


Iwona Kordzińska-Nawrocka   
Uniwersytet Warszawski  
[i.nawrocka@uw.edu.pl](mailto:i.nawrocka@uw.edu.pl)

## Poetyka polskiego przekładu *Genji monogatari*, czyli *Opowieści o księciu Genjim* Murasaki Shikibu

### Perspektywa tłumacza

*Genji monogatari*, czyli *Opowieść o księciu Genjim*<sup>1</sup> jest nie tylko arcydziełem literatury japońskiej, ale należy również do światowego dziedzictwa kulturowego. Autorkę dzieła Murasaki Shikibu uważa się za prekursorkę sztuki powieściowej o głębokim wymiarze humanistycznym. Liczący w oryginale ponad 1100 stron utwór jest synkretycznym połączeniem liryki osobistej z prozą narracyjną i wyprzedza o kilka stuleci europejską prozę poetycką doby romantyzmu. Od dawna skupia na sobie uwagę czytelników oraz badaczy różnych specjalizacji: literaturoznawców, historyków, językoznawców czy komparatystów, ze względu na nowatorskie walory warstwy fabularnej i narracyjnej, bogactwo opisu ówczesnej kultury dworskiej czy pogłębiony rys psychologiczny występujących w niej postaci. Jako jedno z najbardziej znanych japońskich dzieł literackich doczekało się ponadto wielu tłumaczeń

---

<sup>1</sup> Zapis imion i terminów japońskich jest zgodny z przyjętą w pracach japonistycznych transkrypcją Hepburna. W zapisie imion zastosowano kolejność japońską tj., nazwisko poprzedza imię.

na współczesny język japoński oraz na wiele języków europejskich, w tym na angielski, niemiecki, francuski, rosyjski, czeski czy hiszpański.

Głównym tematem niniejszego artykułu jest omówienie najważniejszych strategii translatorskich, problemów i wyzwań związanych z przygotowaniem pierwszego przekładu całego dzieła na język polski<sup>2</sup>. Do tej pory zostały bowiem przełożone jedynie krótkie jego fragmenty między innymi przez Wiesławę Kotańskiego [Kotański 1961], Mikołaja Melanowicza [Melanowicz 2011], przez samą autorkę artykułu [Kordzińska-Nawrocka 2008], a ostatnio również przez Monikę Szyszkę [Szyszka 2020]<sup>3</sup>.

### **Dlaczego warto przełożyć *Genji monogatari*, czyli o samym dziele i jego autorce**

*Genji monogatari* powstało, jak podają zapiski pochodzące z pamiętnika Murasaki Shikibu, w 1008 roku. Jego autorka – arystokratka, dama dworu, poetka i pisarka, żyła prawdopodobnie w latach 978-1025 (lub 1031). Prawdziwe imię pisarki nie jest znane, choć niektórzy badacze podają, iż mogła nazywać się Fujiwara Kaoriko<sup>4</sup>. Murasaki Shikibu to pseudonim zawodowy i literacki, w którym pierwsza część jest prawdopodobnie nawiązaniem do imienia bohaterki jej utworu – Murasaki no Ue, natomiast druga – Shikibu – wskazuje na urząd ds. ceremonii, w którym pracował jej ojciec. Pisarka pochodziła z bocznej linii znanego rodu Fujiwara. Wychowała się w atmosferze przepojonej nauką i sztuką. Jej ojciec Fujiwara Tametoki (?949-1029) był znanym poetą i uczonym konfucjanistą, podobnie jak brat Fujiwara Nobuyori (?974-1011). Z domu wyniosła gruntowne wykształcenie, zarówno w zakresie poezji japońskiej, jak i w dziedzinach zarezerwowanych dla mężczyzn, a mianowicie historii, nauk konfucjańskich i buddyjskich oraz literatury chińskiej.

<sup>2</sup> Pierwszy polski przekład *Genji monogatari*, czyli opowieści o księciu Genjim realizowany jest w ramach grantu NPRH 22H20008588 (2021-2026). Publikacja przekładu jest planowana na 2027 rok w wydawnictwie PIW.

<sup>3</sup> Przekłady fragmentów utworu można znaleźć również w monografiach naukowych poświęconych japońskiej kulturze dworskiej, m.in.: *W kręgu dworu Heian* [2008], red. Iwona Kordzińska-Nawrocka czy Marty Wesołowskiej [2016], *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej okresu Heian (794-1192)*.

<sup>4</sup> Inne możliwe odczytania imienia to Takako lub Kyōshi. Japoński historyk Tsunoda Bun'ei wysnuł teorię na podstawie zapisków pochodzących z pamiętnika Fujiwary Michinagi, zatytułowanego *Midō kampakuki* (*Zapiski kanclerza z rezydencji Midō*, XI w.), w którym pod datą 19.02.1007 r. pojawia się wzmianka o damie dworu nazwanej z imienia Fujiwarą Kaoriko, że chodzi tutaj prawdopodobnie o Murasaki Shikibu [Tsunoda 1966: 7-20].

Dzieło *Genji monogatari*, należące do gatunku opowieści dworskich (*ōchō monogatari*), składa się z 54 ksiąg przedstawiających historię życia i miłości tytułowego bohatera – księcia Genjiego oraz jego potomków. Akcja powieści nie jest ściśle zorganizowana, charakteryzuje się rozbudowanym światem zdarzeń, bogatym w liczne wątki epizodyczne. Przewodnim tematem powieści jest życie uczuciowe księcia, a ukształtowana wokół niego fabuła rozwija się dość swobodnie od jednego zdarzenia do drugiego. Można dostrzec tutaj dwa podstawowe elementy kompozycji fabularnej dzieła, mianowicie epizodyczność i nowelistyczność, bowiem *Genji monogatari* jest niejako zbiorem książek-nowel będących opowiadaniem o dosyć autonomicznej strukturze fabularnej. Elementem je łączącym jest tytułowa postać księcia, zaś w ostatnich dwunastu księgach – postaci Kaoru i Niou.

Jednym z istotnych walorów poetyki dzieła jest zaskakująco nowocześnie ujęta psychologia postaci, a w szczególności opis ich emocji i zachowań oraz gustów i upodobań estetycznych. Dzieło zawiera również wiele refleksji poruszających kwestie uniwersalnych zasad, wartości i dylematów, między innymi jedną z pierwszych na świecie rozpraw na temat teorii powieści i roli fikcji w literaturze, rozważania nad predestynacją życia ludzkiego, typami charakterologicznymi kobiet, rolą wykształcenia w życiu człowieka czy znaczeniem różnych form sztuki. W historii kultury japońskiej *Genji monogatari* stanowi główne źródło odniesień do rodzimych wartości estetycznych, światopoglądowych oraz artystycznych.

