

# Bogdan Krupski

---

## Z problemów modernizmu bułgarskiego

---

Studia Rossica Posnaniensia 17, 77-89

---

1982/1983

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

BOGDAN KRUPSKI  
Poznań

## Z PROBLEMÓW MODERNIZMU BULGARSKIEGO

Na gruncie polskim modernizm zasilił ten nurt Młodej Polski, który wysuwając hasło „sztuka dla sztuki”, próbował zapewnić literaturze samodzielną rolę w kulturze narodowej i dążył do nawiązania szerokich kontaktów europejskich. Jego przejawem były pierwsze polskie przekłady *Kwiatów zła* Baudelaire'a (1894), a także przyswojenie przez Z. Przesmyckiego dramatów M. Maeterlincka (1894) i wiele innych poetów epoki. Tendencje modernistyczne przenikały również za pośrednictwem literatury czeskiej, w której ich recepcja dokonała się wcześniej niż w Polsce. Z S. Georgem i jego kręgiem współdziałał W. Rolicz-Lieder.

Nadejście modernistycznej fali dostrzeżone zostało także przez pisarzy pokolenia poprzedniego, np. przez Sienkiewicza (*Bez dogmatu*) i Orzeszkową (cykl nowelistyczny *Melancholicy*, powieść *Ad astra*). Ważną rolę w modernizmie polskim odegrał S. Przybyszewski, gdyż dzięki licznym kontaktom osobistym z międzynarodową bohema berlińską, zwłaszcza jej skrzydłem skandynawskim, stał się inspiratorem modernizmu i usilnie go propagował jako redaktor krakowskiego „*Życia*” (1898 - 1900). Przez Przybyszewskiego rozpowszechnił się w modernistycznej sztuce polskiej charakterystyczny dla epoki typ cygana artystycznego. Przybyszewski oddziałal zarazem silnie na ówczesne literatury słowiańskie — np. w Rosji był najczęściej tłumaczonym i grywanym pisarzem polskim.

W walce o nowy model piśmiennictwa narodowego modernizm spełnił w Polsce rolę fermentu, swoistego zaczynu przyspieszającego włączenie literatury polskiej w przemiany wspólne całej kulturze europejskiej. Modernizm polski, podobnie jak wiele analogicznych literatur narodowych w Europie tego okresu, wyszedł poza swoje granice terytorialne. Utwory przedstawicieli Młodej Polski dotarły także do Bułgarii.

Życie literackie Bułgarii do roku 1878 formowało się w pewnym wyizolowaniu od życia literackiego Europy. Po uzyskaniu niepodległości nastąpiło gwałtowne ożywienie kontaktów w sferze tendencji artystycznych, co natu-

ralnie nie mogło doprowadzić do zrównania czy wprowadzenia elementów nowatorskich kierunków literackich Europy.

Twórczość Iwana Wazowa, najbardziej dojrzała artystycznie w tym czasie, jest twórczością realistyczną, ale nie na tyle, aby stanowić antytezę założeń romantycznych. Nie posiada również tendencji indywidualistycznych, ułatwiających i łagodzących modernistyczny przełom.

Umożliwia to dopiero grupa twórców, skupiona wokół ukazującego się w latach 1892 - 1907 czasopisma „Misył”, reprezentowana przede wszystkim przez Penczo Sławejkowa i dra Krysto Krystewa. Są to już w zasadzie moderniści a ich działalność literacka i krytyczna dokonuje właściwego ingresu modernizmu, choć bez własnej świadomości tego faktu.

Sławejkow i Krystew, w mniejszym stopniu i nieco później Todorow i Jaworow, występując zdecydowanie przeciw profiowi literackiemu Wazowa, Konstantinowa i licznych naśladowców, opowiadają się za indywidualizmem artystycznym, czerpiąc obficie z wzorów zachodnioeuropejskich, szczególnie niemieckich. Znaczna rola przypada Sławejkowowi, akceptującemu indywidualistyczne postulaty sztuki charakterystyczne dla literatur europejskich końca XIX wieku i próbującym je przeszczepić na grunt ojczysty. W tradycji bułgarskiej była to poezja silnie nowatorska; wprowadzała problemy ogólniejsze, ponadczasowe, miała aspiracje intelektualne. Centrum zainteresowań modernistycznych Sławejkowa stanowiła fascynacja filozofią Fryderyka Nietzschego. Na drodze twórczej autora *Pieśni epickich* zdecydowanie zaważył również pobyt i studia w Niemczech, gdzie poznał i przejął modernistyczną koncepcję literatury.

Modernistyczny jest również sposób traktowania przez Sławejkowa zadania i roli sztuki. Wzywa bowiem do jej oswobodzenia od wszelkich zobowiązań pozartystycznych — etycznych, religijno-politycznych, światopoglądowych i dydaktycznych — gdyż powinna podlegać wyłącznie osądom natury estetycznej. Rola artysty została ostro przeciwstawiona innym rolom społecznym, a jego praktyka twórcza — wszelkim formom działalności użytecznej i tendencyjnej. Ten pogląd Penczo Sławejkowa nie jest bynajmniej osamotniony — paralelnie i zdecydowanie propaguje „izkustwo za izkustwo” również drugi czołowy reprezentant grupy „Misył” — krytyk dr Krysto Krystew. Trudne zadanie pierwszego bułgarskiego krytyka literackiego polegało na przeciwstawieniu się zarzutom starszego pokolenia twórców — tradycjonalistów, a także krytyce socjalistycznej.

