

Adam Elbanowski 
Uniwersytet Warszawski
adam_elbanowski@op.pl

„Jesteśmy współnikami”: Korespondencja João Guimarães Rosy z tłumaczami

João Guimarães Rosa (1908-1967), najwybitniejszy dwudziestowieczny pisarz brazylijski, zdobył rozgłos tomem nowel *Sagarana* (1946), zwracając uwagę krytyki na oryginalne użycie języka, strukturę narracyjną tekstu i bogactwo symboliki oraz nowy model regionalizmu o wymiarze uniwersalnym. Jedyna powieść pisarza, *Grande sertão: Veredas* (*Wielkie pustkowia*), wyszła w roku 1956. Później Guimarães Rosa opublikował kolejne zbiory nowel: *Corpo de Baile* (1956), *Primeiras histórias* (1962), *Campo geral* (1964), *Tutaméia (Terceiras histórias)* (1967), *Estas histórias* (1969)¹.

¹ W Polsce ukazało się bardzo niewiele dzieł João Guimarães Rosy: *Wielkie pustkowia* (*Grande sertão: veredas*) w przekładzie Heleny Czajki [Guimarães Rosa, 1972] (wszystkie cytaty według tego wydania, w cytatach będę stosował skrót WP wraz z numerem strony); także, w przekładzie Czajki, *Soropita; Buriti* (PIW, Warszawa 1969) oraz pojedyncze opowiadania z tomu *Primeiras Histórias* (1962) w przekładzie Janiny Z. Klave: „Trzeci brzeg rzeki” (*Piętnaście opowiadań iberoamerykańskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976) oraz „Bracia Dagobé” i „Przeznaczenie” (*Opowiadania brazylijskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977). O ile nie zaznaczono inaczej, w niniejszym artykule wszystkie przekłady są moje – A.E.

Definiując skalę wartości swojego dzieła, Guimarães Rosa wskazał przede wszystkim na obraz rzeczywistości Sertonu – północno-wschodnich rubieży Brazylii – a dalej, kolejno, na fabułę, wymiar poetycki swojej prozy, a wreszcie na jej wydźwięk metafizyczno-religijny [Pessoa Carneiro, 2007: 6]. Tak oto pisarz nakreślił obraz i zadania swojego odbiorcy:

W moich książkach robię, czy też usiłuję to robić, nieustannie i konsekwentnie, z językiem portugalskim: szokować, „wyobcować” czytelnika, nie dopuścić do tego, by zadawał się pospolitymi zwrotami, sformułowaniami oklepanymi i zwyczajowymi; zmuszać go do odczuwania niemal egzotycznego wymiaru zdania, „nowości” zawartej w słowach, w syntaktyce. Może to wydawać się *crazy* z mojej strony, ale chcę, żeby czytelnik zmierzył się z tekstem jak z rozjuszonym bykiem. Pragnąłbym przemówić zarówno do podświadomości, jak i do świadomości czytelnika [Garcia, 2015: 46].

Tym samym, autor domaga się, zarówno od czytelnika, jak i od tłumacza swoistej „wyobraźni słownej”². W dziele brazylijskiego pisarza najważniejsze zatem jest słowo, ponieważ „słowo jest rzeczą świętą, w każdym rozumieniu tego pojęcia” [Leite, 2000: 68]. Guimarães Rosa, nazywając siebie „wyrobnikiem słowa” [Lorenz, 1994: 49], dowodzi, że konieczne jest użycie słowa tak, jakby dopiero się narodziło, by w ten sposób oczyścić je z potocznych znaczeń, co dotyczy także użycia regionalizmów, tak oryginalnych i świeżych. Pisarz, medytując nad słowem, odkrywa samego siebie, a przez to powtarza akt stworzenia. W istocie słowo tworzy tkankę jego prozy – jest przede wszystkim fundamentem jego jedynej powieści – słowa pochodzące z rozmaitych, swobodnie mieszanych ze sobą źródeł, wywodzące się z archaicznego portugalskiego, z dialektu Sertonu, z języka tupi lub zaczerpnięte od klasyków, galicyzmy, gwary, nowe wyrazy pochodzące z łaciny, a także terminy techniczne i filmowe. Autor wszystkie je selekcjonuje, wybierając właściwe tak, aby stworzyć nowy język, który określa jako „prosty, piękny, subtelny i dokładny” [Leite, 2000: 68].

Najważniejsze dzieło pisarza, powieść *Grande sertão: Veredas*, najpełniej oddaje poetykę i innowacje językowe, oryginalną interpunkcję, eksperymenty semantyczno-syntaktyczne Guimarãesy Rosy: onomatopeje, aliteracje, neologizmy – zwłaszcza tworzenie rzeczowników na bazie

² Wstęp tłumacza, autora edycji argentyńskiej do *Tutaméia* (1979): „Anexo C”, w: Machado Seidinger, 2008: 237.

czasowników lub odwrotnie, tworzenie nowych przysłówków, używanie przysłówków jako rzeczowników i przymiotników jako przysłówków – oryginalne konstrukcje eliptyczne, złożenia języka portugalskiego archaicznego i nowoczesnego z żargonem Sertonu.

Ta epicka powieść, której tkanką jest rzeczywistość północno-wschodnich rubieży Brazylii, przesycona jest wątkami mitycznymi i symbolicznymi, czerpiąc z rzeczywistości regionalnej. Według samego Guimarães Rosy powieść, bardziej niż „czystą literaturą”, jest „kompendium idei i przekonań autora” [Guimarães Rosa, 1968], zaś Mario Vargas Llosa nazwał ją „katedrą pełną symboli” [Vargas Llosa, 2007: 107], „religijną alegorią zła” [*ibidem*: 106].

Bohaterem i narratorem owej „epopei inicjacyjnej o przesłaniu uniwersalnym” [Utęza, 2012: 6] jest dawny bandyta Sertonu, *jagunço*, Riobaldo, który po latach, jako *fazendeiro*, posiadacz ziemski, opowiada o swoim życiu nienazwanemu, anonimowemu słuchaczowi z wielkiego miasta. W powieści pojawiają się dwa kluczowe motywy: wątek Diadorima, kompana bohatera, z którym łączy go specyficzna więź, od przyjaźni do skrywanej miłości, oraz faustowski wątek paktu z diabłem. W owym labiryntowym, niekończącym się monologu Riobalda nieustannie trapi pytanie, czy diabeł istnieje, a w domyśle, czy Bóg istnieje i czy on, *jagunço*, istotnie podpisał z szatanem pakt. Ten metafizyczny wątek wpisuje się w realia Sertonu, ponieważ niczym wszechobecny Bóg, „Sertão jest wszędzie” [WP, 8]³.

