

MARIA MAGDALENA SZTUKA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT ORIENTALISTYKI | ZAKŁAD JAPONISTYKI I SINOLOGII
E-MAIL: MARIA.SZTUKA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

Nowoczesny przekład tradycyjnej formy utworów Mao Zedonga

STRESZCZENIE

W artykule opisano wybrane zagadnienia zachowania lub braku ekwiwalencji formalnej w polskich przekładach wybranych utworów Mao Zedonga ze zbioru *Szesnaście wierszy*, wydanego w 1959 roku w Warszawie. Autorka skupiła się na formie utworów stylizowanych na klasyczną chińską poezję i formie ich współczesnych polskich przekładów. Opisała zagadnienia ekwiwalencji wersyfikacji, rymów, tytułów i interpunkcji, reduplikacji i powtórzeń. Z analizy wynika, że przekłady były jedynie minimalnie formalnie ekwiwalentne wobec oryginałów, zostały natomiast napisane językiem i stylem zrozumiałym dla odbiorców w czasie, w którym powstały.

SŁOWA KLUCZOWE

Chiny, poezja, ekwiwalencja, przekład, tłumaczenie, wersyfikacja, rym, reduplikacja, powtórzenie

Uwagi wstępne

Przedmiotem niniejszej pracy¹ są uwagi na temat oryginałów i tłumaczeń wybranych utworów Mao Zedonga. Przekłady te ukazały się w zbiorze *Szesnaście wierszy*, wydanym przez Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie w 1959 roku,

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Wybrane problemy przekładu poezji chińskiej na język polski na przykładzie „Szesnastu wierszy” Mao Zedonga*, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

w tłumaczeniu zbiorowym, wykonanym przez dwóch sinologów i siedmiu polskich poetów nieznających języka oryginałów². Artykuł dotyczy współbrzmienia tradycyjnej formy wierszy Mao Zedonga z ich nowoczesną dla autora treścią i odtworzenia tych cech we współczesnym przekładzie na język polski.

Mao Zedong był przywódcą, który wpłynął na kształt i światową rolę współczesnych Chin. Swoje poglądy na literaturę i sposoby jej tworzenia wyraził podczas przemówienia na Forum Literatury i Sztuki w Yan'an w 1942 roku³. Sprzeciwiał się uprawianiu sztuki dla celów czysto estetycznych, promował realizm jako jedyne właściwe podejście. Jednocześnie uznawał konieczność wykorzystania dawnych form literackich jako dorobku kultury narodu. Był zwolennikiem tworzenia literatury o wysokim poziomie estetycznym, która jednocześnie miała znaczenie polityczne.

Sam Mao jako poeta nie do końca stosował się do promowanej przez siebie estetyki. Opisywał w wierszach góry, lasy, rzeki, zachody słońca i przemarsze armii. Klasyczna forma łączyła się w nich ze współczesną treścią, zaś aluzje do historii, mitologii i filozofii zespajały przeszłość z teraźniejszością. Utwory miały zabarwienie ideologiczne⁴, a co za tym idzie – nie cechowały się uniwersalnością (co może stanowić przyczynę obecnego braku ich popularności). Tłumacze byli świadomi oficjalnej polityki dotyczącej rozwoju literatury w PRL i panującej wokół estetyki socrealizmu. W efekcie powstały przekłady ideologicznie zbliżone do oryginałów.

Przekład chińskiej poezji

Przekład utworów artystycznych, których celem – jako dzieł sztuki – jest wywołanie u odbiorców określonych emocji, wymaga od tłumacza kreatywności, kompetencji i wrażliwości podobnej do tej posiadanej przez autora oryginału. Celem tłumacza utworu poetyckiego powinno być stworzenie w języku i kulturze przekładu produktu atrakcyjnego na równi z oryginałem w kulturze i języku wyjściowym. Jego motywację powinno stanowić pragnienie przeszczepienia utworu na inny grunt. W tłumaczonych tekstach można badać motywy literackie, ekwiwalencję obrazowania, ogólny wydźwięk utworu. Jednak tworzywem literackiej twórczości i działań translatorskich jest język, na nim więc są skoncentrowane językoznawcze rozważania i analizy dotyczące wierności oryginałowi.

Wiersz⁵ jest utworem o określonej kompozycji językowej, którą determinuje nadanie pewnym elementom językowym nowych, wierszotwórczych funkcji.

² T. Mao, *Szesnaście wierszy*, tłum. A. Braun, J. Hartwig, W. Jabłoński, T. Kubiak, A. Mandalian, A. Międzyrzeczki, O. Wojtasiewicz, W. Wirpsza, W. Woroszyński, Warszawa 1959, s. 3.

³ Mowy Mao z Yan'an w przekładzie na język angielski: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm [dostęp: 8.01.2018].

⁴ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 91.

⁵ M. Dłuska, *Wiersz, [w:] Poetyka (wersyfikacja, stylistyka, wiersz i proza)*, wyb. A. Chojnacki, Warszawa 1995, s. 5–46.

Polegają one na kształtowaniu i rozczłonkowywaniu tekstu na szeregujące się, istotne dla językowej kompozycji utworu i w niej sobie ekwiwalentne całości – wersy. O charakterze wierszotwórczym decyduje sposób użycia czynników wierszotwórczych, które występują – należy zauważyć – także poza poezją. Ich zorganizowana powtarzalność w specyficzny sposób dzieli tekst na części. W przekładzie – poza oddaniem treści – niezwykle istotne jest oddanie formy, która bardzo mocno wiąże poezję z językiem i stanowi materię utworu⁶. W niniejszym artykule skupiono się zatem na ekwiwalencji formalnej, która jednak nierozzerwalnie łączy się z zawartymi znaczeniami.

Chińską literaturę można bardzo ogólnie podzielić na prozę i poezję klasyczną, przez stulecia dostępną jedynie wąskiemu gronu wykształconych odbiorców, oraz prozę i poezję w języku potocznym *baihua*⁷. W drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku ten ostatni został stopniowo uznany za odpowiedni do tworzenia literatury. Restrykcyjne reguły budowy klasycznego wiersza chińskiego były ściśle związane z monosylabiznością tego języka. W klasycznym języku chińskim sylaba była często samodzielnym wyrazem, natomiast w polszczyźnie nieosiągalne było tworzenie całych zdań lub ich równoważników z czterech, pięciu czy siedmiu zgłosek. Często więc chińskie klasyczne wiersze w polskim przekładzie otrzymują formę bezkształtnej prozy, w której tłumacz usiłuje wyrazić jak najwięcej znaczenia poszczególnych znaków.

