KALINA BAHNEVA

Akademia Techniczno-Humanistyczna
Bielsko-Biała
Uniwersytet im. św. Klimenta Ochrydskiego
Sofia

O PEWNEJ NIETRADYCYJNEJ RECEPCJI POLSKIEGO EKSPRESJONIZMU.

HYMN *ŚWIĘTY BOŻE, ŚWIĘTY MOCNY* KASPROWICZA W TŁUMACZENIU IWANA S. ANDREJCZYNA I DORY GABE

I

PRZYJAŹŃ ORAZ DUCHOWE KONTAKTY MIĘDZY JANEM KASPROWICZEM A DORĄ Gabe (1888–1983) – bułgarską poetką oraz znakomitą tłumaczką literatury polskiej i profesorem Bojanem Penewem (1882–1927), prekursorem polonistyki bułgarskiej nie mogą być oddzielone od twórczych relacji między nimi, które w doniosły sposób kształtują recepcję literatury polskiej w Bułgarii. Wyrazem tegoż duchowego związku między Kasprowiczem, wybitnym przedstawicielem polskiego modernizmu, a Dorą Gabe jest tłumaczenie *Hymnów*, których książkowe wydanie ukazało się w 1924 r. Temu tłumaczeniu, jak i poprzedzającym je publikacjom oddzielnych hymnów w czasopismach literackich jest poświęcona rozprawa *Dora Gabe jako tłumaczka i popularyzatorka poezji Kasprowicza* Teresy Dąbek, która stanowi część jej książki *Twórczość przekładowa Dory Gabe.*

Jakie osobliwości tłumaczenia Dory Gabe przyciągają uwagę polskiej bułgarystki? Zaznaczając, że Gabe bezbłędnie odczytuje treści uczuciowe *Hymnów* oraz potrafi wniknąć w odrębność poszczególnych poematów, Dąbek wytyka jednocześnie szereg niedostatków bułgarskiej interpretacji. Na brak oddania „całej specyfiki artystycznej" niektórych hymnów wpływają: niewystarczająco adekwatne przetworzenie pojęć chrześcijańskich, słabiej zaakcentowana polemika antychrześcijańska, zredukowana konkretność w przekazaniu charakterystycznej dla Kasprowicza naturalistycznej obrazowości oraz sposób oddawania specyficznych dla tej części jego twórczości archaizmów, a także prozaizmów i dialekty-

zmów. Widoczna tendencja do upoetycznienia hymnów oraz większa niż wyjawiona w tekstach oryginału „dążność do zharmonizowania stylowego" wynikają – według badaczki – ze wspaniale opanowanego przez tłumaczkę języka symbolistycznego, na podstawie którego ukształtowana jest wersja bułgarska hymnicznych poematów Kasprowicza[1].

Konkretna analiza translatorskiej interpretacji Dory Gabe stawia szereg pytań. Dotyczą one stosunku tłumaczenia do pierwowzoru i tym samym problematyzują relacje między dominującymi nastawieniami estetycznymi polskiej i bułgarskiej wyobraźni artystycznej w latach 20. ubiegłego wieku, a stąd i sposobu obcowania między dwoma specyficznymi narodowymi modelami przetwarzania świata.

Silne przywiązanie przekładów Dory Gabe do obrazowości symbolistycznej nie przejawia się po raz pierwszy w tłumaczeniach *Hymnów* Kasprowicza. Podobne nastawienie jest widoczne także w interpretowanych przez tłumaczkę bułgarską *Sonetach krymskich* A. Mickiewicza, włączonych do antologii *Полски поети* (*Poeci polscy*), 1921 r. Podporządkowane tej tendencji jest także translatorskie podejście do romantycznego poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego. Wspaniałe tłumaczenie wybranej części sonetowego dziedzictwa Mickiewicza (*Do samotności*, *Stepy Akermańskie*), a także kongenialnie przetworzenie (1925 r.) *Anhellego* wynika nie tylko z indywidualnego daru tłumaczki, ale i z „naturalnie" korespondujących między sobą: romantyczną obrazowością oryginału i bliskim interpretatorce bułgarskiej językiem symbolizmu.

Podstawą podobnego „zrośnięcia się" wyobraźni twórczej Dory Gabe z poetyką symbolistyczną jest wyraźna i mocna obecność symbolizmu w bułgarskim modernizmie, jak również jego pełnowartościowa oraz dłuższa czasowo obecność niż następujących po nim awangardowych kierunków, w tym i ekspresjonizmu.

W jakim stopniu jednak artystycznie pokrewny tłumaczce styl symbolistyczny wchodzi w dialog z poetycką intencją *Hymnów* i z nieobcą im poetyką ekspresjonistyczną?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, powinniśmy nie tylko uwzględnić obecne w hymnicznej twórczości polskiego modernisty aspekty światopoglądu ekspresjonistycznego, ale i ich twórcze przeżycie – indywidualne artystyczne dochodzenie Kasprowicza do podstawowych zasad estetyki ekspresjonizmu.

Jan Józef Lipski pisze:

> Ciekawe, że początki ekspresjonizmu Kasprowiczowskiego są synchroniczne z analogicznymi zjawiskami w Niemczech, jeśli nawet nie wyprzedzają ich nieco, nie mogą więc być uważane za rezultat wpływu ekspresjonizmu niemieckiego na Kasprowicza. Ekspresjonizm *Hymnów* wyprzedza pod wielu względami wyklarowaną, dojrzałą poetykę liryki ekspresjonistycznej w Niemczech. Różni zaś te zjawiska nie tylko odrębność indywidualności artystycz-

[1] T. Dąbek, *Twórczość przekładowa Dory Gaby*, Wrocław, Wyd. PAN, 1969, s. 89–115.

> nej Kasprowicza, lecz również organiczny związek jego poezji zarówno z mentalnością, światopoglądem i kulturą warstwy, z której wyszedł – chłopstwa polskiego, jak przede wszystkim z prometejską atmosferą polskiego romantyzmu (nie bez racji krytyka przyrównywała *Hymny* do *Wielkiej Improwizacji*; przy całej różnicy epok, poetyki, postawy, co by się też nie sądziło o stopniu, w jakim Kasprowicz mógł zbliżyć się artystycznie do arcydzieła Mickiewiczowskiego – tu właśnie szukać należy jednego z zasadniczych punktów odniesienia tej poezji). […]
>
> Kasprowicz stworzył w tym cyklu oryginalną, indywidualną i w znacznej mierze prekursorską wobec przyszłej praktyki ekspresjonizmu poetykę, która cechuje się ponadto dużą zwartością i jednolitością, i konsekwencją[2].

Nie można powiedzieć, że dążność Kasprowicza do poznania świata w duchu poetyki ekspresjonistycznej jest całkowicie obca bułgarskiej tłumaczce polskiego modernisty. Interesujący jest fakt, że podobna sposobność poetki przejawia się właśnie w przypadkach jej translatorskiego obcowania ze wzorcami poezji polskiej, których przekład nasila ekspresyjną obrazowość pierwowzoru. Przykładem podobnej interpretacji wzorców polskiego romantyzmu może być tłumaczenie fragmentu *Księgi dziesiątej* (*Emigracja. Jacek*) *Pana Tadeusza*, który Dora Gabe publikuje w antologii *Poeci polscy* pod tytułem *Буря* (*Burza*)[3]. Zachowanej intencji artystycznej pierwowzoru nie zakłóca pomysł tłumaczki przekształcenia obrazu rozpętanej burzy w swoistą reminiscencję jednego z najbardziej zmysłowych opisów złowieszczo panującego żywiołu natury w poezji bułgarskiej – w poemacie *Градушка* (*Burza gradowa*) Pejo Kraczołowa Jaworowa (1877–1914). Artystyczne pokrewieństwo przekładu z bułgarskim wzorcem polega na tym, że przekład bułgarski jakby przygłusza niuanse romantycznej kontemplacji natury, a wyobrażenie burzy jako potężnego żywiołu natury ustępuje w nim miejsca Jaworowskiemu przeżyciu żywiołu w wymiarach egzystencjalnej klęski. Celne w tym przypadku wydaje się stwierdzenie, że

> [o]ko impresjonisty jedynie dostrzega, ono nie mówi, a tylko przyjmuje pytania, nie odpowiadając. Zamiast oczu impresjoniści posiadają jeszcze jedną parę uszu, lecz nie mają ust[4].

Podporządkowanie występujących w *Hymnach* Kasprowicza elementów ekspresjonistycznej wizji świata poetyce symbolizmu w tłumaczeniu Dory Gabe w większym stopniu wynika z innych przyczyn. Istotne są tu pewne artystyczne „ustalenia" w bułgarskiej interpretacji poematów polskiego modernisty, poprzedzające przekłady naszej poetki.

---

[2] J.J. Lipski, *Wstęp*, w: J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. LI–LXI.

[3] D. Gabe-Penewa, *Polski poeti*, Sofia, Wyd. Polsko-byłgarskoto drużestwo, 1921, s. 11–14.

[4] H. Bahr, *Expressionismus*, München, Wyd. Delphin-Verlag, 1920, s. 95–96. Cyt. za: E. Sugarew, *Byłgarskijat ekspresjonizym,* Sofia, Wyd. Dyrżawno izdatelswtwo „Narodna prosweta", 1988, s. 45 [jeśli nie zaznaczono inaczej tłum. z języka bułgarskiego moje – K.B.].

II

Początek translatorskiego obcowania z tym działem twórczości Kasprowicza zawdzięczamy poecie Iwanowi S. Andrejczinowi (1872–1934), który tłumaczy hymn *Święty Boże*, *Święty Mocny*, wydając go pod pseudonimem Mich. Żekow (Мих. Жеков) w 1910 r. w numerze 3. pisma „Вечеринки и утра" jako *Свети Боже*, *Свети Крепки*[5].

Związek przekładu Andrejczina z poetyką symbolistyczną nie powinien dziwić. Andrejczin to jeden z propagatorów symbolizmu francuskiego, który popularyzował w wydawanym w latach 1907–1910 czasopiśmie „Iz now pyt". Jak pisze Gałązka, Andrejczin „we wczesnej twórczości podejmował głównie tematykę społeczną, którą porzucił na rzecz utrzymanej w duchu modernistycznym liryki osobistej. […] Nastroje dekadenckie i tematyka miłosna określają charakter jego poezji. Wypowiadał się najchętniej w wierszu lirycznym i poemacie prozą. Najważniejsze tomiki: *Песни. Нови стихове*, 1902 (*Pieśni. Nowe wiersze*), 1902, *Книга за любовта и жената*, 1910 (*Księga o miłości i o kobiecie*), *Книга за любимата*, 1914 (*Księga o ukochanej*). […] Swoje poglądy zawarł w tomie *Книгата и животът*, 1903 (*Literatura i życie*) oraz *Книга за театъра*, 1910 (*Księga o teatrze*). Był aktywnym antologistą"[6].