Kwestia przekładów była dla pisarza niezmiernie istotna, łączyła się bowiem z autorską strategią rozpowszechnienia w świecie jego dzieła, a zwłaszcza wspomnianej powieści. Guimarães Rosa pragnął, by jej angielskie tłumaczenie przetarło mu drogę na światowym rynku literatury: „dając światu wielki Serton [...], otwierając przed nim, z bożą pomocą, wielką drogę”⁴.

Przypadek Guimarães Rosy, w porównaniu z innymi autorami tłumaczonymi na liczne języki obce, jest szczególny. Po pierwsze dlatego, że pisarz był poliglotą i mógł oceniać i korygować wersje obcojęzyczne swych dzieł; po drugie, wyznawał bardzo specyficzną teorię przekładu,

³ „O sertão está em toda a parte” (GS, 4). Wszystkie cytaty wersji oryginalnej według edycji: Guimarães Rosa, 1994. W cytatach stosuję skrót GS, wraz z podaniem strony.

⁴ List do Curta Meyer-Clasona z 17 czerwca 1963. Cyt za: Armstrong, 2001: 70.

co odzwierciedla jego korespondencja. Po trzecie, jego niezwykle obszer-
na korespondencja z tłumaczami – niemieckim, amerykańskim, włoskim,
francuskim i hiszpańskim – nie ma precedensu w literaturze światowej.
Zaczniemy od pierwszej kwestii. Znajomość języków obcych Guimarãesa
Rosy była imponująca. Władał biegle hiszpańskim, francuskim, angielskim,
niemieckim, włoskim, esperanto i rosyjskim. Znał biernie – na tyle,
by swobodnie czytać – szwedzki, holenderski, łacinę, grekę, a nadto nie-
które dialekty niemieckie; studiował gramatykę węgierską, arabską, sans-
krytu, litewską, polską, tupi, hebrajską, japońską, czeską, fińską, duń-
ską... Znajomość tylu języków umożliwia, według pisarza, gruntowne
poznanie języka ojczystego: „sądzę, że studiowanie ducha i mechanizmu
obcych języków jest bardzo pomocne w głębszym zrozumieniu języka
ojczystego” [Entrevista, 2006].

Przejdźmy do korespondencji brazylijskiego autora z tłumaczami, do-
tyczającej przekładu *Grande sertão*. Zaczniemy od refleksji krytyka i tłu-
macza, Paula Rónai, który chyba najtrafniej skomentował ową korespon-
dencję⁵. Twierdzi on, że listy Guimarãesa Rosy do tłumaczy wskazują na
najważniejsze aspekty jego pisarstwa. W opinii krytyka:

[...] odpowiedzi przesyłane tłumaczowi niemieckiemu, włoskiemu, fran-
cuskiemu, amerykańskiemu i hiszpańskiemu są wnikliwą egzegezą dzieła
pisarza, dokonaną przez jedyną osobę potrafiącą tego dokonać. Jej wartość
wzmacnia poliglotyzm Guimarãesa Rosy, który umożliwia mu nie tylko wy-
jaśnienie sensu poszczególnych słów lub zwrotów, ale nadto zaproponowanie
ekwiwalentów w danym języku [Rónai, 1971: 1].

Zadziwia w korespondencji dominująca, chciałoby się powiedzieć,
przytłaczająca rola autora w pracy nad przekładem; Guimarães Rosa na-
rzuca, co i jak tłumaczyć i zarazem wnikliwie ocenia strategie transla-
torskie tłumaczy i efekt ich pracy. Zdarza się jednak i tak, że przyjmuje
argumenty drugiej strony, czego przykładem jest zgoda na propozycję
włoskiego tłumacza Edoarda Bizzarriego, by w odniesieniu do imion,
przydomków, nazw własnych i miejsc, zależnie od kontekstu, niektóre
zachować w formie oryginalnej, inne zaś tłumaczyć, zaś jeszcze inne,
zarówno przekładać, jak i adaptować. To samo założenie przyjął tłumacz

⁵ Paulo Rónai (1907-1972), urodzony na Węgrzech, brazylijski tłumacz, filolog,
badacz i krytyk literacki.

francuski Jean-Jacques Villard; z kolei w wersji amerykańskiej wszystkie nazwy własne, na przykład w *Grande sertão*, pozostawione są, ku niezadowoleniu autora, w wersji oryginalnej.

Zasadniczą sprawą w strategiach translatorskich jest wybór między opcją „obcości”, a zatem zachowania „inności” i autentyczności oryginału w przekładzie, a przeniesieniem oryginalnego kontekstu do analogicznego, właściwego kulturze docelowej, a więc asymilacja i oswojenie „inności”. Tym samym pierwsza opcja sprzyja wersji oryginalnej, zaś druga – czytelnikowi.

Guimarães Rosa wychodzi z założenia, że każdy przekład nosi w sobie zarodek uproszczenia, wręcz spłylenia oryginału. W jednym z listów do niemieckiego tłumacza Curta Meyer-Clasona autor pisze:

Co oczywiście, jestem świadomy, że wiele „śmiałych” sformułowań skazanych jest w tłumaczeniu na zatracenie. W książce to, co najważniejsze, co naprawdę kluczowe, to treść. Pokusa, by odtworzyć wszystko, wszystko, wszystko, tonację na tonację, iskrę na iskrę, cios na cios albo też spontaniczny monolog mieszkańca Sertonu, byłaby przedsięwzięciem monstrualnym, skrajnie drobiazgowym i mozolnym odtworzeniem, żmudnym, zuchwałym i niepewnym. Wiem, że ani wydawca, ani tłumacz, ani autor, nie może narazić się na takie ryzyko. Musimy, tak, czy inaczej, coś poświęcić, iść na ustępstwa [Forte Diogo, 2009: 23].

Przejdźmy do zasadniczego wątku naszych rozważań, do korespondencji pisarza z pięcioma tłumaczami dotyczącej przekładu *Grande sertão*. Listy te przechowywane są w Arquivo João Guimarães Rosa, w Instytucie Studiów Brazylijskich Uniwersytetu São Paulo⁶.

Jak wynika z korespondencji z Edoardem Bizzarim⁷, gros problemów translatorskich włoskiego tłumacza związany był ze „światem

⁶ Arquivo João Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo) zawiera korespondencję z następującymi tłumaczami, kolejno na niemiecki, angielski, włoski, francuski i hiszpański: Curt Meyer Clason (lata 1958-67; 73 dokumenty); Harriet de Onís (lata 1958-1966; 128 dokumentów); Edoardo Bizzarri (lata 1959-1967; 59 dokumentów); Jean-Jacques Villard (lata 1961-1967; 47 dokumentów); Ángel Crespo (lata 1964-67, 20 dokumentów). Por. Armstrong, 2001: 82; Rodrigues Verlangieri, 1993: 1-14.

