

Tomasz Majtczak 
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
tomasz.majtczak@uj.edu.pl

Kilka uwag o japońskim przekładzie ***Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie*** **Jicchoka Kacnelsona**

Jednym z najbardziej wstrząsających literackich świadectw Zagłady jest *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* (*Dos lid fun* [lub: *funem*] *ojsgehargetn jidiszn folk*) Jicchoka Kacnelsona (1885/1886/1887-1944), powstała między październikiem 1943 a styczniem 1944 roku. Stosunkowo szybko, bo po raz pierwszy już w 1945, została ona opublikowana w swym jidyszowym oryginale, natomiast przekłady na inne języki zaczęły się pojawiać od wczesnych lat 50., z zauważalną intensyfikacją po roku 1990 – w sumie ukazało się już co najmniej kilkanaście wersji językowych, m.in. (alfabetycznie): angielska, esperancka, francuska, hebrajska, hiszpańska, japońska, ladino, niderlandzka, niemiecka, polska, rosyjska, szwedzka, węgierska, włoska, przy czym nierzadko dysponujemy dwoma czy nawet trzema tłumaczeniami na ten sam język (więcej o oryginale *Pieśni...* u Pawelca i Sitarz [2015]; przekłady w ogólności omawiają Pawelec i Sitarz [2017], o polskim tłumaczeniu piszą Pawelec i Sitarz [2016], o niemieckich zaś – Davies [2014] oraz Sitarz i Pawelec [2015]; tandemowi Magdaleny Sitarz i Andrzeja Pawelca zawdzięczamy ogromną część współczesnych opracowań naukowych tego utworu).

W niniejszym artykule zostanie poddana analizie przede wszystkim japońska wersja elegii Kacenelsona (skrót: J), jednak z kilku względów istotne jest dla niej także tłumaczenie niemieckie Wolfa Biermanna (skrót: N); z kolei za tło porównawcze posłuży polski przekład Jerzego Ficowskiego (skrót: P; opublikowany w wydaniu dwujęzycznym, z tekstem polskim obejmującym strony 1-104 i tekstem jidyszowym na osobno numerowanych stronach 1'-91'). Wyrazy japońskie transkrybowane są poniżej według systemu Hepburna, a jidyszowe – z zastosowaniem zasad pisowni polskiej do ustandaryzowanej ortografii YIVO w alfabecie hebrajskim (tzw. polska transkrypcja literacka). Wszystkie spolszczenia pochodzą od autora niniejszego artykułu.

Tłumaczenie *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* Jicchoka Kacenelsona na język japoński zostało opublikowane pod tytułem *Horobosareta Yudaya no tami no uta* przez tokijskie wydawnictwo Misuzu w 1999 roku, a ściślej wydrukowano je 13 lipca, a wprowadzono do obiegu 23 lipca tego roku, bo takie właśnie datyienne zwyczajowo podawane są w książkach japońskich. Autorami przekładu są Masatomo Asukai oraz Kazuyuki Hosomi (imiona i nazwiska Japończyków podaję w kolejności przyjętej w Polsce, odwrotnej niż ta stosowana w Japonii, gdzie najpierw stoi nazwisko, a potem imię).

Zgodnie z notkami biograficznymi zamieszczonymi na końcu książki [J: 164], Asukai, urodzony w 1962 roku, doktoryzował się w zakresie literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Kioto i pracował wówczas w niepełnym wymiarze godzin jako wykładowca m.in. na Uniwersytecie w Kioto i Uniwersytecie Ritsumeikan (również w Kioto); specjalizuje się w literaturze niemieckiej, był też jednym z tłumaczy *The Penguin dictionary of religions* pod redakcją Johna R. Hinnellsa, wydanego w Japonii w 1991 i ponownie w 1999 roku jako *Sekai shūkyō jiten* „Encyklopedia religii świata”. Z kolei Hosomi, jego równoletek, ukończył studia doktoranckie w zakresie nauk o człowieku na Uniwersytecie Osakijskim (bez uzyskania stopnia) i w chwili publikacji przekładu był wykładowcą Uniwersytetu Prefekturalnego w Osace. Jest specjalistą w dziedzinie myśli niemieckiej, a także poetą. Opublikował m.in. *Adorno* (Adoruno, 1996) oraz zbiór wierszy *Historia naturalna Beyera* (Baieru no hakubutsushi, 1995); był jednym z tłumaczy *Das Passagen-Werk* Waltera Benjamina (*Pasāju ron*, 1993-1995). Powyższe dane obrazują oczywiście stan z 1999 roku, w którym ukazała się japońska wersja *Pieśni...* Z późniejszej działalności obu panów warto na pewno wspomnieć o publikacji *Wierszy z getta warszawskiego* Kacenelsona (*Warushawa gettō shishū*, 2012) w przekładzie Hosomiego.

