

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ
Instytut Badań Literackich PAN

Co widzi „burlucze oko”? Przekład literacki jako zdarzenie percepcyjne¹

Dawid Burluk – malarz i poeta pochodzenia ukraińskiego, przywódca i organizator kubofuturystów, współzałożyciel (razem z Michaiłem Łarionowem, Natalią Gonczarową i Kazimierzem Malewiczem) awangardowego ugrupowania artystycznego „Walec Karo” (*Bubnowyj Walet*), *spiritus movens* grupy „Hylaea”, skupiającej poetów tej miary co Wielimir Chlebnikow, Aleksiej Kruczonych i Władimir Majakowski, sygnatariusz futurystycznego manifestu *Poszczeczina obszczestwiennomu wkusu* [Policzek gustom publiczności] (1912) – był dla współczesnych ucieleśnieniem nowatorskiego ruchu artystycznego. Jak odnotowują kroniki rosyjskiej awangardy pierwszego dwudziestolecia XX wieku, nazwisko „ojca rosyjskiego futuryzmu” (zob. m.in. Bowlt; Kałauszyn; Kiblickij; Liwszyc 53) stało się dla współczesnych źródłem niesłychanej inwencji słowotwórczej. „Burlukizm” (*burlukizm*) i „burluczyna” (*burluczestwo*) funkcjonowały jako

1 Pierwotna wersja tego tekstu została wygłoszona w formie referatu *Groteska antropologiczna w przekładzie* podczas konferencji *Czynnik ludzki w przekładzie literackim – teorie, historie, praktyki / The Human Factor in literary translation – theories, histories, practices* (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 5-7 czerwca 2019 w Poznaniu). Bardzo dziękuję Pani Profesor Elżbiecie Tabakowskiej za ukierunkowanie mojej pracy nad tekstem pokonferencyjnym.

synonimy kubofuturyzmu. „Burluczący” (*burluczestwujuszczije*) Budietlanie nazywani byli także „burlukami”, „burlukistami” (*burlukisty*), „burluczym (*burlucz'ie*) plemieniem” lub „rozburluczonymi dziećmi” (*burluczestwujuszczije dieti*). Nagłówki gazet głosiły, że „artyści zaburluczeli...” (*zaburlukali*). W środowisku teatralnym Nikołaja Jewreinowa „burluczyć” (*burlukat', burlukan'ie, burluczestwowat'*) używane było nawet jako *terminus technicus* (zob. Liwyszcz 124; Kałaszyń 11, 192, 339; Krasickij 5). Z kolei odnazwiskowy przymiotnik jakościowy „burluczny” (*burluczij*) wszedł do słownika neologizmów Chlebnikowa (Piercowa 103), który pytał w jednym z wierszy: „Jakaż [...] siła / [...] moc bezecną zapewniła / Wyrazom: burluk i nóż niecny / W bezbronnej sztuki pierś nieszczęsną?” (Chlebnikow 2005a: 299). Jeśli nazwisko Burluka stanowiło hasło wywoławcze pierwszego rosyjskiego ugrupowania futurystycznego, to znakiem rozpoznawczym samego Burluka – jego synekdochą – było niewątpliwie „burlucze oko” (*burluczij gładz*). W lirycznym portrecie Burluka Chlebnikow wspominał:

Jednooki malarz,
Swe szklane oko ciemnej wody
Przecierając chustką do nosa [...]
Szkłem zakrywałeś
O rączce z szylkretu.
I niby świder
Spoza szklanego pancerza
Świdrowałeś rozmówcę (Chlebnikow 1963: 157)².

Burluk był jednym z pierwszych artystów, którzy uczynili własne ciało, ubiór i styl bycia obiektem działań artystycznych (zob. Riesztetikowa). Uwagę

2 W przekładzie Jana Śpiewaka. Por. oryginał wiersza z 1922 roku: „Odnogłazyj chudożnik / Swoj stiekliannyj gładz tiomnoj wody / Wytiraja płátkom nosowym [...] / Stieklóm zakrywają / S czerepachowej ruczkoj ./ [...] Iz-za stiekliannoj bronii, iz-za okopa [...] / Swierlił sobiesiednika” (Chlebnikow 2008: 90) oraz dwa konkurencyjne polskie przekłady: Wiktora Woroszyłskiego: „Jednooki artysta, / Swe szklane oko ciemnej wody / Wycierając chusteczką do nosa [...] / Szkłem zakrywając / Z żółwim trzonkiem. / I niczym wiertło / Zza szklanego pancerza / Świdrowałeś rozmówcę” (Woroszyłski 1984: 45) oraz Adama Pomorskiego: „Jednooki malarz, / Szklane swe oko o ciemnej tęczówce / Przecierając chustką do nosa / [...] Przesłaniając szkłem / Z szylkretową rączką, / Niczym wiertłem, / Spod szklanego pancerza [...] / Świdrowałeś rozmówcę...” (Chlebnikow 2005a: 298-299).

współczesnych przykuwały nie tylko olbrzymia postura „zwierzopodobnego”, „brzemienego mężczyzny”³ oraz uwieczniony przez Chlebnikowa lorgnon z szyldkretową rączką, „długopół surdut, pąsowa aksamitna kamizelka na potężnym brzuchu [...] i cylinder”⁴, ale także roślinne i zwierzęce wzory wymalowane na twarzy poety, ekstrawagancki kolczyk w uchu oraz – przede wszystkim – sztuczne oko⁵. „Jednooki satyr” – pisał o Burluku Kruczonych, utrwalając w tym przydomku nie tylko ostentacyjnie eksponowany fizyczny defekt – jednooczność, ale też osobliwe, bo autokreacyjne „erotoszaleństwo” i satyriasis kubofuturysty. „Swoją odpychającą urodą [Burluk – T.B.T.] jak gdyby pysznił się nawet i podkreślając jej niedostatki sublimował je w swój osobliwy styl” – wspominał Benedikt Liwzyc (Liwzyc 33). Rozrośnięte do groteskowych rozmiarów i obdarzone autonomią „burlucze oko” sportretował też poemat Władimira Majakowskiego „Obłako w sztanach. Tietraptich” [Obłok w spodniach. Tetraptyk] (1915):

Wtedy,
jak gdyby na tonącym drednencie,
duszący spazm
włókł
ku oknom otwartym szeroko,
– przez swe do krzyku rozdarte oko
lazł
oszałały Burlúk! (Majakowski 240-241)⁶.

Trzeba dodać, że fantastyczna scena wylazenia Burluka przez oko zachwycała Michaiła Bachtina, który dostrzegł w obrazie swoistej transgresji wskrzeszenie starożytnej groteski (Bachtin 377).

- 3 Jak wspominał Burluka Benedikt Liwzyc (Liwzyc 9, 52). Aluzja do wiersza Burluka „Płodonosiaszczeje”, rozpoczynającego się od słów: „Mie nrawitsia bieriemienyj muszczina...” (Belenson 59); w tłumaczeniu Edwarda Balcerzana: „Podoba mi się mężczyzna w ciąży...” („Płodonośne”) (Balcerzan 1971: 36).
- 4 Jak opisywała artystę Ludmiła Majakowska (Woroszyłski 1984: 44).
- 5 Burluk stracił oko w dzieciństwie wskutek zabawy z jednym z braci, który wystrzelił z zabawkowego pistoletu, lub wskutek samookaleczenia glinianą kulką z procy. Zob. *Brat’ja i siostry Burluki: Miemuarnyj rasskaz s togo swieta*, źródło elektroniczne.
- 6 W przekładzie Juliana Tuwima. Por. oryginał „I / kak w gibiel’ driadnouta / ot duszaszczich spazm / brosaajusia w razinutyj liuk – / skwoz’ swój / do krika razodrannyj głaž / liež, obiezumiew, Burluk” (Majakowski 1949: 305-306).

