

Beata Śniecikowska

Ile mówią najkrótsze wiersze? : wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku

Rocznik Komparatystyczny 1, 85-103

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Beata Śniecikowska

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku¹

Tytuł mojego artykułu jest, po części przynajmniej, zwodniczy. W jednym szkicu nie sposób opisać, co i w jaki sposób mówią haiku. Nawet jeśli ograniczyć się do klasycznych haiku japońskich, pomijając ogromną stuletnią spuściznę haiku (i „haiku”) Zachodu. W podtytule doprecyzowuję niewykonalne zgoła zamierzenie. Chcę się skupić nie na samych tekstach japońskich *haijinów*, ale na polskich tłumaczeniach tych wierszy. Zajmować będzie mnie przy tym nie tyle odwzorowywana tu poetyka orientalnej formy, co różnice w poetyce samych polskich przekładów. Dalekowschodni gatunek dobrze nadaje się do takich literaturoznawczych analiz, obejmuje bowiem teksty niezwykle oszczędne stylistycznie, unikające silnej metaforyzacji, ukrywające podmiot liryczny². Z drugiej jednak strony to utwory sprawiające tłumaczom wiele trudności – wieloznaczne w samej płaszczyźnie językowej (możliwość różnego odczytania sensów ze względu na niejednoznaczności składniowe, użycie homofonów, kulturową aluzyjność), głęboko zanurzone w kulturze Orientu³. Jako arty-

¹ Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2010 jako projekt badawczy.

² Szerzej piszę na ten temat w artykułach: *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 2, s. 155–183; *Haiku japońskie i haiku po polsku – dialog kultur? W: Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*. Red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2008, s. 417–437. Tam także obszerna bibliografia.

³ Zob. np. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumaczki*. „Literatura na Świecie” 2002, nr 1–2–3, s. 284. Aleksander Janta pisze: „Istnieją w Japonii pisma poświęcone poezji, które sięgają

styczny dowód wewnętrznego skomplikowania tej poezji niechaj posłużą tutaj dwa różne przekłady tego samego wiersza Matsuo Bashō opublikowane przez tłumaczkę, Agnieszkę Żuławską-Umedę, obok siebie, jako dwa równoprawne odczytania utworu⁴:

Jesienny zmierzch
na suchej gałęzi drzewa
posepny usiadł kruk

Jesienny zmierzch
z krukami obsiada suche
gałęzie drzew

Najczęstsza w badaniach translatologicznych procedura zestawiania tłumaczeń z oryginałami i następnie omawiania artystycznej i filologicznej jakości przekładu także nie spełniłaby tu swego zadania⁵. Polscy tłumacze bardzo często znają przekładane przez siebie wiersze „z drugiej ręki”. Niektórzy wprawdzie tłumaczą wprost z oryginału (to przede wszystkim współcześni japończycy: Mikołaj Melanowicz, Wiesław Kotański, Agnieszka Żuławska-Umeda), inni – za pośrednictwem rozlicznych wcześniejszych przekładów, w różnej mierze wiernych japońskim siedemnastozgłoskowcom. Najczęściej wykorzystywane są przekłady angielskie (przypadek Czesława Miłosza), rzadziej francuskie (*casus*

olbrzymich nakładów. Znanicy i uczeni w tej sztuce uprawiają na ich łamach nieskończone interpretacje znaczeń w rozbiórce poszczególnych poematów z skarbca klasycznej literatury lub twórczości nowoczesnej, koncentrując uwagę na dwóch podstawowych formach [tanka i haiku – B.Ś.] [...]” (A. Janta, *Słowo wstępne*. W: idem, *Godzina dzikiej kaczki. Mała antologia poezji japońskiej*. Southend-on-Sea: Oficyna Stanisława Gliwy, 1966, s. VIII).

⁴ *Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda. Bielsko-Biała: ELAY, 2006, s. 188. Żuławska opatruje przekłady komentarzem podkreślającym także wizualne uwikłania haiku: „Bashō zostawił dwie ilustracje do tego *haiku*. Pierwsza przedstawia samotnego kruka na suchej gałęzi; druga – stado kruków przygotowujących się do snu o zachodzie słońca. Stąd dwie wersje tłumaczenia” (ibidem; zob. też: E. Sütiste, *A CROW ON A BARE BRANCH: a Comparison of Matsuo Bashō's Haiku "Kare-eda-ni..." and its English Translations*. „Studia Humaniora Tartuensia”, 2001, nr 2, s. 2, tekst dostępny w bazie www.ceeol.com). Obie wersje mogą być prawomocne także ze względu na strukturę gramatyczną języka japońskiego – brak kategorii gramatycznej liczby. Trudno sobie wyobrazić tak duże pole manewru dla tłumacza w przypadku przekładu z języków europejskich.

⁵ To działanie bardziej uprawomocnione na gruncie anglojęzycznym. Zob. np. E. Sütiste, op.cit., s. 1–21.

Aleksandra Janty⁶). Naturalnie warto wiedzieć, co jest translatorskim naddatkiem, zmianą, przekłamaniem, stylistyczną wolną, a co faktycznie znajduje się w tekście. Tyle tylko, że trudno wskazać jedną podstawę wszystkich tłumaczeń tego samego wiersza. Bezcelowe, a przy tym niemal niewykonalne, byłoby także zestawianie poszczególnych przekładów z ich europejskimi „tekstami źródłowymi”. Pozostańmy zatem wyłącznie na polskim gruncie. Niech artykuł ten będzie przy tym świadectwem rozterek czytelnika żywo zainteresowanego poezją haiku, niemogącego jednak, ze względów językowych, cieszyć się lekturą oryginału i usiłującego odszukać przekłady najbliższe duchowi orientalnych siedemnastozgłoskowców.