Tradycyjne wzorce rytmiczne utworów

Utwory Mao, których przekłady zostały zawarte w zbiorze *Szesnaście wierszy*, powstały według określonych i ugruntowanych w tradycji wzorców rytmicznych klasycznej poezji chińskiej. Dwa spośród opisywanych utworów to *qīyǎnshī* 七律诗 ‘siedmiozgłoskowce’, a czternaście to *cí* 词 ‘słowa’. Ich budowa nie jest jednak ściśle zgodna z zasadami tworzenia tych gatunków poetyckich.

Siedmiozgłoskowce pojawiły się już w drugim wieku naszej ery, pod koniec dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.), a pełną dojrzałość zyskały w czasie panowania dynastii Tang (618–906)⁸. Rymowały się w nich wersy parzyste, ale było to też dopuszczalne dla pierwszego wersu (do tych zasad nie zastosował się Mao podczas pisania swoich „siedmiozgłoskowców”). Z reguły w całym utworze występował jeden rym, choć mógł się on zmieniać, szczególnie w dłuższych wierszach – mogło to oznaczać zmianę tematu.

Qīlǚ 七律 ‘regulowany siedmiozgłoskowiec’ zalicza się do poezji „nowego stylu”, której tworzenie rozpoczęto w erze Yongming (483–493), a reguły ostatecznie

⁶ M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Gdańsk 2017, s. 127–130.

⁷ W. Jabłoński, *Zagadnienia przekładów z języków orientalnych*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 65.

⁸ Por. Wang Li, *Gǔdài hànyǔ* 王力, 古代漢語 (*Starożytny język chiński*), t. IV, Pekin 1964, s. 1503–1534.

ukształtowano za czasów dynastii Tang⁹. Wiersz taki liczył osiem wersów (cztery dwuwiersze nazywane „głowa”, „szyja”, „kark” i „ogon”). Najistotniejsze reguły jego budowy dotyczyły warstwy brzmieniowej. Wyznaczały odpowiednie zestawienie tonów w wersach, dwuwierszach i między nimi, a także konieczność użycia zdań paralelnych¹⁰ w drugim i trzecim dwuwierszu oraz posługiwania się rymem wyłącznie w tonie równym. Bardzo rzadko występowało zjawisko przerzutni. Większość dwuwierszy tworzone tak, że istniał między nimi silnie implikowany związek – na przykład czasowy lub przyczynowy – ale każdy z wersów był kompletny jako samodzielne zdanie¹¹.

Innymi cechami charakterystycznymi „nowego stylu” były: zwięzłość, ograniczenie lub eliminacja tak zwanych słów pustych 虚词 *xūcí*, których zadaniem było wskazywanie relacji gramatycznych w zdaniu (przyimków, partykuł itd.), unikanie bezpośredniego wskazywania podmiotu, inwersja, nietypowy szyk wyrazów i pojawianie się fraz pozbawionych orzeczenia, w których konstrukcje rzeczownikowe w wersie lub dwuwierszu zestawiano ze sobą tak, aby czytelnik sam odnalazł związek między nimi¹².

Wiersze w gatunku *cí* pierwotnie nazywano między innymi *qǔcí* 曲词 lub *qǔzǐcí* 曲子词 ‘słowa do melodii’, a także *gēcí* 歌词 ‘słowa piosenki’. Charakteryzowały się one nieregularnym wersem, w skrajnych wypadkach liczącym od jednej do jedenastu sylab. Początkowo *cí* powstawały jako teksty do istniejących już melodii¹³. Z czasem zyskały niezależność jako jedna z form wiersza regulowanego¹⁴. Ich rozpowszechnienie się, najpierw wśród ludu, później wśród wykształconych poetów i erudyków, miało prawdopodobnie związek z rozwojem handlu i wzrostem wymiany kulturalnej za panowania dynastii Tang, powstaniem miast handlowych i domów uciech z profesjonalnymi śpiewaczkami. Ich rozkwit nastąpił podczas rządów Song (960–1279).

W zależności od długości i liczby zwrotek *cí* dzieli się na najkrótsze (do 58 sylab), średnie (59–90 sylab) i długie (powyżej 90 sylab)¹⁵.

⁹ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi*, „Przegląd Orientalistyczny” 2017, nr 1–2, s. 128.

¹⁰ Polegał na konstruowaniu wersów dwuwiersza na zasadzie identity syntaktycznej oraz opozycji brzmieniowej (tonalnej) i semantycznej.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 134.

¹³ Y. Wei 魏艳, *Máo Zédōng cí zuò zhōng cípái míng yīng yì yánjiū* 毛泽东词作中词牌名英译研究, „Journal of Hunan First Normal University” 2017, No. 17/3, s. 45.

¹⁴ L. Su 宿鲁雁, L. Chen 陈立红, *Tángshī sòngcí gēqǔ xiàndài yǎnyì hé chuánchàng chuánchéng yánjiū* 唐诗宋词歌曲现代演绎和传唱传承研究, „Journal of Xingtai University” 2019, No. 34/1, s. 125.

¹⁵ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi i ci*, tekst niepublikowany, zbiory prywatne M. Religi, s. 19.

W zależności od liczby zwrotek *cí* mogły być *dāndiào* 单调 ‘pojedyncze’ lub *shuāngdiào* 双调 ‘podwójne’ (liczące dwie zwrotki). Zwykle obie zwrotki miały tę samą liczbę wersów, to samo umiejscowienie rymów i wzorzec tonalny.

