

Katarzyna Szoblik

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

kszoblik@ath.bielsko.pl

Problematyka przekładu dawnej literatury ustnej Mexików i Majów

Twórczość słowna rdzennych mieszkańców Mezoameryki w epoce przedhiszpańskiej – pomimo regularnego wykorzystywania przez klasę wyższą, zwłaszcza kapłanów, pewnej formy zapisu graficznego¹ – miała charakter głównie oralny. Część utworów przekazywanych pierwotnie z pokolenia na pokolenie jedynie ustnie została następnie w epoce kolonialnej spisana alfabetem łacińskim przez misjonarzy europejskich lub ich indiańskich uczniów. Między utworami zarejestrowanymi w ten sposób, którymi dysponujemy obecnie, można wymienić następujące:

- *Huehuetlatolli* – przemówienia ceremonialne, często o charakterze dydaktycznym, wygłaszane w takich sytuacjach, jak: powitanie wojska powracającego ze zwycięskiej kampanii wojennej, wstąpienie na tron nowego władcy, powitanie nowo narodzonego dziecka, inicjacja młodzieży itp. Obecnie posiadamy dwie duże

¹ Klasyfikacja zapisu graficznego używanego przez Indian Nahuja w epoce przedhiszpańskiej wciąż budzi wiele kontrowersji. Różnorakie poglądy na ten temat prezentuje obszernie Katarzyna Mikulska w *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas* [2008: 20-30]. Roboczo możemy określić ten zapis jako semasiograficzny, czyli kodujący informację, ale nie konkretne formy języka [Sampson, 1985: 29], choć James Lockhart [1999: 469-474] pomiędzy różnymi technikami wykorzystywanymi przez azteckich *tlatimini*, czyli mędrców, wymienia także glify fonetyczne.

kolekcje tego typu utworów: Księga VI *Kodeksu Florentyńskiego* autorstwa brata Bernardina de Sahagún² [1953-1982] i *Huehuetlatolli*, najprawdopodobniej pochodzące z pism brata Andresa de Olmos, opublikowane w 1600 roku przez Juana Bautistę Viseo.

- *Cantares mexicanos* i *Romances de los Señores de la Nueva España* – dwa zbiory pieśni i wierszy o charakterze bardzo heterogenicznym. Znajdziemy w nich zarówno krótkie wiersze o tematyce wojennej, które najprawdopodobniej odgrywały rolę propagandową w społeczeństwie azteckim [Damrosch, 1991: 104-105; Siarkiewicz, 1982: 137-147], jak i dłuższe utwory o tematyce religijnej, politycznej, satyrycznej itp. Choć tematy utworów zebranych w tych manuskryptach pochodzą w większości z czasów przedhiszpańskich, widać w nich także dużo wpływów chrześcijańskich, ewidentnych zwłaszcza w licznych, choć nie zawsze spójnych z kontekstem inwokacjach do Boga, Maryi i świętych.
- *Popol Vuh* – księga rady narodu Quiché, która zawiera kosmogoniczne mity Majów. Jest ona wspaniałym przykładem powiązania tradycji oralnej, widocznej w stylu narracji, obfitującej w liczne powtórzenia, rytmicznej, prostej i bardzo obrazowej, z pismem Majów, które prawdopodobnie funkcjonowało jako równoległe i komplementarne źródło informacji. Związek ten można zauważyć nie tylko w różnorodnych kodeksach, malowidłach i artefaktach ozdobionych postaciami i całymi scenami pochodzącymi z *Popol Vuh*, lecz również w niektórych wyrażeniach występujących w narracji, świadczących o tym, że ten, który relacjonował daną historię, wskazywał jednocześnie na konkretne obrazy.
- *Rabinal Achi* – dramat dworski wykonywany w czasach przedhiszpańskich, który przetrwał w oralności indiańskiej aż do XIX wieku, kiedy to został odkryty i spisany przez Charles'a Étienne'a Brasseur de Bourbourg, który zorganizował ponadto

² Franciszkanin ten, nazywany obecnie ojcem etnografii Nowego Świata, nie tylko zebrał i spisał podyktowane mu przez starszyznę indiańską przemowy, lecz także, bazując na relacjach rdzennych informatorów, sporządził bogate kompendium wiedzy na temat religii, obyczajów, świata naturalnego i historii społeczeństwa azteckiego.

pierwszą jego nowoczesną inscenizację [Sten, 1980: 98-99]. Dramat ten jest wystawiany w Gwatemali do dnia dzisiejszego i w 2005 roku został wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Spośród wymienionych tu dzieł *Rabinal Achi* jest właściwie jedynym, którego dokładny kontekst kulturowy jest obecnie znany. W przypadku pozostałych nie jest możliwe jednoznaczne przypisanie utworu do danego kontekstu, co np. w przypadku utworów zgromadzonych w *Cantares mexicanos* zaowocowało bardzo różnymi tłumaczeniami tych samych tekstów.