Przyglądać się będą zatem samym polskim tekstom, w znacznej mierze abstrahując od ich zewnętrznych uwikłań. Badać będą przywoływane przekłady przede wszystkim jako świadectwa czasów, z jakich wyrosły. Stylistyka przesadzanych na nasz grunt orientalnych literackich sadzonek wiele mówi o polskiej literaturze i kulturze ostatnich kilkudziesięciu lat.

Oto trzy – dokonane w różnym czasie przez różnych twórców – przekłady jednego z najbardziej znanych tekstów poezji japońskiej⁷. Pomijam na razie nazwiska tłumaczy, nie podaję również dat przekładów, oznaczam wiersze jedynie literami A, B, C:

A
Stara sadzawka,
Żaba – skok –
Plusk.

⁶ Janta korzystał z francuskich tłumaczeń Georges’a Bonneau, posiłkował się jednak również „ogniwem” anglojęzycznym – przekładami H.G. Hendersona (A. Janta, *Słowo wstępne...*, s. XIII).

⁷ Abstrahuję tu od religijno-kulturowych uwikłań tekstu, zaznaczyć chcę jednak, że ten wiersz Bashō interpretowany bywa jako haikowy zapis zenistycznego *satori*, oświecenia wyzwolonego przez nagłe, niespodziewane, drobne zdarzenie (którego „podglebiem” jest jednak medytacyjny spokój, bezruch). Zob. D. Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*. New York: Grove Press, b.r., s. 39–40.

B
Staw zadumany – –
Stary. – – Skok małej żabki. – –
Woda ożyła!

C
Stara sadzawka
skacze żaba – i oto
plusnęła? woda?

Naturalnie nie ma wątpliwości, że to trzy „odsłony” tego samego wiersza. Gdyby jednak na podstawie cytowanych tłumaczeń definiować stylistykę haiku Bashō, uzyskalibyśmy opisy w wielu miejscach zaskakująco rozbieżne.

Mamy oto maksymalnie dynamiczny, skondensowany, rzeczownikowy tekst A. Zdać się może, że to orientalna wersja awangardowego postulatu „maksimum treści, minimum słów”. Wersja rezygnująca jednak z metaforyzacji, kunsztownych układów brzmieniowych, wieloznaczności. Sama esencja mikrozdarczenia. Czytelnik ma wrażenie obcowania z liryką na wskroś nowoczesną, abstrahującą od wielosłownej „artystyczności” (sztuczności, udziwnienia wysłowienia), transparentną stylistycznie (to, rzecz jasna, złudzenie), skrajnie obiektywną.

Przekład B ogromnie różni się od pierwszego tekstu. To liryka „rozlewna” (na ile to tylko możliwe w trójwersowej ramie), operująca stosunkowo licznymi epitetami (nie jeden, jak w tekście A, ale aż trzy tego typu określenia), bazująca na kontrastach (staw „stary”, „zadumany” – „mała żabka”), wreszcie – metaforyczna (wyraźnie personifikowany dumający staw, którego woda ożyła). Tłumaczowi udało się wykreować – i po części także przełamać – nastrój tajemniczości, niedopowiedzenia. Wyraźnie słychać tu pogłosy symbolistycznej „muzyczności”⁸. Co ciekawe, nowoczesne użycie reduplikowanych, łamiących wersy pauz, sprzyja tekstowej „rozlewności” – wizualnie i dźwiękowo (pauza to wszak wymuszenie milczenia) przedłuża wiersz.

⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: eadem, *Somnabulicy – dekadenci – herosi*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 431–432; B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 53–80.

I wreszcie tekst C – najtrudniejszy do scharakteryzowania, jakby trochę nijaki wobec zdecydowanej stylistyki przekładów A i B. Ta wersja rzeczywiście zdaje się, poniekąd tak jak japońskie siedemnastozgłoskowce, stylistycznie przezroczysta, wypowiedziana naturalnie, prosto, bez dodatkowych ozdobników. „Udziwniony” został jedynie trzeci wers, gdzie prostotę, oczywistość spostrzeżenia podważono użyciem znaków zapytania. Domniemywać można, że to świadectwo niejednoznaczności składniowej i semantycznej oryginału. Co ciekawe, tylko ta wersja trzyma się wzorca sylabicznego haiku (odpowiednio 5, 7, 5 sylab w poszczególnych wersach). Z trzech dotąd przytoczonych ten właśnie wiersz zdaje się jednak najmniej ciekawym „tekstem bez właściwości”. Jego zwyczajność, brak jakichkolwiek prób stylistycznego uatrakcyjnienia nie pozwala także na łatwe datowanie. Już jednak sama zgoda na stylistyczną „nieciekawość” oraz burzącą porządek niepewność, niedomknięcie ostatniego wersu sugerują, że jest to dziełko bardzo odległe od początków polskiego zainteresowania haiku⁹.