„Burlucze oko” to jednak nie tylko przedmiot poznania, temat i „chwyt” rozlicznych werbalnych⁷ i wizualnych wypowiedzi artystycznych⁸, ale nade wszystko poznający podmiot⁹. Niezwykłe, lecz przez współczesnych dobrze rozpoznawalne własności percepcji „burluczego oka” uległy swoistej konwencjonalizacji, wyznaczając zasadnicze cechy kubofuturystycznej groteski antropologicznej¹⁰. Uznając istnienie ścisłej korelacji między wyróżniającym kubofuturystów „malarskim widzeniem świata”, które Edward Balcerzan nazwał notabene „dyktaturą oka”, a werbalną i wizualną reprezentacją świata, można zapytać nie tylko o to, jaki sposób patrzenia zakłada „burlucze oko”, ale także o specyfikę językowo-stylistycznej reprezentacji „burluczej” percepcji wzrokowej.

Problemy artystycznej reprezentacji widzenia jednoocznego (monokularnego), którą Chlebnikow charakteryzował jako „czary burluczego martwego oka”¹¹, omówię na przykładzie jednego z „malarskich”¹² wierszy Burluka – *Kartina* pochodzącego z nowojorskiego, emigracyjnego tomu poety *1/2 wieka* (1932) oraz polskiego przekładu poetyckiej miniatury dokonanego przez Balcerzana. W analizie porównawczej sensualnych poetyk oryginału i przekładu uwzględnię kilka różnych, choć ściśle powiązanych ze sobą aspektów: 1) językowo-stylistycznej reprezentacji podmiotowego doświadczenia percepcyjnego, 2) literackiej tematyzacji ludzkiej cielesności, 3) wewnątrztekstowych sygnałów aktywności twórczej tłumacza, czyli „immanentnej poetyki przekładu”¹³, 4) translatorskiej transformacji doświadczenia percepcyjnego i wreszcie: 5) sensorycznej percepcji

7 Można by jeszcze przytoczyć wiersz Jeleny Szwarz *Burluk* (1974): „O russkij Polifem! Garmonii striekało / Twój wyzło gład”. W wierszu Szwarz nazwisko Burluka jeszcze raz staje się gniazdem słowotwórczym: „Jawił się on i Chaos zaburlił / I asymmetrija wzygrała...” (Szwarz 14).

8 Żywotność tej inspiracji potwierdza niedawna wystawa *Burluk-Burliesk* (2017) w moskiewskiej galerii „Na Kaszyrkie”. Zob. *Burluk-Burliesk*, źródło elektroniczne.

9 Zob. rozważania Balcerzana na temat „dyktatury oka” w rosyjskiej poezji awangardowej i nierozdzielnie z nią związanych sztukach plastycznych (Balcerzan 1984: 23-40).

10 Odwołuję się do rozumienia groteski Lee Byrona Jenningsa (Jennings 295).

11 W przekładzie Pomorskiego (Chlebnikow 2005a: 299) i Jana Śpiewaka (Chlebnikow 1963: 158). Por. oryginał: „I było wsio czarami burluczego miortwego gładza” (Chlebnikow [1921] 2008: 91).

12 Na rozległe relacje twórczości poetyckiej Burluka oraz tematów i gatunków malarskich (pejzaży wiejskich, miejskich, morskich, „fabrycznych”, portretów, martwych natur, malarstwa mitologicznego i historycznego, groteskowych szkiców) zwraca uwagę Krasickij (2002).

13 Rozumianej jako „zespół wybranych rozwiązań językowo-stylistycznych, podporządkowanych koncepcji interpretacyjnej tekstu” (Legeżyńska 91).

utworu literackiego w kulturach źródłowej i docelowej. Oto tekst oryginału i przekładu:

Kartina

Krasiwozadaja Wieniera
 Jemu służywszaja modielju
 K izobraženiju potier'
 Bieło naniesionnych mietielju
 Czto by sniesti chrus talno igo
 Zimoprokatnogo moroza
 Sama Wieniera Kallipiga
 Kostra u nożek dierży t rozu.
 Jej pomagajut dwa amura
 Razdu t' ziemnyje płamiena
 I sam Boriej naduwszys' chmuro
 Gliadiaszczij tiel sich gruppu na.
 (Burluk 1932: 10)

Obraz

Przepięknozada Afrodyta
 Która mu jako model służy
 By odmalował biel ubytków
 Ze śnieżnej wyniesionych burzy
 I żeby strącić jarzma kryształ
 Mroźny jak bieg zimokuligu
 Różę u stóp swych ma ogniska
 Ta Afrodyta Kallipiga
 Dwa pomagają jej amorki
 Wydmuchać płomień ziemny z dna
 I sam Boreasz w dąsie srogim
 Patrzący ciał tych grupę na.
 (Burluk 1967b: 107)

Wiersz-miniatura *Kartina* podejmuje tematykę mitologiczną, odsyłając do zabytków antycznej sztuki przedstawieniowej: marmurowego posągu rzymskiej

bogini piękna i miłości *Venere Callipigia* – ozdoby Kolekcji Farnese Narodowego Muzeum Archeologicznego w Neapolu (zob. Soles 431), popularnych figuralnych motywów dekoracyjnych: amorków (kupidynów) – wyobrażeń miłości oraz starożytnych wizualizacji dmącego Boreasza – boga wiatru północnego. Odczytując wiersz Burluka w kontekście werbowizualnych praktyk innych „Hylaejczyków”, przede wszystkim poetyckiego opisu pracowni malarskiej Burluka autorstwa Chlebnikowa, Balcerzan wyjaśnia, że

Burluk [...] z analogiczną skrupulatnością odnotowuje kolejne etapy pracy nad klasycystyczną kompozycją. Jest modelka, „przepięknozada Afrodyta”, jest ziąb pracowni, jest – grzejąca zziębniętą modelkę – róża u jej stóp: zamiast ogniska (Balcerzan 1984: 25).

W świetle tej interpretacji, wiersz *Kartina* można uznać za swobodną ekfrazę własnego obrazu olejnego Burluka *W mastierskiej* [W pracowni]¹⁴ przedstawiającego malarza przy sztaludze, szkicującego na płótnie sylwetkę odwróconej do niego plecami gniazda modelki.

Mimo jednorodności i względnej stabilności tej „warsztatowej” wykładni interpretacyjnej („Kartina” jako „poetyckie widzenie” własnego obrazu malarzkiego; Boreasz jako personifikacja mroźnego wiatru hulającego po pracowni lub śnieżycy za oknem), w tekście utworu pozostaje kilka miejsc o niejasnej semantyzacji. Jeśli wiersz jest ekfrazą statycznej, asymetrycznej kompozycji malarskiej, utrzymanej zresztą w wąskiej, ale ciepłej gamie barwnej, niejasne jest nie tylko „chrustal’no igo” („kryształowe jarzmo”) (metaforyczne określenie przymusowego zneruchomienia skostniałej z zimna modelki?), ale przede wszystkim semantyka chaotycznego ruchu, wirowania, pędu, szybkości i wesołej dziecięcej zabawy („zimoprokatnyj moroz” – „bieg zimokuligu”, „mietiel” – „śnieżna burza”), „kostra roza” („róża ogniska”) i postaci amorków próbujących rozdmuchać „ziemnyje płamiena” („płomień ziemny z dna”).