Podstawowe problemy z interpretacją zapisu oralności indiańskiej

Jak słusznie zauważa Barańczak [1992: 15], przekład literacki, a zwłaszcza poetycki nigdy nie będzie wiernym odwzorowaniem wyrażeń jednego języka w innym, lecz raczej jego artystyczną interpretacją:

[...] interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie *stwarza* analogiczny – analogicznie funkcjonujący – tekst w innym języku etnicznym. Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A.

A zatem akt tłumaczenia ma wymiar nie tylko komunikacji między dwoma językami, lecz także, i być może przede wszystkim, między dwiema kulturami. Problem polega na tym, że jak już dawno zauważył Eugene Nida [1964: 156-171], różne kultury przypisują różne znaczenie elementom otaczającej ich rzeczywistości, a także tworzą różnorakie formy i struktury społeczne, kulturowe i ekonomiczne, które nie mają swoich odpowiedników w innych społeczeństwach. W rezultacie istnienie dokładnej odpowiedniości pomiędzy dwoma systemami języka, tak jak pomiędzy dwoma systemami konceptualizacji świata, jest w rzeczywistości niemożliwe. Prawda ta, choć obowiązująca w każdej sytuacji translatorskiej, ma szczególny wymiar, kiedy oddalenie w czasie i przestrzeni oraz wynikające z niego różnice kulturowe są tak olbrzymie, jak ma to miejsce w przypadku tłumaczenia zapisu alfabetycznego oralności indiańskiej z XV-XVIII wieku.

Ponadto, jak już zostało wspomniane, omawiane teksty należały oryginalnie do tradycji oralnej, co oznacza, że oprócz spisanej w manuskryptach informacji werbalnej istniała też znaczna ilość informacji przekazywanej w sposób niewerbalny, tj. za pomocą mimiki, gestów, strojów oraz szeroko rozumianego kontekstu kulturowego³. Innymi słowy, to, czym dysponują współcześni badacze i tłumacze, jest zaledwie zapisem tekstu recytowanego lub śpiewanego w trakcie bardzo złożonych widowisk. Oczywiście dzięki źródłom historycznym i etnograficznym sporządzonym przez misjonarzy hiszpańskich w epoce kolonialnej możliwe jest odtworzenie przebiegu różnego rodzaju uroczystości, w trakcie których śpiewano lub recytowano utwory oralne, jednak jednoznaczne przypisanie konkretnego kontekstu kulturowego np. pieśniom zebranych w *Cantares mexicanos* jest znacznie utrudnione, jeśli nie zupełnie niemożliwe.

Kolejnym bardzo istotnym problemem jest sposób zapisu graficznego omawianych utworów oraz charakter aglutynacyjny języka náhuatl. W epoce wielkich odkryć geograficznych gramatyka i ortografia języka hiszpańskiego, czyli mowy konkwistadorów, kolonizatorów i misjonarzy, dopiero się rodziła⁴. W konsekwencji w tamtym momencie historycznym wciąż jeszcze obowiązywała pewna dowolność, jeśli chodziło o zapis form języka hiszpańskiego. Nic więc dziwnego, iż wyzwanie znacznie trudniejsze, tj. konieczność spisania alfabetem dźwięków języka náhuatl, do tamtej chwili nigdy w ten sposób nierejestrowanego, przerosło siły skrybów. Nie byli oni w stanie dokonać rozróżnienia na pojedyncze wyrazy, nadać językowi náhuatl jednoznacznej ortografii i interpunkcji ani zapisać w sposób czytelny dźwięków nieistniejących w hiszpańskim. W efekcie w omawianych tekstach nierzadko pojawiają się zlepki słowne będące odbiciem mowy informatora indiańskiego, który dyktował dany utwór; częste jest zamienne stosowanie *o* i *u* dla zamkniętego *o* czy brak zaznaczenia zwarcia krtaniowego w niektórych słowach, które w tych samych słowach w innych źródłach pojawia się

³ Edward L. Schieffelin definiuje kontekst kulturowy jako: „the social, historical, and ethnographic features that place the performance in its local ethnographic and historical context and are significant to its meaning” [Schieffelin, 2005: 88].

⁴ Rok przybycia Krzysztofa Kolumba do Nowego Świata jest jednocześnie rokiem wydania pierwszej gramatyki języka hiszpańskiego autorstwa Antoniego de Nebrija (1492).

oznaczone przez *h* lub *‘*. Jeżeli chodzi natomiast o aglutynacyjną naturę samego języka náhuatl, powoduje ona, że ten sam wyraz umożliwia rozbięcie na różne jednostki gramatyczne, co może dać diametralnie różne efekty, jeśli chodzi o znaczenie całości słowa. Jest to zresztą problem, z którym zmagają się nie tylko tłumacze, lecz także współcześni odbiorcy znający język náhuatl i czytający omawiane teksty w oryginale.