Atakował zdecydowanie pozycje Wazowa, Konstantinowa — podkreślając wartości nowej literatury Sławejkowa, Jaworowa, Todorowa. Krystew pisząc o Sławejkowie szczególnie akcentował jego modernistyczne tendencje artystyczne<sup>1</sup>. Idee nietzscheańskie krytyka są łatwo czytelne w poszukiwaniu silnej

<sup>1</sup> К. Кръстев, *Литератури и философски студии*, Пловдив 1898, s. 211-212.

literackiej indywidualności, zdolnej narzucić reszcie twórców swoje credo artystyczne.

Oprócz całego szeregu artykułów i szkiców zamieszczonych w „Misył”, Krystew zawarł swoje wszystkie poglądy, oceny i spostrzeżenia w *Młodzi i starzy*, pracy niezwykle cennej i bogatej, dokumencie świadczącym o dokonanej ewolucji w procesie historycznoliterackim<sup>2</sup>.

Młodzi buntownicy literaccy spotkali się z podwójną krytyką. Z jednej strony zaatakował Wazow, wytykając brak zaangażowania społecznego tej literatury, krytykując hasło „sztuka dla sztuki”<sup>3</sup>. Dotknął również sprawy dość istotnej — mianowicie jako jeden z pierwszych, jeden z opozycjonistów, próbował nazwać i określić nowe tendencje w literaturze. Tej próby nie podjęli nawet młodszy. Autor *Pod jarzmem* porównując twórczość Sławejkowa, Todorowa, Jaworowa do współczesnych kierunków artystycznych w Europie, klasyfikuje ich jako parnasistów-symbolistów, co jego zdaniem posiadało odcień pejoratywny. Niesłuszność tego twierdzenia jest oczywista; jego geneza wypływa wyłącznie z zainteresowań grupy „Misył” symbolizmem europejskim, wyrażonych dość licznymi przekładami na język bułgarski, uzupełnionymi szkicami i charakterystykami.

Oryginalna ich twórczość zawierała tendencje modernistyczne w minimalnym stopniu, pojawiły się one znacznie później, po roku 1900, a więc w okresie dość silnej ekspansji modernizmu.

Drugą opozycję stanowili socjaliści, skupieni głównie wokół czasopisma „Den”, później „Nowo wreme”. Początkowe ich wypowiedzi nie zawierały zdecydowanie negatywnej charakterystyki nowych przejawów literackich. Dopiero wystąpienia późniejsze, w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, złożyły się na fundamentalny i jedyny motywacyjnie ujednoczony, zwarty atak antymodernistyczny. Artykuły Dimitra Błagojewa, Georgi Bakałowa i Dimitra Dimitrowa dotyczące grupy premodernistycznych twórców skupionych wokół czasopisma „Misył” akceptowały nawet tę literaturę, widząc w niej przede wszystkim pozytywne, antyburżuazyjne i antyfilisterskie akcenty.

W miarę coraz silniejszej inwazji nowych tendencji w literaturze (Penczo Sławejkow), a także w sferze postulatów teoretyczno-krytycznych (dr Krysto Krystew) socjaliści rozpoczęli dyskusje, przeradzające się szybko w polemiki i subiektywne oceny. W momencie pojawienia się młodej formacji modernistów na początku XX wieku ostrze krytyki zostało skierowane przeciw nim, natomiast spory z grupą „Misył” zakończył Błagojew ostrym stwierdzeniem: „... głupie dekadencje utwory...”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> К. Кръстев, *Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература*, Тузракан 1907.

<sup>3</sup> И. Вазов, *Събрани съчинения*, т. XVIII, Ссфия 1957.

<sup>4</sup> Д. Благоев, *Литературно-критически статии*, София 1951, s. 357.

Twórczość Penczo Sławejkowa, rozpatrywana w kontekście bułgarskich utworów modernistycznych T. Trajanowa, D. Debeljanowa, T. Kunewa i N. Liliewa, nie była jeszcze twórczością w pełni wyrażającą wszystkie przejawy ukształtowanego, nowego modelu dzieła literackiego.

*Hymny o śmierci nadczłowieka* zawierają modne zainteresowania nietzscheanizmem; warto zwrócić uwagę nie tylko na ogólnopokoleniowy charakter owej fascynacji Nietzschem, lecz również na to, co odróżniało nietzscheanizm Sławejkowa od obiegowych wątków późniejszej bułgarskiej recepcji filozofii autora *Ecce homo*. Dla recepcji tej charakterystyczne jest wyeksponowanie idei nadczłowieka oraz interpretowanie jej przez pryzmat Boga-człowieka.

