

O filozofii formalnej Miguela Ángela Asturiasa

ABSTRACT. Irmina Szubert, *O filozofii formalnej Miguela Ángela Asturiasa* [Form in Miguel Ángel Asturias's Artistic Philosophy]. „Przestrzenie Teorii” 40. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 29–57. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.40.2>.

This paper analyses the linguistic structure, creative modes of expression and stylistic properties of Miguel Ángel Asturias's *Legends of Guatemala* (*Leyendas de Guatemala*, 1930). Furthermore, it attempts to classify Asturias's prose fiction, which is often multifaceted, by defining the unique character of its complex linguistic mechanisms that create his debut short-story collection. All texts in *Legends* contain references not only to events of the Mayan cosmogony, mythological tropes and motifs (that have been developed and put into a new context), but also to their mimetic relationship with the ritual language used in the *Popol Vuh*. The word order variations and certain combinations of vowels and consonants, as well as the specific syntactic parallelisms and enumerations (stylistic and lexical “props”) imitate formulaic phrases which are important elements in oral style. Pre-Columbian themes – especially those chosen by the Guatemalan writer for the narrative content of his works – are full of visual symbols with rich folk meanings; the melodic sound of Asturias's narration (and its internal rhythm) seems attuned to the worldview belonging to both particular and universal human communities.

KEYWORDS: myth, dream, eroticism, style

Poezja snu

Po całej prozie Miguela Ángela Asturiasa (1899–1974) rozsypana jest uderzająca liczba wędrujących w nieskończoność snów: jedne unoszą się ku bezkresnej górze, drugie – niczym pomost śmierci – prowadzą w głąb niezbadanej czeluści. Te płynne, bezdźwięczne „przejścia” – pod postacią ambiwalentnych wizji, rajskich i niepokojących – zarysowują sposób przekształcania świadomości i tym samym rzeczywistych szczegółów (najczęściej ich poszerzania, powiększania, zwielokrotnienia). Inne z kolei służą do przywoływania tak myśli o wszelkiego rodzaju obsesjach, jak i upiornych stanów objawienia – widzeniach na pograniczu szaleństwa; jeszcze inne, zestawione z uporczywymi odruchami wątpienia, niosą ze sobą ładunek ironii, a nade wszystko skomplikowaną „grę równowagi” pomiędzy zakazem i transgresją: dwoistość „godzącażesobąto,coniedopogodzenia”¹. Oswobodzony z logicznych i moralnych rygorów sen przeważnie oznacza wejście w nie-

¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2019, s. 40–41.

przenikniony obszar mroku, w bezbrzeżną otchłań wewnętrzną, w to, co zabronione. Jak znaczące jest dla gwatemalskiego noblisty² pojęcie snu, ukazuje sama częstotliwość tego słowa (i jego derywatów). To ono nadaje niewiarygodną rozpiętość i wieloznaczność poszczególnym utworom; to w nim chroni się poetycki głos.

A więc o tym, że Asturiasowy świat rozbrzmiewa snami, zaświadczą przytoczone poniżej *passusy* z madryckiego wydania *Legend gwatemalskich* (Ediciones Oriente)³. Bezmiar nocnego obrazu nierzadko pozostaje milczący – wyostrajająca zmysły cisza, niemal głucha, zmałona tylko pogłosem przyrody, jest nieodłączną partnerką marzenia sennego. Otóż na tej zasadzie są zbudowane pierwsze fragmenty opowiadania *Gwatemala*⁴, poświęcone przedhiszpańskim „miastom pogrzebanym” (*ciudades enterradas*), niemniej ciągle żywym, „dźwięcznym” (*ciudades sonoras*): *La tela delgadísima del sueño se puebla de sombras que la hacen temblar* („Cieniusieńska narzuta snu wypełnia się cieniami, które wprawiają ją w drżenie”), *Empero, ni una pestaña se mueve en el fondo de la ciudad dormida, ni nada pasa realmente en la carne de las cosas sensibles* („A tymczasem ani jedna powieka nie drgnie w śpiącym mieście, nic się naprawdę nie dzieje w świecie rzeczy wrażliwych”), *Oscurece, sobrenadan naranjas, se percibe el menor eco, tan honda repercusión tiene en el paisaje dormido una hoja que cae o un pájaro que canta, y despierta en el alma el Cuco de los Sueños* („Zapada mrok, ko-

² Fala zainteresowania dziełami Asturiasa w Polsce rozpoczęła się wraz z jego Nagrodą Nobla, gdy jesienią 1967 roku (dokładnie 19 października, czyli w dniu 68. urodzin autora) światową prasę kulturalną obiegła wiadomość o tym zaszczytnym wyróżnieniu. Ten stan rzeczy nie trwał jednak długo i uwaga polskiej krytyki literackiej istotnie zmalała już na początku lat 70. XX wieku. Więcej na temat recepcji twórczości Asturiasa (w tym o pierwszych tłumaczeniach niektórych z wierszy autora ukazujących się na łamach polskich czasopism) – *vide* D. Mucha, *Miguel Ángel Asturias (1899–1974). Pisarz i dzieło. Spisovatel a dílo*, Piotrków Trybunalski 2019, s. 109–119; D. Mucha, *Miguel Ángel Asturias w oczach Polaków*, [w:] *eadem, Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych*, Piotrków Trybunalski 2019, s. 37–51.

³ Pierwsze wydanie zbioru – opatrzone ponad 40 ilustracjami stanowiącymi reprodukcje glicyficznych inskrypcji Majów oraz motywów zaczerpniętych z mezoamerykańskich kodeksów – ukazało się wiosną 1930 roku. Nie obejmowało ono opowiadania *Czarownicy wiosennej burzy* i zdialogizowanej legendy *Kukulkan*.

