

GABRIEL BOROWSKI 

TRANSKREACJA: MYŚL PRZEKŁADOWA HAROLDO DE CAMPOSA

Abstract

Transcreation: Haroldo de Campos's Theory of Translation

This article presents Haroldo de Campos (1929–2003), an eminent Brazilian translator, theorist, literary scholar, co-founder of the concrete poetry movement, who championed radically new perceptions of the source text and the translator. His *transcreations* into Brazilian Portuguese range from *Genesis* and *Ecclesiastes* through Japanese *haiku* to Pindar, Homer, Dante, Goethe, Mallarmé, Mayakowski, Joyce or Pound. They do not constitute free translation or paraphrase; rather, they aim to appropriate the original and re-create its isomorphic equivalent in the target culture. An overview of the concept of cultural cannibalism as well as Campos's contribution to concrete poetry sets the context for the presentation of Haroldo de Campos's translation theories as well as some of his solutions to literary translation problems.

Key words: Haroldo de Campos, transcreation, translation in Brazil, anthropophagy, concrete poetry

Słowa kluczowe: Haroldo de Campos, transkreacja, przekład w Brazylii, antropofagia, poezja konkretna

Zarówno Ameryka Łacińska jak i przekład [są] wynikami kulturowych przemieszczeń prowadzących do spotkania z tekstową obcością.
Else Ribeiro Pires Vieira (1996: 63)

Ludożerstwo. Pochłonięcie świętego wroga. Żeby stał się totemem.
Oswald de Andrade (1928: 7)¹

Jedną z istotnych przemian w refleksji przekładoznawczej ostatnich dekad jest podkreślenie roli tłumaczy w kształtowaniu obrazu kultury obcej w przestrzeni języka docelowego, jak również w formowaniu tej przestrzeni poprzez działalność krytyczną². Dochodzi więc do przesunięcia akcentu „z tekstów na ludzi”, jak to ujmuje Magda Heydel (2009: 23), co skłania nie tylko do dyskusji nad konkretnymi rozwiązaniami tłumaczeniowymi dostrzegalnymi w pracy mistrzów, lecz również do decentralizacji badań nad przekładem, skupionych w środowisku europocentrycznym. Obserwuje się więc proces stopniowego otwarcia dyscypliny na propozycje teoretyczne niesprowadzalne do zachodniego paradygmatu nauki, czemu towarzyszy sukcesywne włączanie metadyskursów zakorzenionych w kulturach dotychczas uznawanych za zależne od europejskich centrów wiedzy. Istotnym elementem tego zjawiska jest więc nie tylko „tłumaczenie tłumaczy” w świetle konkretnych uwarunkowań ich działalności, lecz również „przekład przekładoznawstwa” zakotwiczonego w językach i kulturach o słabszej obecności w przestrzeni lokalnej humanistyki.

Szkic ma charakter przyczynkowy³; jego celem jest nakreślenie sylwetki **Haroldo de Camposa (1929–2003)**, wybitnego brazylijskiego tłumacza, teoretyka literatury i przekładu, współzałożyciela poetyckiej szkoły konkretystów oraz wielkiego rzecznika konieczności ponownej refleksji nad sposobem istnienia tekstu tłumaczonego i postacią tłumacza. Postrze-

¹ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady zamieszczone w artykule są autorstwa G.B.

² Przykładem niech będzie wydany niedawno tom *Agents of Translation* pod red. Johna Milтона i Paula Bandii (2009), na który składa się kilkanaście esejów poświęconych postaciom tłumaczy jako jednostkom aktywnie wpływającym na własną kulturę poprzez przekład, w tym cytowane w dalszej części studium o Haroldo de Camposie.

³ Ze względu na kontekst i rozmiary tej publikacji oraz domniemy brak wcześniejszych opracowań na temat twórczości Haroldo de Camposa w języku polskim, ognisko zainteresowania stanowić będzie jedynie jego działalność przekładowa (w szczególności: zasadnicza koncepcja „transkreacji”), poprzedzona zwięzłym ukazaniem dwóch istotnych dla niej kontekstów, mocno osadzonych w kulturze brazylijskiej, tj. kanibalizmu kulturowego oraz poezji konkretnej.

ganie przekładu w kategoriach dzieła pochodnego, zależnego od oryginału jako idealnego nośnika sensów, podlega w jego ujęciu radykalnej krytyce, o czym świadczą zarówno liczne pisma teoretyczne, jak i obszerna praktyka przekładowa. Jego **transkreacje**⁴ biblijnej Księgi Rodzaju, japońskiej poezji haiku, dzieł Pindara, Homera, Dantego, Goethego, Mallarmégo, Majakowskiego, Joyce'a, Pounda i wielu innych dalekie są od tzw. tłumaczenia swobodnego czy adaptacji, dążą bowiem do zajęcia miejsca tekstu wyjściowego jako jego izomorficzne odpowiedniki w kulturze docelowej. Jeśli więc prawdą jest, jak twierdzą Susan Bassnett i Harish Trivedi, że „dziś w coraz większym stopniu założenia dotyczące potężnego oryginału (*powerful original*) poddawane są w wątpliwość, a największe źródło tego wyzwania wywodzi się z ziem przerażających kanibali, spoza bezpieczeństwa, jakie zapewniają płoty i ceglane mury Europy” (1999: 2) – warto przyrzeć się bliżej jednemu z mistrzów przekładu z kraju (kulturowych) ludożerców.

Antropofagia

Else Ribeiro Pires Vieira, autorka rozdziału „Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation” w tomie *Post-Colonial Translation. Theory and Practice* pod redakcją Bassnett i Trivediego (1999), przyczyniła się znacznie do włączenia idei transkreacji w korpus dyscyplinarny anglojęzycznych badań nad przekładem, uznając brazylijską koncepcję kanibalizmu kulturowego za klucz do zrozumienia działalności teoretycznej i przekładowej Camposa. Wagę tego kontekstu podkreśla również David K. Jackson (2010: 153), luzytanista z Yale i redaktor istotnego dla świata anglojęzycznego (czyli dla świata nauki w ogóle) zbioru *Haroldo de Campos. A Dialogue with the Brazilian*

⁴ Choć wyraźnie obcy polszczyźnie, rzeczownik „transkreacja” zdaje się najlepszym odpowiednikiem neologizmu *transcrição* jako określenia aktu twórczego (*criação*) istotowo powiązanego z przekładem, przeniesieniem (przedrostek *trans-*), dokonującego się w chwili przejścia pomiędzy dwiema domenami. Możliwe polskie przekłady cząstek słowa – takie jak chociażby znajdujący się w powszechnym użyciu rzeczownik „prze-tworzenie” – nie spełniają swojej funkcji jako wyznaczniki konkretnego, wyjątkowego zjawiska, jakim był projekt Haroldo de Camposa wyrażony neologizmem, który zdobył już stabilną pozycję w przestrzeni brazylijskiej humanistyki.

Concrete Poet (2005)⁵. Stefan Tobler (2008: 200) utrzymuje natomiast, że podkreślany zarówno przez brazylijskich, jak i zagranicznych krytyków związek Camposa z ideą kulturowej antropofagii jest przesadny i odciąża od głębokiej refleksji przekładoznawczej.

