

# Ulrike Jekutsch

---

## Jan Kasprawicz w "Panteonie" Teodora Trajanowa

---

Rocznik Komparatystyczny 1, 187-199

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ulrike Jekutsch

Universität Greifswald

## Jan Kasprowicz w *Panteonie* Teodora Trajanowa

Niniejsze rozważania poświęcone zostały zagadnieniu kanonizacji poety pochodzącego z obcojęzycznej kultury na przykładzie bułgarskiej recepcji literatury polskiej, a dokładniej: ostatniemu dużemu dziełu modernistycznego poety Teodora Trajanowa pt. *Panteon* (1934). Termin *Panteon* można zdefiniować w dwojaki sposób: jest to budynek lub świątynia wzniesiona ku czci wielkich poetów przeszłości<sup>1</sup> i jednocześnie program modernistycznej poezji i konceptualizacji roli modernistycznego poety europejskiego<sup>2</sup>. W swoim *Panteonie* wybitnych poetów Trajanow umieścił m.in. Jana Kasprowicza. Dlaczego właśnie tego polskiego poetę wpisał bułgarski pisarz w swoją koncepcję mitycznego poety-króla i zbawiciela? Aby przedstawić możliwe przyczyny takiego wyboru, przybliżę w pierwszej kolejności postać samego Trajanowa, następnie jego utwór *Panteon*, a także wiedzę, jaką posiadał na temat kultury polskiej. W dalszej części pracy przedstawię *Hymny* Kasprowicza oraz ich bułgarską recepcję.

---

<sup>1</sup> Grecki termin *pantheon*, *pantheon* oznacza kult wszystkich bogów i jednocześnie poświęconą temu kultowi świątynię; najsłynniejszym przykładem tego typu budowli jest Panteon w Rzymie. Zob. *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Oprac. K. Ziegler i W. Sontheimer. T. 4. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1979, s. 468–474.

<sup>2</sup> Termin „modernizm” używany jest tutaj w dwóch znaczeniach, po pierwsze: w znaczeniu „ogólnej nazwy orientacji, kierunków i stylów »sztuki nowoczesnej« występujących w okresie między schyłkiem XIX stulecia a latami 60. XX w.” (*Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000, s. 318); po drugie: (w stosunku do poetów prezentowanych w *Panteonie* Trajanowa) jako określenie makrookresu od końca XVIII w. do postmodernizmu (*Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Oprac. D. Borchmeyer i V. Žmegač. Tübingen: Niemeyer, 1994, s. 9–10).

Teodor Trajanow (1882–1945) od lat dwudziestych do czterdziestych XX wieku znany był w Bułgarii<sup>3</sup> jako „reformator” i właściwy modernista<sup>4</sup>. W roku 1901 Trajanow rozpoczął studia w Wiedniu, gdzie przebywał do roku 1911, by następnie powrócić do kraju. Opublikowane w 1921 roku *Bułgarskie ballady* uczyniły go słynnym: Trajanow zyskał wielu zwolenników, których zgromadziło także wydawane przez niego czasopismo „Chiperion”. Stał się poetą kultowym; zgodnie z własną ideą zjednoczenia poety z ludem<sup>5</sup> był czczony jako duchowy wódz narodu. Konstantin Stefanow uważał poezję Trajanowa za objawienie bułgarskości. Z podobnym entuzjazmem wypowiadał się w Niemczech w latach trzydziestych ubiegłego wieku Karl Anton Prinz Rohan, który w swoich artykułach podróźnych opisywał Trajanowa jako „najczystsze wcielenie bułgarskości”<sup>6</sup>. Już w latach dwudziestych pojawiały się w bułgarskiej krytyce porównania z polskimi poetami i artystami: Swetosław Kamburow-Furen widział w nim arcykapłana i poetę opowiadającego tragiczny los bułgarskiego narodu; podobnego do Chopina, który w swojej twórczości opisywał los narodu polskiego. Stefanow z kolei porównał Trajanowa, w którym widział wieszczą i burzyciela, z Mickiewiczem. W połowie lat dwudziestych zwolennicy z kręgu „trajanowców” wydali pierwsze prace o Trajanowie, poecie, którego przedstawili jako postać monumentalną, Wagnerowską. Zupełnie inaczej postrzegali Trajanowa i jego twórczość przeciwnicy: widzieli w nim poetę bezsensu i zwyrodnienia; jeden z najbardziej znanych krytyków tego czasu, Bojan Penew, opisał jego poezję jako niezrozumiałą, banalną i niegustowną<sup>7</sup>. Krytycy z kręgów komunistycznych uważali, że Trajanowowi bliski jest faszyzm, a jego twórczość charakteryzowali jako

---

<sup>3</sup> L. Udolph, *Teodor Trajanov. Die Entwicklung seiner Lyrik 1904 bis 1941. Eine philologische Studie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1993, s. 2.