⁴ Przypomnieć należy jedynie, że w edycji *Legend* z 1930 roku teksty *Gwatemala* i *Kiedy powracam pamięcią* zostały zebrane pod nazwą *Noticias* (‘Więści’, ‘Nowiny’). Pierwszy z nich, otwierający ów debiutancki zbiór, Martin Lienhard trafnie określa mianem „portyku” (*pórtico*) – „wprowadzającej”, wejściowej części tekstowej budowli, nawiązując bodaj do zawartych w tym utworze przestrzennych (architektonicznych) motywów literackich, takich jak spirala (kręte schody) czy labirynt (gmatwanina korytarzy wewnątrz wielopiętrowego miasta-domu). *Vide* M. Lienhard, *Nacionalismo, modernismo y primitivismo tropical en las «Leyendas» de 1930*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 537.

łyszczą się pomarańcze, słycać najlżejsze echo, tak głęboi rezonans posiada w uśpionym krajobrazie liść spadający albo ptak, co swym śpiewem budzi w duszy Straszdyło ze Snów”), *El Cuco de los Sueños hace ver una ciudad muy grande—pensamiento claro que todos llevamos dentro—, cien veces más grande que esta ciudad de casas pintadas en medio de la Roca de San Blas* („Straszdyło ze Snów sprawia, że miasto staje się wielkie – wszystkim nam zresztą wydaje się to oczywiste – sto razy większe od tego miasta z pomalowanymi domami pośrodku kotliny otoczonej wałem zwanym Kołaczem Świętego Błażeja”), *Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella, sin hacer ruido* („Po schodach bezszelestnie wchodzą postacie ze snów, nie pozostawiając po sobie żadnych śladów”)⁵. Te podobnie instrumentowane fragmenty wytwarzają przejmujące szepty poprzez wykorzystanie układów spółgłosek bezdźwięcznych: głównie przedniojęzykowej-dziaśłowej [s], wargowej [p] i welarnej [k] w zmiennych sekwencjach. Jest to raczej jasne, że powszechna cisza (relatywnie stabilna) kontrastuje tu z konturem brzmieniowym słownych zestawień poddanych silnemu zrytmizowaniu; lub – by ująć to bardziej obrazowo – ze względu na dobór i układ wyrazów przywołane zdania-myśli (konstelacje pojęć) doznają „dreszczy” – są dźwiękami, zdarzeniami komunikującymi, które wybrzmiewają echemi odległej przeszłości.

Tymczasem w drugiej części utworu *Guatemala* – dedykowanej trzem kolonialnym stolicom Gwatemali – niejasne, koszmarne widzenie (wrażenie snu), z którego przebija obłąd, łączy się z okrucieństwem śmierci. Otóż oddźwięki konnej jazdy przerywają panującą ciszę, rozmywając linie między światem wewnętrznym i światem zewnętrznym; ów moment nagłego przebudzenia (zgrozy, przemiany, gwałtownego powrotu do realnego świata) zbiega się z przerażającym pół snem, pół jawą – strąceniem w bezdenne głębiny:

Dos caciques indios dormidos en el viaje. No se alejan de las puertas de Palacio los ecos de las caballerías, cuando la noble dama ve o sueña, presa de aturdimientos, que un dragón hace rodar a su esposo al silo de la muerte, ahogándola a ella en las aguas oscuras de un río sin fondo.

(„Dwóch wodzów indiańskich uśpionych w podróży⁶. Nie oddalają się od bram pałacu echa kawalkady, kiedy szlachetnie urodzona dama, oszołomiona, widzi na

⁵ M.Á. Asturias, *Guatemala*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d’Ausse-nac, Madrid 2009, s. 86; M.Á. Asturias, *Guatemala*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 5–6.

⁶ „Sinacam i Sequechul. Kronikarze opisują, że D. Pedro de Alvarado zabrał ich ze sobą na wyprawę na Wyspy Korzenne «dodając, co bardzo znamienne, że słuch o nich zaginął» (José Milla). W rzeczywistości królowie ci po wielu latach ciężkiej niewoli zostali powieszeni na Placu Głównym”. *Vide* M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów i wyrażenń alegorycznych*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie, ed. cit.*, s. 99.

jawie lub we śnie, jak smok spycha jej małżonka w otchłań śmierci, topiąc ją samą w ciemnej rzece bez dna”⁷).

A nieco dalej – spokojny obraz śpiącego (uśpionego ciała): *Duerme un sereno arrebozado en la capa* („Otulony płaszczem śpi nocny stróż”)⁸ został przeciwstawiony zacytowanej wyżej scenie przestרחu (wybicia się ze snu). I wreszcie znamienne opisy występków budzących zgorzelenie (szczególnie o poranku) – w związku z antynomiami świętości i erotyzmu – gdzie akt snu, niespodziewanego i nieprzewidywanego, wyjawia pociąg do nieprzyzwyczajoności: *Y a la mañana que sigue cuéntase que el hermano Pedro estaba en la capilla profundamente dormido, más cerca que nunca de los brazos de Nuestra Señora* („A nazajutrz rano ludzie powiadają, że sen zmorzył brata Piotra w kaplicy, bliżej niż zazwyczaj ramion Matki Boskiej”)⁹.