Niezależnie jednak od prezentowanego stanowiska, ludożerstwo jako metafora twórczego zagarnięcia Innego, które prowadzi ostatecznie do zatarcia granicy pomiędzy „własnym” a „cudzym”, „pierwotnym” a „pochodnym” (oraz, analogicznie, pomiędzy „oryginałem” a „przekładem”⁶), tworząc nową, trzecią jakość, stanowi jeden z najistotniejszych wątków w debacie nad statusem kultury brazylijskiej w odniesieniu do wzorców europejskich. Jest też jednym z dyskursów, których choćby związane omówienie okazuje się konieczne w celu ukazania specyfiki teorii twórczego przekładu Haroldo de Camposa.

Sto lat po uzyskaniu niepodległości politycznej od Portugalii, brazylijskie środowiska intelektualne wciąż odczuwały dotkliwy brak niezależności kulturowej, co ostatecznie doprowadziło w lutym 1922 roku do organizacji Tygodnia Sztuki Nowoczesnej w São Paulo. Cykl spotkań malarzy, pisarzy, kompozytorów i przedstawicieli innych dziedzin sztuki miał na celu nie tylko zwrócenie uwagi szerszego kręgu odbiorców na awangardowe przemiany dokonujące się w pierwszych dekadach XX wieku w kulturze europejskiej (futuryzm, kubizm, ekspresjonizm etc.), ale również skłonienie środowisk artystycznych do głębokiej refleksji nad koniecznością uzyskania niezawisłości kulturowej poprzez podważenie dotychczasowych porządków estetycznych. Przyjęcie nowoczesnych modeli sztuki zagranicznej, głównie europejskiego pochodzenia, miało więc w zamierzeniu prowadzić do wyjścia z sytuacji kulturowej zależności. O ile cele ruchu

⁵ Ważną z tej perspektywy publikacją jest również zbiór esejów Haroldo de Camposa w przekładzie na język angielski *Novas. Selected Writings* (2007) pod red. Antonio Sergio Bessa i Odile Greene.

⁶ Magda Heydel, komentując wstęp Bassnett i Trivediego do tomu *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, określa metaforę kanibalistyczną jako „najbardziej bodaj uderzającą metaforę przekładu” (2009: 31). Warto jednak zwrócić uwagę na szereg zbieżności pomiędzy przenośnią antropofagiczną a chociażby retoryką George’a Steinera (2009), który mówi o „inwestycji **wiary** (...) w «powagę» stojącego przed nami, a ściśle biorąc: **przeciwno nam**, tekstu”; o konieczności założenia, „iż jest tam coś, co **warto** zrozumieć”; o następującym po nim akcie agresji, w którym „pojmwowanie [dokonuje się] poprzez okrażenie i **wchłonięcie**”; o „inkorporacji” jako asymilacji (metaforycznie ukazanej m.in. jako sakramentalny pokarm) oraz w końcu o kompensacji jako wzbogacającym uwzniośleniu oryginału (podkreślenia G.B.). Antropofagia i Steinerowska koncepcja ruchu hermeneutycznego wykazują szereg podobieństw, przynajmniej na poziomie obrazowania metaforycznego.

mogłyby zdawać się paradoksalne w kategoriach radykalnie dualistycznych, zasadzających się na wyraźnym rozróżnieniu pomiędzy „podmiotem” a „przedmiotem” wpływu, o tyle konceptualny szkielet działalności „Tygodnia '22” zrozumieć można z pomocą idei kulturowej antropofagii.

Manifest antropofagiczny autorstwa Oswalda de Andrade – opublikowany w maju 1928 roku w pierwszym numerze „Przeglądu Antropofagicznego”, oficjalnego organu prasowego modernistów z São Paulo – stanowił oryginalną propozycję rozwiązania problemu kolonialnej zależności w dziedzinie kultury. Datowany na „rok 374 po Połknięciu Biskupa Sardinii”, utrzymany w stylu awangard europejskich, oświadczał już w pierwszych całościach:

Tylko ludożerstwo nas jednoczy. Społecznie. Gospodarczo. Filozoficznie.

* * *

Jedynie prawo świata. Zamaskowany wyraz wszystkich indywidualizmów, wszystkich kolektywizmów. Wszystkich religii. Wszystkich traktatów pokojowych.

* * *

Tupy, or not tupy that is the question.

* * *

Przeciw wszystkim katechezom. I przeciw matce Grakchów.

* * *

Interesuje mnie tylko to, co nie jest moje. Prawo człowieka. Prawo ludożercy (Andrade 1928: 3).

Deklaracja nawiązuje do europejskich relacji o przerażających aktach ludożerstwa wśród rdzennych plemion Ziemi Świętego Krzyża (pierwotna nazwa Brazylii), podkreślając jednak symboliczny charakter kanibalizmu jako aktu agresji i asymilacji, dążącego do świadomego przejęcia tych własności „przedmiotu” ceremonii, które są pożądane przez członków danej społeczności. Jak podkreśla antropolog Darcy Ribeiro (2006: 31), kolektywistyczny charakter antropofagii zakładał współdzielenie podobnego zbioru wartości przez obydwie strony rytuału, dzięki czemu pozytywne cechy i moc ofiary mogły zostać włączone do wspólnej puli danego plemienia. Uznając akt kanibalizmu za metaforę strukturalną dla brazylijskiego procesu kulturotwórczego, Oswald de Andrade stara się rozwiązać problem kulturowej zależności i proponuje wybór najlepszych zagranicznych wzorców reprezentujących zbliżone wartości estetyczne (w tym modeli europejskich) oraz ich świadomą asymilację, która nie będzie jednak zmierzała do powtórzenia czy naśladownictwa jako relacji potwierdzających kulturową zależność,

lecz do twórczego zastosowania w nowej, historycznie i społecznie uwarunkowanej sieci znaczeń, jaką stanowi kultura brazylijska.

Manifest okazał się jednym z najchętniej przywoływanych rozwiązań konceptualnych, jako że godził fakt kulturowej zależności kraju (niezaprzeczalnej w dziedzinie języka, obyczajów, sztuki etc.) z potrzebą intelektualnej emancypacji niepodległego politycznie narodu. Silviano Santiago (1982: 21–22) uważa antropofagię kulturową za jeden z najistotniejszych środków zaradczych na europocentryczny encyklopedyzm (charakterystyczny, jego zdaniem, dla myślenia skolonizowanego), uznaje ona bowiem niesamodzielność kultury brazylijskiej, promując jednocześnie twórczość, która wykraczać będzie poza ograniczenia narzucane przez obce wzorce. Zdaniem krytyka, kluczową kategorię stanowi tutaj różnica jako wartość dodana, ponieważ „paradoksalnie, tekst zdekolonizowany (...) okazuje się bogatszy (...), jako że zawiera w sobie reprezentację tekstu dominującego oraz odpowiedź na tę reprezentację” (Santiago 1982: 23). Wzbogacające rozwinięcie zasymilowanych treści stanowi więc nową jakość: odpowiedź kultury historycznie zależnej na dyskurs dochodzący z metropolii dawnych imperiów. Sam Haroldo de Campos w eseju *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* („O racji antropofagicznej: dialog i różnica w kulturze brazylijskiej”, 1980) stwierdza:

„Antropofagia” Oswalda de Andrade (...) to pomysł krytycznego pożarcia powszechnej spuścizny kulturowej, sformułowany nie na podstawie podporządkowanej i zgodnej perspektywy „dobrego dzikusy” (...), ale z zuchwałego punktu widzenia „złego dzikusy”, pożeracza białych, ludożercy. Nie zakłada podporządkowania (...), lecz transkulturację, albo lepiej: transwaloryzację (Campos 2006: 235).