U Sławejkowa natomiast wątek ten pojawia się sporadycznie; w dziełach Nietzschego przykuwają jego uwagę przenikliwe analizy kryzysu wartości, kryzysu kultury, a nie pomysły mitotwórcze, mające wskazywać drogę przezwyciężenia tego kryzysu. Centralne miejsce zajmuje poetycka analiza współczesnej filozofii kultury, wyrosłej na gruncie chrześcijaństwa. Stosunek Sławejkowa do niej jest zdecydowanie negatywny. Jest to kultura *par excellence* nihilistyczna, którą można określić mianem zwyrodniałego chrześcijaństwa. Od samego początku, już w odległej starożytności greckiej, naznaczona była piętnem samozagłady. Proces jej rozkładu nie był wynikiem oddziaływania jakichś sił zewnętrznych, lecz jedynie naturalną konsekwencją jej wewnętrznego skażenia. Przyczyna „śmierci Boga — śmierci nadczłowieka”, według Sławejkowa, tkwiła w samym chrześcijaństwie. Walka, jaką prowadzi autor, to nie walka przeciwko Bogu jako transcendencji — z punktu widzenia autologicznego jest to dla niego problem o wiele mniej interesujący niż zagadnienie aksjologiczne. Kreacja nadczłowieka, niezależnego od Boga, to przede wszystkim zniesienie fałszywych, wrogich życiu ideałów. Ten proces oczyszczania ludzkiej świadomości nie może dokonać się na bazie panującej kultury, która zmusza niejako człowieka do akceptacji zastanych wartości.

Drugim punktem twórczości Sławejkowa, inwariantnym w twórczości późniejszych modernistów, był pesymizm. Najlepszemu przykładowi dostarcza *Symfonia beznadziejności* — prawdziwie „bezpromienne” akcenty, złowieszczy pesymizm, tragiczna w swej koncepcji postać Prometeusza — to typowe akcesoria modernistycznej poezji.

Działalność literacka grupy „Misył”, a przede wszystkim Sławejkowa, stanowiła nie tylko „forpocztę” modernistycznych konstrukcji literackich, ale dokonała także indywidualistycznego przełomu w bułgarskim piśmiennictwie. Wystąpiło to tym silniej, ponieważ brakowało rodzimej tradycji romantycznej, a pewne jej przejawy przysłoniła całkowicie sztuka realistyczna. Efekty przełomu są łatwo czytelne w twórczości dekadencek Dimczo Debeljanowa i Pejo Jaworowa.

Pojawiają się równolegle pierwsze wypowiedzi krytyczno-teoretyczne, pozytywnie oceniające nowe tendencje w literaturze europejskiej.

Świadomą próbą określenia i sprecyzowania modernistycznych przejawów jest artykuł Iwana Andrejczina *Moris Maeterlinck i dekadentyzm w literaturze* zamieszczony w roku 1899 w czasopiśmie „Misył”<sup>5</sup>. Terminy „dekadenci” i „symboliści” używane są tu jeszcze wymiennie jako nazwy określonej szkoły poezji.

Ta niefrasobliwość terminologiczna charakterystyczna jest zresztą również dla pierwszej fazy modernizmu polskiego — wypowiedzi Z. Przesmyckiego, W. Zagórskiego, T. Prażmowskiej — przykłady można by mnożyć<sup>6</sup>.

Celem artykułu Andrejczina było zdefiniowanie nowych pojęć, a także genetyczne wyjaśnienie istoty zjawiska. Autor artykułu, debiutujący jako poeta i współpracownik czasopism o orientacji socjalistycznej, szczególnie zafascynowany jest pewnym hermetyzmem i niedostępnością poezji modernistycznej, którą określa jako „boskie objawienie”. Najwyższym przejawem „boskiego objawienia” nowej literatury według Andrejczina jest twórczość Maeterlincka i ona też stała się przedmiotem analizy w tym artykule.

Uwagi Andrejczina kończą w zasadzie modernistyczną propagandę na łamach czasopisma „Misył”. Funkcję tę przejmują inne czasopisma, choć nie wszystkie należą do sztańdaryowych — część z nich obiektywnie informuje czytelników o nowej sztuce — pozostałe są jednak zwolennikami moderny.

Rozpoczyna się druga faza omawianego okresu, która w stosunku do pierwszej, przygotowawczej, jest bardziej intensywna, obfitująca w typowe utwory, próby manifestów i programów, a także często w ostrą polemikę literacką.

*Terminus a quo* pierwszego etapu stanowić będzie data ukazania się „Misył”, a więc rok 1892. Okres ten potrwa do przełomu wieków — do 1900 - 1901, bowiem w roku 1901 na łamach „Nasz żywot” zaczyna drukować swoje wiersze Trifon Kunew, wydane potem w 1905 r. w zbiorku *Pesni*. Rok 1905 przynosi również pierwsze, typowe utwory programowe, których autorem jest młody Teodor Trajanow. Jego utwór *Nowy dzień* zasługuje tu na szczególną uwagę. Interpretacja obrazu — „nowy dzień” zdecydowanie ewokuje inność, świeżość nowej poezji — jest jednoznaczna i symbol nie ma polisemantycznego charakteru. W poetyckiej praktyce Trajanowa kategoria ta należy jednak do rzadkości.

