



Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

Instytut Badań Literackich PAN

ORCID: 0000-0001-5225-3307

Od Rimbauda do Balcerzana.

Interpoetyckie dialogi o gładzie tworzenia*

Dytyramb o wszytkożerności

Tytuł artykułu nawiązuje do dwóch autorskich antologii polskich przekładów poezji francuskiej: *Od Rimbauda do Eluarda* (1964) Adama Ważyka i *Od Rimbauda do naszych dni* Jerzego Lisowskiego (2006). Formuła ta pozwala uwydatnić Rimbaudowską cezurę w dziejach nowoczesnej poezji europejskiej (oryginalnej¹ i przekładowej – wszak w Polsce Miriamowe tłumaczenie *Statku pijanego* (1892) było dla współczesnych „olśnieniem i rewelacją”²) oraz podkreślić antologijny, tj. kolekcjonerski, panoramiczny, diachroniczny, intertekstualny charakter proponowanego ujęcia, a także subiektywizm i arbitralność wyboru materiału

* Pierwotna wersja tekstu została zaprezentowana w formie referatu podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Tłumacz-Autor, Autor-Tłumacz. Intertekstualne związki twórczości własnej i przekładowej/ Translator-Author, Author-Translator. Intertextual Relationships between Original Writings and Translated Works* zorganizowanej przez Zespół Komparatystyki i Translatoryki, Instytut Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego (18–19 września 2023, Pobierowo). Uczestnicy dyskusji: Michał Bajer, Olga Płaszczewska, Ewa Rajewska, Marta Skwara, Ewa Szczepan – zechcą przyjąć podziękowania za komentarze, które pomogły mi uzupełnić argumentację.

¹ Cezurę tę uwydatniają publikacje m.in. Russella (1985) i Krassowskiego (1991).

² Słowa Jarosława Iwazkiewicza z artykułu „Rimbaud” (1956) (cyt. wg Bańcer: 147–148).

literackiego włączonego do zestawienia. Niech układaną tu małą antologię otworzy jeden z najbardziej rozpoznawalnych wierszy Dawida Burluka:

Każdyj mołod, mołod, mołod,
W żywocie czertowskij gołod.
Tak iditie że za mnoj...
Za mojej spinoj
Ja brosjaju gordyj klicz,
Etot kratkij spicz!
Budiem kuszať kamni, trawy,
Sładost', goriecz' i otrawy,
Budem łopat' pustotu,
Głubinu i wysotu,
Ptic, zwieriej, czudowiszcz, ryb,
Wietier, gliny, sol' i zyb'
Każdyj mołod, mołod, mołod,
W żywocie czertowskij gołod.
Wsio, szto wstrietim na puti,
Możet w piszczu nam iditi.

(Szerszeniewicz: 75)

Burluk – malarz i poeta pochodzenia ukraińskiego, przywódca i organizator rosyjskich kubofuturystów, współzałożyciel (razem z Michaiłem Łario-nowem, 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* (1912) [Policzek gustom publiczności], „ojciec futuryzmu rosyjskiego” (zob. np. Stern, 1969: 103, 112; Kałauszyn, 1995) był mentorem Władimira Majakowskiego, któremu czytał „Francuzów i Niemców”: m.in. Baudelaire’a, Rimbauda, Laforgue’a, Verhaerena, Verlaine’a, Rilkego (zob. Stern, 1969: 113). Utwór z incipitem *Każdyj mołod, mołod, mołod...* ukazał się w futurystycznym almanachu *Dochłaja tuna: Sbornik jedinstwiennych futuristow mira poetow „Giliei”*: *Stichi, proza, stati, risunki, oforty* (1913) i – podobnie jak wiele innych kubofuturystycznych miniatur poetyckich Burluka – został opatrzony tytułem sugerującym kompozycję muzyczną: *Op. 75*.

O „muzyczności” wiersza, prócz tytułu, decydują: refreniczna kompozycja (dwukrotne powtórzenie wersów: *Każdyj mołod, mołod, mołod, / W żywocie*

czertowski głód), instrumentacja głoskowa (nagromadzenie samogłosek „o”, „a”, „u”, „i”), charakterystyczne dla twórczości wielu kubofuturystów nawiązanie do wzorca rytmicznego dziecięcej wylicznki (zob. np. Skotnicka, Fast, 1984) oraz wyrazisty tok trocheiczny, uwydatniający marszowy rytm utworu: precyzyjnie rozplanowany przeplot czterostopowców trocheicznych akatalektycznych (wersy 1, 2, 7, 8 oraz 13, 14) i katalektycznych (wersy 3, 5, 9, 10, 11, 12, 15, 16) oraz trójstopowców trocheicznych katalektycznych (wersy 4 i 6). Różnice w długości wersów są łagodzone zarówno dzięki rymom (parzystym, żeńskim: *mołod – gołod, trawy – otrawy* i męskim: *mnoj – spinoj, klicz – spicz, pustotu – wysotu, ryb – zyb’, puti – idti*), jak i dzięki powtórzeniom leksykalnym (*mołod, gołod, budiem*) oraz paralelizmom syntaktycznym (formy czasu przyszłego czasownika: *Budiem kuszał’ – Budiem łopat’*), wzmacniającym rytmiczność wiersza.

Liryka apelu (inwokacyjna) łączy się tu z liryką podmiotu zbiorowego. W początkowych wersach *Op. 75* manifestacyjnej jawności podmiotu lirycznego (nagromadzenie zaimków osobowych i dzierżawczych: *mnoj, mojej, ja*) towarzyszy wyraziste nastawienie wypowiedzi na adresata zbiorowego „wy” (wezwanie *iditie że za mnoj...*), w kolejnych „ja” liryczne utożsamia się ze zbiorowym „my”. Czasowniki *budiem kuszał’, „budiem łopat’*”, „*ustrietim*” oraz zaimek dzierżawczy „nam” podkreślają wspólnotę wartości i celów oraz powszechność odczuwania głodu życia (dwukrotne użycie zaimka uogólniającego „każdy”) wyrażanego przez samozwańczego przywódcę ruchu.

Wzywający do działania dytyramb, przesycony dynamizmem i entuzjazmem, znalazł żywy krytyczny oddźwięk. Zyskał miano „wierszowanego manifestu”, unaoczniającego „ogólny patos ruchu futurystycznego z jego maksymalistycznymi zadaniami i dążeniami” (Krasickij: online)³. *Op. 75* został okrzyknięty jedną z najoryginalniejszych proklamacji „agresywnego witalizmu awangardy” (Plechanowa: 268), którego „[b]iofizyczną podstawę stanowiła młodość pokolenia – naturalne, Nietzscheańskie, immoralne prawo do samozachwytu” (Plechanowa: 268). Åage Hansen-Löve uznał wiersz Burluka za „symptomatyczny dla naiwistycznie archaicznego kultu młodości” (Hansen-Löve, 2001: 61) wyznawanego przez futurystów z „Hylaei”, a Vladimir Markov nazwał utwór prymitywistycznym „hymnem do żarłoczności” (Markov: 123). Istotnie,

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie T.B.-T.

poetyckie wezwanie do pożerania kamieni, traw, słodczy, kwasów i trucizn, pustki, głębi i wysokości, ptaków, zwierząt, potworów, ryb, wiatru, gliny, soli i morskich fal jest szczególnie sugestywną metaforą poznawczego, twórczego głodu awangardystów. W ocenie krytyków *Op. 75* był tyleż wyrazem poetyki grupowej (kubofuturystycznego „fizjologizmu”⁴), co „życiowym i twórczym credo samego Burluka” (Krasickij: online). W „fizjologicznej plastyczności” (Krasickij: online) wiersza upatrywali oni jedną z podstawowych cech poetyki ideologa i organizatora kubofuturystów. Aleksiej Kruczonych tak podkreślał dziecięcą żarłoczność Burluka:

Potężny, nieokiełznany [...] wdziera się w świat i umacnia się w nim swoim fizycznym ciężarem. Jest szeroki i zachłanny. Musi wszystko wiedzieć, wszystko zagarnąć, wszystko pożreć. [...] Ten głód jest nienasycony, ciągły, niewybredny. [...] Kiedy Burlukowi brakuje stawy lub rzeczy, gotów jest sam je wymyślić. Robi to majestatycznie i naiwnie, podobnie jak dzieci jeszcze niedoświadczone w skali nowego dla nich świata i tworzące swoją własną fantastyczną rzeczywistość.