Ustęp traktujący o koszmarze, śnionym już jakby na jawie, przedstawia interesujące wykorzystanie walorów brzmieniowych – wybornie dobranych – słów na względnie małym odcinku tekstu. Na pierwsze nastawienie ucha zauważalne jest nader częste stosowanie syczącej głoski [s], czemu towarzyszy – dopiero w chwili „zanurzania się” w nurt ponurej wizji – powtarzalność następujących elementów głoskowych: drżącej [r] w zestawieniu ze zwartą [d], co demonstrują położone w sąsiedztwie wyrazy *aturdimientos*, *dragón* i *rodar*; ten szereg wieńczy słowo *muerte*, łagodniej brzmiące (bardziej ciche z racji grupy głoskowej *-rt-*), ale za to najsilniej ze wszystkich nacechowane semantycznie. Co więcej, paronomazję bliskich fonicznie wyrazów – wspólną z aliteracją opartą na samogłosce [a] – tworzy końcowy segment: *ahogándola a ella en las aguas oscuras*, gdzie *agua* (‘woda’) przekształca się w dźwiękową aluzję do czasownika *ahogar*¹⁰ (użytego w formie gerundialnej, w funkcji imiesłowowej). Ponadto zarysowane zabiegi instrumentacyjne – występujące w obrębie jednego zdania – odnoszą się do siebie dość przewrotnie i uintensyfikują na zasadzie kontrastu: istotna jest tu bowiem polaryzacja pomiędzy nagromadzeniem zespołu głoskowego *-rd-* (wnoszącego lęk i niepewność) i powtórzeniem początkowej samogłoski otwartej [a]. Wzajemne wspieranie się warstw brzmieniowej i znaczeniowej wyrazów wydaje się niezaprzeczalne. Ładunek treściowy obydwu fragmentów, porównywalnych pod względem nastroju (straszny atak smoka zakończony okrutną śmiercią

⁷ M.Á. Asturias, *Guatemala...*, ed. cit., s. 89; *idem*, *Guatemala...*, ed. cit., s. 8.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, *Guatemala...*, ed. cit., s. 91; *idem*, *Guatemala...*, ed. cit., s. 10.

¹⁰ Wyraz *ahogar* pochodzi od łacińskiego *offocare* (‘dusić’), a ten od *fauces* (‘gardło’). Można się więc pokusić o stwierdzenie, że owa doraźna instrumentacja naśladuje odgłos usilnego łapania oddechu podczas tonięcia.

małżonków), dopełniają słowa, których warstwa dźwiękowa – przede wszystkim przy głośnej lekturze – wyzwała rozmaite skojarzenia z sugerowanymi zjawiskami, w zależności od świadomości językowej odbiorcy.

W pozostałych opowiadaniach – które wchodziły w skład tomu *Legend* z 1930 roku – wyraziste przykłady ilustrujące temat snu (temat główny) przybierają czasem odmienne formy. Zatem w *Kiedy powracam pamięcią* powstaje temat pomniejszy, pochodny – a mianowicie moment zapadania w sen (pograżania się we śnie); jest to chwila graniczna, pośrednia, wikłająca kategorie czasowe i przestrzenne: *El chipilín*¹¹, *arbolito de párpados con sueño, destruye la acción del tiempo y bajo su virtud se llega al estado en que enterraron a los caciques, los viejos sacerdotes del reino* („Chipilín, drzewko o sennych powiekach, niszczy bieg czasu i za jego sprawą wraca się do okresu, kiedy pogrzebano kacyków, starych królewskich kapłanów”¹²). Poczucie snu wiąże się z nocnym pejzażem: senne otoczenie powoduje u narratora-protagonisty (*Cuero de Oro*) przyływ nie tylko akustycznych¹³, lecz także wizualnych złudzeń. Widziadło doświadczone podczas wędrówki i traktowane jako synoptyczne ujęcie etapów powstawania (tudzież odtwarzania) „innego” świata przedstawia poniższy ustęp:

Sin rumbo, los cuatro caminos éranme vedados; después de consultar con mi corazón, me detuve a esperar la aurora llorando de fatiga y de sueño.

En la oscuridad fueron surgiendo imágenes fantásticas y absurdas: ojos, manos, estómagos, quijadas. Numerosas generaciones de hombres se arrancaron la piel para enfundar la selva. Inesperadamente me encontré en un bosque de árboles humanos: veían las piedras, hablaban las hojas, reían las aguas y movíanse con voluntad propia el sol, la luna, las estrellas, el cielo y la tierra.

(„Nie wiedziałem, w którą stronę iść, cztery drogi [przed Xibalbą – I.Sz.]¹⁴ były mi zakazane; zapytałem serca, a potem się zatrzymałem, by czekać na świt, płacząc ze zmęczenia i senności.

¹¹ *Crotalaria longirostrata*, krzew posiadający „czarodziejskie moce” (*el influjo hechicero*), którego liście – o właściwościach halucynogennych – „często wykorzystywane są w gwatemalskiej kuchni”. *Vide* M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów...*, *ed. cit.*, s. 100.

¹² M.Á. Asturias, *Ahora que me acuerdo*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, *ed. cit.*, s. 93; *idem*, *Kiedy powracam pamięcią*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, *ed. cit.*, s. 11.

¹³ Narrator jako uczestnik opisywanych wydarzeń uwydatnia ich akustyczną stronę: „[...] słyszę dźwięk marimby, dzwonów, głosy poganiaczy mułów, jeźdźców galopujących po brukowanych ulicach [...]”. *Vide ibidem*, s. 13.

¹⁴ W niniejszym artykule wszystkie objaśnienia w cytatach z *Legend gwatemalskich* pochodzą ode mnie (I.Sz.). Jak czytamy w *Indeksie zwrotów i wyrażenń alegorycznych* zamieszczonym na końcu owego zbioru: „Przed Xibalbą, miejscem znikania [*Lugar de la Desaparición*], rozplywania się lub śmierci, krzyżowały się cztery drogi: droga czerwona, zielona, biała i czarna. Oczywiście ta ostatnia, wiodąca do Xibalby, najbardziej lechtała próżność wędrowców, mówiąc

Z ciemności zaczęły wylaniać się obrazy fantastyczne i absurdalne: oczy, ręce, żołądki, szczęki. Liczne pokolenia ludzi zdarły sobie skórę, żeby wypełnić puszcze. Niespodziewanie znalazłem się w lesie pełnym ludzkich drzew: kamienie widziały, liście mówiły, śmiały się wody, a słońce, księżyc, gwiazdy, niebo i ziemia poruszały się, jak im się podobało”¹⁵).