<sup>4</sup> W bułgarskim literaturoznawstwie używane jest pojęcie „symbolizm”. Pomijam tu różnice pojęciowe i specyficzne, historyczne oraz typologiczne rysy bułgarskiego wariantu symbolizmu. Zob. m.in. С. Хаджикосев, *Българският символизъм*. София: Български писател, 1979.

<sup>5</sup> L. Udolph, op.cit., s. 2.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 2–4.

frazesową i jałową<sup>8</sup>. Twórczość poety i jej wpływ na rozwój bułgarskiej mowy poetyckiej doceniał jednak Geo Milew – zmarły w 1925 roku ekspresjonista<sup>9</sup>.

Trajanow był więc postacią niejednoznaczną: jedni przyjmowali jego osobę i poezję entuzjastycznie, u innych wywoływał odrazę. Jego pozycję w kręgu zwolenników „Chiperiona” można przyrównać do tej, jaką posiadał Stefan George w swoim otoczeniu<sup>10</sup>. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku Trajanowa uważano za wielkiego poetę narodowego, jednak po drugiej wojnie światowej jego sława przeminęła – głównie z powodów politycznych. W latach sześćdziesiątych literaturoznawcy ponownie poświęcili nieco uwagi twórczości Bułgara – jako jednej z wielu odmian poezji symbolizmu<sup>11</sup>. Pod względem recepcji we własnym kraju *casus* Trajanowa można przyrównać do stanu badań nad twórczością Kasprowicza w Polsce: w drugiej połowie XX wieku ich twórczość stanowiła margines zainteresowań literaturoznawców i czytelników<sup>12</sup>, a ten stan niewiele zmienił się do dziś<sup>13</sup>.

*Panteon* to cykl zawierający czterdzieści pięć utworów poetyckich, po raz pierwszy publikowanych w czasopiśmie „Chiperion” w ciągu czterech lat (od 1927 do 1931 r.)<sup>14</sup>. Do wydania książkowego Trajanow ponownie opracował teksty, rozszerzył ich liczbę do pięćdziesięciu, a ich formę zunifikował tak, aby wszystkie utwory składały się z sześciu ośmiowersowych strof, w różnych metrach; wyjątek stanowi utwór drugi zatytułowany *Do poety* (*Към поета*),

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>9</sup> Г. Милев, *Избрани произведения*. Т. 2. София: Български писател, 1965, s. 62–64.

<sup>10</sup> Już w 1935 r. Karl Anton Prinz von Rohan porównał Trajanowa z Georgem. Zob. L. Udolph, op.cit., s. 4. O paralelach między Trajanowem i Georgem zob. też: E. Stajčeva, *Die frühe Lyrik von Teodor Trajanow und Stefan George*. W: *Deutsch-bulgarische Kulturbeziehungen 1878–1918*. Red. W. Gesemann, G. Markov. Sofia: Kliment Ochridski, 1988, s. 118–132.

<sup>11</sup> L. Udolph, op.cit., s. 6–10.

<sup>12</sup> O polskiej recepcji Kasprowicza zob. J. Wojciechowski, *Twórczość Jana Kasprowicza w potocznym obiegu współczesnym*. W: *O Janie Kasprowiczu. W siedemdziesięciolecie zgonu. Studia*. Red. P. Kuleczka. Kraków: Oficyna Podhalańska, 1997, s. 26.

<sup>13</sup> W ostatnich latach pojawiły się opracowania dotyczące Kasprowicza, które mogą na nowo wzbudzić zainteresowanie twórczością poety: *O Janie Kasprowiczu...*; *Pro memoria. Jan Kasproicz w osiemdziesiąt rocznicę śmierci*. Red. M. Sosnowski i G. Igliński. Warszawa: Polskie Bractwo Kawalerów Gutenberga, 2006.

<sup>14</sup> L. Udolph, op.cit., s. 189–192.

zawierający cztery dwunastowersowe strofy. Trajanow napisał także krótkie posłowie, w którym określił drugi cel cyklu: stworzenie „uniwersalnej, syntetycznej osobowości” bohatera-poety, która miała zostać powiązana z „myślą zwycięstwa i twórczą świętością założycielskiej myśli człowieka Zachodu w swoim donkiszotowsko-faustowsko-manfredowskim początku” razem z „beźmiernością czarodziejskiego geniuszu słowiańskiego w swoim młodym heroizmie”<sup>15</sup>. Trajanowowi chodziło tu głównie o kreację słowiańskiego poety-geniusza. W cyklu poematów Bułgara postać genialnego poety, wieszczka, wodza-wybrańca i zbawiciela narodu tworzona jest przede wszystkim za pomocą dwóch strategii: po pierwsze przez rozwinięcie własnej koncepcji poezji i koncepcji poety-stworzyciela, po drugie przez przedstawienie wybranych autorów z okresu europejskiego modernizmu (szeroko rozumianego); wszyscy twórcy z *Panteonu* tworzą niejako galerię „wcześnie spełnionych i złamanych, zagrożonych, rozbitych życiowo”<sup>16</sup>.