Sama książka, o której mowa, nie zawiera wyłącznie tłumaczenia *Pieśni...*, znalazło się w niej także miejsce dla dodatkowych tekstów. W szczegółach zawartość publikacji przedstawia się następująco: oprócz strony tytułowej i spisu treści znajdziemy tu jednostronicowy wstęp [J: nieliczbowana strona 3, bez podania autora], poprzedzający kompletne tłumaczenie utworu Kacnelsona [J: 1-95], oraz przypisy do niego [J: 96-108]. Dalej zamieszczono przełożony przez Hosomiego tekst Wolfa Biermanna pt. *Wielka pieśń Jicchoka Kacnelsona – Jak cierpienia narodu żydowskiego odnalazły swego poetę (Itsuhaku Katseneruson no idai naru uta – Yudaya minzoku no kunō ga ika ni shite mizukara no shijin o miidashita ka* [J: 109-128]), który pierwotnie ukazał się we *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 17 września 1994 roku, w dodatku *Bilder und Zeiten*, jako *Der große Gesang des Jizchak Katzenelson – Wie das Leid des jüdischen Volkes seinen Dichter fand* [por. J: 155]. W istocie są to dwa teksty Biermanna znacznie skrócone przez niego samego, które opublikowano w niemieckiej edycji *Pieśni...* z tego samego roku, a mianowicie wybrane akapity czy wręcz pojedyncze zdania z początkowych czterech stron wstępu zatytułowanego *Jizchak Katzenelson, ein Jude* [J: 109-113 ≈ N: 7-10; całość wstępu: N: 7-29] oraz obszerniejsze fragmenty posłowie pt. *Katzenelson, a mensch* [J: 113-128 ≈ N: 171-195]. Co ciekawe, na odwrocie strony tytułowej wydania japońskiego [J: nlb. 2] jako podstawę mylnie wskazano sam tylko wstęp *Jizchak Katzenelson, ein Jude*. Do tekstu Biermanna Japończycy dodali przypisy [J: 129-130], których w niemieckiej wersji brak.

Kolejnym uzupełnieniem japońskiego tłumaczenia *Pieśni...* jest esej pt. *Adresat głosu, czyli ruiny drugiej osoby (Koe no atesaki, arui wa nininshō no haikyo* [J: 131-143]), napisany przez urodzonego w 1955 roku Masahiko Nishiego, profesora Uniwersytetu Ritsumeikan, specjalistę od literaturoznawstwa porównawczego, w jednej osobie japonistę, jidyszystę (tłumacza Szolem-Alejchema czy Isaaca Bashevisa Singera) i polonistę (przekładał m.in. Gombrowicza, Miłosza, Lema, Mrożka). Książkę kończą: posłowie tłumaczy [J: 144-156], pod którym podpisał się Hosomi, oraz chronologiczne zestawienie ważniejszych wydarzeń z lat 1886-1945 [J: 157-160], które opracowali wspólnie Asukai i Hosomi. Dopełnienie całości stanowią elementy graficzne, a mianowicie: zdjęcie Kacnelsona i jego najstarszego syna Cwi [J: nlb. 6], reprodukcja jednej strony wydania jidyszowego zawierającej początek pierwszej pieśni [J: 2], faksymile rękopisu pieśni piętnastej [J: 88], a także mapa sporej części Europy okresu nazistowskiego, z zaznaczonym obszarem okupacji niemieckiej i miejscami związanymi z Kacnelsonem [J: 161], oraz

dwustronicowy plan warszawskiego getta i okolic [J: 162-163]; mapkę i plan sporządził Nishi.

Zgodnie z informacjami podanymi we wstępie [J: nlb. 3] oraz w posłowniu tłumaczy [J: 144] przekładu dokonano bezpośrednio z języka jidysz. Kulisy całego przedsięwzięcia zostały opisane przez Hosomiego w posłowniu:

Tłumacze tego utworu, Asukai i Hosomi, są przede wszystkim badaczami specjalizującymi się, odpowiednio, w literaturze niemieckiej i w myśli niemieckiej. Tłumacze ci zyskali okazję ściślejszego kontaktu z językiem jidysz wyłącznie dzięki przewodnictwu pana Masahiko Nishiego. Początkiem tego było zetknięcie się Hosomiego – przy okazji prac redakcyjnych nad japońską wersją *Shoah* Lanzmanna oraz za pośrednictwem skupionej wokół pana Akiry Kogishiego z Uniwersytetu w Kioto „Grupy do badań nad kulturą faszystowską” – z panem Nishim, który zaproponował utworzenie jidyszowej grupy badawczej.

Asukai, Hosomi oraz inni badacze mieszkający w Kioto, Kobe i Osace (Kiyozumi Haruyama z Uniwersytetu Farmaceutycznego w Kobe, Teruko Ishimitsu z Uniwersytetu w Kobe, Yōsuke Kōnosu z Uniwersytetu Prefekturalnego w Osace) spotykali się raz w miesiącu i w gabinecie pana Haruyamy z Uniwersytetu Farmaceutycznego w Kobe zbierali się wokół pana Nishiego, by się uczyć gramatyki języka jidysz. Wówczas, w roku 1996, pan Nishi był jeszcze adiunktem na Uniwersytecie w Kumamoto. Owa grupa naukowa o zaiste dość ekskluzywnym charakterze powstała dopiero wsparta usilnymi staraniami pana Nishiego, ponieważ z uwzględnieniem jego planowanej przeprowadzki do regionu Kansai w związku z zatrudnieniem tutaj. Po przerobieniu w całości gramatyki Asukai i Hosomi zaczęli na spotkaniach czytać ten właśnie tekst Kacnelsona, pozostali zaś członkowie przystąpili do zmagania z powieściami Szolema-Alejchema. Następnie, po przejściu pana Nishiego na Uniwersytet Ritsumeikan, grupa nasza powiększyła się o nowych członków i działa do chwili obecnej (w jej skład wchodzi m.in. pani Mari Nomura, która wróciwszy ze stypendium w Izraelu, opublikowała pierwszą poważną pracę krytyczną w tłumaczeniu z jidysz, mianowicie *Jidyszowy Wiedeń* Neugröschela (*Idishu no Wīn*, [1997]), w wydawnictwie Shōraisha).