(Kruczonych: 121–122).

Dla Benedikta Liwszyca *Op. 75* było najwymowniejszym dowodem „łapczywej wszystkożerności” Burluka (Liwszyc: 90), która przejawiała się m.in. w eklektyzmie poety-malarza (zob. np. Krasickij: online). Jego kubofuturystyczna poetyka nierozzerwalnie łączyła się z malarstwem scalającym włoski futurizm, kubizm, neoprymitywizm, ekspresjonizm, fowizm, postimpresjonizm, tradycyjny rysunek japoński i socjalistyczny realizm. Rozpięta między tymi skrajnościami poezja Burluka wahała się od kubofuturystycznej groteski antropologicznej po impresjonistyczne elegie, od ekfraz rzeźb i obrazów po muzyczne transpozycje. W *Op. 75* podkreśleniu wyróżniającej Burluka (i kubofuturystów z „Hylaei”) wszystkożerności służą zeugmatyczne wyliczenia sprzęgające znaczenia dosłowne i przenośne (*kuszał’ trawy* i *kuszał’ goriecz*), konkretne i abstrakcyjne (np. *łopat’ ptic* i *łopat’ pustotu*), różniące się rodzajem i liczbą (*łopat’ „gliny sol’ i zyb”*).

Ludyczny i witalistyczny wydzwięk *Op. 75*, animalistyczne obrazowanie, troficzna i spacjalna metaforyka, ściśle korespondowały z problematyką twórczości rosyjskich biokosmistów. Główny ideolog anarchizmu-biokosmizmu

⁴ Zob. Timofiejew 1963.

Aleksandr Aguienko (A. Swiatogor) głosił: „Radość rozbawionej bestii jest punktem wyjścia i bodźcem naszego ruchu” (Swiatogor: 117). Tytuł jednej z redakcji wiersza Burluka, *Utwierżdzenije bodrosti* [Utwierdzenie dzielności], odsyła do późniejszych słów Swiatogora: „Utwierdzając zabawę i śmiech, upodobniamy się do radosnej bestii [...] Nawet dobrze nie wiemy, co było pierwsze: zwierzęcość czy biokosmizm” (Swiatogor: 117). Podkreślając potrzebę rzeźkości, dzielności, nieokleznanej, zwierzęcej żywotności, teoretyk biokosmizmu pisał:

Masowy głód wieczności, głód kosmosu – to nasza podstawa. To dążenie jest kluczem do przyszłych nowych i jasnych osiągnięć. Tylko pragnąc przestrzeni, dążąc do nieśmiertelności, można wejść na ścieżkę wielkiej kreatywności. [...] Biokosmiczne przesunięcie masy wzmacnia nasze poczucie rzeczywistości. Wzmacnia nasz impuls.

(Swiatogor: 115–116)

Manifest retrospektywny, parodia, pastisz – w kręgu polskich przekładów Burluka

Dwa pełne i funkcjonujące samodzielnie polskie przekłady kubofuturystycznego dytyrambu o żarłoczności ukazały się w roku 1971. Pierwszy został opublikowany w zbiorze *Piliśmy pieśni. Przekłady z poezji rosyjskiej Anatola Sterna*⁵. Tytuł zbioru, aktualizujący troficzne motywy wiersza Burluka, jest cytatem z polskojęzycznej wersji futurystycznego wiersza Nikołaja Asiejewa z incipitem „Piliśmy pieśni, jedliśmy zorze/ i mięso przyszłości...” (Stern, 1971: 138)⁶, w którym można się dosłuchać echa metaforyki Burluka. Tytuł Sternowskiego przekładu wiersza Burluka – *Pochwała rzeźkości* – pozwala wnioskować, że jego podstawą był tekst zamieszczony w zbiorze Anatolija Łunaczarskiego *Rżanoje słowo. Rewolucyjonnaja chriestomatija futuristow* [Żytnie słowo. Rewolucyjna chrestomatia futurystów], gdzie nosił tytuł *Utwierżdzenije bodrosti* (1918: 19). Drugi przekład Burluczego hymnu – *Każdy młody, młody, młody...* Edwarda Balcerzana ukazał

⁵ Brak informacji o czasie powstania *Pochwały rzeźkości*. Pierwsza wzmianka o wierszu Burluka pojawia się dopiero w szkicach i wspomnieniach Sterna o poezji awangardowej *Poezja zbuntowana* Sterna [1964] (Stern, 1970: 113 i 202).

⁶ Oryg. „My pili piesni, jeli zori/ i mjaso buduszczich wriemion...” (1919) (Asiejew: 273).

się w *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej (1880–1967)* pod redakcją Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Mandaliana i Wiktora Woroszylskiego. Trzeba dodać, że polska seria przekładowa *Op. 75* zawiera jeszcze dwa utwory: tłumaczenie fragmentu wiersza Burluka autorstwa Adama Pomorskiego w tomie wspomnień Benedikta Liwszyca o rosyjskich awangardystach *Półtoraoki strzelec* (1995) oraz *Utwierdzenie w dzielności* – piosenkę wyśpiewaną przy akompaniamencie bałajki przez Atolla (literackiego odpowiednika Anatola Sterna⁷) w powieści obyczajowej Jerzego Bandrowskiego *Wściekle psy* (1921), osadzonej w realiach porewolucyjnej Moskwy. Na pytanie jednego z bohaterów powieści – Drozdowskiego – „A cóż to za barbarzyński hymn ludożerców?”, Atoll odpowiada, że to „ostrze brzytwy chirurga anatomii słów”, dzieło Burluka – „wodza artystów – Kolumba faktury – filozofa futurystycznego symbolizmu – synteza cudów w sztuce” (Bandrowski: 188). W kolejności chronologicznej przekłady te prezentują się następująco:

Utwierdzenie w dzielności

Każdy młody, młody, młody,
Czuje w brzuchu wieczne głody.
Oto jest mój krótki „speech”:
Wężu głodu – sycz!

Zjemy kwiaty, głązy, gady,
Trawy, gorycz, słodycz, jady,
Żreć będziemy pustkę wszelką
Głębię i wysokość wielką,
Ptaki, zwierza, glisty, ryby,
Wiatr i glinę, sól i grzyby...

Każdy młody, młody, młody,
Czuje w brzuchu wściekle głody.
Co na drodze – buch!
Wszystko pójdzie w brzuch!

(Bandrowski: 187–188)

Pochwała rzeźkości

Każdy z nas młody, młody, młody,
Brzuch nam skręcają straszne głody.
Więc za mną wszyscy, śmiało –
Za moich pleców skałą.

Rzucam wam ten dumny zew,
To śpiew mój, to mój śpiew!
Będziem żreć kamienie, trawę,
Słodycz, gorycz i jad nawet,
pustkę także żreć będziemy,
Horyzonty wszystkie zjemy,
Ptaki, bydło, ryby, nuże.
Wiatr i glinę, sól i burze.
Każdy z nas młody, młody, młody,
Brzuch nam skręcają straszne głody,
Wszystko, co nam na drodze stanie,
Będzie nam żarciem, nowym daniem!

Przeł. Anatol Stern (Stern, 1971: 89)

⁷ Zob. Szokalski: 256–257.

Każdy młody, młody, młody
Brzuchu ma diabelskie głody,
Za mną wszyscy wobec tego
Niech idą gęsięgo...
Oto wznoszę dumny znicz!
Ten treściwy spicz!
Jeść będziemy głazy, listki,
Słodycz, gorycz i trucizny,
Pustkę wcinać, głębię gryźć
I wysokość w locie pić.
Ptaki, bydło, bestie, ryby,
Wiatr i ziąb, i sól, i skiby!
Każdy młody, młody, młody
Brzuchu ma diabelskie głody.
Wszystko wokół, w lewo, w prawo
Może zostać naszą strawą...

Przeł. Edward Balcerzan
(Dąbrowski, Mandalian,
Woroszyński: 418;
zcionka rozstrzelona w oryginale)

Pożerajmy pustkę w głębie,
Wysokości oraz głębie,
Ptaka, zwierza, monstra, rybę,
Wiatr i sól, i gliny skibę!
Każdy młody, młody, młody,
W jego brzuchu diable głody:
Jak się trafi, co popadło –
Wszystko będzie nam za jadło!
Przeł. Adam Pomorski

(Liwyszyc: 77).