Antropofagia stanowi więc jedną z metafor, pod którymi ukrywa się proces świadomej selekcji i przeniesienia tradycji do nowej przestrzeni kultury – przełożenia uniwersalnego dziedzictwa w nowym układzie wartości. Przekład jest tutaj jednym z kluczowych mechanizmów dekolonizacyjnych.

Poezja konkretna

Ruch modernistów znalazł swoje przedłużenie w działalności szkoły poezji konkretnej, której orędownikami byli Décio Pignatari oraz bracia Campos: Augusto i Haroldo. Podejmując dialog ze spuścizną Tygodnia

Sztuki Nowoczesnej, przerwany za sprawą „kontrreformacji dążącej do konwencjonalizacji” (Campos, Pignatari, Campos 1975: 7), konkretyści starali się wziąć czynny udział w kształtowaniu nowoczesnej panoramy sztuki, stanowiąc „pierwszy brazylijski ruch literacki, który rodzi się na czele światowego doświadczenia artystycznego, bez opóźnienia liczonego w dziesięcioleciach” (Campos, Pignatari, Campos 1975: 7).

Pozostająca w ścisłym związku z awangardą niemiecką (głównie Eugenem Gomringerem, o czym szczegółowo opowiada Haroldo de Campos w artykule *Poezja awangardowa w Brazylii i w Niemczech*; Campos 1969: 155–183) grupa Noigandres budowała zrąb swojego programu głównie w latach pięćdziesiątych, co zaowocowało w 1965 roku zbiorem *Teoria da poesia concreta*, w którym znalazły się najistotniejsze teksty krytyczne i manifesty z pierwszej i najważniejszej dekady jej działalności. Lektura świadectw „konkretystycznej trójcy” wskazuje wyraźnie, że nowa propozycja artystyczna zasadzała się na przełomowej poetyce czterech wielkich twórców – jak tłumaczy sam Haroldo de Campos w wierszu programowym *olho por olho a olho nu* („oko za oko gołym okiem”; Campos, Pignatari, Campos 1975: 46–48), są to: Ezra Pound (istotny ze względu na swoją metodę ideogramiczną oraz dokładne „słownictwo istot i rdzeni”), James Joyce (za sprawą „metody palimpsestowej” i „atomizacji języka”, czyli „słów-metafor”), e.e. cummings (dzięki „składni przestrzennej wokół osi fonemu”) i Stéphane Mallarmé (wraz z „metodą pryzmograficzną”)⁷.

Jednym z najistotniejszych pól działalności formacji był więc przekład autorów stanowiących *paideumę* (w rozumieniu Pounda), na której możliwe było osadzenie projektu poetyckiego skupionego na materialności znaku, na jego aspektach „werbiwokowizualnych”, gdzie na pierwszy plan wysuwa się nie tylko wymiar przestrzenny (graficzny), lecz również wymiar akustyczny i treściowy. Poszukiwanie własnego języka poetyckiego poprzez przekład zaowocowało między innymi dwujęzycznym, krytycznym wydaniem jedenastu fragmentów *Finnegans Wake* już w 1962 roku. Jak stwierdza Haroldo de Campos (1978: 56), brazylijska *Panaroma [sic!] de Finnegans Wake* i francuski wybór fragmentów pod redakcją André Boucheta były wówczas najobszerniejszymi antologiami przekładów z naj-

⁷ Bardziej rozbudowane uzasadnienie wyboru czterech mistrzów poezji konkretnej odnaleźć można w niewielkim tekście *A obra da arte aberta* („Dzieło sztuki otwartej”) Haroldo de Camposa, w którym teoretyk przyjmuje za punkt wyjścia analizę poetyki dzieł Pounda, Joyce’a, cummingsa i Mallarmégo, aby wskazać na możliwości głębokich przemian języka poetyckiego w połowie XX wieku; zob. Campos, Pignatari, Campos 1975: 30–33.

bardziej wymagającego dzieła Joyce'a. Stwierdza również, że w odróżnieniu od amerykańskich i europejskich badaczy, którzy postrzegali to dzieło jako „ślepą uliczkę”, brazylijscy konkretyści widzieli w nim „otwarte pole pełne wielorakich możliwości”, stymulujące eksperymenty poetyckie na gruncie języka rodzimego (Campos 1978: 55–56). Oryginalna działalność literacka, praca przekładowa i pisarstwo krytyczne braci de Campos stanowi więc *continuum* (jak zresztą w będącej dla nich olbrzymim źródłem inspiracji twórczości Pounda⁸), co znajdzie swój wyraz w poetyce transkrecacji, która dąży do zatarcia rozróżnienia pomiędzy „własnym” a „obcym”, „oryginalnym” a „wtórnym” etc.

Ścieżki braci Campos rozeszły się w latach sześćdziesiątych, czyli w okresie ideologicznego kryzysu, jaki towarzyszył dyktaturze wojskowej. Haroldo komentuje to w sposób następujący:

w wyniku naturalnej, powodowanej sytuacją tendencji odszedłem od bardziej ograniczonej koncepcji „konkretyzmu” *sensu stricto* w kierunku szerszego problemu językowej konkretności (ang. *concretion*, materialności znaku) w rozumieniu Jakobsona (Campos 1999: 85).

Podczas gdy Haroldo poświęcał coraz więcej uwagi filozofii języka, jego brat Augusto nieprzerwanie zajmował się działalnością przekładową i uprawianiem poezji konkretnej⁹.

Transkrecja

Aktywny udział w formowaniu się szkoły konkretystów oznaczał dla Camposa nie tylko kontakt z najnowszymi trendami artystycznymi, lecz również możliwość głębokiego namysłu nad rolą znaku w procesie przekładu oraz sformułowania nowego paradygmatu tłumaczenia, który wymyka się klasycznym opozycjom właściwym tej dyscyplinie. Ma to swoje odzwierciedlenie w jego twórczej koncepcji przekładu oraz w roli, jaką Campos odegrał w literaturze brazylijskiej XX wieku. Zdaniem Thelmy Médici Nóbregi i Johna Milтона (2009: 258), Haroldo de Campos może być uzna-

⁸ Na rozmycie granic między poezją oryginalną, naśladowaniem, parafrazą i tłumaczeniem wskazuje wielu badaczy Pounda, a ostatnio Leszek Engelking w posłowie do nowego wydania; zob. Pound 2012: 220.

⁹ Szczegółowa analiza fascynującego i bogatego dorobku Augusto de Camposa wykracza niestety poza ramy niniejszego opracowania.

ny za jedną z kluczowych postaci w procesie kształtowania kultury brazylijskiej poprzez przekład, ponieważ

uczynił z tłumaczenia centralną działalność w brazylijskim świecie literackim; jego tłumaczenia wprowadziły olbrzymią liczbę autorów nieznanych wcześniej brazylijskim czytelnikom; rozwinął złożoną teorię przekładu, która podkreśla słuchowe i wzrokowe aspekty tłumaczenia literatury; wpłynął również na zmiany w brazylijskim kanonie [literackim], które doprowadziły do ożywionych dyskusji nad miejscem literatury w Brazylii oraz literatury brazylijskiej w kontekście światowym.

Rozwinięta przez niego filozofia przekładu stanowi więc konsekwencję refleksji nad stanem i statusem kultury brazylijskiej i podkreśla konieczność wzniesienia się ponad wzorce europejskie (oraz logocentryczny mit „potężnego oryginału”) poprzez twórczy przekład wybiórczo zasymilowanych tekstów kultury na język portugalski w normie brazylijskiej.