⁷ Edoardo Bizzarri tłumaczył ponadto dzieła Hermana Melville’a, Williama Faulknera, Henry’ego Jamesa i Graciliano Ramosa.

liryczno-fabularnym” [Bizzarri, 2003: 7]⁸ i ze specyficznym językiem poetyckim Guimarães Rosy, pełnym archaizmów, neologizmów i lokalnych zwrotów z Sertonu, zwłaszcza dialektu używanego przez *vaqueiros* – „kowbojów” Sertonu. Kolejny problem stanowiły nazwy roślin i zwierząt regionu. Tłumacz, za zgodą autora – „con criterio del tutto personale e arbitrario” (wedle własnego i arbitralnego kryterium) – część nazw miejsc i imion oraz słów brazylijskich „zitalianizował”, zaś część pozostawił w wersji oryginalnej [*ibidem*].

Największym jednak dylematem była następująca kwestia: czy ważniejsze jest wprowadzenie włoskiego czytelnika do świata Guimarães Rosy, czy też, odwrotnie, wprowadzenie Guimarães Rosy do świata włoskiego czytelnika? Ostatecznie tłumacz wybrał pierwsze rozwiązanie, tak aby, jak czytamy w przedmowie, wprowadzić czytelnika w egzotyczny świat Sertonu [*ibidem*]. Włoski tłumacz intuicyjnie przewidział koncepcję amerykańskiego teoretyka przekładu, Lawrence’a Venutiego, który w *The Translator’s Invisibility* (1995) odrzucił metodę „oswojenia” tekstu, zbliżającą autora do czytelnika, sprowadzającą utwór do kontekstu kultury docelowej, przez co przekład staje się płynny i przezroczysty, a zarazem bardziej zrozumiały dla czytelnika. Z kolei Venuti, tak jak wcześniej Bizzarri, opowiedział się za „wyobcowaniem” tekstu (*foreignization*), to znaczy za metodą odwrotną, polegającą na zbliżeniu czytelnika do świata autora, implikującą specyfikę oryginału, jego egzotykę i jednocześnie „widoczność” tłumacza [Venuti, 2008].

Bizzarri, jak każdy z wymienionych tłumaczy brazylijskiego pisarza, przyjął własną strategię przekładu:

W każdym razie próbowałem dokonać transkrypcji na włoski. Starłem się oddać rytm, rym, smak niespodziewanych podobieństw, ogólną wymowę absurdalnych i komicznych ludzkich pragnień, cały czas unikając dosłownego przekładu [Silva de Carvalho, Holanda, 2011: 7].

O tym, jak mocny nacisk Bizzarri kładzie na rytm zdania, na aspekt brzmieniowy tekstu, ilustruje pierwszy z brzegu przykład, pochodzący z początkowego fragmentu *Grande sertão*: „Pão ou pães, é questão de opiniões...” [GS, 4]; „Cioce o scarponi, è questione di opinioni...” [Bizzarri, 2003: 10]. Zostawmy bez komentarza polską wersję: „[W końcu każdy widzi, co chce]. Kwestia gustu” [WP, 8]. Tak oto włoski tłumacz

⁸ O ile nie podano inaczej, cytaty wersji włoskiej pochodzą z tej edycji.

definiuje przekład: „tłumaczyć znaczy wprawiać się w ćwiczenia stylu i wnikliwie interpretować; w istocie oznacza akt miłosny, bowiem chodzi tu o całkowite wniknięcie w obcą osobowość” [Silva de Carvalho, Holanda, 2011: 7].

Guimarães Rosa podchodzi do wersji włoskiej elastycznie, dając tłumaczowi swobodę („jeśli uzna to Pan za słuszne”) [Armstrong, 2001: 66]. Dowodzi, że lepiej opuścić te elementy tekstu, które w wersji docelowej utrudniają czytelnikowi recepcję utworu. Dlatego też zaakceptował ostatecznie sugestie tłumacza, aby pominąć rozbudowane przypisy, na przykład w noweli *Cara-de-Bronze*, związane z reguły z lokalnymi nazwami roślin i zwierząt; natomiast, jak w wypadku powieści *Grande sertão*, tłumacz zdecydował się na zamieszczenie na końcu glosarium. W efekcie pisarz nie tylko akceptuje opuszczenia, ale zachęca tłumacza do inwencji, pozostawiając mu wolną rękę, co dowodzi, jak ogromnym darzy go zaufaniem: „Niech Pan nie trzyma się ściśle oryginału. Proszę iść dalej i adaptować, wedle pańskiego uznania, jak i kiedy. Ma Pan pełne prawo utrzymywać, że Autor zaakceptował przekład. Ufam Panu bezgranicznie” [Silva de Carvalho, Holanda, 2011: 7-8]. Rosa, podobnie jak w wypadku innych tłumaczy, opowiada się za strategią „transkrecji” (*transcrições*), to znaczy za oddaniem intencji autora w innym języku.

W listach pisarza, jak chociażby z 16 grudnia 1964 roku, nie brak pochwał dla Bizzarriego. To właśnie w tej korespondencji pojawi się określenie, które mogłoby posłużyć jako motto do rozważań na temat tłumaczy dzieła Guimarães Rosy:

Proszę pytać, bez ceregieli; każda wątpliwość jest inspirująca. We dwójkę, razem, będziemy silni, niezwycześni. Pan wszakże nie jest nawet tłumaczem. Jesteśmy „wspólnikami”, o tak, i zawsze musi nam towarzyszyć inwencja i kreacja. Mając Pana przy sobie niczego się nie obawiam! [*ibidem*: 7]

Hiszpański autor przekładów Ángel Crespo⁹ został przez Guimarães Rosę wskazany Wydawnictwu Seix-Barral jako tłumacz *Grande sertão*. Pisarz miał szczególny sentyment do wersji hiszpańskiej swojej powieści: „Zawsze uważałem, że *Grande sertão*: veredas będzie

⁹ Ángel Crespo (1926-1995), hiszpański poeta, krytyk sztuki, eseista i tłumacz. Przetłumaczył, poza *Grande sertão*, m.in. *Boską komedię* Dantego, liryki Petrarki oraz dzieła Fernanda Pessoa. Cytaty z hiszpańskiej wersji *Grande sertão* [Guimarães Rosa, 2017] oznaczać będę skrótem GSV.

najlepiej przetłumaczone na hiszpański – język tak mocarny, porywczy, pełen wdzięku. Z pewnością będę w pełni zadowolony i pozostanę ufny” [Miné, 1998: 93].