Być może najłatwiej byłoby scharakteryzować przekład ten jako nie do końca udolny. Taka ocena byłaby niedaleka od prawdy. Właściwie w sposób podobny postępuje Bojan Penew, krytykując translatorskie poczynania Iwana Wazowa w przypadku *Sonetów krymskich* Mickiewicza[7]. Surowy sąd krytyka nie uwzględnia jednak znaczącej roli przekładów Wazowa dla rozwoju epiki w bułgarskim życiu literackim w latach 90. XIX wieku. Wprowadzone przez Wazowa przeobrażenia w tekstach poetyckich Mickiewicza korespondują z pewnym wiodącym nastawieniem ideowym oraz estetycznym w twórczości bułgarskiego klasyka. Jest to dążenie do ukonstytuowania formy epickiej, której różnorodne poszukiwania przez twórców bułgarskich pod koniec wieku XIX do lat 20. ubiegłego stulecia niejedno mają imię[8]. Po wyzwoleniu (1878 r.) spod pięciowieko-

---

[5] I.S. Andrejczin, *Weczerinki i utra*, Sofia, Wyd. Zora na D. Kostakiew, 1910, nr 3, s. 265–272.

[6] *Bułgarskie programy i manifesty literackie*, wybór, przekład i opracowanie W. Gałązka, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1983, s. 51.

[7] B. Penew, *Byłgarskite prewodi na Krimski soneti*, Sofia, Wyd. Kliment Ochrydski, 1926, s. 12–22.

[8] „Sen o epopei" w literaturze bułgarskiej po wyzwoleniu spod pięciowiekowego jarzma tureckiego wiąże się nie tylko z dążeniem do stworzenia *sensu stricto* epopei narodowej (Penczo Sławejkow, *Krwawa pieśń*, 1911–1913), lecz także z epickim cyklem Wazowa *Epopeja zapomnianych* (1881–1884), w którym wielki pisarz narodowy opiewa bohaterów odrodzeniowych oraz bojowników o niepodległość. Dążenie do formy epickiej, jako najbardziej prestiżowego rodzaju literackiego dla odradzającej się literatury narodowej, przejawia się w mistyfikacyjnym dziele *Weda Słowena* (t. I – 1874, t. II – 1881), jak i w tłumaczeniach Wazowa z literatury polskiej (*Alpuhary*, *Epilogu Pana Tadeusza*, *Sonetów krymskich*). Naruszając szereg tematycznych oraz artystycznych cech pierwowzoru, przekła-

wego jarzma tureckiego forma epicka okazuje się potrzebna nie tylko dla twórczego samopoczucia Wazowa i jego wizerunku narodowego wieszcza, lecz i dla duchowej konsolidacji narodu bułgarskiego oraz do poświadczenia jego wielowiekowej tradycji kulturowej.

Z perspektywy bułgarskiego rozwoju literackiego w dużej mierze oddalony od pierwowzoru przekład Andrejczina ma znaczenie dla zachowania oraz wzmocnienia status quo symbolizmu bułgarskiego. Interpretacja bułgarskiego poety, która jest utrzymana w duchu symbolizmu, utrwala pozycję poezji symbolistycznej, której estetyczne zasady są zachwiane przez zainteresowanie wchodzącymi do życia artystycznego awangardowymi kierunkami, w tym i ekspresjonizmem. Tłumaczenia Andrejczina nie osiągają społecznego oddźwięku, jakim cieszą się następujące po nich interpretacje Dory Gabe *Hymnów* Kasprowicza, lecz w swoisty sposób przyczyniają się do wyraźnie zarysowanej po pierwszej wojnie światowej tendencji do wyjaśniania istoty modernizmu i rozważań nad jego artystycznymi przeobrażeniami.

> Nigdy wcześniej bułgarska literatura nie była tak różnorodna, jak w tych latach – pisze z okazji pierwszego dziesięciolecia XX wieku Edwin Sugarew. – Stare współdziała z nowym. Tłumaczy się więcej niż kiedykolwiek – tłumaczy się również rzeczy, które burzą tradycyjny sposób myślenia i skostniałe wyobrażenia o wartościach literackich. Na teatralnych afiszach nazwisko Wazowa występuje obok Strindberga i Przybyszewskiego. […] Wielki problem, który przed ludzkim rozumem i sumieniem stawia wojna, wymaga swojego natychmiastowego rozwiązania: śmierć starych ideałów wymusza powstanie nowych – ich poszukiwanie jest krwią literatury w tych dramatycznych latach. A kiedy w sztuce poszukuje się czegoś nowego, bez dokładnie określonych celów, na wierzch wypływa to, co modernistyczne i awangardowe – piętno każdego okresu przejściowego[9].

W dużej mierze zarysowany rozdźwięk między Kasprowiczowskim oryginałem a tłumaczeniem Andrejczina wynika przede wszystkim z opuszczenia tych fragmentów w hymnie polskiego twórcy, które są skoncentrowane na wyrazie ziemskiej, realnej ludzkiej niedoli oraz są poetyckim spojeniem obrazu nieszczęśliwego losu z konkretnym cierpieniem człowieka ze wsi. W tym przypadku Andrejczin jakby paradoksalnie potwierdza jeden ze swoich zarzutów wobec literatury bułgarskiej, który wypowiada w manifeście literackim *Nową drogą* (1907):

> Ale jest coś jeszcze, co usilnie domaga się kultywowania powieści społecznej. Język. Język nasz jest bardzo ubogi pod względem etymologicznym. My jeszcze nie wiemy, jak rolnik, kowal, krawiec, kożusznik, kotlarz… nazywają swoje narzędzia. Nie znamy jeszcze tego

---

dy te jednocześnie mogą być odbierane jako przykład pożądanej „epizacji" ówczesnej literatury bułgarskiej. Por. K. Bahneva, *Metoda przekładowa i ewolucja myślenia poetyckiego. Trzy strategie translatorskie w przekładach „Sonetów krymskich" Mickiewicza*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice, Gnome, 2006, s. 227–234; K. Bahneva, *Sen o epopei. Na przykładzie bułgarskiego tłumaczenia Alpuhary i „Epilogu" Pana Tadeusza*, w: *Literatura polska w świecie,* t. 2: *W kręgu znawców*, red. R. Cudak, Katowice, Gnome, 2007, s. 88–102.

[9] E. Sugarew, *Byłgarskijat*…, s. 14–15.

bogactwa wyrażeń figuratywnych, którymi posługuje się każda grupa społeczna. Nie znamy nazw roślin i zwierząt, posługujemy się obcymi[10].

Wpisane w modlitewne zwrócenie się do Boga, wyliczone obawy nieszczęsnego indywiduum są być może zbyt niepoetyckie dla bułgarskiego tłumacza, który woli pozostać przy uogólnionym obrazie zwanym przez niego „sljapata, nesztastna Sydba" („ślepy, nieszczęśliwy Los"). Tym samym zostaje nierozwinięty istotny dla przedstawienia przez Kasprowicza tzw. „ślepej Doli" plan prawie autentycznego unaocznienia nieszczęść, które zagrażają istnieniu wiejskiego człowieka. W ten sposób z wariantu Andrejczina odpadają wersy, w których podmiot liryczny konkretyzuje swoje błagalne życzenia do Boga, prosząc go o „rzeźwiący deszcz", o obronę przed gradem, „który nam zboże zsiecze, nim dojrzeje", o trzymanie „z daleka" pomorów, „które nam biją / ostatnią krowę z obory!". Krąg wyizolowanych przez tłumacza fragmentów obejmuje i wersy poświęcone zaufaniu osoby lirycznej w moc Bożą, dzięki której chwasty kąkolu nie zdołają zniszczyć żytnich kłosów, Bóg wstrzyma chmury, które nie zatopią w ulewie „snopów w polu", a mróz nie zwarzy owoców ciężkiej ludzkiej pracy[11].

Znany bułgarskiemu czytelnikowi z poematu *Градушка* (*Burza gradowa*) Jaworowa (1878–1914), jak i z jego poematu *На нивата* (*Na niwie*) obraz syzyfowych prac wiejskiego człowieka tu w dużej mierze jest przekreślony. Bułgarski tłumacz, związany przez swoją poezję z tendencjami modernistycznymi, woli określić powtarzający się w nieskończoność tragizm ludzkiej egzystencji nie w perspektywie konkretu przyziemnego czy socjalnego, a w aspektach ponadczasowych, w wymiarze symbolicznego zła, wyzutego z materialnej bezpośredniości.

---

[10] I.S. Andrejczin, *Nową drogą*, w: *Bułgarskie programy*…, s. 55.

[11] Wspomniana konstatacja odnosi się do następnych wersów z hymnu *Święty Boże, Święty Mocny*, które są nieobecne w bułgarskiej wersji:

Daj spiekłym łanom
rzeźwiący deszcz!
Nie zsyłaj gradu,
który nam zboże zsiecze, nim dojrzeje…
Nie trać naszego dobytku
w owcach i koniach!

Trzymaj z daleka pomory,
które nam biją
ostatnią krowę z obory!
Ze żyta wypleń sporysze
i chwast kąkolu
i w ręku trzymaj te chmury
by się nie rwały
i nie topiły w ulewie
snopów w polu
[…]
Niech mróz spóźniony nie warzy nam kwiecia (J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 192.).

Takie podejście do tekstu tłumaczy też następne pominięcie, które odnosi się do – nieuwzględnionych w wersji bułgarskiej hymnu – drastycznych obrazów rozpętanych krwawych ludzkich swarów i bratobójstw:

> w synu na ojca zapalczywość budzi,
> wynaturzony gniew,
> że syn przed ojcem zamyka swój dom!
> Bratu na brata wciska krwawy nóż, a nasze siostry i żony
> na straszny rzuca srom…

Bezpośrednio korespondujący z tym tematem jest obraz Szatana, uosabiający żywioł zła oraz podległy jego władzy ród ludzki. Szatan, przyrównany przez Andrejczina – podobnie jak u Kasprowicza – do krwiożerczego lwa w pustyni („A Djawołyt, kato lew iz pustiniata"), zostaje w przekładzie bułgarskim, gdyż odpowiada wspólnej symbolizmowi i ekspresjonizmowi skłonności do uogólniania kategorii etycznych. We fragmencie dotyczącym złowrogich poczynań Szatana zabrakło jednakże hiperbolizowanej wizji jego złowieszczej władzy nad ludzkością (*mordy narodów wszczyna*), która koresponduje z nastawieniem wyobraźni ekspresjonistycznej do stwarzania rozległych, prawie gigantycznych naturalistycznych syntez rozpowszechniającego się zła.

