

Anna Wolny*

Katarzyna Wolny**

trzypotrzy(naście) Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej

Streszczenie

Tematem pracy jest brazylijska poezja konkretna, funkcjonująca na pograniczu sztuk wizualnych i literatury, a jej celem rozważenie potencjalnych rozwiązań tłumaczeniowych z punktu widzenia typografii oraz tradukto-logii. Wybrane zostały teksty trzech czołowych przedstawicieli nurtu – poetów Haroldo i Augusto de Campos oraz Décio Pignatari, członków grupy Noigandres. Cechująca je równowaga treści i układu typograficznego stawia wyzwanie zarówno przed tłumaczem, który obiera za dominantę pojęcie transkreacji, jak i typografem, który decyduje się na maksymalną redukcję na poziomie mikro – i makrotypografii. Przyjęte rozwiązanie ma na celu przybliżyć czytelnika nie tyle do treści, ile ukierunkować jego recepcję na ten sam efekt artystyczny, reinterpretowany przez tłumacza i typografa. W ten sposób poezja teoretycznie nieprzetłumaczalna uzyskuje, w swojej transkreowanej formie, nowe odczytanie i możliwość ponownego zaistnienia jako tekst wśród nowego grona czytelników.

Słowa kluczowe: tłumaczenie, poezja konkretna, grupa Noigandres.

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filologiczny, 31-120 Kraków, al. Mickiewicza 9A, e-mail: anna.wolny@uj.edu.pl.

** Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Wydział Artystyczny, 40-074 Katowice, ul. Raciborska 50, e-mail: katarzynawolny@gmail.com.

Poezja konkretna jest zjawiskiem na pograniczu sztuk wizualnych i literatury. Jej obecność szczególnie mocno zaznaczyła się w poezji brazylijskiej, na gruncie której powstały również założycielskie teksty teoretyczne. Przetłumaczyć poezji konkretnej teoretycznie się nie da, ale podjęcie takiej próby jest intrygującym wyzwaniem zarówno dla grafika-projektanta, jak i tłumacza.

Projekt z dziedziny sztuk wizualnych obejmuje kompleksowe tłumaczenie poezji wizualnej (poezji konkretnej) trzech czołowych brazylijskich przedstawicieli tego nurtu – **Haroldo i Augusto de Campos** oraz **Décio Pignatari**, członków grupy poetyckiej **Noigandres**. Prace nad projektem objęły zebranie tekstów brazylijskich poetów, przetłumaczenie ich na język polski oraz językową i typograficzną interpretację. Poezję konkretną charakteryzuje równowaga treści i sposobu jej zapisu – układu typograficznego – stąd przy tłumaczeniu tego typu tekstów niezbędna jest współpraca grafika-typografa z tłumaczem.

Jak czytać poezję, która nie chce nieść za sobą niczego poza czystym słowem? Czy możliwe jest przeniknięcie wiersza, który nie posiada głębi? I co więcej, czy istnieje w języku czytelnika znak paralelny do obrazu, jakim jest wiersz konkretny? Oto niektóre z pytań, które nurtowały nas w trakcie czytania utworów brazylijskich poetów konkretnych. Czytanie poezji w języku, który nie jest ojczystym, budzi zwykle obawy i wątpliwości co do kompetencji czytelnika – ale czytanie poezji konkretnej niszczy jakiegokolwiek założenia na ten temat.