Odsłońmy tekstowe karty. Pierwszy z cytowanych przekładów pochodzi z tomu tłumaczeń *Haiku* Czesława Miłosza¹⁰. Drugi wyszedł spod pióra międzywojennego orientalisty Bogdana Richtera¹¹. Autorką trzeciego tłumaczenia jest współczesna badaczka i tłumaczka haiku, Agnieszka Żuławska-Umeda¹². Każdy przekład nosi znamiona swoich czasów, jest też, w pewnej przynajmniej mierze, autorską wersją haiku Bashō.

Miłosz oparł się zapewne na którymś z poniższych angielskich tłumaczeń (a tych w przypadku żabiego haiku Bashō jest morze)¹³:

⁹ O początkach haiku w Polsce zob.: B. Śniecikowska, *Granice wizualności – granice gatunku? Haiku w polskiej poezji międzywojennej*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. A. Dziadek, W. Bolecki, w druku.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Haiku*. Kraków: Wydawnictwo M, 1992, s. 44.

¹¹ *Wielka literatura powszechna*. T. 5, *Antologia*, cz. 1. Warszawa: Księgarnia Trzaski, Everta i Michalskiego, b.r., s. 27.

¹² *Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda. Bielsko-Biała: ELAY, 2006, s. 98.

¹³ Poniższe przekłady (i kilkadziesiąt innych) znaleźć można np. na stronie <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm> (stan z dn. 26.09.2009) i w książce Hiroaki Sato *One Hundred Frogs*. New York: Weatherhill, 1995 (wybór ponad stu przekładów „żabiego” haiku Bashō, a także parodie i trawestacje tego wiersza).

*old pond
frog leaping
splash*

tłum. C. Corman

*The old pond,
A frog jumps in:
Plop!*

tłum. A. Watts

*Old pond
and a frog-jump-in
water-sound*

tłum. H.G. Henderson

*pond
frog
plop!*

tłum. J. Kirkup

Sam wybór angielskiego tekstu do tłumaczenia jest naturalnie nieprzypadkowy. Donald Keene i R.H. Blyth, autorzy fundamentalnych, klasycznych już prac japonologicznych, przekładają wszak wiersz Bashō znacznie bardziej linearnie, mniej dynamicznie:

*The ancient pond
A frog leaps in
The sound of water.*

tłum. D. Keene¹⁴

*The old pond;
A frog jumps in –
The sound of the water.*

tłum. R.H. Blyth¹⁵

¹⁴ Cyt. za D. Keene, op.cit., s. 39.

¹⁵ Przekład dostępny m.in. na stronie <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm> (stan z dn. 26.09.2009).

Miłosz zdecydowanie woli tekst skondensowany, w najmniejszym stopniu nieprzegadany, „oczyszczony” (nawet w pewnej mierze wbrew literze oryginału, z czego być może polski tłumacz zdawał sobie sprawę¹⁶). Jednym słowem: nowoczesny¹⁷. Richter natomiast starał się trochę na siłę uatrakcyjnić „swojego” Bashō. Odwołał się do najbliższej mu chyba, i bliskiej jego czasom, stylistyki młodopolskiej, ciekawie przy tym wykorzystując typografię. Już na pierwszy rzut oka widać, że to najstarsze z przywołanych tłumaczeń.

Casus Żuławskiej-Umedy jest o tyle interesujący, że cytowany przekład to drugie (opublikowane) podejście tłumaczki do utworu Bashō. Omówiony tekst ukazał się w antologii wydanej w roku 2006. Dwadzieścia trzy lata wcześniej, w pionierskim na polskim gruncie (znakomitym literacko i świetnie obudowanym komentarzami literaturoznawczymi) tomie *Haiku* Żuławska-Umeda wiersz ten przełożyła następująco:

Tu staw wiekowy
skacze żaba – i oto
woda zagrała¹⁸

Przekład scharakteryzować można by podobnie jak ten ponad dwie dekady młodszy, gdyby nie niepokojące zamknięcie późniejszego tekstu. Tekst z 1983 roku jest jeszcze gładki, domknięty, spokojny. Widać jednak, że i tu tłumaczka wahała się, w jaki sposób oddać semantyczne niuanse krótkiego wiersza. Ledwo zauważalnie zmetaforyzowała i udziwniła wypowiedź – w tym przekładzie „woda

¹⁶ Miłosz pisał: „Nie znam japońskiego i opieram się na dosłownych albo mniej dosłownych wersjach angielskich.” Określał siebie jako „tłumacza przygodnego, bardziej po prostu czytelnika, który sobie wynotowuje, co mu się spodobało, jedno wybierając, inne odrzucając” (Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*. W: idem, *Haiku*, s. 17). „Postępuję [...] tak jak inni nowocześni tłumacze i naśladowcy haiku, i staram się jedynie narysować obraz kilkoma ruchami pióra” (ibidem, s. 18).

¹⁷ Miłosz stwierdzał: „istnieje powód, dla którego haiku trafiają do nas w momencie właściwym. Tym powodem są kolejne przewroty modernistyczne w technice poetyckiej, poczynając od francuskiego symbolizmu. Ich skutkiem jest np. [...] niechęć do dłuższych wierszy, wyjątkowo tylko nieodczuwanych jako wielosłowie czy wręcz retoryka. Dla naszej wrażliwości im mniej słów, tym lepiej [...]. I w takiej chwili spotykamy poezję, która od wieków zaprawia się w skrótach, używając słów jako niedoskonałego zapisu medytacji bezsłownej o życiu i świecie” (ibidem, s. 9).