Każdy utwór zawiera osobny tytuł, większość ma także podtytuły. Rozpatrywane razem wskazują na dwa cele cyklu: upamiętnienie poetów-poprzedników oraz stworzenie programu przyszłego wielkiego poety. Zgodnie z tym zamysłem cykl ułożony został według następującego porządku: w pierwszym tekście zatytułowanym *Dedykacja* podmiot zwraca się do poety – bohatera ascetycznego, samotnego wodza, który od innych może wymagać każdej ofiary: pod warunkiem, że sam gotów jest dokonać największych poświęceń. Kolejne teksty – jest ich jedenaście – stanowią katalog różnych ról poety, na co wskazują same tytuły: *Do poety*, *Do miecznika*, *Do nosiciela wieńca*, *Do Apostoła*, *Do zwycięzcy*, *Do założyciela rodu* itd. Jedyne wyjątek stanowi tu utwór trzeci *Do piękności*, w którym autor opiewa przedmiot i cel poezji. Pierwsze dwanaście tekstów występuje bez podtytułów.

Poczynając od utworu trzynastego, następuje seria utworów poświęconych konkretnym, autentycznym autorom. Tylko w dwóch tekstach Trajanow odstępuje od owej reguły: w dwudziestym dziewiątym poemacie *Umierający Osjan* opisany został autor legendarny (mystyfikacja literacka), natomiast poemat czterdziesty pod tytułem *Nieznany* poświęcony został pamięci zapomnianych

<sup>15</sup> Т. Траянов, *Пантеон*. София: Ст. Атанасов, 1934 (Съчинения, Т. 3), s. 156.

<sup>16</sup> L. Udolph, op.cit., s. 190.

poetów. Niemal wszystkie teksty mają ten sam podtytuł: „Ku czci...”<sup>17</sup>. Wybranych przez Trajanowa poetów scharakteryzować można jako autorów „długiego wieku XIX”, większość z nich to poeci: Hölderlin, Chenier, Novalis, Shelley, Keats, Botev, Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Błok, Jaworow i inni; pośród nich są też autorzy, którzy dzisiaj znani są raczej jako prozaicy – Poe, Almqvist, Wazow, Iwanow-Czeren. Nie znajdziemy w tym zestawieniu żadnej autorki.

W swojej galerii twórców Trajanow prezentuje dziesięciu Francuzów, siedmiu Niemców, sześciu Bułgarów, pięciu Anglo-Amerykanów, czterech Rosjan, Włocha, Polaka, Szweda i Węgra. Poetycka mapa Trajanowa obejmuje zatem jedynie dziewięć literatur europejskich, brakuje tu m.in. przedstawicieli literatury hiszpańskiej, norweskiej, czeskiej, serbskiej, ukraińskiej. Jeżeli zaś weźmiemy pod uwagę perspektywę historyczną – zabrakło tu twórców starożytności oraz średniowiecza<sup>18</sup>. Literatura francuska zajmuje w „rankingu” Trajanowa pierwsze miejsce (jeśli uznamy za najważniejsze kryterium liczbę przedstawicieli tego kraju). Jednakże ten poetycki przegląd rozpoczyna literatura angielska z lordem Byronem na czele, którego Trajanow przedstawia w utworze *Prolog* jako inicjalną postać swojego literackiego korowodu. Gest ów wskazuje na dominację autorów romantycznych i symbolistycznych albo neoromantycznych wobec pozostałych twórców. Co istotne, tylko dziesięciu autorów należy do wczesnego XX wieku, przy czym siedmiu z nich jest Słowianami (czterech Bułgarów, dwóch Rosjan, jeden Polak), pozostali: Niemcami. Nie występuje tu żaden przedstawiciel innej narodowości. Taki wybór Trajanowa można interpretować jako zapowiedź pojawienia się „młodego geniusza słowiańskiego”, który będzie dominował na literackiej mapie XX wieku.

Każdy utwór poświęcony poszczególnemu autorowi Trajanow opatrzył podtytułem, który zawiera nazwisko danego twórcy; tytuły to natomiast (czasem rozbudowane) epitety, pochodzące z bogatej wyobraźni bułgarskiego symbolisty, czy też pewne pojęcia kluczowe, np.: Pejo Jaworow to *Umierający łabędź*, Iwan Wazow to *Stuletni*, Mallarmé to *Narcyz*, Lamartine – *Wieczny pielgrzym*, Novalis – *Rycerz niebieskiego kwiatu*. Inne tytuły odnoszą się do konkretnego utworu

---

<sup>17</sup> Są trzy wyjątki: 29 – *Umierający Osjan*, 46 – *Lament Polihymnji. Ku pamięci Andrea Cheniera*, 49 – *Droga bohatera. Ostatnia pieśń Giacomo Leopardiego*.