Poezja konkretna prowadzi nieustanny dialog sama ze sobą, kwestionując swoje granice i prowokując czytelnika do refleksji nad prawdziwym (bez)sensem słów. Jej dosłowne tłumaczenie zwykle przynosi rezultaty ocierające się o banał, jeśli nie całkowicie kiczowate. Zrozumienie jej przekazu jest nieosiągalne dla kogoś, kto nie zna normatywno-gramatycznych podstaw języka, w którym jest napisana. Należy również pamiętać, że poprzez prowadzoną z danym językiem grę poezja ta lokalizuje się na jego marginesie, wykraczając poza zrozumiałość i wielokrotnie dając głos indywidualnej wiedzy poety – zarówno językowej, jak i kulturowej, nie tylko w aspekcie przypisywanej mu przez przynależność do danego języka i terytorium przestrzeni. Minimalistyczna forma, lakoniczność i równocześnie waga detalu powodują, że tłumacz często stoi przed wyborem odrzucenia niesionych przez nią treści na rzecz formy lub przyjęcia formy

i zignorowania treści. Żadne z dwóch radykalnych rozwiązań nie przynosi ze sobą olśnienia towarzyszącego lekturze oryginału. Podjęta przez nas próba nie przyniosła definitywnych czy jednoznacznych odpowiedzi. Nie istnieje zresztą teoria, której praktyczne zastosowanie sprawdziłoby się w stu procentach. Jeśli ktoś z tłumaczeń czytelnik uzna za udane, niewątpliwie będzie w tym wielka zasługa dwóch czynników – rozwiązań typograficznych oraz transkrecji, czyli zasugerowanej przez samego Haroldo de Camposa metody tłumaczenia.

Poezja konkretna nie ma jednego kraju pochodzenia. Powstaje z intelektualnego fermentu i manifestuje się w odległych od siebie zakątkach świata. W Brazylii podaje się w związku z jej początkami różne daty, niezaprzeczalnym faktem jest jej praktyka wśród trzech podstawowych twórców już w okolicach roku 1952, kiedy to powstało czasopismo literackie „Noigandres”. W 1956 roku, za sprawą tych samych trzech poetów – braci Augusto i Haroldo de Campos oraz Décio Pignatari – zorganizowana zostaje w São Paulo wystawa, podczas której oficjalnie zaprezentowano publiczności poezję konkretną. Jak każdy ruch awangardowy, poezja oskarżała swoich poprzedników, generację 45, o werbalizm, subiektywizm, przeciążenie detalem oraz nieumiejętność wyrażania ducha nowej epoki rządzonej przez rewolucję przemysłową. Oczywiście sama poezja konkretna nie wychodzi z pustki, nie można zaprzeczyć inspiracji, jaką jej twórcy, czytana i obyta w świecie elita społeczna i intelektualna, znajdowali w sztuce europejskiej, poczynając od XIX-wiecznych poetów francuskich, poprzez włoskich, a następnie rosyjskich futurystów, rumuńskich i francuskich dadaistów, słowem – całą Wielką Awangardę XX wieku.

Nie należy jednak mylić poezji konkretnej z wizualną, choć często to drugie określenie używane jest jako szersze. Poezja konkretna ucieka od praktyk poezji wizualnej, która w formie tekstu i jego graficznym ułożeniu szukała odzwierciedlenia treści. Nie chodzi o malowanie znaczenia treścią znaczoną, lecz o pełną autonomię słowa.

Samo pojęcie „konkretna” wywodzi się z *Manifestu Sztuki Konkretnej* opublikowanego przez Theo van Doesburga w 1930 roku w czasopiśmie „Art Concret”¹. Każda grupa tworząca poezję konkretną próbuje na nowo

1 Odczyt Tomasza Wilmańskiego *Poezja wizualna w kontekście książki artystycznej* w Galerii AT, w ramach cyklu *Książka i co dalej?*, Poznań 2009, http://www.galeria-at.siteor.pl/tekst-ksiazka-pl?edit_mode=true (dostęp: 10.08.2017).

ją opisać, trudno więc mówić o jednoznacznej definicji. My posługujemy się definicją Barbary Johnson: poezja ta „zawiesza składnię wypowiedzi poprzez przeniesienie uwagi czytelnika z treści elementu znaczonego na składnię typograficzną elementu znaczącego”². Cytując dalej autora artykułu, „tradycyjna hierarchia, uprzywilejowująca pojęcia kosztem symboli, zostaje nagle odwrócona. Językowa misja poezji została nieoczekiwanie podporządkowana jej fizycznemu wyglądowi, treść zaś ustąpiła formie”³.