Wzorzec metryczny i *cípái* 词牌 ‘tytuł’ utworu nadawała *cídào* 词调 ‘melodia’. Tytuły *cí* pierwotnie odnosiły się do piosenek jako całości i określały także treść wiersza. W późniejszych okresach zanikł związek między nazwą a treścią utworu. Poeci pisali w zgodzie z metrum przypisanym do określonego tytułu, przestrzegali liczby zwrotek, liczby i długości wersów, schematu dystrybucji tonów i rymów, ale nie obowiązywały ich ograniczenia dotyczące treści¹⁶. W utworach *cí* wersy najczęściej liczyły od czterech do siedmiu sylab, stosunkowo często występowały też wersy dwu- i trzysylabowe. Rzadziej pojawiały się dłuższe (liczące do jedenastu sylab), a bardzo rzadko – wersy jednosylabowe. Umiejscowienie cesury było uzależnione od wzorca metrycznego¹⁷. W zależności od wzorca obowiązywały rymy w określonych tonach i wyznaczonych wersach. W niektórych wierszach obowiązywał ten sam rym w całym utworze, w innych w określonych miejscach następowała zmiana rymu. Funkcjonowały również zasady dotyczące przemienności tonów¹⁸.

Z punktu widzenia treści *shī* były uważane za najszlachetniejszą formę, odpowiednią do poruszania tematów poważnych i osobistych, zaś *cí* – za utwory rozrywkowe¹⁹. Później również uznano je za formy właściwe dla poważnej tematyki. Ich specyfiką pozostała jednak przede wszystkim „muzyczność”, piękno i melodyjność brzmienia²⁰.

Struktura i przekład tytułów

Tytuły oryginalnych tekstów utworów, których przekłady opublikowano w zbiorze *Szesnaście wierszy*, określają formę wiersza – wzór rytmiczny, według którego dany utwór został napisany²¹. Tytuły utworów *cí* występowały w dwóch rodzajach – nawiązujące do klasycznej literatury lub historii i zwyczajne²². Większość tytułów wierszy Mao to chińskie nazwy geograficzne, które zostały po prostu adaptowane do warunków pisowni w języku polskim. Piętnaście spośród

¹⁶ S. Zhu 朱诗雅, *Sòngcí zhōng de wǔdǎo yánjiū* 宋词中的舞蹈研究, praca doktorska, Fujian Normal University, Fuzhou 2017, s. 36–37.

¹⁷ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi i ci*, op. cit., s. 20.

¹⁸ Ibidem, s. 21.

¹⁹ M. Gao 高明月, *Táng Sòng cí shū xiězhēn xìngqíng jìfǎ jǔ yú* 唐宋词抒写真性情技法举隅, “Masterpieces review” 2019, No. 5, s. 27.

²⁰ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi i ci*, op. cit., s. 21.

²¹ Ibidem, s. 19.

²² C. Jiang 江晨阳, *Sòngcí cípái míng de yīng yì fāngfǎ qiǎn tàn* 宋词词牌名的英译方法浅探, “Journal of Taiyuan Urban Vocational College” 2015, No. 168/7, s. 192.

tytułów oryginalnych tekstów składa się z dwóch części. Pierwsza z nich określa wzór rytmiczny, według którego zbudowany jest wiersz, druga zaś nawiązuje do jego treści. W przekładach tytułów tłumacze w żaden sposób nie zaznaczyli tego, że oryginały powstały według wzorców rytmicznych *cǐdiào* i *qǐlǚ*. W ten sposób polskojęzyczni odbiorcy nie otrzymali informacji o podobieństwie wersyfikacyjnym niektórych wierszy nawiązujących do tego samego wzorca, a co za tym idzie – zostali pozbawieni pewnej konkretnej informacji o tej tradycji wersyfikacyjnej w chińskiej literaturze.

Wersyfikacja i rymy w utworach Mao i ich przekładach

Mao Zedong nie stosował się ściśle do zasad budowy utworów i układu rymów oraz schematów dystrybucji tonów, jednak tytuły wierszy zawierają nazwy konkretnych wzorców rytmicznych, toteż zdecydowano się analizować je jako nawiązujące do tych wzorców. W zbiorze *Szesnaście wierszy* pojawiły się przekłady utworów *cǐ*, których oryginały składały się z następującej liczby znaków:

(1) Krótkie, tzw. *xiǎolǐng* (do 58 sylab):

- 16: „Trzy wiersze o górach” *Shíliù zì lìng sān shǒu* 十六字令三首;
- 33: „W nowy rok” *Rú mèng lìng – Yuándàn* 如梦令·元旦;
- 42: „***” *Huàn xī shā – Hé Liǔ Yàzǐ xiānshēng* 浣溪沙·和柳亚子先生;
- 44: „W okolicy wielkich cedrów” *Púsà mán – Dàbǎidì* 菩萨蛮·大柏地;
„Wieża złotego żurawia” *Púsà mán – Huáng Hè Lóu* 菩萨蛮·黄鹤楼;
- 46: „W Hueiczang” *Qīngpíng yuè – Huìchāng* 清平乐·会昌;
„Liupanszan” 清平乐·六盘山;
„Przełęcz w górach Lou” *Yì Qín é – Lóu Shān Guān* 忆秦娥·娄山关;
- 50: „Góra Tsingkuang” *Jǐnggāng Shān* 西江月·井冈山;
- 54: „Rzeka Peitai” *Làng táo shā – Běidàihé* 浪淘沙·北戴河;

(2) Długie, tzw. *màncǐ* (powyżej 90 sylab):

- 95: „Przejażdżka łodzią” *Shuǐ diào gētóu – Yóuyǒng* 水调歌头·游泳;
- 100: „Kunlun” *Niàn Nújiāo – Kūnlún* 念奴娇·昆仑;
- 114: „Czangsza” *Qìn yuán chūn – Chángshā* 沁园春·长沙;
„Śnieg” *Qìn yuán chūn – Xuě* 沁园春·雪.

Ponadto w zbiorze znalazły się przekłady dwóch siedmioletkowskich, których oryginały były złożone z 56 znaków:

„Długi marsz” *Qīlǔ – Chángzhēng* 七律·长征;

„Panu Liu Ja-tsy” *Qīlǔ – Hé Liǔ Yàzi xiānshēng* 七律·和柳亚子先生.

W siedmioletkowskich *Qīlǔ – Chángzhēng* i *Qīlǔ – Liǔ Yàzi xiānshēng* autor nie stosuje się ściśle do zasad budowy tego typu utworów. Rymy są niedokładne, w schemacie *aaba aaca* i *aaba aaba*. Jako przykład może służyć transkrypcja ostatnich sylab utworu *Qīlǔ – Chángzhēng*:

XXXXXX *nán*,
 XXXXXX *xián*.
 XXXXXX *làng*,
 XXXXXX *wán*.
 XXXXXX *nuǎn*,
 XXXXXX *hán*.
 XXXXXX *xuě*,
 XXXXXX *yán*.