Jest to zatem z jednej strony dzieło unikalne, ukazujące XI-wieczną Japonię, jej kulturę, obyczaje i relacje międzyludzkie, a z drugiej w pewien sposób uniwersalne, bowiem jako powieść psychologiczna pokazuje rzeczywistość przede wszystkim przez pryzmat uczuć bohaterów, ich wyborów oraz konfliktów wewnętrznych.

### Poetyka *Genji monogatari*

*Genji monogatari* zostało napisane w klasycznej japońszczyźnie, określanej dzisiaj mianem *kodaigo* (języka starożytnego)<sup>5</sup>. W odróżnieniu od tekstów tworzonych po chińsku przez wykształconych mężczyzn *Genji monogatari*

<sup>5</sup> Podział na japońskie epoki historyczno-literackie nie pokrywa się ramami czasowymi z epokami w kulturze europejskiej. Japońscy literaturoznawcy wyróżniają następujące okresy: *kodai* – starożytność (VII-XII w.), *chūsei* – średniowiecze (XII-XVII w.), *kinsei* – nowożytność (XVII-XIX w.), *kindai* – wczesna współczesność (XIX-XX w.), i *gendai* – współczesność od 1945 roku do teraz.

zostało zapisane za pomocą sylabariusza *kana*, reprezentując tzw. styl kobiecy (*onnade*). I chociaż język powieści, niezwykle elegancki i wyrafinowany, stanowi jedno z najważniejszych osiągnięć Murasaki Shikibu, to dla współczesnych Japończyków jest bardzo trudny w odbiorze, a niekiedy wręcz niezrozumiały, stąd większość japońskich wydawnictw publikuje tekst powieści wraz ze słownikiem i często filologicznym przekładem na współczesny japoński.

Sam język japoński należy do grupy języków aglutynacyjnych o złożonej morfologii i dużej liczbie afiksów dołączanych do rdzeni czasowników i przymiotników w postaci rozbudowanych, łańcuchowych struktur, co umożliwiało Murasaki Shikibu tworzenie bardzo długich zdań. Inne cechy wyróżniające klasyczną japońszczyznę to regularne pomijanie podmiotu w zdaniu, brak rodzajów i liczb rzeczowników oraz skomplikowany i wieloznaczny język honoryfikatywny. Jak podkreślają badacze japońscy, z uwagi na to, że tekst był skierowany przede wszystkim do kobiet – wykształconych arystokratek, w dialogach i monologach pojawia się potoczny język kobiecy (*nyōbō no kōgo*). Do tego dochodzi jeszcze zamknięty charakter ówczesnego społeczeństwa japońskiego, które stanowiło niewielką i niezwykle homogeniczną grupę pod względem systemu wartości i upodobań.

Murasaki Shikibu – wszechstronnie wykształcona erudytka, zarówno w dziedzinie literatury chińskiej, jak i rodzimej, wielokrotnie odwołuje się w swoim dziele do utworów wcześniejszych twórców, dobrze znanych ówczesnej publiczności literackiej. Są to na przykład cesarskie antologie poetyckie *Kokinwakashū* (*Antologia poezji dawnej i współczesnej*, 905) i *Shūi-wakashū* (*Pokłosie. Antologia poezji*, 1006), dzieła prozatorskie, jak *Ise monogatari* (*Opowieści z Ise*, X w.), czy *Taketori monogatari* (*Opowieść o zbieraczu bambusów*, X w.), oraz sutry buddyjskie, kroniki historyczne i dzieła klasyci chińskiej, w tym przede wszystkim twórczość chińskiego poety Bai Juyi (772-846), niezwykle popularnego w ówczesnym społeczeństwie dworskim.

Należy podkreślić, że już kilka stuleci po powstaniu dzieła, sam język, który podlegał z jednej strony zmianom w wymiarze systemowym, a więc fonetycznym, morfologicznym i leksykalnym oraz w wymiarze zewnętrznym – kulturowym i historycznym, przestał być zrozumiały, o czym świadczy niezwykle intensywnie rozwijająca się recepcja *Genji monogatari* w postaci

komentarzy, wyjaśnień, przeróbek, parafraz<sup>6</sup>, a od XX wieku również przekładów na współczesny japoński<sup>7</sup>.

*Genji monogatari* jako najwybitniejszy przykład japońskiego *monogatari*, czyli „opowieści”, zostało napisane prozą o dosyć niejednorodnym charakterze. Składa się z wyraźnie zaznaczonych partii narracyjnych, wypowiedzianych przez narratora (*sōshiji*), okazjonalnych komentarzy odautorskich z narratorem ukrytym, partii dialogowych (*kaiwa*) i monologów wewnętrznych (*naiwa*) bohaterów powieści, często przepełnionych licznymi poematami, aluzjami poetyckimi i metaforami dopasowanymi do stylu, nastroju i charakteru poszczególnych scen. Badacze japońscy<sup>8</sup> poświęcili wiele miejsca językowi utworu i dokładnej analizie różnych aspektów i sposobów narracji, obrazowania, partii dialogowych i monologowych, zwracając uwagę na ówczesny ustny (*ondoku*) odbiór powieści, która była wspólnie odczytywana, a często towarzyszył jej również odbiór wizualny – manuskrypty zawierały bowiem kolorowe, ręcznie wykonane ilustracje<sup>9</sup>.

Nakano Kōichi, omawiając typy narratora, wymienia ich aż pięć, a mianowicie narratora objaśniającego (*setsume* *no sōshiji*), narratora komentującego

<sup>6</sup> *Genji monogatari* do okresu Edo (1601-1868) funkcjonowało jako manuskrypt w różnych odpisach i wersjach, zaś od XVII wieku było już wydawane w formie drukowanej, bardzo często z dodanymi objaśnieniami, lub poddawane trawestacjom i przeróbkom. Do najważniejszych dzieł tego typu należą m.in.: *Eiri Genji monogatari* (*Ilustrowana wersja Genji monogatari*, 1650-60), *Jūjō Genji* (*10 zwojów Genji*, 1661), będące ilustrowanym drzeworytami streszczeniem dzieła, czy trawestacja autorstwa Ryūtei Tanehiko, zatytułowana *Nise Murasaki inaka Genji* (*Falszywa Murasaki i wiejski Genji*, 1829-1842).

