

AMELIA MACIOSZEK

ULOTNE OBRAZY SŁOWEM MALOWANE

TŁUMACZENIA JUEJU TANG YINGA 唐英 (1682–1756)
AUTORSTWA STUDENTÓW TRZECIEGO ROKU SINOLOGII
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO¹

Tang Ying (1682–1756)² lepiej znany jest jako zarządca manufaktury Jingdezhen, natomiast mniej jako autor poezji. W swoim zbiorze pt. *Taoren xin yu* (陶人心語)³ zawarł znane erudycie tamtych czasów formy poezji, takie jak: pięcioletnikowe i siedmioletnikowe wiersze regulowane *lushi* (律詩), pięcioletnikowe i siedmioletnikowe formy tzw. *gushi* (古詩; dosłownie: starożytnych wierszy) czy poezję liryczną *ci* (詞). Wśród nich są też siedmioletnikowe *jueju* (絕句), wyróżniające się krótką, zwięzłą formą, w której zwykle zostaje przedstawiony opis zjawisk przyrody czy odczuć podmiotu lirycznego.

Jueju i jego historia

Nie znamy dokładnie momentu wykształcenia się tej specyficznej formy wypowiedzi poetyckiej, jaką jest *jueju*. Badacze są jednak zgodni co do tego, że jego początków należy szukać w okresie panowania dynastii Tang (618–907). Zwraca się często uwagę, że w przypadku ewolucji poezji chińskiej, a *jueju* w szczególności,

DOI: 10.4467/23538724GS.23.004.18150

ORCID: 0000-0002-3679-766X

¹ Tłumaczenia zostały wykonane przez grupę studentów III roku sinologii uczęszczających na prowadzone przez autorkę zajęcia sekcji Sinologicznego Koła Naukowego w składzie: Zofia Bagińska, Aleksandra Kaczmar, Joanna Łuczak, Marietta Laskowska, Szymon Jakub Ruciński. Studenci sinologii Uniwersytetu Gdańskiego nie mają w planie studiów zajęć klasycznego chińskiego, a tłumaczenia zostały wykonane po zaledwie kilkutygodniowej nauce tego języka.

² Więcej na temat Tang Yinga i jego postawy wobec ceramików zob. A. Macioszek, *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mony serca garniarza w zbiorze poezji Taoren xin yu* [w:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, red. M. Klimiuk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 261–267.

³ N. Chen (陈宁), *Du tao guan Tang Ying „Taoren xin yu” wu juan bendu zhengli yu yanjiu* (督陶官唐英《陶人心语》五卷本的整理与研究 [Nadzorca oficjalnej ceramiki Tang Ying – opracowanie i badanie pięcioletnikowego wydania Taoren xin yu]), Zhongguo Qinggongye Chubanshe, Beijing 2019.

przejście od jednego gatunku do drugiego bywało płynne. Punktami zwrotnymi w rozwoju *jueju*, a więc wpływającymi na to, w jaki sposób gatunek ten kształtował się w początkach swojego istnienia, były wiersze, które powstawały w nieformalnej atmosferze, z dala od tangowskiego dworu, a więc i sztywnego dworskiego ceremonialu – w korespondencji między przyjaciółmi czy chociażby w sytuacji, gdy poeci byli zsyłani na wygnanie⁴. W okresie tym twórczość poetów związanych z dworem cesarskim uległa standaryzacji, a co za tym idzie, skodyfikowano zasady, wedle których tworzone poezję. W ten sposób powstały tzw. wiersze regulowane *lushi* (律詩)⁵, które najczęściej przybierały formę wiersza ośmiowersowego.

