two layers: the verbal and the graphic layer. The translator maintaining concised utterances, essential feature of Japanese poetry, must express in the translation all the wealth of meanings, contained in both, verbal and graphic layers of the original. In Japanese poetry, besides those two mentioned earlier layers, there are also many rhetorical figures, which develop in a reader's eyes many images-associations overlapping the content of a poem by adding them "between the lines".

Key words: Japanese language, *kanji*, *kana*, poetry, *haiku*