¹⁸ *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, postł. M. Melanowicz. Wrocław: Ossolineum, 1983, s. 38.

zagrała”. W późniejszym tłumaczeniu Żuławska-Umeda decyduje się na inne rozwiązanie, rezygnuje z metaforyzacji, pozostawia jednak zaskakująco oznakowaną (dwukrotne użycie znaku zapytania) niejasność – czy plusnęła woda, czy żaba?¹⁹ Co właściwie stało się nad stawem? Niejednoznaczność tekstu z 2006 roku wydaje się bliska składniowym, a przez to i interpretacyjnym, niejasnościom klasycznych haiku. Takie „znakozapytaniowe” jej zapisanie pozostawia jednak sporo do życzenia z perspektywy literackiej. Obcując z licznymi przekładami, właśnie pierwsze przekładowe dzieła Żuławskiej-Umedy ceniłam najbardziej – jako nieprzegadane, delikatnie tylko metaforyczne, nienarzucające stylu tłumacza czy epoki klasycznym formom poezji japońskiej, a przy tym (choć uznaję, że nie jest to niezbywalny wyznacznik haiku na Zachodzie) w większości wierne haikowym wyznacznikom sylabicznym. Brak mi kompetencji, by polemizować z tłumaczką w kwestii zgodności przekładu z oryginałem, sądzę jednak, że zaznaczanie wewnętrznej niepewności semantycznej w sposób burzący samo odczytanie wiersza jest zbyt daleko idącą ingerencją tłumacza.

Przy okazji analizy prac Żuławskiej-Umedy zatrzymać się warto nad kwestią sylabicznego rozmiaru haiku. Rytm 5 + 7 + 5 jest odwiecznym, niejako naturalnym rytmem poezji japońskiej²⁰. Zachodni tłumacze i naśladowcy orientalnych mistrzów zwykle rezygnują z tego zewnętrznego kryterium (w poezji japońskiej wiąże się ono zresztą z dodatkowymi, szalenie trudnymi do oddania w innym uniwersum językowym, uporządkowaniami – jak np. użyciem sylaby ucinającej *kireji*²¹ w haiku). Uznają je za zbędne utrudnienie, niezakorzenione w tradycji literatur „docelowych”. Z sylabicznych wyznaczników rezygnowali już wcześnie tłumacze haiku. O swoich przekładach (z lat 1936–1938) Aleksander Janta pisał następująco:

Zawarte w tym zbiorze [*Godzina dzikiej kaczki*] próby tłumaczeń możliwie wier-
nych nie upierają się przy zachowaniu także rytmicznych właściwości japońskiego

¹⁹ O niejednoznaczności tego tekstu – zob. R. Aitken, M. Bashō, *A Zen Wave: Bashō's Haiku and Zen*. New York: Weatherhill, 1978, s. 25–29; zob. też: <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm>.

²⁰ Zob. M. Melanowicz, *Literatura japońska*. T. 1. *Od VI do połowy XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994, *passim*.

²¹ A. Żuławska-Umeda, *O Kireji – 'sylabie ucinającej w haiku'*. „Japonica” 1994, nr 2, s. 65–70.

wiersza. Graniczyłyby to ze stawianiem sobie zadań akrobatycznych, nic wspólnego nie mających z poezją²².

Czesław Miłosz stwierdzał: „włączanie siłą lotnej treści w sztywne ramy byłoby jak zaprzęganie motyla do orki”²³. Zwracał jednak przy tym uwagę, że naśladowanie zgłoskowego wzorca haiku nie byłoby w polszczyźnie przymusem szczególnie dotkliwym, jako że „sylabiczny wzór haiku [...] byłby możliwy w polskim do naśladowania, bo są to jakby cząstki polskiego jedenastozgłoskowca (5 plus 6) i trzynastozgłoskowca (7 plus 6)”²⁴. Pisząc o rzekomej orce motyla, Miłosz nie zauważył jednak, że klasyczne haiku nie były bynajmniej tylko „nieobrobioną” iluminacją. Dla japońskich *haijinów* tworzenie lirycznych siedemnastozgłoskowców stanowiło wcale niełatwą intelektualną pracę. „Włączanie” sensu w ramy sylabiczne także, mimo wszystko, stanowiło jej część. W dzienniku mistrza gatunku czytamy:

Na noc zatrzymaliśmy się w schronisku górskim, a rano myślałem zabrać się do pracy – w pamięci mając widoki i niedokończone strofy haiku. Wyjąłem kamień do rozrabiania tuszu i pędzel; wsparłszy głowę na rękach przymknąłem oczy i cicho wdychałem męcząc się nad kompozycją²⁵.

Żuławska-Umeda w początkach swej twórczości przekładowej postanowiła pozostać wierna literze, czy raczej sylabom, oryginału²⁶. Pierwsza antologia *Haiku*²⁷ prezentuje teksty ortodoksyjnie powtarzające zgłoskowy wzorec gatunku, wzorec ten zachowany zostaje także w przekładach opublikowanych

²² A. Janta, *Słowo wstępne*, s. XI.

²³ Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, s. 18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. Bashō, *Dziennik podróży do Sarashina*. W: *Poezja starojapońska. Pieśni*. Wybór i oprac. A. Żuławska-Umeda, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984, s. 112.