Kodyfikacja poezji polegała na tym, że przyjęto zasady efonii tonalnej. Podzielone na równomierne *ping* (平) i odchyłone *ze* (仄) cztery tony musiały być używane naprzemiennie w określony sposób. W przypadku wersów pięciosylabowych były to druga, czwarta i piąta sylaba, a w przypadku siedmiosylabowych – druga, czwarta, szósta i siódma⁶. Paul Rouzer zauważa też, że: „Zasady regulacji tonalnej były z kolei często narzucane formie czterowersowej (która stała się znana jako 絕句 [«przecięte linie»]). Poeci zaczęli także coraz częściej eksperymentować z siedmiosylabowymi wersami (które początkowo pojawiły się w *yuefu*). Stopniowo rezultatem tego zabiegu było odróżnienie tego, co zaczęto nazywać *jinti shi* 近體詩 («werset w nowym stylu»), z jego pięcio- i siedmiosylabowymi oktetami i czterowerszami, od wersetu, który nie przestrzegał sztywno zasad tonalnych – wersetu, który był po prostu nazywany «poezją starożytną» (*gushi*). Nic dziwnego, że kiedy zasady regulacji w pełni się ukształtowały, poeci często tworzyli *gushi*, by dać wyraz świadomemu odrzuceniu nowoczesnych, modnych gustów i określić się jako moralnie autentyczni archaiści. Jednak ta ewolucja gatunku trwała kilka dekad i prawdopodobnie nie nastąpiła aż do lat 40. i 50. VIII wieku⁷.

Wspomniane wyżej ośmiowersowe wiersze zazwyczaj były zbudowane bardzo podobnie. Dwa pierwsze wersy wprowadzały kontekst i opisywały pokrótce temat wiersza. Środkowe wersy były jego rozwinięciem, a dwa ostatnie stanowiły rodzaj zakończenia, a raczej emocjonalnej lub intelektualnej odpowiedzi na sytuację przedstawioną w poprzednich wersach⁸. *Jueju* zbudowane są w ten sam sposób, mianowicie pierwszy wers wprowadza temat i nazywany jest otwarciem *qi* (起), zapowiedzią tego, o czym będą kolejne wersy. Drugi go rozwija, a więc nazywa się kontynuacją *cheng* (承). Trzeci *zhuan* (轉) jest kulminacją, przykuwa uwagę czytelnika. Ostatni,

⁴ P. Rouzer, *Chinese Poetry* [w:] *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature*, eds. W. De-neck, W.-Y. Li, X. Tian, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 247.

⁵ Zob. też: O. Lorentz, *The Conflicting Tone Patterns of Chinese Regulated Verse*, „Journal of Chinese Linguistics” 1985, vol. 8, no. 1, s. 85–106.

⁶ P. Rouzer, *Chinese Poetry*..., s. 247.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

czwarty wers jest zwieńczeniem historii i stanowi zamknięcie wiersza, więc jest nazywany rezolucją *he* (合)⁹.

Charles H. Egan wyróżnia następujące cechy charakterystyczne *jueju*, które również odnoszą się do *lushi*:

- 1) zwięzłość, która skutkuje wprowadzaniem wieloznaczności i symboliki w celu nadania znaczeń wykraczających poza dosłowność;
- 2) wersety zawierające cezurę przed ostatnią trój sylabą ułożone w kuplety;
- 3) występowanie rymów na końcach wersów parzystych (a czasem w pierwszym wersie);
- 4) stała długość, która pozwala na przewidywalną funkcjonalną hierarchię kupletów;
- 5) wymóg tonalnego wzorca prozodycznego, w którym znaki nieakcentowanego tonu „równego” (平) przeplatają się z tonem akcentowanym „ukośnym” (仄), który obejmuje tony „wznoszący się” (上), „odchodzący” (去) i „wchodzący” (入) na zasadzie maksymalnego kontrastu i symetrii;
- 6) preferowanie gęstego języka, w szczególności unikanie „pustych słów” (*xuzi* 虛字 – partykuł gramatycznych, afiksów i wielu przysłówków) na rzecz „pełnych słów” (*shizi* 實字 – przede wszystkim rzeczowników, czasowników i przymiotników);
- 7) tendencja do łączenia tematów świata przyrody z osobistymi stanami umysłu, często opisywana jako „połączenie uczuć i scen” (*qingjing jiaorong* 情景交融)¹⁰.