Nie chcemy jednak koncentrować się na intertekstualnym przepływie kultury między kontynentami, a raczej ukazać, w jaki sposób pożerają ją, zgodnie z antropofagicznym paradygmatem, brazylijscy twórcy i co tworzą na jej pożywnej bazie.

Biorąc pod uwagę literacką tradycję brazylijską, poezja konkretna ma za sobą najlepsze tradycje modernizmu pierwszej fazy, w tym syntetyczną lirykę Oswaldo de Andrade (tzw. „wiersz-pigułka”). Już od 1952 roku ukazuje się pismo „Noigandres” (od słowa z wiersza Ezry Pounda, które nie oznacza nic). Poetycki eksperymentalizm tego kierunku opierał się na ściśle wyznaczonych i zaplanowanych założeniach, z których najważniejsze to odrzucenie systemu wersyfikacyjnego, a także jakichkolwiek łączników syntaktycznych. Wiersz miał składać się z czasowników i rzeczowników w stanie czystym, konkretnego absolutnego opisanego językiem syntetycznym i dynamicznym, opartym na spojrzeniu w rozumieniu kultury industrialnej.

Poezja konkretna nie doczekała się szczególnie ożywionej recepcji, stanowiąc raczej przyczynek do problematyzacji estetycznej swojej epoki. Stąd wielka rola jej manifestów, wśród nich *Plano-piloto para poesia concreta* z 1958 roku, który czyta się niczym notatki ze współczesnego wykładu z historii literatury. Nietrudno odnaleźć w nim kulturowe uwarunkowania ruchu, jego związek z gospodarczym *boomem* lat 50. Manifest jasno wskazuje na inspiracje swoich twórców, nie tłumacząc jednak ich intencji. „Poezja konkretna: produkt krytycznej ewolucji form uznawszy za zamknięty historyczny cykl wersu”. Produkt, nie dzieło; erudycyjny popis, nie owoc natchnienia. Poezja konkretna to wiersz, który „apeluje o komunikację niewerbalną, który komunikuje

2 B. Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore 1980, s. 72. Por. W. Bohn, *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–26.

3 W. Bohn, *Kryzys znaku*, s. 14.

swoją własną strukturę: strukturę-treść; obiekt samoistny i przez siebie istniejący, nie tłumacz obiektów zewnętrznych i/lub mniej lub bardziej subiektywnych wrażeń”. Sztuka, która staje się wyzwaniem dla nauki, czerpiąc z wiedzy językoznawczej, eksperymentując z najczystszyimi formami języka.

To, co stanowi siłę konkretyzmu, naraża go także na krytykę i odrzucenie ze strony publiczności. Nawet sami twórcy konkretyzmu z czasem odsunęli się od tego typu poezji, zarzucając jej sztuczność i przemijający urok nowości. Niemniej poezja konkretna przetrwała, a także zyskała swoich zwolenników i twórców w krajach europejskich, stając się prawdziwym brazylijskim kulturowym towarem eksportowym, choć – jak zostało to już zaznaczone – trudno tutaj klócić się o pierwszeństwo.

Czy wiersz, który nie niesie za sobą żadnej idei, a jest jedynie językową grą lub ciekawym na język spojrzeniem, można jeszcze traktować w kategoriach estetycznych? Spory z konkretystami, bez zaprzeczania wielu punktów wspólnych, prowadzą także neokonkretyści skupieni w Rio de Janeiro, usiłując znaleźć dla swojej twórczości użytek, angażując ją na rzecz ludzi, zbliżając do poziomu społeczeństwa, które bardziej niż akademickiej dysputy czy nowej językoznawczej teorii potrzebuje wolności i chleba. Nietrudno zresztą zrozumieć poczucie odpowiedzialności i słabo wypełnianego obowiązku wobec społeczeństwa dręczące artystyczne elity w kraju, w którym tak łatwo żyją obok siebie czytany kosmopolita i niepiśmienny robotnik. Powróćmy jednak do sztuki funkcjonującej w abstrakcyjnych, metaliterackich rejestrach.