Poezja Kunewa i Trajanowa, posiadająca wiele stycznych komponentów z twórczością Sławejkowa, stanowiła już zdecydowany program poetycki nowego okresu literackiego. W wypadku Sławejkowa było to utrudnione, gdyż agresywne postulaty niezwykle żywej twórczości krytycznej dra Krystewa przytłumiły literackie propozycje autora *Pieśni epickich*.

<sup>5</sup> И. Андрейчин, *Морис Метерлиш и декадентството в литература*, „Мисъл” 1899, nr IX, кн. I.

<sup>6</sup> Z. Przesmycki, *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 7; T. Prażmowska, *Najnowszy poeci francuscy*, „Kłosy”, t. XLIX, nr 1257; W. Zagórski, *Dekadentyzm i symbolizm w poezji*, „Słowo” 1896, nr 12.

*Regina mortua* Trajanowa oraz *Pieśni i Chryzantemy* Kunewa sprowokowały niejako do uogólnień, sprecyzowania kształtu, formy i zawartości, opracowania, a przede wszystkim teoretycznego zaproponowania koncepcji nowej sztuki. Bazę wyjściową przygotował Krystew — stąd brak konieczności ponownego stawiania zarzutów i zaprzeczania wartości tradycyjnej twórczości, która zresztą w tym okresie już przycichła i żadnej rewindykacji się nie domagała.

Bułgarską specyfiką okresu modernizmu jest jednak mała liczba tych deklaracji, szczególnie w stosunku do analogicznego okresu w literaturze francuskiej, polskiej czy rosyjskiej.

Toteż bogaty wydaje się rok 1907. Ukazują się wtedy trzy programy — propozycje estetyczne: *Z nowej drogi (manifest literacki)* wspomnianego już Iwana Andrejczina, *Nasze tęsknoty* Dimo Kiorczewa oraz *O dekadentyzmie* Antona Straszimirowa<sup>7</sup>.

W świadomości Andrejczina dokonała się jednak pewna ewolucja, którą z pozycji modernistycznych określić by można jako bardziej wsteczną, zachowawczą. Odrzuca bowiem sztandarowe do tej pory dla grupy „Misył” i twórców związanych z nią programem artystycznym hasło „sztuka dla sztuki”. Pozostała część propozycji, noszącej zresztą nazwę „manifest literacki” zawiera podstawowe dla kierunku postulaty — a więc rezygnuje z opisowości i retoryki na rzecz „rytmicznego i metaforycznego inspirowania”. Poczja powinna wyrażać „nastroje, uczucia i refleksy”; szukać w niej trzeba „trwałej myśli — symbolizacji życia”.

Niezwykle interesująca jest próba drugiego teoretyka tego okresu — także debiutującego w czasopiśmie socjalistycznych, np. w „Nowo wreme” — Dimo Kiorczewa. Pierwsze jego prace krytyczne odnaleźć można w tygodniku „Obzto delo” — szczególnie *Indywidualizm w naszej literaturze* — artykuł wskazujący celnie na przełom w twórczości Jaworowa, analizujący przejście do liryki intymnej. W latach 1901 - 1902 ukazują się również szkice Kiorczewa w „Nasz život”. Nie są to propozycje nowatorskie, stanowią przetworzone przemyślenia programu estetycznego Penczo Sławejkowa.

Dopiero *Nasze tęsknoty* zamieszczone w almanachu „Jużni cwetowe” współredagowanym z Trifonem Kunewem, przynoszą ciekawą koncepcję teoretyczną okresu. Poglądy filozoficzne Kiorczewa, stanowiące podstawowy fundament propozycji programowej, posiadają charakter synkretyczny.

Krytyk i teoretyk literacki, orientujący się doskonale w sytuacji współczesnej literatury bułgarskiej pragnął zapełnić zauważalną lukę w określonych programach artystycznych poprzez dojrzałą, uzasadnioną i modernistyczną

<sup>7</sup> И. Андрейчин, *Из нов път (литературен манифест)*, „Из нов път” 1907, nr I, kn. 1; Д. Кьорчев, *Тъгите ни*, „Южни цетове” 1907, kn. 1; Т. Размов (А. Страшимиров), *За декадентството*, „Наш живот” 1907, kn. 8.