²⁶ Podobną strategię przyjęli profesorowie-japoniści: Mikołaj Melanowicz i Wiesław Kotański, którzy jednak nie podjęli się szeroko zakrojonej pracy przekładowej, tłumacząc jedynie wybrane haiku, stanowiące często egzemplifikacje w ich tekstach literaturoznawczych. Zob. M. Melanowicz, *Haikai*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska. Kraków: Universitas, 2006, s. 285; idem, *Literatura japońska...*, s. 370, 373–374; W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 7, 14–20.

²⁷ *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, posł. M. Melanowicz.

w *Poezji starojapońskiej*²⁸ oraz, w znacznej mierze, w tomie *haibun*²⁹ „*Z podróźnej sakwy*” z dodaniem „*Dziennika podróży do Sarashina*”³⁰. W drugiej antologii (wydanej, przypomnę, 23 lata po pierwszym zbiorze)³¹ zdarzają się już jednak znaczne odstępstwa od układu 5 + 7 + 5. Wygląda zatem na to, że tłumaczka i jednocześnie badaczka haiku z czasem uznawać zaczęła kryterium sylabiczne za nieobligatoryjne.

Inna rzecz, że narzucony wzorzec zdaje się w jej przypadku wcale nie krępować ruchów. To właśnie haiku w przekładzie Żuławskiej-Umedy okazują się najmniej nacechowane obcymi kulturze *haijinów* wpływami kulturowymi i stylistycznymi (co na pewno wiązać trzeba także z orientalistycznym wykształceniem tłumaczki). Wybór z roku 1983 to bez wątpienia „kawał dobrej literatury”. Wiersze te można czytać i smakować bez względu na znajomość japońskich kontekstów kulturowych i uwikłań genologicznych – powołać mogą się tutaj na własne doświadczenia lekturowe, te sprzed lat, gdy niewiele jeszcze wiedziałam o dalekowschodnich siedemnastozgłoskowcach i obecne, gdy mimo szerszej znajomości problemu wciąż z niekłamaną radością czytam trójwersy Żuławskiej-Umedy. Nic nie razi sztucznością, nic nie wydaje się wymuszone, siłą wtłoczone w ciasne ramy. Niekiedy tylko można się zastanawiać nad celowością pewnych leksykalnych naddatków podyktowanych zapewne wyrównaniem do wzorca sylabicznego. Kwestie takie widzi się jednak tylko w lekturze krytycznej, obarczonej wiedzą genologiczną. Spójrzmy bowiem choćby na omawiane wyżej przekłady Żuławskiej-Umedy. Czy tekst z 1983 roku nie zyskałby, gdyby usunąć „tu” w incipicie, dodane chyba tylko ze względu na sylabiczną zgodność z oryginałem? Ciekawe, *notabene*, czy w późniejszym przekładzie „staw” stał się „sadzawką” właśnie ze względu na rygor zgłoskowy. Niemniej jednak Żuławska-Umeda, trzymając się wzorca sylabicznego, potrafi tworzyć teksty literacko znakomite (inna rzecz, że niekiedy wątpliwości budzi tu semantyczna zgodność z oryginałem, o czym dalej). Świetnie to widać w zestawieniu z niektórymi za-

²⁸ *Poezja starojapońska...*, s. 118–119.

²⁹ *Haibun* – proza przeplatana haiku bądź też proza w stylu haiku (zob. M. Melanowicz, *Haikai*, s. 284).

³⁰ M. Bashō, „*Z podróźnej sakwy*” z dodaniem „*Dziennika podróży do Sarashina*”. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda. Warszawa: Sen, 1994.

³¹ *Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda.

chowującymi kryteria zgłoskowe współczesnymi przekładami. Poetyckiej finezji wyraźnie brakuje tłumaczeniom prof. Wiesława Kotańskiego – przegadany, nadmiernie egzaltowany, przesadnie eksploatującym wykrzykniki i wielokropki, o wątpliwych wyborach leksykalnych („odgłos chlupnięcia”!):

O, patrz! Stary staw!
Żaby do niego skaczą!
Dźwięczny plusk wody!³²

Stary staw drzemie...
Nagły skok żaby w wodę –
odgłos chlupnięcia.³³

Dla porządku podaję jeszcze dwa tłumaczenia słynnego siedemnastozgłoskowca. W roku 1927 ukazała się książka *Między Wschodem a Zachodem* Stefana Łubieńskiego³⁴. Autor starał się przybliżyć czytelnikom kulturę i obyczajowość Japonii, wprowadzając m.in. w tajniki kompozycyjne haiku. Podał transkrypcje kilku wierszy i ich filologiczne przekłady z japońskiego. Oto interesujący nas tekst:

Stary (cichy) staw...
(wtm) żaby skok
(i) wody plusk...³⁵

³² V. Hilska, *Dzieje i kultura narodu japońskiego. Krótki zarys*. Tłum. S. Gawłowski, red. W. Kotański, przekłady haiku W. Kotański. Warszawa: PWN, 1957, s. 281; przedruk: W. Kotański, op.cit., s. 14.

³³ W. Kotański, op.cit., s. 14. Drugi cytowany tekst to przekład późniejszy, zdaniem samego Kotańskiego lepszy od wersji poprzedniej. O pierwszym tłumaczeniu pisze prof. Kotański następująco: „O niezręczności zwrotów »do niego«, »dźwięczny plusk« nie będę się dziś rozwodził; w nowej wersji dorzucam »drzemie«, bo dla nas »stary staw« nie stanowi jeszcze adekwatnej wizji” (ibidem). Drugi przekład wydaje się jednak również nietrafiony, przegadany, zbyt „dobitny” semantycznie.