Autor ten zwraca również uwagę, że między *jueju* i *lushi* istnieją różnice. Jedną z najważniejszych jest to, że występują tzw. paralelne i kontynuowane kuplety. W przypadku kupletów paralelnych słowa z końca wersu łączą się z następnym wersem poprzez uzupełnienie ich treści w kolejnych wersach. Często wers następny ma kontrastujące znaczenie. Daje to efekt pewnej niezależności każdego wersu, gdyż każdy z nich stanowi zamkniętą całość znaczeniową. Jednocześnie kontrastujące znaczenie występujące w poszczególnych wersach pozwala zachować i dostrzec związek z poprzednimi wersami. Opowiedziana w ten sposób scena, choć może sprawiać wrażenie pourywanej, gdyż każdy wers stanowi zamkniętą całość, jest jednak odczytywana jako spójna i jednolita. Metoda ta często jest stosowana do opisu scen, które są oszczędne, również pod względem składniowym. Jeśli chodzi o kuplety kontynuowane, to idea jest rozwijana w poszczególnych wersach dzięki odpowiedniej składni lub zastosowaniu takiego rozwinięcia, które ujawnia się dopiero w procesie interpretacji wiersza. W tym rodzaju kupletów używa się wielu

⁹ D. Hsieh, *The Origins and Development of Jueju Verse*, University of Washington, niepublikowana praca doktorska, 1991, s. 22.

¹⁰ C.H. Egan, *A Critical Study of the Origins of 'Chüeh-chü' Poetry*, „Asia Major” 1993, vol. 6, no. 1, s. 83–125.

czasowników, dzięki czemu zyskują one na dynamiczności i są stosowane w narracji. *Jueju* ma formę linearną, co wynika z dominacji kupletów kontynuowanych. Tylko pierwszy kuplet jest paralelny, natomiast ostatnie wersy, które dominują nad całością, już nie¹¹.

Jeśli chodzi o pochodzenie *jueju*, to C.H. Egan przedstawia następującą teorię: „pięciosylabowa czterowerszowa forma po raz pierwszy dominowała w potocznym *yuefu* w okresie Sześciu Dynastii i została przeniesiona do współczesnej kompozycji *shi*. Jednak czterowersze *shi* w tym okresie tworzono w opisowym, literackim stylu dłuższej poezji *shi*. Tangowskie *wujue* jest hybrydową kombinacją czterowerszowego stylu *yuefu* Sześciu Dynastii (przewaga dwuwierszy ciągłych w *wujue* z pewnością wywodzi się z potocznego *yuefu*) i czterowerszowego stylu *shi* (moc opisowa, ogólna gęstość języka, okazjonalny paralelizm *wujue* z pewnością pochodzą od *shi*). Prozodia tonalna została dodana pod koniec okresu Sześciu Dynastii, a forma *wujue* stała się jedną z form wersetów w nowym stylu. Termin *jueju* wywodzi się z praktyki pisania *lianchu* w okresie Sześciu Dynastii i był używany do opisywania niezależnych czterowerszy pięciosylabowych w stylu *shi*. Dopiero w okresie panowania dynastii Tang i po Tang użycie tego terminu rozszerzyło się na praktycznie wszystkie czterowersze pięciosylabowe. Dominujące wśród krytyków [literackich – A.M.] opinie o «okrojonym *lushi*» po okresie panowania dynastii Song prawdopodobnie wpłynęły na późniejszą kompozycję *wujue*, ale nie powinniśmy tego odnosić do przykładów z okresu Tang”¹².

Jueju uchodzi za najważniejszy i najbardziej popularny rodzaj chińskiej poezji. Był i nadal jest powszechnie lubiany właśnie ze względu na swoją krótką formę. Pośród mistrzów *jueju* znajdziemy tak znanych poetów, jak: Li Bai, Du Fu, Wang Changling czy Wang Wei¹³. Daniel Hsieh pisze: „O ogromnej popularności *jueju* w czasach dynastii Tang świadczy również fakt, że nie ograniczało się ono do poezji literatów. (...) po tę formę literacką sięgali przedstawiciele różnych grup, od cesarzy¹⁴ po kobiety. *Jueju* było formą popularną w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu. Ponieważ była doskonała przez mistrzów, takich jak Wang Wei i Li Bo, rozkwitła również wśród klas tradycyjnie uważanych za niższe warstwy społeczeństwa. Ogromna antologia, *Wanshou Tangren Jueju* 萬首唐人絕句, poświęciła 3 *juany* (w sumie 707 wierszy) dziełom buddystów, taoistów,

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 124.