W ramach tejże grupy naukowej Asukai i Hosomi co drugi miesiąc przygotowywali wstępne tłumaczenie *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie*. Na początku pierwszą połowę pierwszej pieśni przełożył Hosomi, drugą zaś – Asukai, potem natomiast pieśni o numerach parzystych tłumaczył zasadniczo Hosomi, a te o numerach nieparzystych – Asukai. Ostatecznie ukończenie całości tłumaczenia zajęło nam około dwu lat. Na tym etapie otrzymywaliśmy wiele rad i wskazówek nie tylko, co oczywiste, od pana Nishiego, ale także od pozostałych członków

naszej grupy naukowej. Przekład zamieszczony w niniejszej książce to właśnie powstałe w ten sposób tłumaczenie wstępne, które ostatecznie przejrzał i ujednolicił, m.in. pod względem stylu, Hosomi. Ponadto w końcowej fazie poprosiliśmy ponownie o szczegółową kontrolę pana Nishiego, który wskazał nam kilka błędów w tłumaczeniu czy podpowiedział trafny odpowiednik jakiegoś słowa jidyszowego. I w tym sensie niniejsze tłumaczenie powstało oczywiście dzięki współpracy z panem Nishim, ale także ze wszystkimi członkami naszej grupy naukowej [J: 151-152, tłum. Tomasz Majtczak].

Jak pisze Hosomi w dalszej części posłowia, oprócz rad Nishiego, który uczył się był jidysz w Polsce bezpośrednio od Żydów, cała grupa korzystała z podręcznika w postaci *Wprowadzenia do gramatyki języka jidysz* (*Idisshugo bumpō nyūmon*) Kazuo Uedy z 1985 roku. Podczas późniejszego tłumaczenia *Pieśni...* Kacnelsona przydała się także znajomość hebrajszczyzny biblijnej, którą posiadał Asukai, w początkach swej kariery naukowej specjalizujący się w religioznawstwie [J: 153].

W swej pracy tłumacze oparli się na trzech edycjach, zawierających tekst oryginalny wraz z przekładem: na wydaniu polskim z tłumaczeniem Jerzego Ficowskiego z 1986 roku (pierwodruk przekładu: 1982) i na dwu edycjach niemieckich – z tłumaczeniem Hermanna Adlera z 1992 roku (pierwodruk przekładu: 1951) oraz ze wspomnianym już tłumaczeniem Biernanna z 1994 roku [J: 154]. W zamierzeniu obu tłumaczy japońska wersja *Pieśni...* ma być „w miarę możliwości maksymalnie wierna Kacnelsonowemu oryginałowi” [J: 156].

Zanim przejdę do omówienia językowej warstwy przekładu, chciałbym jeszcze nieco uwagi poświęcić podstawowemu elementowi aparatu krytycznego tłumaczenia, jakim są przypisy. Zostały one opracowane przez obu tłumaczy, z wykorzystaniem m.in. objaśnień Ficowskiego (w ich wersji jidyszowej [P: 77'-90']) i odręcznych notatek Biernanna [N: 48-166, strony parzyste], a także przy pomocy Nishiego. Zasadniczo uwagi związane z Biblią i judaizmem sporządził Asukai, pozostałe zaś – Hosomi. W tekście głównym przypisy nie są oznaczone żadnymi odnośnikami, aby nie utrudniać lektury [J: 156].

Ciekawe wydaje się porównanie przypisów do tłumaczenia japońskiego oraz tych dołączonych do edycji polskiej. I tak, Japończycy zamieścili po tekście 79 objaśnień, zajmujących ogółem 13 stron [J: 96-108], natomiast u Ficowskiego znajdziemy 56 przypisów na 15 stronach [P: 89-103]. Pod względem treści podzielić je można na następujące grupy:

- biograficzne, identyfikujące postaci wspomniane w *Pieśni...* (zarówno osoby publiczne, jak i członków rodziny bądź znajomych Kacnelsona),
- historyczne oraz objaśniające realia życia pod okupacją niemiecką,
- wskazujące nawiązania biblijne (zwłaszcza odniesienia do starotestamentowych proroków), identyfikujące cytaty z Pisma Świętego itp.,
- dotyczące kultury żydowskiej, przede wszystkim jej aspektu religijnego,
- związane z literaturą jidyszową,
- językowe, wyjaśniające m.in. użyte idiomy czy rozbieżności w formach imion własnych (postaci pełne i ich zdrobnienia).

Poniższa tabelka prezentuje zestawienie ilościowe poszczególnych typów objaśnień w wydaniu japońskim i polskim, co ukazuje w pewnym sensie stopień znajomości spraw żydowskich w obu społeczeństwach, mianowicie poprzez wskazanie, które informacje należy według tłumacza koniecznie podać, a jakiej wiedzy można od czytelnika oczekiwać (albo i jaka wiedza jest mu zupełnie zbędna – w zależności od tego, jak zinterpretujemy brak przypisu).

przypisy	wyd. japońskie	wyd. polskie
biograficzne	26	25
historyczne	13	11
biblijne	14	7
żydowskie	15	8
literackie	4	5
językowe	7	0
ogółem	79	56

Zaznaczyć tu jednak trzeba, że powyższych liczb nie można traktować w sposób absolutny, gdyż zdarza się, choć niezbyt często, podawanie w jednym przypisie informacji na temat kilku rzeczy związanych ze sobą. Dotyczy to obu wersji językowych, więc drobne rozbieżności nie świadczą jeszcze o niczym, ale już z większych różnic (przypisy biblijne, żydowskie i językowe) wyciągnąć można pewne, niezbyt zresztą zaskakujące, wnioski co do przewidywanych potrzeb czytelnika japońskiego i polskiego.