Spośród przytoczonych przekładów jedynie wersja Balcerzana respektuje oryginalny, stychiczny układ wersów⁸. Wszystkie całościowe tłumaczenia zachowują zamkniętą, kłamrową kompozycję wiersza, refreniczność i regularny rozkład rymów (parzystych, przeważnie dokładnych, zarówno żeńskich, jak i męskich). Utrzymują także wyrazisty, trocheiczny tok wypowiedzi. Przekład Sterna, w przeciwieństwie do wersji Bandrowskiego, znacznie osłabia rytm trocheiczny w refrenicznych powtórzeniach, a w wersie 6 wprowadza spondej. Przekłady Sterna i Balcerzana zachowują układ relacji osobowych oryginału, wyodrębniając „ja” liryczne”, zbiorowe „wy” (u Balcerzana wyłącznie zaimek uogólniający „wszyscy”) i zbiorowe „my”, jednak zmieniają dynamikę, natężenie i kolejność wyłaniania się instancji nadawczo-odbiorczych: u Sterna „my” pojawia się już w pierwszym wersie („Każdy z nas młody...”), „wy” dopiero w drugiej strofie; powtórzenia zaimków dzierżawczych („nas”, „nam”) uwydatniają wspólnotowość działania. W parodystycznej wersji Bandrowskiego

⁸ W wersjach Bandrowskiego i Sterna zapis stychiczny rozpada się na strofy (trzy lub dwie).

wezwanie do zbiorowego „wy” zostaje zastąpione przez apostrofę do „węża głodu”, do której wypadnie jeszcze powrócić.

W zakresie wyborów leksykalnych przekłady wiersza Burluka zachowują antytetyczną konstrukcję oryginału (jedzenie niejadalnego/ jedzenie jadalnego), współrzedną, enumeracyjną składnię i zeugmatyczne połączenia leksykalne, choć w ich obrębie następują rozmaite metonimiczne zamiany: *singularis pro plurari* (otrawy – jad, trawy – trawa, zwieri – zwierz), *pluralis pro singulari* (głębia – głębie, wysokość – wysokości, gliny – glina, ryby – ryba), *pars pro toto* (zwierzęta – bydło) i dodawanie nowych sprzęganych elementów (kwiaty, listki, horyzonty, burze, ziąb, grzyby, gady, glisty). Zabiegi te można tłumaczyć zarówno względami rytmiczno-brzmieniowymi i rymowymi założonymi w przekładzie, jak i uobecnieniem zasad dwu historycznych poetyk: futurystycznej (w realizacjach Sterna i Bandrowskiego) oraz lingwistycznej (w wersji zaproponowanej przez Balcerzana).

Przekład warszawskiego futurysty to emfaticzna liryka podmiotu zbiorowego, uwydatniająca rolę „my” (sześciokrotnie wyższa niż w oryginale frekwencja zaimków dzierżawczych „nas” i „nam” podkreśla zbiorowy zapal i wspólnotowość działania). Jednocześnie wyraźnie, poprzez nagromadzenie pierwszoosobowych zaimków („mną”, „moich”, „mój”), wyodrębnia „ja” liryczne kreujące się na ponadprzeciętną jednostkę powołaną do przewodniczenia zbiorowości. Eksponowaniu wysokiego statusu i samozwańczego przywództwa podmiotu lirycznego przemawiającego głosem zbiorowości służą amplifikacje: hiperbola (oryg. „za mojej spinoj” – „za moich pleców skałą”), anastrofa i ekscłamacja: „To śpiew mój, to mój śpiew!”), która dodatkowo wzmacnia muzyczność wiersza. Zastąpienie potocznego, żartobliwego słowa „spicz” (anglicyzmu oznaczającego krótką przemowę okolicznościową) słowem „śpiew” – synonimem twórczości poetyckiej – wprowadza etos poety, który nie jest już wiecowym mówcą (jak w oryginale), ale indywidualnością, która potrafi swoim „śpiewem” przekształcać świat. „Poeta przewodzi” – jak w *Rozmyślaniach o poezji* Sterna (1986: 147). Wzmocnieniu apelatywności wypowiedzi służą ponagłające do działania okrzyki: „śmiało”, „nuże”.

Pochwała rzeźkości Sterna stanowi utwierdzenie i afirmację postawy i poetyki futurystycznej nacechowanej „buntowniczym biologizmem” (Zaworska, 1975: 353), witalistycznym optymizmem, żywiołową dynamiką, „ekstatyczną

radością życia” (Waśkiewicz: 189), „zachłyśnięciem się materialnością świata” (Waśkiewicz: 174), apologią młodości i aktywizmem. Stern dokonuje dodatkowo „futuryzacji” wiersza Burluka, wprowadzając charakterystyczne dla poetyki futurystycznej potoczmy („żreć”, „żarcie”), hiperbole, katachrezy („pleców skała”, „horyzonty wszystkie zjemy”, „zjemy burzę”), animalizacje („Brzuch nam skręcają straszne głody”), które wzmacniają ekspresywność wypowiedzi. Można powiedzieć, że podobnie jak we wcześniejszych przekładach z Majakowskiego, Stern chce uzyskać „czystą”, jednolitą, *par excellence* futurystyczną wizję (zob. Balcerzan, 1971: 272) rosyjskiego futurysty. Działanie to wpisuje się w „tworzenie futurystycznej legendy” (Waśkiewicz: 188). Jest „spojrzeniem [Sterna] na przeżytą już drogę własnego życia” (Wyka: 9). Pod względem tematycznym, ideowym, retorycznym *Pochwała rzeźkości* koresponduje z oryginalnymi utworami Sterna z okresu *Futuryzji* i *Anielskiego chama*, które (w ocenie Kazimierza Wyki) znamionuje „radosna i rozpętana biologia młodości” (Wyka: 9). Pierwsze ze skrzydeł Sternowskiego dyptyku ma charakter „młodzieńczy, [...] ludyczny, zabawowy, rozpasany w materialnym zachwycie nad rzeczywistością” (Wyka: 15). Jest zdominowana przez refleksję nad sytuacjami, które ujawniają „zwierzęcość [ludzkiej] natury” (Majerski: 69). Animalistyczna wyobraźnia poetycka Burluka znajduje swój odpowiednik w poetyckim bestiariusz Sterna. Pisze Paweł Majerski: „[W] wierszach z lat 1919–1924 odnaleźć można pewne kategorie ogólne zwierząt („ptaki”, „ryby”, „bydło”)...” (Majerski: 68). Wyliczenie „ptic, zwieriej, cudowiszcz, ryb” w przekładzie przyjmuje właśnie postać: „ptaki, bydło, ryby”. Pisze Stern w tomiku *Futuryzje* (1919): „Gdy niebioso dano mi na półmisku/ Nie dziw że słońce żarzące mam w brzuchu” (Stern, 1985: 3) w tonie podobnym do tego z wiersza *Sinije okowy* [Niebieskie okowy] (1922) Wielimira Chlebnikowa: „S’jeł sołnyszko w masle i syt” [Zjadłem słońeczko w masle i jestem syty] (Chlebnikow: 735). Tomik *Ziemia na lewo* (1924) otwiera „Poezja ziemi” wyłaniająca się ze spiętrzenia biologicznych, muzycznych, kosmicznych i biblijnych metafor i porównań:

jak struny dźwięczą moje silnie napięte jelita
a brzuch mój jest jak głodna wojująca lira!

[...]

jedzmy wszyscy jak najwięcej jak najpełniej
żarłoczne żeru chciwe zgłodniałe miliony!
żeby wszechświat się rozrósł okrągłej i pełniej

i żebyśmy mogli gleby brzuch zielony
przystroić w wysokie babele nawozu
jak w tryumfalne dymiące korony!!

(Stern, 1985: 116)

Dla warszawskiego futurysty, podobnie jak dla „Hylaejczyków”, głód jest przede wszystkim „metaforą nienasyceńcia światem” (Balcerzan, 1979: 125). Sternowskie połykanie noży, słońca, „złotych gwiazd dymiących kawałów” – wyjaśnia Edward Balcerzan – stanowi „formę osobliwej korespondencji z materią” (1979: 125). Historyk polskiej awangardy dopowiada:

[W] tej konsumpcyjnie zarysowanej perspektywie (świat rozpisany na dania z menu) liczy się potęga lirycznego „ja”, rezygnującego z wszelkich prób wadzenia się z rzeczywistością. Miejsce dysput i prób filozoficznego samookreślenia zastępuje właśnie gest konsumpcyjny, albowiem świat staje się ofertą kulinarną i ofiarą zabiorczego konsumenta, a pochłaniający bohater sytuuje się w jego miejscu, kończąc spektakl „wielkiego żarcia”. [...] Wchłanianie części świata [...] oznacza – ostro przerysowaną – pełnię obecności w świecie.