Być może nie bez znaczenia dla bardziej rozpowszechnionego („unormowanego"), mniej abstrakcyjnego niż w pierwowzorze Kasprowicza, traktowania zła i tym samym bardziej przybliżonego do bułgarskiej tradycji ludowej personifikowania jego istoty jest zamiana obrazu Szatana na figurę Diabła. Według *Praktycznego słownika biblijnego*: „Najlepiej interpretować słowo szatan jako określenie samej jego istoty: szatan jest istotą niebieską usposobioną wrogo do człowieka i mu się sprzeciwiającą. Z tak rozumianej istoty wyprowadzono dwa teologumena, które początkowo wiązano z samym Jahwe, a pod wpływem religii perskiej stopniowo upersonifikowano"[12]. Są to „zły duch Jahwe", duch kłamstwa, postać „wyraźnie różna od Jahwe" oraz „Szatan" (już jako nazwa własna), który jest przeobrażonym gniewem Jahwe. „W ten sposób został zapoczątkowany rozwój, który doprowadził do późnożydowskiego ujęcia szatana jako wroga człowieka, a zwłaszcza jako przeciwnika Boga; z tym ujęciem polemizuje Nowy Testament"[13].

W Starym Testamencie „diabeł uchodzi za przeciwnika Boga", „Bóg jednak ma […] władzę" nad „złym duchem". Jako „moc Chaosu (potwór morski)" diabeł ustawicznie zagraża „dziełu stworzenia i w postaci potęg politycznych czy jako »wróg« jednostki (*Psalmy*) burzy życie człowieka pozostającego w zbawczej sferze Boga". Takie pojmowanie diabła sugeruje już interpretację, w której rolę odgrywa jego

[12] *Praktyczny słownik biblijny*, opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod redakcją A. Grabner-Haidera, Warszawa, Wyd. Księży Pallotynów, 1994, s. 1264.

[13] Tamże.

„anielskie" pochodzenie: diabeł „uchodzi za anioła, który kiedyś odpadł od Boga i który stara się teraz nakłonić ludzi do nieposłuszeństwa". Jednak jego „ataki można odeprzeć jedynie dzięki rygorystycznemu posłuszeństwu Prawu […]". Co więcej, „wspólnota z Qumran bierze pod uwagę nawet możliwość […], że tylko przynależność do wspólnoty qumrańskiej, zapewnia wybranie i ocalenie w przyszłości, kiedy dozna upadku diabeł. W Nowym Testamencie Jezus głoszący królestwo Boże i uobecniający w swym postępowaniu przebaczającą miłość Boga jest Tym, który pozbawia diabła władzy, chociaż będzie on jeszcze zagrażał wspólnotom chrześcijańskim aż do wystąpienia Antychrysta jako moc grzechu, który totalnie określa człowieka (J 8,44) i od którego mogą go uwolnić nie »uczynki«, lecz tylko łaska Boża"[14].

Wybór Andrejczina nazwania zła – to wybór bardziej „łagodnego", a zarazem wyobrażalnego, „namacalnego" jego obrazu. Występujące rysy mitologiczne w figurze diabła, jak i możliwość odniesienia jego istoty do rodowodu anielskiego, przyczyniają się do odbierania zła jako kategorii bardziej dostępnej, a jednocześnie kojarzącej się z możliwością jej zwalczania, przezwyciężenia. Ta ostatnia, „optymistyczna" perspektywa obezwładnienia wroga Boga potęguje również wspomniane rozumienie diabła w Nowym Testamencie:

> Szatan i demony […] zostały, jako straszliwa rzeczywistość teologicznie personifikująca przeciwnika panowania Boga […], ostatecznie pokonana przez Jezusa [podkr. K.B.]. Jego uczniowie przezwyciężają zło mocą uznania panowania Boga[15].

Obserwowanego odstępstwa tłumacza bułgarskiego od nazwania zła w hymnie Kasprowicza nie można odizolować od niejednokrotnie (*Poeta polski*, *Cechy podstawowe naszej literatury współczesnej*) wygłaszanych przez Bojana Penewa zarzutów wobec literatury bułgarskiej, krytykowanej przez niego za brak „filozoficznych i moralno-religijnych motywów". W tym sensie zmiany translatorskiej nie można także wyabstrahować z opinii krytyka o przyziemnym i realistycznym charakterze naszej świadomości literackiej, rzutującym na traktowanie treści irracjonalnych oraz metafizycznych:

> Znaczna większość artystów słowa bułgarskiego nie zna tragicznej walki o wykreowanie duszy ludzkiej – nie własnej, a w ogóle duszy ludzkiej. Niedostępne są dla nich przepojone cierpieniem dążenia do moralności ogólnoludzkiej. Nie znają oni z własnego wewnętrznego doświadczenia cierpień przedstawionych w powieści rosyjskiej dziwaków-nieszczęśników, nie potrafiących wyjaśnić sobie sensu życia, cierpiących, że nie mogą odkryć sensu, szukających Boga – w sobie lub poza sobą – i wdawszy się w autoanalizy i samobiczowanie się, w religijne wizje i uogólnienie – przeżywających dobro i zło nie w ich relacji do życia praktycznego, a jako dwie wrogie siły mistyczne, wciągające człowieka w swą odwieczną walkę. Trzeba przyznać: nasza poezja jest dość uboga w motywy filozoficzne i moralno-religijne. Wyjątek czynią, i tylko w pewnym stopniu, Penczo Slawejkow, P.J. Todorow i Peju Jaworow

[14] Tamże, cytaty ze s. 243.
[15] Tamże, s. 1486.

– trzej nasi pisarze, którzy próbują rozwiązywać problemy psychologiczne i dopracowują się światopoglądu moralnego. Ale i u nich pierwiastek narodowy bierze górę[16].

Dokonana przez Andrejczina zmiana redukuje, wpisane w obraz Szatana odnoszący się do starotestamentowego pojęcia zła (w tym i do jego relacji z dobrem, np. dualizm eschatologiczny), „wielkie" treści filozoficzne oraz estetyczne (grzech – kara – nawrócenie – zbawienie), które zostają rozwinięte, dopełnione i w tym sensie „wyjaśnione", w swoisty sposób „zamknięte", dopiero w Ewangelii. Poprzestając na obrazie Diabła, który jest jakoby zawężonym, zredukowanym przejawem szatańskości, tłumacz zaniża stopień niezwykle złożonego i niepoddającego się jednoznacznemu filozoficznemu rozstrzygnięciu stosunku między złem (ujętym przez Kasprowicza w perspektywie pierwszego grzechu ludzkości) a ludzkim cierpieniem. Redukcja rzutuje i na bardziej powierzchowne ujęcie wiecznie otwartego problemu męki niewinnych oraz odbija się w mocno stłumionych – w porównaniu z polskim pierwowzorem – poetyckich wyrazach oburzenia z powodu problemu (nie)zasłużonego cierpienia człowieka. Przeobrażenie zła, które poprzez zamianę Szatana na Diabła zawiera perspektywę definitywnego pokonania Diabła – anioła ciemności, zdaje się jednak potwierdzać zaakcentowane przez Bojana Penewa stałe nastawienie bułgarskiej myśli artystycznej do świata pozaziemskiego. Nastawienie to wiąże się z artystyczną próbą przekształcenia rzeczywistości pozadoczesnej w realność zrozumiałą („czytelną"), bliską oraz ziemską[17].

Jeśli dalej rozwiniemy paradygmat przykładów obejmujących nieobecność kluczowych fragmentów hymnu Kasprowicza, przełamujących wyraz ludzkiego cierpienia przez skrajnie napięte emocjonalnie, odrażające i drastyczne wizje poetyckie, które przesuwają spojrzenie od symbolistycznego „ja" w kierunku awangardowego „my"[18], to moglibyśmy wskazać i pominięty pochód ludzkiej zbiorowości, w poniżeniu kroczącej ku nieosiągalnemu celowi:

trupimi piszczelami znaczone chorągwie
idziem o głodzie
w ten znojny,
w ten nieszczęśliwy czas, w którym konają wieki
i wraz się rodzą nowe

[16] B. Penew, *Cechy podstawowe naszej literatury współczesnej*, w: *Bułgarskie*…, s. 113.

[17] B. Penew, *Uwod*, w: *Byłgarska literatura. Kratyk istoriczeski oczerk*, Sofia, Wyd. Chemus, 1946, s. 13–14.

[18] W rodzimej myśli krytycznej teoretyczne wyjaśnienie zamiany „ja" na „my" znajduje swój najpełniejszy wyraz w twierdzeniu Geo Milewa: „Nasz duch, nasze walki, nasze uczucia oraz nasze dążenia, życie nasze i cały nasz byt są cząstką, oderwaną od bytu narodu; odrębny – w całej swojej doskonałości – wychodzi z ciemnego łona matki – narodu. Świadomość tego (znana od dawna prawda) jest jedynym, co powinno określać stosunek do tragedii socjalnej naszego narodu. Właśnie to zbiorowe poznanie, które naznacza swoim piętnem patologiczno-egoistyczne „ja" i – w imię ludzkości – oznajmia pokornie, lecz z głębi, »my«: my – naród.". G. Milew, *„Narod – stado"*, w: tegoż, *Stichotworenija. Poemi. Krytyka*, Sofia, Byłgarski pisateł, 1980, s. 482.

na cięższą jeszcze niedolę –
idziemy, biedną pochyliwszy głowę,
jak ten zsieczony las –
idziemy, a kres tak daleki![19]