¹³ D. Hsieh, *The Origins and Development...*, s. 9.

¹⁴ Jednym z cesarzy, który pisał *jueju*, był Qianlong, za którego panowania Tang Ying został zarządcą manufaktury Jingdezhen, zastępując na tym stanowisku Nian Xiyao, któremu wcześniej asystował; por. P.Y.K. Lam, *Tang Ying (1682–1756): The Imperial Factory Superintendent at Jingdezhen*, „Transactions of the Oriental Ceramic Society” 1998–1999, vol. 63, s. 65–82; M. Grimm, *Kaiser Qianlong (1711–1799) als Poet: Anmerkungen zu seinem schriftstellerischen Werk*, F. Steiner, Stuttgart 1993.

nieśmiertelnych, kobiet, pań pałacowych, duchów i innych istot nadprzyrodzonych”¹⁵. Dodatkowo o popularności *jueju* zdecydowała łatwość, z jaką można było napisać do nich muzykę¹⁶.

Tłumaczenia *jueju* autorstwa Tang Yinga

Przedstawiona niżej poezja Tang Yinga, podobnie do tangowskich mistrzów, stanowi swoisty rodzaj fotografii wykonanych na przykład podczas przechadzek po okolicach Jingdezhen lub wspomnienia o nich. Pośród wybranych przeze mnie *jueju* są te, które niemalże z fotograficzną dokładnością opisują stan ducha podmiotu lirycznego i tego, co zaobserwował w otaczającej go przyrodzie. Połączenie uczuć ze zjawiskami natury i zachowaniem zwierząt to jedna z najważniejszych cech poezji. Namalowane słowami wiersze stanowią kanwę dla dalszej eksploracji nie tylko czasów, w jakich żył poeta, lecz także dla odbycia retrospekcyjnej podróży do naszego własnego wnętrza i tego, co w nim ukryte, acz bardzo ulotne. Niżej przedstawiam wybrane *jueju* Tang Yinga w przekładzie studentów trzeciego roku sinologii¹⁷.

„深秋早渡汶河口占”

茅店寒鸡催客起，
行行汶水泰山东。
沙平岸阔迷津渡，
人立残星冷露中。

*Późnojesienna improwizacja przy porannej przeprawie przez rzekę Wen*¹⁸

W krytej strzechą gospodzie bażant straszy gości,
Wody rzeki Wen płyną opodal góry Tai¹⁹.

¹⁵ D. Hsieh, *The Origins and Development...*, s. 9–10.

¹⁶ *Ibidem*, s. 10; por. też: C. Schoenberger, *Rhythm and Prosody in a Late Imperial Musical Adaptation of Tang Poetry: Expectations Created, Fulfilled, and Denied*, „Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)” 2013, vol. 35, s. 155–175.

¹⁷ Tłumaczenia *jueju* na podstawie wydania: N. Chen, *Du tao guan Tang Ying...*, s. 164–165. Przypisy do poszczególnych wierszy są również w tłumaczeniu studentów.

¹⁸ Wiersz został podpisany datą powstania, tj. szósty dzień dziewiątego miesiąca szóstego roku panowania cesarza Yongzhenga. Szósty rok panowania tego cesarza to 1728 r. n.e. Rzeka Wen (汶河; *Wenhe*), dawniej nazywana Wodą He (汶水; *Wenshui*), współcześnie płynie w prowincji Shandong. Studentka postanowiła odwzorować budowę chińskiego *jueju* poprzez użycie siedmiu słów w wersie.

¹⁹ Góra Tai (泰山; *Taishan*) to nazwa góry o szczególnym znaczeniu dla taoizmu, współcześnie znajduje się w prowincji Shandong i jest też nazywana *Daishan*, *Daiyue*, *Taiyue* 岱山, 岱岳, 泰岳. Ze względu na swoją wysokość i renomę nazywana jest najstarszą z Pięciu Gór, pierwszą z Pięciu Gór, szanowną z Pięciu Gór, pierwszą na świecie górą.