Przejdźmy teraz do samego przekładu japońskiego. Jak wiadomo, oryginał jidyszowy *Pieśni...* składa się z piętnastu części, które można nazwać odrębnymi pieśniami, każda zaś część zbudowana jest z piętnastu strof po cztery zróżnicowanej długości wersy, co daje w sumie równo dziewięćset wersów.

W miarę postępu utworu wersy stają się coraz dłuższe: w pieśni pierwszej liczą przeciętnie 13,8 sylaby, wahając się od 11 do 19 sylab (ta maksymalna rozpiętość występuje tu nawet w obrębie jednej strofy, mianowicie ósmej), podczas gdy w ostatniej pieśni ich długość wzrasta ponad dwukrotnie i osiąga już średnio 28,1 sylaby, obejmując zakres od 18 do 34 sylab. Wszystkie strofy są rymowane krzyżowo, w układzie *abab*, przy czym zdarzają się niekiedy drobne niedokładności rymu, np. 2:6:2+4: *gajst – farglejzt*, 4:5:1+3: *dersztikt – gedrik*, 4:5:2+4: *gepleft – lebt*, 6:11:2+4: *jungs – cung*, 9:14:1+3: *hob – knap*, 11:12:1+3: *gas – tac* (miejsca wskazuję w formacie: „pieśń:strofa:wers(y)”). Nierzadkie są przerzutnie między wersami, a nawet między strofami.

Literatura japońska nie dysponuje żadnym zbliżonym wzorcem wersyfikacyjnym, którym można by się posłużyć przy tłumaczeniu *Pieśni*... Tamtejsza poezja – czy to tradycyjna, czy współczesna – nie zna w ogóle rymu; mimo że w klasycznych wierszach chińskich, komponowanych przez wieki także w Japonii, rym odgrywa istotną rolę, do twórczości rodzimej nie zdołał on nigdy przeniknąć. Z kolei rytm ogranicza się w zasadzie do określonej długości wersów, tradycyjnie i najpowszechniej do przemienności wersów pięcio- i siedmioletkowych. Tak krótkie wersy nie są bynajmniej rekompensowane rozmiarami całego wiersza, zwykle kilkulinijkowego, a z czasem obserwuje się jeszcze miniaturyzację formy poetyckiej. To właśnie dlatego najbardziej znanym w świecie japońskim gatunkiem poezji jest haiku, liczące w sumie ledwie 17 sylab w układzie 5/7/5.

Wszystko to spowodowało, że jidyszowy wiersz nieregularny (nawet bardzo nieregularny), ale w miarę dokładnie rymowany, zdecydowali się tłumacze oddać za pomocą wiersza wolnego i białego, o długości wersów przekraczającej wielokrotnie tradycyjny standard japoński. Pytanie, czy taka forma z punktu widzenia poetyki japońskiej jest jeszcze wierszem, czy już poetycką prozą, pozostawiam bez odpowiedzi.

Czas wreszcie na konkrety. Omówienie całości przekładu nie jest oczywiście możliwe w jednym artykule, dlatego ograniczę się do niewielkich fragmentów, wybranych z dwu pieśni: pierwszej i ósmej. Zacznę od początku, czyli od pierwszych dwu strof pieśni pierwszej *Śpiewaj!* (*Zing!*); po transkrypcji oryginału jidyszowego [P: 17'] i tłumaczenia japońskiego [J: 4] podaję własne, maksymalnie dosłowne tłumaczenie na język polski:

1:1

„*Zing! Nem dajn harf in hant, hojl, ojsgehojlt un gring,*

„*Śpiewaj! Weź swą harfę w dłoń, pustą, wydrażoną i lekką,*

af zajne strunes din warf dajne finger szwer,
 na jej struny cienkie rzuć swe palce ciężkie,
wi hercer, wi cewejtikte, dos lid dos lecte zing,
 jak serca, jak udręczone, tę pieśń ostatnią śpiewaj,
zing fun di lecte Jidn af Ejropes erd."
 śpiewaj o ostatnich Żydach na europejskiej ziemi".

„Utae! Omae no tategoto o tsukame, utsuro na te, nani mo ka mo ubawarete
karoyaka na sono te ni
„Śpiewaj! Swą harfę chwyć w pustą dłoń, we wszystkiego pozbawioną,
lekką swą dłoń,
kabosoi tsuru no ue ni, nagekakeru no da, omae no omoi yubisaki o
na cienkie struny rzucasz swe ciężkie palce,
omae no omoi, mune harisakeru omae no omoi o, uta o, saigo no uta o, utae
swą myśl, serce rozdierającą swą myśl, pieśń, ostatnią pieśń wyśpiewaj,
utae, Yōroppa no chi no, saigo no Yūdayajin no, uta o”
 śpiewaj – europejskiej ziemi ostatnich Żydów pieśń”.