Wykreowana przez Andrejczina wizja marszu wymęczonej masy ludzkiej raczej przypomina niejasno zarysowany obraz beznadziejnie podążającej na Sąd Ostateczny ludzkości z wydanego w 1912 r. (dwa lata po ukazaniu się bułgarskiego przekładu *Święty Boże…*) poematu lirycznego *Градът* (*Miasto*) bułgarskiego symbolisty Nikołaja Liliewa (1885–1960) niż krwawy pochód upokorzonych i cierpiących ludzi z hymnu Kasprowicza. Z szeregu refrenowo wyeksponowanych w tekście oryginału fragmentów, bezpośrednio poświadczających nieustanny tragizm egzystencji w wersji bułgarskiej być może najbardziej dobitnie rozbrzmiewa okrzyk: „Kopcie samotny grób!". Zaakcentowanie tego krzyku, jak i skoncentrowanie się na „przylegających" do obrazu grobu naturalistycznych detali rozkładającego się ludzkiego ciała jest uzasadnione. Jego umotywowana obecność w tekście Andrejczina wiąże się nie tylko z pojęciem grobu jako tradycyjnego miejsca ostatniego spoczynku człowieka, lecz przede wszystkim z artystyczną wymową tych realiów w poezji bułgarskiej, która jest zbieżna z poetyckim ujęciem samotnego grobu w hymnie Kasprowicza. Myślę tu o poezji genialnego Christo Botewa (1848–1876): „A potem niechaj wystygną mi żyły, / Potem niech uschnę w ciemnościach mogiły!" (*Do matki*), „Powiedz, matko, żeby o mnie / Pamiętali i szukali / Białych kości mych na skałach, / Tam gdzie orłów skalne gniazda, / A mej czarnej krwi na ziemi" (*Na pożegnanie w 1868 roku*), „I ty tam, kruku, ptaku przeklęty, / Nad czyim grobem tak groźnie kleczesz?" (*Powieszenie Wasyła Lewskiego*)[20]. Mam na myśli również poemat *Pieśni hajduckie* Jaworowa: „A na grobie, oj, nieradość, / oj, przeklęta młodość, / krzyż bukowy – krzyż junacki, / na krzyżu ptaszyna. / […] / sen wyśniłem, sen proroczy, / śniłem o grobowej nocy"[21]. Nie można także nie pamiętać o wierszach Penczo Sławejkowa (1866–1912) z tomu poetyckiego *Sen o szczęściu*, w którym podmiot liryczny wiąże swoją przyszłość z nakreśloną wizją samotnego grobu pośród zakątka niemej pustyni:

Samoten grob w samoten kyt,
pustinia około nemee –
az znaja toz samoten kyt
i toja grob samoten de e
(*Samoten grob w samoten kyt…*)[22]

[19] J. Kasprowicz, *Wybór…*, s. 196–197.

[20] Cytaty pochodzą z wierszy Ch. Botewa pomieszczonych w: *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej* (*Od IX wieku do roku 1944*), wyb. E. Konstantinow i W. Gałązka, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 38–54.

[21] P. Jaworow, *Pieśni hajduckie*, w: *Niewidzialne…*, s. 131.

[22] P. Sławejkow, *Samoten grob, samoten kyt…*, w: *Sybrani syczinenija*, Sofia, Byłgarski pisateł, 1958, t. 2, s. 169.

[Samotny grób, samotny kąt,
wokół pustynia niema –
ja wiem gdzie jest ten samotny kąt
i ten samotny grób]

W związku z poprzednio wymienionymi odstępstwami od polskiego pierwowzoru nie mogłabym nie odnotować również wyeliminowania tak ważnej dla wyrażenia cierpienia poetyki przytłumionego krzyku, zdławionego głosu oraz jęku. „Wyjęcie" z bułgarskiego przekładu wyrażenia „a pierś nasza łka" – na pierwszy rzut oka nieznaczącego i niby mało ważnego w porównaniu z wyżej wymienionymi przykładami brakujących części tekstu Kasprowicza – redukuje istotną dla ekspresjonizmu estetykę krzyku, której kultowy wzorzec stanowi obraz Edvarda Muncha *Krzyk*. Co więcej, łkanie to jakby wskrzesza w pamięci słowa Psalmisty: „Z głębokości wołam do Ciebie, o Panie"[23]. Łkanie piersi, podobnie jak w wierszu *Głos* Herberta, być może jest rozpaczliwym poszukiwaniem głosu niemego świata i tym samym przypomina, że jesteśmy głusi, „napiętnowani kalectwem" i że „musimy zatem / wziąć się pod rękę / iść przed siebie / ku nowym widnokręgom / ku skurczonym gardłom / z których wydobywa się / niezrozumiałe bulgotanie"[24]. Przywołajmy jeszcze raz słowa H. Bahra:

> Oko impresjonisty jedynie dostrzega, ono nie mówi, a tylko przyjmuje pytania, nie odpowiadając. Zamiast oczu impresjoniści posiadają jeszcze jedną parę uszu, lecz nie mają ust. Ponieważ człowiek epoki burżuazyjnej nie jest niczym więcej niż uchem, wsłuchuje się on w świat, lecz nie dotyka go tchnieniem. On nie ma ust, sam jest niezdolny do mówienia, do osądzania świata, wyrażania prawa ducha. A ekspresjonista otwiera usta ludzkości – ona wystarczająco długo tylko słuchała i milczała, teraz pragnie na nowo wyrazić odpowiedź ducha[25].

Być może Iwan S. Andrejczin, „skuszony" tytułowym zwróceniem się do Boga (*Święty Boże, Święty Mocny*), wielokrotnie powtarzającym się w formie refrenu w tekście hymnu, chce poprzestać przede wszystkim na modlitewnej rozmowie z Panem, ze Świętym, Nieśmiertelnym, Mocnym Bogiem. Nie zapominajmy, że hymn Kasprowicza, który w duchu chrześcijańskiej modlitwy utwierdza siłę opatrzności i łaski Bożej, wyrasta ze „starej, błagalnej pieśni kościelnej proszącej Boga o ochronę przed klęskami. Pieśń ta bywa też nazywana »Suplikacją«, jako najbardziej znana spośród szeregu kościelnych pieśni błagalnych objętych tą nazwą"[26]. W tym sensie takie przeżywanie Boga jest umotywowane nie tylko ideowym nastawieniem hymnu Kasprowicza, ale jest zbieżne z pewną artystyczną linią bułgarskiego symbolizmu. Mam tu na myśli poezję Nikołaja Liliewa,

[23] *Psalm CXXX, 1*, w: *Biblia to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Warszawa, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, 1985, s. 582.

[24] Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, s. 18.

[25] H. Bahr, *Expressionismus*, s. 95–96. Cyt. za: E. Sugarew, *Byłgarskijat*…, s. 45.

[26] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 183.

która obfituje w przyciszone i pokorne poetyckie modlitwy, wznoszone do Boga poszukiwanego przez cierpiący podmiot liryki tego symbolisty jako wiecznie żywa ostoja ludzkiego ducha.

Polska tradycja literacka, na podstawie której w dużym stopniu Kasprowicz w swoich hymnicznych poematach kształtuje i rozwija temat grzeszności rodu ludzkiego, jak i wizję jego bezgranicznego cierpienia oraz trudnego pojednania się z tragizmem istnienia, daje jednak inne duchowe wymiary interpretowanej relacji: człowiek – Bóg. Dialog między człowiekiem a Bogiem, podczas którego zostaje utwierdzona moc woli Bożej, jest niewyobrażalny bez tragicznych przeżyć renesansowego „ja" w *Trenach* Kochanowskiego, sceptycznie rozważającego o opatrzności Bożej. Także twórcze poznanie Bożego gniewu, ale i Jego łaski jest niemożliwe bez ich dramatycznego problematyzowania przez człowieka polskiego romantyzmu – bez tragicznego buntu Konrada w części III *Dziadów*. Do tej aktywnie rozważanej oraz twórczo przeżywanej przez poprzedników Kasprowicza idei Boga *Hymny* polskiego modernisty dodają nowe ideowe i estetyczne akcenty.

Kasprowicz uspołecznia relację człowiek – Bóg, jest to tendencja, która tradycyjnie ożywia twórczość polskiego modernisty. W podobnie realizowanym po pierwszej wojnie światowej w literaturze europejskiej nurcie socjalizacji podstawowych egzystencjalnych relacji dochodzi do głosu aktywna pozycja podmiotu lirycznego, lecz także przeobrażony status twórcy, który jest „manifestacją zbiorowej narodowej duszy, wyrazem narodowej duszy, prorokiem narodowej duszy"[27]. Polski poeta poszukuje istoty boleśnie nurtującego go związku między człowiekiem a Bogiem na podstawie wizji ludzkiej zbiorowości, tragicznie wyznającej wiarę w opatrzność Bożą albo koncentruje tę interesującą go relację w obrazie człowieka, (nie)sprawiedliwie zranionego gniewem Boga, a następnie miłosiernie przez Niego obłaskawionego, poddanego Jego łasce. Dramatycznie przeżyte poszukiwanie Boga emanuje w narodzinach jednego z najwspanialszych obrazów w hymnicznej poezji Kasprowicza. Jest to obraz otwierający hymn *Święty Boże*…, którego pierwsze wersy ewokują obraz śmiertelnie zranionego oraz skrwawionego przez blask słońca oka człowieka, a w dalszych wersach utworu, jak i w partiach finałowych, obraz odbicia oka ludzkiego w lśniącym w „obramieniu Trójkąta" oku Bożym:

Skrzydłami trzepocę
jak ptak ten nocny,
któremu okiem kazano skrwawionem
patrzeć w blask słońca…
[. . . . .]
w obramieniu Trójkąta
Twe oko lśni
nad węgłem niebiańskiej bramy…

[27] G. Milew, *Gławata mi – kyrwaw fener s raztroszeni stykła*, w: tegoż, *Żestokijat prysten*, Stara Zagora, Wyd. Wezni, 1920. Cyt. za: E. Sugarew, *Byłgarskijat*…, s. 57.

[. . . . .]
Ty Nieśmiertelny,
proch gwiazd przesypuj w Swej klepsydrze złotej

i płódź żywoty,
[. . . . .]
aby tak wyschły, jak łza,
którą już oko me płakać nie może;[28]

Oko Boże wypełniające Trójkąt – symbol Trójcy Świętej jest powołane do przeniknięcia istoty świata i opatrznościowego czuwania nad nim. Jako symbol opatrzności, oko Boże wyraża pełnię, całość obecności Boga. Wpisana w obramujący go Trójkąt idea jedności jest kontynuacją oznaczenia światła (słońca) w przedchrześcijańskich symbolach, wyrażających jednoczącą siłę życiodajnej, słonecznej jasności i ciepła.

Trójkąt, w przeciwieństwie do czworoboku odznaczającego się stabilnym spokojem, wywołuje wrażenie życia i ruchu. W starożytności był *symbolem światła*, dlatego lampy i lichtarze najczęściej miały trzy nóżki albo wisiały na trzech łańcuszkach.