Zachwycająca jest pozorna prostota poezji konkretnej. Absolutne odrzucenie ekspresyjności językowej osiągnęte dzięki oparciu w obrazie. Wiersze lekkie niczym siatka ze słów, proste jak krzyżówka lub dziecięca rymowanka dopiero po chwili obnażają swoje wstrząsające przyzwyczajeniami czytelnika założenie – nie ma tu żadnego podmiotu lirycznego. Nie ma tematu. Nie ma interpretacji. Mówi język, w swojej mechaniczności, bezsensowności, matematycznej logice bez celu. Tym właśnie poezja konkretna różni się od innych awangard, o ile bowiem przypadek jako technika artystyczna obecny jest np. w dziełach dadaistycznych, o tyle w poezji konkretnej przypadkiem jest tylko czytelnik.

Poezja konkretna obyc mogłaby się bez niego, słowa-przedmioty rozpięte w czasie i przestrzeni, bezdźwięcznie brzmiące, po joyce’owskiemu

werbiwokowizualne – synestetyczne, komunikujące niewerbalnie, lecz bez rezygnowania z zalet słowa. Znak językowy zyskuje nowy wymiar funkcjonowania, niezależny od przedmiotu który oznaczał. Wbrew pozorom uprzywilejowaniu przestrzennego rozmieszczenia znaków i słów, nie ginie także strona foniczna. Paronomazja, używana wielokrotnie figura stylistyczna, wykorzystuje podobieństwo brzmieniowe słów, łącząc je w nowe struktury znaczeniowe.

Przed typografem podejmującym problem zaprojektowania utworu z dziedziny poezji konkretnej stoi wyzwanie podobne do zadania tłumacza – rozstrzygnięcie, do jakiego stopnia można zaingerować w układ typograficzny i użyte środki stylistyczne oryginału względem składu tłumaczenia. Które z nich stanowią istotę poezji, a które wynikają wyłącznie z „mody” projektowej i będą w taki sam sposób kształtować odbiór czytelnika po nadaniu im współczesnej formy? Czy należy wiernie odtworzyć wszystkie środki formalne i układ typograficzny, czy – traktując oryginał jako wskazówkę – nadać współczesnym tłumaczeniom wierszy współczesną formę? Dopiero odpowiedzi na fundamentalne pytania wiążące merytoryczną warstwę tekstów z ich aspektami typograficznymi – zarówno funkcjonalnymi, jak i estetycznymi – pozwala na stworzenie podstawowych założeń projektowych i rozpoczęcie pracy nad składem.

Nie są to problemy łatwe do rozstrzygnięcia, ponieważ wybór elementów projektowych opiera się o podświadomie percypowane przez odbiorcę niuanse składu. Odrzucanie kolejnych elementów estetycznych zmusza projektanta do głębszego zastanowienia się nad warstwą merytoryczną; nie pozwala na zostawienie żadnego z elementów składu przypadkowi.

Z punktu widzenia tłumacza odpowiedzią na szereg problemów w tłumaczeniu poezji konkretnej z pewnością jest teoria transkreacji Haroldo de Camposa. Transkreacja to, w największym skrócie, takie tłumaczenie, które nie będąc tłumaczeniem swobodnym ani adaptacją, „dąży do zajęcia miejsca tekstu wyjściowego jako jego izomorficzne odpowiedniki w kulturze docelowej”⁴. Transkreacja bazuje na ludożerstwie jako „metaforze twórczego zagarnięcia Innego, które prowadzi ostatecznie do zatarcia granicy pomiędzy «własnym» a «cudzym», «pierwotnym» a «po-

4 G. Borowski, *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Camposa*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 87–107.

chodnym» (oraz, analogicznie, pomiędzy «oryginałem» a «przekładem»), tworząc nową, trzecią jakość⁵.