„W leśnym cieniu” (*En la sombra del bosque*) postrzeganie realne (aktualne) miesza się z rozmyślaniami, rozterkami duszy, które przywołują jednocześnie pamięć i fikcję. Wielcy czarownicy, „wieczni” staruszkowie – Don Chepe i Niña Tina – nadstawiają uszu, podczas gdy „Złota Skóra” (*Cuero de Oro*), zastygły w stanie półsnu, odbiera enigmatyczne echa-obrazy dobiegające z głębi minionych dziejów; kolekcjonuje je i łączy, aby – mimo zaskoczenia i uczucia lęku w obliczu nowego/obcego – móc nieprzerwanie snuć swą opowieść. Jednym słowem: przypominać. Przytoczony *passus* jest ufundowany na frapującej enumeracji: wykazie, zbieraniu, surrealizującym *panoptikum*. Wyliczeniowy ciąg wyrazów i fraz, efektowny zwłaszcza pod względem rytmicznym, jednocy na pozór nie-spójne rzeczy-atrybuty przypisywane gęstej „dżungli przodków” (*la selva de sus antepasados*), „dżungli zmysłów nocą” (*la selva de sus sentidos en la noche*)¹⁶. Owe zestawienia, gdzieś jukstapozycyjne (np. kosmogoniczne pary słońce–księżyc, niebo–ziemia), stanowią przecież strumień

im, że była drogą królewską, drogą wodzów”. *Vide* M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów...*, *ed. cit.*, s. 101. W zacytowanym fragmencie *Kiedy powracam pamięcią* skrzyżowanie dróg oznacza miejsce rozterki i strachu. Jest to dosyć jawna aluzja do drugiego rozdziału części drugiej *Popol Vuh*, który opowiada o wysłannikach Panów Xibalbá (Hun-Camé i Vucub-Camé): Chabi-Tucur, Huracán-Tucur, Caquix-Tucur i Holom-Tucur. Ci czterej „puchacze-posłańcy” w roli przewodników towarzyszą dwóm braciom Hun-Hunahpú (Jeden Dmuchawka) i Vucub-Hunahpú (Siedem Dmuchawka) w podróży xibalbańską drogą (ku zaświatom). *Cf.* *Popol Vuh. Księga Rady Narodu Quiché*, oprac. i wst. E. Siarkiewicz, przeł. H. Czarnocka, C. Marrodán Casas, Warszawa 1980, s. 63–67. Na koniec obydwaj bracia zostali zabici i pochowani, a odcięta wcześniej głowa Hun-Hunahpú „stała się owocem takim jak pozostałe owoce jicary”. Następnie wprowadzony zostaje motyw cudownego poczęcia. Dowiadujemy się zatem, że owa zawieszona na drzewie głowa spluwała na wnętrze dłoni Ixquic (lub Xquic, ‘Kobiety z Krwi’) – córki jednego z władców podziemi, zwanego Cuchumaquic. Dziewczyna stała się brzemienią i ukryła się u matki zmarłych braci – a więc zbiegła do świata żywych. Pewnej nocy w górach powiła bliźnięta o imionach Hunahpú (‘Dmuchawka’) i Ixbalanqué (‘Młody Jaguar’), którzy staną się graczami w piłkę (spadkobiercami Hun-Hunahpú i Vucub-Hunahpú). Ci dwaj bohaterowie pokonają w końcu władców świata zmarłych, a następnie wkroczą do nieba jako Słońce i Księżyc. *Vide* G. Weisz, *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, D.F. 1993, s. 78–80, 86.

¹⁵ M.Á. Asturias, *Ahora que me acuerdo...*, *ed. cit.*, s. 96; *idem*, *Kiedy powracam pamięcią...*, *ed. cit.*, s. 13–14.

¹⁶ *Idem*, *Indeks zwrotów...*, *ed. cit.*, s. 100; *idem*, *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, *ed. cit.*, s. 227.

niezwykłych elementów w pewien sposób uporządkowanych¹⁷. Chodziłoby wówczas o powiązanie ich z pierwszymi przeżyciami (formami) religijnymi, chociażby animistyczną koncepcją i/lub pierwotną intuicją mityczną ziemi, która wiązała w kosmiczną jedność rozproszone hierofanie, jakie dokonywały się w całym środowisku otaczającym człowieka: tych drzewach, kamieniach, wodach *etc.*, które przybrały wymiar sakralności¹⁸. Zacytowana scena snu jest ponadto odniesieniem zamaskowanym (przytłoczonym fantazją) do konkretnych fragmentów drugiego i trzeciego rozdziału części pierwszej „biblii Majów” *Popol Vuh* (także pod kątem obecności wyli-