Trójkąt równoboczny, którego linię stanowi jedność trzech takich samych wielkości, stał się symbolem trój-jedynego Boga. Ponieważ w trójkącie tym każdy bok jest elementem pośredniczącym i jednoczącym dla dwóch pozostałych, owa troistość ukazuje się jako j e d n o ś ć [podkr. K.B.].

Według świadectwa św. Zenona z Werony w pierwszych wiekach chrześcijaństwa wręczano neofitom medale albo enkoliopony z wyrytym trójkątem. Znak ten miał przypominać chrześcijanom, że zostali ochrzczeni w imię Trójcy Przenajświętszej. Trójkąty takie, niezależnie od formy, zawsze są połączone z monogramem Chrystusa albo z α i ω, być może w nawiązaniu do słów z *Listu do Kolosan*; „W nim bowiem mieszka cała Pełnia: Bóstwo" (2,9).

Od średniowiecza trójkąt, jako symbol Trójcy Świętej, bywał niekiedy otaczany wieńcem promieni podobnym do słońca, najczęściej jednak występował w powiązaniu z innymi symbolami (ręki Bożej, oka opatrzności Bożej, gołębicy – symbol Ducha Świętego, tetragramem)[29].

Jeśli dla ikonicznego wyobrażenia boskości w starożytności oraz w chrześcijaństwie obraz jedynego wszechwidzącego oka bożego jest obrazem naturalnym[30], to

[28] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 183–189.

[29] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1990, s. 58–59.

[30] „Wiele ludów starożytnych uważało oko za *symbol boga-słońca*. Z tej racji, że słońce istnieje dla wszystkich ludzi, wszystko, co istnieje, obdarza swoim światłem, przenika swoimi promieniami przez najmniejszą szparkę, nasuwa się myśl, że nic nie może się przed nim ukryć, że widzi wszystko. Egipcjanie przedstawiali Ozyrysa pod obrazem oka spoczywajacego na berle o kształcie skrzywionej laski. Oko oznacza wszechwiedzę, berło – władzę panującego (por. Cyryl Aleksandryjski, *Adversus libros athei Juliani* IX). Asyryjczycy przedstawiali oko słoneczne ze skrzydłami (skrzydła – promienie; takie samo wyobrażenie znajdujemy u Mt 3,20). Grecy wyrażali myśl, że bóg-słońce widzi wszystko, nadając mu przydomek… πανόπτες, tj. wszechwidzący, wszystko obejmujący wzrokiem. Tak zwany *Hymn orficki* wielbi go jako »krążące wokoło oko świata, oko sprawiedliwości i światło życia«.

skoncentrowanie się na ludzkim oku jako pojedynczym wyrazie naszego wzroku, jako jedynym oznaczeniu ludzkiego spojrzenia, kojarzy się z deformacją, z kalectwem, z naruszeniem naturalnych proporcji ludzkiego wizerunku i zmysłów. Możliwość odczytania obrazu skrwawionego ludzkiego oka, które „zachodzi mgłą", jako uogólniającego nazwania dualnej formy „oczy" wiąże się również z możliwością odniesienia tegoż obrazu do kolejnych poetyckich znaków duchowo i fizycznie rozbitego człowieka, do jego wypaczonej cierpieniem figury i dysharmonicznego ludzkiego oblicza:

A oko moje zachodzi mgłą
która jest skonem
i mego serca, i duszy mej![31]

Deformacja jest podstawowym wyrazem artystycznym ekspresjonizmu. W danym przypadku takie podejście poetyckie rozbija przyrodnią dualność ludzkich oczu, narusza ich całość oraz jedność i, rozstrajając ich harmonijne istnienie, eksponuje bolesny sens elementu pojedynczego, fragmentu naturalnej całości. Podobne fragmentaryczne ukazanie ludzkiej postaci kojarzy się z rolą fragmentu, istota którego („minimum środków", „zagęszczenie", „synteza") konstytuuje filozoficzny i estetyczny sens tak zwanej przez Geo Milewa (1895–1925) „nowej sztuki"[32].

Podobnie rozumieli go Rzymianie. Wyrażenie »oko świata«, użyte na określenie słońca, pobrzmiewa jeszcze w chrześcijaństwie, u św. Ambrożego (por. Ambroży, *Hexaemeron* IV 8). Pismo Święte posługuje się obrazem oka jako symbolem wszechwiedzy, czujności i ojcowskiej troski Boga (por. Za 3,9; 4,10), ale także jako symbolem Jego badawczego spojrzenia sędziego: »Oczy Pana nad słońce dziesięć tysięcy razy jaśniejsze, patrzą na wszystkie drogi człowieka i widzą zakątki najbardziej ukryte« (Syr 23,19). […] Język starochrześcijański i sztuka starochrześcijańska potwierdzają, jak przejmujący był wyraz oczu Chrystusa. Abercjusz, biskup z Hierapolis (II w.), w napisie nagrobnym nazywa siebie uczniem »niepokalanego Pasterza, […] który oczy ma wielkie dosięgające wszystkiego« (*Napis nagrobny Abercjusza*, tekst napisu, przełożył ks. J. Bilczewski, w: A. Buber S.J., *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, s. 489), a Klemens Aleksandryjski przedstawia Syna Bożego jako Tego, który »cały jest światłem, pochodzącym od Ojca, cały jest okiem«. (*Kobierce* VII 5, 1, przełożyła J. Niemirska-Pliszczyńska, w druku)" (D. Forstner OSB, *Świat*…, s. 347–348).

[31] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 183.

[32] „Fragment jest dzieckiem nowej epoki – nowej literatury, nowej sztuki – pisze Geo Milew w swoim artykule *Fragment* (1919) –

Literatura antyczna zna fragment jedynie jako aforyzm moralistyczny: Epiktet i inni.

Romantyzm zna filozoficzno-krytyczny fragment Novalisa i Friedricha Schlegla.

Epoka współczesna jednak zna fragment we wszystkich sztukach: poezji, malarstwie, muzyce, teatrze.

Fragment jest dzieckiem nowej sztuki. Nowa sztuka jest fragmentaryczna. Niepełna lub: niedopełniona wyjaśniającymi szczegółami bezpośredniej logiki.

Nietzsche: »Mówię i nie mam czasu udowadniać«. Przyczyna fragmentu: »Moją dumą jest powiedzieć w dziesięciu zdaniach to, co każdy inny powiedziałby w całej książce – czego każdy inny nie powiedziałby w całej książce…«.

Mallarmé: »Tam, gdzie jest dążenie do *stylu*, będzie wiersz«.

Wiersz jest fragmentem. Styl prowadzi do fragmentu. Albowiem styl jest syntezą. Syntezą myśli i syntezą środków. Zagęszczeniem.

W szerszym planie kierunków awangardowych (obejmującym również doświadczenie surrealizmu), wykonana przez polskiego modernistę „wiwisekcja" organów ludzkiego wzroku przypomina o kultowym początku filmu Luisa Buñuela *Pies andaluzyjski*, aktualizując obraz rozcinanej brzytwą źrenicy ludzkiego oka. Poetycki „chwyt" Kasprowicza, rozdwajający obraz oka między postrzeganiem go jako uogólniającym wyrazem formy dualnej, a jej nienaturalnym rozbiciem, wyjawia chęć dramatycznego „rozegrania" relacji między przyjętym uogólnionym

---

Dla osiągnięcia swego celu – efektu artystycznego – sztuka używa minimum środków.

Minimum środków: zagęszczenie: fragment: styl.

Nie tylko jedna fragmentaryczna myśl – aforyzm – jest fragmentem.

Dziś cała sztuka jest fragmentaryczna. Styl prowadzi do fragmentu.

Styl: synteza: fragment.

Sztuka: styl: fragment.

Styl, krańcowo doskonały, rodzi fragment. Styl stwarza efekt artystyczny.

Dlatego: fragment, sztuka fragmentaryczna posiada wielką moc.

Fragment oznacza: nie powiedzieć wszystkiego. Nie związać wszystkich odrębnych części logicznymi pomostami.

Logika jest analizą.

Sztuka jest syntezą: fragmentem. Utwór artystyczny zbudowany jest nie z jasnych elementów logicznych, lecz z odległych asocjacji psychologicznych. Im odleglejsze są te asocjacje, tym bardziej fragmentaryczna jest sztuka. Bardziej porwana – z logicznego punktu widzenia: bardziej zagęszczona – z punktu widzenia stylu.

[…]

[…] Obraz logiczny osiąga się zawsze poprzez bezpośrednią analizę. Rezultatem jest: adekwat rzeczywistości: nie-sztuka.

Sztuka poszukuje i wydobywa z rzeczy ich esencję; nie rzeczy – a esencję rzeczy; nie fakty – a sens faktów: syntezę.

Wniosek: sztuka jest *subiektywna*. W przeciwieństwie do rzeczywistości logicznej – obiektu – i jego analitycznego adekwatu: eposu obiektywnego. Sztuka jest subiektywna: – *liryką*.

[…]

Liryka: asocjacja: synteza: subiektywność.

Liryka jest sztuką nowej epoki. Nowa epoka odrzuca obiektywną sztukę starożytności.

[…]

Sztuka liryczna posługuje się aluzją faktów – symbolami, powiązanymi z sobą asocjacją. Niemożliwa jest jakakolwiek drobiazgowość obrazu. Fragment.

[…]

Im wrażliwsza, chłonniejsza i zdolna do skojarzenia rzeczy poprzez asocjacje, poprzez aluzję ich sensu – poprzez *intuicję* – staje się dusza, tym bardziej fragmentaryczna będzie sztuka.

Rozwiązanie zagadki: poezja współczesna – sztuka współczesna w ogóle – wydaje się ciemna, niejasna, gdyż jest fragmentarycznym połączeniem odległych asocjacji, powiązanych z sobą w oparciu o intuicję.

Sztuka współczesna jest ciemna dla ciemnych dusz – dla dusz pozbawionych intuicji; dla dusz mogących percypować jedynie fakty – materię faktów, a nie sens tychże faktów.

A sztuka poszukuje i dobywa z faktów – z rzeczy – ich sens i przeobraża fakty i rzeczy – poprzez intuicję – w symbole.