W warstwie wizualnej konieczne jest zaproponowanie nowych rozwiązań odnoszących się ściśle do analizowanych wierszy brazylijskich twórców. Pluralizm form poezji konkretnej wyklucza tworzenie arbitralnych, uniwersalnych zasad interpretacji typograficznej, więc rozwiązania przez nas zaproponowane są jedną z wielu możliwych dróg, przez nas uznaną za najlepszą dla analizowanych projektów. Współcześnie, użycie środków wynikających z czasu powstania wierszy i odpowiadających bardziej poezji wizualnej, a nie konkretnej, byłoby jedynie estetyczną stylizacją, odartą z pierwotnego znaczenia i wydźwięku. Dlatego też dla tłumaczeń poezji brazylijskich twórców zdecydowałyśmy się przyjąć najbardziej radykalne rozwiązanie i nadać tłumaczeniom maksymalnie uproszczoną formę typograficzną.

Środki typograficzne są systemem naczyń połączonych, przez co trudno omówić tylko jeden konkretny aspekt w oderwaniu od pozostałych; podstawowym podziałem, istotnym z punktu widzenia pracy nad tłumaczeniami, jest podział podział na makro – i mikrotypografię.

Mikrotypografia zajmuje się szczegółami dotyczącymi składu: morfologią litery, relacjami światła w literze/słowie/tekście, wyglądem i szarością typograficzną kolumny, stosunkiem wielkości tekstu do kolumny etc. **Makrotypografia** obejmuje swoim zasięgiem bardziej ogólne zagadnienia, od koncepcji projektu, przez dobór środków introligatorskich, po problemy związane z layoutem i hierarchią informacji – m.in. siatką publikacji, wzajemnym ułożeniem względem siebie i całości stronnicy, różnego rodzaju tekstów, ilustracji i dodatkowych elementów składu. Dopiero wszystkie te części połączone ze sobą dają całościowy obraz problemu projektowego i wdrożonych rozwiązań.

Typografia, jedno z podstawowych medium projektowania graficznego, nie funkcjonuje w społecznej świadomości jako istotna część projektu, tymczasem jest ona jednym z najważniejszych narzędzi komunikacji wizualnej⁶. W przeciwieństwie do takich elementów, jak kolor czy ilustracja, łatwych do zdefiniowania nawet przez laików, wpływa

⁵ Tamże, s. 90.

⁶ T. Bierkowski, *O typografii*, Gdańsk 2008.

na odbiór dzieła na poziomie podświadomym. Dobór odpowiedniego kroju pisma, kulturowo przynależnego konkretnej epoce lub rodzajowi tekstu, może już po pierwszym zetknięciu z tekstem zdeterminować percepcję odbiorcy i umieszczenie projektu w jednej z podświadomych kategorii. Mechanizm ten wynika z przyzwyczajeń czytelniczych, ukształtowanych razem z rozwojem projektowania krojów i doskonalenia techniki składu i druku – od gutenbergowskiej tekstury, przez pisma aldyjskie i kolejne warianty antykwy, aż do rozpowszechnionego w XX wieku grotesku – jednoelementowego pisma bezszeryfowego, który do powszechnego użycia wszedł po II wojnie światowej na fali rewolucji w projektowaniu graficznym, jaką był styl międzynarodowy. W sposób skrótowy historia rozwoju pisma została opisana przez Jana Tschicholda w *Nowej typografii*⁷, ale istnieje również szereg specjalistycznych opracowań tego zagadnienia, do których odsyłamy czytelnika zainteresowanego tym tematem⁸.

Typografia jest potężnym narzędziem w rękach świadomego projektanta, które potrafi nie tylko zdecydować o wydźwięku projektu, lecz także o jego czytelności⁹ i *redability* – łatwości, z jaką oko pokonuje kolejne akapity tekstu¹⁰.