W polskich przekładach tych utworów zabrakło rymów, została natomiast zachowana forma ośmiu wersów. W pierwszym z nich mają one po 15 sylab, z wyjątkiem 2. i 6. wersu, które liczą odpowiednio 16 i 14 zgłosek. W drugim utworze wszystkie wersy są trzynastozgłoskowe. Tłumacze zdecydowali się więc podkreślić rytmiczność utworu równomierną liczbą sylab. Nie umieszczali na końcach wersów rymujących się wyrazów²³, może z wyjątkiem dwóch pierwszych wersów wiersza „Panu Liu Ja-Tsy”, gdzie pojawia się niedokładny rym „Kantonie – liście”.

Pozostałe utwory zostały napisane zgodnie ze wzorami rytmicznymi *cí*. Wśród oryginałów analizowanych przekładów znalazło się 10 wierszy napisanych na 7 melodii krótkich, tzw. *xiǎolǐng* (do 58 sylab), i 4 na 3 melodie długie, tzw. *màncí* (powyżej 90 sylab). Nie pojawiły się utwory klasyfikowane jako średniej długości, tzw. *zhōngdiào*²⁴.

Najkrótszym z analizowanych oryginałów jest *Shīliù zì líng sān shǒu*. Składa się on z trzech szesnastozgłoskowych wersów. Tłumacz nie zachował tej formy, odtworzył jednak koncepcję trzech wierszy o zbliżonej budowie. W polskiej wersji tytułowe trzy wiersze o górach składają się z trzech 23-zgłoskowych czterowierszy. W oryginale każdy wers rozpoczyna się od tego samego słowa. Są to używane dla zachowania rytmu tak zwane słowa początkowe, najczęściej jednosylabowe. Stawiane są na początku utworu, na początku strofy, a czasami nawet na początku wersu wewnątrz zwrotki²⁵. W przekładzie tego utworu

²³ W. Jabłoński, *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956, s. 75.

²⁴ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi i ci*, op. cit., s. 19.

²⁵ Ibidem, s. 20.

również wszystkie trzy strofy rozpoczynają się tym samym słowem. W oryginale jest to wyraz *shān* 山, w pierwszym tonie, co w języku polskim jest niemożliwe do odtworzenia. W języku polskim to słowo to „góry”²⁶.

W oryginale wiersza *Shīliù zì líng sān shǒu* rymy występują na końcu każdego z trzech wersów, jednocześnie rymują się z ósmą sylabą (ostatnią przed cezurą, występującą po ósmej sylabie) i pierwszą sylabą każdego wersu. Zilustrowano to przy pomocy transkrypcji:

Shān, XXXXXX ān. XXX, XX sān X sǎn.
Shān, XXXXXX lán. XXX, XX zhàn X hān.
Shān, XXXXXX cán. XXX, XXXX jiān.

W polskim przekładzie każdy z tytułowych trzech wierszy zmieniono na cztero-wiersz o rymach *abcb, aded, afgf*, gdzie *a* to powtarzające się słowo „góry” – zachowana została jedna z najbardziej charakterystycznych dla tej formy lirycznej cech:

Góry!
 Smagamy konie ociężałe.
 W tył – nie patrz!
 Trzy stopy do nieba, trzy cale.

Góry!
 Jak trudno naprzód, bardzo trudno.
 Lecz – naprzód!
 Za góry, na bitwę okrutną.

Góry!
 Sklepienie niżej wciąż się chyli.
 Aż – runie.
 Ach, obyśmy jeszcze zdążyli!²⁷

Na podstawie powyższej analizy można wysnuć wniosek, że tłumaczom udało się osiągnąć ekwiwalencję formalną jedynie w formie transplantacji utworów do polszczyzny i stworzenia melodyjnych wierszy w języku polskim. Forma wierszy, kunsztownie realizowana przez pokolenia chińskich poetów, w polskich przekładach utworów Mao została jedynie subtelnie zasygnalizowana, i to nie w każdym wierszu. W tłumaczeniu zaginęły również rymy. Tłumacze ocalili za to tematykę, uratowali utwory przed groteskowym efektem „częstochowskich” rymów, który często pojawiał się w niewprawnych przekładach chińskiej poezji na język polski, a także zadbali o delikatnie egzotyczny wydźwięk wierszy, co dodało im atrakcyjności.

²⁶ T. Mao, op. cit., s. 16–17.

²⁷ Ibidem.

Interpunkcja

W klasycznym języku chińskim znaki interpunkcyjne rozumiane tak, jak w XX-wiecznych językach europejskich, nie istniały. Należą zatem do cech, o które wiersze Mao zostały wzbogacone, choć autor inspirował się poezją klasyczną i nawiązywał do niej formą i tytułami swoich utworów.

Ogólnie można powiedzieć, że interpunkcja w chińskich oryginałach utworów była nieco mniej skomplikowana niż w ich polskich przekładach, które ukazały się w zbiorze *Szesnaście wierszy*. To zjawisko można uzasadnić wymogami języka polskiego. Znaki interpunkcyjne nie zawsze występują w tych samych miejscach oryginałów i przekładów, ponieważ w części utworów tłumacze odeszli od formy oryginałów.

Na uwagę zasługują wyraźne przykłady dodania znaków interpunkcyjnych, jak w utworze *Rú mèng líng – Yuándàn*. Znak zapytania umieszczony na końcu trzeciego wersu podkreśla pytanie, które w oryginale wyrażone zostało w konstrukcji charakterystycznej dla języka pisanego – *xiàng hé fāng* 向何方 ‘w którą stronę zmierzać’, zakończonej przecinkiem.

Można więc uznać, że interpunkcja w utworach oryginalnych uzasadniona jest rytmem wiersza, a w przekładach – składnią zdania w języku polskim. Bez znaków interpunkcyjnych zdania w polskich tłumaczeniach byłyby niejasne, a także – w przypadku prób nadrobienia braku interpunkcji gramatyką – dłuższe. Ważną cechą tych utworów jest natomiast ich zwięzłość, do której należało dążyć także w polskich przekładach.