<sup>18</sup> Jest jeden wyjątek: czternasty tekst cyklu poświęcony został François Villonowi, poecie stylizowanemu przez neoromantyków na poprzednika cyganerii, jako *poète maudit*.

danego autora (Poe, *Lenora*) albo określają miśję twórcy, jak np. w poemacie o Niekrasowie – *Serce sumienia*. Tytuł poematu (*Przyszła Madonna*), poświęconego jednemu polskiemu twórcy w tym gronie, odbiega znacznie od tego schematu i nawiązuje do hymnu Kasprowicza *Salve Regina*, w podtytule zaś Trajanow przywołał jeden z najwspanialszych poematów polskiego poety: *Moją pieśń wieczorną – Грядуща Мадона. На вечерната молитва на Ян Каспрович (Przyszła Madonna. Na pacierz wieczorny Jana Kasprowicza)*.

Nikogo nie powinien dziwić fakt, że to właśnie Kasprowicza wybrał Trajanow do swojego *Panteonu* – dziwić można się raczej, dlaczego w poczet wielkich twórców nie przyjął żadnego innego polskiego poety, np. uwielbianego przezeń w młodości Przybyszewskiego. Lecz to właśnie Kasprowicza w latach dwudziestych ubiegłego stulecia zajmował pozycję wielkiego twórcy i nie tylko w Polsce uchodził za „uwielbianego arcy poetę”<sup>19</sup>. Napisane w latach 1899–1901 utwory powstały w drugiej fazie twórczości Kasprowicza, którą opisuje się jako symbolistyczno-ekspresjonistyczną<sup>20</sup>. W tym kontekście *Hymny* oceniane są jako wczesny przykład ekspresjonizmu w literaturze polskiej. Ten ważny zbiór Kasprowicza został opublikowany początkowo w dwóch częściach: *Ginącemu światu* (1902) i *Salve Regina* (1903), połączonych w wydaniu z 1921 roku jako *Hymny*. Uważane są one za jego największy utwór, „przejaw geniuszu poetyckiego”, w którym poeta wzniósł się na „wyżyny ekspresji poetyckiej i doniosłości zagadnień egzystencjalnych”<sup>21</sup>. *Hymny* odzwierciedlają w pewnym stopniu kryzys duchowy i psychiczny, jakiego doznał Kasprowicza, gdy żona opuściła go dla Przybyszewskiego.

Cykl obejmuje osiem rozległych utworów poetyckich, napisanych wierszem wolnym, stylizowanych na tradycyjne hymny sakralne, będące częścią

<sup>19</sup> R. Loth, *Obecność nieobecna*. W: *O Janie Kasprowiczu...*, s. 5.

<sup>20</sup> M. Sosnowski odróżnia cztery fazy twórczości Kasprowicza, m.in. (oddzielnie) symbolistyczną i ekspresjonistyczną (*Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju*. W: *Pro memoria...*, s. 21–207); J.J. Lipski i G. Igliński wyróżniają tylko trzy fazy, sytuując ekspresjonistyczne utwory Kasprowicza w fazie symbolicznej (zob. J.J. Lipski, *Wstęp*. W: J. Kasprowicza, *Wybór poezji*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990, s. LXXV; zob. też J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa: PIW, 1975; G. Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*. Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1996).

<sup>21</sup> M. Sosnowski, *Jan Kasprowicza – miłośnik ksiąg*. W: *Pro memoria...*, s. 7.

liturgii. *Dies irae* przypomina zatem hymn mszy żałobnej, *Święty Boże, Święty Mocny* – modlitwę błagalną, *Salve Regina* – antyfonę maryjną. Posługując się formami sakralnymi, Kasproicz rozprawiał się z dręczącymi go pytaniami etycznymi, relacją człowieka z Bogiem i Boga z człowiekiem, problemami winy, grzechu, kary i pokuty, przedstawiając je na metafizyczno-religijnych i etyczno-moralnych płaszczyznach. Z wierszy poety wyłania się egzystencjalna nędza człowieka, jego cierpienie zarówno z powodu własnej niedoskonałości, jak i rozdarcia pomiędzy Dobrem i Złem.