„Transiluminacja” i „transparadyzacja” (w stosunku do *Komedii* Dantego), „transtekstualizacja”, „transkreacja” i „translucyferacja” (w odniesieniu do *Fausta* Goethego), „tranhellenizacja” (względem *Iliady* Homera), „poetycka reorkiestracja” (wobec Biblii), „reimaginacja” (w związku z klasyczną poezją chińską) – to tylko niektóre z ukutych przez Haroldo de Camposa neologizmów, jakie wymienia Else Vieira (1999: 96). Wszystkie terminy podkreślają odejście od tradycyjnie pojmowanej praktyki tłumaczeniowej, wskazując na specyficzny charakter nie tylko samych strategii przekładowych, lecz także założeń dotyczących istoty przekładu jako szczególnego rodzaju aktywności. Sam Campos (1994: 65) tak objaśnia to z perspektywy czasu:

Ta nowa terminologia miała na celu polemikę z „przyswojoną” ideą tłumaczenia dosłownego, wiernego czy służebnego, postrzeganego prawie zawsze jako działalność podporządkowana tekstowi oryginalnemu, „auratycznemu” (*aurático*), „prawdośrodkowemu” (*verocêntrico*), w obliczu którego tłumacz powinien skromnie „się usunąć”.

Próba rekonstrukcji procesu formowania się myśli przekładowej Haroldo de Camposa musi obrać za punkt wyjścia przyjętą przez niego koncepcję języka jako środowiska aktywności literackiej (w tym tłumaczeniowej). Najpełniejsze omówienie tego modelu znaleźć można w eseju z 1968 roku *Comunicação na poesia de vanguarda* („Komunikacja w poezji awangardowej”; Campos 1969: 131–154). Pomimo sugestywnego tytułu, w rzeczywistości jedynie ostatnia, najkrótsza część wywodu poświęcona jest językowi nowej sztuki, a poprzedza ją przegląd znajdujących się wówczas w obiegu

propozycji teoretycznych, które przypisują językowi poezji określone wyznaczniki, związane głównie z aspektami formalnymi tekstu literackiego, tj. właściwościami morfologicznymi znaku na różnych poziomach organizacji. Campos odnajduje odpowiadający mu model u Romana Jakobsona, którego koncepcja funkcji poetyckiej języka literackiego najmocniej podkreśla bliską mu (szczególnie od czasów konkretyzmu) materialność znaku poprzez „wysunięcie wyczuwalności znaku” (Jakobson 2007: 250) na pierwszy plan. Choć, jak mówi Jakobson (2007: 250), „wszelkie próby zredukowania zakresu funkcji poetyckiej do samej poezji lub ograniczenia poezji tylko do funkcji poetyckiej byłyby błędnym uproszczeniem”, propozycja ta znajduje szczególne zastosowanie w odniesieniu do dzieł o wysokim stopniu złożoności formalnej, w których aspekt audiowizualny znaku ma kluczowe znaczenie w konstrukcji sensów – wystarczy wspomnieć chociażby poezję Pounda, Mallarmégo, Cummingsa czy dzieła Joyce’a¹⁰, których przekład stanowił punkt wyjścia dla twórczości oryginalnej konkretystów.

W dalszej części eseju Campos podkreśla znaczenie przekładu w określaniu wyznaczników funkcji poetyckiej języka literackiego. Posiłkując się refleksją Waltera Benjamina nad „zadaniem tłumacza”, stwierdza:

Przekład poezji oferuje szczególnie wyraźną możliwość zrozumienia tego problemu [tj. ikoniczności znaku w poezji – G.B.]. To funkcja poetycka tłumaczy nieodzowną trudność, z jaką wiąże się ten typ przekładu. W poezji, jak twierdzi Walter Benjamin, wyznacznikiem złego przekładu jest zwykle przeniesienie „komunikatu” (treści referencyjnej, denotatywnej) oryginału, czyli „niedokładne przekazanie nieistotnej treści”¹¹. Tłumacząc poezję, konieczne jest przełożenie wyczuwalnego profilu „komunikatu”: formy (przez co rozumie się istotową współzależność znaczącego i znaczonego, która tworzy znak) (Campos 1969: 142).

Idea związku pomiędzy funkcją poetycką Jakobsona a koncepcją „czystego języka” Benjamina znajduje swoje rozwinięcie również w znacznie

¹⁰ Choć początkowo Campos przyjmuje dokonany przez Sartre’a podział na poezję (*mot-chose*) i prozę (*mot-signé*), ostatecznie odrzuca go jako sztuczny i nieadekwatny, biorąc pod uwagę dzieła prozą, w których kluczowe znaczenie ma „słowo traktowane jako **przedmiot**” (Campos 2006: 34; podkreślenie autora), tak jak to ma miejsce w poezji. Poza *Ulyssesem* i *Finneganów trenem* Joyce’a, Campos podaje również przykłady zaczerpnięte z literatury brazylijskiej: modernistyczną rapsodię *Macunaíma* (1928) Mário de Andrade, regionalistyczny eksperyment językowy w *Grande sertão: veredas* (1956) Guimarães Rosa czy niektóre dzieła Oswalda de Andrade, wspomnianego autora *Manifestu antropofagicznego*.

¹¹ Cytaty za przekładem Adama Lipszyca; zob. Benjamin 2011: 27–28.

późniejszych pismach Camposa, jak w przypadku komentarza do przekładu *Blanco Octavio Paza*:

[Przekład poezji] dąży do rekonfiguracji „śródkodu” (*intracódigo*), który działa w poezji we wszystkich językach jako „powszechnik poetycki” (wirtualne istnienie tego „śródkodu” jest przyjmowane przez tłumacza za założenie robocze, przy czym nie ma tutaj miejsca na pogłębienie dyskusji nad jego aktualnością; wystarczy uznać je za „fikcję heurystyczną”). Ujęty z językowego punktu widzenia, ten „śródkod” byłby przestrzenią działania „funkcji poetyckiej” Jakobsona (...). W terminologii Waltera Benjamina (...) ten „śródkod” mógłby odpowiadać temu, co autor *Zadania tłumacza* nazywa *die reine Sprache* („czystym językiem”) (Campos 1994: 63).

Campos rozwija pojęcie „śródkodu” jako „znaczącej formy” (Campos 1994: 64), w której najmniejsze aspekty fizyczne stanowią nośniki sensu ściśle przylegające do treści. Próba przełożenia dokładnie określonego i współzależnego układu elementów znaczących i znaczonych na inny kod znaków zdaje się więc z góry skazana na porażkę. Dla Camposa oznacza to jednak wyzwanie.

Pojęcie nieprzetłumaczalności jako logicznej konsekwencji zasad organizacji utworu poetyckiego otwiera słynny wykład z III Brazylijskiego Kongresu Badań i Historii Literatury z 1962 roku *Da tradução como criação e como crítica* („O przekładzie jako twórczości i jako badaniu literackim”). Tłem dla tezy o nieprzekładalności tekstów poetyckich jest dla Camposa teoria Jakobsona¹² oraz Maxa Bense’a, którego Nowa Estetyka została upowszechniona w Brazylii za sprawą ruchu konkretystów¹³. Kluczowa jest tutaj koncepcja informacji estetycznej Bense’a, rozumianej jako nietypowy, nieprzewidywalny układ znaków, niedopuszczający przełożenia na inny kod¹⁴. „Wrażliwość” czy też „kruchość” tego typu informacji wynika z minimalnej redundancji (w rozumieniu przewidywalnych, za-

¹² W tekście *O językoznawczych aspektach przekładu* Jakobson podkreśla: „Gra słów czy – posługując się bardziej uczynym i może bardziej precyzyjnym terminem – paronomazja króluje w sztuce poetyckiej i bez względu na to, czy jej panowanie jest ograniczone, czy nie, poezja jest nieprzetłumaczalna *ex definitione*. Możliwa jest tylko twórcza transpozycja” (2009: 49).