Wszystkie przedstawione tu trudności sprawiają, że tłumacz zapisu twórczości oralnej mieszkańców przedhiszpańskiej Mezoameryki⁵ jeszcze przed przystąpieniem do pracy musi dokonać serii wyborów, które będą następnie miały nieunikniony wpływ na efekt jego pracy. Poniżej przedstawione są dwa rodzaje tego typu decyzji.

Koncepcja tłumacza odnośnie do kontekstu reprezentacji i znaczenia całościowego danego dzieła

Jak już zostało wspomniane, twórczość oralna charakteryzowała się tym, że ogromna część informacji przekazywana była w sposób niewerbalny. Tak znacząca luka informacyjna powoduje, że przed przystąpieniem do pracy tłumacz jest tak naprawdę zmuszony odtworzyć w miarę możliwości oryginalny kontekst danego wystąpienia i przyjąć go jako punkt wyjścia w swojej pracy. Jednakże, biorąc pod uwagę, że tego typu zabieg przy dostępnym stanie źródeł jest czysto spekulacyjny, a liczba możliwych interpretacji, choć skończona, to jednak niemała, każdy tłumacz może w rzeczywistości w sposób w pełni uzasadniony przyjąć nieco inną wersję kontekstu jako odpowiednią dla danego dzieła. Konsekwencje tego typu rozbieżności zostały przedstawione poniżej na przykładzie jednego z utworów zebranych w manuskrypcie *Cantares mexicanos* zatytułowanej *Chalcacihuacuatl* (CM 72r-73v).

⁵ Termin ten został ukuty przez Paula Kirchhoffa [1960] – mianem tym określił on terytorium, którego granica południowa ciągnęła się mniej więcej od ujścia rzeki Motagua do Atlantyku, poprzez jezioro Nikaragua aż do zatoki Nicoya na Pacyfiku, a północna sięgała rzeki Panuco wpadającej do Atlantyku i rzeki Sinaloa wpadającej do Pacyfiku. Jednak znacznie ważniejszym wyznacznikiem granic Mezoameryki było występowanie na jej terenie pewnych cech kulturowych, takich jak budowa piramid schodkowych czy obrzędowa gra w piłkę, obecnych w większości zamieszkujących ją plemion, co nadawało temu obszarowi swoistą jednorodność kulturową pomimo cechującej go różnorodności językowo-etnicznej.

Jest to pieśń, w której – w ujęciu ogólnym – kobieta z Chalco (miasta podbitego przez Azteków i obciążonego sporym trybutem) zwraca się do władcy azteckiego Axayacatla, proponując mu swoje ciało i skarżąc się na zbyt małe zainteresowanie z jego strony. Tekst zawiera mnóstwo fragmentów początkowo zupełnie niezrozumiałych, których interpretacja jest niemożliwa bez założenia *a priori* konkretnego kontekstu dla przedstawienia tej pieśni.

I tak Ángel María Garibay Kintana [1968: 60] interpretuje ją jako lekką przyśpiwkę, w której kobiety z Chalco naśmiewają się z Axayacatla, sugerując, że nie nadaje się on do podbojów, a jedynie do uwodzenia kobiet. Ten sam utwór Miguel León-Portilla [1994: 289-313] interpretuje jako oryginalnie wykonywany przez mężczyzn z Chalco przebranych za kobiety, którzy opiewając zdolności seksualne Axayacatla, pragnęli zaskarbić sobie jego przychyłość i polepszyć swoją sytuację polityczną⁶. John Bierhorst [1985: 384-391] uważa z kolei, że jest to pieśń rytualna zwana „pieśnią duchów”, która służyła do przywoływania z zaświatów duchów zmarłych wojowników. Co więcej, autor ten twierdzi, że utwór został stworzony już w czasach kolonialnych w ramach indiańskiego ruchu wyzwolenczego, który z pomocą ducha zmarłego przed laty Axayacatla dążył do wyrzucenia Hiszpanów z ziem Nowej Hiszpanii. W konsekwencji Axayacatl w omawianej pieśni jest – zdaniem Bierhorsta – duchem, a utwór przedstawiany był najprawdopodobniej przez kapłana przebranego za piękną kobietę, który swą pieśnią zamierzał rzeczzonego ducha zwabić na ziemię. W końcu Kay Read i Jane Rosenthal [2006: 313-348] zaproponowały interpretację omawianej pieśni jako metafory politycznej. Podmiot liryczny utworu to według nich personifikacja Chalco jako jednej z żon Axayacatla, która poprzez różnorakie aluzje historyczno-polityczne próbuje przekonać władcę Tenochtitlanu, że powinien okazać jej większą przychyłość, tj. obniżyć wysokość trybutu.