³⁴ Polaka, który spędził w Japonii sześć lat (prowadził tam z żoną warsztat tkanych ręcznie dywanów), poznał język japoński i następnie zapisał obserwacje dotyczące japońskiej kultury i obyczajowości – zob. W. Sieroszewski, *Przedmowa*. W: S. Łubieński, *Między Wschodem a Zachodem*. Kraków: Gebethner i Wolff, 1927, s. 5–7.

³⁵ S. Łubieński, op.cit., s. 43.

Łubieński nie miał wielkich ambicji translatorskich, literackich i literaturoznawczych³⁶. Nie starał się nawet oddać czytelnikowi skończonego dzieła. Słowa dodane w nawiasach doprecyzowują i uspójniają tekst. Wiersz jest prosty, klarowny. Przekład nie sugeruje jakiegokolwiek metaforyczności przekazu czy niepewności semantycznej.

Delikatna metaforyczność („martwy staw”) pojawia się już jednak w tłumaczeniu z lat trzydziestych, autorstwa Aleksandra Janty:

na martwym stawie
plusk żaby
która skoczyła³⁷

Analiza różnych translatorskich „odsłon” tego samego orientalnego wiersza dowodzi, że polski czytelnik nieznający japońskiego w stopniu pozwalającym na szczegółowe dociekania filologiczne nigdy nie będzie pewien, co właściwie napisał Bashō w swym słynnym siedemnastozgłoskowcu. Przykład tłumaczeń haiku o skaczącej żabie jest dość spektakularny nawet na polskim, stosunkowo ubogim w tłumaczenia orientalnej poezji, gruncie. Interesujące przekładowe rozbieżności śledzić można jednak także w przypadku innych haiku. Proponuję analizę kilku tłumaczeń kolejnego znanego liryku Bashō.

Oto dwa współczesne, pozbawione dodatkowych ozdobników, przekłady warszawskich japonistów:

jaka cisza!
skątę przenika
głos cykady

tłum. N. Dzierżawska³⁸

³⁶ Rozdziałik o sztuce słowa jest jednym z najkrótszych w książce, obok niego pojawiają się rozdziały dotyczące teatru, religii, obyczajowości itd.

³⁷ A. Janta, *Godzina...*, s. 27. Przedruk m.in. w: *Poezja starojapońska...*, s. 117; „Poezja” 1975, z. 1, s. 23.

³⁸ N. Dzierżawska, *Synestezja w poezji Matsuo Bashō*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. M. Melanowicza. Warszawa: Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, 2008, s. 56, 73. Praca na prawach rękopisu.

Cisza dokoła!
Jedynie głos cykady
przenika skały

tłum. M. Melanowicz³⁹

Uderza tu klarowność tekstowego obrazowania – wybijający się sensualny element, głos cykady, jest tak wyrazisty we wszechobecnej ciszy, że zdaje się aż przenikać skałę⁴⁰. Melanowicz pozostaje wierny haikowemu wzorcowi sylabicznemu, stąd zapewne wzmacniające przekaz słowo „jedynie”. Inna rzecz, że w krótszym, bardziej jeszcze oszczędnym przekładzie Dzierżawskiej głos cykady zdaje się brzmieć wyraźniej.

Inni tłumacze postanowili ostrzej zaatakować zmysły odbiorców, przenosząc jednocześnie tekstowy obraz w swojskie realia (świerszcz bądź konik polny w miejsce cykady):

tak cicho że aż świerszcze
prześwidrowują
skałę

tłum. A. Janta⁴¹

Jaka cisza –
Terkotanie konika polnego
Świdruje skałę.

tłum. Cz. Miłosz⁴²

W miejsce łagodnego „przenikania” mamy onomatopeiczne „świdrowanie” i, dodatkowo u Miłosza, „terkotanie”. Spokojny, sensualny obraz z przekładów Melanowicza i Dzierżawskiej zmienił się nie do poznania. Dźwięk stał się agresywny, nieprzyjemny, irytujący. Przekład Miłosza zdaje się wręcz brzmieniowo i werbalnie przeładowany („terkotanie konika polnego świdruje”).

³⁹ M. Melanowicz, *Haikai*, s. 285.

⁴⁰ O haikowych układach figura–tło zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*. W: *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, posł. M. Melanowicz, s. 6–7; B. Śniecikowska, *Granice wizualności...*, passim.

⁴¹ A. Janta, *Godzina...*, s. 30.

⁴² Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 30.

W zbliżony sposób przyswajał polszczyźnie haiku o cykadzie Wiesław Kotański, dystansując się jednocześnie do wcześniejszego przekładu Melanowicza⁴³:

Cisza... i nagle
Coś się w głąb skały wwierca:
To głos cykad...⁴⁴

W tym kontekście całkowicie zaskakują tłumaczenia Żuławskiej-Umedy:

Wokół tak cicho –
Stapia się z litą skałą
Wołanie cykad⁴⁵

Cisza
lita skała nabrzmiała
wołaniem cykad⁴⁶

Różnice w semantyce są ogromne. Zdecydowanie czym innym jest „przenikanie”, „świdrowanie”, „wwiercanie się”, a czym innym „stapianie się” ze skałą. Zauważmy przy tym, że w obu translacjach Żuławskiej-Umedy skała jest bardziej dookreślona niż we wcześniej cytowanych przekładach („lita” – czyżby to tylko naddatek werbalny podyktowany wymogami sylabicznymi, jakie narzuciła sobie tłumaczka?), a cykadę – delikatnie personifikowane (już nie tylko wydają głos, ale – wołają).