¹⁷ Nawiązania do wierzeń agrarnych i objawień tellurycznych, a zwłaszcza do kosmogonicznego wątku pierwotnej pary niebo-ziemia (niebo deszczem zapładnia ziemię, ziemia rodzi zboża), występują zarówno we wczesnej, jak i w późniejszej twórczości Asturiasa, np. w powieściach *Ludzie z kukurydzy* (1949) i *Niejaka Mulatka* (1963), które korzeniami tkwią w indiańskich mitach. Są to powieści, w których sugestywny opis modernistyczny łączy się z tellurycznym; podług tego ostatniego żywioły natury są elementami niemal pierwszoplanowymi, ustanawiają z ludźmi fizyczno-duchową całość. U podstaw *Niejakiej Mulatki* leży bowiem animizm kultury Majów zmieszany z elementami chrześcijaństwa; w powieści symboliczne miasto Tierrapaulita to ziemia-kobieta; dochodzi tam do walk pomiędzy demonami (duchami) tellurycznymi a chrześcijańskimi. Pierwotna intuicja ziemi oraz to, co jest objawione za jej pośrednictwem (góry, lasy, wody, roślinność), występują w Asturiasowych tekstach jako formy, które objawiają odmienną od europejskiej rzeczywistość i zarazem narzucają się jako coś koniecznego, oddziaływając w sposób frapujący na świadomość człowieka. A więc tytułowi „ludzie z kukurydzy” to „ludzie z tej ziemi”, którzy żyli w postaci przedludzkiej ukryci jako „dusze”, jako „dzieci-przodkowie”, co sugeruje, że mentalność współczesnych Amerykanów wspiera się na nieświadomym podłożu indiańskiego, archaicznego animizmu, podczas gdy sam mit jest rozumiany jako fabuła o wymiarze sakralnym i jako forma językowego podporządkowania doświadczeń. Ziemia w twórczości Asturiasa stanowi zatem macierzyste łono, z którego pochodzą ludzie. Ponadto kosmiczna struktura ziemi w twórczości Gwatemalczyka da się utożsamić z całym otaczającym środowiskiem, z mikrokosmosem, a nie tylko z określoną strefą telluryczną. Ziemia oznacza to wszystko, co otacza człowieka, całe wieloskładnikowe „miejsce”, w którym chrześcijańskie symbole podlegają synkretycznej asymilacji. W tym sensie Asturias poddaje język hiszpański indiańskiej konceptualizacji świata. Łatwo zatem zrozumieć jego zaangażowanie i poczucie solidarności z danym „miejscem” (*Tellus/Terra Mater*) – z Gwatemalą (narodową kulturą o rodzimym, metyskim obliczu), gdzie problemem społecznym jest polityczny i ekonomiczny wyzysk ubogich. Jednakże u Asturiasa pradawne mity są przedstawiane w opowieści nowoczesnej narracji (skomplikowanej i tym samym bardzo trudnej w odbiorze), tj. narracji, którą tworzy m.in. wielość głosów i wewnętrznych perspektyw; a więc dylemat, jaki staje zarówno przed Asturiasem, jak i innymi latynoamerykańskimi intelektualistami, autorami utworów zaangażowanych, którzy preferują formę zbliżoną do powieści eksperymentalnej. Ów dylemat jest następujący: czy można uszanować kultury obce europejskiemu światopoglądowi, opisując je w konwencjach literatury europejskiej (najczęściej zachodnioeuropejskiego modernizmu) i żywić jednocześnie nadzieję na to, by sytuacja społeczeństw hispanoamerykańskich poprawiła się (np. dzięki industrializacji – jako dobrodziejstwu zachodniej cywilizacji)?

¹⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 30–31, 262–263.

czeń) – stworzenia nieudanych ludzi (kukieł) z drewna, których skazano na śmierć w męczarniach:

Następnie rozpoczęła się wróżba, odczytywanie przyszłości z ziarn kukurydzy i *tzité*¹⁹.

– Losie! Stworzenie! – rzekli wówczas starzec i starucha. A starcem tym był wróżbita od *tzité* zwany Ixpiyacoc. A staruchą była prorokini, twórczyni losu zwana Chiracán Ixmucané.

I zaczynając wróżbę, powiedzieli tak:

– Połączcie się i spotkajcie! Mówcie, abyśmy was usłyszeli, powiedzcie, odkryjcie, czy dobrze się stanie, jeśli weźmie się drewno i będą w nim pracować Stwórca i Twórca, i czy ów [człowiek drewniany] będzie tym, który ma nas utrzymywać i żywić, gdy wstanie świt!

Ty, kukurydzo; ty, *tzité*; ty, losie; ty, stworzenie, łączcie się, jednoczcie! – rzekli kukurydzy, *tzité*, losowi i stworzeniu. – Przybądź na ofiarę, Serce Nieba; nie karz Tepeu i Gucumatza!

Po czym przemówili i prawdę powiedzieli:

– Kukły, jakie uczynicie z drewna, będą dobre; mówić będą i rozprawiać na powierzchni ziemi.

– Niech się więc stanie! – odpowiedziano na ich słowa.

I natychmiast powstały kukły wyrzeźbione w drewnie. Podobne były do człowieka, mówiły jak człowiek i zaludniły powierzchnię ziemi.

Żyły i rozmnażały się; miały córki i miały synów owe kukły z drewna, nie miały jednak duszy ani rozumu, nie pamiętały o swym Stwórcy i Twórcy, wędrowały bez celu, a chodziły na czworakach.

Zapomniały już o Sercu Nieba i przez to popadły w niełaskę. Było to tylko zamierzenie, próba człowieka. Z początku mówiły, ale twarze ich były wychudłe, ich rękom i nogom brakowało solidności, nie miały krwi ani mięśni, wilgoci ni krzepy, ich policzki były suche, suche ręce i nogi, a ciała żółte. [...]

[...] Serce Nieba sprowadziło powódź, nastał wielki potop, który spadł na głowy drewnianych kukieł. [...] Obfity deszcz żywicy spadł z nieba. Przybył Xecotcovach i wydziobał im oczy; Camalotz pojawił się, aby uciąć im głowy, i pojawił się Cotzbalam, aby pożreć ich ciała. Przybył również Tucumbalam i połamał i poszarpał ich kości i nerwy; zmiażdżył i w proch starł ich kości.

I stało się to, aby ich ukarać, bo nie myśleli o swej matce i ojcu, o Sercu Nieba zwanym Huracán. I z tej przyczyny pociemniało oblicze ziemi i zaczął padać czarny deszcz, deszcz w dzień, deszcz w nocy.

Przybyły wówczas zwierzęta małe, zwierzęta wielkie; pnie drzew i kamienie poczęły miażdżyć im twarze. I wszystko zaczęło mówić: ich dzbany, misy i talerze, ich garnki, psy, żarna, wszystko to się podniosło i poczęło miażdżyć im twarze. [...]

¹⁹ *Erythrina corallodendron*, drzewo, którego nasiona służą dzisiejszym Indianom Gwatemali i Meksyku do zaklęć i układania przepowiedni.

Taka była zguba ludzi stworzonych i utworzonych; ludzi powołanych do życia na zagładę i kres: wszystkim im zmiażdżono usta i twarze²⁰.