1:2

– *Wi ken ich zingen? Wi ken ich efenen majn mojl,*
 – Jak mogę śpiewać? Jak mogę otworzyć swe usta,
az ich bin geblibn ejner nor alejn –
 gdy zostałem jeden tylko sam.
Majn wajb un majne ejfelech di cwej – a grojl!
 Moja żona i moje małżeństwa dwa – to przerażające!
Mich grojlt a grojl... Me wejnt! Ich her wajt a gewejn –
 Mnie poraża przerażenie... Ktoś płacze! Słyszę daleko jakiś płacz...

– *Dō yatte watashi wa utau koto ga dekiru? Dō yatte watashi no kuchi o hiraku*
koto ga?
 – Jakże ja śpiewać mogę? Jakże swe usta otworzyć?
Watashi wa, tatta hitori de, torinokosareta no da kara –
 Ja ledwie sam jeden pozostawiony jestem przecież.
Watashi no tsuma to watashi no kodomo, futari no kodomo wa – ā, nan te oso-
roshii koto!
 Moja żona i moje dzieci, dwójka dzieci – ach, cóż za straszna rzecz!

Kyōfu ga watashi ni osoikakaru... Naite iru! Tōku kara hitsū na koe ga watashi ni kikoeru –

Strach mnie ogarnia... [Ktoś] płacze! Z oddali żałosny głos do mnie dobiega...

Jak widać już z tej drobnej próbki, zgodnie ze wspomnianą wyżej deklaracją tłumaczy, przekład jest dosłowny, treściowo trzyma się w miarę ściśle oryginału – co przy braku ograniczeń formalnych jest też stosunkowo łatwe. Zachowana została nawet odpowiedniość kolejnych wersów, a w dużym stopniu także ich części składowych, mimo że naturalna (tj. nienacechowana emocjonalnie i niepoetycka) składnia japońska wymagałaby nierzadko odmiennego szyku słów, fraz czy całych zdań. W szczególności orzeczenie główne stoi po japońsku zasadniczo na końcu wypowiedzi, czego się w przytoczonym krótkim fragmencie kilkakrotnie nie przestrzega. Przydawka z kolei musi się obowiązkowo znajdować przed wyrazem określanym, więc nagminnie u Kacnelsona inwersje rozwiązano w tłumaczeniu m.in. przez powtórzenie rzeczownika – najpierw bez tej przydawki, a potem razem z nią (np. w 1:1:3 frazę *dos lid dos lecte* ‘tę pieśń ostatnią’ przełożono jako *uta o, saigo no uta o* ‘pieśń, ostatnią pieśń’). Te częste odstępstwa syntaktyczne w wersji japońskiej, widoczne choćby po wielości wskazujących je przecinków (por. zwłaszcza 1:1:3-4), odzwierciedlają poniekąd emocjonalne pulsowanie jidyszowego oryginału, kto wie, czy nawet nie wzmacniają go poprzez swoją większą niż w pierwowzorze wyrazistość.

Na marginesie całości pieśni pierwszej wspomnieć można o kilku osobliwych, a chyba i wątpliwych interpretacjach tłumaczy japońskich, jak np. odniesienie przydawek *hojl, ojsgehojlt un gring* ‘pusty, wydrażony i lekki’ do dłoni, a nie do harfy (1:1:1) czy też oddanie frazy *arojs fun griber tifun majln-lang* ‘z grobów/dołów głębokich i na mile całe długich’ jako *fukai boketsu kara, ikumairu no fukami kara* ‘z głębokich grobów, z wielomilowej głębi’ (1:12:2), przez co wypaczeniu, wręcz karykaturalizacji ulega obraz grobów masowych. Oczywiście błędem jest przekład jidyszowego *tajch* ‘rzeka’ na japońskie *ike* ‘staw’ (1:10:1) oraz *der hojfn mist* ‘ta kupa gnoju/śmieci’ na *garakuta no niwa* ‘rupieci ogród/dziedziniec’ (1:11:1) – bez wątpienia zadziałała tu interferencja ze strony języka niemieckiego (*Teich* ‘staw’; *Hof* ‘podwórze, dziedziniec’ zamiast *Haufen* ‘kupa, sterta’).

Spójrzmy teraz na pieśń ósmą *Nic tylko zrujnowany, nic tylko zgładzony dom* (*Ejn chorewe, ejn umgebrachte hejm*), ale uczyńmy to już pod innym kątem, mianowicie od strony sposobów oddawania w wersji japońskiej wyrazów

nieprzekładalnych lub trudno przekładalnych. W pieśni tej przedstawiona jest scena w synagodze, z czego wynika spore nagromadzenie słownictwa typowo judaistycznego. Interesująco przedstawia się tu odmienne podejście do takich wyrazów w tłumaczeniu japońskim i polskim, co ma oczywiście związek z różnym stopniem zakorzenienia żydowskich terminów religijnych w tych dwu językach. Nie bez znaczenia w niniejszej analizie jest także obecność bądź brak przypisu objaśniającego dane słowo.

Oto lista terminów żydowskich użytych przez Kacnelsona w tej właśnie części wraz z ich odpowiednikami w obu przekładach (najpierw polskim, potem japońskim), uzupełniona o jeden wyraz charakterystyczny dla życia w okupowanej Polsce. Miejsca ich występowania w *Pieśni...* wskazują według systemu opisanego powyżej.