Najnowsze tłumaczenie Żuławskiej-Umedy jest właściwie zupełnie innym wierszem niżli wszystkie starsze przekłady tego japońskiego liryku. „Lita skała nabrzmiała wołaniem cykad” to znakomity sensualny obraz. Obraz jednak silnie zmetaforyzowany. I cykadę, i skałę stają się tajemnicze, skłonne do metamorfoz,

⁴³ Kotański pisze o cytowanym już przekładzie Melanowicza: „na moje wycucie jest to zbyt statyczne ujęcie: »jedynie« osłabia wrażenie ogólne, »przenika« – jest mało dynamiczne, a w połączeniu z liczbą mnogą dopełnienia »skały« przesuwając akcent na skały, które raczej stanowią rekwizyt uboczny w stosunku do akcji »wwiercania się« głosu” (W. Kotański, op.cit., s. 15).

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, postł. M. Melanowicz, s. 132.

⁴⁶ *Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda, s. 131.

niezwyczajne. Czy jednak tego właśnie chciał mistrz Bashō⁴⁷. Czytelnik gubi się w stylistycznych i semantycznych meandrach polskich tłumaczeń.

Poszukiwania jednego translatorskiego „frontu” na gruncie innych literatur również skazane są na porażkę. Pośród przekładów angielskich także znajdujemy duże rozbieżności semantyczne. Ograniczę się do kilku tylko egzemplifikacji. Uwagę zwracają już choćby użyte w nich czasowniki o zaskakująco odmiennych znaczeniach (naturalnie każdy staje się nośnikiem metafory): *penetrate* – ‘penetrować, przebijać’, *stain* – ‘plamić’, *sink* – ‘tonąć, wwiercać, wbijać’, *pierce* – ‘dziurawić, przekłuwać’, *seep* – ‘sączyć się’).

Quietness...
The cicadas' voice
*penetrates the rock*⁴⁸

mountain temple
deeply staining the rock
*cicada's voice*⁴⁹

Such stillness –
The cries of the cicadas
*Sink into the rocks*⁵⁰

So still:
into rock it pierces –
*the locust-shrill*⁵¹

⁴⁷ Zob. ciekawą polemikę z przekładowymi wyborami Żuławskiej-Umedy – M.P. Markowski, *Estetyka zdarzenia*. „Literatura na Świecie” 2002, z. 1–2–3, s. 358–367.

⁴⁸ Cyt. za: M. Ueda, *Zeami, Bashō, Yeates, Pound*. London, The Hague, Paris: Mouton & Co., 1965, s. 44.

⁴⁹ M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*. Translated, annotated, and with an introduction by J. Reichhold, Tokyo–New York–London: Kodansha International, 2008, s. 139.

⁵⁰ D. Keene, op.cit., s. 40.

⁵¹ *An Introduction to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*. Translations and commentary by H.G. Henderson, New York: Doubleday Anchor Books, b.r., s. 39. Ten tekst mógł być podstawą cytowanego wcześniej przekładu Miłosza (podwójny „atak” na zmysły odbiorcy: *pierce* – ‘dziurawić, przebijać, przekłuwać’ i *shrill* – ‘skrzek, wrzask’).

loneliness
seeping into the rock
*cicada's voice*⁵²

Niekiedy ogromne różnice w translacji każą zastanawiać się, czy tłumacze w istocie przekładali ten sam utwór⁵³ (pytanie jest o tyle zasadne, że japońscy poeci chętnie wykorzystywali podobne wątki, pomysły, chwyt⁵⁴). Często jednak ten sam tekst zyskuje na gruncie innego języka całkowicie odmienne oblicza. Taki los spotkał ostatni wiersz Bashō, brzmiący w różnych przekładach następująco:

w podróży chory
a nad zwiędłymi polami
jeszcze marzenia
tłum. A. Janta⁵⁵

Chorując w podróży –
Nad suchym wrzosowiskiem
Wędrują sny.
tłum. Cz. Miłosz⁵⁶

Schorzały w drodze
lecz moje sny po zwiędłych
łąkach tańczą
tłum. M. Melanowicz⁵⁷

⁵² M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 139.

⁵³ Szokujące translatorskie nieporozumienie omawia W. Kotański (całkowicie zmieniające sens oryginału tłumaczenie haiku o łące powstałej ze strąka papryki – przekład R. Kwiatkowskiego) w artykule *Z czego śmieje się Japończyk*, „Przegląd Orientalistyczny” 1952, z. 4, s. 119–128. Ten przykład, dotyczący zresztą początków polskiego przekładowego zainteresowania poezją japońską, wiązać należy jednak raczej z nieznamościami języka oryginału niżli ze świadomym wyborem tłumacza.

⁵⁴ Zob. D. Keene, op.cit., s. 15–16.

⁵⁵ A. Janta, *Godzina...*, s. 31.

⁵⁶ Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 44.

⁵⁷ M. Melanowicz, *Literatura japońska...*, s. 370.