Zamglone piaski szerokiego brzegu gubią odległy prom,
Ludzie trwają wśród zachodzących gwiazd, zimnej rosy.

(tłum. Marietta Laskowska)

Autorka tłumaczenia zwróciła szczególną uwagę na wrażenia, jakie wywołuje późnojesienny poranek spędzony w pobliżu rzeki. Rzeńskie powietrze budzi zaspany umysł, lecz ta atmosfera nie sprzyja sennym podróżnikom odpoczywającym w gospodarstwie. Charakterystyczne pianie bażantów, ptactwa typowego dla tej górzyszej części prowincji, wyrwa podróżników z ich zamroczenia i przypomina o upływającym poranku. Góra Tai w tradycji chińskiej kojarzy się z ciągłością państwa, władzą cesarską, filozofią taoizmu oraz sprawowaniem pieczy nad krajem. Należy tutaj zaznaczyć, że znak *tai* 泰 dosłownie oznacza „spokój, bezpieczeństwo”. Zatem przywołanie tej góry w utworze stanowi pewien kontrast do niespodziewanego piania bażanta. Z jednej strony natura nie daje nikomu odpocząć, a z drugiej jest elementem, którego nie da się ani pozbyć, ani zapomnieć. Pasażerowie promu przepływają się przez rzekę we mgle, wokół nich osiadła zimna rosa, zaś na świtającym niebie gasną gwiazdy. Ta sytuacja ponownie przywodzi na myśl spokój i senność. Świat wydaje się zawieszony w tym stanie; łatwo wyobrazić sobie, że ciszę przerywa tylko plusk wiosel mączących wodę czy szmer rozmów. Dopóki gwiazdy nie znikną, dopóki drugi brzeg rzeki nie przebije się przez mgłę, pasażerowie muszą czekać w tej melancholijnej przestrzeni.

„早行口占”

古道西风瘦马嘶，
晓星残月照凄迷。
村鸡不管离思苦，
未到天明故故啼。

*Improwizacja w porannej podróży*²⁰

Starą drogą zachodni wiatr niesie rzenie chabet,
mrok rozświetlają poświata gwiazd oraz zachodzący księżyc.
Wiejskie koguty, obojętne na rozpacz po rozstaniu,
raz za razem pieją ku świtającemu niebu.

(tłum. Szymon Jakub Ruciński)

W swoim tłumaczeniu student chciał oddać specyfikę formy *jueju* poprzez zachowanie siedmiu słów na każdy wers. W tym celu starał się dobierać zwroty i wrażenia, które nie tylko trafnie oddają sens oryginału, ale także pomogą zachować swoistość *jueju*. Przykładowo znaki *shou ma* 瘦马 dosłownie oznaczają „szczuple

²⁰ Wiersz ten został podpisany datą powstania, tj. szesnasty dzień dziewiątego miesiąca szóstego roku panowania cesarza Yongzhenga (1728 r. n.e.).

konie”, jednakże biorąc pod uwagę kontekst wiersza, zinterpretował je jako „wychudzone konie”; chcąc zaś zachować formę siedmiu słów w każdym wierszu, postanowił je przetłumaczyć jako „chabety”. W pracy nad przekładem zwrócił też uwagę na strukturę charakterystyczną dla tej formy poetyckiej, a więc starał się być wierny funkcjom, jakie pełnią poszczególne wersy w wierszu. Zgodnie z interpretacją autora tłumaczenia poeta przedstawił w wierszu posepną scenę wczesnego poranka na wsi, ujrzaną podczas podróży podmiotu lirycznego. Trapią go myśli związane z rozstaniem z kimś bliskim lub domem. Pomimo odczuwanego przez podmiot liryczny smutku świat wokół niego normalnie budzi się do życia, a jego rozpacz pozostaje niezauważona. Pewnego rodzaju efektami specjalnymi wyrażonymi w wierszu są opisy światła i dźwięku, które pozwalają czytelnikowi nie tylko zobaczyć, ale też usłyszeć zobrażowaną scenę. Jedynymi źródłami światła są nikle gwiazdy i zachodzący księżyc. W tle słychać rżenie koni, szum wiatru oraz pianie kogutów zwiastujące poranek. Wszystko to nie tylko pomaga odbiorcy zanurzyć się w sytuacji lirycznej, ale też pogłębia posepność wiersza.