Crespo, co sugeruje już tytuł przekładu, starał się przyswoić hiszpańszczyźnie terminy brazylijskie, takie jak *sertão* (*sertón*), *veredas*¹⁰, *jagunço* (*yagunzo*)¹¹, *araçá* (*arazá*)¹². Używane w brazylijskim interiorze archaizmy tłumacz zastępował ekwiwalentami hiszpańskimi; starał się, zgodnie z duchem powieści, zachować oryginalne aliteracje i metafory, efekty dźwiękowe, innowacje leksykalne, gramatyczne i syntaktyczne. W liście z grudnia 1965 roku pisze do autora: „dążę nie do przekładu prozatorskiego, ale poetyckiego, dorównującemu oryginałowi” [*ibidem*: 95]. Z drugiej strony Crespo traktował jako neologizmy słowa będące w użyciu w języku portugalskim, a pozostawiał w wersji oryginalnej terminy mające odpowiedniki w hiszpańskim, dotyczące zwierząt, roślin, czy toponimów, a także zwroty regionalne z brazylijskiego interioru, które jedynie dopasowywał do transkrypcji hiszpańskiej. Już w słowie od tłumacza, poprzedzającym przekład powieści, Crespo dowodził, że język Guimarães Rosy odchodzi daleko nie tylko od norm języka portugalskiego, ale także od zasad wersji brazylijskiej. Tłumacz starał się zachować specyficzną interpunkcję, oddającą charakter języka kolokwialnego albo mówionego powieści, czy wręcz „jej śpiewną tonację” [Crespo, 2017]. Tłumacz przyznaje, że zastosowany przez niego w przekładzie język także odbiega od literackiej hiszpańszczyzny. Uwagi Crespa sugerują również, że starał się szukać hiszpańskiego ekwiwalentu powieści w argentyńskim eposie narodowym *Martín Fierro* Joségo Hernandeza, „którego język mógłby posłużyć za kastylijskie wprowadzenie do bardziej wyrafinowanego literacko języka Guimarães Rosy” [*ibidem*].

Guimarães Rosa w odpowiedzi, jak w przypadku wszystkich swoich tłumaczy, zamieszcza glosy i wyjaśnienia, niezwykle obszerne i szczegółowe. W liście z 8 marca 1966 roku podaje znaczenie słów i zwrotów, niektórych, jak przyznaje, bardzo lokalnych: *duro-do-brejo*, *banglafumém*,

¹⁰ Słowo *vereda* ma w Hiszpanii nieco inne, węższe znaczenie niż w Brazylii i w Hispanoameryce: oznacza szlak albo ścieżkę. Konotacje słowa *vereda* wyjaśnił autor w jednym z listów do Bizzariego: osada, oaza, żyzna ziemia, enklawa, zieleń, woda. Zob. Garcia, 2015: 66.

¹¹ W tej samej wersji słowo to włączył Mario Vargas Llosa do swojej powieści *Wojna końca świata* (1981).

¹² Słowo z języka tupi, oznacza roślinę z gatunku mirtowatych.

lirolé, crondeubais, falfa, uruburetamas, bilistrocas... To ostatnie słowo – które pisarz zaczerpnął z dialektu z północnej Portugalii, nieco je modyfikując – można by przetłumaczyć jako „prowokująco zalotne kobiety”, jak na przykład w zdaniu „as duas mulheres, belezas assins, dando delicias, bilistrocas” [GS, 758]; w polskiej wersji: „A te dwie ślicznotki szafują tu rozkoszą” [WP, 421].

W listach od tłumacza przebija wyraźna satysfakcja z własnej pracy:

Powtarzam Panu, że przekład napawa mnie entuzjazmem: zobaczy Pan, po jakie smakowite i barwne słowa kastylijskie sięgnąłem *to translate*. Przekona się Pan także, iż niektóre użyte przez Pana regionalne i przestarzałe słowa są równie regionalne i przestarzałe w hiszpańskim. Mam szczerą nadzieję, że spodoba się Panu mój przekład [Miné, 1998: 96].

Wbrew pochwałom Rosy bardzo krytyczną opinię o przekładzie Crespa wypowiedział Mario Vargas Llosa w eseju „¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?” (1967):

Ángel Crespo [...] nie zamierzał przełożyć *Gran sertón: veredas* na standardowy, ogólnie przyjęty kastylijski, ale chciał oddać w naszym języku śmiałe eksperymenty syntaktyczne i zuchwałe zabiegi fonetyczne, ową porywającą oryginalność stylistyczną Guimarães Rosy; zamierzał, w ślad za autorem, kaleczyć język, mieszać archaizmy z neologizmami, łącząc akademicki styl z ludowymi porzekadłami, wymyślić własny język, nakreślić w ostentacyjnie bujnej scenerii, odyseję *jagunço* Riobalda. Zamierzenia Crespa przepojone były pychą, jego porażka także jest spektakularna. Jego przekład odchodzi od wszelkich reguł hiszpańszczyzny, ale w żadnym razie nie jawi się czytelnikowi jako żywy i barwny język; raczej stwarza wrażenie jakiejś osobliwej hybrydy, czegoś sztucznego, sfabrykowanego i parodystycznego: w sumie, przypomina esperanto [Vargas Llosa, 2007: 100-101].

Spośród różnych tłumaczy francuskich prozy Guimarães Rosy niewątpliwie najbardziej zasłużony dla promocji brazylijskiego pisarza we Francji jest Jean-Jacques Villard¹³. Korespondencja między nimi obejmuje niemal pięćdziesiąt listów, pisanych po francusku przez tłumacza i po portugalsku przez pisarza.

¹³ Villard przełożył także powieść Ernesta Sábato *O bohaterach i grobach*, która w wersji francuskiej ukazała się najpierw pod tytułem *Alejandra*, a później *Héros et tombes*.

W korespondencji powraca motyw więzi, swoistej komunii dusz, między autorem a tłumaczem. Jean-Jacques Villard pisze (list z 29 października 1962 roku): „Być może istnieje jakaś tajemna więź między naszymi duszami, co pozwala mi w pełni Pana zrozumieć i kochać to, co Pan kocha” [Martinez de Aguiar, 2014: 173].

Interesująca jest strategia narracyjna, którą obrał Villard, przekładając powieść¹⁴. Aby oddać klimat Sertonu, tłumacz zainspirował się mową wieśniaków z rodzinnej Normandii, o czym wspomina w liście z 28 grudnia 1962 roku. Nie tylko tę kwestię uzgodnił z autorem. Także z pomocą autora tłumacz nadał francuski wydzźwięk przydomkom *jagunços* z *Grande sertão*. I tak na przykład, *Pacamã-de-Preas* został nazwany *Pacamã-les-Crocs*, *Fancho-Bode* przemienił się w *Bougre-Bouc*, *Ventarol* w *To-upie*, *Queque* w *Quoiquoi*, a *Jalapa* w *Julepe*.

„Mój wspaniały Tłumacz i Przyjaciel” – tak brazylijski pisarz napisał o Curcie Meyer-Clasonie w liście z 1 maja 1966 roku do niemieckiego wydawcy [CTA, 39]¹⁵. Powieść *Grande sertão*, w tłumaczeniu Meyer-Clasona, nakładem wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch, ukazała się w roku 1964 pod oryginalnym, portugalskim tytułem¹⁶.