¹³ Zob. eseje *Poesia de vanguarda brasileira e alemã* („Poezja awangardy brazylijskiej i niemieckiej”; Campos 1969: 155–183); oraz *A Nova Estética de Max Bense* („Nowa Estetyka Maxa Bense’a”; Campos 2006: 17–29).

¹⁴ Bense wyróżnia wcześniej „informację dokumentalną”, odsyłającą do desygnatu, oraz „informację semantyczną” wykraczającą poza czysto „rejestrującą” funkcję pierwszej; zob. Campos, 2006: 32.

stępowalnych elementów, które nie są niezbędne dla jej funkcjonowania), ponieważ różnica pomiędzy możliwą do osiągnięcia ilością informacji estetycznej a faktycznie osiągniętym jej poziomem jest w utworze poetyckim minimalna (Campos 2006: 33). Informacja estetyczna jest więc ściśle związana z konkretną jej realizacją¹⁵, przez co, jak utrzymuje Bense, „w innym języku będzie to inna informacja estetyczna, nawet jeśli identyczna semantycznie” (cyt. za Campos 2006: 33).

Podobnie jak zaporowy język Joyce’a, który stanowił dla braci Campos zaproszenie do własnych poszukiwań artystycznych, postulowana przez Jakobsona i Bense’a niemożność przełożenia informacji estetycznej stanowi jedynie punkt wyjścia do twórczego tłumaczenia:

Jeśli przyjęliśmy tezę o zasadniczej niemożliwości przełożenia tekstów twórczych, zdaje się, że naturalnym jej następstwem będzie równie zasadnicza możliwość ponownego stworzenia (*recriação*)¹⁶ tych tekstów. W innym języku będziemy mieli, jak chce tego Bense, inną informację estetyczną, samodzielną, lecz obydwie łączyła będzie relacja izomorfii: jako twory językowe będą różne, lecz jako ciała równopostaciowe skryształizują się w obrębie tego samego systemu (Campos 2006: 34).

Metafora z zakresu chemii mineralnej znakomicie obrazuje założenia brazylijskiego teoretyka. Oryginał i przekład jako ciała izomorficzne będą miały taką samą postać („skryształizowaną” w formie znaku o określonych właściwościach morfologicznych), choć różną substancję (czyli kod językowy). Kluczowe okazuje się więc stworzenie takiej struktury w języku docelowym, która będzie realizowała Jakobsonowską funkcję poetycką w sposób analogiczny do funkcji poetyckiej oryginału, co możliwe jest dzięki zakładanemu istnieniu ponadjęzykowego, powszechnego „śródko-

¹⁵ Pojęcie „wrażliwości informacji estetycznej” pozostaje w ścisłym związku z koncepcją „sztuki możliwej lub otwartej”, w której informacja estetyczna jest dodatkowo związana nierozdzielnie z konkretyzującym ją momentem wykonania. Teoria ta, bliska refleksji Umberto Eco w *Dziele otwartej* oraz wizji wielorakich trybów lektury poezji konkretnej, wspomniana, choć w bardzo wąskim zakresie, już w 1956 roku (a więc jeszcze przed wydaniem eseju Eco) w artykule *A obra de arte aberta* („Dzieło sztuki otwartej”; Campos 1969: 30–33), znajduje swoje najpełniejsze omówienie w tekście *A arte no horizonte do provável* („Sztuka na horyzoncie możliwości”; Campos 1969: 15–32).

¹⁶ Neologizm „transkreacja” (*transcriação*), który zrobił ogromną karierę w brazylijskiej humanistyce, Campos wprowadził dopiero w 1967 roku w eseju *Píndaro, hoje* („Pindar, dzisiaj”). Wcześniej posługiwał się głównie stosunkowo neutralnym terminem *recriação* – rzeczownikiem derywowanym od czasownika *recriar*, będącego w powszechnym użyciu od XV wieku i znaczącego tyle co „tworzyć na nowo”.

du” jako wyznacznika poetyckości obecnego w dziełach o wysokim stopniu organizacji formalnej zorientowanej na materialny wymiar znaku.

Aby usytuować swoją propozycję w odniesieniu do innych strategii przekładu, Campos zaznacza (2006: 35):

Tak więc dla nas przekład twórczych tekstów zawsze będzie ponownym [ich] tworzeniem (*recriação*), lub tworzeniem równoległym, samodzielnym, choć wzajemnym. Im bardziej usiany trudnościami jest taki tekst, tym bardziej jest podatny na ponowne stworzenie (*recriável*), bardziej kuszący jako otwarta sposobność do [jego] ponownego stworzenia. W tego typu tłumaczeniu nie przekłada się jedynie znaczenia, **przekłada się znak sam w sobie**, czyli jego fizyczność, samą jego materialność (...). Znaczenie, parametr semantyczny, jest tylko i wyłącznie ramą, która wyznacza obszar przedsięwziętego stworzenia na nowo. Jest to więc odwrotność tak zwanego tłumaczenia dosłownego.

Próba dokładnego oddania **fizycznego wymiaru znaku** w granicach określonych przez warstwę treściową oryginału sytuuje się więc na antypodach strategii literalności, która opiera się na precyzyjnym przeniesieniu **znaczenia**. Projekt Camposa zakłada poszukiwanie analogonów formalnych oryginału na różnym poziomie organizacji strukturalnej znaku. Czasem będzie to próba oddania martwych metafor oryginału w języku docelowym przez dokonanie ich resemantyzacji; innym razem sięganie do źródłosłowu terminu wyjściowego i oddawanie jego złożoności przez neologizację w przekładzie; w skrajnych przedsięwzięciach Campos dąży do oddania oryginalnych asonansów, dzięki czemu tłumaczenie, będąc samodzielnym utworem, stanowi zarazem echo oryginału – zarówno w ścisłym, akustycznym tego słowa znaczeniu, jak i metaforycznym, postulowanym przez Waltera Benjamina jako wyznacznik językowego zespolenia oryginału i przekładu (2011: 25). Forma stanowi więc dla Camposa dominantę translatorską, rozumianą jako „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech” (Bednarczyk 2008: 13).

W zarysowywaniu projektu przekładowego Haroldo de Camposa pomocny może okazać się zwięzły przegląd tłumaczeń, towarzyszących im przeważnie tekstów krytycznych oraz późniejszych komentarzy badaczy, w których ujawniają się zróżnicowane poziomy i strategie działalności transkreacyjnej. Istotne jest jednak wcześniejsze zwrócenie uwagi na charakter tego zbioru. W wyborze tekstów źródłowych Campos kierował się nie tylko ich walorami formalnymi, lecz również osobistą sympatią. Jak podkreśla Thelma Médici Nóbrega (2004), promowana przez niego autofikcja otwar-

tego i wielorakiego pochodzenia (w której splatają się chociażby irlandzcy przodkowie rzekomo odpowiedzialni za pragnienie transkreacji Joyce'a, domniemane dziedzictwo sefardyjskie tłumaczące zacięcie filologiczne, korzenie bahijskie etc.) nie tylko zamazuje granicę pomiędzy tłumaczem a jego dziełem, lecz również, przeciwstawiając się esencjalizmowi, dąży do przyjęcia i zespolenia różnych kultur w ramach cywilizacji brazylijskiej, co odpowiada wizji literatury jako zdecentralizowanej „konstelacji form twórczych, które aktualizują się w różnych momentach historycznych” (Nóbrega 2004: 89). Tym samym antropofagiczna asymilacja dziedzictwa kultury Starego Świata stanowiła dla Camposa projekt domagający się realizacji poprzez indywidualną działalność przekładową; tłumaczenie postrzegał – na wzór Ezry Pounda – jako *personę* (za Vieira 1996: 74), maskę, przez którą przemawia tradycja: formę, w jakiej się ponownie ucieleśnia.