W świetle erotyzmu

W Asturiasowskich legendach „właściwych”, by tak rzec, kompozycja oniryczna ma zdecydowanie mniejsze znaczenie. Oto przykład zaczerpnięty z uwodzicielskiej *Legendy o Cadejo*²¹, w której erotyzm, nieczystość i diaboliczność najwyraźniej nie leżą po stronie świeckiej; wręcz przeciwnie – wydają się bliskie *sacrum*:

—¡Niña, Dios sabe a sus manos cuando comulgo!... —murmuró el del gabán, alargando sobre las brasas de sus ojos la parrilla de sus pestañas.

La novicia retiró las manos de las hostias al oír la blasfemia... ¡No, no era un sueño!... Luego palpóse los brazos, los hombros, el cuello, la cara, la trenza... Detuvo la respiración un momento, largo como un siglo al sentirse la trenza. ¡No, no era un sueño, bajo el manajo tibio de su pelo revivía dándose cuenta de sus adornos de mujer, acompañada en sus bodas diabólicas del hombre-adormidera y de una candela encendida en un extremo de la habitación, oblonga como ataúd! ¡La luz sostenía la imposible realidad del enamorado, que alargaba los brazos como un Cristo que en un viático se hubiese vuelto murciélago, y era su propia carne! Cerró los ojos para huir, envuelta en su ceguera, de aquella visión del infierno, del hombre que con sólo ser hombre la acariciaba hasta donde ella era mujer —¡la más abominable de las concupiscencias!—; pero todo fue bajar sus redondos párpados pálidos como levantarse de sus zapatos, empapada en llanto, la monja paralítica, y más corriendo los abrió... Rasgó la sombra, abrió los ojos, salióse de sus aden-

²⁰ *Popol Vuh...*, ed. cit., s. 43–46.

²¹ Słowo *cadejo* znaczy ‘plot włosów’. W nocie wyjaśniającej dołączonej do krytycznego wydania zbioru dzieł wybranych Asturiasa (chodzi o tom 46: *Cuentos y Leyendas*, który ukazał się w 2000 roku nakładem La Colección Archivos – organu wydawniczego stowarzyszenia ALLCA XX) Mario Roberto Morales pisze: „Asturiasowska wersja stanowi wolne i oryginalne odtworzenie [*recreación*]” legendy ludowej, podług której stwór Cadejo „straszy i jednocześnie chroni pijanych. Ma kozie kopyta [*patas de cabra*] i wygląd diabła. Czasami przekształca się w psa o świecących oczach” (dopiski i tłum. – I.Sz.). M.R. Morales, *Notas explicativas*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y Leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 121. Istotne jest to, że pogańską cudowność Asturias łączy z tradycją chrześcijańską. Toteż pod koniec utworu Gwatemalczyka czytamy: „A o północy, zamieniony w wielkie zwierzę, dwa razy większe od barana, takie jak płacząca wierzba podczas nowiu, z koźlęcymi kopytami [*cascos de cabro*], króliczymi uszami i pyszczkiem nietoperza, człowiek-mak zawlókł do piekła czarny warkocz nowicjuszki, która z biegiem czasu zostanie matką Elwirą od św. Franciszka. Tak narodził się Cadejo. Ona natomiast z anielskim uśmiechem oddawała się marzeniom, kłęcząc w celi wraz z lilią i mistycznym barankiem”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Cadejo*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie*, ed. cit., s. 23.

tros hondos con las pupilas sin quietud, como ratones en la trampa, caótica, sorda, desemblantadas las mejillas —alfileteros de las lágrimas—, sacudiéndose entre el estertor de una agonía ajena que llevaba en los pies y el chorro de carbón vivo de su trenza retorcida en invisible llama que llevaba a la espalda...

(„— Panienko, Bóg ma smak twoich dłoni, kiedy przyjmuję komunię! — szepnął mężczyzna w płaszczu, nakrywając żar swych oczu rusztem rżęs. Słyszając bluźnierstwo, nowicjuszka cofnęła ręce od hostii... Nie, to nie był sen!... Potem dotknęła ręk, ramion, szyi, twarzy, warkocza. Wstrzymała oddech na chwilę, długą jak wiek, gdy czuła warkocz pod plecami. Nie, to nie był sen, pod dotykem ciepłego splotu włosów odżywała, zdając sobie sprawę ze swych kobiecych wdzięków. Na tym diabelskim weselu towarzyszył jej makowy człowiek i zapalona świeca w rogu pokoju, podłużna jak trumna! Światło pogłębiało niepojętą realność zakochanego, co wyciągał ramiona jak Chrystus, który w wiatyku zamieniłby się w nietoperza, i był jego ciałem! Zamknęła oczy, aby uciec, spowita ślepotą, od tej wizji piekielnej, od mężczyzny, który przez to samo, że był mężczyzną, pieścił ją w najgłębszej kobiecości — najstraszniejsza rozpusta! — ale spuścić blade okrągłe powieki było jej tak samo trudno, jak powstać sparaliżowanej mniszce, więc szybko je rozwarła... Przedarła ciemność, otworzyła oczy, wyszła ze swej głębi ze źrenicami niespokojnymi jak myszy w potrzasku, roztargniona, głucha, zmieniona na twarzy — policzki niby zbiorniki łez — wzdrygając się pod wpływem rżenia cudzej agonii, którą czuła w stopach, i spoczywającego na jej plecach kawałka żywego węgla — warkocza skręconego w niewidzialny płomień...”²²).

Sen idzie tu w parze z powątpiewaniem, nieufnością²³. Nowicjuszka, doznając najwyższego uniesienia, wykrzykuje z niedowierzaniem słowa: *¡No, no era un sueño!* („Nie, to nie był sen!”)²⁴, powtarzające się na wzór refrenicznego wtrącenia. Znajduje powab w tym, czego się boi – chorobliwą pokusą jest możliwość aktu cielesnego, seksualnego zespolenia; wszakże sens karygodnego erotyzmu człowieka uwydatnia się właśnie w anormalnym, dręczącym stanie kuszenia. Jak wynika z powyższego „świadectwa”,

²² M.Á. Asturias, *Leyenda del Cadejo*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala, ed. cit.*, s. 107–108; *idem, Legenda o Cadejo...*, *ed. cit.*, s. 22.