Dopiero aktualizacja kontekstu siedemnastowiecznego malarstwa flamandzkiego i rozpoznanie w wierszu „rozproszonej ekfrazy” kilku mitologicznych płócien Petera Paula Rubensa pozwala na rekonstrukcję i integrację sensów figuralnych oraz przywrócenie spójności semantycznej tekstu. Grupa słów tematycznych wywołujących pole znaczeniowo-emocjonalne¹⁵ „chłodu”

14 Wszystkie przywoływane w tym artykule obrazy Burluka można obejrzeć na stronie Gallerix.ru. Zob. *Dawid Dawidowicz Burluk*, źródło elektroniczne.

15 Odwołuję się tu do koncepcji pola znaczeniowego w badaniu przekładów poetyckich Balcerzana (Balcerzan 1968: 57; 1998).

(„mietiel” – „śnieżna burza”, „chrustał’no igo” – „kryształowe jarzmo”, „zimoprokatnyj moroz” – „bieg zimokuligu”) uruchamia odniesienia do barokowych aktów *Venus Frigida* – „ziębnącej Wenus”: malarskiej interpretacji słów Terencjusza: „sine Cerere et Libero friget Venus”: „bez chleba i wina Wenus mrozem ścina” (Terencjusz 374). Wersy:

Sama Wieniera Kallipiga
 Kostra u nożek dierżył rozu.
 Jej pomagajut dwa amura
 Razdut’ ziemnyje płamiena

Rózę u stóp swych ma ogniska
 Ta Afrodyta Kallipiga
 Dwa pomagają jej amorki
 Wydmuchać płomień ziemny z dna

odsyłają do dwóch Rubensowskich „zmarzniętych Wenus” portretowanych w towarzystwie amorków usiłujących rozniecić ognisko: *Venus Frigida* (1614) oraz *Wenera i Kupid przy ognisku* (ok. 1610-1620). Za model „chłodnych” przedstawień Wenus miała posłużyć Rubensowi marmurowa rzeźba *Afrodyta kucająca* (150-100 p.n.e.) Doidalsesa z Bitynii i *Venere Callipigia*¹⁶. Afrodyta kucająca (po kąpeli lub przy ognisku) i *Venus Frigida* to jednak przedstawienia statyczne. Splecione pola semantyczne „chłodu” i „niewoli” („chrustał’no igo” – „jarzma kryształ”), słowa sugerujące dynamizm („mietiel” – „śnieżna burza”; „zimoprokatnyj moroz” – „bieg zimokuligu”), a zwłaszcza „Boriej naduwszys’ chmuro” („Boreasz w dąsie srogim”) nieobecny na płótnach przedstawiających zmarzniętą Wenus¹⁷ – zdają się odsyłać do innego obrazu Rubensa: *Boreasz porywający Oreytyję* (ok. 1615-1618). Inspirowane *Metamorfozami* Owidiusza płótno przedstawia dramatyczną scenę porwania królewny ateńskiej przez oszalałego z miłości boga wiatru północnego. Splecione ciała skrzydlatego, brodatego starca z posępną twarzą i (wzorowanej na przedstawieniach Afrodyty Kallipigi) nagiej kobiety

16 Na temat źródeł inspiracji i realizacji zamysłu artystycznego Rubensa *Venus Frigida* zob. Konrad Renger (1981) i Holo (1978/1979). Por. także obraz Rubensa „Wenera, Bachus i Cerera” (1613).

17 Na płótnie *Venus Frigida* (1614) Rubensa postać wyłaniająca się z mroku to nie Boreasz, tylko pożądlivy, kozłonogi satyr.

o bujnych kształtach, masywnych udach, krągłych piersiach i obfitych pośladkach, osłoniętych udrapowaną tkaniną, oświetlone rozproszonym błękitnawym światłem, unoszą się w przestworzach wśród śnieżnej zamieci. Towarzyszące im rozdokazywane putta – figlarne reprezentacje wiatru północnego, na przekór grozie sytuacji rzucają w siebie śnieżkami i próbują złapać wirujące kulki gradu. Znamionną cechą przedstawienia Rubensa jest to, że unieruchomiona na płótnie zwarta grupa ciał wypełnia szczelnie obraz z każdej strony. Nie ma tu miejsca na lot (zob. Alpers 289-291).

Trzeba podkreślić, że w Burlukowskiej „ekfrazie rozproszonej” przedmiot referencji jest niestabilny – *W mastierskiej* nie należy do powszechnie rozpoznawalnych obrazów olejnych kubofuturysty, a malarstwo Rubensa stanowi tu zaledwie rodzaj „zaszczepienia wizualnego”¹⁸, od którego zaczyna się swobodna wariacja na temat barokowych przedstawień *Venus Frigida*. Ekfrazja opisuje jednak nie tylko dzieło sztuki, ale przede wszystkim tego, kto to dzieło ogląda (zob. Dziadek 72): poetę-malarza i tłumacza. Osobliwość ich oglądu uwidacznia się w całościowym pomyśle interpretacyjnym i służących jego realizacji środkach językowo-stylistycznych.

Przydomek „Krasiozadaja” to kalka słowotwórcza greckiego *kallipygos* (*kállos* ‘piękny’, *pygḗ* ‘pośladki’; „pięknotyła”, „mająca piękne pośladki”, po rosyjsku: „imiejuszczaja krasiwij zad”, „s krasiwymi jagodicami”). W przekładzie przydomek Afrodyty „Przepięknozada” – dokładna kalka słowotwórcza z rosyjskiego „krasiozadaja” z dodatkowym prefiksem „prze-” nie tylko pozwala wypełnić jambiczny schemat metryczny i uwydatnia stopień nasycenia właściwości (przesadnia), ale przede wszystkim przenosi akcję wiersza w sferę groteski językowej. Żartobliwe „upiększenie” modelki powoduje animalizację ludzkiego ciała, potęgując antropologiczną groteskę. Uwypuklając zwierzęce cechy Afrodyty, tłumacz odsyła raczej do malarstwa Burluka z motywem koni, które przyniosły poecie miano „dzikiej kobyły / Z czarnoziemów Rosji”¹⁹ w wierszu Chlebnikowa niż do hellenistycznego kanonu proporcji postaci ludzkiej. Przydomek „Przepięknozada” koresponduje nadto z „zimokuligiem” – neologizmem oznaczającym zimową przejażdżkę saniami – za końskim zadem i „jarzmem” – zaprzęgiem zakładanym na kark zwierzęcia. „Przepięknozadaj Afrodycie” bliżej wreszcie do archaicznego kultu płodności

18 Odwołuję się tu do terminu Adama Dziadka (Dziadek 21).

19 W przekładzie Pomorskiego (Chlebnikow 2005a: 298). Ros. „Bujnaja kobyła / S czernoziemow Roszii” (Chlebnikow 2008: 90). W przekładzie Wiktora Woroszyłskiego: „Wybujaja klacz / Z czarnoziemów Rosji” (Woroszyłski 1984: 45), u Jana Śpiewaka: „Porwywista kobyła / Z czarnoziemów Rosji” (Chlebnikow 1963: 157).