- *szul* ‘synagoga, bóżnica’ (8:6:1+2+3, 8:12:2, 8:13:3),
 - *bóżnica* (wyraz raz opuszczony w tłumaczeniu),
 - *shinagōgu* ‘synagoga’ – zapożyczenie z angielskiego *synagogue*; objaśnione w przypisie,
- *bime* ‘bima, czyli zwykle centralnie usytuowane podium w synagodze, z którego m.in. odczytuje się Torę czy prowadzi modlitwę’ (8:6:3+4, 8:12:3),
 - *bima*; objaśnione w przypisie,
 - *sekkōdan* ‘kazalnica, w kościele: ambona, w meczecie: minbar’ – dosł. ‘podium dla objaśniania nauki / dla [głoszenia] kazań’; wspomniane w przypisie, lecz bez wskazania nazwy użytej w tłumaczeniu (mowa tam tylko o „podwyższeniu”, *takadaī*),
- *orn-kojdesz* ‘aron ha-kodesz, święta arka, czyli zasłonięta kotarą szafa lub zabudowana wnęka w synagodze, w której się przechowuje zwoje Tory’ (8:6:2, 8:13:3),
 - *aron-hakodesz*; objaśnione w przypisie,
 - *seihitsu* ‘w synagodze: aron ha-kodesz, w kościele: tabernakulum’ – dosł. ‘święta skrzynia’; objaśnione w przypisie,
- *sifre-tojres* ‘przechowywane w synagodze pergaminowe zwoje Tory / Pięcioksięgu Mojżeszowego, rodały’, liczba mnoga od *sejfer-tojre* (8:6:1, 8:13:3),
 - *Tora, rodały*; objaśnione w przypisie,
 - *Tōrā no makimono* ‘zwoje Tory’; objaśnione w przypisie,
- *row* ‘rabin (zwłaszcza ortodoksyjny)’ (8:6:3, 8:7:1, 8:9:3+4, 8:10:3 [2×], 8:11:2+3+4, 8:12:2+3, 8:13:1+4), w liczbie mnogiej: *rabonim* (8:6:1),
 - *rabin* (trzykrotnie opuszczone),

- *rabi* ‘rabin’ – zapożyczenie z hebrajskiego *rabbi* (dwukrotnie opuszczone); objaśnione w przypisie,
- *rebe* ‘rabin chasydzki, cadyk; rebe (tytuł grzecznościowy używany względem rabina, cadyka bądź nauczyciela)’ (8:7:4, 8:8:1+4, 8:9:1+4),
 - *Rabi, mój Rabi* (dwukrotnie opuszczone),
 - *rabi* ‘rabin’ – jw.,
- *reb* ‘reb (tytuł grzecznościowy używany przed imieniem mężczyzny), pan’ (8:6:3),
 - *reb*,
 - *-san* ‘pan..., pani..., panna...’ – przyrostek grzecznościowy stosowany względem dowolnej osoby,
- *szames* ‘szames, szkolnik, czyli posługacz bądź woźny w synagodze, gminie żydowskiej, sędzie rabinackim, bractwie dobroczynnym itp., także osobisty pomocnik rabina’ (8:9:2+3, 8:10:1+2+4, 8:11:3+4, 8:12:1+2, 8:13:1+4),
 - *szames* (dwukrotnie opuszczone); objaśnione w przypisie,
 - *dōmori* ‘dozorca / stróż świątyni’ – znaczenie etymologiczne pokrywa się tu z rzeczywistym; wyjątkowo (w 8:10:1) fraza *shinagōgu no bannin* ‘dozorca / stróż synagogi’,
- *folks-dajcz* (*folksdajcz*) ‘folksdojcz’ (8:5:2),
 - *folksdojcz*,
 - *Doitsu minzoku no ichiin* ‘członek narodu niemieckiego / rasy niemieckiej’.

Uderzające jest to, że w tłumaczeniu japońskim zwykle użyto nie zapożyczeń z jidysz czy hebrajskiego, lecz dość przejrzystych słowotwórczo formacji rodzimych, w dużej mierze zrozumiałych zatem dla czytelnika japońskiego nawet bez dodatkowych wyjaśnień. Ponadto część z nich to odpowiedniki japońskie o nieco ogólniejszym znaczeniu niż bardziej wyspecjalizowane terminy żydowskie, których zaadaptowanie w tłumaczeniu polskim wymagało wprowadzenia stosownego przypisu. Objasnień po stronie japońskiej jest ogółem jednak nieco więcej, co specjalnie nie dziwi (zapotrzebowanie wśród Polaków na definicje bóżnicy, rabina czy folksdojcz jest zapewne niewielkie), ale i nie każdy Japończyk odczuje, że powinien do nich zajrzeć, zadowolając się może ogólnym zrozumieniem znaczenia etymologicznego. W przypadku przypisów polskich takiego komfortu czytelnik mieć nie będzie – albo wyraz zna, albo będzie musiał sięgnąć do tyłu książki. (Nieco bardziej obszerną

analizę leksyki japońskiego przekładu *Dos lid...* w porównaniu z sześcioma innymi wersjami językowymi daje Majtczak [2019]).