Ta rozbieżność w ustalaniu oryginalnego kontekstu przedstawienia pieśni ma swoje konsekwencje w różnorodności interpretacji

⁶ Autor ten odnalazł w jednej z kronik kolonialnych, zatytułowanej *Séptima Relación* autorstwa Dominga Chimalpahina [fols. 174v-175r, 1998: 108-111], fragment dokładnie opisujący scenę przedstawienia *Chalcacihuacuicatl* na dworze Axayacatla, co znacznie uprościło pracę nad tekstem, aczkolwiek – jak widać – nie wyeliminowało pewnych rozbieżności interpretacyjnych.

wieloznacznych fragmentów tekstu, wynikającej zarówno ze wspomnianego już braku zasad ortografii i interpunkcji dla zapisu języka náhuatl w epoce kolonialnej, jak i z aglutynacyjnej natury samego języka. Do jak różnych efektów może doprowadzić przyjęcie *a priori* różnych interpretacji całościowych danego tekstu, widać np. w poniższym fragmencie:

<i>Cantares mexicanos:</i>	Garibay Kintana [1968]:	Bierhorst [1985]:	Read, Rosenthal [2006]:
[...] <i>çonocihu- ayo ninaytia noyollotzin mococohua ach quennel nocon- chihuaz iguan noquichtiz o ma- çoc cenca ye in cueye tein huipil in toquichhuan in toyecolhuan y yaho ohuiya [...]</i>	Mi mujeril ser comete locu- ras, se apena mi corazón. ¿Qué haré yo, quién tenderé por varón? Aunque sea yo de faldellín, aunque sea yo de camisa... ¡Nuestros hom- bres, nuestras criaturas!	I only do wo- man's work. I'm in anguish. What will happen to me now? With these I'll have to be a man. Rather let them be the skirts and blouses of men that we oure- selves create.	It [the song] pierces my womb. I am forced to hide. My dear heart, it is in pain. What can I do? With him, will I be a man? Their skirts, their blouses are en- tirely our men's when our forced matings exist.

Wszystkie przedstawione tu tłumaczenia są merytorycznie poprawne i doskonale wpisują się w scenariusze założone przez poszczególnych tłumaczy, lecz – jak widać – różnią się między sobą diametralnie, jeśli chodzi o sens przekazywanej informacji. Aby zilustrować, jak wygląda zabieg odtwarzania znaczenia, a raczej możliwych znaczeń, z zapisu języka náhuatl, poniżej przedstawione zostały przykłady konkretnych wyrażeń również zaczerpnięte z *Chalcacihuacuicatl*.

Już sam tytuł omawianego utworu oferuje kilka różnych możliwości tłumaczeniowych. Może on zostać rozbity na następujące elementy znaczące: *chalca* („pochodzący z miasta Chalco”) – *cihua* (może to być temat rzeczownika w liczbie pojedynczej *cihuatl* – „kobieta”, forma liczby mnogiej *cihua*’ – „kobiety”, lub przymiotnik *cihua* – „kobięcy, żeński”) – *cuicatl* („pieśń, poezja śpiewana”). Przekłady tego tytułu zaproponowane

przez jego dotychczasowych tłumaczy wyczerpują w zasadzie wszystkie potencjalne warianty tłumaczenia. Garibay Kintana [1968: 60] i León-Portilla [1994: 289] proponują tytuł *Canto de las mujeres de Chalco* („Pieśń kobiet z Chalco”), sugerując w ten sposób, że przedstawienie miało charakter zbiorowy, a głównymi aktorami były w nim kobiety z podbitego przez Azteków Chalco lub ewentualnie mężczyźni przebrani w damskie stroje. Bierhorst [1985: 384] tłumaczy *Chalcacihuacuicatl* jako *Chalcan Female Song* – „Pieśń kobieca w stylu Chalco”. Tytuł ten odzwierciedla przekonanie autora o tym, że jest to pewien określony podtyp „pieśni duchów” nazywany *cihuacuicatl*, „pieśń kobieca”, w której – w odróżnieniu od innych, męskich utworów, w przypadku których muzą przyciągającą duchy z zaświatów był mężczyzna – podmiot liryczny przedstawia się jako atrakcyjna seksualnie niewiasta. W tym wypadku jest to pieśń kobieca (tj. z żeńskim „ja” lirycznym) wykonywana w stylu Chalco. W końcu Read i Rosenthal [2006: 313] proponują przekład w brzmieniu: *Song of the Chalcan Woman* – „Pieśń chalczańskiej kobiety”. Tytuł ten odzwierciedla przekonanie auterek o tym, że omawiany utwór był raczej metaforycznym wołaniem Chalco, porównywanego tu z nałożnicą Axayacatla, niż pieśnią wykonywaną zespołowo przez kobiety z Chalco czy pieśnią rytuałną w obrzędzie przywoływania duchów⁷.