W listach pisarza i niemieckiego tłumacza dominują kwestie translatorskie. W przeciwieństwie do korespondencji wielu innych autorów z translatorami są to listy oficjalne, niemal pozbawione akcentów osobistych, wypełnione pytaniami i wątpliwościami tłumacza, z jednej strony, i wyjaśnieniami autora, z drugiej. Obaj korespondenci nigdy nie zwracają się do siebie po imieniu, używając raczej oficjalnych formuł.

¹⁴ W tłumaczeniu francuskim powieść nosi tytuł *Diadorim*; ten tytuł zachowany został w późniejszych wersjach, np. w tłumaczeniu Maryvonne Lapouge-Pettorelli (1991, 2006, 2017).

¹⁵ Guimarães Rosa, 2003, Wszystkie cytaty z listów pochodzą z tego wydania, określonego skrótem CTA. Cytaty ze wstępu do *Correspondência com seu tradutor alemão*: „Traduzir e conviver”, s. 25-33. W cytowanym wyborze listów wydawca umieścił najpierw wersję niemiecką listów Meyer-Clasona, a dalej ich przekład portugalski, z którego tu korzystam.

¹⁶ Curt Meyer-Clason przełożył na niemiecki najwybitniejszych pisarzy brazylijskich, jak Machado de Assis, Jorge Amado, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade i João Cabral de Melo Neto. Tłumaczył także Jorge Luisa Borgesę, Garcię Marqueza, Lezama Limę, Pabla Nerudę, Roa Bastosę, Juana Carlosa Onettiego, Antonio Skármetę, a także Vladimira Nabokova. W sumie, tłumaczył, co jest chyba ewenementem, ponad osiemdziesięciu autorów, a w jego dorobku znalazło się blisko sto książek.

Meyer-Clason tytułuje pisarza „Lieber Freund Guimarães Rosa” [CTA, 125], ten zaś zwraca się do tłumacza dość ceremonialnie, „Meu caro Meyer-Clason”. Z pewnością jednak wyczuwa się nić sympatii między korespondentami, podobnie jak w przypadku korespondencji pisarza z włoskim tłumaczem Edoardem Bizzarrim.

Korespondencja z Meyer-Clasonem stanowi studium filologiczne, translatologiczne i poetyckie dzieła brazylijskiego pisarza, a nade wszystko jest cennym źródłem wiedzy o procesie twórczym Guimarães Rosy. W swoich listach autor wyjaśniał wszelkie możliwe słowa, zwroty, toponimy. Robił staranną korektę przekładu, korygował, poprawiał, sugerował. Tłumaczył neologizmy, wyrażenia lokalne, obyczaje mieszkańców Sertonu, nazwy roślin i zwierząt. Wyjaśniał pochodzenie leksykalne *propria lingua*, zbitki słów, kontekst kulturowy zwrotów, związki frazeologiczne.

Już w jednym z pierwszych listów do Meyer-Clasona, z 18 lutego 1959 roku, Guimarães Rosa z zadowoleniem stwierdza, że jego dzieła będą tłumaczone na język „spośród wszystkich najbardziej odpowiedni do wyrażenia i uchwycenia wszelkich niuansów języka i myśli, które próbowałem zawrzeć w moich książkach” [CTA, 25]. Autor jest w pełni świadomy trudności czekających tłumacza, by „dopasować i wtłoczyć w język niemiecki Riobalda Tatarana, swoistą odmianę [germańskiego] Arminiusza z ziem nad rzeką Urucúia” [CTA, 130].

List Meyer-Clasona z 22 stycznia 1964 roku przynosi kolejne szczegóły dotyczące przekładu *Grande sertão*. Kwestią kluczową, według tłumacza, jest oddanie sposobu mówienia Riobalda. Meyer-Clason stwierdza oczywisty fakt całkowicie odmiennych kontekstów społecznych, geograficznych i obyczajowych; wszak w Niemczech brakuje odpowiednika Sertonu i Nordeste. Uważa, iż błędem byłoby odwołanie się do jakiegoś wiejskiego dialektu lub archaizmów. W jego wersji Riobaldo mówi językiem wysokoniemieckim, a zatem językiem sztucznym, w istocie wymyślonym. „Rosa nie mówi w ten sposób, ale Riobaldo tak mógłby się wysławiać, gdyby był Niemcem” [CTA, 154]. Ważne jest, twierdzi tłumacz, by zachować emocjonalny patos oryginału. Meyer-Clason zaznacza, że ściśle trzymał się wytycznych autora: „mój utwór jest pełnym emocji monologiem [...]; mój epos jest poezją, w każdym bądź razie chce być poezją” [CTA, 148]. Tłumacz usiłuje oddać po niemiecku „witalny, barokowy żargon” [CTA, 149], imitując dialekt z Minas Gerais tak, aby niemiecki czytelnik mógł doświadczyć brazylijskiej rzeczywistości.

Zaznacza, że w efekcie jego pracy translatorskiej wersja niemiecka będzie łatwiejsza w odbiorze niż oryginał. Uproszczona, przyznaje, a zatem gorsza z trzech oczywistych powodów: nie sposób podrobić skomplikowanej syntaktyki pisarza, odwzorować jego nietypowej interpunkcji, a nadto wydawca oczekuje tekstu „czytelnego”. Meyer-Clason podkreśla, że próbuje zachować muzykalność frazy i oddać poetycki klimat, zachowując aliteracje, wyrażenia idiomatyczne, rymy i przysłowia. Tłumaczyć Guimarães Rosę to, według niego, odwołać się do wszystkich mocy wyobraźni. List zawiera bardzo drobiazgowo przykłady rozwiązań, wyjaśnienia, określenia dodatkowych sensów. Oto jeden z przykładów.

Meyer-Clason cytuje nieprzekładalne zdanie, zawierające w oryginale ogromny ładunek dynamizmu: „Mas nós passávamos, feito flecha, feito faca, feito fogo” [GS, 422]. Proponuje taką oto wersję niemiecką: „Wie der Welle, wie der Wille, wie der Wind” [CTA, 157]. W wersji polskiej czytamy: „Ale nigdzie nie daliśmy się zatrzymać, parliśmy naprzód jak ogień, jak wiatr” [WP, 250]. W wierniejszym tłumaczeniu zdanie brzmiałoby: „Parliśmy naprzód, byliśmy strzałą, nożem, ogniem”.

Przytoczmy fragment listu pisarza z 27 marca 1965 roku, w którym mowa o jednym z kluczowych fragmentów powieści: Riobaldo, patrząc na martwe ciało Diadorima, uświadamia sobie, że ów wierny kompan, *jagunço*, do którego całe życie czuł niepohamowany i wstydlivy afekt, w istocie był kobietą. Oto zdanie, które pisarz cytuje w wersji oryginalnej, niemieckiej i francuskiej, a które być może najpełniej ilustruje poetykę brazylijskiego pisarza i zarazem skalę trudności translatorskich [CTA, 257]:

„[Diadorim! Diadorim era uma mulher]. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero” [GS, 861]; „Schöner als das sonnentflamnte Wasser des Flusses Urucuia, ich schries in meiner Verzweiflung”; „[Diadorim était une femme], aussi vrai que le soleil enflamme pas les eaux de l’Urucuia, aussi vrai que je sanglotais mon désespoir”. Oto nazbyt skrócona wersja polska: „Diadorim! Diadorim był kobietą. Zawylem z bezprzytomnej rozpacz” [WP, 474].