Warsztat Mistrza

Przegląd kilku zaledwie transkreacji Camposa poprowadzimy zgodnie z kryterium chronologii oryginału.

Zafascynowany aspektami poetyckimi tekstów biblijnych, ich bogactwem leksykalnym, polisemią i paralelną składnią, Haroldo de Campos poświęcił się nauce hebrajskiego i „stworzył na nowo” Księgę Koheleta, wydaną w 1991 roku jako *Qohélet/O-Que-Sabe: Eclesiastes* („Kohelet/Ten-Co-Wie: Eklejzastes”, przy czym portugalski odpowiednik imienia jest zbliżony do hebrajskiego nie tylko semantycznie, lecz również dzięki współbrzmieniu głosek [k], [u], [e]). Dwa lata później nowe, twórcze wersje pierwszych rozdziałów Księgi Rodzaju i 38. rozdziału Księgi Hioba zostały wydane jako *Bere'shith: a cena da origem e outros estudos da poética bíblica* („Bere'shith: scena pochodzenia i inne studia z poetyki biblijnej”). Analizując przekłady Księgi Rodzaju, Fabiano Venturotti (2008) spostrzegł, że Haroldo de Campos starał się nie tylko oddać rytm oryginału (Campos mówi o „oddechu tekstu”) jako nośnik sensu, wyznaczając go pauzami typograficznymi, lecz również przełożyć oryginalne złożenia etymologiczne. Przykładem niech będzie hebrajski termin *shamáyim*, pojawiający się już w pierwszym wersecie, a oznaczający „niebiosy”: Campos oddaje tutaj pierwotne, etymologiczne zestawienie cząstek *esh* („ogień”) i *máyim* („woda”) jako neologiczny zlepek *fogoágua*, czyli „ogieńwoda”. W transkreacji Księgi Koheleta natomiast dostrzec można wplecione wątki

współczesnej kultury brazylijskiej, w tym wiersze i teksty piosenek (!), dzięki czemu transkreacja staje się przestrzenią międzykulturowego dialogu (Oliveira 2004: 51) – choć bardziej adekwatna zdaje się tutaj koncepcja antropofagii Oswalda de Andrade jako twórczego zagarnięcia obcych treści i włączenia ich do systemu kultury własnej w obecnym stadium.

Przekłady Camposa dążą więc do unowocześnienia oryginału, nadania mu nowego życia w innym momencie historycznym (zgodnie z refleksją Waltera Benjamina) oraz odzyskania walorów poetyckich tekstów, które zostały przejęte przez badaczy języka i hermeneutów. Rozbieżność celów poety i filologa podkreślają początkowe słowa eseju, w którym Haroldo de Campos po raz pierwszy używa terminu „transkreować” (w odniesieniu do przekładów Pindara):

Naturalnie ten przekład nie jest dla filologów skupionych na swoich i tylko swoich specjalnościach, zamkniętych w ołowianych grobowcach, niechętnie podchodzących do wymiany z żywymi. To przekład dla tych, którzy interesują się tekstem poetyckim jako poezją i nie jako pretekstem do uczonych stwierdzeń na temat autora i jego epoki lub do wykopalisk [na potrzeby] paleologii językowej; wszystkie te rzeczy są użyteczne i konieczne, godne szacunku (...), lecz nie mają nic wspólnego z **funkcją poetycką** tekstu (Campos 1969: 109; podkreślenie autora).

Campos stara się więc, w duchu iście Poundowskim, odnaleźć żywy pierwiastek poezji zawarty w oryginale. Wyłuskanie go poprzez przekład możliwe jest dzięki hipotezie „śródkodu” czy Benjaminowskiej idei „czystego języka”. Co jednak istotne, Campos nie ma na myśli przeniesienia treści oryginału na grunt własnego języka i późniejszego, wtórnego, jej upoetycznienia zgodnie z zasadami języka docelowego (co dla Benjamina było znamieniem złego przekładu; por. Benjamin 2011: 28; Lipszyc 2011: 72). Ideałem Camposa jest równoległa (dążąca do równopostaciowych wytworów) działalność twórcza zgodnie z określoną na drodze interpretacji zasadą realizacji funkcji poetyckiej dostrzegalną w oryginale. Tak jak jego wielki wzór Ezra Pound, który, zdaniem Eliota (1985: 45), „gdy (...) ma do czynienia z odległą przeszłością, wydobywa z niej jej żywą esencję”, Campos stara się dostrzec żywego poetę w autorze dzieła dawnego:

(...) tłumacz to człowiek w konkretnym czasie i miejscu, który odnalazł Pindara nie jako chwalebny statue, lecz jako poetę z krwi i kości, tak jak widzi go ktoś, kto może skupić się na nim wyłącznie z punktu widzenia chwili obecnej: Pindar, grecki poeta meliczny, „made new” w perspektywie synchronicznej – teraz poeta współczesny przemawiający do dzisiejszej publiczności (1969: 114).

Brazylijski transkreator Pindara pragnie więc oddać dźwięczność greckich epitetów złożonych, takich jak *polyónymon* (zwyczajowo przekładany jako „posiadający wiele imion”, „znany pod wieloma nazwami”), przeniesiony przez Camposa jako neologizm *polinome* (nieistniejący w języku portugalskim odpowiednik polskiego przymiotnika „wieloiמיenny”). Campos podąża w tym przedsięwzięciu również śladem „przekładów etymologicznych lub hiperliteralnych Hölderlina, które odkrywają metafory ukryte w zakamarkach zautomatyzowanego słowa” (Campos 1969: 113). „Hiperetymologia” jako poetyckie rozwinięcie „metaforycznego kokonu” (Campos 1969: 122), które cechowało Poundowską strategię przekładu chińskich ideogramów¹⁷ oraz jego „metodę ideogramiczną” (promieniującą na poezję imagistów), staje się dla Camposa możliwością oddania złożonego znaku w jego fizyczności oraz ukazania relacji rodzącej się pomiędzy ulegającymi konwencjonalizacji elementami składowymi (m.in. martwymi metaforami języka oryginału), które w przekładzie uzyskują nową żywotność.