Innym przykładem omawianego mechanizmu mogą być następujące wyrażenia, także pochodzące z powyżej analizowanej pieśni:

- *Inompacao*: Garibay Kintana i León-Portilla podzielili to wyrażenie na: *in-nom paca-o* (od *paquitzli* „radość”) i przetłumaczyli: „moja radość”. Bierhorst natomiast podzielił je na: *in-ompa-ca o*, co znaczy: „tam są”.
- *Aoquichpilli*: Read i Rosenthal potraktowały *a* na początku tego wyrażenia jako formę przeczącą i przetłumaczyły: *a oquichpilli* – „nie jesteś arystokratą”. Bierhorst, choć podzielił omawiane wyrażenie tak samo, zdecydował, że początkowe *a* jest westchnieniem lub wykrzyknieniem i zaproponował następujący przekład: „Ach, mężczyzno-chłopcze”. Najciekawszą wersję przedstawił

⁷ W naszym przekonaniu pieśń ta była rzeczywiście metaforą polityczną, lecz jednocześnie pewnym typem pieśni przedstawianych w określonych sytuacjach politycznych, a konkretnie zawsze wtedy, kiedy jedno państwo było zmuszone uznać nad sobą dominację silniejszego sąsiada.

Garibay Kintana, który podzielił to wyrażenie: *aoc-ichpilli*, co można przełożyć jako: „nie ma już soku”. W kontekście, w którym występuje w pieśni, sformułowanie to ma oczywiste zabarwienie ironiczne na tle seksualnym.

- *Ancaço can nican tinechnahualan*: Zdanie to zostało przetłumaczone przez Bierhorsta jako: „Yet it looks as though you’re dancing as my partner”, podczas gdy Read i Rosenthal tłumaczą je: „Because just so, here, you might bewitch me”. Rozbieżność w interpretacji omawianego wyrażenia przez cytowanych tu autorów wynika z różnych etymologii przypisywanych przez nich czasownikowi *tinechnahualan*. Bierhorst przyjął, że jest to odmieniona forma czasownika *nahua* – „tańczyć, trzymając się za ręce”, podczas gdy Read i Rosenthal postanowiły wyjść od słowa *nahualhuia* – „zaczarować”.

Podsumowując, należy zauważyć, że w tłumaczeniu tego typu tekstów kluczowa jest przede wszystkim możliwie jak najwierniejsza rekonstrukcja kontekstu, w którym dany utwór mógł być przedstawiany. Przyjęcie *a priori* określonego założenia odnośnie do ogólnego znaczenia i funkcji społeczno-kulturowej danego utworu pomaga potem w podjęciu decyzji związanych z podziałem tekstu na jednostki semantyczne, choć, jak zostało to przedstawione powyżej, nawet w miarę konkretne umiejscowienie utworu w kontekście kulturowym nie eliminuje różnych możliwości przekładu tego samego tekstu.

Przeznaczenie tekstu docelowego

Przystępując do tłumaczenia zapisu dawnej twórczości indiańskiej, trzeba wziąć także pod uwagę to, że estetyka oralności jest bardzo różna od tej, do której przyzwyczajony jest umysł piśmienny [Ong, 1992: 62-90]. Innymi słowy, zjawiska takie jak częste powtórzenia, maksymalnie uproszczona składnia, nagromadzenie epitetów itp., jeśli zostaną przełożone w sposób jak najbliższy oryginałowi, mogą sprawić, że tekst będzie dla piśmiennego umysłu potencjalnego czytelnika niezgrabny, ciężki, być może także nieco infantylny lub niezrozumiały. Tłumacz musi zatem zdecydować, czy woli zachować estetykę oralną i pozostać wierny oryginałowi, czy też dostosuje przekład do wymagań estetyki kultur piśmiennych i oddali się nieco od standardów oralności.

Tego rodzaju decyzję musieli np. podjąć tłumacze księgi rady narodu Quiché, *Popol Vuh*. Poniżej omówione zostały efekty przekładu tego dzieła z języka quiché na język angielski, w wykonaniu Dennisa Tedlocka oraz z angielskiego na polski autorstwa Izabeli Szybilskiej⁸. Utwór zaczyna się w następujący sposób:

<i>Are v xe oher Tzih varal Quiche vbi. [Popol Vuh, fol. 1r]</i>	This is the beginning of the ancient word, here in this place called Quiché. [Tedlock, 1996: 63]	Tutaj, w miejscu zwanym Quiché, bierze początek pradawne słowo. [Szybilska, 2007: 89]
--	--	---

Cytowany fragment jest rodzajem wstępu, zapowiedzi, której zadaniem w tradycji oralnej było skierowanie uwagi obecnych na śpiewaka intonującego swoją pieśń. Intencja ta, dobrze widoczna w przekładzie Tedlocka, kompletnie rozmywa się w tłumaczeniu Szybilskiej, choć ta jedynie zmieniła szyk zdania, zachowując przecież całkowicie jego treść. Podobną sytuację można zaobserwować w następujących wersach:

<i>vcah tzucuxic, vcah xucutaxic retaxic, vcah cheexic, vmeh camaxic, vyuccamaxic vpa cah, vpa vleu cah tzuc, cah xu [Popol Vuh, fol. 1r]</i>	[...] the fourfold siding, fourfold cornering, measuring, fourfold staking, having the cord, stretching the cord, in the sky, on the earth, the four sides, the four corners [...] [Tedlock, 1996: 63-64]	[...] wyznaczając czte- ry strony, cztery punkty narożne, odmierzając, wbijając po cztery paliki, przepeławiając sznur, napinając go, na niebie, na ziemi, cztery strony, cztery punkty narożne [...] [Szybilska, 2007: 90]
---	--	---

⁸ Warto także zaznaczyć, że przekład Izabeli Szybilskiej nie jest pierwszym tłumaczeniem *Popol Vuh* na język polski. W 1980 roku Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował *Popol Vuh* w przekładzie Haliny Czarnockiej i Carlosa Marrodána Casasa, z wstępem autorstwa Elżbiety Siarkiewicz.