Formy reduplikowane

Używanie reduplikacji (chiń. *chóngfùcí* 重复词) wyrazów w języku chińskim to chwyt retoryczny. Reduplikowanie słów bywa podyktowane względami syntaktycznymi²⁸, zamiarem podkreślenia pewnych informacji, a także estetycznymi – paralelizm sprzyja zachowaniu rytmu wypowiedzi. Reduplikacji mogą ulegać przymiotniki i przysłówki, jedno- i dwusylabowe (według tak zwanej struktury AA, AABB, ABB lub ABAB²⁹), a także czasowniki (według tak zwanej struktury AAB i ABAB)³⁰. Tworzone w ten sposób przymiotniki *xíngróngcí* 形容词 czasami wyrażają wyższy stopień natężenia cechy, zwiększenie ilości lub jakości opisywanego

²⁸ C. L. Liu, *Reduplication of Adjectives in Chinese: A Default State*, „J East Asian Linguist” 2013, No. 22, s. 113.

²⁹ Ibidem, s. 121. Por. *Reduplication of Adjectives*, [online] https://resources.allsetlearning.com/chinese/grammar/Reduplication_of_adjectives#Used_as_Adverbs_28AABB.29 [dostęp: 10.06.2018].

³⁰ Por. *Reduplication in Verb Phrases*, [online] <http://intensive-chinese.blogspot.com/2012/01/duplication-of-verbs-in-aab-form.html> [dostęp: 10.06.2018].

zjawiska³¹, albo też sprawiają, że przymiotnik jest bardziej obrazowy³². Reduplikacja czasowników służy podkreśleniu krótkiego czasu trwania wykonywanej czynności lub akcji albo zasygnalizowaniu, że została podjęta próba zrobienia czegoś czy też że jest to sytuacja nieformalna³³.

W oryginałach utworów, których przekłady zostały zawarte w zbiorze *Szesnaście wierszy*, występuje około 10 wyrazów reduplikowanych. W większości są to reduplikacje służące podkreśleniu obfitości opisywanych zjawisk – zieleni, mgieł, deszczu. Nie jest możliwe przełożenie ich na język polski w reduplikowanej formie, ponieważ w polszczyźnie raczej nie stosuje się tego typu zabiegów retorycznych. Poniżej zostaną przeanalizowane konteksty ich użycia i zastosowane przez tłumaczy strategie przekładu na język polski.

Jako pierwsze zostanie opisane złożenie *yùyùcōngcōng* 郁郁葱葱, będące faktycznie *chéngyǔ* 成语 ‘związkiem frazeologicznym’ w języku chińskim. W słowniku *Hànyǔ chéngyǔ cídiǎn*³⁴ podano znaczenie ‘bujna, kwitnąca zieleń’ dla określeń *yùyù* 郁郁 i *cōngcōng* 葱葱 oraz ‘piękna sceneria’ dla całego frazeologizmu. W utworze wyrażenie to występuje w kontekście *Zhànshì zhǐ kàn nányuè, gèngjiā yùyùcōngcōng* 战士指南粤, 更加郁郁葱葱. ‘Żołnierz wskazuje południe i Kanton, bardziej zielone’. W polskim przekładzie wersy te przetłumaczono następująco: „Żołnierz południe nam wskazuje, / Gdzie zieleń stokroć jest bujniejsza”. Cały związek frazeologiczny przetłumaczono zatem dosłownie, żeby unaocznić polskiemu odbiorcy, że podmiot liryczny wiersza opisywał bujną zieleń południa Chin, a nie ogólnie ‘piękną scenerię’.

Następnym przykładem reduplikacji jest forma *cāngcāng* 苍苍 ‘szarozielony’, oznaczająca mglistą, szarą zieleń³⁵. Występuje ona w wersji *yānyǔ mǎng cāngcāng* 烟雨莽苍苍 ‘mgła i deszcz gęste, zielonoszare’, który na język polski został przetłumaczony jako „Tu mgła się po deszczu gubi na wyżynach”. W oryginale nie ma ani słowa o wyżynach, zatem można uznać to za błąd metatranslacyjny, polegający na dodaniu czegoś do tekstu³⁶.

W analizowanych przekładach dwukrotnie pojawia się reduplikacja *tāotāo* 滔滔 ‘wylewny, ulewny’. W wersji *Bǎjiǔ lèi tāotāo* 把酒醉滔滔 ‘rozlewam wino obficie’ została ona przetłumaczona jako „spełniam kielich wina”³⁷. W wersji *Dàhé*

³¹ G. Wang 王国桢, *Hanyǔ xíngróngcí AA shì chōngdié yǔ liǎng fānchou* 汉语形容词 AA 式重叠与两范畴, [online] <https://wenku.baidu.com/view/8c41fa5e804d2b160b4ec06e.html?re=view> [dostęp: 21.05.2018].

³² L. Yuan 苑良珍, Y. Zhang 张艳华, *Xīn jiētī – zhōngjī hanyǔ jiāochéng (shàng)* 新阶梯 – 终极汉语教程 (上), Beijing 2006, s. 92.

³³ Ibidem, s. 167.

³⁴ *Hànyǔ chéngyǔ cídiǎn* 汉语成语词典, Shanghai 2001, s. 813.

³⁵ G. Shi 施光享, S. Wang 王绍新, *Hanyǔ jiāo yǔ xué cídiǎn* 汉语教与学词典, Beijing 2011, s. 108.

³⁶ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004, s. 144.

³⁷ T. Mao, op. cit., s. 15.

shàngxià, dùn shī tāotāo 大河上下, 顿失滔滔 ‘Wielkiej rzeki górny i dolny bieg się zatrzymał’ – jako „W górnym i dolnym biegu / Zastygł wartki nurt Huangho”.

Kolejne reduplikacje to *mǎngmǎng* 莽莽 ‘bezczesny’, *mángmáng* 茫茫 ‘szeroki’ i *chénchén* 沉沉 ‘ciężki’. Zawierające je wersy zostały przetłumaczone następująco: *Wàng Chángchéng nèiwài, wéi yú mǎngmǎng* 望长城内外, 惟余莽莽; ‘Patrząc na zewnątrz i wewnątrz Wielkiego Muru, tylko wielki bezczes’ na „Po obu stronach Wielkiego Muru / Ciągną się pustkowia”; *Mángmáng jiǔ pài liú Zhōngguó* 茫茫九派流中国 ‘dziewięć szerokich płynie przez Chiny’ na „Przez Chiny rzek dziewięć toczy wody szeroko”; *chénchén yīxiàn chuān nánběi* 沉沉一线穿南北 ‘ciężka lina przewleka południe i północ’ na „Przez Chiny rzek dziewięć toczy wody szeroko / I północ z południem linia z metalu spina”.