²³ Albo też w *Legendzie o Tatuanie*: „Ptaki zdawały się fruwać uśpione, bezskrzydłe [...]”, „Cierpiącym na febrę i zakochanym [Kupcem] wstrząsał dreszcz choroby, pospołu z drżeniem serca. A w siatkówce jego oka trzydziestu służących na koniach stawało się postaciami jakby ze snu”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Tatuanie*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie, ed. cit.*, s. 24–26. Podobnie – *Legenda o skarbie z Kwitnącego Kraju*: „Był to pływający targ ludzi uśpionych, którzy zdawali się kupować i sprzedawać we śnie”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o skarbie z Kwitnącego Kraju*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie, ed. cit.*, s. 33.

²⁴ Albowiem, jak nadmieniał Mario Praz, mistyk przenosi „urzeczywistnienie swych pragnień w świat idealny, w świat snów”. *Vide* M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wst. M. Brahmmer, Gdańsk 2010, s. 174.

stylizowanego na podanie wierzeniowe²⁵, ciało mistyczki (marzone ciało) ma duży udział w bólu duchowym; seksualność budzi grozę i zarazem jest jedną z oznak świętości. Co interesujące, Georges Bataille w wydanym w 1957 roku *L'Érotisme* podkreśla, że utrzymujące się w czasie głębokiej ekstazy „organiczne odruchy seksualne” (*les mouvements sexuels organiques*) pojawiają się na początku mistycznego życia, nie zaś „na jego wyższych etapach”²⁶. W momencie transgresji młoda kobieta zamiera z trwogi, bez której nie byłoby zakazu: pragnie podtrzymać w sobie życie duchowe na przekór zgubnym siłom – śmiertelnej, nadzwyczajnej rozkoszy miłosnych objęć, wyobraźniowego doświadczenia grzechu ciała²⁷. Tę zmysłową scenę przeniesienia w sferę transcendentálną dopełnia (analogicznie do poprzednich) sposób prowadzenia brzmieniowej gry, osadzonej na sztucznych chwytach dźwiękowych. Oprócz enumeracji, wykrzyknień (oddających „błysk” chwili) oraz znaczących powtórzeń leksykalnych, które występują jako poetyckie rekwizyty przekazujące treść otrzymanywanych widzeń (*ojos, brazos, mujer, hombre, trenza*), pojawia się tu intrygująca aliteracja zmierzająca do odzwierciedlenia ruchów spazmatycznych, narastających wobec naporu wrażeń. Ten zabieg wykorzystuje powtórzenia całej sylaby *-pa-* (tonicznej i atonicznej), w której jest obecna samogłoska [a] o niskiej tonacji, potęgująca ekspresję tak posępnych, jak sensualnych obrazów: *pero todo fue bajar sus redondos párpados pálidos como levantarse de sus zapatos, empapada en llanto, la monja paralítica, y más corriendo los abrió...*²⁸ A więc oczy zatra-

²⁵ *Legenda o Cadejo* Asturiasa rozpoczyna krótki akapit, który sygnalizuje formę opowieści wspomnieniowej, osnutej wokół indywidualnej biografii: „Matka Elwira od św. Franciszka, przeorysza zakonu św. Katarzyny, była kiedyś nowicjuską, co wykrawała hostie w klasztorze Niepokalanego Poczęcia; była panną tak urodziwą i szczerą, że słowo wydawało się na jej ustach kwiatem delikatnym i czułym”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Cadejo...*, *ed. cit.*, s. 20.

²⁶ G. Bataille, *Erotyzm...*, *ed. cit.*, s. 220. W Paryżu Asturias miał kontakty z pismem „Documents”, redagowanym przez Bataille’a w latach 1929–1930. Warto jednocześnie zaznaczyć, że prace Bataille’a przykuwają większą uwagę gwatemalskiego autora dopiero w latach 50. *Vide* B.A. Barahona, *La palabra subversiva en «Mulata de Tal»*, [w:] M.Á. Asturias, *Mulata de tal*, red. A. Arias, Madrid 2000, s. 918 i n.

²⁷ Nowicjuszka nie daje się w pełni ponieść szaleństwu, w które wciąga ją kusiciel (człowiek-mak): „na wpół oszalała, upuściwszy hostię, rzuciła się na poszukiwanie nożyczek i znalazłszy je, ścięła sobie warkocz. Wtedy uwolniona od czaru pobiegła szukać bezpiecznego schronienia u matki przełożonej, nie czując już w swoich stopach stóp umarłej mniszki. Ale gdy tylko upadł jej warkocz, nie był to już warkocz: poruszał się, falował na białej podściółce z rozsypanych na ziemi hostii”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Cadejo...*, *ed. cit.*, s. 22–23.

²⁸ Nietrudno dostrzec w tej ekstatycznej wypowiedzi celową selektywność i mnożenie reiteracji zastosowanych dźwięków. *Vide* R. Jakobson, L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, przeł. M.R. Mayenowa, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wyb., red. i wst. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 325–330. Zostaje to niestety utracone w przekładzie, co ponadto obnaża trudne do uzasadnienia pominięcie – nowicjuszka w momencie ekstremalnego wzlotu jest skapana we łzach: „ale spuścić blade okrągłe powieki było jej tak samo trudno,

conej w swych urojeniach nowicjuszek patrzą z głębi swej nieprzyzwoitości (wzrokiem otępionym, zamroczonym, „oślepionym”). Drgawki i szloch – na miarę Bataille’owskich *les derniers sanglots*²⁹ – oznaczają niemożność stłumienia głosu wzburzonej, wstrząsanej duszy; w pogoni za odpowiednim słowem toczy się gra równowagi i nierównowagi, odrętwienia i rozjątrzenia.