Przekłady tragedii Sofoklesa autorstwa Friedricha Hölderlina – wysoko cenione przez Waltera Benjamina (2011: 41) jako „prawzory swojej formy”, ponieważ „harmonia języków jest w nich tak głęboka, że język dotyka tu sensu tylko tak, jak wiatr muska harfę eolską” – są dla Camposa wielkim źródłem inspiracji. Niezrozumiany i obśmiewany za „dyletanckie próby” oddania po niemiecku *Antygony* (traktowane nawet jako oznaka rosnącego obłędu¹⁸), Hölderlin nie dość, że znał grekę w małym stopniu, to korzystał jeszcze ze słabo opracowanych i usianych błędami wydań

¹⁷ Należy tutaj wspomnieć, że transkreacja haiku stanowiła jedno z istotnych pól działalności Haroldo de Camposa. Syntetyczny charakter ideogramów, które pozwalają na maksymalną zwięzłość przez zestawienie składowych, współbrzmiał z koncepcją „słów-metafor” i „słów-walizek” dostrzeganych przez brazylijskiego teoretyka m.in. w dziełach Joyce’a albo Guimarães Rosy. Campos opracował również zbiór *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* („Ideogram: logika, poezja, język”; 2000), w którym obok eseju Ernesta Fenollosy (źródła fascynacji Ezry Pounda poezją Dalekiego Wschodu) znajdują się traktaty poświęcone ideografii. Ze względu na ograniczony rozmiar i jedynie przyczynkowy charakter tego artykułu, kwestia wpływu haiku na twórczość Haroldo de Camposa, choć aluzyjnie obecna, zostanie niestety pominięta.

¹⁸ Wilhelm Waiblinger, „pierwszy biograf Hölderlina”, który znał go osobiście, mówi o przekładzie Sofoklesa, że „zawiera **już** sporo dziwactw i głupstw” (Waiblinger 2007: 20; podkreślenie G.B.). Campos wspomina również prześmiewcze lub wysoce krytyczne komentarze Johanna Heinricha Vossa i Schellinga. Dopiero Norbert von Hellingarth, już w XX wieku, dokonał rewizji przekładów Hölderlina i doprowadził do uznania ich za świadectwo wyjątkowego talentu tłumacza (por. Campos 1969: 93–95).

tragedii Sofoklesa (Campos 1969: 96). Niemiecki poeta skłaniał się więc ku przekładowi maksymalnie dosłownemu, unikając konwencjonalnych rozwiązań tłumaczeniowych spod znaku funkcjonalizmu. Campos, będący najpewniej pod wpływem metafizycznej refleksji przekładowej Waltera Benjamina, określa go jako „tłumacza-egzegetę, [który] uprawia pewien rodzaj przekładu liturgicznego, dokonuje przeistoczenia (*transsubstanciar*) języka oryginału w język przekładu jak kapłan-hermeneuta jakiegoś świętego rytuału pragnący przywołać święte słowo” (1969: 97). Hölderlin miał więc, zdaniem Camposa, zdolność przenoszenia rozumianej metafizycznie „istoty” znaku (treści zakodowanej językowo) przy niezmienionym „akcydensie”, tj. formie, w jakiej została ona ustrukturyzowana na horyzoncie możliwości (co stanowi nawiązanie do koncepcji „sztuki otwartej”).

Przykładem pożądanego hiperliteralności jest „czerwone słowo Hölderlina” (jest to zarazem tytuł poświęconego mu eseju z 1967 roku), związane z dosłownym przekładem greckiego czasownika *kalkháino*: „mieć ciemny, purpurowy kolor”, co w przenośni znaczy „zachmurzyć się, zasępić się”, ze względu na barwę, jaką przybierają wody na chwilę przed burzą. Niemiecki poeta nie podążył ścieżką „udomowienia” tekstu Sofoklesa we własnej kulturze, lecz zawierzył „konkretnej sile oryginalnej metafory” (Campos 1969: 99). Podczas gdy fragment wypowiedzi Ismeny (gdym początku tragedii, przejęta planami siostry, pyta, co ją trapi, posługując się czasownikiem *kalkháino*) zwykło się przekładać za pomocą wyrażenia zakorzenionego w języku docelowym¹⁹, Hölderlin zdecydował się na *du scheinst en rotes Wort zu färben?* (Sofokles 1954: 224), co Campos przekłada z kolei jako *tua fala se turva de vermelho!* (Campos 1969: 103), czyli “twoją mowę maci czerwień” (nawiązując jednocześnie do marynistycznego pochodzenia metafory). Dokonuje się więc tutaj poszerzenie języka docelowego o nowy obraz metaforyczny, co z jednej strony czyni przekład hermetycznym, lecz z drugiej stanowi twórczy impuls i wytrąca użytkowników z komunikacyjnego automatyzmu opartego na przekazaniu treści, wysuwając na pierwszy plan formę – przenośnię jako znak o wyższym poziomie organizacji. Przypomnijmy, że przekłady konkretystów – a w szczególności transkreacja fragmentów Joyce’a – miały podobny cel:

¹⁹ W języku polskim przekładano ten fragment (ok. 20. linijki prologu) jako *ty jakieś ciężkie ważysz słowa* (przekład kanoniczny Kazimierza Morawskiego; Sofokles 2011: 13) lub *widzę, że coś cię trapi w głębi duszy* (przekład polemiczny Nikosa Chadzinkolau; Sofokles 2008: 20).

wykraczały poza afirmację *status quo* języka docelowego, dokonując odważnych, twórczych eksperymentów na morfologii znaku²⁰.

Przeustrzenia działania transkrecji jest więc sfera napięć pomiędzy hiperliteralnością (przeniesieniem zasady działania funkcji poetyckiej oryginału), dążącą do wytrącenia z nawyków komunikacyjnych i utartych form w języku docelowym, a działalnością twórczą, która zmierza do zajęcia miejsca oryginału poprzez pożądaną zbieżność morfosemantyczną.

Campos tłumaczy tekst Hölderlina, przez co staje się on nowym oryginałem²¹. Dokonując „przekładu przekładu”, Haroldo de Campos przeciwstawia się postulatowi Waltera Benjamina dotyczącemu nieprzekładalności tłumaczeń; dąży do zamazania oryginału, zastąpienia go w języku docelowym. Przekład stanowi dla niego „ojcóbójcze od-pamiętanie” (*desmemória parricida*; za Vieira 1999: 97), które odrzuca postrzeganie tekstu tłumaczonego jako dzieła zależnego w funkcji służebnej w stosunku do pierwotnego ośrodka sensów. Idea ta promieniuje na różne aspekty jego działalności, w tym na skonwencjonalizowany paratekst. Jako przykład podać można transkrecję drugiej części *Fausta* Goethego, która ukazała się w Brazylii pod tytułem *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* („Bóg i diabeł w Fauście Goethego”; nawiązanie do filmu Glaubera Rochy *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) i której autorem, wskazanym na okładce, był... Haroldo de Campos. Podpis autora oryginału pojawia się dopiero na jednej z pierwszych stron.

Wnioski. Polak kanibalem?

Według Camposa przekład jako badanie literackie pozwala na „nieubłaganą wiwisekcję, która [skończonemu dziełu w języku obcym – G.B.] wywraca wnętrzości na drugą stronę, aby dać mu nowe życie w odmiennej językowo powłóce cielesnej” (2006: 43). Tłumaczenie okazuje się więc – już na poziomie obrazowania metaforycznego – odmianą estetycznej an-

²⁰ Warto zauważyć, że wydany niedawno przekład dzieła Joyce’a, *Finnegánów tren*, autorstwa Krzysztofa Bartnickiego jest znakomitym przykładem transkrecji na poziomie fizyczności znaku, jego właściwości akustycznych (echa oryginału) czy wizualnych (słowa stuliterowe) – tłumaczowi udało się zachować samą zasadę organizującą działanie „funkcji poetyckiej” oryginału.