Na sam koniec rzucmy jeszcze okiem na tytuły poszczególnych pieśni. Są one zwykle zaczerpnięte, mniej lub bardziej dosłownie, z tekstu danej części utworu, choć wyjątek stanowią pieśni: piąta, dziewiąta i piętnasta. Skoro zaś tłumaczenie japońskie oddaje bardzo wiernie jidyszowy oryginał, to i przekład owych tytułów nie powinien szczególnie odbiegać od pierwowzoru. W kilku przypadkach jednak daje się zauważyć odejście tłumaczy od ścisłej wierności, a mianowicie w kierunku większej precyzji. I tak pieśń szósta nosi w jidysz tytuł *Di erszte*, co może być – czysto teoretycznie – albo formą liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego ('[ona] pierwsza'), albo liczby mnogiej dowolnego rodzaju ('[oni] pierwsi' czy '[one] pierwsze'). Sprawa wyjaśnia się dopiero w strofie czwartej: *di erszte umcubrenge zen 'gewezn kinder* 'pierwsze do zabicia były dzieci' (6:4:1) – a zatem *Pierwsze* (u Ficowskiego: *One pierwsze* [P: 40]). Natomiast po japońsku mamy w tytule *Saisho no monotachi* [J: 33] 'pierwsze osoby', gdzie nie tylko jednoznacznie wskazano liczbę (przyrostkiem mnogości *-tachi*), ale i sprecyzowano, że chodzi o istoty ludzkie (*mono* 'osoba, człowiek, ktoś').

Podobnie w pieśni piątej pt. *Di zicung in der kehile wegn cen...* (*Posiedzenie w gminie w sprawie dziesięciu...*) końcowy liczebnik uzyskuje swe tragiczne znaczenie w strofie czwartej: *ci wejst ir wi fun jidn, zeks tojznt in a tog z 'geworn cen?* 'czy wiecie, jak z Żydów sześciu tysięcy na dzień zrobiło się dziesięć?' (5:4:4), wskazując – *horribile dictu* – nową wysokość obowiązkowych dostaw do krematoriów. W tłumaczeniu japońskim tak enigmatyczny tytuł był nie do utrzymania, i to z dwóch powodów. Po pierwsze liczebniki japońskie wyższych rzędów rozmiągają się z systemem europejskim; mamy tam *jū* 'dziesięć', *hyaku* 'sto' oraz *sen* 'tysiąc', ale dalej *man* 'dziesięć tysięcy' (10^4), *oku* 'sto milionów' (10^8), *chō* 'bilion' (10^{12}), *kei* 'dziesięć miliardów' (10^{16}) itd. Nasze dziesięć tysięcy zatem to japoński jeden *man* (sto tysięcy to dziesięć *man*-ów, a milion to sto *man*-ów). Aby zachować niejasność jidyszowego *cen* 'dziesięć' (w domyśle *tojznt* 'tysięcy'), trzeba by mówić o 'posiedzeniu w sprawie jednego' (w domyśle *man*-a), na co się tłumacze nie zdecydowali. Po drugie liczebniki japońskie wymagają użycia końcówek wskazujących typ obiektu liczonego, tzw. klasyfikatorów. Dla osób końcówką taką jest *-nin*, co w sumie sprawia, że po japońsku tytuł pieśni piątej brzmi *Ichimannin o meguru hyōgikai no kaigi* [J: 27], dosł. 'dziesięciu tysięcy ludzi dotyczące rady zebranie/posiedzenie'. Usunięcie członu *man*, na wzór jidyszowego opuszczenia *tojznt*, byłoby niemożliwe również dlatego, że proste

połączenie *ichi* ‘jeden’ i *-nin* ‘klasyfikator służący do liczenia osób’ jest w japońskim niegramatyczne, zamiast tego używa się zupełnie nieregularnej formy *hitori* ‘jedna osoba, jeden człowiek’. Tak jak i poprzednio tłumaczenie jest tu więc dużo precyzyjniejsze niż oryginał.

Z nieco inną rozbieżnością mamy do czynienia w tytule pieśni czwartej: *Zej zenen do szoijn di wagonen wider!* (*Sq tu już te wagony znowu!*). Choć antropomorfizacja wagonów, wiozących Żydów na śmierć, widoczna jest w całej tej części utworu Kacnelsona, to akurat w tytule się nie ujawnia. A po japońsku mamy: *Mata shite mo yatsura ga, ano kashatachi ga mō soko ni iru!* [J: 21] ‘i znowu one, te wagony, już tam są!’, gdzie uczłowieczenie wagonów przejawia się aż trzykrotnie, z tym że raczej gramatycznie niż leksykalnie. Dwa razy użyto przyrostków liczby mnogiej, co z zasady zarezerwowane jest w japońskim dla rzeczowników osobowych: *-ra* (po *yatsu* ‘rzecz, coś, ono; facet, ktoś, on’) oraz *-tachi* (po *kasha* ‘wagon towarowy’). Ponadto istnienie, obecność wyrażono czasownikiem *iru* ‘być’, który łączy się tylko z podmiotami ożywionymi (ludźmi bądź zwierzętami), podczas gdy dla rzeczy (w tym i roślin) przeznaczony jest czasownik *aru* o tym samym znaczeniu. Wskutek tych zabiegów tytuł japoński w porównaniu z dość prozaicznie brzmiącym jidyszowym oryginałem wręcz uderza swą niezwykłością, czego uzasadnienie – mianowicie antropomorfizacja – znajduje się dopiero w dalszej części utworu.