Autor nalega na tłumaczenie *ipsis verbis*: „pozornie to absurd, ale chodzi tu o efekt poetycki” [CTA, 257]. Mocno akcentuje konieczność ścisłej dosłowności. Tym samym odrzuca wersje niemiecką i francuską, w których tłumacze odwołali się do pospolitego porównania („piękniejsza niż...”, „jak prawdą jest to, że...”). Tak więc, zgodnie z intencjami autora,

w wersji polskiej zdanie powinno brzmieć: „Diadorim był kobietą, jak słońce nie zapala wód rzeki Urucuia, jak ja wyszlochałem moją rozpacz”.

Archiwum zawierające korespondencję Guimarães Rosy z tłumaczką amerykańską Harriet de Onís¹⁷ obejmuje listy pisane między 19 listopada 1958 a 25 października 1966 roku¹⁸. W pierwszym liście (jak wszystkie pozostałe napisany jest po angielsku) Onís wyraża entuzjastyczną opinię o pisarstwie Brazylijczyka i proponuje mu przekład opowiadań z tomu *Sagarana*. Co wymowne, już w tym liście tłumaczka zaznacza, że „czyta po portugalsku z dużym trudem” [CTN, 54].

Kolejne listy poświęcone są angielskiej wersji *Grande sertão*. Dodajmy na marginesie, że jako współtłumacz powieści figuruje profesor James L. Taylor, którego pisarz określił mianem „honorowego Brazylijczyka” [CTN, 299]¹⁹. Kwestią kluczową jest wybór tytułu powieści. Onís dowodzi, że jest on nieprzekładalny i nie ma odpowiednika w języku angielskim. Sugeruje „The rivers and the plain” [CTN, 128], co autor akceptuje, aby następnie nieco go skorygować: „The rivers and the highlands” [CTN, 135]. Kwestia angielskiego tytułu nadal absorbuje pisarza. W liście z 15 stycznia 1962 roku przyznaje, że rozważany tytuł brzmi słabo; na okładce powinien znaleźć się zwrot bardziej energiczny i sugestywny, mocniejszy (*bravo*), który oddawałby „porywczy, gwałtowny, nieokiełznany” charakter powieści [CTN, 138]. W liście z 19 listopada 1962 roku tłumaczka podsuwa tytuł, który okaże się ostateczny – *The Devil to Pay in the Backlands* – i zaznacza, że zawiera on aluzję do kluczowego w powieści paktu bohatera z diabłem. Trudno w tym miejscu powstrzymać się od komentarza, że wspomniany tytuł jawi się jako nazbyt „tematyczny” – używając terminologii Gerarda Genette’a [1987: 76] – który jednoznacznie nazywa, i niejako narzuca odbiorcy tylko jeden z wątków powieści.

¹⁷ Harriet de Onís należy do najważniejszych tłumaczek na angielski autorów latynoamerykańskich, zarówno twórców hispanoamerykańskich – Cira Alegrii, Mariana Azueli, Martína Luisa Guzmána, Ricarda Güiraldesa, Aleja Carpentiera, Fernanda Ortiza, Ernesta Sábato, Artura Uslara Pietriego – jak i brazylijskich: Guimarães Rosy (*Sagarana* i *Grande sertão: veredas*), Jorgego Amada i Gilberta Freyre’a.

¹⁸ Korespondencja między autorem a tłumaczką zawarta jest w aneksie do: Rodrigues Verlangieri, 1993: 54-296. Cytaty z listów pochodzą z powyższego wydania, określonego skrótem CTN.

¹⁹ James L. Taylor, leksykolog brazylianista, profesor Uniwersytetu Stanforda, który adiustował przekład Onís.

List Guimarães Rosy z 15 marca 1963 roku wyraża „uznanie i podziw” pisarza, który, oceniając przekład, nie skąpi epitetów: znakomity, przejrzysty, staranny, wyborny, nienaganny... [CTN, 145]. Nadal jednak jest to wstępna wersja przekładu; pisarz jeszcze nie zgłosił swoich uwag, co robi w następnych listach. Na razie (list z 29 kwietnia 1963 roku) tłumaczka obsypana jest komplementami: „mam nieodparte wrażenie, jakbyśmy za sprawą tej książki zostali rodzeństwem...” [CTN, 150]. W liście z 7 maja 1963 roku pojawi się już bardziej wyważona ocena przekładu:

To, co nieco zagubiło się, co było nieuniknione, z agresywnego, oryginalnego przekazu, zostało w pełni zrekompensowane znacznie większą płynnością, przejrzystością i potoczystością. Tym samym książkę doceni i zrozumie znacznie szerszy krąg czytelników [CTN, 153].

Wysłany kilka dni wcześniej list do francuskiego tłumacza Jeana-Jacques’a Villarda przynosi surowszą ocenę przekładu Harriet de Onís. Brazylijski pisarz przyznaje, że tekst angielski jest potoczysty, tym niemniej „książka straciła wiele ze swej mocy i z malowniczości stylu” [CTN, 151, przypis 1]. Nasuwa się porównanie z korespondencją pisarza z Meyer-Clasonem: Guimarães Rosa niejednokrotnie wypowiadał spreczne opinie na temat przekładu, w zależności od adresata listu. Po licznych poprawkach sugerowanych przez autora w liście z 7 maja 1963 roku pisarz nie powrócił już w korespondencji z Onís do korekty powieści, ale w listach do Meyer-Clasona (z 17 i 28 czerwca 1963 roku) skomentował szczegółowo błędy przekładu angielskiego, rozważając wręcz wprowadzenie erraty do kolejnego wydania. Szczególnie krytycznie odniósł się do przekładu jednego z najbardziej przejmujących epizodów powieści, wątku przepojonego okrucieństwem i przemocą: rzezi koni, dokonanej przez bandę Hermógenes w Fazenda dos Tucanos²⁰. Guimarães Rosa

²⁰ „Męka patrzeć na to! Zwierzęta przeczuwają, że diabeł się w to wmieszał, bo spłoszone kręcą się galopem w kółko, stają dęba, zderzają się ze sobą z tętentem podków i na ziemię zwała się kłębowisko, z którego sterczą głowy na wyciągniętych szyjach i rozwiane, nastrozone grzywy. Jedne rzą z wściekłości, krótko i wysoko, inne ze strachu, krótko i nisko, niektóre oszalałe z rozpacz krążą dookoła, zaczepiają o płot, biją kopytami w powietrze [...]. I potykają się, tarzają się po ziemi, z rozkraczonymi nogami, tylko drżące szyje wystawiają i rozwichrzone grzywy. Prawie wszystkie zwały się, wszystkie, a te, co skończyć nie mogą, rzą boleśnie, wydają jęki wysokie, ochryple, jakby chciały mówić, inne nie mogąc

zarzucił Onís skróty gubiące pełną grozy tonację, a także opuszczenie licznych fragmentów zdań: „Epizod z Rzezią Koni [...] został znacznie skrócony, na czym bardzo stracił. Opuszczono fragmenty zdań, te najbardziej porywające i naładowane poetycką siłą. Szkoda. Sam Pan zobaczy, przyjacielu” [„Appêndice 8” w: Rodrigues Verlangieri, 1993: 309].