„山中早行口占”

朝寒的的傍山行，
残月欹斜暗复明。
隔水不知村远近，
几家茅屋动鸡声。

*Improwizacja podczas porannej przechadzki w górach*²¹

Wczesny poranek, zimny i czysty, na przechadzce u podnóża góry
Zachodzący księżyc się schyla, a brzask rozprasza mrok
Woda w strumyku bezwiednie przepływa, nieświadoma jak daleko do wioski
Słychać, jak z kilku chat rozchodzi się pianie rozbudzonych kogutów
(tłum. Zofia Bagińska)

Autorka tłumaczenia chciała oddać przede wszystkim opis sceny oraz zwrócić szczególną uwagę na zderzenie zimna i czystości poranka z domyślnym ciepłem domowych pieleszy i zamgleniem nocnego mroku, który zostaje rozproszony przez brzask. W swoim przekładzie wykorzystwała elementy szczególnie uwypuklone przez autora wiersza, a więc rozbudzenie kogutów, które zostało opisane przy użyciu słowa *dong 动*, a także następujące o poranku ożywienie krajobrazu. Zachodzący księżyc jest tu symbolem przemiany, jaka dokonuje się, kiedy to noc ustępuje miejsca żywemu i gwarnemu porankowi. Autorka tłumaczenia odeszła od metody zastosowanej przez innych studentów, polegającej na oddaniu liczby słów w tłumaczeniu

²¹ W spisie poezji wiersz jest podpisany datą powstania: piąty dzień dziewiątego miesiąca szóstego roku panowania Yongzhenga. Szósty rok panowania Yongzhenga to 1728 r. n.e.

odpowiadającej liczbie znaków w każdym z wersów oryginalnego wiersza, by w ten sposób nie ograniczać opisu. Jej przekład ma charakter bardziej opisowy, a wybór ten był podyktowany chęcią oddania owej żywej, zmieniającej się scenerii.

„禹城道上早行口占”

心旌遥挂三千里，
晓梦难同宿鸟栖。
古岸寒烟人渡水，
半轮残月一声鸡。

*Poranna improwizacja podczas drogi do Yucheng*²²

Rozdrwane serce, wiszące napięcie, trzy tysiące li,
Poranne sny niepodobne do ptaka przysiadającego odpocząć.
Stare wybrzeże, mroźna mgła, człowiek przekraczający rzekę,
Połowa tarczy zachodzącego księżyca, nagle pienie koguta.

*Poranna improwizacja podczas drogi do Yucheng*²³

Rozdrwane serce, w powietrzu wiszące napięcie, droga daleka na trzy tysiące li,
Poranne sny niepodobne do ptaka przysiadającego by odpocząć.
Stare wybrzeże, mroźną mgłą osnute, wśród nich człowiek przekraczający rzekę,
Połowa tarczy zachodzącego księżyca, rozlegające się pienie koguta.

(tłum. Aleksandra Kaczmar)

Autorka tłumaczenia posłużyła się archaizacją przekładu. Aby uzyskać taki efekt, nawiązała do metody stosowanej chociażby przez tłumaczy utworów zebranych w *Antologii literatury chińskiej*. Polega ona na oddaniu takiej samej liczby słów w danym wersie, jaką ma oryginalny wiersz²⁴. Zatem nie dziwi też próba użycia słów w formach mniej popularnych, aczkolwiek występujących w języku polskim, takich jak „pienie”²⁵ czy „rozdrwany”²⁶. Celem przekładu było oddanie atmosfery towarzyszącej przejściu nocy w dzień, a mianowicie niepokoju i piania koguta. Zachodzący księżyc i pienie

²² Tutaj studentka pokusiła się o wykonanie dwóch wersji tłumaczenia tego samego *jueju*. Pierwsze stanowi odwzorowanie oryginalnej budowy wiersza składającej się z siedmiu znaków, a więc ma siedem słów w wersie, natomiast druga jest wersją bardziej swobodną.