Podsumujmy krótko całość powyższych uwag. Tłumaczenie *Pieśni...*, którego autorami są Asukai i Hosomi, ma jako bodaj wyłączny swój cel oddanie treści dzieła Kacnelsona, z pominięciem jego warstwy formalnej. Dążenie do dosłowności, przejawiające się w bardzo ścisłym trzymaniu się oryginału, w tym jego składni, połączono tu z silnym naciskiem na zrozumiałość tekstu, co widać m.in. w zastosowaniu terminów znanych czytelnikowi japońskiemu lub choćby łatwo dla niego pojmowalnych poprzez swą słowotwórczą przejrzystość. Do tego można jeszcze dodać nierzadko większą niż w jidysz precyzję sformułowań, która zwraca uwagę tym bardziej, że japońszczyzna uważana jest za język cechujący się wysokim stopniem niejednoznaczności wypowiedzi, pozostawiający zaskakująco wiele domyślności rozmówcy i unikający stwierdzeń jasnych i kategorycznych. Ocenę tego, w jakiej mierze wspomniane rozwiązania zadowalają odbiorcę docelowego, pozostawiam rodzimym użytkownikom języka japońskiego.

Bibliografia

- J = Katseneruson, I. (1999), *Horobosareta Yudaya no tami no uta* (tłum. Masatomo Asukai, Kazuyuki Hosomi), Misuzu Shobō, Tōkyō.
- N = Katzenelson, J. (1994), *Dos lid vunem oysgehargetn jidischn volk / Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* (tłum. Wolf Biermann), Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- P = Kacnelson, I. (1986), *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* (tłum. Jerzy Ficowski), Czytelnik, Warszawa.
- Davies, P. (2014), „«Die Juden schiessen!» Translations by Hermann Adler and Wolf Biermann of Yitzhak Katzenelson's Epic Poem of the Warsaw Ghetto”, *The Modern Language Review*. 109(3): 708-725, <https://doi.org/10.1353/mlr.2014.0201>.
- Majtczak, T. (2019), „Translating the Untranslatable: A Yiddish Text in Japanese Rendering”, *Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*. 136(4): 297-307, <https://doi.org/10.4467/20834624SL.19.022.11315>.
- Pawelec, A., Sitarz, M. (2015), „Lekcja martwego języka: *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Jicchoka Kacnelsona”, [w:] Anna Filipek, Marta Osiecka, Maja Gwóźdź, Katarzyna Małajowicz, red. *Wkład w przekład 3: Materiały pokonferencyjne 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych „Dziewięć muz przekładu”*. Kraków 2014, Korporacja Ha!art, Kraków, 115-127.
- Pawelec, A., Sitarz, M. (2016), „*Dos lid funem oysgehargetn jidishn folk* Jicchoka Kacnelsona – po polsku”, *Przekładaniec*. 32: 84-96, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.16.005.6545>.
- Pawelec, A., Sitarz, M. (2017), „Itzhak Katzenelson's *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in Translation: The First Four Decades”, *Scripta Judaica Cracoviensia*. 15: 73-81, <https://doi.org/10.4467/20843925SJ.17.004.8173>.
- Sitarz, M., Pawelec, A. (2015), „«Fartaytsht un farbesert»: Wolf Biermann and Yitskhok Katzenelson's *Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk*”, *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*. 10(1): 37-44, <https://doi.org/10.4467/20843933ST.15.004.4095>.

ABSTRAKT

Tekst ma na celu prezentację japońskiego tłumaczenia *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* Jicchoka Kacnelsona, którego autorami jest dwóch germanistów: Masatomo Asukai i Kazuyuki Hosomi, a które zostało opublikowane pod tytułem *Horobosareta Yudaya no tami no uta* w 1999 roku przez

tokijskie wydawnictwo Misuzu. Oprócz przedstawienia szczegółów samej publikacji, a także sylwetek tłumaczy oraz kulisów powstania edycji japońskiej, omówiona zostaje przede wszystkim warstwa językowa przekładu, ze szczególnym uwzględnieniem problemów wersyfikacji oraz zastosowanych środków składniowych i doboru słownictwa. Bardziej szczegółowej analizie poddane zostają wybrane, choć reprezentatywne, fragmenty przekładu, w miarę możliwości różnicowane stylistycznie i treściowo. Nieco miejsca poświęca się także aparatowi krytycznemu wydania japońskiego, a więc uwagom, przypisom, posłowiom itp., jak również tłumaczeniom tytułów poszczególnych części *Pieśni*...

Słowa kluczowe: Katsenelson, tłumaczenie, jidysz, japoński

ABSTRACT

Some Remarks on the Japanese Translation of *The Song of the Murdered Jewish People* by Yitskhok Katsenelson

The aim of the text is to present the Japanese translation of Yitskhok Katsenelson's *Song of the murdered Jewish people*, authored by two Germanists, Masatomo Asukai and Kazuyuki Hosomi, published in 1999 under the title *Horobosareta Yudaya no tami no uta* by the Tokyo publishing house Misuzu. In addition to providing details of the publication itself, as well as the profiles of the translators and the background to the creation of the Japanese edition, the linguistic aspect of the translation is discussed in particular, focusing on problems of versification, the syntactic devices used and the choice of vocabulary. The article provides a more detailed analysis of selected, albeit representative, fragments of the translation, as varied in content and style as possible. Some space has also been given to the critical apparatus of the Japanese edition, i.e. comments, footnotes, afterwords etc., as well as to translations of the titles of individual parts of *The song*...

Keywords: Katsenelson, translation, Yiddish, Japanese