<sup>7</sup> Najważniejsze przekłady na współczesny japoński to: dwie wersje (I 1912-1913; II 1938-1939) poetki Yosano Akiko, aż trzy wersje (I 1939-1941; II 1951-1953; III 1964-1965) pisarza Tanizakiego Jun'ichirō, wersje pisarek Enchi Fumiko (1972-1973) i Tanabe Seiko (1978-1979), pisarza Hashimoto Osamu (przekład częściowy 1991-1993), mniszki Setouchi Jakuchō (1996-1998), Ōtsuki Hikariego (2008-2010) czy pisarza Hayashi Nozomu (2010-2013). Najnowsza wersja (2017-2020) pisarki Kakuty Mitsuyo, która postawiła sobie za cel całkowite przystosowanie tekstu dla współczesnych, młodych odbiorców, jest dosyć innowacyjna. Pisarka zrezygnowała w niej bowiem ze skomplikowanych form honoryfikatywnych i w wypowiedziach narratora i samych bohaterów użyła prostej formy (*de aru, da*), również wobec cesarza i jego rodziny.

<sup>8</sup> Temu tematowi poświęcony jest m.in. cały tom *Genji monogatari. Katari to hyōgen* (*Opowieść o księciu Genjim. Narracja i styl*), red. Mitani Kuniaki, Higashihara Nobuaki, Yūseidō [1991].

<sup>9</sup> Chodzi o tzw. *emakimono* – ilustracje na zwojach do konkretnych opowieści. W przypadku *Genji monogatari* najstarszym zachowanym dziełem jest *Genji monogatari emaki* z XII w.

(*hihyō no sōshiji*), narratora przypuszczającego (*suiryō no sōshiji*), narratora niedopowiadającego (*shōryaku no sōshiji*) i narratora komunikującego (*dentatsu no sōshiji*) [Nakano 1991: 105]. Pierwszy typ wyjaśnia, uzupełnia, dopowiada informacje, drugi typ bezpośrednio komentuje, ocenia zachowania i czyny bohaterów, a niekiedy i samego siebie jako narratora. Trzeci typ narratora zachowuje się jak czytelnik dzieła i przedstawia historie zasłyszane, przewiduje przyszłość lub wyraża wątpliwości co do postaw i działań bohaterów, czwarty z kolei ogranicza i skraca komentarze, posługując się niedopowiedzeniem, zdaniem urwanym, tak aby nie powtarzać tematów dobrze znanych ówczesnemu odbiorcy lub wzbudzić w ten sposób zainteresowanie czytelnika. Wreszcie ostatni typ narratora wiąże się z podstawową cechą opowieści dworskich, a więc z potrzebą opowiadania, komunikowania się, snucia opowieści o dawnych czasach. Jest rozpoznawalny w dziele, ponieważ posługuje się tzw. narracyjną formą gramatyczną czasu przeszłego *keri*<sup>10</sup> [Nakano 1991: 103-120].

Warto podkreślić, że sposób konstrukcji narracji w *Genji monogatari* jest niezwykle nowatorski i odpowiada Bachtinowskiej koncepcji narracji polifonicznej, zakładającej zachowanie dystansu autora wobec świata przedstawionego i postaci, które dzięki temu stają się samodzielnymi bytami, przemawiają w dialogach i introspektywnych monologach. Murasaki Shikibu jako narrator bardzo często nie zabiera głosu i pozwala swoim bohaterom mówić, komunikować się między sobą i prezentować odrębne punkty widzenia, ich własne prawdy i oceny, co prowadzi do „dialogu” narratora z bohaterami i czytelnikami.

Oryginalny tekst utworu nie przetrwał do naszych czasów i obecnie istnieje kilka jego wersji. Najstarsza i najbardziej ceniona to tzw. Aobyōshibon („Niebieskie zeszyty”) pióra Fujiwary Teiki (1162-1241), pochodząca z 1225 roku i przez wielu badaczy uznawana za najbliższą oryginałowi. Stanowi ona podstawę współczesnych wydań dzieła przez takie wydawnictwa, jak Iwanami, Shōgakukan czy Kadokawa. Oprócz Aobyōshibon istnieje wersja Kawachibon (tekst Kawachi) pióra Minamoto Mitsuyukiego (1163-1244) i jego syna Minamoto Chikayukiego (daty życia nieznane) z 1255 roku. Wszystkie dodatkowe wersje, których jest kilkanaście, ogólnie są nazywane *beppon*, czyli „teksty inne”. Podstawą większości przekładów na współczesny japoński i inne języki

<sup>10</sup> Słowo posiłkowe *jodōshi* wskazujące na czas przeszły narracyjny, odnosi się do przedstawiania rzeczy i zjawisk zasłyszanych, a nie bezpośrednio przeżytych czy doświadczonych, w odróżnieniu od słowa *ki*, które było używane w dialogach i monologach przez bohaterów mówiących o swoich bezpośrednich doświadczeniach i przeżyciach.

jest wersja Aobyōshibon i w przypadku polskiego przekładu to właśnie ona będzie tekstem źródłowym.

### Założenia wstępne w pracy nad przekładem

Jerzy Brzozowski, zastanawiając się nad problematyką strategii przekładowej, którą definiuje jako świadome dokonywanie przez tłumacza określonych wyborów i podejmowanie decyzji na poziomie całego dzieła (strategia globalna), wymienił kilka najważniejszych zagadnień wchodzących w jej zakres [Brzozowski 2011: 55]<sup>11</sup>. Są to między innymi: rodzaj kanału i typ tekstu, w tym przypadku jest to przekład dzieła literackiego, skopos, czyli główny cel przekładu<sup>12</sup> powiązany z „projektowanym odbiorcą”, różnice systemowe i kulturowe pomiędzy tekstem źródłowym a translatem, których efektem może być egzotyzacja lub udomowienie czy konieczność dodania paratekstów<sup>13</sup>, stylistyka i charakter samego tekstu, czas jego powstania niosący za sobą wybór pomiędzy archaizacją, neutralizacją bądź modernizacją przekładu, wreszcie tradycja przekładu i normy przekładowe funkcjonujące w danym kraju [Brzozowski 2011: 55-57].

Prace nad polskim przekładem *Genji monogatari* są prowadzone w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (NPRH), wspierającego projekty związane z edycją naukową najważniejszych dzieł kultury w humanistyce światowej, w celu zaprezentowania ich polskim odbiorcom<sup>14</sup>. Sam przekład dzieła powinien być zatem opracowany edytorsko w formie rozbudowanego aparatu krytycznego, który stanowią wyjaśnienia filologiczne, bibliograficzne, kulturowe, historyczne i interpretacyjne.