Występująca w analizowanych utworach reduplikacja czasownika to *zhènzhèn* 阵阵 ‘rozprzestrzenienie się, wezbranie’, występująca w wersji *guānshān zhènzhèn cāng* 关山阵阵苍 ‘przełęcz i góry zalała zieleń’. Wieloznaczne wyrażenie *zhèn* 阵 ‘ustawienie się w szyku bojowym’³⁸ zostało tutaj użyte do opisanego coraz bardziej zielonych gór. Można przypuszczać, że podmiot liryczny mówi o zieleni zarówno przyrody, jak i mundurów wojsk pokrywających okoliczne góry i doliny. W polskim przekładzie tłumacz wyraził to słowami „I czoła szczytów uwieńczyła zieleń”. Są one wciąż nieco dwuznaczne, jednak nie aż tak, jak w oryginale.

Powtórzenia

Powtórzenie³⁹ jest dwukrotnym lub wielokrotnym użyciem w tekście jakiegoś składnika językowego (wyrazu lub zespołu wyrazów). Służy ozdobości stylu, rytmizacji, podkreśleniu znaczenia, spotęgowaniu emocjonalnemu wrażenia itp.⁴⁰ Zależnie od elementów powtórzenia, jego pozycji w układzie lub funkcji wyróżnia się powtórzenie bezpośrednie, dosłowne, dźwiękowe, formalne, leksykalne, semantyczne, syntaktyczne i wariacyjne. Środki stylistyczne występujące w analizowanych utworach Mao zaliczają się w większości do wymienionych powyżej.

W języku chińskim, w przeciwieństwie do języka polskiego, powtórzenia wyrazów nie są estetycznie rażące. Jako zjawiska pokrewne różnym rodzajom paralelizmu należą do kanonu środków stylistycznych używanych i pożądanego w poezji⁴¹. W języku chińskim znacznie częściej niż w języku polskim występują również homonimy – to zjawisko, sprzyjające melodyjności wiersza, jest niemożliwe do odtworzenia w polszczyźnie. W analizowanych oryginałach *Szesnastu wierszy* Mao pojawiło się przynajmniej 8 powtórzeń. W polskich przekładach

³⁸ G. Shi, S. Wang, op. cit., s. 1352.

³⁹ S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007, s. 166.

⁴⁰ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław 1986, s. 191.

⁴¹ M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi*, op. cit., s. 134.

tych wierszy została odtworzona jedynie część przypadków. Poniżej zostaną omówione wybrane powtórzenia i strategie ich przekładu – najpierw epifory, czyli powtórzenia na końcu wersów, następnie powtórzenia wewnątrz wersów i anafory, czyli powtórzenia wyrazów na początku wersów.

Pierwszym przykładem epifory w analizowanych utworach jest *shuāng chén yuè* 霜晨月 ‘oszroniony księżyc’ w wersach:

Chángkōng yàn jiào shuāng chén yuè 长空雁叫霜晨月
Shuāng chén yuè 霜晨月

W przestworzach gęsi wołają szronem pokryty księżyc,
szronem pokryty księżyc.

W polskim przekładzie powtórzone zostało jedynie słowo ‘księżyc’. Prawdopodobnie tłumacz uznał, że dwukrotne powtórzenie epitetu „szronem pokryty księżyc” na końcach wersów niepotrzebnie wydłużyłoby pierwszy z nich. Epifora została jednak częściowo odtworzona w przekładzie:

W przestworzu gęsi wabią księżyc,
Szronem pokryty księżyc⁴².

W tym samym wierszu pojawiła się epifora *cóngtóu yuè* 从头越, powtarzająca się na końcach wersów:

Érjīn màibù cóngtóu yuè 而今迈步从头越.
Cóngtóu yuè 从头越,

A dziś schodzenie ze szczytu.
Schodzenie ze szczytu.

Na język polski zostało to przetłumaczone bardzo dokładnie. Ostatnie trzy sylaby wersów są identyczne:

A my schodzimy dziś ze szczytu,
Schodzimy już ze szczytu⁴³.

W tym przypadku przetłumaczenie w taki sam sposób całości powtórzenia nie zniekształciło polskiej wersji utworu, ponieważ nie było tak długie jak poprzednio.

Kolejnym przykładem powtórzenia, tym razem wewnątrz wersu, jest morfem *shēng* 声 ‘dźwięk’. Występuje w wersach:

⁴² T. Mao, op. cit., s. 10.

⁴³ Ibidem, s. 11.

Mǎtí shēng suì, 马蹄声碎,
lǎbā shēng yàn. 喇叭声咽.

Końskich kopyt dźwięk urywany,
Trąbki dźwięk ostry.

Co ciekawe, tłumacz w polskim przekładzie powtórzył wewnątrz wersu słowo niebędące semantycznym odpowiednikiem użytego w oryginale znaku:

I tylko stukot końskich kopyt,
I tylko trąbki ostry zew⁴⁴.

Znak „dźwięk” występujący w oryginale i dookreślony wyrazami charakteryzującymi rodzaje wydawanych odgłosów zastąpił rzeczownikami opisującymi konkretne dźwięki. Użył ekwiwalentu funkcjonalnego. Strategia wybrana przez tłumacza korzystnie wpłynęła na końcowy efekt.

Następnym przykładem powtórzenia wewnątrz wersów jest wyraz *rú* 如 ‘jak, niby, niczym’, występujący w utworze trzykrotnie. Szczególnie wyraźnie widać go w ostatnich dwóch wersach:

cāngshān rú hǎi, 苍山如海,
cányáng rú xuè. 残阳如血.

Zielone góry jak morze,
Zranione słońce jak krew.

Powtórzenie nie zostało odtworzone przez tłumacza w języku polskim:

Góry zieleńsze tu od morza
I resztki słońca niby krew⁴⁵.