²³ Jako czas pisania tego wiersza zapiski wskazywały datę trzeciego dnia dziewiątego miesiąca szóstego roku panowania Yongzhenga, tj. w 1728 r.

²⁴ *Antologia literatury chińskiej*, red. W. Jabłoński, PWN, Warszawa 1956.

²⁵ *Słownik pojęciony języka staropolskiego, pianie, pienie*, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/10073/13730> (dostęp: 10.04.2023).

²⁶ Słowo „rozdrwany” występuje na przykład w czwartej części *Chłopów* Władysława Reymonta w opisie sceny przedstawiającej poranny wrzask ptaków: „Ochłodło znacznie, zapachniały drogi, ptaki zaczęły śpiewać z całej mocy, a w tej szarej, rozdrwanej kurzawie, jaka przysłoniła świat, pily spragnione zboża, pily liście pomdlale, pily drzewa, pily wyschnięte gardziele strug i ziemie

koguta to dwie cezury, które informują czytelnika, że oto nadszedł nowy dzień, z którym po sennej nocy trzeba będzie się zmierzyć. Powstaje zatem pytanie: czy sen był koszmarem, czy błądzeniem, z którego ciężko się zbudzić o poranku? Niespokojność snu o poranku zwiastuje konieczność rychłego i nieuchronnego przebudzenia. Druga wersja tłumaczenia jest bardziej swobodna, lecz można zaobserwować, że i w tym przypadku autorka ujmuje zasadniczą treść wiersza w podobny sposób, a więc przez zderzenie realności snu z tym, co nieuchronnie go przerywa i każe z niego wyjść. Po nocy nadchodzi dzień i niespokojność snu o poranku tylko wzmacnia poczucie utraty tego, co było i musi odejść.

„雄县怀古”

万里西风起壮游，
停驂凭吊古雄州。
歌声变征人何在，
不断滔滔易水流。

*Nostalgia powiatu Xiong*²⁷

W oddali zachodni wiatr zaczyna długą podróż.
Zatrzymuje konie, aby odwiedzić starą prefekturę Xiong²⁸.
W którym miejscu pieśń odmienia drogę wędrowca?
Bez przerwy przelewa się swobodnie płynący strumyk.
(tłum. Joanna Łuczak)

W przekładzie tego wiersza najważniejsze było oddanie zabiegu personifikacji wiatru, który staje się wędrowcem przemierzającym rubież kraju. Długa podróż, która go czeka, wymusza zatrzymywanie koni i odpoczynek. W momencie uchwyconym przez poetę wiatr zatrzymał się w prefekturze Xiong, która powstała już w za czasów Późniejszej Dynastii Zhou, a więc zapewne była świadkiem wielu wydarzeń historycznych. Pieśń wędrowca, a więc dźwięk i kierunek wiatru, który wieje w określoną stronę, może się w każdej chwili zmienić. Owej zmienności zostaje przeciwstawiony nieprzerwanie płynący strumyk, który jest jedynym stałym i niezmiennym elementem zaobserwowanej przez poetę sceny. Strumyk też przemija, a więc chciałoby się w nim widzieć partnera podróży wiatru. Jednakowoż jego bieg wyznaczony jest przez niezienne koryto. Wędrowiec-wiatr doświadcza podróży w wozie, a więc najprawdopodobniej zatrzyma metaforyczny wóz, by napić konie.

spieczone, piły długo i z lubością, dysząc jakby z dziękczynieniem”; W. Reymont, *Chłopi*, cz. 4, *Lato*, PIW, Warszawa, 1976, s. 11.

²⁷ W katalogu wiersz jest podpisany datą powstania: dwudziesty siódmy dzień ósmego miesiąca szóstego roku panowania Yongzhenga (1728 r. n.e.).

²⁸ 雄州 *Xiong zhou* prefektura ustanowiona w czasach panowania Późniejszej Dynastii Zhou (951–960 r. n.e.); jej terytorium znajduje się obecnie w powiecie Xiong prefektury miejskiej Baoding.