<sup>11</sup> Brzozowski podkreśla, że konsekwentnie realizowana strategia jest rzadkim zjawiskiem i nie zawsze gwarantuje sukces. Na wybory tłumacza wpływa wiele czynników dodatkowych, które za Henri Meschonnikiem nazywa „biernym językiem ideologicznym”, będącym wypadkową przekonań, stereotypów, indywidualnych poglądów, konwencji estetycznych danego środowiska i epoki, z której wywodzi się sam tłumacz [Brzozowski 2011: 58-59].

<sup>12</sup> Pojęcie Hansa J. Vermeera odnoszące się do całego zamierzenia i działań translatorskich [Reiss i Vermeer 2014: 86-88].

<sup>13</sup> Pojęcie wprowadzone przez Gerarda Genetta, który określa w ten sposób wszelkie elementy funkcjonujące obok tekstu właściwego, a więc tytuły i podtytuły, przedmowy, posłowania, uwagi, noty, przypisy, epigrafy i ilustracje [Genette 1997: 1-8].

<sup>14</sup> Więcej por.: <<https://www.gov.pl/web/edukacja-i-nauka/narodowy-program-rozwoju-humanistyki>> (dostęp 22.08.2022).

Główną intencją tłumaczki jest więc wprowadzenie dzieła Murasaki Shikibu do polskiego obiegu czytelniczego i upowszechnienie go, z uwagi na jego niezaprzeczalne walory artystyczne i poznawcze. Przekład będzie zatem skierowany do szeroko pojętej publiczności polskiej zainteresowanej literaturą.

Projekt składa się z dwóch części. Pierwszą jest sam przekład dzieła na język polski, bliski współczesnemu czytelnikowi, uwzględniający jednak podstawowe komentarze i objaśnienia niezbędne do jego odbioru. Druga część projektu to monografia poświęcona samej powieści, jej autorce oraz kulturze dworskiej. Monografia zostanie zaopatrzona w ilustrowany słownik wyjaśniający najważniejsze aspekty codzienności ówczesnych dworzan, poczynając od architektury, mebli i strojów poprzez kulinaria, doroczne święta i popularne rozrywki<sup>15</sup>.

### Poetyka przekładu *Genji monogatari*

Zastanawiając się nad konkretnymi zamierzeniami strategicznymi, jakie powinno się przyjąć w pracy translatorskiej nad *Genji monogatari*, a które mają prowadzić do stworzenia przekładu skierowanego do szerokiego grona odbiorców, należy rozstrzygnąć, na ile wierny tekstowi źródłowemu ma być przekład, a na ile przystępny i łatwy w odbiorze dla polskiego czytelnika. Edward Balcerzan, określając strategię translatorskie jako „poetykę przekładu artystycznego”, uznał „podmiot wypowiadawczy” za jej zasadniczą kategorię.

Pewna część utworu „pochodzi” jak gdyby bezpośrednio od autora oryginału, a pewna – od tłumacza. Poetykę przekładu artystycznego musi zatem interesować typ „zachowań” tłumacza wobec autora, przy czym chodzi, rzecz jasna, nie o to, co sobie mógł myśleć człowiek zajmujący się przekładem, lecz o to, jak jego decyzje zostały utrwalone w tekście [Balcerzan 1968: 25].

Wyróżnił też podział na dwa typy zachowań translatorskich, a mianowicie tłumaczenie właściwe oraz interpretacja. Tłumaczenie właściwe polega na zastosowaniu „równoważnych odpowiedników semantycznych i emocjonalnych znaków oryginału – wśród znaków języka przekładu”, zaś interpretacja to wyjście poza język oraz sam tekst i odwołanie się do „rzeczywistości”, czyli

<sup>15</sup> Zespół badawczy, poza autorką niniejszego tekstu, tworzą: dwoje specjalistów od japońskiej literatury klasycznej, prof. Watanabe Hideo z Uniwersytetu Shinshū oraz prof. Sonoyama Senri z Uniwersytetu Jagiellońskiego i International Christian University w Tokio, oraz troje badaczy polskich z Uniwersytetu Warszawskiego, a mianowicie prof. Romuald Huszcza, Marta Trojanowska i Monika Nawrocka.



wiedzy zewnętrznej [Balcerzan 1968: 25]. Balcerzan podkreśla, że te dwa podejścia nie muszą wzajemnie się wykluczać i mogą występować w różnym natężeniu w jednym dziele. Analogicznie dwa podstawowe kierunki w podejściu do przekładu opisał Eugene A. Nida, nazywając je ekwiwalencją formalną oraz ekwiwalencją dynamiczną [Nida 2009: 56-57]. Pierwsza jest próba przełożenia formy i treści tekstu w sposób jak najbliższy oryginałowi, druga zaś bierze pod uwagę odbiorcę przekładu i dąży do naturalności w języku i kulturze docelowej. Nida również dostrzegł całą gamę stopni pośrednich, które mogą się w przekładzie pojawiać.

Reasumując: głównym zamierzeniem tłumaczki jest z jednej strony stworzenie przekładu zbliżonego literacko do oryginału, a więc oddającego kunszt języka i obrazowania Murasaki Shikibu, z drugiej zaś strony uwzględniającego różnice kulturowe, czasowe oraz historyczne, przez co możliwe będzie odczuwanie tego, co Antoine Berman nazwał „doświadczeniem obcego” [Berman 2009: 249]. Bożena Tokarz właśnie w takim podejściu dostrzega podstawową rolę i odpowiedzialność każdego tłumacza, który po to zachowuje ślady obcości, „by czytelnik miał możliwość pełnej konkretyzacji, w wyniku której naturalna chęć identyfikacji z rzeczywistością przedstawioną może uświadomić odbiorcy podobieństwo z tym, co własne, realnie przeżyte, i z tym, co nowe estetycznie i poznawczo, a tym samym – wzbogacające” [Tokarz 2010: 236].