Il. 1. Dawid Burliuk, rysunek w almanachu *Dochłaja luna: Futuristy: Stichi, proza, stat'i, rysunki, oforty* (1914). Domena publiczna



Il. 2. Dawid Burliuk, rysunek w almanachu *Dochłaja luna: Futuristy: Stichi, proza, stat'i, rysunki, oforty* (1914). Domena publiczna

i neoprymitywistycznych przedstawień kobiecej nagości znamiennej dla rosyjskich kubofuturystów niż do erotyzmu sztuki antycznej. Tłumacz wyznacza intersemiotyczny „styl odbioru”²⁰ wiersza Burliuka nie tylko w kontekście „scytyjskich bab kamiennych” (Liwszyc 49), „paleolitycznych” Wenus Burliuka z almanachów *Mołoko kobylic* (Kobyłe mleko) (1914), *Dochłaja luna* (Zdechły księżyc) (1913), *Strielec* (Strzelec) (1915) lub tomu poetyckiego *Wielimir Chlebnikow. Tworienija 1906-1908* (1914)²¹ – zwłaszcza tych z towarzyszącym motywem koni, ale także, na przykład, w odniesieniu do serii portretów Wenus Michaiła Łarionowa: *Wieniera* (1912), *Wienus i Michaił* (1912), *Kacapskaja Wieniera* (1913) czy *Wieniera s pticej* (1920-1930)²².

20 Przywołuję termin Michała Głowińskiego (1975).

21 Zob. reprodukcje rysunków Burliuka w „Chlebnikowskim” numerze „Literatury na Świecie” 1984, nr 2 (lut), s. 20, 52, 63, 72, 214 oraz ilustracji Dawida i Władimira Burliuków: s. 186, 188.

22 Kubofuturystyczną podobizną „przepięknozadej Afrodyty”, zwłaszcza w polskim przekładzie, należałoby także umieścić w kontekście „literackich Rubensów” Wisławy

Epitety złożone: „krasiwozadaja Wieniera” i „zimoprokatnyj moroz” pokrewne są neologizmom Chlebnikowa: „wieczero griwy koni” („wieczorogrywe konie”)²³, „siewierowłasaja diewa” („północnowłosa panna”²⁴), „społochogriwaja konnica” („konnica popłochogrzywa”²⁵) czy „wriemiaszerstny tieła” („czasoszerste ciała”²⁶), w których Ronald Vroon rozpoznał futurystyczną modyfikację epitetu homeryckiego, potęgującą epickość i malarskość miniatur poetyckich (zob. Vroon 88)²⁷. Groteskowo-animalistyczny epitet „przepięknozada”, choć zachowuje konstrukcję antycznego epitetu, zrywa z wzniosłością homeryckiego stylu. Chociaż polski tłumacz rezygnuje z kalki epitetu złożonego „zimoprokatnyj moroz”, zastępując go porównaniem „mroźny jak bieg zimokuligu”, pozostaje w granicach poetyki „słów skoncentrowanych” i fantastyki słowotwórczej Burluka, który – jak zauważył historyk rosyjskiej awangardy Nikołaj Chardżijew – „przykleja jeden określnik do drugiego bądź też do pojęcia określanego” (Chardżijew 146), np. „jabłokokrupnyje rysaki” („jabłkozade kłusaki”, pokrewne „przepięknozadej Afrodycie”), „wliekuszczewłasnyj pliaż” („nęćącowładcza plaża”)²⁸ lub „żguczeplamiennyj rozowij krug” („pałaco-płomienny różany krąg”), pokrewny metaforze „roza kostra” z wiersza *Kartina*. Należy podkreślić, że zrosty jako przejaw podstawowej ikoniczności języka najlepiej ujawniają specyfikę „burluczego” widzenia²⁹. Neologizm „zimokulig” powiela strukturę takich Burlukowskich poetyzmów jak: „katafalkotanc” („katafalkotaniec”), „nieżnoformy” („czułoformy”), „rozomramor” („różomarmur”) czy „farforboka” („porcelanoboki”) w wierszu „Kupalszczica leżała pod otkosom / Na rozowij piesok mietnuw farforboka” (Burluk 1932: 10), które Balcerzan przełożył jako

Szyborskiej („Kobiety Rubensa” z tomiku *Sól*, 1942), Tadasza Różewicza („W róży” z tomu *Nic w płaszczu Prospera*, 1962) i Stanisława Dąbrowskiego (*P.P. Rubens, leda mit dem Schwan; P.P. Rubens, Christus auf dem Meer; P.P. Rubens, Die Wildscheinjagd* z tomu *Album niemieckie*, 1980). Ta problematyka zasługuje jednak na odrębny artykuł. Por. Wysłouch 2007a i 2007b.

- 23 Przykłady z wiersza *Skifskoje* (Chlebnikow 2000, t. 1: 412) i przekładu Pomorskiego *Scytyjskie* (Chlebnikow 2005b: 53).
- 24 Przykłady z wiersza *Tak kak* (Chlebnikow 1968: 104) i przekładu Pomorskiego ****Matka nieobecnooka kołyszje kolebkę* (Chlebnikow 2005b: 61).
- 25 Przykłady z wiersza *Grobataja jaw* (Chlebnikow: 1968: 269) i przekładu Pomorskiego *Grobata jawica* (Chlebnikow 2005b: 61).
- 26 Przykłady z wiersza ****Sutkonogich tabun kobylic...* (Chlebnikow 2000, t. 1: 165) i przekładu Pomorskiego ****Dobonogie tabunem źrenice...* (Chlebnikow 2005b: 56).
- 27 O „zagadnieniach epickości w estetyce i poetyce Chlebnikowa” zob. Duganow.
- 28 Neologizmy Burluka podaję w polskim przekładzie Pomorskiego (Chardżijew 146).
- 29 Bardzo dziękuję p. prof. Elżbiecie Tabakowskiej na zwrócenie mi uwagi na ten fakt.



Il. 3. Dawid Burluk, rysunek w tomiku Wielimira Chlebnikowa *Tworienija*, 1906-1908 (1914).
Domena publiczna



Il. 4. Dawid Burluk, rysunek w tomiku Wielimira Chlebnikowa *Tworienija*, 1906-1908 (1914).
Domena publiczna

„udfajanse”: „Już wykąpana legła śród kosaćców / Cisnąwszy udfajanse na różowy piach” (Burluk 1967a: 107). Analiza i interpretacja tego dwutekstu wymagałaby osobnego artykułu; tu tylko zaznaczę, że wyobraźnia lingwistyczna (i somatyczna) tłumacza wzmacnia semantykę krągłości: „udfajanse” (uda na podobieństwo toczzonego lub modelowanego ręcznie fajansu) wydają się bardziej krągłe i gładkie niż „farforboka”.

Jak przekonuje Izabella Anna Malej, przywołując barokowy kontekst interpretacyjny, „Burluk tworzy własną wizję Biologicznej, Ziemskiej Afrodyty, którą można nazwać awangardową siostrą Wenus Rubensowskich, gdyż podobnie jak one – stanowi ucieleśnienie biologicznej bujności” (Malej 472)³⁰. O ekscentrycz-

30 Celnie wskazując cechy charakterystyczne kubofuturystycznych przedstawień nagości, literaturoznawczyni mylnie przypisuje autorstwo obrazu *Wieniera s pticzej* (1920-1930) Michaiła Łarionowa Burlukowi.

nym nagromadzeniu oraz pomysłowości literackich i plastycznych reprezentacji kobiecej cielesności w twórczości Burluka pisał Kruczyński:

Gdyby zebrać [...] rysunki [Burluka – T.B.T.] z lat 1912-22, okazałyby się, że dziewięćdziesiąt procent z nich to przedstawienia tęgich, nagich kobiet pod wszystkimi kątami. Dominują miednica i pośladki. Są i takie rysunki, na których widoczne są „dwa fronty” na raz – twarz i miednica (przesunięcie graficzne). Istnieją trójpiersiste i wielopiersiste kobiety (Kruczyński 127-128, przeł. T.B.T.).