(Majerski: 65)

Jeśli *Pochwała rzeźkości* Sterna stanowi retrospektywną apologię futuryzmu, to *Utwierdzenie w dzielności* Bandrowskiego z apostrofą „Wężu głodu – sycz!” (mającą właściwości onomatopieczne) można uznać za parodię futurystycznej poetyki Sterna z jej charakterystyczną „ludyczną biologią” (Wyka: 12) (rozszerzona enumeracja: „kwiaty, głązy, gady, [...], ptaki, zwierza, glisty, ryby...”) oraz ironiczną stylizacją na „dekadentyzm” (zob. Zaworska, 1963: 193). Metafora „wąż głodu” pokrewna jest katachrezom „hipopotamy żalu” i „menażeria rozpaczy” Leopolda Staffa z *Sonetu (Z teki dekadenta)* (1899–1900) będącego parodią Miriamowych przekładów z Maeterlincka (zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: 73–76). W tym wypadku parodia futurystycznej poetyki Sterna poprzez przekład z Burluka wyprzedziła Sternowski przekład Burluka. Polskie tłumaczenie rosyjskiego kubofuturysty posłużyło walce z rodzimą odmianą futuryzmu.

Na tym tle wiersz *Każdy młody, młody, młody...* Edwarda Balcerzana reprezentuje jeszcze inną tendencję stylizacyjną. Podobnie jak pozostałe przekłady

poznańskiego literaturoznawcy i tłumacza-poety z Burluka⁹, nosi bowiem wyraźne znamiona pastiszu kubofuturystycznej poetyki „Hylaejczyka”. Wiersz stanowi zagęszczenie cech burluczego stylu¹⁰ w ostentacyjnie wyrazistej postaci. O specyfice tego stylu stanowi przede wszystkim animalistyczno-antropologiczna, neoprymitywistyczna groteska¹¹. W przekładzie służą jej wybory leksykalne w zakresie enumeracji gatunków zwierząt: „ptaki, bydło, bestie, ryby...” („ptic, zwieriej, cudowiszcz, ryb”), w której dwa wyrazy mają znaczenia przenośne odnoszące się do ludzi („bydło”, „bestie”). Jeszcze silniejszą orientację na antropologiczną groteskę uwidacznia przekład Adama Pomorskiego – poprzez pleonazm „pożerajmy [...] w gębie” („gęba” oznacza „usta”, twarz człowieka [znaczenie potoczne, pejoratywne] lub pysk zwierzęcia) oraz włączenie do zeugmatycznego katalogu stworzeń „monstrów” – „potworów”, „dziwolągów”¹². W przekładzie Balcerzana efekt animalistyczno-antropologicznej groteski wzmacniają ponadto: rozbudowa pola semantycznego czasownika „jeść” (oryg. *kuszać*, *łopać* – „wcinać”, „gryźć”, „pić”)¹³ i nagromadzenie wyrazów oznaczających pożywienie („strawa”, „treściwy”) dla podkreślenia zwierzęcej łapczywości i żarłoczności młodych, w zakresie „zeugmatycznego” katalogu dań silniejsze (podkreślone przez zabiegi składniowe i rozbudowę pola leksykalnego czasownika „jeść”) sprzężenie znaczeń dosłownych i przenośnych, konkretnych i abstrakcyjnych („Jeść będziemy głązy, listki,/ Słodycz, gorycz i trucizny,/ Pustkę wcinać, głębię gryźć...”) oraz ptasie konotacje wywoływane przez wyrażenia „iś gęsiego” oraz „w locie”. Specyfika burluczego stylu jest efektem zastosowania chwytu uniezwyklenia i chwytu „formy utrudnionej”

⁹ Zawarte w *Antologii nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*, t. 1, 1971: 418–422.

¹⁰ Nazwisko rosyjskiego awangardysty było dla współczesnych źródłem niewyczerpanej inwencji słowotwórczej. Przymiotnik dzierżawczy „burluczny” (*burluczij*) wszedł do potocznego obiegu jako synonim sztuki kubofuturystycznej. Zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2020: 39–40.

¹¹ Szerzej na ten temat zob. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2020.

¹² Badanie zależności między twórczością translatorską Adama Pomorskiego a jego własną twórczością poetycką (*Sąd kapturowy*, 1983), wyrosła „z klimatu [...] neoklasycyzmu czy też raczej neosymbolizmu i urzeczeń tłumacza poezji rosyjskiej”, dystansującą się zarówno wobec Nowej Fali, jak i wobec Nowej Prywatności (Matuszewski: 98) to materiał na odrębną rozprawę.

¹³ O przydatności pojęcia pola znaczeniowego w badaniu przekładów poetyckich zob. Balcerzan, 1998: 41–54.

zwiększających trudność i czas percepcji¹⁴. Intensyfikacji, utrudnieniu, wydłużeniu percepcji służą w przekładzie nie tylko zeugmatyczne sprzężenie znaczeń dosłownych i przenośnych, niezwykle użycie formy liczby mnogiej („głody”), barbaryzm „spicz” i nagromadzenie wyrazów wieloznacznych (do których wróć za chwilę), ale także tautacyzmy (zbitki spółgłoskowe: „mł” („młody, młody, młody), „gł” (głody, glazy, głębię) „dł” (bydło), „wzn”/ „zn” (wnoszę, znicz, trucizny), „st”/ „stk”/ „str” (listki, pustkę, bestie, strawą) oraz celowe zniekształcenia składni. Agramatyczność wynika z pominięcia przyimka miejsca „w” w dwóch początkowych i dwóch końcowych wersach: „Každy młody, młody, młody/ (W) Brzuchu ma diabelskie głody”. Pominięcie przyimka nie jest przy tym ani wynikiem usterki typograficznej, ani wyrazem translatorskiej inwencji lingwistycznej, tylko odwzorowaniem syntaktycznej idiosynkrazji oryginału. Podstawę przekładu Balcerzana stanowił bowiem maszynopis pozbawionego tytułu wiersza z dwukrotnie wykreślonym przyimkiem „w” – sporządzony na podstawie rękopisów Burluka i dostarczony tłumaczowi przez Wiktora Woroszyńskiego¹⁵. W takiej bezprzyimkowej wersji wiersz był też wcześniej publikowany we wspomnianym już zbiorze *Rżanoje słowo. Riewolucyonnaja chriestomatija futuristow* (1918). Jak bowiem wykazał Maksim Szapir, pomijanie przyimków w wierszach Burluka i Majakowskiego było w istocie „szczególną postacią sołeczizmu” (Szapir: 25). Roman Jakobson widział w tym zabiegu „najczystszy eksperyment” (zob. Winokur: 268). Trzeba podkreślić, że futurysta Stern, korzystając z bezprzyimkowej podstawy tekstowej zamieszczonej w zbiorze *Rżanoje słowo...*, skorygował składnię wiersza Burluka, rezygnując z niezwykłego rozchwiania więzi syntaktycznych. Likwidacja przyimka w przekładzie Balcerzana była tyleż odwzorowaniem typografii maszynopisu z oryginałem, co wynikiem literaturoznawczego odkrycia źródeł specyficznej (anakolutycznej, pozbawionej przyimków, eliptycznej, inwersyjnej) składni Burluka w konwencji telegramu¹⁶. Ten sam niezwykły chwyt syntaktyczny Balcerzan odwzorował w przekładach innych wierszy Burluka: *Kupał'nica le-*

¹⁴ Terminy Wiktora Szklowskiego.

¹⁵ Dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi za udostępnienie maszynopisu stanowiącego podstawę przekładu oraz za zwrócenie uwagi na filologiczną osobliwość oryginału.

¹⁶ O poetyce telegramu w polskiej poezji futurystycznej zob. Balcerzan 1979: 132–133. O znaczeniu Marinettowskiego „liryzmu telegraficznego” zob. Brzękowski: 47 i Kurek: 86.