## Główne wyzwania i strategie translatorskie

### 1. Imiona własne postaci

Pierwszy podstawowy problem jest związany z szeroko pojętą onomastyką, przede wszystkim dotyczy imion własnych postaci, jak również w mniejszym stopniu toponimów, nazw państw, roślin i zjawisk naturalnych. Murasaki Shikibu niezwykle rzadko nazywa swoich bohaterów imieniem i nazwiskiem. W przypadku tytułowego bohatera księcia Genjiego jest to wyjątek, ponieważ jego rodowe nazwisko Genji (inaczej Minamoto) pojawia się w utworze kilkanaście razy. Murasaki Shikibu informuje w ten sposób czytelnika o tym, iż książę jako syn cesarza został odsunięty od władzy i wyeliminowany z kolejki do tronu, właśnie poprzez nadanie mu nazwiska rodowego (którego rodzina cesarska, jako jedyna w Japonii, nie nosi). Oprócz nazwiska Genji autorka utworu znacznie częściej posługuje się odpowiednimi formami języka honoryfikatywnego, takimi jak na przykład: *tamau* („robić”, „czynić” o osobie wysoko postawionej), *notamau* („mówić”), *obosu* („myśleć”) czy *mesu* (polisemiczny: „patrzeć”, „rządzić”, „wezwać, rozkazać”, „jeść”, „jechać konno

lub powozem”), które w pośredni sposób wskazują na postać tytułowego bohatera, względnie tytułami lub nazwami stanowisk, które zajmował w ówczesnym systemie władzy. Murasaki, chcąc pokazać rozwój kariery i stopniowy awans bohatera, nazywa go więc: Konoe chūshō (porucznik urzędu Konoe), Taishō (generał), Dainagon (Wielki Radca Stanu), Naidaijin (Minister środka), Dajōdaijin (Wielki minister), Jundaijō tennō (honorowy tytuł nadzwyczajny stworzony dla księcia). Pozostali bohaterowie noszą najczęściej tzw. *meshina*, czyli tytuły dworskie lub stanowiska w hierarchii zawodowej. Na przykład najbliższy przyjaciel księcia i jego szwagier zwany na początku powieści Tō no Chūjō (co wskazuje na stanowisko sekretarza), w toku rozwoju akcji awansuje i później jest określany między innymi jako Kurodō no shōshō (porucznik), Sadaishō (generał prawej strony), Naidaijin (Minister środka), Dajōdaijin (Wielki minister), a pod koniec – Chiji no Otodo (emerytowany minister). Podobnie są nazywane postaci kobiece. Z kolei córki cesarskie noszą imiona wskazujące na kolejność urodzenia, jak Onna ichi no miya (Pierwsza księżniczka), Onna ni no miya (Druga księżniczka) czy Onna san no miya (Trzecia księżniczka). Imiona żon i konkubin cesarza wywodzą się od nazw pawilonów i komnat, w których mieszkają na terenie pałacu cesarskiego (np. matka księcia Genjiego Kiritsubo – to w rzeczywistości nazwa pawilonu położonego w północnej części pałacu, Kōkiden, główna żona cesarza, jej imię wskazuje na pawilon położony niedaleko komnat cesarskich czy Fujitsubo, druga żona cesarza i macocha księcia, to nazwa pawilonu i ogrodu w zachodniej części pałacu cesarskiego). Imiona niektórych bohaterek wywodzą się z poematów wymienianych między nimi a księciem Genji. Należą do nich Yūgao – „kwiat powoju”, Oborozukiyo – „księżyc ukryty za chmurami” czy Aoi – „kwiat malwy” – imię nadane przez czytelników żonie księcia Genjiego, która w tekście nazywana jest księżną (Himegimi) lub córką Ministra (Ōdono no musume). Zdaniem tłumaczki, aby tekst był czytelny dla polskiego odbiorcy, należy wprowadzić stałe imiona bohaterów do przekładu, jak również zastanowić się nad wyjaśnieniem ich etymologii i znaczenia. Poniższy fragment pokazuje, w jaki sposób Murasaki nazywa swoich bohaterów.

### **Księga II *Hahakigi*, czyli *Żarnowiec***

Wieczorem, kiedy dwór opustoszał, [książę Genji] przebywał w swojej komnacie. Czuł się tutaj wyjątkowo swobodnie. Przysunął do siebie lampkę i rozluźniony przeglądał [*mitamau*] książki. Towarzyszył mu Chūjō [Tō no Chūjō]. Obok nich leżały wyjęte z sekretarzyka, zapisane różnobarwne kartki papieru. Wyglądały na listy. [Tō no Chūjō] nie krył swojego zainteresowania.

– Możesz niektóre z nich obejrzeć, jeśli chcesz, ale są takie, których wolałbym nie pokazywać – powiedział [książę] [Murasaki 1970: 131]<sup>16</sup>.

W powyższym fragmencie nie pojawia się imię księcia, a jedynie w sposób implicytny, w odniesieniu do formy honoryfikatywnej czasownika *mitamau*, Murasaki pokazuje zależności między uczestnikami dialogu.

## 2. Niedopowiedzenia, niejasność, dwuznaczność wypowiedzi

Murasaki Shikibu zarówno w partiach narracyjnych, jak i w dialogach oraz monologach często posługuje się niedopowiedzeniami, niedomówieniami, aluzjami, paralipsami czy antycypacjami, pomijając pewne informacje lub jedynie zapowiadając je, tak aby móc wyjaśnić później. Prowadząc dialog z czytelnikiem, używa często aposjopezy, czyli zdań urwanych pobudzających wyobraźnię odbiorcy, czy parentezy – zdań wtrąconych niosących za sobą dodatkowe wyjaśnienia. Częstym zabiegiem jest opuszczanie podmiotu w zdaniu, który sygnalizowany jest w sposób pośredni przez rozbudowany język honoryfikacyjny informujący o tym, kto z kim rozmawia, i wskazujący jednocześnie na hierarchię w relacjach międzyludzkich.

Im wyższy poziom grzeczności, tym mniejsza precyzyjność wypowiedzi. Na przykład czasownik honoryfikacyjny *mairu* ma dwa znaczenia. Pierwsze to „przyjść” lub „przynieść” i jest wówczas formą modestywną używaną w stosunku do urzędników i służących, a drugie „jeść, pić” jako forma apreatywna pojawia się w kontekście osób wyższych rangą.

## 3. Polisemiczność słów i wyrażeń

Klasyczny język japoński miał charakter polisemiczny. Najpopularniejszy przykład to słowo *aware*, bardzo często pojawiające się w utworze w różnych kontekstach i sytuacjach. *Aware* ma nie tylko różne znaczenia, ale i przyjmuje różne formy gramatyczne. Pierwotna to wykrzyknik (ach!, och!) ilustrujący reakcję na wszelkie przeżycia emocjonalne, od zdziwienia poczynając, przez radość i zachwyt, a na strachu i przerażeniu kończąc. Od wykrzyknikowej formy powstał rzeczownik *aware*, oznaczający „wzruszenie miłosne”, „miłość”, „poruszenie”, „nostalgię”, „współczucie”, „smutek”, „patos”, i czasownik przymiotny *aware nari* – podobnie wieloznaczny („poruszający”, „patetyczny”, „nostalgiczny”, „smutny”, „cierpiący”, „współczujący”, „piękny”, „wzruszający”) [Zen'yaku Kogojiten 2011].