Poetyckie i malarskie „Wenery” Burluka: „Przepięknoszada Afrodyta” i neoprymitywistyczne, „paleolityczne Wenus” z futurystycznych almanachów *Moloko kobylic*, *Dochłaja luna* lub *Strielec* to jednak nie tylko, jak w przypadku pozostałych kubofuturystów, estetyczna prowokacja w wymiarach: wizualnym, mitycznym, symbolicznym, erotycznym i historyczno-artystycznym (zob. Malej), ale przede wszystkim efekt artystycznej problematyzacji jednoocznych wrażeń sensorycznych.

Cechą widzenia jednoocznego jest płaski, dwuwymiarowy obraz wypukłych przedmiotów. Dopiero różnica między dwoma obrazami otrzymanymi przez dwoje oczu pozwala mózgowi wyliczyć niedostrzegalny bezpośrednio trzeci wymiar i uzyskać efekt głębi przedmiotu. Widzenie stereoskopowe, przestrzenne jest osobom jednoocznym niedostępne. Jednooczność jako źródło osobliwości artystycznej wizji Burluka rozpoznał Kruczyński. Pytał kubofuturysta:

Skąd ten przepych cielesnych, wybujałych przedstawień? Wzmózione zainteresowanie kulami i półkulami u osoby, dla której są tylko kołami lub płaskimi odcinkami? To nie pornografia i erotyczne rozzuchwalenie, ale uderzająco logiczna konsekwencja defektu fizycznego – jednooczności. Działa tu powszechne prawo psychiczne. Odczucie własnej niepełnowartościowości, ułomności pod pewnym względem powoduje nieodparte pragnienie jej wypełnienia, przewyciężenia, zatriumfowania nad nią, przynajmniej w płaszczyźnie czysto spekulatywnej, tym bardziej w sztuce, zwłaszcza plastycznej.

Człowiek chce przekonać siebie i nie tylko siebie, ale także innych o mniemanym zwycięstwie nad wrogą naturą. Dlatego z niezwykłym uporem rysuje przesadnie wypukłe formy, tłuste ciała, zwracając uwagę szczególnie na okrągłe części. Chce powiedzieć:

– Zobaczcie, ja widzę! (Kruczyński 127-128, przeł. T.B.T.).

Różnicę widzenia jedno- i dwuocznego oraz kompensacyjną funkcję sztuki uwyrażnia porównanie stylów artystycznych braci Burluków: rozdętej okrągłości dosadnych rysunków (jednocznego) Dawida, przedstawiających postaci kobiece z kilku punktów widzenia i płaskich, wydłużonych postaci z rysunków (dwuocznego) Władimira, na przykład w drugim wydaniu futurystycznego almanachu *Dochłaja łuna* (1914) (zob. Kruczonych 128-129). „W twórczości Władimira – jak wspomina Benedikt Liwšyc – dominującą rolę grało płaszczynowe odczucie świata zewnętrznego. Jego skrajnie uproszczone pejzaże nie wydawały się nawet zbiorem figur stereometrycznych: już go nie interesowała grzeszna przestrzeń, wtrącona do czyścica kubizmu” (Liwšyc 21). Inaczej rysunki Dawida, które „pragnęły stać się szkieletem obrazu, [...] obrosnąć mięsem, wezbrać krwią” (Liwšyc 22).

Dawid Burluk z żarliwą gorliwością zabiega o potwierdzenie „kompletności”, „pełnowartościowości” własnej percepcji. Budowaniu iluzji trójwymiarowego obrazu służą nie tylko „plastyczne” epitety homeryckie („krsiwozadaja Afrodita”, „zimoprokatnyj moroz”), ale przede wszystkim syntaktyczne środki stylistyczne. Inwersja w ostatnim wersie „Gliadiaszczij tiel sich gruppu na”, wzorowana na angielskich pytaniach z przyimkiem przesuniętym na koniec zdania (np. What are you looking at?), powtarza chwyt zastosowany wcześniej w wierszu *Žena Edgara Po* (Żona Edgara Poe’go): „Eto było w tumanie / Okrain N’ju-Jorka na!” (Burluk 1924: 32), w którym inwersja służy rejestracji kinestetyczno-propriocepcyjnego doświadczenia poruszania się po omacku we mgle. Przystawny szyk wyrazów „tiel sich gruppu na” stanowi jednocześnie wyraziste nawiązanie do poetyki rosyjskiego klasycyzmu. Burluk i w ślad za nim tłumacz („patrzący ciał tych grupę na”) naśladują tę samą archaiczną, inwersyjną manierę poetycką, którą parodiował na przykład Nikołaj Niekrasow w odzie *Son (Podražanije Wasiliju Kirilłowiczu Tried’jakowskiemu)* (Sen. Naśladowanie z Wasilija Kirilłowicza Triediakowskiego): „Pokojas’ spjat wsie odrie mjagkom na, / Tiem prijatstwa wkuszaja ot mjagkogo sna” (Niekrasow 519)³¹.

W wierszu *Kartina* inwersja wynika nie tylko z jambicznego toku rytmiczno-intonacyjnego, konieczności doboru rymu krzyżowego dla „płamienia” (w polskim przekładzie dla „dna”) i parodystycznego naśladowania rosyjskiej poetyki klasycystycznej, ale przede wszystkim z potrzeby uwypuklenia objętości, plastyczności, materialności i pełnowymiarowości ciał. Kalka składniowa rosyjskiej konstrukcji: „Patrzący ciał tych grupę na” w polskim przekładzie wzmacnia antropologiczną groteskę, sugerując animalizację i uprzedmio-

31 Bardzo dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi za wskazanie tego kontekstu analityczno-interpretacyjnego.

owanie ciał zbitych w jedną masywną, trójwymiarową bryłę, którą można oglądać z wielu stron. Uwydatnia semantykę ciasnego splotu, zwartości, ale też statyczności układu ciał zastygłych w chwilowym bezruchu i stłoczonych w ciasnej przestrzeni, jak na płótnie Rubensa przedstawiającym Boreasza uprowadzającego Orejtyję. Inwersja jest tu zatem odpowiednikiem „światłocienia” w przedstawieniu malarskim (por. Tabakowska 41).