propozycje. Znajomość literatury francuskiej, rosyjskiej, niemieckiej, prowadząca do zafascynowania teoriami P. Bourgeta, E. Goncourta, systemami Schopenhauera i Nietzschego spowodowała łatwo czytelne reminiscencje. Dima Kiorczew zdecydowanie neguje dekadentyzm, a raczej jego chorobliwe obnażanie ludzkich słabości, uczucie strachu przed śmiercią, które powinna zastąpić miłość śmierci. Wyjście z impasu dekadencckiego stanowić może tylko silna osobowość, zdolna do zapanowania nad swoimi tęsknotami, kontemplowania samego siebie. Nowa sztuka, jako synteza wszystkich sztuk i wszystkich przejawów (tu szczególnie łatwo czytelny Rimbaud i Verlaine), znajduje egzemplifikację w człowieku, który jest równocześnie i myślicielem i artystą. Są oni kapłanami nowego piękna i harmonii, wywodzących się z woli życia. Najwyższym wcieleniem tego piękna jest pragnienie wieczności i umiłowania nieśmiertelności. Absolut — piękno, któremu powinni być podporządkowani współcześni twórcy, jest symbolem wolności artystycznej i nowej kultury. Milczenie stanowi z kolei symboliczny ekwiwalent życia, pozbawionego wszelkich obwarowań, a w połączeniu z marzeniem i tęsknotą jest najczystszy przejawem bytu. Marzenie im bardziej nieuchwytnie i szerokie, tym pełniej zawiera bezgraniczność istnienia, stanowiąc symbol czystego ducha.

Propozycje Kiorczewa przypominają znacznie wcześniejsze, z 1897 roku wystąpienie Otokara Březiny *Tajemnicze w sztuce*, tłumaczone przez Miriamę w „Chimerze” w roku 1901. W tych przemyśleniach nie jest więc manifest Kiorczewa specjalnie nowatorski; wystarczy również porównać wcześniejsze propozycje symbolistów francuskich czy teoretyków Młodej Polski. Zagadnienia krytyki dekadentyzmu zawarte w pierwszej części *Naszych tęsknot* znajdują odpowiednik w artykule Jeana Moréasa *Symbolizm*.

Najistotniejszą i w stosunku do całości nowatorską wartością programu Kiorczewa jest element patriotyczny, umiejętnie wprowadzony i interpretowany. Patriotyzm bowiem stanowi w modernizmie bułgarskim czynnik najważniejszy, decydujący o jego specyfice i odrębności, mimo chronologicznego zacofania i zdawałoby się naśladownictwa w stosunku do europejskich przejawów. Tworzy kategorię równoważną francuskiemu estetyzmowi, rosyjskiemu mistycyzmowi i religijności, polskiej laicyzacji modernistycznej. Autor *Naszych tęsknot* eksponując szczególnie silnie tę część programu stwierdzał, że Ojczyzna powinna być składnikiem każdego przejawu sztuki, gdyż sztuka, jako środek doskonalenia samego siebie, już w sobie kryje pojęcie Ojczyzny; jako uosobienie prawdy powinna być celem dążeń ludzkości. Indywidualizm zawarty jest w tym, że każdy inaczej odkrywa i inaczej rozumie Ojczyznę. Sztuka modernistyczna — symbioza wszystkich sztuk — kryje tylko trzy elementy: Bóg, Milczenie i Ojczyzna. Sztuka, ponieważ zawiera w sobie pojęcie Ojczyzny, nie może mieć żadnego określonego celu — jest celem sama w sobie.

Ostatnie zdania manifestu, stanowiące konkluzję, zostały wzbogacone



o nowy element nirwany. Pojęcie nirwany pochodzi z dzieła Artura Schopenhauera *Świat jako wola i wyobrażenie*, lecz recepcja ta jest pustym schematem autologicznym, który stosuje Kiorczew w obrazowaniu czasu — trwania, a także stanu hedonizmu tęsknoty. Pojmuje ją w sensie statycznej inwersji czasu — zmienności, a więc jako wyzwolenie z continuum życia. Ten oryginalny element indyjski, zawarty w buddyjskim pojęciu wyzwolenia, kojarzy z kontemplacją estetyczną.

Manifest Dimo Kiorczewa *Nasze tęsknoty*, szczególnie spacjeowane fragmenty, do tej pory nie interpretowany i nie omawiany w bułgarskich opracowaniach tego okresu, jest ciekawą próbą określenia specyfiki modernizmu w tym kraju.

Wartości tej nie posiada już kolejne z roku 1907 wystąpienie propozycyjne Antona Straszimirowa *O dekadentyzmie*, drukowane w „Nasz život” pod pseudonimem Razmow, zawiera ogólną charakterystykę nowej sztuki, popartą dwoma obszernymi przykładami. Przykładem istoty, głównej treści „dekadentyzmu” jest dla Straszimirowa twórczość Stanisława Przybyszewskiego. Rozległy cytat z *Pro domo mea*, pozbawiony w zasadzie komentarza, reprezentuje pogląd bułgarskiego modernisty. Syntezę przemyśleń autora manifestu stanowi Wilde’owskie sformułowanie, zawarte we wstępie do *Portretu Doriana Graya*:

— Artysta jest twórcą piękna. Objawić sztukę, ukazywać artystę — oto cel sztuki. Krytykiem jest ten, kto swe własne wrażenia piękna umie w odmierzonej wyrazić formie, nowy im nadać kształt<sup>8</sup>.