²¹ Podobnie jak w przypadku *Legendy z „modelu Antygony”*, adaptacji tekstu Hölderlina autorstwa Bertolta Brechta (por. Brecht 1989).

tropofagii, zorientowanego witalistycznie rozbitcia struktury Innego i ponownego włączenia go do cyklu życia. Jak zaznacza Elese Vieira (1999: 97) w związku z uznaniem transkreacji za „ojcobójcze od-pamiętanie”, wizja twórczego przekładu Camposa zakłada chęć dokonania zabójstwa na ojcu-oryginale, zapewniając mu zarazem ciągłość istnienia w nowej (równopostaciowej) formie. Aporia samodzielności tekstu tłumaczonego przy jednoczesnym zachowaniu oryginalnej „informacji estetycznej”, czyli specyficznej i pełniącej funkcję nośnika sensu organizacji znaków, to tylko jedno z możliwych napięć obecnych w myśli przekładowej Haroldo de Camposa. Refleksja brazylijskiego Mistrza, poprzez naukową interpretację (jako pewną formę przekładu międzykulturowego), może doczekać się nowego życia na gruncie polskiej humanistyki otwierającej się na analizę twórczego języka przekładu²². Czas pokaże, czy polscy przekładoznawcy podejmą wyzwanie i włączą teorię transkreacji do korpusu dyscypliny, zostając tym samym kulturowymi kanibalami.

Bibliografia

- Andrade O. de. 1928. *Manifesto antropófago*, „Revista de Antropofagia” 1, s. 3, 7.
- Bassnett S., Trivedi H. 1999. *Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, w: S. Bassnett, H. Trivedi (red.), *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, London–New York: Routledge, s. 1–18.
- Bednarczyk A. 2008. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Benjamin W. 2011. *Zadanie tłumacza*, „Literatura na Świecie” 478–479, s. 27–41.
- Brecht B. 1989. *Legenda z „modelu Antygony”*, „Dialog” 2, s. 85–91.
- Brzozowski J. 2011. *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Campos A. de, Pignatari D., Campos H. de. 1975. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Campos H. de. 1969. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, São Paulo: Perspectiva.
- 1978. *Sanscreed Latinized. The Wake in Brazil and Hispanic America*, w: D. Hayman, E. Anderson (red.), *In the Wake of the Wake*, Madison: University of Wisconsin Press, s. 54–62.
- 1994. *Transblanco. Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excursu sobre a teoria da tradução do poeta mexicano*, w: O. Paz, H. de Campos, *Transblanco*, São Paulo: Siciliano, s. 63–69.

²² Na potrzebę tę wskazuje m.in. Jerzy Brzozowski (2011).

- 1999. *The Brazilian Jaguar*, „boundary 2” 26/1, s. 83–85.
- (red.) 2000. *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- 2006. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo: Perspectiva.
- 2007. *Novas. Selected Writings*, Evanston: Northwestern University Press.
- Eliot T.S. 1985. *Ze wstępu do Poezji wybranych Ezry Pounda*, „Literatura na Świecie” 162, s. 41–46.
- Heydel M. 2009. *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 6, s. 21–33.
- Jackson K.D. 2005 (red.). *Haroldo de Campos. A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, Oxford: Centre of Brazilian Studies.
- 2010. *Transcriação/Transcreation. The Brazilian Concrete Poets and Translation*, w: H. Tonkin, M.E. Frank (red.), *The Translator as Mediator of Cultures*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, s. 139–160.
- Jakobson R. 2007. *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak, s. 243–253.
- 2009. *O językoznawczych aspektach przekładu*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 43–49.
- Joyce J. 2012. *Finneganów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków: Ha-art.
- Lipszyc A. 2011. *O nieprzekładalności przekładu*, „Literatura na Świecie” 478–479, s. 69–89.
- Man P. de. 2011. *Waltera Benjaminia Zadanie tłumacza*, „Literatura na Świecie” 478–479, s. 42–68.
- Matedi J.P. 2010. *Haroldo de Campos e a tradução. Para além da angústia da influência*, „Revista Eletrônica de Estudos Literários” 6, s. 1–13.
- Miner E. 1985. *Pound, haiku i obraz poetycki*, „Literatura na Świecie” 162, s. 98–123.
- Nóbrega T.M. 2004. *Notas para uma biografia literária de Haroldo de Campos*, w: T.F. Carvalhal, L.S. Rebello, E.F. Ferreora (red.), *Transcriações. Teoria e práticas*, Porto Alegre: Evangraf, s. 87–94.
- Nóbrega T.M., Milton J. 2009. *The Role of Haroldo de Campos and Augusto de Campos in Bringing Translation to the Fore of Literary Activity in Brazil*, w: J. Milton, P. Bandia (red.), *Agents of Translation*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, s. 257–277.
- Oliveira M.C. de. 2004. *Haroldo de Campos, um almirante-mor no contexto tradutório brasileiro*, w: T.F. Carvalhal, L.S. Rebello, E.F. Ferreora (red.), *Transcriações. Teoria e práticas*, Porto Alegre: Evangraf, s. 47–54.
- Pound E. 2012. *Wiersze, poematy i Pieśni*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Ribeiro D. 2006. *O povo brasileiro*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Quirino M.T. 2004. *O estilo de Joyce nas travessias tradutórias dos Campos*, w: T.F. Carvalhal, L.S. Rebello, E.F. Ferreora (red.), *Transcriações. Teoria e práticas*, Porto Alegre: Evangraf, s. 55–62.
- Santiago s. 1982. *Apesar de dependente, universal*, w: S. Santiago, *Vale quanto pesa. Ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, s. 13–24.

- Seligmann-Silva M. 2004. *Haroldo de Campos. Tradução como formação e „abandono” da identidade*, w: T.F. Carvalhal, L.S. Rebello, E.F. Ferreira (red.), *Transcrições. Teoria e práticas*, Porto Alegre: Evangraf, s. 71–86.
- Simon I.M., Dantas V. 1982. *Poesia concreta*, São Paulo: Abril Educação.
- Steiner G. 2009. *Ruch hermeneutyczny*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 329–334.
- Sofokles. 1954. *Antigona*, w: F. Hölderlin, *Sämtliche Werke 5. Übersetzungen*, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- 2008. *Antygona*, Poznań: Zysk i S-ka.
- 2011. *Antygona*, Kraków: Greg.
- Tobler S. 2008. *Haroldo de Campos. Poet and Theorist of a Unified Field in Literary Translation*, w: R.H. Parker, K.G. García (red.), *Thinking Translation. Perspectives from Within and Without*, Boca Raton: Brown Walker Press, s. 195–206.
- Venturotti F. 2008. *A transcrição bíblica em Haroldo de Campos. A poética de Gênesis*, „Desempenho” 9/1, s. 23–38.
- Vieira B.V.G. 2006. *Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português*, „Terra Roxa e Outras Terras” 7, s. 80–88.
- Vieira E.R.P. 1994. *A Postmodern Translation Aesthetics in Brazil*, w: M. Snell-Hornby, F. Pöchhacker, K. Kaindl (red.), *Translation Studies. An Interdiscipline*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, s. 65–72.
- 1996. *Fragmentos de uma história de travessias. Tradução e (re)criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana*, „Revista de Estudos de Literatura” 4, s. 61–80.
- 1999. *Liberating Calibans. Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ Poetics of Transcreation*, w: S. Bassnett, H. Trivedi (red.), *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, London–New York: Routledge, s. 95–113.
- Waiblinger W. 2007. *Życie, poezja i obłąkanie Friedricha Hölderlina*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.