Ale inwersyjna składnia pełni w wierszu Burluka przede wszystkim funkcję epistemiczną: „rejstruje” postrzeganie następstwa wypukłych profili (malarza, modelki, amorków, Boreasza) wyłaniających się horyzontalnie przed patrzącym podczas okrążania bryły ciał. Efekt dookolności i ciągłości ruchu „podmiotu patrzącego” wspomaga anakolutyczna składnia oraz dwukrotne powtórzenie imienia i przydomku bogini miłości („Krasiwozadaja Wieniera” w pierwszym wersie i „Sama Wieniera Kallipiga” w wersie siódmym, a więc dokładnie w połowie wiersza). Można by powiedzieć, że Boreasz „gliadiaszczij tiel sich gruppu na” („patrzący ciał tych grupę na”) okrąża bryłę unieruchomionych postaci dwukrotnie. Linia startu usytuowana jest za plecami modelki oraz portretującego ją malarza – widocznych z perspektywy okrążającego „podmiotu widzącego”. Wers siódmy wyznacza początek drugiego okrążenia. Czas trwania jednego okrążenia to 6 wersów (w polskim przekładzie „drugie okrążenie” grupy ciał przez jest krótsze o jeden wers). Wprowadzenie inwersji i postaci wszechobylskiego Boreasza pozwala poecie-malarzowi uzyskać efekt widzenia stereoskopowego i ruchomego – dwuocnej percepcji głębi i przestrzennego usytuowania obserwowanych obiektów. W kategoriach teorii widzenia Władysława Strzemińskiego specyfikę widzenia „burluczego oka” można byłoby określić jako „widzenie konturowe” (rysunki „paleolitycznych” Wenus), które – dzięki skupionemu wysiłkowi mentalnemu – staje się nie tylko „widzeniem bryły” (z charakterystycznym zachowaniem odrębności i opozycji między percypującym podmiotem a percypowanym przedmiotem) i „widzeniem światłocieniowym” (rola inwersji w wierszu), ale osiąga najwyższy stopień „świadomości wzrokowej”, czyli „pełne widzenie empiryczne”, a ściślej: kubistyczny „realizm widzenia ruchomego”³².

Gromadząc argumenty na rzecz własnej zdolności widzenia stereometrycznego mimo jednoocności, Burluk sięga po niezawodne, przynajmniej tak

32 Zob. rozprawę Elżbiety Tabakowskiej (2019), w której badaczka rekonstruuje pięć uwarunkowanych historycznie typów świadomości wzrokowej wyodrębnionych przez Strzemińskiego po to, by dokonać „przekładu” języka jego „teorii widzenia” na język gramatyki kognitywnej. W rozpoznaniu badaczki ogólna struktura języka odzwierciedla rozwój twórczych zdolności człowieka, skorelowany z rozwojem sposobu widzenia świata wyznaczonego przez etapy historii malarstwa.

mogłoby się wydawać, narzędzia poetyckie: (1) „unaoczniającą” ekfrazę własnego obrazu i barokowego, „bujnokształtnego” malarstwa Rubensa, (2) sensualne epitety homeryckie (wizualny: „kрасивозадaja” i dotykowo-propriocepcyjny: „zimoprokatny”), (3) anakolutyczną, inwersyjną składnię umożliwiającą „uprzestrzennienie” grupy ciał, którą jednoocznym obserwatorem postrzega jako figurę płaską, wreszcie: (4) nawrotowy, refreniczny układ wersów. Widzenie trójwymiarowe, wrażenie głębi jest w wierszu „Kartina” sztuczne, „wyrozumowane”. Stanowi rezultat świadomych, celowych zabiegów artystycznych. Efekt tych zabiegów jest jednak paradoksalny.

Nadmierne zagęszczenie środków poetyckich i związana z nim nachalność bodźców sensualnych w ograniczonej wersowej przestrzeni miniatury poetyckiej powoduje nie tylko „uniezwyklenie”, ale przede wszystkim istotne „utrudnienie” i „spowolnienie” percepcji³³, a nawet całkowitą „sensualną anestezję”³⁴ odbiorcy. Wyobrażenia sensoryczna czytelnika, trzymana w jarzmie inwersyjnej składni jak Orejtyja w ciasnym uścisku Boreasza, z trudem wznosi się ponad czysto spekulatywną wizję. Sensoryczne „odrętwienie” czytelnika jest pochodną trudności rewizualizacji opisywanej w wierszu *Kartina* sceny. Perspektywa widzenia podmiotu lirycznego jest perspektywą nienaturalną, bo nadmiarową, raczej konceptualną (można by rzec „kubistyczną”) niż podpartą doświadczeniem somatycznym. Osoba mówiąca w wierszu widzi modelkę – jak na grafikach Burluka z almanachu *Dochłaja luna* – od tyłu, zza pleców szkicującego jej sylwetkę malarza, i jednocześnie od przodu, wraz ze skupionymi u jej stóp amorkami. Widzi zarówno Boreasza krążącego nad grupą ciał, jak i „różę ogniska” u dołu sceny. Dodatkowo, wraz z Boreaszem, w dookólnym biegu, śledzi następstwo zarysów wyłaniających się horyzontalnie ciał, sondując odległości między postrzeganymi obiektami. Te „sferycznie rozproszone”, „dośrodkowe” punkty widzenia są przeciwwagą dwuocznego ludzkiego widzenia. W wierszu *Kartina* poszczególne perspektywy nakładają się na siebie jak na wczesnym obrazie Burluka *W mastierskoj*, gdzie podest modelki i paleta malarza przedstawione zostały z lotu ptaka, płótno na sztaludze – z perspektywy żabiej, pomieszczenie (ściany i okno) to efekt zastosowania perspektywy centralnej (zbieżnej). Spiętrzenie wielu perspektyw pomaga stworzyć złudzenie głębi, ale jednocześnie powoduje, że wewnątrz, w którym rozgrywa się sytuacja liryczna, odsłania swoją malarską sztuczność (por. Balcerzan 1984: 26).

33 Przywołuję tu kluczowe pojęcia z zakresu teorii sztuki Wiktora Szklowskiego: „środkiem sztuki jest chwyt uniezwyklenia rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej (*zatrudnienije*), zwiększającej trudność i czas percepcji (*zamiedlenije*)” (Szklowski 17).

34 Termin Knuta Ove Eliassena (2001).

W oryginale sensoryczne „znieczulenie” jest mimowolnym efektem artystycznej problematyzacji percepcyjnego defektu poety-malarza i spekulacji intelektualnej dającej nadmiar chwytów artystycznych. W przekładzie to rezultat pieczołowitej analizy i interpretacji oryginału w odniesieniu do „cielesnej biografii” twórczej Burluka i werbowizualnych dokonań rosyjskiej awangardy, rozbicia tekstu oryginału na najmniejsze elementy, a następnie organizacji otrzymanej „masy semantycznej” w nowy przekaz artystyczny z wyczeniem na „ciężar” artystyczny i „energię” znaczeniową szczegółu oraz jego usytuowanie w hierarchii utworu (zob. Balcerzan 1971: 21)³⁵.

Odzworowując w przekładzie formę graficzną wiersza (zapis stychiiczny), jambiczny wzorzec metryczny i krzyżowy układ rymów, tłumacz dodatkowo wzmacnia zasadniczy profil składniowo-intonacyjny wiersza, zachowując szyk inwersyjny, podkreślając celowe nieciągłości składni anakolutycznej, rezygnując z niektórych sygnałów delimitacyjnych i wprowadzając ambiwalencję semantyczną. Rozległa wiedza kontekstowa, poetologiczna precyzja, a przede wszystkim lingwistyczna wyobraźnia i poczucie humoru tłumacza³⁶ – literaturoznawcy, teoretyka przekładu i poety – powodują rozszerzenie i uwieloznaczenie semantyki *Kartiny*. Uwieloznaczeniu sprzyja uruchomienie kontekstu „Wenus paleolitycznych” kubofuturystów i wczesnych płócien Burluka z motywem koni. Dobór leksykalnych środków poetyckich – hiperbolizacja i animalizacja, inwersyjna i anakolutyczna składnia, rezygnacja z użycia znaków przestankowych i zabiegi instrumentacyjne³⁷ nie tylko pozwalają uzyskać w wierszu efekt widzenia trójwymiarowego, ale przede wszystkim wzmacniają antropologiczną groteskę. Skala i charakter twórczych ingerencji tłumacza udobitniają status przekładu jako wytworu jednostkowej wrażliwości sensoryczno-percepcyjnej. Wskazują też na dynamikę procesu przekładu artystycznego jako zdarzenia percepcyjnego polegającego na konfrontacji różnych historycznych, kulturowo warunkowanych sposobów postrzegania świata i ściśle z nimi skorelowanych

35 Zob. charakterystykę konstruktywistycznego modelu przekładu literackiego, reprezentowanego m.in. przez twórczość translatorską Balcerzana w książce Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz (Brzostowska-Tereszkiewicz 113-128).