W tym wypadku osią problemu jest rytmiczność wypowiedzi, którą obaj tłumacze wprawdzie zachowują, jednak jest ona wyraźniej zaakcentowana w przekładzie autorstwa Tedlocka. Zaprezentowane różnice w przekładzie wynikają w naszym przekonaniu z kilku powodów. Pierwszym z nich jest doskonale przygotowanie językowo-etnograficzne Tedlocka, który jest wybitnym badaczem kultur indiańskich, a co za tym idzie, w swoich tłumaczeniach próbuje wytworzyć pewną płaszczyznę porozumienia, kontaktu pomiędzy dwoma skrajnie różnymi światami [Tedlock, 1983: 3-19]. W rezultacie jest on bardziej świadomy znaczenia poszczególnych struktur języka quiché, nie tylko w rozumieniu bezpośrednim, lecz także symbolicznym i kulturowym. Szybilska natomiast jest doskonałym tłumaczem, który jednakże przekłada omawiany tekst z jednego języka europejskiego na drugi, bez konieczności zgłębiania tajników ukrytych znaczeń języka Majów, czego rezultatem może być, mniej lub bardziej świadome, pominięcie pewnych elementów estetyki oralności.

Innym problemem rozwiązywanym przez tłumaczy w zależności od projektowanego odbiorcy tekstu jest kwestia terminów istniejących w kulturach indiańskich, którym brak odpowiedników w kulturach europejskich. Przykładem takich terminów w języku náhuatl mogą być słowa: *ahuiani* oraz *tlatoani*. Pierwsze z nich odnosi się do kobiet, których zadaniem w społeczeństwie azteckim było towarzyszenie żołnierzom w tańcach celebrowanych w czasie niektórych świąt, umilanie im czasu tańcem i śpiewem w „domach śpiewu” zwanych *cuicacalli*, a także utrzymywanie kontaktów seksualnych z najdzielniejszymi wojownikami. Dziewczęta, które zostawały *ahuianime*, mogły pochodzić z podbitych prowincji, zostać oddane przez rodzinę w ramach spłaty długu lub same się sprzedać jako wynagrodzenie za udzieloną pożyczkę [Oliver, 2004: 319]. Podobnie jak gejsze japońskie, odbierały one staranne wykształcenie w dziedzinie wszelkich sztuk, lecz w odróżnieniu od tych ostatnich, niektóre *ahuianime* towarzyszyły też swoim partnerom na polu bitwy, a nawet dobrowolnie ofiarowały się na śmierć w trakcie święta ku czci boga wojny i polowania Mixcoatla [Torquemada, 1986, vol. 2: 299]. Słowo *ahuiani* przetłumaczone bezpośrednio na język polski oznacza „ten, który raduje innych”, jednakże wspomniana możliwość utrzymywania kontaktów seksualnych z wojownikami sprawiła, że w szesnastowiecznych słownikach języka náhuatl jest ono objaśniane

jako: *puta* – „dziwka” – lub *mujer pública* – „kobieta publiczna” [Molina, 1992, 2^o: 9v].

Współcześni tłumacze pieśni náhuatl nie są jednomyślni co do strategii tłumaczenia tego terminu. Przekład zaproponowany przez Garibaya Kintana [1968: 60]: *mujer de placer* – „kobieta rozkoszy” – jest w zasadzie bliski oryginalnemu znaczeniu omawianego słowa. Identyczne tłumaczenie, tyle że na język angielski, stosują Read i Rosenthal [2006: 330]: *pleasure woman*. Autorzy ci wykorzystują ponadto przypisy, aby objaśnić bardziej szczegółowo funkcje pełnione przez *ahuianime* w społeczeństwie. Inną strategię przyjął Bierhorst, który ogólnie w swoich tłumaczeniach bardzo często wprowadza nowoczesne słownictwo w stylu *Hey Babe!* czy *Yeah Mama!* oraz nie stroni od mocnych aluzji erotycznych, nie zawsze ewidentnych w tekście oryginalnym. Poszedł on śladem szesnastowiecznych misjonarzy, przekładając *ahuiani* jako *whore* – „dziwka” [Bierhorst, 1985: 391].