Tak jak w przypadku podążenia za postulatami transkreacji w tłumaczeniu, osobną drogą i najbardziej radykalnym rozwiązaniem jest poskładanie wierszy, zgodnie z myślą Beatrice Warde zawartą w eseju *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* opublikowanym w 1930 roku¹¹. Warde stworzyła w nim metaforę typografii, przyrównując ją do szklanego naczynia, którego ornamentalna, przeestetyzowana forma może zupełnie przesłonić zawartość. Tym samym autorka wysunęła postulat projektowania typografii w sposób „transparentny”

7 J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 15–29.

8 Zob. P. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*, Warszawa 2010; R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2007.

9 *Legibility* – w typografii kryterium rozpoznawalności pojedynczych znaków, pojęcie z dziedziny mikrotypografii.

10 *Redability* powiązane jest z aspektami makro- i mikrotypograficznymi, przede wszystkim z relacjami światła w literze, słowie i tekście względem siebie.

11 Pierwsze polskie tłumaczenie eseju B. Warde pt. *Kryształowy kielich* ukazało się w antologii *Widzieć/Wiedzieć*, red. J. Mrowczyk, P. Dąbrowski, Kraków 2011.

– typografia ma być nośnikiem treści, ale jej forma nie powinna w żaden sposób skupiać uwagi czytelnika i zaburzać recepcji treści. Takie podejście, pozornie zaprzeczające idei poezji konkretnej, wydaje się uzasadnione w przypadku tłumaczenia utworów „nieprzetłumaczalnych” – takich, w których ingerencja w warstwę semantyczną zaszła tak daleko, że odtwarzanie formy typograficznej nie ma żadnego merytorycznego uzasadnienia. Odarcie typografii z wizualnych ozdóbników i zestawienie z oryginałem może pomóc uzmysłowić czytelnikowi sens przedsięwzięcia i uwypuklić detale związane z tłumaczeniem utworów poezji konkretnej. Przy neutralnym składzie typograficznym na pierwszy plan wychodzą wszystkie zagadnienia związane na przykład ze światłami w tekście; stanowiącymi fundament, na którym zasadza się cała poezja wizualna.

Praca typografa, poprzedzona analizą językową, podzielona jest na trzy etapy:

1. Porównanie wersji oryginalnej z tłumaczeniem dosłownym i jego interpretacją językową.
2. Zidentyfikowanie roli światła w tekście, działania negatywowej przestrzeni wokół całego wiersza i relacji tekstów do formatu oraz ich cech formalnych: kroju pisma, wyróżnień typograficznych, roli minuskuły i majuskuły, interpunkcji lub jej braku, użytych kolorów (oraz ich funkcji), podlewów etc.
3. Podjęcie decyzji formalnych: wybór kroju pisma, formatu, powielenie/zmodyfikowanie światła w typografii i formy całego wiersza, interpretacja typograficzna (odwołania historyczne/współczesne, stopień ingerencji w wizualną formę wiersza i płynące z niej konsekwencje).

Ze względu na charakter opracowywanego materiału i stopień ingerencji w warstwę językową zdecydowałyśmy o zamieszczeniu kopii oryginalnej pracy i jego tłumaczenia dosłownego oraz transkrypcji. Część środków użytych w oryginalnych projektach, na przykład krój pisma (który dzisiaj zakwalifikowany zostałby jako ozdobny albo tytułowy) ma związek z czasem publikacji oryginału i panującymi tendencjami w projektowaniu. W przypadku wyróżnień kolorystycznych – niektóre z nich niosą dodatkowe znaczenia, opisane w komentarzach do wierszy.