*Hymny*, czytane zgodnie z wyznaczoną przez Kasproicza kolejnością, pokazują przemianę podmiotu lirycznego: od buntu przeciwko Bogu i ustalonemu przez niego porządkowi do akceptacji i pogodzenia się z tym porządkiem. Pierwsze cztery hymny pokazują wątpliwości, jakimi targany jest podmiot, jego rozpacz spowodowaną Złem na świecie i rozdarciem ludzkiej duszy; ostatnie cztery – poszukiwanie Boga i jego łaski. Ową przemianę wspaniale przedstawił Kasproicz w swoim najśłynniejszym hymnie – *Mojej pieśni wieczornej*, w którym koniec dnia, cisza wieczorna są zapowiedzią śmierci i wezwania przed Sądem Ostatecznym. Hymn ten można podzielić na cztery części: 1) ekspozycja (początek wieczoru, cisza krajobrazu, uspokojenie duszy), 2) pojawienie się śmierci, 3) wyznanie grzechów, prośba o karę i łaskę, 4) powrót do opisu wieczornej ciszy. Sytuacja liryczna rozgrywa się w wewnętrznym krajobrazie duszy, która z patosem i ekspresją wyznaje grzechy, następnie zaś ofiarowuje się za ludzkość, kończąc każdą część wyznania sformułowaniem: „moja to wina, moja wielka wina”. Tym samym rola duszy staje się podobna do roli Chrystusa biorącego na siebie grzechy całej ludzkości, pozostaje jednak duszą ludzką, obciążoną wszystkimi wyliczonymi przez siebie grzechami. Nawiązujący do hymnu poemat *Salve Regina* ukazuje powrót podmiotu lirycznego do tradycyjnego ujęcia świata przez Kościół katolicki. Podmiot liryczny zwraca się do Królowej Nieba: opisuje swoją tęsknotę do miłości i cierpienia, swój strach przed boleścią i śmiercią, przed pokusą złego ducha; nakreśla mistyczne pojednanie człowieka z Bogiem, które następuje poprzez zjednoczenie Matki Boskiej z uczestnikami procesji śpiewającymi *Salve Regina*. Ekspresjonistyczne przedstawienie grzesznego, lecz skruszonego człowieka przywraca pogodzenie się z wolą Pana Boga.

Nie wiemy, jak dobrze Trajanow znał kulturę polską, mamy jednak pewne wskazówki: wiemy, że znał język polski, znał także niektórych autorów – choć



trudno ocenić, w jakim stopniu. Około roku 1905, kiedy zaczął tworzyć w nurcie symbolizmu, interesował się Przybyszewskim; można przypuścić, że wiedział też o skandalu, jaki wywołał związek żony Kasprowicza z autorem *De Profundis*. Znał również *Wielką Improwizację* Mickiewicza, z której czerpał inspirację do postaci buntowników w swoich *Bułgarskich balladach*<sup>22</sup>. Z pewnością nieobce mu też były *Hymny* Kasprowicza, które po roku 1903 zdobyły popularność w całej Europie, dzięki czemu mógł przeczytać je w niemieckich tłumaczeniach. Jeden z przekładów wydał sam Przybyszewski w 1905 i 1919 roku. Niemiecki sławista Ludger Udolph twierdził, że pieśń *Salve Regina* Kasprowicza zainspirowała Trajanowa do napisania tomu wierszy *Regina mortua* (1909)<sup>23</sup>.

Aby jednak poznać decydujący powód przyjęcia Kasprowicza do *Panteonu*, trzeba by zapewne przybliżyć bułgarską recepcję twórczości tego autora, uznanego w latach dwudziestych ubiegłego wieku za największego poetę Polski, Europy, a nawet świata<sup>24</sup>. Od 1920 roku jego twórczość była w Bułgarii popularyzowana dzięki seminariom i publikacjom profesora literatur słowiańskich na uniwersytecie w Sofii, Bojana Penewa, a także dzięki przekładom Dory Gabe. Penew bardzo wysoko oceniał zmagania Kasprowicza z problematyką religijną i egzystencjalną, przedstawiał go jako artystę, który dzięki jasnemu spojrzeniu na świat i umysł, zawsze pozostał sobą<sup>25</sup>. W opublikowanych w 1921 roku fragmentach *Mojej pieśni wieczornej*, w przekładzie Dory Gabe, wybitny sławista dostrzegł „mistycyzm i elementarną siłę” polskiego „poety z ludu”. W tym samym roku całkowity przekład *Mojej pieśni wieczornej* ukazał się dwukrotnie: w czasopiśmie „Zlatorog” oraz w antologii *Polski poeci*, którą w bułgarskim tłumaczeniu wydała Dora Gabe. Antologia przedstawiała teksty dwudziestu jeden poetów polskich, zaczynając od Mickiewicza, a na Skamandrytach kończąc, i uznana została za pierwsze systematyczne wprowadzenie do literatury polskiej w języku bułgarskim, zawierające również przedmowę i biografie poetów pióra Bojana Penewa. W swojej przedmowie profesor uniwersytetu w Sofii dowodził, iż patriotyzm, religijność oraz mistycyzm poezji polskiej mogłyby służyć za

<sup>22</sup> L. Udolph, op.cit., s. 136–145.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>24</sup> O recepcji Kasprowicza w Bułgarii zob. T. Dąbek, *Twórczość przekładowa Dory Gabe*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.