Podobnie jak w wypadku innych opisanych tu „klasycznych” przekładów dzieł brazylijskiego pisarza Onís jest wyzwaniem dla nowego pokolenia tłumaczy. Nowy angielski przekład powieści, dokonany przez Felipe W. Martíneza [Guimarães Rosa, 2013], wykorzystajmy jako podsumowanie rozważań nad tłumaczeniami *Grande sertão*, przedstawiając zdanie otwierające powieść – w obu wersjach angielskich, a nadto w wersji hiszpańskiej Ángela Crespo i polskiej Heleny Czajki, nie wyłączając innych przekładów:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.

It's nothing. Those shots you heard were not men fighting, God be praised. It was just me there in the back yard, target-shooting down by the creek, to keep in practice. I do it every day, because I enjoy it; have ever since I was a boy (Harriet de Onís / James L. Taylor).

Nothing. Shots that the Sir heard were man brawling not, God be. Bleach white sights on the tree in the backyard, down in the river. By my right. I do this every day, I like; from the bad of boyhood (Felipe W. Martínez).

Nonada. Los tiros que usted ha oído han sido no de peleas de hombres, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días, me gusta; desde apenas en mi mocedad (Ángel Crespo).

Nie, nic takiego. Te strzały, co pan słyszał, to nie porachunki osobiste, Bóg świadkiem. Strzelałem do celu na drzewie, w ogrodzie nad strumieniem. Dla wprawy. Lubię to, co dzień ćwiczę, od wczesnej młodości (Helena Czajka).

złapać tchu syczą przez zęby i nieszczęsne giną uduszone” [WP, 276-277]. Wersja oryginalna: GS, 479-480.

Słowo *nonada*, otwierające powieść i powracające w niej niejednokrotnie, zbitka *não* – nie i *nada* – nic, określające coś nieistotnego, pozbawionego znaczenia, nie jest wbrew pozorom neologizmem autora, ale wyrażeniem pochodzącym z archaicznego portugalskiego. Trafniej niż Onís – jak widać jej tłumaczenie jest tylko poprawne – oddał ten zwrot Martínez, który, tłumacząc bardzo wiernie, starał się oddać urywany tok wypowiedzi Riobalda, co nie udało się polskiej tłumaczce. Z kolei Crespo skopiował słowo oryginalne, wprowadzając wyraz nieistniejący w języku hiszpańskim, ale pominął, podobnie jak Onís i Czajka, sens ostatniego zdania: Riobaldo, co jest istotne, mówi o swojej „złej młodości”, nawiązując do swej przeszłości jako *jagunça*. Obydwoje tłumacze francuscy – Villard („depuis ma jeunesse”) i Lapouge-Petturelli („depuis ma prime jeunesse”) – pominęli ten szczegół. Hiszpański tłumacz użył, aby oddać oryginalne *quintal*, słowa *corral* w archaicznym znaczeniu „podwórca”. Bizzarri znalazł dla *nonada* dokładny włoski odpowiednik: *nonnulla*. Villard wybrał słowo *foutaises* (głupstwo), zaś Lapouge-Petturelli – *que nenni* (nic to)²².

„Słowo jest rzeczą świętą, w każdym rozumieniu tego pojęcia”. Ten przytoczony na początku niniejszego artykułu komentarz João Guimarães Rosy oddaje nie tylko istotę jego dzieła, ale obrazuje, co paradoksalne, bezradność i niemoc tłumacza, który podejmuje się przekładu prozy brazylijskiego pisarza. Nawet pełne zaangażowanie autora w przekład na język obcy nie podważy owej zasady, którą głosi sam pisarz: słowo jest nietykalne, nieprzekładalne, nienaruszalne.

Bibliografia

João Guimarães Rosa

Guimaraes Rosa, J. (1968), „Carta a Vicente Ferreira da Silva”, *Cavalo Azul*, 3, s. 31-32.

Guimarães Rosa, J. (1972), *Wielkie pustkowia*, tłum. H. Czajka, PIW, Warszawa.

Guimarães Rosa, J. (1993), „Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís”, w: I. Rodrigues Verlangieri, *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

²¹ Cyt. za: Dos Santos, 2017: 212.

²² Cyt. za: *ibidem*.

- Guimarães Rosa, J. (1994), „Grande sertão: veredas”, w: J. Guimarães Rosa, *Ficção completa*, t. 2, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Guimarães Rosa, J. (2003), *Grande sertão*, trad. E. Bizzarri, Feltrinelli, Milano.
- Guimarães Rosa, J. (2003), *Cartas A William Agel De Mello*, Ateliê Editorial, Cotia–São Paulo.
- Guimarães Rosa, J. (2003), *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, ed. M. Aparecida Faria Marcondes Bussolotti, Editora Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras / Editora UFMG, Rio de Janeiro–Belo Horizonte.
- Guimarães Rosa, J. (2004), „The Devil to Pay in the Backlands”, trans. J. L. Taylor, H. de Onís, *Revista Literatura e Cultura Litcult*, 28/12, [on-line:] <http://litcult.net/the-devil-to-pay-in-the-backlands/> – 08.05.2019.
- Guimarães Rosa, J. (2013), „Grande sertão: veredas by João Guimarães Rosa”, trad. Felipe W. Martinez, *Continent*, 3(1), [on-line:] <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/135> – 08.05.2019.
- Guimarães Rosa, J. (2017), *Gran sertón: veredas*, trad. Á. Crespo, Digital Format, [on-line:] <https://books.google.pl/books?id=PfQnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=snippet&q=aborrecido&f=false> – 08.05.2019.