żala pod otkosom... („Już wykapana legła wśród kosańców...”) oraz *Niezdannyje wizytory* (“Nieoczekiwani wizytnicy”) (Dąbrowski, Mandalian, Woroszyłski: 420). Jak podsumował Balcerzan w szkicu o destrukcji i rekonstrukcji języka w twórczości rosyjskich kubofuturystów, „operacje językowe, powołane dla zburzenia starej konwencji, okazały się elementami nowych, wciąż aktywnych stylów poetyckich” (Balcerzan, 1966: 38).

Pastiszowość przekładu Balcerzana *Każdy młody, młody, młody...* jest rezultatem zastosowania przez uczonego-tłumacza metody przekładu zakładającej profesjonalną analizę poetyki autora, a następnie rekonstrukcję w języku docelowym zasad, które stanowią o jej niepowtarzalnej tożsamości (zob. Barańczak, 1992: 87). Diagnoza zagęszczenia specyficznych właściwości burluczej poetyki w przekładzie nie powinna jednak przesłaniać faktu, że twórca wyobraźnia Edwarda Balcerzana to zarazem wyobraźnia jednego z reprezentantów nurtu lingwistycznego w poezji polskiej. Jak na poetę-lingwistę przystało, autor *Granicy na moment* wykorzystuje wieloznaczność słów, uruchamiając rozmaite porządki rzeczy – równocześnie (Sławiński: 270). „Treściwy” spicz jest zarazem „związły”, „dosadny”, „pełen treści” oraz „bogaty w istotne składniki odżywcze” (o pożywieniu, np. paszy dla zwierząt). Różne znaczenia „treściwego spiczu” przenikają się nawzajem, wskazując na nierozzerwalny związek poznawania, mowy/ pisma/ twórczości i pożerania, które Aage A. Hansen-Löve nazywał „połykaniem świata i tekstu” (Hansen-Löve, 2020) znamienym dla rosyjskiej awangardy. „W locie” oznacza zarówno „bardzo szybko, między jedną czynnością a drugą”, jak i „lecać” (np. w odniesieniu do ptaków). Znicz to zarówno ogień palący się w miejscach otoczonych czcią, pochodnia zapalana w miejscu igrzysk i przekazywana w sztafecie pokoleń kolejnym zawodnikom, jak i lampka nagrobkowa. „Strawa” to zarówno „pożywienie”, jak i „uczta wieńcząca obrzędy pogrzebowe” lub „przepędzenie czasu”. Antynomie jadalne – niejadalne podtrzymują wieloznaczne słowa: „skiby” (wąskie pasy ziemi odwalane na bok odkładnią pługa przy oraniu), „fałd skalny oderwany od podstawy, wtórnie pofałdowany i złuskowany” i „kawałek czegoś odkrajanego, np. chleba, kromka, pajda”). Tę dwuznaczność silnie wydobywa przekład Pomorskiego – „gliny skiba”. Humor wywołany przez deleksykalizację związku frazeologicznego „ić gęsiego” („wzdłuż jednej linii, jeden za drugim” – na wzór gęsi) w zestawieniu z epitetem „dumny” powoduje obniżenie (poważnego,

wzniosłego, triumfalnego) tonu wypowiedzi i wprowadza, oprócz groteskowej animalizacji, element autoironii, podobnie jak żartobliwy, potoczny „spicz”. Dla tłumacza-poety lingwistycznego wyrażenia *kuszat’ kamni*, *kuszat’ goriecz*, *topat’ pustotu* musiały rezonować z takimi kliszami językowymi i frazeologizmami w języku polskim, jak „żyć się powietrzem”, „gryźć ziemię”, „gryźć glebę”, „gryźć kamienie”, „spijać słodycz”, „wypić do dna kielich goryczy”, „jeść gorzki chleb”, „żyć o suchym chlebie”, „karmić się frazesami” itd.), które poezja lingwistyczna odświeżała kontekstowo lub formalnie. Obnażaniu wieloznaczności mówionego języka potocznego, deleksykalizacji utartych zwrotów językowych nieodłącznie towarzyszy moment ludyczny: zabawa słowami, dowcip językowy. W przekładzie Balcerzana, jak w oryginalnej poezji lingwistycznej, „[u]wikłane w związki syntaktyczne słowo zaczyna dążyć do ujawnienia swych wszystkich znaczeń równocześnie. [...] Uzyskiwana drogą kontaminacji językowej [...] skrótowość, kondensacja przekazu, demask[uje] zarazem niektóre paradoksy ekonomiczności języka” (Świrek: 90, 94).

Między oryginałem a... oryginałem

Rozważania na temat związków intertekstualnych między twórczością oryginalną i przekładową niepomnie komplikuje rodowód Burlukowego wiersza. Otóż *Op. 75*, „jeden z symboli rosyjskiej awangardy” (Demenok, 2017) i jedna z najoryginalniejszych proklamacji jej „agresywnego witalizmu” (Plechanowa: 268), wyraz grupowej poetyki kubofuturystów, a zarazem twórcze credo Burluka, wiersz stanowiący podstawę translatorskiego pastiszu burluczej poetyki (w przekładzie Balcerzana), parodii dekadentyzmu i biologizmu Sterna (w przekładzie Bandrowskiego) i retrospektywnego, aposteriorycznego manifestu polskich futurystów (w przekładzie Sterna) – wcale nie jest niezależnym, samorodnym, „samoistnym” wytworem inwencji poetyckiej kubofuturysty, ale – przeciwnie – stanowi „związany” obiekt interpretacji¹⁷ jako tłumaczenie utworu Arthura Rimbauda znanego pod oksymoronicznym, aliteracyjnym, homofonicznym¹⁸

¹⁷ Terminy S. Barańczaka (1974).

¹⁸ Zob. Porter: 229.

tytułem *Fêtes de la faim* [Święta głodu] z tomu *Nouveaux vers et chansons* [Nowe wiersze i pieśni] (1872):

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.
Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Dinn! dinn! dinn! dinn! je pais l'air,
Le roc, les Terres, le fer.

Tournez, les faims! paisez, faims,
Le pré des sons!
Puis l'humble et vibrant venin
Des liserons;

Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'églises,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!

Mes faims, c'est les bouts d'air noir;
L'azur sonneur;
– C'est l'estomac qui me tire,
C'est le malheur.

Sur terre ont paru les feuilles:
Je vais aux chairs de fruit blettes.
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette.

Ma faim, Anne, Anne!
Fuis sur ton âne.

(Rimbaud: 45)

Wiersz stroficzny zbudowany z pięciu strof 4-wersowych ze zmienną liczbą sylab w wersach (od 4 do 7) i rymami mieszanymi ma budowę klamrową. Utwór otwiera i zamyka ten sam dwuwiersz z personifikacją głodu, wykorzystujący chwyt aliteracji („powtórzenia głoski „a”) i homofonii (*Anne – âne*), pełniący funkcję egzorcystyczną – odpędzania uroków (zob. Wojtynek-Musik: 69). Zachowując klamrowość kompozycji poetyckiej, Burluk odstąpił od stroficznej budowy oryginału, zawężając zarazem repertuar środków stylistycznych, które w oryginale służyły zagęszczaniu sensualności obrazowania. Zrezygnował