Za Wilde’em, wyznawcą teorii Ruskina Patera, Straszimirow powtarza: „... dekadentyzm jest niezrozumiały — i dąży do tego, aby być niezrozumiały...”<sup>9</sup>

Exposé późniejszego autora dramatów *Rebeka* i *Do słońca* stanowi swoistą kontaminację poglądów Wilde’a i polskiego satanisty, podkreśla *expressis verbis* przede wszystkim ezoteryczny charakter nowej sztuki.

Podobną wymowę posiada powstała już pod koniec omawianej fazy bułgarskiego modernizmu deklaracja Iwana Radosławowa, późniejszego redaktora antologii *Młoda Bułgaria*. „Nasz život” w roku 1912 zamieszcza *Z powodu Turgeniewa* — ostry, polemiczny artykuł, napisany w obronie modernistycznych tendencji, zawierający credo literackie Radosławowa<sup>10</sup>.

W jego interpretacji dusza jest jedynym realnym przejawem rzeczywistości, zdolnym do tworzenia nieużytecznej wartości artystycznej. Podkreślić należy, że *Z powodu Turgeniewa* zawiera nie tylko propozycje manifestacyjne, lecz

<sup>8</sup> O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, Warszawa 1971, s. 5.

<sup>9</sup> Т. Размов, (А. Страшимиров), *За декаденството*, op. cit., s. 30.

<sup>10</sup> Ив. Радославов, *По повод Тургенева*, „Наш живот” 1912, кн. 5.

także próbę określenia pozycji bułgarskiego modernizmu, podsumowania dotychczasowych przejawów w kontekście literatur europejskich.

W drugiej fazie modernizmu bułgarskiego, a więc w latach 1900 - 1914, w momencie ukształtowania się poetyckiego i teoretycznego podłoża okresu, dochodzi do zdecydowanego konfliktu z socjalistami.

Pisarze i krytycy lewicowi zaatakowali przede wszystkim obcość i nierodzimość nowej literatury. Zarzucili bierne wzorowanie się na dorobku literackim innych narodów w chwili, kiedy istnieje konieczność powstania odrębnej, narodowej bułgarskiej twórczości. Problem polemiczny stanowiła także monotonia tematyczna, zamykająca się według stwierdzenia Stefana Jonczewa w „wolnej miłości, wolnych uczuciach i wolnej osobowości”<sup>11</sup>. W takich utworach nie można odnaleźć żadnej idei, są one po prostu bezideowe, a więc i bezwartościowe. Tworzywem poetyckim twórców-modernistów są słowa, nie zawierające żadnych treści, puste frazesy i konstrukcje, których jedyny cel stanowi wątpliwe piękno kojarzenia elementów nie niosących wartości informacyjnych. Zewnętrzne, formalne piękno utworu jest wyłącznym efektem, jaki twórca pragnie osiągnąć tylko dla samego piękna.

Nie tylko Jonczew w „Nowo wreme” zaatakował „sztukę dla sztuki”. Patrzący z pewną aprobatą na antymieszczański i antyburżuazyjny aspekt programu grupy „Misył” Dimitr Błagojew po roku 1900 przystąpił do antymodernistycznej opozycji i stanął na jej czele. Wybitny przedstawiciel lewicowej, socjalistycznej krytyki literackiej, polemizując z autotelicznym sposobem rozumienia sztuki, z jej społecznym charakterem, przedstawił swoją koncepcję<sup>12</sup>.

Każdy przejaw twórczości, szczególnie pisarskiej, powinien zawierać określoną ideologię, jasno i ściśle sprecyzowaną, bo tylko wtedy posiadać może wartość artystyczną. Ta ideologia stanowić będzie wykładnik światopoglądu twórcy.

Zbliżona jest tu wypowiedź Ludwika Krzywickiego *O sztuce i nie-sztuce* zamieszczona w „Prawdzie”. Krzywicki od początku obserwuje nowy ruch w literaturze. Wyraźnie, jak Błagojew, sympatyzuje z tym wszystkim, co w tym ruchu jest burzycielskie, antymieszczańskie. Tym bardziej prowokują do ostrych wystąpień głoszone przez młodych hasła społeczne:

(...) sztuka dzisiejsza, pomimo iż urąga mieszczaństwu, jest przecież dzieckiem jego ducha, zaopatrzona w jego widnokreśli. Jest cyganerią ideową i artystyczną tej warstwy, a często jej pieczeniarką i trefnisiem...<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Мацулгатус (С. Йончев), *Нашите декаденти*, „Ново време” 1901, бр. 5, с. 535

<sup>12</sup> Д. Б. (Д. Благоев), *Из живота и литературата. Гласен отговор*, „Ново време” 1902 бр. 3.

<sup>13</sup> K. R. Żywicki (L. Krzywicki), *O sztuce i nie-sztuce (luźne uwagi profana)*, „Prawda” 1899, nr 11, 12, s. 28.