Tlatoani to w dosłownym tłumaczeniu z náhuatl „ten, który mówi do innych”. Był to tytuł nadawany władcom państw-miast w Dolinie Meksyku, którzy jednak pozostawali ze sobą w różnych zależnościach regulowanych wysokością trybutu nakładanego przez silniejszych sąsiadów na słabszych. Najwyższą władzę w omawianym regionie, w okresie bezpośrednio poprzedzającym przybycie Hiszpanów, sprawował *huey tlatoani*, „wysoki *tlatoani*”, czyli władca México-Tenochtitlan. Jego władza, choć posiadała elementy boskiego namaszczenia i w oczach Europejczyków wyglądała na absolutną, takową nie była. *Huey tlatoani* decydował bowiem, i to w porozumieniu z władcami dwóch sąsiednich państw-miast, z którymi Tenochtitlan tworzył Trójpzymierze, jedynie o polityce zewnętrznej. Sprawami wewnętrznymi kraju zajmował się natomiast urzędnik określany jako *cihuacoatl*, „kobieta-wąż”, którego zakres kompetencji był w zasadzie porównywalny z władzą, którą dzierżył *tlatoani*. W związku z tym, że ustroje europejskie nie wypracowały na przestrzeni wieków podobnego podziału władzy, tłumacze stojący w obliczu słowa *tlatoani* decydowali się na dwa różne rozwiązania. Zarówno Bierhorst [1985: 384-391], jak i Garibay Kintana [1968: 55-60] tłumaczą *tlatoani* odpowiednio jako *king* i *rey*, czyli optują za przybliżonym, choć niedokładnym

⁹ Słownik Alonso de Moliny składa się z dwóch części – hiszpański-nahuatl i nahuatl-hiszpański – które oznaczono odpowiednio numerami 1 i 2.

ekwiwalentem europejskim „król”. Read i Rosenthal [2006: 320-331] natomiast pozostawiły w swym tłumaczeniu termin w náhuatl, zakładając prawdopodobnie, że projektowany odbiorca będzie na tyle zaznajomiony z tą terminologią, żeby bez problemu ją zrozumieć.

Wnioski

Podsumowując, można stwierdzić, że przekład zapisów oralności indiańskiej z epoki kolonialnej jest doskonałym przykładem na to, jak ważne jest odpowiednie umiejscowienie danego tekstu w odpowiadającym mu kontekście kulturowym. Jest to szczególnie istotne zwłaszcza w przypadku tekstów rytualnych oraz pieśni, których część werbalna jest jedynie niewielkim elementem całości przekazu. Brak informacji na temat części niewerbalnej przedstawienia otwiera całą gamę możliwości interpretacyjnych. Przyjęcie *a priori* pewnego założenia odnośnie do całościowego znaczenia danego utworu oraz jego funkcji społecznej, choć niesie za sobą oczywiste ryzyko błędu, w przypadku tekstów oralności indiańskiej wydaje się jedyną drogą do skutecznej ich interpretacji, pozwala bowiem na rozstrzygnięcie dylematów zarówno związanych ze sposobem zapisu języka náhuatl przez szesnastowiecznych skrybów, jak i tych wynikających z aglutynacyjnej natury tego języka. Ponadto, każde tego typu tłumaczenie powinno mieć charakter pracy badawczej, to znaczy opierać się nie tylko na analizie tekstu, lecz także porównywać informacje w nim zawarte ze źródłami historycznymi i etnograficznymi z danej epoki.

Z drugiej strony, w momencie doboru strategii tłumaczeniowej kluczową rolę wydaje się odgrywać planowany odbiorca przekładu. Jeżeli podstawowym celem tłumacza, tak jak miało to miejsce w przypadku Garibaya Kintany czy Bierhorsta, jest przybliżenie twórczości indiańskiej jak najszerszej publiczności, wówczas może on sobie pozwolić na pewne uproszczenia terminologiczne oraz na pominięcie estetyki oralności na rzecz uproszczenia tekstu i uczynienia go bardziej zrozumiałym dla szerszego grona osób. Jednakże w przypadku tego typu tekstów nierzadko zdarza się także, że są one tłumaczone, by stać się narzędziem badań nad różnymi aspektami kultury dawnych mieszkańców Ameryki. Wówczas tłumaczenie takie z literackiego staje się niemal przekładem użytkowym, w którym najważniejsza jest maksymalna zgodność z oryginałem, nawet za cenę ogromnej liczby przypisów, nie

do końca wygładzonego stylu oraz pozostawienia pewnych terminów w wersji oryginalnej.

Bibliografia:

- Barańczak, S. (1992), *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, a5, Poznań.
- Bierhorst, J. (1985), *Cantares mexicanos. Songs of the Aztec*, SUP, Stanford, California.
- Bierhorst, J. (2009), *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex "Romances de los Señores de la Nueva España"*, University of Texas Press, Texas.
- Cantares mexicanos* (1994), *Cantares mexicanos*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, ed. Facs. IIB, UNAM, México.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanintzin, D. (1998), *Las ocho Relaciones y el Memorial de Colhuacán*, paleogr. i tłum. R. Tena, 2 vols, Conaculta (Cien de México), México.
- Czarnocka, H., Marrodán Casas, C. (1980), *Popol Vuh. Księga Rady Narodu Quiche*, PIW, Warszawa.
- Damrosch, D. (1991), „The Aesthetics of the Conquest: Aztec Poetry Before and After Cortés”, *Representations*, 33, University of California, California, s. 101-120.
- Garibay Kintana, A.M. (1964), *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista de Pomar*, IIH, UNAM, México.
- Garibay Kintana, A.M. (1965), *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos*, IIH, UNAM, México.
- Garibay Kintana, A.M. (1968), *Poesía náhuatl III. Cantares mexicanos*, IIH, UNAM, México.
- Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra* (1991 [1600]), *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*, paleogr. i tłum. L. Silva Galeana, wstęp M. León-Portilla, Secretaría de Educación Pública, FCE, México.
- Kirchhoff, P. (2009 [1960]), *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, [on-line] <http://alfinliebre.blogspot.com> – 29.09.2013.
- León-Portilla, M. (1994), *Quince poetas del mundo náhuatl*, Diana, México.
- Lockhart, J. (1999), *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*, trad. R. Reyes Mazzoni, FCE, México.

- Mikulska, K. (2008), *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, IIA, UNAM, PTSL, Universidad de Varsovia, México–Varsovia.
- Molina, A. (1992 [1571]), *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Editorial Porrúa, México.
- Nida, E. (1964), „Zasady odpowiedniości”, tłum. A. Skucińska, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu*, Znak, Kraków.
- Olivier, G. (2004), „Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico”, w: Escalante Gonzablo, P. (red.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 1: *Mesoamérica y los ambitos indígenas de la Nueva España*, s. 301-338, FCE, México.
- Ong, W.J. (1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Popol Vuh*, s.f. *Popol Vuh*, paleogr. A.J. Christenson, [on-line] www.mesoweb.com – 5.04.2013.
- Read, K.A., Rosenthal, J. (2006), „The Chalcan Woman’s Song: Sex as a Political Metaphor in Fifteenth-Century Mexico”, *The Americas*, 62, 3, Academy of American Franciscan History, s. 313-348.
- Sahagún, B. (1953-1982), *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, tłum. A.J.O. Anderson, Ch.E. Dibble, The School of American Research – University of Utah, Santa Fe (New Mexico).
- Sampson, G. (1985), *Writing Systems: A Linguistic Introduction*, Stanford University Press, Stanford.
- Schieffelin, E.L. (2005), „Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed?”, *Oral Tradition*, 20/1, s. 80-92.
- Siarkiewicz, E. (1982), *La muerte y su significado ritual en la cultura nahua* (niepublikowana rozprawa doktorska), Universidad de Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos.
- Sten, M. (1980), *Malowane księgi dawnych narodów Meksyku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szybilska, I. (tłum.) (2007), *Popol Vuh. Księga Majów: o początkach życia oraz chwale bogów i władców*, Helion, Gliwice.
- Tedlock, D. (1983), *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Tedlock, D. (tłum.) (1996), *Popol Vuh. The definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, Simon and Schuster, New York.

Tedlock, D. (tłum.) (2003), *Rabinal Achi: a Mayan Drama of War and Sacrifice*, Oxford University Press, New York.

Torquemada, J. (1986 [1615]), *Monarquía indiana*, wstęp M. León-Portilla, 3 vols, Porrúa, México.

STRESZCZENIE

Twórczość rdzennych mieszkańców Mezoameryki w epoce przedhiszpańskiej obfitowała w rozmaite formy ekspresji ustnej – od uroczystych przemówień, poprzez pieśni rytualne, aż po złożone przedstawienia, które można by porównać z niektórymi formami teatralnymi wystawianymi na Starym Kontynencie. Większość tego dorobku artystycznego została zniszczona wraz z podbojem i kolonizacją Ameryki. Jednakże dzięki staraniom misjonarzy i ich indiańskich uczniów, którzy spisywali alfabetem łacińskim to, co słyszeli od starszyny, część utworów przetrwała do dnia dzisiejszego. W niniejszym artykule omawiane są wybrane problemy związane z przekładem tego typu tekstów, pośród których wymienić należy przede wszystkim ogromny dystans czasoprzestrzenny i kulturowy dzielący oryginalne dzieła od ich tłumaczeń na języki europejskie.

Słowa kluczowe: Nahuatl, oralność, piśmienność, przekład

SUMMARY

Some aspects of the 15th-18th century native American texts translation

The artistic verbal expression of the native inhabitants of the pre-Hispanic Mesoamerica presented great variety of forms, among which there could be distinguished, for example, solemn speeches, ritual songs and even very complex performances, that could be compared to some forms of the European theatre. Most of these pieces were destroyed with the conquest and colonization of America. Some of them, however, survived, mainly thanks to the effort that some missionaries and their indigenous students made to register parts of the native oral tradition in the alphabetic writing. The present article presents chosen problems related with the translation of this kind of texts, one of the most important difficulties being a huge distance in time and space that separates the source and the target cultures.

Key words: Nahuatl, orality, literacy, translation