<sup>16</sup> Tłumaczenie wszystkich zacytowanych tutaj fragmentów *Genji monogatari* jest dziełem autorki artykułu.

Świat emocjonalnych wrażeń i odczuć związanych z *aware* jest zatem bardzo rozległy, odzwierciedla bowiem szeroką gamę różnorodnych uczuć, od radości do smutku i melancholii. W utworze pojawia się wiele sytuacji i doświadczeń, które wzbudzają odczuwanie *aware* lub są bezpośrednio opisane w ten sposób. Należą do nich: obcowanie z tworami natury, dziełami sztuki, widok pięknych ludzi, strojów, kształtów i form, podniosłe i interesujące zdarzenia, zarówno z życia publicznego, jak i prywatnego. W przekładzie na język polski będzie to wymagało każdorazowo dopasowania odpowiedniego do kontekstu ekwiwalentu, przez co efekt powtarzalności niestety zostanie usunięty.

#### 4. Liryka osobista

*Genji monogatari* zawiera 795 poematów, pojawiających się w różnych sytuacjach, najczęściej służących wyrażaniu myśli i uczuć bohaterów. Występują one w dialogach, monologach wewnętrznych oraz w korespondencji. Są to w większości wiersze samej pisarki, w których można odnaleźć liczne nawiązania do innych poematów, zarówno japońskich (*hikiuta*), jak i chińskich (*inshi*). W ówczesnym społeczeństwie dworskim poezja pełniła zresztą ważne funkcje praktyczne, a mianowicie emotywną, wyrażającą uczucia, i społeczną, określającą relacje międzyludzkie, pozycję i status uczestników komunikacji. W utworze dominuje poezja prywatna w swoich dwóch odmianach. Pierwsza to *zōtōka* (dosłownie: pytania i odpowiedzi) – rodzaj wiersza będącego formą korespondencji lub dialogu pomiędzy dwiema osobami zaangażowanymi najczęściej uczuciowo i mającego charakter liryki inwokacyjnej, oraz *dokueika*, czyli monolog liryczny, w którym podmiot liryczny pośrednio lub bezpośrednio dokonuje aktu wyznania.

Ówczesna tradycja poetycka obejmowała określony zestaw konwencji, takich jak dobór odpowiednich tematów i motywów, wyrazów i zwrotów głównie wywodzących się ze świata przyrody. Najważniejsze środki stylistyczne umożliwiające ukazanie różnorodnych przeżyć i doświadczeń emocjonalnych to *kakekotoba* – słowo homonim o podwójnym znaczeniu<sup>17</sup>, *engo* – skojarzenie słowne<sup>18</sup>, *makurakotoba* – słowo poduszka, oraz *jokotoba* – wprowadzenie,

<sup>17</sup> Na przykład słowo *matsu* – 1. sosna, drzewo wiecznie zielone, siedlisko siły i tajemnej mocy; 2. czekać, wyczekiwać na ukochaną osobę; słowo *aki* – 1. jesień, 2. znudzenie wskazujące na przemijanie.

<sup>18</sup> Na przykład skojarzenia słowne do wyrazu *ito* „nić” to *yoru* „wiązać” i *hososhi* „cienka”.

stałe epitety<sup>19</sup>. Świat metafor i aluzji poetyckich czerpał przede wszystkim z przyrody, wymienić można na przykład takie symbole, jak *hotaru* – świetlik wskazujący na miłość, namiętność, ale i na duszę zmarłego, *kiku* – chryzantema, oznaczająca w poezji zmienność w uczuciach, kwiat *sakury* – to ulotność, zmienność, ale i metafora pięknej kobiety (np. w złożeniu *sakura o oru* – „zerwając gałązkę sakury” wskazywało pośrednio na zdobycie pięknej kobiety).

Kolejna cecha poezji to forma wersyfikacyjna, którą wyróżnia charakterystyczny rytm i stała liczba 31 sylab. Wiersze należą bowiem do gatunku poezji sylabicznej względnej i składają się z fraz o układzie 5-7-5//7-7. W japońskiej terminologii literackiej taka forma wiersza nazywana jest *tanką*, czyli krótkim wierszem.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech poezji japońskiej był brak podziału wiersza na strofy, był on bowiem zapisywany w sposób ciągły. Tutaj pozostając wierną oryginałowi, tłumaczka zamierza zapisywać poematy w jednym ciągu, kursywą, bez dzielenia ich na poszczególne wersy. Dużym wyzwaniem jest też oddanie ukrytego znaczenia i wieloznaczności figur poetyckich bez zwiększania oryginalnej liczby sylab. Na przykład w poniższym fragmencie została przedstawiona wymiana listów pomiędzy księciem Genjim a Fujitsubo – jego potajemną miłością, w których główną część stanowi właśnie poezja.

### **Księga Momiji no ga, czyli Urodziny cesarza**

Następnego poranka Fujitsubo otrzymała list od księcia.

„Czy podobał Ci się mój taniec? Czułem tak wielki zamęt w sercu”.

*Nadmiar miłości utrudniał mi ruchy. A moje serce falowało wraz z rękawami szat.*

*Czy dostrzegłaś je?*

„Aż boję się Twojej odpowiedzi”.

Księżna wciąż miała przed oczami wspaniałą postać księcia. Odpisała więc:

*Tancerze z Chin falujący rękawami swych szat. Jakież to odległe! Ze wzruszeniem patrzyłam na każdy Twój ruch.*

„Zapewniam Cię, że moje uczucia nie są zwyczajne” [Murasaki 1970: t. 1, 385-386].

Książę przygotowuje się właśnie do uroczystych obchodów 50. urodzin swojego ojca cesarza i występuje w próbnym przedstawieniu na jego cześć, wykonując taniec *Seigaiha* (Fale błękitnego oceanu), wywodzący

<sup>19</sup> Na przykład słowo *hisakata* – „jasny”, „promienny”, słowo opisujące niebo, gwiazdy, słońce, księżyc.

się z chińskiej muzyki dworskiej. W pierwszym wierszu książę w sposób zawołowany wyznaje ukochanej Fujitsubo swoje prawdziwe uczucia, ona zaś nawiązując do chińskiego pochodzenia tańca, wskazuje na dzielącą ich odległość.