z symbolistycznych synestezji (*vibrant venin* – wibrujący jad, *les bouts d'air noir* – wypustki czarnego powietrza, *l'azur sonneur* – dzwoniący błękit) opisujących zarówno somatyczny ból powodowany głodem, jak i intelektualny głód tworzenia podmiotu lirycznego¹⁹, oraz ograniczył liczbę środków stylistyczno-językowych apelujących do wyobraźni dotykowej, wzrokowej (epitety „czarne powietrze”, „dzwoniący błękit”, zieleń młodych listków, kolory przejrzałych owoców, szarość kamieni), zapachowej (roszpunka, fiołek, owoce), smakowej, słuchowej (aliteracje, onomatopeiczne *Dinn! Dinn! Dinn! Dinn!*, metafory „łąka dźwięków”, „dzwoniący błękit”) i somatycznej. Burluk zaniechał właściwych oryginałowi gier homofonicznych (*Anne – ane, sons* – otręby i dźwięki, *fêtê/ fêtês/ faites/ faites de la faim/ fin* – uczał/ święto/ wakacje/ robić/ szczyty/ wierzchołki głodu/ końca) zabaw z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej (zob. Culler: 84–87). Oczyścił wiersz z aluzji biblijnych i symboliki religijnej (*fiés des déluges/ Pains couchés aux vallées grises!; les vieilles pierres d'églises*) (zob. Wetzel: 129). Rezygnując z formy liryki bezpośredniej (wyznania zindywidualizowanego „ja” lirycznego o własnych doznaniach, pragnieniach, przeświadczeniach) na rzecz liryki podmiotu zbiorowego, tłumacz-„Hylaejczyk” zachował formę liryki inwokacyjnej (w oryginale apostroficzne zwroty *Ma faim, Anne, Anne! Fuis sur ton âne; Tournez, les faims!*, w wersji rosyjskiej: zwrot do „wy”) i wzorzec rytmiczny wzorowany na twórczości ludowej, a także antynomiczną kompozycję i oksymoroniczne obrazowanie Rimbaudowskiego oryginału. Konstrukcja myślowa (i obrazowa) wiersza, który Jean-Pierre Richard określił mianem „wojennej pieśni mineralnego łakomstwa, hymnu na cześć suszy” (Richard: 150), opiera się na szeregu przeciwstawień: niejadalnego (ziemia, kamienie, powietrze, skała, żelazo, moreny, dźwięki, jad powojów, kamyki, głązy, moreny) i jadalnego (chleby, liście, owoce), suchego świata kamieni i świata „pierwotnej wilgoci”, „płynnej płodności”, „ukrytej wody” (zob. Richard: 150–151), żywiołu ziemi (skały, kamienie, żelazo, moreny) i żywiołu powietrza. Antynomiczność wzmacniają ciągłe transpozycje dosłownego w metaforyczne (głód fizyczny i intelektualny, pożywienie i strawa duchowa, potrzeby egzystencjalne i artystyczne). Utożsamienie artysty z głodem i pragnienia z jego obiektem (zob. Porter: 229–230) dokonuje się dzięki animalistycznej metaforyce (*je pais l'air!*

¹⁹ Szerzej na ten temat zob. Wojtynek-Musik 70.

le roc, les Terres, le fer – „pasę się powietrzem,/ skałą, Ziemią, żelazem”; *paissez, faims* – „Paście się, głody”). Animalizację wzmacnia pluralizacja „głodów” (*faim* – *faims*). W animistycznej wyobraźni Rimbauda „minerał jest [...] zakrzepłą rośliną, a kwiat roztopionym kamieniem [...], geologia pokrywa się z botaniką [...] kamień jest [...] owocem, żywym wytworem ziemi...” (Richard: 150; rozstrzelenie czcionki w oryginale). W Rimbaudowskiej poetyce enumeracji (szeregach rzeczy jadalnych i niejadalnych) można dosłuchać się dalekiego echa synonimicznych wyliczeń z *La vie de Gargantua et de Pantagruel* [pol. *Gargantua i Pantagruel*] François’a Rabelais’go.

Translacyjna proveniencja *Op. 75* Burluka, odnotowana mimochodem przez Sterna (1970: 202) i nieznana Balcerzanowi, była dobrze czytelna dla współczesnych. Teoretyk i krytyk literatury, Korniej Czukowski, pisał o dytymbie Burluka: „Lubię ten wiersz. Nie jest martwy, ma wyrazistość i dynamikę. Szkoda, że to przekład... chociaż właśnie jako taki jest piękny” (Czukowski: 145). Wadim Szerszenewicz, teoretyk rosyjskiego egofuturyzmu i imażynizmu, tłumacz dzieł Marinettiego, złośliwie zauważył, że spośród wszystkich wierszy Burluka „tylko ten można uznać za niezły, a to głównie dlatego, że jest przekładem Rimbauda” (1990: 51). Rzeczywiście, w niektórych wydaniach wiersz nosi tytuł *iz A.R.*, czyli „iz Artiura Riembo” [z Arthura Rimbauda] (zob. np. Alfonsow: 115). Niezależnie od skrajnie zróżnicowanych pomysłów uchwycenia statusu wiersza Burluka – od „przekładu programowego” (Gorkin, 2006) poprzez „swobodną parafrazę” (Liwszyc: 77; Stern, 1970: 113, 202), „swobodną wariację na motywach [oryginału]” (Fiodorow, 1940: 104) i „imitację” (Markov: 123), po „przekład wolny” (Kałaszyń: 582) lub „radykalną (i zasadniczo polemiczną) transformację” (Pawłowicz: 303) – nie podlega dyskusji, że Burluk w swojej praktyce translatorskiej uprzywilejował technikę (telegraficznego, chciałoby się powiedzieć) skrótu. Relację tekstów Rimbauda i Burluka trafnie charakteryzuje termin semiotyka ze szkoły moskiewsko-tartuskiej, tłumacza Michaiła Gasparowa: „przekład konspektowy” [*konspektiwnyj periewod*], który polega na kondensacji semantycznej oryginału i odcięciu zbędnego (z punktu widzenia odbiorców w kulturze docelowej) balastu lub „przekład fragmentaryczny”, który Balcerzan zdefiniował jako „całość pomniejszoną przez tłumacza nieliniarnie, nie o sekwencje tekstu wyjściowego, lecz o porządki strukturalne” (Balcerzan, 2022: 13). Wiersz jest „napisany jakoś inaczej, mocno, młodzieńczo” – pisał

o burliczej wersji Rimbauda Nobert Jewdajew, azerbejdżański poeta, biograf Burluka i znawca emigracyjnej twórczości kubofuturysty (Jewdajew: 621). Odrzucając rozliczne rozwiązania formalno-treściowe (zarówno te „archaiczne”, jak i te wyprzedzające epokę – nie tylko Rimbauda, ale nawet kubofuturystów, jak eksperymenty z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej), Burluk przetransponował na język kubofuturystów koncept „diety mineralnej” mającej zaspokoić metafizyczny głód. Zdołał wydobyć to, co Miriam nazwał „nieukojonym pragnieniem poznania wszystkiego” (Miriam: 241), „młodzieńczym upojeniem życiem” (Miriam: 260), dążeniem do „wchłonięcia wszystkiego” (Miriam: 262), „żądzą wszystkości” (Miriam: 262) znamioną dla poetyki Rimbauda. Poprzez swoją skrótowość, rzeźkość, ekspresywność, przekład Burluka udobitnił jedną z najistotniejszych cech twórczości Rimbauda: poetykę syntetycznego skrótu, lakoniczność zrodzoną z „bogactwa wyobraźni” (Richard: 161). W tym miejscu warto przypomnieć słowa Wojciecha Natansona, że to właśnie „[m]etafora, lapidarność, szybkość czynią Rimbauda prekursorem awangardy” (Natanson: 102). Burluk wprowadził – nieobecny w solipsystycznym monologu lirycznym Rimbauda – aspekt wspólnotowości i impetu działań „młodych”, wzmacniając – w duchu swojej epoki – kosmiczny wymiar zbiorowego głodu („*budem łopat' pustotu, / Głubinu i wysotu*”). Radykalny, kondensacyjny, aktualizacyjny, „lokalizacyjny” gest Burluka (o intencji redukcyjnej, spektakularnej fragmentaryzacji) bynajmniej nie był w historii rosyjskiej literatury przekładowej odosobniony. „Przekład konspektowy”, uznany za kluczowy wskaźnik ewolucyjnej specyfiki kultury rosyjskiej, miał swój precedens chociażby w poemacie Aleksandra Puszkina *Pir wo wremia czumy* (1832), nawiązującym do poematu dramatycznego *The City of the Plague* Johna Wilsona (1816). Właściwie całe dzieło Puszkina, jak konkludował Gasparow, było swoistym „skrótem kultury europejskiej dla Rosji” (Gasparow: 190). Trudno odrzucić pokusę przedstawienia relacji między dytyrambem Burluka a Rimbaudowskim „hymnem” w kategoriach pożerania oryginału przez tłumacza-poetę – jak w przypadku *Pieśni o głodzie* Brunona Jasińskiego pożerającego *Oblako w sztanach* Władimira Majakowskiego (zob. Surdykowska: 81). Uzasadnienie takiego ujęcia można znaleźć zarówno w historii dyskursu teoretyczno- i krytycznoprzekładowego²⁰,

²⁰ Szerzej na temat historycznych konceptualizacji przekładu jako pożerania w europejskim dyskursie przekładoznawczym zob. Fulińska: 329–331; Hermans: 104–105.

jak i we wspomnieniach Benedikta Liwszyca, który reakcję kubofuturysty na poezję Rimbauda opisywał jako istną „ucznię głodu”:

Burluk na moich oczach pożerał swojego boga, swoje chwilowe bożyszcze... Oto prawdziwe mięsożerstwo! Oblizywanie zębów, zięjący nad kolanem trójką: „cały świat do mnie należy!” (...)