36 W projektowanej encyklopedii strukturalizmu środkowo- i wschodnioeuropejskiego, którą postuluje Danuta Ulicka, w haśle „humor” z całą pewnością nie powinno zabraknąć informacji o przekładach artystycznych polskich strukturalistów (zob. Ulicka 319-352).

37 W zakresie instrumentacji dźwiękowej zwraca uwagę znacząco większe niż w oryginale nagromadzenie samogłosek zaokrąglonych (labializowanych) [o], [u], [ą], które koresponduje z semantyczną zawartością utworu.



Il. 5. Dawid Burluk, rysunek
w almanachu Futuristy. *Dochłaja
łuna. Stichi, proza, stat'i, rysunki,
oforty* (1914). Domena publiczna

językowo-stylistycznych reprezentacji doświadczeń percepcyjnych dwóch twórczych indywidualności: autora oryginału i autora przekładu.

Groteska kubofuturystów to jeden z najciekawszych obszarów innowacyjnej interwencji tłumaczy, którzy patrzą „ciał tych grupę na” – z ludzkiej, a nie Bo-reaszowo-boskiej perspektywy. Ich współuczestniczące poznawanie to uważne okrążanie groteskowego obiektu i oglądanie go pod wieloma kątami, z antropologiczną ciekawością, dobrotliwym pobłażaniem i z pełnym rozbawienia dystansem. Takie zdarzenie percepcyjne utrwała w swoich przekładach konceptualnych jeden z najgorliwszych rzeczników „zwrotu twórczego” w przekładoznawstwie literacko-kulturowym, Clive Scott, notując: „I o to właśnie chodzi. Mamy wprowadzić do czynienia z pojedynczą sceną, ale musimy nieustannie zmieniać swoją pozycję, jeśli chcemy zrozumieć wpisane w nią sprzeczne kąty percepcji” (Scott 168, przeł. T.B.T.).

| Bibliografia

- Alpers, Svetlana L. "Manner and Meaning in Some Rubens Mythologies." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967). S. 272-295.
- Bachtin, Michaił. „Z problemów teorii powieści. Z problemów teorii śmiechu. <O Majakowskim>”. Przeł. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*. T. 1. Red. D. Ulicka. Kraków: Universitas, 2009. S. 373-385.
- Balcerzan, Edward. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego: z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław: Ossolineum, 1968.
- Balcerzan, Edward. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: „Śląsk” 1998.
- Balcerzan, Edward. „Jak bolał «Policzek powszechnemu gustowi»”. *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. S. 20-28.
- Balcerzan, Edward. *Włodzimierz Majakowski*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Belenson Aleksandr, red. *Strielec. Sbornik pierwszy*. Pietierburg: Strielec, 1915. Web. 20.07.2019. <<https://tinyurl.com/ya4aj7ht>>
- Bowl, John E. „David Burluk, the Father of Russian Futurism”. *Canadian American Slavic Studies* 1-2 (1986). S. 25-35.
- „Braćja i siostry Burluki: Miemuarnyj rasskaz s togo swieta” [audycja radiowa]. Rozmowę z udziałem Jewgienija Diemienoka i Marianny Burluk prowadzi Iwan Tołstoj. *Powierch bar’ierow s Iwanom Tołstym*. Radio Swoboda, 10.06.2018. Web. 20.05.2019. <<https://tinyurl.com/y78zx8j4>>
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2016.
- Burluk, Dawid. „Już wykąpana legła wśród kosańców...”. Przeł. Edward Balcerzan. *Poezja* 9 (1967). S. 107.
- Burluk, Dawid. *K 25-tiletiju chudożestwienno-litieraturnoj diejatielnosti: stichi 1898 g.-1923 g.* Izd. Kooperatiwa Gaziety „Russkij Gołos”, 1924.
- Burluk, Dawid. „Obraz”. Przeł. Edward Balcerzan. *Poezja* 9 (1967). S. 107.
- Burluk, Dawid. *1/2 wieka*. Izdano k piatidiesiatiletiju so dnia roźdzenija poeta. Rossija 1882-1932 Amierika. New York: Izd. Marii N. Burluk, 1932.
- Burluk Dawid, Burluk Nikołaj. *Stichotworienija*. Sankt-Pietierburg: Gumanitar-noje agentstwo „Akadiemiczeskij projekt”, 2002.
- „Burluk-Burliesk”. „Na Kaszyrkie” Ob’jedinenija „Wystawocznyje zały Moskwy”. Web. 30.05.2019. <<https://tinyurl.com/y9ueonws>>
- Chardżijew, Mikołaj. „Majakowski i Chlebnikow”. Przeł. Adam Pomorski. *Literatura na Świecie* 2 (1984). S. 141-177.

- Chlebnikow, Wielemir. *Poezje*. Wybrał i wstępem opatrzył Jan Śpiewak. Przeł. Anna Kamieńska, Seweryn Pollak, Jan Śpiewak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Chlebnikow, Wielimir. *Priedsiedatiel ziemnego szara*. Red. G. Sołowiow. Sankt-Pietierburg: Izdatielskij Dom „Azbuka-klassika”, 2008.
- Chlebnikow, Wielimir. *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917-1922*. Wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Adam Pomorski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Literackie OPEN, 2005a.
- Chlebnikow, Wielimir. *Sobranije soczinienij I*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968.
- Chlebnikow, Wielimir. *Sobranije soczinienij w szesti tomach*. T. 1: *Dramaticzeskije poemij. Dramy. Sceny 1904-1922*. Moskwa: Nasledije, 2000.
- Chlebnikow, Wielimir. *Tworienija, 1906-1908*. Prił. stat'i D. Burluka i W. Kamienskogo o Chlebnikowie. Ris. W. i. D. Burlukow. Moskwa: Pierwyj żurnal ruskich futuristow, 1914. Web. 20.06.2019. <<https://tinyurl.com/yc3vr0r4>>
- Chlebnikow, Wielimir. *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904-1916*. Wybór, przekład, przypisy Adam Pomorski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Literackie OPEN, 2005b.
- Dawid Dawidowicz Burluk. Gallerix.ru. Web. 25.05.2019. <<https://gallerix.ru/album/Burliuk>>
- Duganow, Rudolf. „Zagadnienie epickości w estetyce i poetyce Chlebnikowa”. Przeł. Adam Pomorski. *Literatura na Świecie* 2 (1984). S. 116-140.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Eliassen, Knut Ove. “The Anaesthesia of Charles Baudelaire’s *Le Goût du néant*”. *Sensual Reading: New Approaches to Reading and its Relation to the Senses*. Red. M. Syrotinski, I. Maclachlan. Lewisburg (Pa.): Bucknell University Press, 2001. S. 248-270.
- Futuristy. *Dochłaja luna. Stichi, proza, stat'i, rysunki, oforty*. Izd. wtoroje, dopólniennoje. Moskwa: Izdanie Pierwogo żurnała ruskich futuristow 1914 (wiesna). Web. 20.05.2019. <<https://tinyurl.com/y8tvwn8>>
- Futuristy. „Gileja”. Sbornik. *Mołoko kobylic. Risunki, stichi, proza*. Moskwa: „Gileja”, 1914.
- Głowiński, Michał. „Świadectwa i style odbioru”. *Teksty* 3 (1975). S. 9-28.
- Holo, Selma. “A Note on the Afterlife of the «Crouching Aphrodite» in the Renaissance”. *The J. Paul Getty Museum Journal* 6/7 (1978/1979). S. 23-36.
- Jennings, Lee Byron. „Termin groteska”. Przeł. Bożena Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 4 (1979). S. 281-318.
- Kałasuzyn, Boris. *Burluk. Kniga pierwaja. Otiec ruskogo futurizma*. Sankt-Pietierburg: Apollon, 1995.