### 5. Kulturemy, czyli różnice kulturowe

Dużym wyzwaniem w przekładzie będą też tzw. kulturemy<sup>20</sup>, czyli wszelkie słowa nacechowane kulturowo, które często charakteryzują się brakiem ekwiwalentów w polskiej kulturze, a więc pewną nieprzekładalnością. Anna Wierzbicka nazywa je „słowami kluczami” [Wierzbicka 2007: 41-43], zaś Anna Nagórko definiuje jako: „ważne dla samoidentyfikacji jakiejś społeczności słowa klucze, charakteryzujące zarówno jej stosunek do tradycji, dziedzinnych wartości, jak i radzenia sobie z czasem teraźniejszym” [Nagórko 2021: 395].

W *Genji monogatari* pojawia się wiele aspektów odmienności kulturowej, związanych zarówno z mentalnością ówczesnych arystokratów, jak i różnymi elementami świata materialnego. Należą do nich: podejście do czasu (czas świecki, religijny, cykliczny, obowiązujący kalendarz księżycowy), inny sposób liczenia wieku człowieka (doliczano okres płodowy) czy multireligijność ówczesnych Japończyków (shintozm, buddyzm oraz elementy konfucjanizmu i taoizmu). Ponadto odmienny, chiński system miar i wag, otaczający dworzan świat materialny (architektura, meble, stroje, jedzenie), stereotypy społeczne i uprzedzenia, świat nadprzyrodzony (tabu, duchy opętujące *mono no ke*) – to tylko niektóre przykłady wymagające dodatkowych uzupełnień i wyjaśnień w postaci różnych typów paratekstów.

Poniższy fragment dzieła dobrze ilustruje problem kulturemów.

#### **Księga Eawase, czyli Turniej malarski**

W pierwszej konkurencji wystawiono dwie ilustracje. Jedna pochodziła z najstarszej opowieści dworskiej *Opowieści o zbieraczu bambusów* [*Taketori monogatari*], druga natomiast przedstawiała postać Toshikage występującą w *Opowieści z dziupli* [*Utsubo monogatari*].

Przedstawicielka Lewej Strony jako pierwsza zabrała głos:

– Pragnę podkreślić, że ta najstarsza opowieść jest przekazywana z pokolenia na pokolenie, zupełnie jak dorastające co roku kolanka bambusowe. Nie ma w niej

<sup>20</sup> Przeglądem definicji kulturemów i ich rolę w przekładzie zajęli się m.in. Hanna Burkhard w artykule *Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu* [Burkhard 2008] czy Maciej Rak w rozdziale *Co to jest kulturem* [Rak 2015].

jednak nic nadzwyczajnego. Interesujący jest wprowadzić los księżniczki Kaguya, której udaje się uniknąć zbrukania tutaj na Ziemi i odejść na zawsze do świata księżycowego. Czyż nie jest to jednak historia wywodząca się ze świata istot wyższych? Jaki więc pożytek mogą mieć z niej współczesne, dość słabo wykształcone młode panny? Ona wykracza przecież poza ich zmysł pojmowania.

Następnie głos zabrała Prawa Strona.

– Trudno nie przyznać ci racji. Księżniczka powróciła na Księżyc do świata, którego nie jesteśmy w stanie nawet objąć naszą wyobraźnią. Jednak nie zapominajmy, że jej przeznaczeniem było urodzić się w bambusie, tu na Ziemi, i żyć jak zwykły człowiek. Potrafiła rozświetlić cały dom swoich rodziców, ale nie udało jej się dostąpić zaszczytu poślubienia cesarza i nadania blasku jego dworowi. Jeden z adoratorów księżniczki, arystokrata o imieniu Abe, wydał mnóstwo złota i pieniędzy na zakup cudownego, ognistego runa myszy. Runo jednak szybko spłonęło, wskazując, jak nietrwałe były to uczucia. Czyż nie jest to żalosne? A jej drugi adorator, książę Kuramochi, kiedy zdał sobie sprawę, że nigdy nie uda mu się dotrzeć do świętej góry Hōrai, aby zdobyć pokrytą perłami gałąź z rosnącego tam drzewa, postanowił wykonać jej kopię. Czy wielka miłość może być usprawiedliwieniem dla takiego oszustwa?

Autorem omawianej ilustracji był Kose Ōmi, a kaligrafii Ki no Tsurayuki. Wykonana na produkowanym w miejscowych warsztatach barwnym papierze, oprawiona została w chiński muślin w kolorze jasnowisniowym i przyczepiona do sztyftu z drewna sandałowego. Wszystko wyglądało całkiem przeciętne [Murasaki 1970: t. 2, 370-371].

W opisie turnieju malarskiego *eawase* występuje wiele kulturowych odnoszących się do ówczesnego świata sztuki i literatury. W okresie kultury dworskiej *monoawase*, czyli turnieje, były ulubioną formą rozrywki i dotyczyły różnych dziedzin sztuki<sup>21</sup>. Rywalizacja miała charakter grupowy, ponieważ uczestnicy turnieju, podzieleni na stronę prawą i lewą, przedstawiali po kolei w kilku turach swoje dzieła, a specjalnie wybrane jury każdorazowo wskazywało zwycięzcę. Pod koniec zliczano wyniki i strona, która miała na swoim koncie więcej zwycięstw, wygrywała cały turniej. Tutaj uczestnicy przygotowywali ilustracje do dwóch znanych wówczas dzieł literackich. Pierwsze to *Take-tori monogatari*, uważane za najstarszą opowieść japońską, a drugie dzieło to *Utsubo monogatari* (*Opowieść o dziupli*, 970 r.), opowieść dworska składająca

<sup>21</sup> Turnieje dworskie zwane *monoawase* można podzielić na: malarskie (*eawase*), poetyckie (*utaawase*), zapachów (*kōawase*), kwiatowe (*hanaawase*), muszelkowe (*kaiawase*) czy korzeni irysa (*neawase*).



się z dwudziestu ksiąg, opisująca życie wspianalego muzyka Toshikage, który zdobył swoje magiczne umiejętności gry na lutni w krainie nieśmiertelnych chińskich mistrzów. W cytowanym tutaj fragmencie pojawiają się też autentyczne postaci artystów. Są to Kose Ōmi, artysta malarz reprezentujący szkołę malarstwa dworskiego Kose, oraz Ki no Tsurayuki (868-945), poeta i pisarz, autor *Tosa nikki* (*Pamiętnika z Tosy*, 934).

Wszystkie te informacje mogą zostać podane właśnie w komentarzach i przypisach, aby ułatwić odbiór tekstu i pokazać, że Murasaki Shikibu sięgała do powszechnie wówczas znanej tradycji literackiej i artystycznej.