Opracowania

- Academia Brasileira de Letras, [on-line:] <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa> – 08.05.2019.
- Armstrong, P. (2001), „Guimarães Rosa in Translation: scrittore, editore, traduttore, traditore”, *Luso-Brazilian Review*, 38(1), s. 63-87.
- Bizzarri, E. (2003), „Avvertenza del traduttore”, w: J. Guimarães Rosa, *Grande sertão*, Feltrinelli, Milano 2003, s. 7.
- Borges de Faveri, C. (2009), „A tradução de Guimarães Rosa na França”, *Alea*, 11(2), [on-line:] <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2009000200005> – 08.05.2019.
- Cordovil da Silva, S. (2014), *Do Sertão a Backlands: Tradução e recepção de Guimarães Rosa em 1963*, Universidade Federal do Pará, Belém.
- Crespo, A. (2017), „Nota del traductor”, w: J. Guimarães Rosa, *Gran Sertón*, Digital Format, [on-line:] <https://books.google.pl/books?id=PfQnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false> – 08.05.2019.
- Da Silva, D. (2014), „Gerais”, [hasło w:] *De onde vem as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*, LEXIKON Editora, Rio de Janeiro.
- Dos Santos, S. M. (2017), „Traduire l’oralité dans *Grande sertão: veredas*”, *Mutatis Mutandis*, 10(1), s. 209-230.

- Entrevista (2006), „Entrevista: João Guimarães Rosa por Lenice Guimarães de Paula Pitanguy”, *Germina. Revista de literatura & arte*, 2(3), [on-line:] http://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm – 08.05.2019.
- Esteves, B. (2012), „O jagunço de Munique. Da prisão por espionar o Brasil para o Reich à aclamação como tradutor, a vida dupla de Curt Meyer-Clason”, *Piauí*, 76, [on-line:] <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-jagunco-de-munique/> – 08.05.2019.
- Forte Diogo, S. M. (2009), *Homens do Sertão: Representações culturais em «Burruti»* – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa, Universidade Federal do Ceará, Departamento de literatura, Fortaleza.
- García, M. S. (2015), „Grande sertão: veredas de João Guimarães Rosa. Análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol”, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina: dissertação (mestrado), Florianópolis, [on-line:] <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/160576/338065.pdf?sequence=1&isAllowed=y> – 08.05.2019.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.
- Krause, J. R. (2013), „Aspirações irrealizadas: influências literárias e extraliterárias na tradução «falhada» de *Grande sertão: veredas*”, w: L. Ferreira de Freitas, M.-H. C. Torres, J. C. Neves Monteiro (orgs.), *Clássicos em Tradução: rotas e percursos*, Copiart / PGET-UFSC, Florianópolis.
- Leite, A. (2000), *Entrevista Guimaraes Rosa*, Editora Universitária João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Lorenz, G. (1994), „Diálogo com Guimaraes Rosa”, w: J. Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 1, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, s. 27-61.
- Machado Seidinger, G. (2008), *Guimarães Rosa em tradução: o texto literário e a versão alemã de „Tutaméia”*, Doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- Martinez de Aguiar, M. V. (2011), „Arquivos e historicização de uma tradução. A recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960”, *Manuscritica*, 20.
- Martinez de Aguiar, M. V. (2014), „Sete novelas a procura de um tradutor: a aventura de *Corpo de baile* na França”, *Letras de Hoje*, 49(2), [on-line:] <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rFs3x4gl1m0J:www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1124+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl> – 08.05.2019.
- Miné, E. (1998), „Ángel Crespo, tradutor de Guimarães Rosa”, *Scripta*, 2(3), [on-line:] <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10222/11053> – 08.05.2019.

- Netto Salomão, S. (2012), *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Nonada (2014), „Nonada, circuntristeza, enxadachim: traduzindo Guimarães Rosa”, *Livro leve solto*, 19.11, [on-line:] <https://livrolevesolto.wordpress.com/2014/11/19/nonada-circuntristeza-enxadachim-traduzindo-guimaraes-rosa/> – 08.05.2019.
- Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di Axox, Ch. de (2013), „A língua, a tradução e o perfeccionismo”, w: *SOLVE ET COAGULA – dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, s.186-203.
- Pereira Theodozio, V. M. (2011), *Autor & Edição. três sub-séries da Correspondência 1957-1967*, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pessoa Carneiro, D. (2007), „Traduções em correspondência”, *Scientia Translationis*, 5, [on-line:] <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12980/0> – 08.05.2019.
- Rodrigues Verlangieri, I. (1993), *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- Rodriguez Monegal, E. (1968), „En busca de Guimarães Rosa”, *Mundo Nuevo*, 20, s. 4-16.
- Rónai, P. (1971), „Guimarães Rosa e seus tradutores”, *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, 16(741), s. 1.
- Silva de Carvalho, L., Holanda, S. (2011), „Tradução e criação literária: Estudo da correspondência entre João Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri”, *Cultura & Tradução*, 1(1), s. 1-9.
- Utéza, F. (2012), „Présentation”, w: *Les mystères du Grande Sertão. Métaphysique de João Guimarães Rosa*, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier (*Voix des Suds*).
- Vargas Llosa, M. (2007), „¿Epopeya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?”, *Revista de Cultura Brasileña*, 5 (nueva serie), s. 100-107.
- Venuti, L. (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- Zilly, B. (bd.): Entrevista a Luiz Rebinski Junior, „EspecialCapa: Grandsertãoalemão”, *Cândido*, 74, [on-line:] <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=249> – 08.05.2019.

STRESZCZENIE

W artykule prezentuję korespondencję João Guimarães Rosy z jego tłumaczami: niemieckim, hiszpańskim, włoskim, francuskim i amerykańskim. Przypadek tego najwybitniejszego pisarza brazylijskiego XX wieku jest szczególnie, ponieważ był on poliglotą i aktywnie uczestniczył w procesie przekładu swoich dzieł. Głównym tematem listów jest przekład jego arcydzieła, jedynej powieści pisarza – *Grande sertão: veredas* (*Wielkie pustkowia*). Korespondencja ta umożliwia wgląd w poetykę brazylijskiego pisarza i jego teorię przekładu, ukazuje specyficzne relacje łączące autora z jego tłumaczami, a także odsłania rozmaite strategie translatorskie stosowane przez tłumaczy Guimarães Rosy.

Słowa kluczowe: João Guimarães Rosa, twórczość João Guimarães Rosy w przekładach, korespondencja pisarza z tłumaczami, strategie translatorskie

ABSTRACT**“Yes, We Are Partners”: Correspondence of João Guimarães Rosa with his Translators**

In the article I present the correspondence of João Guimarães Rosa with his German, Spanish, Italian, French and American translators. The case of this most outstanding Brazilian novelist of the 20th century is special, because he was a polyglot and he actively participated in the process of translating his works. The main theme of the letters is the translation of his masterpiece, the writer's only novel – *Grande Sertão: veredas* (*The Devil to Pay in the Backlands*). This correspondence provides an insight into the poetics of the Brazilian writer and his theory of translation, shows specific relations connecting him with his translators, and also reveals various translation strategies used by Guimarães Rosa's translators.

Key words: João Guimarães Rosa, works of João Guimarães Rosa in translations, correspondence of the writer with his translators, translations strategies