Przekład jest przez to nieekwiwalentny formalnie w stosunku do oryginału. Tłumacz uznał zapewne, że brzmi dobrze jako utwór w języku polskim.

Trzykrotne powtórzenie w obrębie pojedynczego wersu występuje w wierszu *Niàn Nújiāo – Kūnlún*. Powtarza się określenie *yī jié* 一截 ‘jeden’. Wers brzmi następująco: *Yī jié yí ōu, yī jié zèng měi, yī jié huán dōng guó* 一截遗欧, 一截赠美, 一截还东国. ‘Jedno zostawić Europie, jedno podarować Ameryce, jedno zwrócić Chinom’. Tłumacz zapewne uznał, że we współczesnym języku polskim lepiej brzmi wyliczenie ‘jedno, drugie, trzecie’, zatem w przekładzie znalazły się trzy wersy, brzmiące tak: „Dla Europy pierwsza z nich, / Dla Ameryki druga część będzie darem, / Trzecia pozostanie w głębi Chin”.

⁴⁴ Ibidem, s. 10.

⁴⁵ Ibidem, s. 11.

Jako ostatnie zostaną omówione anafory, czyli powtórzenia wyrazów na początku wersów. Koncept wiersza *Shǐliù zì líng sān shǒu* opiera się między innymi na zastosowaniu anafory: *Shān, [...]. Shān, [...]. Shān, [...].* 山, [...]. 山, [...]. 山, [...]. ‘Góry, [...]. Góry, [...]. Góry, [...].’ Tłumacz na język polski odtworzył anaforę, pisząc na początku kolejnych zwrotek: ‘Góry! [...]. Góry! [...]. Góry! [...].’

Specyficzna morfologia języka chińskiego pozwoliła na użycie tej anafory także w innym utworze przy jednoczesnym paralelizmie znaczeniowym – *shānxià* 山下 ‘podnóże góry’ i *shāntóu* 山头 ‘szczyt góry’. Wersy te wyglądają następująco:

Shānxià jīngqí zài wàng, 山下旌旗在望,
shāntóu gǔjiǎo xiāng wén. 山头鼓角相闻.

U podnóża góry sztandary spoglądają,
Na szczycie góry bębny słyszą się wzajemnie.

W polskim przekładzie tłumacz nie zastosował ekwiwalentnej anafory:

Łopot wrogich flag u podnóża,
Z góry werble biją na trwogę.

W wyniku takiej strategii, podobnie jak w wyżej opisanym przypadku wewnątrzwyrazowego powtórzenia słowa *rú*, ekwiwalencja formalna nie została uzyskana, ale wiersz brzmi dobrze i właściwie taki wniosek można wysnuć z całości powyższej analizy – tłumacze dokonali, co w ich mocy, żeby stworzyć jak najpiękniejsze – w swoim mniemaniu – utwory poetyckie w języku polskim i przybliżyć współczesnym polskojęzycznym odbiorcom pewną część odległej, egzotycznej kultury. Ich wysiłki opłaciły się. Powstały utwory jedyne w swoim rodzaju – nasączone egzotycznym klimatem, nienachalnie podszyte wartościami socjalistycznymi i zgrabne językowo, choć jedynie w niewielkim stopniu nawiązujące do oryginalnych form.

Zakończenie

W przekładzie chińskiej poezji klasycznej na język polski trudno zachować ekwiwalencję formalną, przede wszystkim ze względu na różnice systemowe między tymi dwoma językami. Niektóre aspekty, jak rymy i proporcje wersów, można oddać w polszczyźnie, odtworzenie innych – na przykład tonów – jest niewykonalne. Język wierszy Mao miejscami nawiązywał do klasycznego, ale pojawiały się w nim także słowa i sformułowania języka współczesnego autorowi. Tematyka utworów dotyczyła nowoczesnych dla autora zjawisk, ale dla ich opisanie i w celu poruszenia emocji odbiorców używał on postaci i obrazów silnie zakorzenionych w tradycji, mitologii i historii Chin. Utwory swoją formą nawiązywały do klasycznej chińskiej poezji, jednak nie realizowały jej precyzyjnie.

W tłumaczeniach nie ma nawiązań do klasycznych form, są również pisane językiem współczesnym, co powoduje brak ekwiwalencji względem archaizowanych oryginałów. Zastosowano wiele nieuniknionych przesunięć translatorskich, szczególnie składniowych. Ich powodem była również konieczność uzyskania ekwiwalencji formalnej, transplantacji formy poetyckiej, czyli opracowania utworów poetyckich zgodnie z zasadami wersyfikacji i tworzenia rymów poezji w języku polskim. Niektóre tłumaczenia są właściwie swobodną wariacją na temat utworu oryginalnego – dzięki swoim rymom na końcu i wewnątrz wersów, nieekwiwalentnej, za to uzasadnionej w polszczyźnie liczbą powtórzeń i tematyce, egzotycznej i różnej od tej dominującej wówczas w Polsce w ramach estetyki socrealizmu. Można jednak spojrzeć na przekład jak na proces, w którym różnice muszą powstawać. Ich brak oznaczałby „śmierć translacji”⁴⁶, jest zresztą niemożliwy, co wynika z różnic między językami.

Niewątpliwie praca nad tłumaczeniem wierszy Mao nie była łatwa, ale dzięki jej wykonaniu utwory jednego z najbardziej wpływowych ludzi XX wieku stały się dostępne polskim czytelnikom. Proces przekładu utworów poetyckich jest skomplikowany, zakres swobody przysługującej tłumaczowi – dyskusyjny, a wartość powstałych w wyniku tego procesu twórczego dzieł pozostaje kwestią subiektywną. W ramach językoznawstwa można badać ekwiwalencję formalną i ekwiwalencję semantyczną pojedynczych słów, a nawet całych fragmentów tekstu. Jednak to, czy w wyniku działań tłumacza powstał utwór atrakcyjny dla czytelników w języku docelowym w równym stopniu, co oryginał dla swoich recypientów, jest zagadnieniem wykraczającym poza ramy badań naukowych. Toteż opierając się jedynie na wynikach zawartej w artykule analizy niemożliwe jest stwierdzenie, czy przekład polskich poetów i sinologów był udany.