### Uwagi końcowe

W niniejszym artykule autorka zasygnalizowała jedynie najważniejsze problemy i wyzwania, które przed nią stoją przy przygotowaniu pierwszego tłumaczenia *Genji monogatari* na język polski. Sama objętość dzieła, nieprecyzyjność klasycznej japońszczyzny, polisemiczność leksykalna, rozbudowany język honoryfikatywny i wiele elementów specyficznych dla dawnej, niezwykle zamkniętej kultury japońskiej wymagają każdorazowo odrębnego podejścia, a niekiedy i pogłębionych studiów. Z uwagi na to, że przekład ma trafić do jak najszerszego grona odbiorców, oryginał będzie wymagał pewnego przemodelowania, ale z zachowaniem elementów „japońskości” dawnej kultury dworskiej, tak aby spełniał on również swoją funkcję poznawczą.

### Bibliografia

- Balcerzan, E. (1968), „Poetyka przekładu artystycznego”, *Nurt*. 8: 23-26.
- Balcerzan, E. (1998), „Poetyka przekładu artystycznego”, [w:] Edward Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice, 17-31.
- Berman, A. (2009), „Przekład jako doświadczenie obcego” (tłum. Uta Hrehorowicz), [w:] Piotr Bukowski, Magda Heydel, red. *Współczesne teorie przekładu, Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 247-264.
- Brzozowski, J. (2011), *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, WUJ, Kraków.
- Burkhard, H. (2008), „Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu”, *Język a Kultura*. 20: 197-209.
- Genette, G. (1997), *Paratexts Thresholds of Interpretation* (tłum. Jane E. Lewin), Cambridge University Press, Cambridge.



- Kordzińska-Nawrocka, I. (2008), „Opowieść o księciu Genjim”, [w:] Iwona Kordzińska-Nawrocka, red. *Dziesięć wieków Genji monogatari w kulturze Japonii*, WUW, Warszawa, 21-58.
- Kordzińska-Nawrocka, I. (red.) (2008), *W kręgu tradycji dworu Heian*, Trio, Warszawa.
- Kotański, W. (1961), *Dziesięć tysięcy liści*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Melanowicz, M. (2011), *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Murasaki, S. (1970), *Genji monogatari (Opowieść o księciu Genjim)*, t. 1-6, Shōgakkan, Tōkyō.
- Murasaki, S. (2020), *Dziennik i pieśni* (tłum. Monika Szyszka), Matsumi, Wrocław.
- Nagórko, A. (2021), „Anny Wierzbickiej *key words* a kulturemy: porównywanie języków – porównywanie kultur”, *Prace Filologiczne*. 76: 387-400.
- Nakano, K. (1991), „Genji monogatari ni okeru sōshiji” (Narrator w Opowieści o księciu Genjim), [w:] Mitani Kuniaki, Higashihara Nobuaki, red. *Genji monogatari. Katari to hyōgen (Opowieść o księciu Genjim. Narracja i styl)*, Yūseidō, Tōkyō, 104-123.
- Nida, A.E. (2009), „Zasady odpowiedniości” (tłum. Anna Skucińska), [w:] Paweł Bukowski, Magdalena Heydel, red. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 51-70.
- NPRH, <https://www.gov.pl/web/edukacja-i-nauka/narodowy-program-rozwoju-humanistyki> (26.07.2022).
- Rak, M. (2015), „Co to jest kulturem?”, *LingVaria*. 10(20): 305-317, <https://doi.org/10.12797/LV.10.2015.20.23>.
- Tokarz, B. (2010), *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Tōru, T. (1991), *Genji monogatari no tai 'ihō (Kontrapunkt w Genji monogatari)*, Tōkyō Daigaku Shuppankai, Tōkyō.
- Tsunoda, B. (1966), *Murasaki shikibu to sono jidai (Murasaki Shikibu i jej czasy)*, Kadokawa Shoten, Tōkyō.
- Wierzbicka, A. (2007), *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, WUW, Warszawa.
- Wesołowska, M. (2016), *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej okresu Heian (794-1192)*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Zen'yaku Kogojiten (Słownik klasycznego języka japońskiego z tłumaczeniami)* (2011), Miyakoshi Masaru, Ishii Masami, Oda Masaru, red. Ōbunsha, słownik elektroniczny Casio XD-Z 4900.

**ABSTRAKT**

Artykuł omawia najważniejsze strategie translatorskie i wyzwania, jakie stoją przed tłumaczką pierwszego polskiego przekładu *Genji monogatari*, czyli *Opowieści o księciu Genjim*. Dzieło, które powstało w 1008 r., jest nie tylko arcydziełem literatury japońskiej, lecz należy także do światowego dziedzictwa literackiego i kulturowego. Jego autorkę Murasaki Shikibu (?978-1025 lub 1031) uważa się za prekursorkę sztuki powieściowej o głębokim wymiarze humanistycznym. Samo dzieło doczekało się wielu tłumaczeń na współczesny język japoński oraz na wiele języków europejskich.

Utwór, napisany klasyczną japońszczyzną, charakteryzuje się nieprecyzyjnością wypowiedzi, polisemią leksykalną, rozbudowanym językiem honoryfikatywnym oraz kulturową hermetycznością. Tłumaczka uważa, że polski przekład będzie zatem wymagał pewnego przemodelowania oryginału, ale z zachowaniem elementów „obcości” dawnej kultury japońskiej, ponieważ ma pełnić nie tylko funkcję mediacyjno-komunikacyjną między naszymi kulturami, lecz także poznawczą.

**Słowa kluczowe:** *Genji monogatari*, *Opowieść o księciu Genjim*, Murasaki Shikibu, poetyka przekładu, strategie przekładu

**ABSTRACT****Poetics of the First Polish Translation of *Genji Monogatari*, or *The Tale of Genji* by Murasaki Shikibu: The Translator's Point of View**

The article identifies the most important translation strategies and challenges faced by the translator of the first Polish translation of *Genji Monogatari*, or *The Tale of Genji*. The work, written in 1008, is a masterpiece of not only Japanese but also world literature and is widely included in the cultural heritage of humanity. Its author, Murasaki Shikibu (?978-1025 or 1031) is considered a forerunner of modern literary fiction with a profound humanistic approach. The work itself has been translated into modern Japanese and many European languages. Originally written in classical Japanese, it is distinguished by the ambiguity of expression, lexical polysemy, elaborate honorific language, and cultural hermeticism. The author discusses how, in light of the above, the Polish translation will balance the goal of making Murasaki's work intelligible for the Polish reader with the need of preserving the elements of 'foreignness' of the old Japanese culture, for the translation is intended to fulfill not only

---

a mediating and communicative function between Polish and Japanese cultures but also a cognitive one.

**Keywords:** Genji Monogatari, The Tale of Genji, Murasaki Shikibu, poetics of translation, translation strategies