<sup>25</sup> T. Dąbek, op.cit., s. 91–94.

wzór dla nowej literatury bułgarskiej. Przekonanie to, wielokrotnie powtarzane w recenzjach antologii, było argumentem w polemikach dotyczących tworzenia nowej literatury bułgarskiej.

Po wydaniu antologii Dora Gabe, redaktorka wydawanego przez Towarzystwo Polsko-Bułgarskie czasopisma „Przegląd Polsko-Bułgarski”, pojechała do Polski, aby m.in. przeprowadzić rozmowy na temat możliwości pełnego przetłumaczenia *Hymnów*. Po powrocie poświęciła się nie tylko przekładowi, ale również promocji samego autora: wciąż pracując nad przekładem, publikowała pojedyncze hymny w czasopismach, w których przedstawiała Kasprowicza jako „giganta poezji”, zawdzięczającego swoją poetyczną siłę „mistycznemu pojednaniu z ziemią”. Dora Gabe widziała w Kasprowiczu poetę, który dzięki swojemu chłopskiemu pochodzeniu przeniknięty był sztuką ludową, był „synem ziemi” (jak go określił Przybyszewski). Według tłumaczki Kasprowicz, dzięki swojej chłopskiej mentalności, prostolinijności i pierwotnej, żywiołowej naturze, był bliższy Bułgarom niż inni polscy poeci, których Dora Gabe uważała za zbyt wyrafinowanych, aby wkraść się do serca Bułgarom<sup>26</sup>. Za najważniejsze uważała zaś *Hymny*:

*Най-висшата точка на неговото творчество са «Химните», писани преди двадесет и пет години, когато в личния си живот претърпява големи катастрофи, когато цялото му съществуване се бори с една грозна действителност, която не отговаря на оня свят, който е в душата му. Целият ад на душевни катаклизми, които в един голям дух като Каспрович не могат да бъдат лични, а се превръщат във фокус, дето се пречуват всички човешки страдания – всичко това е в химните. Ала основният тон в тях е отношението на човека към Бога. И вярата му, и обезверянето, и боготворене, и богохулство. Цялата борба на поета с Бога за «правото на човека»<sup>27</sup>.*

Szczytem jego twórczości są Hymny, napisane przed dwudziestu pięciu laty, gdy poeta przeżywa wielką katastrofę w życiu osobistym i gdy całą swą istotą sprzeciwia się potwornej rzeczywistości, będącej zaprzeczeniem świata, jaki nosi w swej duszy. Całe piekło konfliktów wewnętrznych, które dla ducha tak wielkiego, jak Kasprowicz, nie mogły pozostać czysto osobistymi, lecz zmieniły się w soczewkę skupiającą cierpienie ludzkie – wszystko to jest w hymnach. Ich fundamentalnym

<sup>26</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>27</sup> Komentarz Dory Gabe do publikacji przekładu tekstu *Dies irae* w czasopiśmie „Listopad” z 1924 r. Zob. Д. Габе, *Ян Каспрович*. W: eadem, *Светът е тайна: Поезия, проза*. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 1994, s. 460.

tematem jest relacja człowieka do Boga. I wiara w niego, i brak wiary, i bogotwórstwo, i bogohańbienie. Cała walka poety z Bogiem za „prawa człowieka”.

Latem 1923 roku Dora Gabe znowu wróciła do Polski, tym razem z pierwszymi wersjami przekładu w rękach. Spędziła dwa miesiące w porońńskiej posiadłości Kasprowicza, gdzie wieczorami poeta czytał i komentował *Hymny*, a ranniem Dora Gabe opracowywała ich przekład. Później wspominała ten okres jako ważny nie tylko w pracy nad tłumaczeniem, ale również dla jej własnej twórczości poetyckiej; dzięki temu doświadczeniu, zdaniem tłumaczki, nauczyła się pisać wierszem wolnym<sup>28</sup>.

Kiedy w 1924 roku bułgarski tom *Hymnów* został w końcu wydany, stał się literackim wydarzeniem, wywołując komentarze we wszystkich niemal gazetach i czasopiśmie<sup>29</sup>. Oprócz licznych pochwał, określających utwór jako mistrzowski, recenzenci po raz kolejny zaakcentowali, że idealizm, religijność i mistycyzm Kasprowicza mogłyby służyć za wzór dla nowej literatury bułgarskiej. Kasprowicz stanął w jednym szeregu z wielkimi polskimi romantykami, a *Hymny* miały stać się koronnym argumentem w krytyce wymierzonej przede wszystkim w krąg Trajanowa. Dimităr Babew uznał *Hymny* za „ewangelię dla falangi wierszokletów, którzy nie umieją pisać bez naśladowania obcych poetów i którzy mogą dowiedzieć się od Kasprowicza, co to znaczy być poetą, filozofem, mistykiem i artystą”<sup>30</sup>. Stefan Mladenow przeciwstawiał natomiast „religijne, głęboko ludzkie” poematy Kasprowicza „szaleńczym potokom słów trajanowców, w których rzekomo ma się zawierać ekstaza religijna”<sup>31</sup>.