Sztuka – czy to »symbolizm« (w poezji), czy »ekspresjonizm« (w malarstwie) – posługuje się rzeczami jako intuicyjnymi symbolami; symbolami ucieleśniającymi sens, esencję rzeczy. Dlatego sztuka nie może być nigdy realizmem: – tzn. jasnym, obiektywnym, logicznym powiązaniem samych rzeczy. Jest ona subiektywnym połączeniem symboli. Dlatego jest »niejasna« – »ciemna« – i fragmentaryczna.

Tylko we *fragmencie* może zostać zawarty, zsyntetyzowany – sens rzeczy. Za różnorodnością i ogromną liczbą rzeczy kryje się ich sens; za drobiazgowością; za maximum materii, form i faktów. Sztuka musi ograniczyć to maximum, odrzucić szczegółowość – i ukazać sens (ideę platoniczną) skryty za maximum rzeczy i faktów. Oznacza to: zmniejszenie liczby rzeczy i faktów, którymi się posługuje – przekształcenie elementów rwalnych w symbole.

Minimum środków: fragment."

G. Milew, *Fragment,* w: *Bułgarskie programy*…, s. 82–85.

nazwaniem ludzkiego organu przyjmowania światła i wszystkich obrazów świata zewnętrznego, a określeniem destrukcyjnym, rozszczepiającym jego przyrodnie jestestwo. Ten poetycki obraz w swoisty sposób problematyzuje nie tylko przyrodniczą fenomenalność ludzkich oczu, lecz i rozumienie wzroku oraz widzenia jako fenomenu kultury:

> Widzeniu nadawano w kulturze greckiej znaczenie religijne i, odwrotnie, religię grecką można traktować jako religię oglądu. *Σποπτετα* (od *ὀπωπα* – widzę) nazywano trzeci i ostatni stopień, którego dostępowali wtajemniczeni w misteria eleuzyjskie[33].

Bolesna operacja w poetyckim ujęciu hymnu Kasprowicza wzmacnia poczucie egzystencjalnego tragizmu. Jego skoncentrowanie się w obrębie części, nienaturalnie oddzielonej od całości, przyczynia się do „zagęszczenia" posłania imperatywu etycznego oraz do wzmocnienia humanistycznego przesłania. Boleśnie wyeksponowane oko człowieka, które jest symbolem wewnętrznego, duchowego oglądu, nazwanego przez Platona „okiem duszy"[34], jest świadectwem psychicznej traumy ciężko chorej i głęboko zranionej duszy ludzkiej.

Andrejczin podąża jednak innym torem. Być może również ze względu na pewny niedościgniony wzorzec poetycki symbolizmu bułgarskiego. Jest to wiersz Pejo Jaworowa *Две хубави очи* (*Prześliczne twe oczy*). Dążenie podmiotu lirycznego do poznania idealnej harmonii odbija się w obrazie oczu – zwierciadła duszy. Właśnie artyzm tego niepowtarzalnego tekstu poetyckiego („Prześliczne twoje oczy. Dusza dziecka płocha. / W dwojgu prześlicznych oczach – muzyka – promienie"[35]), którego dążenie do poznania idealnej harmonii odbija się w obrazie oczu – zwierciadła duszy, jak i wielokrotnie opiewane przez naszego poetę symbolistę oczy wymarzonej ukochanej (np. porównanie oczu do niebios gwiezdnych – „Oczite ti sa zwezdni nebesa") w wierszu *Ела*! (*Przyjdź!*)[36], czy spoglądanie w oczy lubej („wpatrzony w ukochane twe oczy") z wiersza *Ще бъдеш в бяло* (*Przyjdziesz w bieli*)[37] okazują się ważne dla Andrejczina.

W związku z zaznaczonym rozdwojeniem formy dualnej „oczy" mogę tylko przypomnieć, że nawet w swoich najbardziej tragicznych przeżyciach osoby lirycznej w poezji Jaworowa nie dochodzi do wyodrębnienia ludzkiego oka jako metonimicznego wyrazu ludzkiego tragizmu. W poemacie *Нощ* (*Noc*) wyrazem cierpiącego istnienia są bezskutecznie poszukujące sennego wytchnienia „płonące oczy" lirycznego „ja"; w wierszu *Dnie w nocy* „bezdenne piekło zionie / Od spojrzeń oczu", w *Недейте я разбужда* (*Nie budźcie jej*) zasypiająca na łonie nocy

[33] D. Forstner OSB, *Świat*…, s. 347.
[34] Tamże.
[35] P. Jaworow, *Prześliczne twoje oczy*, w: *Niewidzialne*…, s. 135.
[36] P.K. Jaworow, *Sybrani syczynenia,* Sofia, Byłgarski pisateł, 1977*,* Tom pyrwi, s. 140.
[37] P. Jaworow, *Przyjdziesz w bieli*, w: *Niewidzialne*…, s. 143.

bezdomna dusza jest upodobniona do osieroconego dziecka, które „zamknęło oczy i łagodnie się uśmiecha" (zatworiło oczy / i krotko se usmichwa). Podobny jest obraz rozmarzonej i milczącej duszy oraz obraz oczu, z których cicho kapią łzy w *Благовещение* (*Zwiastowanie*)[38], natomiast w *В часа на синята мъгла* (*W godzinie błękitnej mgły*) oczy osoby lirycznej oglądają bawiące się za oknem dzieci, których figury kojarzą się z więdnącym kwiatem: „Edin li cwiat pred moite oczy uwiahna?" („Czy nie zwiądł już niejeden kwiat na oczach moich?")[39].

Przykłady te, jak i wiele innych, których przytoczenie ilustrowałoby podstawowe wzorce poetyckie czołowych przedstawicieli bułgarskiego symbolizmu, nie mogą nie wpływać na decyzje translatorskie tłumacza. Redukując aspekty nieprzyjaznego symbolizmowi, zdeformowanego, sfragmentaryzowanego ludzkiego oblicza, Andrejczin podporządkowuje swój przekład bardziej estetycznej koncepcji osobowości ludzkiej. „Dla ekspresjonistów charakterystyczny jest etyzm, a więc prymat wartości moralnych, jak dla symbolistów estetyzm"[40]. Zgodnie z tą zasadą symbolistycznego obrazowania, wspomniany obraz „okiem […] skrwawionym" jest przetransformowany w „s oczy ot kryw obleni" („oczami oblane krwią"). Zaś jeden z następnych wersów: „A oko moje zachodzi mgłą"[41], który kontynuuje możliwość skoncentrowania cierpienia w obrębie ludzkiego oka, zostaje przeobrażony w „Oczite mi mygła zastiła"[42] („Oczy moje przesłania mgła").

Mocno „zautoryzowany" przekład Andrejczina narusza dialog między Bogiem a człowiekiem, niezwykle interesująco wywiedziony przez Kasprowicza na podstawie obrazowej relacji: oko ludzkie – oko Boże. Wersja bułgarska w ogóle eliminuje fragment dotyczący oka Bożego lśniącego w obramowaniu Trójkąta, a poprzednio zacytowane fragmenty, odnoszące się do zachodzącego mgłą oraz skrwawionego oka cierpiącego człowieka, przybierają następujący wyraz:

Bezpomosztno az udriam s krila,
kat nosztna ptica, kojato gleda
na skynczewija bliasyk
s oczi ot kryw obleni…
[. . . . .]
Oczite mi mygła zastiła,
i taz mygła e gibeł za syrceto,
za duszata smyrt e taz mygła.

[. . . . .]

[38] P.K. Jaworow, *Sybrani*…, s. 179.
[39] P. Jaworow, *W godzinie błękitnej mgły*, w: *Niewidzialne*…, s. 144.
[40] *Wstęp*, w: J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. LX.
[41] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 183.
[42] J. Kasprowicz, *Sweti Boże, Sweti Krepki* w: *Weczerinki*…, s. 265.

Da sychnat kato syłzi w oczite,
koito wecz ne mogat i da płaczat,
i da umirat kato mene[43]

Kontynuując przykłady dotyczące poetyckiego przeobrażenia w bułgarskim przekładzie, które niepotrzebnie estetyzują tekst polskiego oryginału, trzeba niewątpliwie wskazać również zamianę wyrażenia „me wargi" w wersach: „Dlaczego moje li wargi / mają wyrzucać krwawą pieśń?!" na „moite usta" („moje usta"): „zaszczo sał ot moite usta / pesen kyrwawa e glyżna da izliza?"[44].

Pierwsze wyrażenie, które jest zwrócone w stronę bardziej wyszczególniającego i zmysłowego wykrzyknięcia krwawej pieśni („Dlaczego moje li wargi / mają wyrzucać krwawą pieśń?!")[45], kojarzy się z fizycznym odczuwaniem oraz eksplozywnym „wyrzucaniem" ludzkiego bólu we wspomnianym obrazie Muncha *Krzyk*, natomiast druga fraza odnosi niewyartykułowany wyraz ludzkiego dramatu do bardziej ogólnie oraz neutralnie nazwanego organu ludzkiej mowy.

Z tej perspektywy budzi ciekawość dostosowywanie przekładu do ważnych wzorców zachodnioeuropejskiego modernizmu – na przykład do znanego poematu *Kruk* Edgara Allana Poego. Wprowadzony przez I.S. Andrejczina obraz kruków (zamiast „kraczącej wrony" w polskim pierwowzorze), rozsypujących dziobem „zmarłe próchno" pochyłych krzyżów na rozdrożach, tu w swoisty sposób uogólnia recepcję kultowego utworu amerykańskiego modernisty. Niezależnie od faktu, że bułgarskie tłumaczenie poematu *Kruk* (*The Raven*, 1845) pojawia się prawie dziesięć lat po opublikowaniu *Sweti Boże*, *Sweti Krepki*, utwór Poego jest znany przedstawicielom symbolizmu bułgarskiego. Przenikające do ich twórczości cytaty albo parafrazy *Kruka*[46] utrwalają niesamowicie oryginalnie ujęty w utworze E.A. Poego żywioł wszechobecnego zła oraz jego rolę jako czynnika determinującego ludzkie istnienie. Ten interesujący artystyczny oddźwięk intencji

[43] Tamże, s. 265–272.

[44] Tamże, s. 266.

[45] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 184.