Podobnie zresztą Julian Marchlewski w zamieszczonym na łamach „Prawdy” *Chimerycznym poglądzie na stosunek społeczeństwa do sztuki*:

I tak to wam nienawiść ku demokracji rozum zaćmiła, że widzieć nie chcecie, jak właśnie dopiero demokratyzacja społeczeństwa doprowadziła do zdobyczy nowej, świętej i świetnej prawdy: sztuka to nie zabytek, lecz chleb powszedni duszy, nie upiększenie życia, lecz życie samo<sup>14</sup>.

Okres pierwszej wojny światowej, stanowiący kres tendencji modernistycznych w wielu literaturach, jest w bułgarskiej specyficznie cezurą otwierającą ostatnią, trzecią fazę rozwoju, zamkniętą dopiero antyfaszystowskim powstaniem wrześniowym w 1923 roku. Uzasadnione historycznie opóźnienie rozwojowe spowodowało, że dopiero w latach 1914 - 1923 powstały czasopisma typowo modernistyczne, gdy w innych krajach można mówić tylko o elementach epigońskich i postsymbolistycznych.

Lata 1914 - 1915 przyniosły „Biseri” Iwana Andrejczina, „Rodno iz-kustwo” Georgi Sawczewa i Stefana Gendowa, „Trakijska lira” Iwana Karanowskiego, a przede wszystkim „Zweno” redagowane przez Dimitra Podwyrzaczowa i Dimczo Debeljanowa przy współpracy Iwana Radosławowa, Nikołaja Liliewa, Ludmiła Stojanowa, Teodora Trajanowa, Emanuila Popdimitrowa i Geo Milewa — czołowych twórców okresu. Geo Milew wydaje w latach 1919 - 1922 „Wezni”, Władimir Wasilew, Nikołaj Liliew i Sirak Skitnik „Złatorog” (od 1920 r.) i wreszcie Iwan Radosławow, Teodor Trajanow i Ludmił Stojanow „Hiperion” od 1922 roku. Okres poprzedni posiadał w zasadzie tylko jedno czasopismo reprezentujące postulaty młodych twórców — mianowicie „Hudożnik” 1905 - 1909, redagowany przez Simeona Radewa. Nie była to jednak w pełni trybuna nowej literatury — moderniści drukowali wtedy w różnych czasopismach, np. „Nasz żywot”, „Nabljudatel”, a nawet w wydawnictwach socjalistycznych.

Periodyki, które ukazały się od roku 1914, w exposé redakcyjnych przedstawiły nie tylko program moderny, ale swoją zawartością realizowały te założenia. Przykładem najlepszym jest „Zweno”, choć wychodzące tylko przez rok 1914 w pięciu numerach, wywarło duży wpływ na życie literackie. W sposób zorganizowany, nieprzypadkowy, dokonuje przeglądu literatur zachodnio-europejskich, szczególnie akcentując modernizm francuski. Drukowane są przekłady z Verlaine’a, Baudelaire’a, Mallarmégo i innych. Nikołaj Liliew pisze doskonały szkic o wybitnych europejskich przedstawicielach nowej sztuki *O sześciu wielkich*. Przegląd uzupełniają tłumaczenia z Nietzschego, Maeterlincka. „Zweno” zamieszcza również utwory wszystkich czołowych przedstawicieli bułgarskiego modernizmu, jak gdyby dowodząc, że nie stanowią one

---

<sup>14</sup> J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda” 1901, nr 19, s. 84.

żadnego naśladownictwa w stosunku do wzorów obcych, zachowując oryginalność i świeżość koncepcji poetyckich.

Ostatnim silnym akordem jest inspirowane i redagowane przez Geo Milewa „Wezni” — na wzór rosyjskich „Wiesów” Walerego Briusowa — czasopismo ukazujące się w latach 1919 - 1922. Milew, jako jeden z ostatnich, próbuje określić program twórczy pokolenia<sup>15</sup>. Sztuka według niego stanowi osobną, specjalną dziedzinę zjawisk, którą należy rozpatrywać jako oddzielny przedmiot. Dla twórcy i badacza sztuki najważniejsze jest poznanie pierwiastka wyodrębniającego sztukę od psychologii „zbiorowości uczuć” i od zadań etycznych. Piękno posiada swoją własną wyzwalającą wartość etyczną. Dzieło sztuki nie może być tworzone dla jakichś celów utylitarnych, ponieważ jest wynikiem aktu czystej intuicji, a nie działalności rozumu. Dlatego też musi być indywidualne, nie można mu narzucać kanonów ani sprawdzianów społecznych. Sztuka nie może naśladować rzeczywistości; kopia fotograficzna lub opis w porządku logicznym nie stanowią sztuki. Sztuka wyraża nastrój przedmyślowy, a posługiwać się może dla wyrażenia tego nastroju — w sposób swobodny — wszystkimi chwytami i każdym obrazowaniem.

Podobny charakter posiada drugi artykuł Milewa *Sztuka ojczysta* (1920, nr 1); dowodem zaś popularności „Wezni” oraz całej twórczości młodych jest podsumowanie rozpisanej przez redakcję ankiety literackiej (rok 1922), z której wynika jasno, że utwory współpracowników „Wezni” należą do najpożytniejszych.