Jakże kusząca jest ta drapieżność! Gdziekolwiek spojrzeć, świat leży nagi do nie-
możliwości, piętrzy się wokoło odartymi ze skóry górami, krwawymi zwałami
dymiącego mięsa: chwytaj, rwij, wgrzyzaj się, miazdź, twórz go od nowa – cały,
cały należy do ciebie!

(Liwszyc: 12)

Dystans dzielący Rimbaudowskie „święta głodu” od kubofuturystycznego „dytyrambu o żarłoczności”, ludycznego biologizmu *Utwierdzenia w dzielności*, retrospektywnego futuryzmu *Pochwały rzeźkości* czy „diabelskich głodów” wiersza lingwistycznego uwidacznia samodzielność i twórczą aktywność autorów – tłumaczy, dla których „przekład staje się laboratorium pisarstwa oryginalnego” (Balcerzan, 2016: 361). Potwierdza ciągłość linii poetyckiej od francuskich *poètes maudits* do awangardyzmu i od awangardyzmu do poezji lingwistycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, w której innowacyjne zabawy z kliszami językowymi i stereotypami mowy potocznej osiągnęły swój rozkwit. Rozwój „Rimbaudowskiej tradycji awangardowej” (Noland, Watten: 9) poprzez międzykulturowe i międzyjęzykowe przemieszczenia oraz rewitalizacje uświadamia historycznoliteracką aktywność przekładu.

Do kompilowanej tu antologii interpoetyckich dialogów o głodzie tworzenia należałoby jeszcze włączyć polską serię przekładową Rimbaudowskiego *Fêtes de la faim*, na którą składają się dwie wersje *Głodu* (1932, 1935) przywódcy Awangardy Lubelskiej – Józefa Czechowicza, *Głód* Stefana Napierskiego (1933), „ostatniego dekadenta Młodej Polski” (Kaliściak), *Uczta głodu* krakowskiego awangardysty, tłumacza europejskiej poezji surrealistycznej Adama Ważyka (1947), *Głód* Artura Międzyrzeckiego i *Uczty głodu* sudeckiego poety Ryszarda Mierzejewskiego. W tych utworach intertekstualne związki twórczości własnej i przekładowej kolejnych indywidualności poetyckich są tak ścisłe, jak w wierszu *Pocałuj w usta Rimbauda* (1991) Krzysztofa Karaska – redaktora *Poezji wybranych* Sterna i nowofalowego poety, który w formule zaczerpniętej z *Canticum canticorum* (1928) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego na zasadzie centonu

scalił w oryginalną kompozycję poetycką fragmenty Rimbaudowskiego *Fêtes de la faim* w wersjach Ważyka i Napierskiego. Podsumowując polską recepcję Rimbauda, Wojciech Natanson pisał: „Tyle wybitnych indywidualności poetyckich, na tyłu i tak ważnych etapach naszej artystycznej historii, podejmowało się tłumaczenia Rimbauda – iż zbadanie tych przekładów stałoby się po trosze fragmentem porównawczego studium o rozwoju polskich pojęć poetyckich” (Natanson: 100). Analiza polskich przekładów *Fêtes de la faim* to już jednak materiał na odrębną rozprawę z poetyki historycznej przekładu – w horyzoncie modernistycznego dyskursu o głodzie jako metaforze twórczości, artyzmu i autonomii estetycznej²¹, a także w kontekście wielkich kataklizmów historycznych XX wieku, które uczyniły głód jednym z najbardziej dojmujących doświadczeń somatycznych.

Bibliografia

- Alfonsow, Władimir, red. *Poezija ruskogo futurizma*. Sankt-Pieterburg: Akademieskij projekt, 1999.
- Asiejew, Nikołaj. *Sobranije stichotworienij: Stichotworienija 1912–1925 gg*. Moskwa, Leningrad: Gosudarstwiennoje izdatielstwo, 1928.
- Balcerzan, Edward. „Jak bolał policzek powszechnemu gustowi”, *Nurt* 9 (1966): 36–38.
- , *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- , „Futuryzm”. *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Red. Jerzy Kądziera, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979. 119–141.
- , *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk, 1998.
- , „Przekład-laboratorium. Julian Przyboś tłumaczy Pawła Tyczyneń”. *Literatura na Świecie* 1–2 (2016): 358–377.
- , „Epistemologia przekładu: domyślna i wysłowiona”. *Przekładaniec* 45 (2022): 7–18.

²¹ Szerzej o „sztuce głodu” jako fundamentalnym wyróżniku modernizmu zob. np. Moody (2018) i Ellmann (1993).

- Bandrowski, Jerzy. *Wściekłe psy*. Lwów, Poznań: Wydawnictwo Polskie, 1921.
- Bańcer, Stefania. „Materiały do bibliografii recepcji Rimbauda w Polsce”. *Przegląd Humanistyczny* 2 (1966): 147–175.
- Barańczak, Stanisław. „Przekład artystyczny jako «samoistny» i «związany» obiekt interpretacji. (Na marginesie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn’a)”. *Z historii i teorii przekładu artystycznego*. Red. Jacek Baluch. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1974. 47–74.
- , „Karkołonna dłubanina. O tłumaczeniu Brodskiego”. Tegoż. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Wyd. 2. Poznań: Wydawnictwo a5, 1992. 78–92.
- Brzękowski, Jan. *Poezja integralna. Elementy i struktura. Budowa. Poezja stosowana a poezja proletariacka*. Warszawa: Biblioteka a.r, 1933.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016.
- , „Co widzi «burlicze oko»? Przekład literacki jako zdarzenie percepcyjne”. *Porównania* 26 (2020): 39–60.
- Chlebnikow, Wielimir, *Tworienija*. Moskwa: Diriekt Miedija, 2016.
- Culler, Jonathan D. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- Czukowski, Korniej. „Obrazcy futuristycznej literatury”. *Literaturno-chudożestwienyje almanachi izdatiel’sstwa „Szypownik”* 22 (1914): 137–154.
- Dąbrowski, Witold, Andrzej Mandalian, Witold Woroszyński, red. *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*. T. 1. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Diemienok, Jewgienij. *Każdyj molod, molod, molod... K jubileju Dawida Dawidowicza Burliuuka*. <http://ruslo.cz/index.php/arkhiv-zhurnala/2017/02-2017/item/1864-kazhdij-molod-molod-molod-k-yubileyu-dawida-davidowicha-burlyuka> [dostęp: 31.08.2023].
- Fiodorow, Andriej. „Majakowski i literatura Zapada (Swjazi Majakowskiego s nowiejszej zapadnoj poeziej)”. Władimir Majakowski, *Sbornik*. T. 1. Red. Aleksandr Dymysz, Oriest Cechnowicer. Moskwa: Izdatiel’stvo Akademii nauk SSSR, 1940. 94–125.
- Fulińska, Agnieszka. *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.
- Gasparow, Michaił. *Zapisi i wypiski*. Moskwa: Nowoje literaturnoje obozrienije, 2000.