Moment spotkania obydwu będzie chwilą pauzy, potrwa krótko, bo ich rozłąka jest przesądzona. Autorka tłumaczenia zdecydowała się na oddanie formy wiersza poprzez zastosowanie takiej samej liczby słów, ile jest znaków, by czytelnik miał możliwość jeszcze lepszego zanurzenia się w klasycznej poezji chińskiej.

Podsumowanie

Każde tłumaczenie jest inne nie tylko dlatego, że każdy wiersz był inny. Literackie tłumaczenie poezji jest procesem podobnym do wywoływania filmu i naświetlania go na światłoczułym papierze fotograficznym. To tylko część procesu, gdyż jest jeszcze odbiorca, który niejako wywołuje fotografie w odczynnikach swojego wnętrza. Odbiór każdego z wierszy będzie inny u każdego, kto go czyta, bo każdy z nas nosi w sobie inny rodzaj papieru fotograficznego i pozwala na działanie odczynników w inny sposób, wydobywając różne barwy z palety tylko zarysowanej przez autora.

Literatura

- Chen N. (陈宁), *Du tao guan Tang Ying „Taoren xin yu” wu juan bende zhengli yu yanjiu* (督陶官唐英《陶人心语》五卷本的整理与研究 [Nadzorca oficjalnej ceramiki Tang Ying – opracowanie i badanie pięciotomowego wydania Taoren xin yu]), Zhongguo Qinggongye Chubanshe, Beijing 2019.
- Egan C.H., *A Critical Study of the Origins of ‘Chüeh-chü’ Poetry*, „Asia Major” 1993, vol. 6, no. 1.
- Grimm M., *Kaiser Qianlong (1711–1799) als Poet: Anmerkungen zu seinem schriftstellerischen Werk*, F. Steiner, Stuttgart 1993.
- Hsieh D., *The Origins and Development of Jueju Verse*, University of Washington, niepublikowana praca doktorska, 1991.
- Jabłoński W. (red.), *Antologia literatury chińskiej*, PWN, Warszawa 1956.
- Lam P.Y.K., *Tang Ying (1682–1756): The Imperial Factory Superintendent at Jingdezhen*, „Transactions of the Oriental Ceramic Society” 1998–1999, vol. 63.
- Lorentz O., *The Conflicting Tone Patterns of Chinese Regulated Verse*, „Journal of Chinese Linguistics” 1985, vol. 8, no. 1.
- Macioszek A., *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mony serwa garniarza w zbiorze poezji Taoren xin yu* [w:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, red. M. Klimiuk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013.
- Reymont W., *Chłopi*, cz. 4, *Lato*, PIW, Warszawa 1976.
- Rouzer P., *Chinese Poetry* [w:] *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature*, eds. W. Denecke, W.-Y. Li, X. Tian, Oxford University Press, Oxford 2017.

Schoenberger C., *Rhythm and Prosody in a Late Imperial Musical Adaptation of Tang Poetry: Expectations Created, Fulfilled, and Denied*, „Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)” 2013, vol. 35.

Słownik pojęciony języka staropolskiego, pianie, pienie, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/10073/13730> (dostęp: 10.04.2023).

SUMMARY

EPHEMERAL PICTURES PAINTED WITH WORDS:
JUEJU BY TANG YING 唐英 (1682–1756)
TRANSLATED BY THIRD-YEAR SINOLOGY STUDENTS
AT THE UNIVERSITY OF GDAŃSK

This article aims at introducing Tang Ying (1682–1756), who is better known as the manager of the Jingdezhen manufacture than as a poet. Some of his short and expressive poems known in Chinese literature under the name of *jueju* 絕句 were translated by my students during our classical Chinese club sessions. Each translation is different not only because of the fact that each poem is different, but also because each of the students has his/her unique way of looking at the poems and understanding them. Poetry translation is one of the hardest tasks, as it requires not only knowledge of the language from which it is being translated, but also a unique skill in grasping a poem's essence. Even though little is known about where and how *jueju* developed, the dominant theories speculate that they have their source during the Tang dynasty. They are known for their brevity and their poignant nature, which enchanted not only professional poets, but also “laymen” in this regard such as Tang Ying.