Spowodowały to doskonale napisane przez Milewa szkice, z dużym wycuciem i wyodrębnieniem wyznaczników literatury bułgarskiego modernizmu omawiające twórczość niektórych poetów. Traktowane łącznie tworzą doskonały wzorzec literacki. Należą tu przede wszystkim: *In memoriam Dimczo Debelianow* (1919), *Bułgarskie ballady Teodora Trajanowa* (1921), a także entuzjastyczne uwagi o twórczości Błoka i Artura Rimbauda.

„Wielkiego procesu likwidacyjnego epoki” wytoczonego Młodej Polsce przez Brzozowskiego literatura bułgarskiego modernizmu nie posiadała. Próbę całościowego ujęcia epoki stanowiła jedynie wydana w roku 1922 przez Iwana Radosławowa antologia *Młoda Bułgaria*<sup>16</sup>. Świadczy o tym wybór utworów Trajanowa, Kunewa, Stojanowa, Liliewa, Popdimitrowa, Debeljanowa, Grozewa, Jasenowa i Rajnowa oraz pomniejszych, jak Chadżichristowa, Todorowa, Stratiewa. Wartości podsumowujące posiada jednak przede wszystkim wstęp Radosławowa, akcentujący zakończenie kolejnego etapu ewolucji literatury, który musi przyjąć za fakt nawet przeciwnicy.

---

<sup>15</sup> Г. М. (Гео Милев), *Критичен преглед*, „Везни” 1919, nr I, кн. 2.

<sup>16</sup> *Млада България. Антология на съвременната българска поезия 1905 - 1922*, под ред. и с предговор от Ив. Радославов, София 1922.

We współczesnych bułgarskich badaniach historycznoliterackich pojawiają się prace poświęcone zagadnieniom modernizmu w tym kraju, szczególnie w aspekcie porównawczym, w stosunku do innych literatur. Istnieje wiele ciekawych opracowań, dotyczących poszczególnych sylwetek twórców modernistycznych. Brak jednak całościowego, pełnego i wszechstronnego ujęcia epoki, ze specjalnym podkreśleniem jej odrębności i cech charakterystycznych, wydzielających ją z bogatej, wielowiekowej twórczości literackiej narodu bułgarskiego.

БОГДАН КРУПСКИ

### К ПРОБЛЕМЕ БОЛГАРСКОГО МОДЕРНИЗМА

#### Резюме

Литературная жизнь в Болгарии до 1878 года формировалась в некоторой изоляции от литературной жизни Европы. После освобождения оживление артистических контактов стало возможным благодаря группе писателей, объединенных вокруг появившегося в 1892 - 1907 годах журнала „Мисъл” (Пенчо Славейков, д-р Кръсто Кръстев). Их деятельность приводит к торжеству модернизма, хотя без собственного осознания этого факта. Границей первого этапа болгарского модернизма является дата появления журнала „Мисъл”. Период этот продолжится до 1899 - 1900 годов. Второй этап, годы 1901 - 1914 — это поэтические дебюты Трифона Кунева, Теодора Траянова, модернистские литературные манифесты (Иван Андрейчин, Димо Кьорчев, Антон Страшмиров), а также острая критическая полемика с противниками модернизма.

Период I мировой войны положивший предел модернистских тенденций во многих литературах, в болгарской специфике является цезурой, открывающей последний этап его развития, конец которого определяет дата сентябрьского восстания (1923 год). Замедленный процесс развития стал причиной того, что только в 1914 - 1923 годах появились типически модернистские журналы („Звено”, „Везни”, „Хиперион”), а также развился экспрессионизм (Гео Милев).

### SOME PROBLEMS OF BULGARIAN MODERNISM

by

BOGDAN KRUPSKI

#### Summary

Literary life of Bulgaria until 1878 was shaped in a certain isolation from the literary life of Europe. After independence had been won the enlivening of artistic contacts was made possible by a group of artists, assembled around the journal „Misyl” which was published in the years 1892 - 1907 (Pencho Slavejkov, Doctor Kristo Kristev). Their

activity was the proper introduction of modernism although without their being aware of the fact.

*Terminus a quo* of the first stage of Bulgarian modernism will therefore be the date of appearing of *Misyl*. This period lasted until the turning-point of the two centuries — until 1899 - 1900. The second stage, the years 1901 - 1914, are the period of poetic debuts Trifon Kunev, Teodor Trajanov, modernistic literary manifestoes (Ivan Andrejchin, Dimo Kiorchev, Anton Strashimirov) and also a bitter critical controversy with the opponents of modernism.

The period of the First World War, which was the end of modernistic tendencies in many literatures, is in the Bulgarian specific character of literature a turning point opening the last stage of development, closed not till the September uprising in 1923. The delay in the development caused that as late as in the years 1914 - 1923 the typically modernistic journals were founded (*Zveno*, *Vezni*, *Hiperion*) and expressionism developed (Geo Milev).