Śmierć Kasprowicza w roku 1926 wywołała nową serię artykułów w bułgarskiej prasie, uznającej go za największego (po Mickiewiczu) poetę polskiego i jednego z lepszych współczesnych liryków. W artykule *Вечерната песен на човека*, całkowicie poświęconym *Hymnom*, *Moja pieśń wieczorna* zinterpretowana została jako „tragiczne odkrycie istoty człowieka”, a samego Kasprowicza porównano z autorem *Zbrodni i kary*:

---

<sup>28</sup> Д. Габе, *Светът е тайна...*, s. 520–521.

<sup>29</sup> T. Dąbek, op.cit., s. 111.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 112.

Zbliża go do Dostojewskiego nie tylko wspólne pochodzenie słowiańskie. Obaj oni mają proroczy dar bezpośredniego odczuwania duszy człowieka, obaj pojmują prawdziwą, jedyną istotę ludzi i świata, i umieją ją odtworzyć jak niewielu dotąd pisarzy<sup>32</sup>.

Na początku tekstu umieszczono następujące motto: „Jeżeli Dostojewski jest pisarzem przyszłego tysiąclecia [...] Jan Kasprowicz jest jego poetą”.

Kasprowicz był więc w Bułgarii lat dwudziestych ubiegłego wieku poetą powszechnie znanym i cenionym, głównie jako autor *Hymnów* i *Mojej pieśni wieczornej*. W 1929 roku Trajanow publikuje swój poemat *Przyszła Madonna. Wieczorny pacierz Jana Kasprowicza* w czasopiśmie „Chiperion”, w którym od roku 1927 pojawiają się utwory z *Panteonu*. Pierwsza wersja tekstu składa się z czterech strof, napisanych pięciostopowym jambem ze zmiennym rymem. Zgodnie z tytułem i podtytułem Trajanow łączy w nim motywy z niektórych hymnów, przede wszystkim z *Mojej pieśni wieczornej* i *Salve Regina*. Rozpoczynające *Moją pieśń wieczorną* wersy (i powtarzane następnie w formie refrenu): „Błogosławiona niech będzie ta chwila,/ Kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy” Trajanow przekształca w: *О благодат на вечерно смирение./ Повеј над мен, тѣй както у нреду* (O łasko wieczornego ucieszenia/ Powiej nade mną, tak jak to już kiedyś było). Wersy te również pojawiają się na początku poematu i powtarzają się w tekście dwukrotnie. U Trajanowa bunt, wyznanie i Sąd Ostateczny nie grają jednak roli: podmiot liryczny, po dobrowolnej przemianie moralnej, decyduje się na aktywną walkę o odrodzenie ludzkości, nawiązuje do zacerpnętego z *Salve Regina* obrazu „przyszłej Madonny”. W odróżnieniu jednak od podmiotu lirycznego Kasprowicza, który dostrzega nikczemność człowieka i rozpaczliwie poszukuje Boga, u Trajanowa podmiot liryczny ukazany jest jako król i zbawiciel – wstrząśnięty poznaniem Boga. Zdejmuje on potajemnie „swoją dumną maskę” i wciela się w rolę obrońcy i orędownika najbiedniejszych z biednych. Trzecia i czwarta strofa jest wyrażeniem tego orędownictwa: podmiot zwraca się do Matki Boskiej z prośbą, by zesłała jako „Ewa niebieska” do „obrazu i podobieństwa Boga Adama” i związała się z najbiedniejszymi.

W drugiej, książkowej edycji *Panteonu* podmiot liryczny przechodzi cztery fazy (od buntu przez cierpienie do zbawienia i powrotu do kraju rodzinnego),

---

<sup>32</sup> Cyt. za: T. Dąbek, op.cit., s. 113.