- Hansen-Löve, Åge A. *Russkii formalizm. Metodologičeskaja riekonstrukcija razvitija na osnovie principa ostranienija*, pieriew. S. Romaszko. Moskwa: Jazyki ruskoj kul'tury, 2001.
- , *Sjedinenie knig i jazykowej post ot Gogolia do Charmsa. Izoblie i askieza w ruskoj literaturie: Stolknowienija, pieriechody, sowpadienija. Sbornik statiej*. Red. Jens Chierlt [Jens Herlth], Kristian Cendier [Christian Zehnder]. Moskwa: Nowoje literaturnoje obozrienije, 2020. 47–75.
- Hermans, Theo. „Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation”. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Red. Theo Hermans. London, Sydney: Croom Helm, 1985. 103–135.
- Jewdajew, Norbert. „Tajna w mastierskoj Burliuka”. *Linija sud'by*, sost. Wadim Tielicyn. Moskwa: Sobranije, 2007. 618–624.
- Kaliściak, Tomasz. „Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski”. Tegoż. *Katastrofy odmieńców*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011. 181–228.
- Kałaszyń, Boris. *Burliuk. Cwiet i rifma*. Ks. 1: *Otiec russkogo futurizma*. Sankt-Pietierburg: Apollon, 1995.
- Karasek, Krzysztof. „Pocałuj w usta Rimbauda”. *Kwartalnik Artystyczny* 2 (1994): 6–9.
- Krasickij, Siergiej. „Poety Burluki”. Dawid Burliuk, Nikołaj Burliuk. *Stichotworienija*. Sankt-Pietierburg: Gumanitarnoje agentstwo Akadiemiceskij projekt, 2002. 5–65. <https://ruslit.traumlibrary.net/book/burluk-poems/burluk-poems.html#work001> [dostęp: 25.04.2023].
- Krassowski, Maciej. *Baudelaire i Rimbaud. Poeci wielkiego przełomu*. Warszawa: Dom Wydawniczy Jota, 1991.
- Kruczonych, Aleksiej. „Satir odnogłazyj (o D. Burliukie)”. *K istorii russkogo futurizma. Wospominanija i dokumenty*. Moskwa: Gilieja, 2006. 121–129.
- Kurek, Jalu. „Elementy: linia prosta”. *Linia* 4 (1932): 85–86.
- Lisowski, Jerzy, red. *Antologia poezji francuskiej*. T. IV: *Od Rimbauda do naszych dni*. Wyd. 2 rozszerz. Warszawa: Czytelnik, 2006.
- Liwszyc, Benedikt. *Pótoroaki strzelec*. Tłum. Adam Pomorski. Warszawa: Czytelnik, 1995.
- Majerski, Paweł. *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1968.

- Matuszewski, Ryszard. „Lektury poetyckie (II) (przegląd z dystansem)”. *Miesięcznik Literacki* 10–11 (1986): 90–99.
- Moody, Alys. *The Art of Hunger: Aesthetic Autonomy and the Afterlives of Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Miriam [Przesmycki Zenon]. „Jan Arthur Rimbaud”. *Chimera* 4/5 (1901): 217–267.
- Natanson, Wojciech. „Proces Rimbauda wznowiony”. *Twórczość* 10 (1949): 93–102.
- Noland, Carrie, Barrett Watten. „Introduction”. *Diasporic Avant-Gardes. Experimental Poetics and Cultural*. Red. Carrie Noland, Barrett Watten. New York: Pallgrave Macmillan, 2009. 1–30.
- Pawłowicz, Michał. „Sowieckij byt w poezii Lwa Łosiewa”. *Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert/ Poetika byta. Russkaia literatura XVIII–XXI ww.* Red. Alexander Graf. München: Herbert Utz Verlag, 2014. 299–306.
- Plechanowa, Irina. *Filosofija żyznii w russkoj literaturie XX–XXI wiekow: ot żyzniestrojenija k witalnosti: monografija*. Irkuck: Izdatiel'stvo Irkuckogo Gosudarstwiennogo Uniwersiteta, 2013.
- Porter, Laurence M. *The Crisis of French Symbolism*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1990.
- Richard, Jean-Pierre. *Poezja i głębia*. Tłum. i posł. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 2008.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. Red. Rolland de Reneville, Jules Mouquet. Paris: Pléiade, 1963.
- Rżanoje słowo. Riewolucyonnaja chriestomatija futuristow*. Wstęp Anatolij Łunaczarskij. Pietierburg: Iskusstwo molodych, 1918.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Skotnicka, Anna, Piotr Fast. „Poetyka wyliczanki rosyjskiej”. *O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesnej*. Red. Ryszard Łuźny. Warszawa, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1984. 55–61.
- Sławiński, Janusz. „Próba porządkowania doświadczeń” [1964]. *Z problemów literatury polskiej XX w. Księga zbiorowa*. Red. Stefan Żółkiewski, Henryk Wolpe, Henryk Markiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. 263–278.
- Stern, Anatol. *Legends naszych dni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.
- [1964]. *Poezja zbudowana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- *Piliśmy pieśni. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1971.

- . *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- . *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Surdykowska, Aleksandra. „Czy Majakowski był nam obcy. Eksperymenty rosyjskich twórców początku XX wieku a ruch awangardowy w Polsce”. *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*. Red. Michalina Kmieciak, Małgorzata Szumna. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014. 71–83.
- Swjatogor. *Radosť igrajuščezzego zwierja* [1922]. Tegoż. *Poetika. Biokosmizm. (A)tielogija*. Oprac. Jewgienij Kuczynow. Moskwa: Common Place, 2017. 115–118.
- Szapir, Maksim. „Jazyk poetičeskij”. Tegoż. *Universum versus: jazyk, stich, smysl v ruskoj poezii XVIII–XX wiekow*. Moskwa: Jazyki ruskoj kultury, 2000.
- Szerszeniewicz, Wadim. „Wielikolepnyj oczewidiec: Poetičeskije wospominanija 1910–1925 gg”. *Moj wiek, moi družja i podrugi: Wospominanija Mariengofa, Szerszeniewiczza, Gruzynowa: Sbornik*, red. Siergiej Szumichin, Konstantin Jurjew. Moskwa: Moskowskij raboczij, 1990.
- Szerszeniewicz, Wadim, red. *Dochłajta luna: Sbornik jedinstwiennych futuristow mira poetow „Giliei”: Stichi, proza, stati, risunki, oforty*. Moskwa: Gilieja, 1913.
- Szklowski, Wiktor. „Sztuka jako chwyt”. Tłum. Ryszard Łużny. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2006. 95–111.
- Szokalskij [Szokalski], Jerzy. „Rossija, jejo kultura i litieratura w chudożestwiennoj prozie Jerzy Bandrowskiego”. *Sławjanskije cztienija III*. Daugavpils-Rezekne: Izdatielstwo Łatgalskiego kulturnogo centra, 2003. 244–262.
- Świrek, Anna. *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1985.
- Timofiejew, Leonid. „Stanowlenije liriczeskogo gieroja w tworczeństwie ranniego Majakowskiego”. *Litieratura w szkole* 3 (1963): 18–28.
- Waśkiewicz, Andrzej K. „Irrealna gwiazda: o poezji Anatola Sterna”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1979): 163–190.
- Ważyk, Adam. *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Wetzel, Hermann H. *Rimbauds Dictung. Ein Versuch, „die rauhe Wirklichkeit zu umarmen”*. Stuttgart: Metzler, 1985.

- Winokur, Grigorij. „Futuristy – stroiteli jazyka”. Tegoż. *Filologiczeskije issledowanija: Lingwistika i poetika*. Moskwa: Nauka, 1990. 14–22, 263–271.
- Wojtynek-Musik, Krystyna. „*Terra rhetorica*” w *poezji Rimbauda*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Wyka, Kazimierz. „Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna”. Anatol Stern. *Poezje (1918–1968)*. Wstęp Kazimierz Wyka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 5–24.
- Zaworska, Helena. „Przemiany polskiego futuryzmu”. *Literatura polska 1918–1932*. Red. Alina Brodzka, Helena Zaworska, Stefan Żółkiewski. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1975. 349–367.
- *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

From Rimbaud to Balcerzan.

Interpoetic Dialogues on the Hunger for Creation

Summary

The paper discusses the problems of historical poetics of translation and unveils intertextual relations between Arthur Rimbaud’s “Fêtes de la faim” (1872), David Burliuk’s Cubo-Futurist “Op. 75” (1913) and three Polish translations of Burliuk’s poem provided by Jerzy Bandrowski (1921), Anatol Stern (1971) and Edward Balcerzan (1971). Blurring the distinction between originals and translations, the analyzed poems highlight the creativity of poets-translators in the development of the 20th-century European poetry with its inherent intercultural and interlingual displacements. Successive revitalizations of “Rimbaud’s avant-garde tradition” bring awareness of the historical-literary activity of translation.

Keywords: intertextuality, historical poetics of translation, avant-garde, Polish Futurism, Cubo-Futurism, linguistic poetry

Słowa kluczowe: intertekstualność, poetyka historyczna przekładu, awangarda, polski futuryzm, kubofuturizm, poezja lingwistyczna

Cytowanie

Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara. „Od Rimbauda do Balcerzana. Interpoetyckie dialogi o głodzie tworzenia”. *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 195–219. DOI: 10.18276/rk.2023.14-09.