Można natomiast powiedzieć, że w tłumaczeniu zostały popełnione błędy różnego rodzaju na płaszczyźnie semantycznej i leksykalnej, że forma chińskich utworów, oparta na klasycznych dla chińskiej poezji wzorcach metrycznych, została odtworzona w polszczyźnie w bardzo niewielkim stopniu i że wielu środków stylistycznych, którym chińska poezja zawdzięcza swoje piękno, nie da się po prostu odtworzyć w polszczyźnie (lub też próby ich odtworzenia dałyby groteskowy efekt). Można też dodać, że mimo tych niedoskonałości i trudności zespół tłumaczy i poetów stworzył zbiór ciekawych wierszy, ukazujących wyćinek chińskiej estetyki, pełnych nawiązań do przyrody, a także zawierających cechy poezji Mao Zedonga – przede wszystkim treść i ich przesłanie.

Czytanie utworów w przekładzie nigdy nie jest tym samym, co ich lektura w oryginale. Jednak jeśli zostanie uczynione założenie, że warto tłumaczyć mimo to, aby udostępnić ludziom choć trochę świata literatury obcej, zamkniętej dla nich kultury, to trzeba przyznać, że badane przekłady spełniły swoje zadanie.

⁴⁶ M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 22.

THE MODERN TRANSLATION OF TRADITIONAL FORMS OF MAO ZEDONG'S POEMS

ABSTRACT

The focus of the following paper is the formal equivalence of several Mao Zedong's poems' polish translations, published in 1956 in Warsaw in a collection named "Sixteen Poems". The author focuses on poems' strictly regulated form, which is characteristic for the classical Chinese poetry and on a form of these poems' modern Polish translation: versification, rhymes, titles, punctuation, reduplications, and repetitions. This research shows that there is almost no equivalence between these poems and their translations, but these were written in an attractive and understandable language and style for their readers.

KEYWORDS

China, Poetry, Equivalence, Translation, Versification, Rhyme, Reduplication, Repetition

BIBLIOGRAFIA

1. Cayley J., *Chinese Classical Poetry*, [w:] *An Encyclopaedia of Translation*, eds. S. Chan, D. Pollard, Hongkong 1995, s. 758–772.
2. Dłuska M., *Wiersz*, [w:] *Poetyka (wersyfikacja, stylistyka, wiersz i proza)*, wyb. A. Chojnacki, Warszawa 1995, s. 5–46.
3. Gao M. 高明月, *Táng Sòng cí shū xiězhēn xìngqíng jǐfǎ jǔ yú* 唐宋词抒写真性情技法举隅, "Masterpieces review" 2019, No. 5, s. 26–29.
4. *Hanyǔ chengyǔ cídiǎn (Zēngdìng běn)* 汉语成语词典 (增订本), Shanghai 2001.
5. Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.
6. Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.
7. Jabłoński W., *Zagadnienia przekładów z języków orientalnych*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 59–84.
8. Jabłoński W., *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956.
9. Jaworski S., *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007.
10. Jiang C. 江晨阳, *Sòngcí cípái míng de yīng yì fāngfǎ qiǎn tàn* 宋词词牌名的英译方法浅探, "Journal of Taiyuan Urban Vocational College" 2015, No. 168/7, s. 192–194.
11. Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.
12. Liu C. L., *Reduplication of Adjectives in Chinese: A Default State*, "J East Asian Linguist" 2013, No. 22, s. 101–132.
13. Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Gdańsk 2017.
14. Mao T., *Szesnaście wierszy*, tłum. A. Braun, J. Hartwig, W. Jabłoński, T. Kubiak, A. Mandalian, A. Międzyrzeczki, O. Wojtasiewicz, W. Wirpsza, W. Woroszyński, Warszawa 1959.
15. Religa M., *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi*, „Przegląd Orientalistyczny” 2017, nr 1–2, s. 127–135.
16. Religa M., *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej shi i ci*, tekst niepublikowany, zbiory prywatne M. Religi, 1–21.
17. Shi G. 施光亨, Wang S. 王绍新, *Hanyǔ jiào yǔ xué cídiǎn* 汉语教与学词典, Baijing 2011.
18. Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław 1986.

19. Su L. 宿鲁雁, Chen L. 陈立红, *Tángshī sòngcí gēqǔ xiàndài yǎnyì hé chuánchàng chuánchéng yánjiū* 唐诗宋词歌曲现代演绎和传唱传承研究, "Journal of Xingtai University" 2019, No. 34/1, s. 124–126.
20. Sztuka M., *Wybrane problemy przekładu poezji chińskiej na język polski na przykładzie „Szesnastu wierszy” Mao Zedonga*, Warszawa 2018, niepublikowana praca magisterska, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego.
21. Wang G. 王国栓, *Hanyǔ xíngróngcí AA shì chōngdié yǔ liǎng fānchǒu* 汉语形容词 AA 式重叠与两范畴, [online] <https://wenku.baidu.com/view/8c41fa5e804d2b160b4e-c06e.html?re=view> [dostęp: 21.05.2018].
22. Wang L. 王力, *Gǔdài hànyǔ* 古代汉语 („Dawny język chiński”), t. IV, Pekin 1964.
23. Wei Y. 魏艳, *Máo Zédōng cí zuò zhōng cípái míng yīng yì yánjiū* 毛泽东词作中词牌名.
24. 英译研究, "Journal of Hunan First Normal University" 2017, No. 17/3, s. 45–50, [online] http://www.nssd.org/articles/Article_Read.aspx?id=672781939 [dostęp: 19.05.2018].
25. Yuan L. 苑良珍, Zhang Y. 张艳华, *Xīn jiētī – zhōngjī hanyǔ jiāochéng (shàng)* 新阶梯 – 终极汉语教程 (上), Beijing 2006.
26. Zhang L. 张立荣, *Běisòng qiánqī qī yán lǜshī yánjiū* 北宋前期七言律诗研究, Beijing 2014.
27. Zhu S. 朱诗雅, *Sòngcí zhōng de wǔdǎo yánjiū* 宋词中的舞蹈研究, praca doktorska, Fujian Normal University, Fuzhou 2017.
28. Zhu B. 褚斌杰, *Zhōngguó gùdài wéntǐ gāilùn* 中国古代文体概论 (“Omówienie klasycznych chińskich form literackich”), Beijing 1984, s. 246–284.