[46] Według N. Nankowa, autora *Motiwyt „Nevermore" na Edgar Allan Poe i bygarskata simwolistyczna poezija* (*Motyw „Newermore" Edgara Alaina Poego i bułgarska poezja symbolistyczna*), wiodący wątek w poemacie amerykańskiego modernisty jest widoczny w wierszu D. Debeljanowa *Nevermore*, w poemacie Jaworowa *Szepot nasame* (*Osamotniony szept*) oraz w wierszu Trajanowa *Tyżen priwet* (*Smutne pozdrowienie*), opublikowanego w trzech wariantach w: 1909, 1912 oraz w 1928 r. Trajanow jest także autorem tekstu lirycznego *Lenora*, poświęconego pamięci E.A. Poego. Tekst ten, opublikowany w tomie poetyckim *Panteon* (1934), stanowi swobodną poetycką interpretację utworów Poego *Kruk* oraz *Lenore* (*Lenore*, 1844–1849), a w drugiej i trzeciej zwrotce konkretnie nawiązuje do motywu „Nevermore". Interesujące spostrzeżenie Nankowa dotyczy sparodiowanej obecności tego motywu w opowiadaniu *Syłza Mładenowa* Elina Pelina (1877–1949) oraz dokonanego przez tegoż autora tłumaczenia (z rosyjskiego) poematu *Kruk*. Por. N. Nankow, *Motyw*…, http://www.liteos.de./nikita.htm.

twórczej Poego znajduje najbardziej wyraźne brzmienie w wierszu Dimczo Debeljanowa (1887–1916) *Nevermore* (ukazującego się w trzech wersjach w 1907, 1908 i 1910 r.) i w tym sensie wydanego przed publikacją znanego przekładu *Гарванът* (*Kruk*) Georgiego Michajłowa, który w 1919 r. prezentuje poematy amerykańskiego pisarza w *Първа книга* (*Pierwsza książka*) z wydawniczej serii *Книги за библиофилиі* (*Książki dla bibliofilów*) czasopisma „Везни". Dowodem poszukiwanego przez Debeljanowa związku z ideowym światem obcego wzorca poetyckiego jest fraza „nikogda wecz" („Nigdy więcej"), która, powtarzając tytułowy wyraz, koncentruje swoją uwagę na wybijającym się obrazie złowieszczego ptaka albo ducha demona („ptica ili duch na Demon")[47].

Tak naprawdę zmiana, której dokonuje Andrejczin, wymieniając obraz kraczących wron na figury złowrogich kruków, jest w pewnym sensie umotywowana obrazowym ujęciem zła w tekście Kasprowicza. Tekst ten rozdwaja poetyckie ujęcie panoszącego się na świecie zła, odnosząc go w następnych partiach poematu właśnie do makabrycznej wizji krążących kruczych stad, które „żądliwie chłoną" roznoszący się nad ziemią „śmiertelny wiew":

> zgłodniałych kruków krążą stada
> chmura ściemniona
> i wysunąwszy dzioby,
> żądliwie chłoną
> ten wiew, który idzie od ziemi
> trujący śmiertelny wiew…[48]

Podobne obrazowe rozdzielenie zła jest charakterystyczne dla polskiej tradycji literackiej i konkretnie – dla polskiego modernizmu. Interesującym przykładem jest tytuł znanego opowiadania Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*, który eksponuje rozwinięty w utworze naturalistyczny obraz nieurzeczywistnionego i skazanego na samotność buntu.

Artystyczne opowiedzenie się bułgarskiego przekładu za mroczną figurą kruka jest powiązane z obrazem kraczącego kruka w znanej elegii Christo Botewa (1848–1876) *Обесването на Васил Левски* (*Powieszenie Wasyla Lewskiego*). Emanująca z obrazu ptaka złowróżbność oraz odraza korespondują z atmosferą narodowej żałoby z powodu utraty świętej dla Bułgarów postaci Wasiła Lewskiego[49]. Tej śmierci towarzyszy na zawsze upamiętniona (także w bułgarskiej świadomości pozaliterackiej) postać kruka, ptaka przeklętego oraz figury groźnych kruków:

---

[47] E.A. Poe, *Garwanyt*, prew. G. Michajłow, http://www. de-zorata.de//forum/index.php?topic=16.0.

[48] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 186–187.

[49] Wasił Iwanow (później Lewski) (1837–1873), legendarny bojownik o wolność Bułgarii, zwany także Apostołem Wolności. Schwytany przez Turków, w 1873 r. był stracony przez powieszenie.

O, matko moja, miła, rodzona,
Czemu tak rzewnie, żałośnie płaczesz?
I ty tam, kruku, ptaku przeklęty,
Nad czyim grobem tak groźnie kraczesz?
[. . . . .]
I kraczą kruki groźnie, złowieszczo,
Wycie psów, wilków na pola leci,
Starcy się modlą kornie do Boga,
Płaczą niewiasty i kwilą dzieci.[50]

III

Wyodrębnioną skłonność do odczytania hymnu *Święty Boże*, *Święty Mocny* w duchu poetyki symbolistycznej rozwija następna bułgarska interpretacja utworu Kasprowicza, zrealizowana przez Dorę Gabe i zatytułowana *Свети Боже* (*Święty Boże*). Wykorzystanie elementów estetyki symbolizmu wiąże się tu przede wszystkim z możliwością jej rozpowszechnienia na większym obszarze poetyckim. W odróżnieniu od swojego poprzednika, Gabe nie narusza objętości polskiego oryginału i tym samym przekształca całość pierwowzoru w artystyczną przestrzeń, podwładną obrazowości symbolistycznej. Interpretacja bułgarskiej poetki jest związana w sposób szczególny ze światem artystycznym Jaworowa, którego odkrycia poetyckie okazują się decydujące dla translatorskich wyborów tłumaczki.

Ważnym przejawem inspirowania się Gabe poetyckimi wizjami Jaworowa jest wyabstrahowana konkretyzacja rzeczywistości i upodobanie do konceptualizacji świata jako bezgranicznego i bezdennego morskiego przestworu. Tendencja ta jest uchwytna także w przekładzie Andrejczina, gdzie prowadzi do wprowadzenia nieistniejącego w polskim tekście obrazu morskich otchłani („morski bezdni”):

Zrzuć z siebie, Ojcze, nietykalne blaski!
Zgarnij ze Siebie tę bożą,
tę władającą moc, co nad wiekami
nieugaszoną płomienieje zorzą
i światłość daje światom,
i światy w swoim ogniu na popioły trawi![51]

Chwyrli ot sebe si, o Otcze, rizata łyczista,
ostawi Si silata kato Władika na sweta,
szto, podobno na zarja nad *morski bezdni*,
gori nad *propastta bezdynna* na wekowete![52]

[50] Ch. Botew, *Powieszenie Wasyła Lewskiego*, w: *Niewidzialne*…, s. 53–54.
[51] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 185.

Dopełniając w ten sposób wyobrażenie o nieobjętej mocy Boga (określonego przez Andrejczina jako „Władyka świata"), obraz kontaminuje dwa podstawowe imiona, które symbolizm bułgarski głównie dzięki poezji P.K. Jaworowa nadaje światu: świat – morze (*Край морето*) i świat – bezdenna wodna przepaść (*Nirwana*):

Swetyt – more… I njawga szto li
sled mene tuk szte proliczi
ot preżiwenite newoli?
(Kraj moreto)[53] [*Przy morzu*]

Spjat wecznite wodi, bezbreżnite wodi – bezdynni,
no w tjach ne se ogleżdat nebesata zwezdni,
i brodim nij naokoło bezsynni,
i trypnem pred bezmyłwnite im *bezdni*.
(*Nirwana*)[54]

Kontynuując stworzony przez Andrejczina artystyczny model świata, w wielu miejscach przekład Gabe prawie dosłownie odtwarza cytaty z Jaworowej *Nirwany*. W miejsce polskiego wyrażenia „wyschnięte […] wody" z wersu: „łkaniem wyschnięte chcę poruszyć wody"[55], pojawia się fraza „zaspalite wody"[56] [uśpione wody]. W swoim dramatycznym marzeniu o przebywaniu poza istniejącą rzeczywistością, osoba liryczna Jaworowa stwarza wyimaginowaną wizję odwiecznego, zewnętrznie uśmierzonego, lecz w swojej głębi niespokojnego świata. Istota bytu, skoncentrowana w obrazie przepełnionych tajemnicą, jakoby pozornie śpiących (uśpionych) wszechwiecznych wód („spjat wecznite wodi") przypomina znaną wizję istnienia pogranicznego, trwania pomiędzy stawaniem się a unicestwieniem z wiersza Kasprowicza *Nie było bytu, ani też niebytu*:

Nie było bytu, ani też niebytu…
Nie było głębi powietrznego morza,
Która wypełnia od szczytu do szczytu
Bezmiar przestworza…
[. . . . .]
nad wszystkim i nad niczem było tylko Jedno,
Wszystkiego i niczego niedosięgłe sedno,
Spokój i tętno,
Bezruch i ruch[57]

---

[52] I.S. Andrejczin, *Sweti Boże*…, w: *Weczerinki*…, s. 185 [tu i dalej podkreślenia moje – K.B.].
[53] P.K. Jaworow, *Sybrani*…, s. 73.
[54] Tamże, s. 203.
[55] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 186.
[56] J. Kasprowicz, *Himni*, preweła ot polski D. Gabe-Penewa, Sofia, Wyd. Polsko-byłgarskoto drużestwo, 1924, s. 66.
[57] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 147–148.

W tym sensie można powiedzieć, że i tłumaczenie Andrejczina, i interpretacja Dory Gabe są zbieżne z duchem poetyckim twórczości Kasprowicza, lecz jest to zbieżność z już przeżytym etapem twórczym młodopolskiego autora. Jest to okres powstawania i wydania tomu *Krzak dzikiej róży*, w skład którego wchodzi cykl *Nad przepaściami* i z którego wywodzi się wiersz *Nie było bytu*… Światopoglądową kanwą tej zbieżności jest modernistyczne zainteresowanie się filozofią Wschodu, która okazuje się „wspólnym miejscem" dla Jaworowej *Nirwany*, jak i dla wiersza *Nie było bytu*… Kasprowicza. „Kasprowicz opatrzył ten wiersz przypisem: »Z motywów wedyckich«. (*Wedy* – starożytne święte księgi Hindusów.) – tłumaczy Jan Józef Lipski[58]. – Jest to parafraza jednego z najważniejszych hymnów *Rig-Wedy* (najstarsza z ksiąg *Wedy*, tzw. *Księga pieśni*). Kasprowicz korzystał zapewne z przekładu niemieckiego i sam wprowadził ważne pod względem światopoglądowym zmiany (osłabił przeświadczenie o emanacyjnym charakterze świata, uwydatnił natomiast dwoistość Bóg – świat)."