Kasprowicz natomiast znajduje się na trzydziestym siódmym miejscu, pomiędzy *Pustelnikiem* Rainera Marii Rilkego i *Aniołem* Johna Keatsa, należąc tym samym do grona poetów przedstawionych jako zbawiciele. Druga wersja, poszerzona o dwie strofy (wstawione w miejsce pierwotnie strofy drugiej), rozwija podjęty wcześniej motyw przemiany grzesznego króla w udoskonalonego wodza. Jednocześnie nowe strofy wprowadzają wyznanie króla – całkowicie różniące się od poematu Kasprowicza. Król Trajanowa wyznaje, że dusza jego była „grzesznicą wytworną i demonicznie-promienistą”, która w „niesłychanym i strasznym wyznaniu” połamala lirę na kawałki. Później jednak władca potajemnie zebrał wszystkie części i na powrót złożył „w swojej krwi”; czyścił duszę z grzechów poprzez „pieśń wszystkich namiętności świeckich”. Mamy więc do czynienia ze swoistym rozdwojeniem podmiotu lirycznego i jego duszy, występujących niejako oddzielnie, niczym przeciwne elementy człowieka. Te dwie strofy można odczytać w pewnym sensie jako odpowiedź na *Moją pieśń wieczorną*: nie ma bowiem u Trajanowa grzesznego, unizonego człowieka, który wyznaje swoje grzechy, który boi się Sądu Ostatecznego i prosi o łaskę, mamy natomiast króla, który sam oczyszcza swoją duszę, wodza wyswobodzonego z grzechów, orędownika biednych. Nowa, czwarta strofa wprowadza figurę „przyszłego Mesjasza”, którego cierpienia chcą poznać biedni ludzie i zgodnie z wolą wodza muszą cierpieć razem z nim, by wstąpić do nieba. Obie wersje poematu łączy obraz podmiotu lirycznego ukazanego nie jako człowieka grzesznego, ale jako postać wybraną – samowładczego króla i wodza. Język obydwu wersji jest jednakowo wysoki, wzniosły i poetycki. Polifoniczne mieszanie leksyki i stylów, występujące w *Hymnach* Kasprowicza, tu nie zostało użyte – być może dlatego, że zabrakło ich również w przekładzie Dory Gabe.

W kontekście bułgarskiego dwudziestolecia międzywojennego, charakteryzującego się zarówno koegzystencją ruralizmu, niektórych wariantów symbolizmu<sup>33</sup>, jak i elementami ekspresjonizmu (przede wszystkim w twórczości Milewa<sup>34</sup>), symboliczno-ekspresjonistyczny twórca *Hymnów* został uznany za największego ówczesnego poetę polskiego, a przy tym, za sprawą jego re-

<sup>33</sup> Zob. R. Lauer, *Literatur*. W: *Bulgarien*. Red. K.-D. Grothausen. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, s. 605–631.

<sup>34</sup> O bułgarskim ekspresjonizmie zob. E. Сугарев, *Българският експресионизъм*. София: Народна просвета, 1988.

ligijności i patriotyzmu, niezwykle bliskiego Bułgarom. Badając bułgarską recepcję twórczości Kasproicza, nie sposób nie zwrócić uwagi, że poeta został początkowo przyjęty przez środowisko konserwatywnych i umiarkowanie modernistycznych krytyków i poetów oraz wykorzystany do krytyki poezji „trajanowców”. Umieszczając Kasproicza w *Panteonie*, Trajanow podważył zarzuty przeciwników i jednoznacznie wpisał twórcę *Hymnów* w swoją koncepcję poety-zbawiciela. Obecność Kasproicza w *Panteonie* wynikała więc nie tylko z wysokiej pozycji, jaką zajmował on w kulturze polskiej i bułgarskiej w latach dwudziestych minionego wieku, lecz również z reinterpretacji koncepcji poety zbieżnej z Trajanowską.

W planowanej drugiej części *Panteonu* Trajanow zamierzał umieścić trzech innych polskich poetów, którzy zmieniliby nieco koncepcję poety-wodza i zbawiciela, byli nimi: Mickiewicz, Słowacki i Krasiński. Choć przedsięwzięcie nie zostało zrealizowane, sam wybór patronów wskazuje, że ugruntowana w neoromantycznej myśli modernistycznej postać poety-króla i wodza duchowego wiąże się z polskim mitem poety-wieszczka. Oznacza również, że Trajanow wybrał polskiego autora w zgodzie z ówczesnym kanonem literatury polskiej.

## The Figure of Jan Kasproicz in Teodor Trajanov's *Panteon*

### Summary

In Central European literary modernist circles of the first three decades of the 20th century, the Polish poet Jan Kasproicz was considered – one of the leading poets of the time. His poems, and especially his *Hymns* (1902–3), were looked upon as masterpieces, which depicted the mental and spiritual struggle of man, his depravity, existential despair and loneliness as well as his search for God and moral stability. Soon after their publication in Poland, the *Hymns* – or at least “My Evening Song”, the most famous of them – were translated into other European languages such as German, Russian and Bulgarian. The following article discusses the poet's Bulgarian reception in the 1920s, delineating the process of translation and the accompanying literary criticism, and focuses on the re-evaluation of the poet in *Panteon*, the last poetic work of the modernist poet Teodor Trajanov.

Ulrike Jekutsch