- Kiblickij, Iozef, red. *Futurismus in Russland und David Burluk*, "Vater des russischen Futurismus". Von-der-Heydt-Museum Wuppertal/Staatliches Russisches Museum. Wetzlar: Palace Editions, 2000.
- Krasickij, Siergiej, „Poety Burluki”. Burluk Dawid, Burluk Nikołaj. *Stichotworienija*. Sankt-Pietierburg: Gumanitarne agentstwo „Akadiemiczeskij projekt”, 2002. S. 5-65. Web. 16.04.2019. <<https://tinyurl.com/yicsdz66d>>
- Kruczonych, Aleksiej, „Satir odnogłazyj (o D. Burlukie)”. *K istorii russkogo futurizma. Wospominanija i dokumenty. S priloženijem dieklaracyj i statiej A. Kruczonych, a także statiej I. Tierient’iewa i S. Triet’iakowa*. Moskwa: Gilieja, 2006. S. 121-129.
- Legeżyńska, Anna. „Tłumacz i jego kompetencje autorskie”. *Autor. Podmiot literacki. Bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983. S. 77-92.
- Liwszyc, Benedikt. *Póttoraoki strzelec*. Przeł. Adam Pomorski. Warszawa: Czytelnik, 1995.
- Majakowskij Władimir. „Obłako w sztanach”. *Tietraptich. Izbrannyje soczinienija*. Wstupitielnaja stat’ja N. Maslina. Moskwa: Gosudarstwiennoje Izdatielstwo chudożestwiennoje literatury, 1949. S. 302-309.
- Majakowski, Włodzimierz. *Obłok w spodniach. Przekłady poetyckie*. Oprac. S. Pollak. T. 4, cz. 1. Przeł. Julian Tuwim. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1959. S. 227-253.
- Malej, Izabella Anna. „Polyphonic Provocation. The Nude in the Art of Cubo-Futurism”. *At the Crossroads of Linguistic Sciences*. Red. P.P. Chruszczewski, M. Garcarz, T.P. Górski. Kraków: Tertium, 2006. S. 467-477.
- Niekrasow, Nikołaj. *Stichotworienija 1838-1855*. Moskwa: Diriekt-Miedija, 2014.
- Piercowa, Natalia. *Słownik neologizmów Wielimira Chlebnikowa*. Wiena-Moskwa: Wiener Slawistischer Almanach, 1995.
- Renger, Konrad. „Sine Cerere et Baccho frigit Venus: zu bacchischen Themen bei Rubens”. *Peter Paul Rubens: Werk und Nachrum*. Red. W. Sauerlander. Munich: Fink, 1981. S. 105-135.
- Rieszetnikowa, Irina. „Kłoun i diemon pierformansa”. *Diałog Iskusztwa* 3 (2013). Web. 20.05.2019. <<https://tinyurl.com/y95r3l2t>>
- Scott, Clive. *Translating Rimbaud’s “Illuminations”*. Exeter: University of Exeter Press, 2006.
- Soles, Mary Ellen. „Farnese Venus (Callipygian Venus, Aphrodite Kallipygos)”. *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*. Red. N. Thomson de Grummond. London: Routledge, 1996. S. 431.
- Szkłowski, Wiktor, „Sztuka jako chwyt”. Przeł. Ryszard Łużny. *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*. Wybór, rozprawa

- wstępna, komentarze S. Skwarczyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986. S. 10-28.
- Szwarc, Jelena. *Tancujuszczij Dawid: stichi raznych liet*. New York: Russica Publishers, 1985.
- Tabakowska, Elżbieta. „Zobaczyć, namalować, powiedzieć. Widzenie świata, przedstawianie świata i mówienie o świecie”. *Widzieć – rozumieć – komunikować*. Red. J. Winiarska, A. Załazińska. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019. S. 29-44.
- Terencjusz. *Eunuch. Komedia*. T. 1: *Dziewczyna z Andros, Za karę, Eunuch*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzyła Ewa Skwara. Warszawa: „Prószyński i S-ka”, 2005. S. 292-421.
- Ulicka, Danuta. „Humor strukturalistów (fotoopowieść)”. *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2013. S. 319-352.
- Vroon, Ronald. *Velemir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor: University of Michigan, 1983.
- Woroszyński, Wiktor. „Dawid Burluk”. *Poezja* 9 (1967). S. 105-106.
- Woroszyński, Wiktor. *Życie Majakowskiego*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Wysłouch, Seweryna. „Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szyborska”. *Polonistyka* 6 (2007a). S. 6-11
- Wysłouch, Seweryna. „Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?”. *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007b. S. 489-503.

| Abstrakt

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

Co widzi „burlucze oko”? Przekład literacki jako zdarzenie percepcyjne

Przedmiotem artykułu są problemy artystycznej reprezentacji widzenia jednoocznego w kubofuturystycznej twórczości Dawida Burluka, którą Wielimir Chlebnikow scharakteryzował jako „czary martwego burluczego oka”. Analiza porównawcza poetyckiej miniatury Dawida Burluka „*Kartina*” (1932) i jej polskiego przekładu autorstwa Edwarda Balcerzana (1967) obejmuje aspekty językowo-stylistycznej reprezentacji podmiotowego doświadczenia percepcyjnego, literackiej tematyzacji ludzkiej cielesności, wewnątrztekstowych sygnałów aktywności twórczej tłumacza, translatorskiej transformacji doświadczenia percepcyjnego oraz sensorycznej percepcji utworu literackiego w kulturach źródłowej i docelowej.

Słowa kluczowe: przekład, percepcja, sensualność, kubofuturyzm,
groteska antropologiczna

| **Abstract**

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

What Does “Burlinuk’s eye” See? Literary Translation as a Perceptual Event

The article discusses the problems of artistic representation of the monocular perception in David Burlinuk’s cubo-futurist works characterised as the effect of the “spell cast by Burlinuk’s dead eye” by Velimir Khlebnikov. The comparative analysis of the sensual poetics of Burlinuk’s poetic miniature *Kartina* [A Picture] (1932) and its Polish translation by Edward Balcerzan (1967) embraces several aspects: the linguistic-stylistic representation of subjective perceptual experience, literary thematisation of human corporeality, in-text indicators of the translator’s creative activity, the translational transformation of perceptual experience and, finally, the sensory perception of a literary work in source and target cultures.

Keywords: translation, perception, sensuality, cubo-futurism,
anthropological grotesque

| **Nota o autorze**

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz – dr hab., profesor Instytutu Badań Literackich PAN. Autorka monografii *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* (Monografie FNB, 2011) i *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions* (2016) oraz artykułów z historii literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, historii myśli przekładowej, badań porównawczych nad modernizmami literackimi i teorii przekładu artystycznego.

E-mail: tamara.brzostowska@ibl.waw.pl