Swoistym artystycznym odgłosem wyżej nakreślonej tragicznie niedoścignionej harmonii bytu, nieobcej wschodniej myśli estetycznej, jest wiersz Jaworowa *Заточеници* (*Zesłańcy*), którego obrazowość również przyczynia się do ukształtowania ważnych decyzji translatorskich Dory Gabe:

> *Woda* i ląd – *świat niedościgły*
> *Zostanie* dla nas *tylko snem*![59]

Wyraziściej zaznaczona tu tendencja w tłumaczeniu Gabe przejawia się przy oddawaniu modlitewnych próśb skierowanych przez wiejskiego człowieka do Boga. Prośby te wykładają bezpośrednio niedolę polskiej wsi i, jak już zostało odnotowane, z powodu szeregu naturalistycznych oraz autentycznych opisów istnienia polskiego chłopa są usunięte z przekładu Andrejczina. Poetka bułgarska nie pozbawia swojej interpretacji tych fragmentów, ale nierzadko przeobraża je zgodnie z poetyckim duchem bułgarskich wzorców symbolistycznych.

Na przykład:

> O Panie!
> Nie daj wysychać *studniom*![60]
>
> O Gospodi!
> Stori da ne presychwat nashite *wodi*![61]

Niebezpośrednie przedstawienie świata w wymiarach nieobjętego żywiołu wodnego przejawia się w kolejnej transformacji translatorskiej. Według niej bicie

[58] Tamże, s. 147.
[59] P. Jaworow, *Zesłańcy*, w: *Niewidzialne*…, s. 127.
[60] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 192.
[61] J. Kasprowicz, *Himni*, prewela ot polski…, s. 73.

dzwonu rozbryzguje się („se razpliskwa”) po suchych łąkach. Tu po raz kolejny tłumaczka odbiega od zmysłowo odczuwalnej katastroficzności pierwowzoru, gdzie kładzie się nacisk na męcząco ścielący się jęk dzwonu („A dzwon się rozlega, / z jękiem się czołga po spalonej łące”[62]) i poświadcza się przywiązanie do pojęcia, które w sposób pośredni odnosi się do już zaznaczonego symbolistycznego kreowania świata. Świata – bezdennej morskiej przepaści, ale i idealnego przestworu poskromionej, zastygłej wody.

Nie tyle obraz „naszite wodi” [nasze wody], ile „zaspalite wodi” [uśpione wody], który odzwierciedla wiodący aspekt symbolistycznej konceptualizacji świata, wskazuje na dramatyczne poszukiwania wyrazów tego, co harmonijne i idealne. I w ten sposób tekst Dory Gabe zaniża stopień usilnie akcentowanej w polskim hymnie idei o egzystencjalnym tragizmie ludzkiego indywiduum i ziemskich projekcjach zła.

Wpisane w wyrażenie „zaspalite wodi” [uśpione wody] poetyckie wyobrażenie o śnie odsyła do kultowej książki dla poezji bułgarskiej z początku przeszłego wieku. Jest to tom poetycki *Сън за щастие*, 1907 r. (*Sen o szczęściu*) modernisty Penczo Sławejkowa. Symbolizm bułgarski, który reprezentuje tom poetycki Sławejkowa, konstruuje swoją teorię właśnie w oparciu o relację sen – rzeczywistość, wywyższając świat snu ponad życie. W śnie urzeczywistnia się ideał, który przeciwstawia się znikomości ziemskiego świata.

> Pisarz – modernista nie afirmuje świata, który go otacza, szuka punktu oparcia i wartości poza tym światem. Często przypomina pod tym względem – i nie tylko pod tym – poetę romantycznego. Wartości podstawowe i związany z nimi stosunek do świata są w modernizmie różne i przeważnie ich wybór decyduje o przynależności pisarza do tego lub innego kierunku wewnątrz modernizmu[63].

W jakim kierunku powinny podążać dalsze poszukiwania, które wyjawiłyby przyczyny rozbieżności między dominującą poetyką *Hymnów* Kasprowicza a ich przekładami bułgarskimi? Na pewno w stronę bułgarskiej tradycji hymnicznej, której rozkwit wiąże się ze spuścizną twórców piśmiennictwa słowiańskiego – św. św. Cyryla i Metodego (na przykład *Hymn o Klimencie Rzymskim* autorstwa Konstantyna Cyryla) oraz z działalnością presławsko-ochrydskiej szkoły hymnograficznej (IX–X w.). Została ona stworzona przez przybyłych do Bułgarii uczniów Świętych Braci po ich śmierci. Równie doniosły etap rozwoju rodzimej hymnografii jest związany z tyrnowską szkołą piśmiennictwa (XIII–XIV w.) i działalnością rylskiej szkoły hymnograficznej, która powstała w latach 70. XV w. w związku z przeniesieniem relikwii św. Iwana Rylskiego z Tyrnowa do Monasteru Rylskiego. Znana jest także sofijska szkoła hymnograficzna, upamiętniająca

[62] J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. 186.
[63] *Wstęp*, w: J. Kasprowicz, *Wybór*…, s. LX.

czyny męczenników sofijskich, sprzeciwiających się tureckim zaborcom i reprezentowana przez takich autorów, jak pop Pejo czy mnich Andrzej. Orientują oni treść swoich utworów hymnicznych ku rzeczywistości i w ten sposób łączą treści sakralne z realnym obrazem ówczesnego świata bułgarskiego.

Ważna jest także hymnistyka bułgarska z początku ubiegłego stulecia do lat 20. XX wieku. Ten rozwój twórczości hymnicznej, współczesnej już powstałym oraz powstającym tłumaczeniom *Hymnów* Kasprowicza, można prześledzić w poezji Penczo Sławejkowa. Autor *Hymnów o śmierci nadczłowieka* (1907) na podstawie syntezy historiozoficznej kreuje rozległą wizję, postulującą, że „człowiek – pokorny sługa boży okazuje się równym Bogu współtwórcą świata i nietzscheańskim Übermenschem, w którym urzeczywistnia się cel historii”[64].

Poniekąd zbliżone do Sławejkowskiego rozumienia postawy ludzkiej są *Hymny i ballady* (1911) Teodora Trajanowa (1882–1945), w których dociekania metafizyczne oraz motywy eschatologiczne łączą się z reminiscencją dotyczącą światłej przeszłości narodu oraz z wyeksponowaną postacią człowieka władczego, heretyka, barbarzyńcy, kapłana. Te hymniczne utwory, w których pobrzmiewają nuty nacjonalistyczne, są również swoistą próbą skonfrontowania ludzkiego ducha z mocą Bożą i w tym sensie różnią się od hymnicznej twórczości Liliewa – od jej modlitewnego nastawienia do pokornego, boleśnie samotnego przeżywania rozterek życiowych, opiewanych stron natury lub kraju ojczystego.

Przenikające do literatury bułgarskiej wzorce hymniczne z poezji polskiej (*Hymn o zachodzie słońca* Słowackiego, *Dies irae* Żuławskiego)[65] są utrzymane w zgoła odmiennej niż *Hymny* Kasprowicza stylistyce i w tym sensie również nie sprzyjają przybliżeniu filozoficznej oraz poetyckiej głębi tego działu dziedzictwa poetyckiego polskiego autora.

Być może najbliższa interpretacjom Andrejczina oraz Gabe jest twórczość poetów „wrześniowców”: Nikoły Furnadżijewa (1903–1968) i Asena Razcwetnikowa (1897–1951), których wiersze, tematycznie związane z bratobójczymi walkami w 1923 r., są nasycone ekspresyjnie wyrażonymi nastrojami zagłady, zbrutalizowanymi metaforami, mitologiczną obrazowością, jak i ujętymi w wątki biblijne (Chrystus, Kain) oraz wyrażonymi w poetyce baśniowej przeżyciami elegijnymi. Ten model artystycznego kreowania świata jest jednak nie tyle czasowo, ile światopoglądowo obcy tłumaczom bułgarskim, którzy pozostając „w sidłach” symbolizmu, stwarzają wzorzec poezji hymnicznej, „odpowiadający” wciąż jeszcze żywotnym tendencjom symbolistycznym. Co więcej, podobne „utrwalenie” symbolizmu bułgarskiego sprzyja jego odbiorowi jako jednego z najbardziej interesująco artystycznie przeżytych oraz najdłużej egzystujących rodzimych kierunków modernistycznych.

---

[64] T. Dąbek, *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 122.

[65] J. Żuławski, *Dies irae*, w: D. Gabe-Penewa, *Polski*…, s. 131.

Dr hab. Kalina Bahneva, prof. ATH w Bielsku-Białej, doc. Uniwersytetu Sofijskiego im. *św. Klimenta Ochrydzkiego*. Literaturoznawczyni, badaczka polsko-bułgarskich związków literackich, tłumaczka literatury polskiej na język bułgarski. Autorka książki *Преселението на художественото слово* (*Wędrówki słowa poetyckiego*), 1993, poświęconej poetyce bułgarskich przekładów polskiej poezji romantycznej i modernistycznej oraz francuskiego symbolizmu od końca XIX w. do lat 20. XX wieku oraz autorka prac w zakresie komparatystyki słowiańskiej, historii literatury polskiej oraz literatury bułgarskiej. Obecnie w druku są jej książki *Боян Пенев. Любов. Писма. Наука* i *През граница. Размисли за полската и българската литература*. Tłumaczyła m.in. dramaty Witkacego. Odznaczona medalem *Zasłużony dla kultury polskiej* (1991).

ON CERTAIN NONTRADITIONAL RECEPTION OF POLISH EXPRESSIONISM: HYMN *ŚWIĘTY BOŻE, ŚWIĘTY MOCNY* (*HOLY GOD, HOLY MIGHTY*) BY KASPROWICZ IN TRANSLATIONS BY IVAN S. ANDREJCĬN AND DORA GABE

The topic of the dissertation is two translations of Kasprowicz's hymn *Święty Boże, Święty Mocny* (*Holy God, Holy Mighty*) from the 1920s: one by a poet and literary critic Ivan Andrejcĭn (1872–1934) and the other by a poet and translator of Polish literature Dora Gabe (1888–1983). The analysis of these translations demonstrates the reduction of expressionist poetics, characteristic for Kasprowicz's *Hymns,* and the strengthening of symbolic vividness. This tendency is connected to the dominant position of symbolism in Bulgarian literature of that time and the translators' consciousness.

The discrepancies between the original and its translation are also an effect of the specificity of Bulgarian hymn tradition and uniqueness of a Bulgarian modernist hymn. The article also revises the concept of "truth in translation".