Chory w podróży
śnię, że polem wymarłym
biegam bez końca

tłum. A. Żuławska-Umeda⁵⁸

Pierwsze trzy przekłady są dość bliskie semantycznie. Opozycja „sny” – „marzenia” daje się łatwo wyjaśnić niejednoznacznością angielskiego *dream* i francuskiego *rêve*, jakie napotkali polscy tłumacze w swoich przekładowych źródłach⁵⁹. Zdecydowanie negatywnie wyróżnia się archaizujące, dalekie od prostoty wysłowienia tłumaczenie Melanowicza – wyraźnie rażą tu słowa „schorzały”, „tańczą”. Być może takie wybory leksykalne podyktowane zostały... arytmetyką – wyrównaniem do orientalnego wzorca sylabicznego.

Zaskakuje natomiast wersja Żuławskiej-Umedy opublikowana w 1983 roku i bez zmian powtórzona w antologii z 2006 roku (mimo iż wiele tekstów zostało tu przepracowanych na nowo). Nie ma wątpliwości, chodzi o ten sam utwór mistrza haiku. Tłumaczka pisze: „Jest to ostatni wiersz Bashō. Bez ozdób i kokieterii, uderza surową elegancją i gwałtownością”⁶⁰. Przekład Żuławskiej-Umedy jest najbardziej intrygujący, zastanawiający, niejednoznaczny. Wymarłe pole i bieganie po nim, bez końca – to obraz niezwykle sugestywny, istotnie gwałtowny, szalony, zapadający w pamięć, poruszający. Tyle tylko, że niezwykle odległy od innych translacji. Mówimy o ostatnich słowach znakomitego poety, piszącego i żyjącego w duchu zen. To naturalnie działa na wyobraźnię odbiorcy. Jaki zatem był właściwie ten liryczny testament (to naturalnie określenie nie

⁵⁸ *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, posł. M. Melanowicz, s. 246; *Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda, s. 222.

⁵⁹ Wersje Janty i Miłosza bliskie są np. przekładowi D. Keene’a:

*On my journey, ill –
and my dreams, on withered fields
are wandering still*

(*Anthology of Japanese Literature from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*. Compiled and edited by D. Keene. New York: Grove Press, b.r., s. 385).

⁶⁰ *Haiku*. Tłum. A. Żuławska-Umeda, posł. M. Melanowicz, s. 246. W komentarzu do późniejszej antologii: „Jest to ostatnia strofa Bashō – bez ozdobników i estetycznego kamuflażu, ukazująca dramat choroby i bezradność” (*Haiku*. Tłum. i wstęp A. Żuławska-Umeda, s. 222).

w pełni prawomocne, trudno zeń jednak zrezygnować)? Przekłady nie dostarczą chyba nigdy w pełni zadowalającej odpowiedzi⁶¹.

Haiku na pierwszy rzut oka wydać się mogą najprostszą poezją świata. Opisane translatorskie – i czytelnicze – zmagania z klasycznymi tekstami Matsuo Bashō dowodzą, że w przypadku klasycznych orientalnych siedemnastozłoskowców trudno mówić o prostych, oczywistych, jednoznacznych rozwiązaniach przekładowych. Jeśli wierzyć literaturoznawcom-japonistom, w samej strukturze haiku kryje się delikatna semantyczna niepewność, niedoprecyzowanie. Czytelnik przekładów tej orientalnej formy zgodzić się musi na dodatkową multiplikację haikowej niejednoznaczności. Porównywanie wielu tłumaczeń z pewnością w jakiś sposób przybliży do oryginałów. Jest też przy tym ciekawą lekcją literatury rodzimej.

Ile zatem mówią najkrótsze japońskie wiersze przełożone na polski? Mówią naturalnie – w dużej przynajmniej mierze – to, co chcieli w nich zawrzeć orientalni twórcy⁶². Ale mówią też wiele więcej – o tłumaczach, o czasach, w jakich żyli, o motywacjach ich wyborów stylistycznych. I wreszcie – o samych odbiorcach wybierających „swoje” haiku spośród różnych translatorskich propozycji.

⁶¹ Bezowocne są również, co nie dziwi w świetle przedstawionych dotąd rozpoznań, poszukiwania jednoznaczności w przekładach innojęzycznych. Por. np. Y. Hakutani, *Haiku and Modernist Poetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, s. 47; M. Bashō, *Bashō. The Complete Haiku*, s. 231; *An Introduction to Haiku...*, s. 29).

⁶² Pewna część przekazu z pewnością umyka niezauważona – myślę tu np. o delikatnych intertekstualnych aluzjach, odniesieniach do orientalnej literatury i obyczajowości.

**What Do Short Poems Tell Us?
The 20th and 21st Century Polish Translations of Classical Haiku**

Summary

The article deals with different aspects of the translations of classical Japanese haiku. The study starts with the presentation of some linguistic and cultural problems Polish translators face. Then the author examines in detail Polish “equivalents” of the famous poems by Bashō. The analysis begins with a text riddle: different “anonymously” quoted translations of the same haiku are judged only by their stylistics, which proves to be a sufficient criterion to date them. The subsequent analysis reveals more discrepancies between different translations. It proves the translations of the seemingly simplest, stylistically transparent poetry do tell much about the times they came into being, the translators themselves and, last but not least, the readers who choose their favourite versions of Bashō’s poems.

Beata Śniecikowska