W składzie wszystkich wierszy zdecydowałyśmy o maksymalnej redukcji środków formalnych: użyciu współczesnego, bezszeryfowego, neutralnego kroju pisma, rezygnacji z podlewów i oryginalnych wyróżnień kolorystycznych, których dokładne odtworzenie ze względu na zmiany w treści w niektórych wypadkach okazało się niemożliwe. Zdecydowałyśmy o wykorzystaniu jednego dodatkowego koloru w typografii, który pełni dwojaką funkcję: jeśli to możliwe powieła wyróżnienia nadane przez autorów; w pozostałych przypadkach ułatwia odczytanie wierszy, na przykład poprzez wskazanie początków nowych słów w wersach, odtworzenie układu świateł typograficznych, z uwzględnieniem zmiany proporcji formatu i świateł w obrębie litery/słowa/wersu, konsekwentne zachowanie zapisu majuskuły i minuskuły.

Zdajemy sobie sprawę, że podjęte przez nas decyzje mogą wydawać się radykalne. Nie traktujemy ich jednak jako decyzji ostatecznych, a jedynie drogę, która może otworzyć dyskusję o tłumaczeniu tego rodzaju poezji i związkach tłumaczenia z projektowaniem składu. Uważamy, że warto jest taką debatę otworzyć, szczególnie w środowiskach akademickich i wśród osób, które mają realny wpływ na kształt pojawiających się na rynku wydawniczym wszelkiego rodzaju tłumaczeń¹².

Bibliografia

- Baines P., Haslam A., *Pismo i typografia*, Warszawa 2010.
Bierkowski T., *O typografii*, Gdańsk 2008.
Bohn W., *Kryzys znaku*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–26.
Borowski G., *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Campos*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 87–107.
Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2007.
Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, Gliwice 2002.
Engelking L., *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 215–219.
Hochuli J., *Detal w typografii*, Kraków 2009.

¹² Wnioski z badań zostały opublikowane w książce A. Wolny, K. Wolny, *trzy(ście)potrzy(naście). Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej*, Katowice 2014.

- Jarniewicz J., *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54–59.
- Jasieński B., *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, <http://hoth.amu.edu.pl/~technix/man3.htm> (dostęp: 10.08.2017).
- Johnson B., *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore 1980, s. 72.
- Kornhauser J., *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*, [w:] tenże, *Wspólny język (Jugoslavica)*, Katowice 1983, s. 159–170.
- Kremer A., *Poezja konkretna w trzech obszarach językowych*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 19, s. 95–114.
- Mitchell M., Wightman S., *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, Kraków 2012, s. 323–329.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Rypson P., *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.
- Tschichold J., *Nowa typografia. Podręcznik dla tworzących w duchu współczesności*, Łódź 2011.
- Widzieć/Wiedzieć*, red. J. Mrowczyk, P. Dąbrowski, Kraków 2011, s. 15–20, 21–24, 37–54.
- Wilmański T., *Poezja wizualna w kontekście książki artystycznej*, Poznań 2009, http://www.galeria-at.siteor.pl/tekst-ksiazka-pl?edit_mode=true (dostęp: 10.08.2017).
- Wolny A., Wolny K., *trzy(ście)potrzy(naście). Badania nad tłumaczeniem brazylijskiej poezji konkretnej*, Katowice 2014.

Studies on the Polish translation of Brazilian concrete poetry

Summary

Presented work focuses on Brazilian concrete poetry, literary genre which combines its content and visual aspects. The work aims at finding possible translation methods, which would honour both the visual aspects and translatology rules. Selection of texts focuses on works of Brazilian concrete poetry most recognised figures: Haroldo and Augusto de Campos as well as Décio Pignatari, members of the Noigandres group. Equal importance of the text and typesetting, characteristic for concrete poetry, is challenging both for the translator, focused on the transcreation of text, as well as for the graphic designer, whose main objective is adjustment of typographical details. Solutions presented in the work are offering the reader compromise between literal/accurate translation. The work shows the reader a way of interpreting the poetry without losing its original meaning and artistic reception. As a result concrete poetry, theoretically untranslatable, acquires new angle and new readers.

Keywords: translation, concrete poetry, the Noigandres group.