Przytoczę jeszcze jeden *passus* z *Legendy o Cadejo*, jakże ważny: w słowach wyrażających rozchwianie i niepewność (serii pytań antycypujących późniejsze wykrzyknienia) można by dopatrywać się intertekstualnego odniesienia, które wskazuje na epizod *Kuszenia świętego Antoniego* Gustave’a Flauberta.

Oscurecía. Las sombras borraaban su pensamiento, relación luminosa de partículas de polvo que nadan en un rayo de sol. Las campanas acercaban a la copa vespéral los labios sin murmullo. ¿Quién habla de besos? El viento sacudía los heliotropos. ¿Heliotropos o hipocampos? Y en los chorros de flores mitigaban su deseo de Dios los colibríes. ¿Quién habla de besos?...

(„Ściemniało się. Cienie mąciły jej [nowicjuszek] myśl, świetlny związek cząsteczek kurzu, które kłębią się w promieniu słońca. Dzwony bezszelestnie przybliżyły swe wargi do wieczornego kielicha. Kto mówi o pocałunkach? Wiatr potrzasał heliotropami. Heliotropami czy też konikami morskimi? Kolibry w pąkach kwiatów zaspokajały swą potrzebę Boga. Kto mówi o pocałunkach?...”³⁰).

W *Kuszeniu* (początek drugiego rozdziału) – przebudzenie pustelnika:

Wówczas rysuje się na ziemi wielki cień, subtelniejszy niż cień naturalny, a który inne cienie otaczają wzdłuż krawędzi jak frędzle. To diabeł oparł się o dach chaty. [...] Odgłos dzwonek, bębnow i pieśni brzmi z dala. [...] Chwilami nadchodzi ciepły powiew wiatru i drobne trzciny szumią od wzajemnego starcia. [...]

Czy to sen? Był tak wyraźny, że zdaje mi się prawdą. [...]

jak powstać sparalizowanej mniszce [z płaczu przemoczonej – uzup. I.Sz.], więc szybko je rozwarła...”. *Vide ibidem*, s. 22. Język gwatemalskiego noblisty skupia w sobie ogrom różnorodnych przeszkód i problemów translatorskich, takich jak trudności w odtworzeniu kluczowego efektu fonetycznego (co wynika z brzmieniowo-językowych tworów wyższego rzędu), skomplikowanej gry słów i ich polisemantyczności, zawilej składni niosącej ciężar figur retorycznych polegających na znaczących kontrastach.

²⁹ *Vide* G. Bataille, *Łzy Erosa*, wst. J.M. Lo Duca, przeł. i posł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 261.

³⁰ M.Á. Asturias, *Leyenda del Cadejo...*, *ed. cit.*, s. 106; *idem*, *Legenda o Cadejo...*, *ed. cit.*, s. 21.

Ziemia wilgotna! Deszcz padał? Patrzcie, czerepy. Mój dzban stłuczony! Ale wiadro... [...] ³¹

I trochę dalej – kiedy to biczujący się Antoni w swej wyobraźni, poruszanej bolesną przyjemnością, zbliża się do męczennicy Ammonarii. W tej ekstatycznej wizji złowieszcze poczucie upojenia zrównuje się z posmakiem śmierci – skrajnym zaburzeniem równowagi:

Jeszcze raz się omyliłem! Po co to wszystko? Wzburzenie ciała budzi te widma. Ach, nędzniku! [...]

Męczennicy gorsze przechodzili rzeczy. Nieprawda, Ammonario?

Znowu ukazuje się cień rogów diabła.

Mógłbym stać przy słupie męczeńskim koło ciebie, patrzeć w twoje oczy i odpowiadać na twe jęki swymi westchnieniami, a boleści nasze i dusze nasze zlałyby się i zjednoczyły ze sobą.

Biczuje się z furją.

Masz, masz! Jeszcze dla ciebie!... Ale oto jakieś lechtanie mnie przenika! Co za męczarnia, co za rozkosz! To jak pocałunki! Szpik mój omdlewa! Ach, umieram! ³²

Ruch twórczy

Wspomniałam już pokrótce o „rdzeniu” tematycznym, który jest kształtowany w debiutanckim tomie opowiadań Asturiasa. Temat snu/śnienia przybiera dojrzałą postać już w pierwszym utworze (*Gwatemala*), by rychło powrócić jako pomniejszy – lecz wzbogacony o dodatkowe elementy – w *Kiedy powracam pamięć*; co się tyczy zaś przemyślnie zestawionych „legend”: w nich to zostaje rozbity na jeszcze mniejsze części, czasem ledwie zauważalne, które mogą pełnić tylko funkcję pomocniczą odnośnie do innych (nierzadko „większych”) tematów. W *Legendzie o Wulkanie*, stylizowanej na podobieństwo ustnego przekazu, erupcja wulkaniczna – buntowniczy, przełomowy gest przyrody – otwiera przed nami świat pełen zagrożeń i zarazem sensualnych powabów. Wpierw bezdenna czeluść rozbłyska jasnością, lecz potem panuje tylko wszechogarniający mrok. Zionąca ogniem góra nabiera wartości symbolicznej, mitycznego znaczenia – to z niej wylania się miejsce inwolucji wszystkich czterech żywiołów (powietrza, ognia, wody i ziemi), o czym zaświadczaają metaforyczne zestawienia kluczowych słów:

³¹ Kursywą zaznaczyłam objaśnienia. *Vide* G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, Wrocław 2002, s. 18–19.

³² *Ibidem*, s. 27.

La selva continuaba hacia el Volcán henchida, tupida, crecida, crepitante, con estéril fecundidad de víbora: océano de hojas reventando en rocas o anegado en pastos, donde las huellas de los plantígrados dibujaban mariposas y leucocitos el sol. Algo que se quebró en las nubes sacó a los tres hombres de su deslumbramiento.

Dos montañas movían los párpados a un paso del río:

La que llamaban Cabrakán, montaña capacitada para tronchar una selva entre sus brazos y levantar una ciudad sobre sus hombros, escupió saliva de fuego hasta encender la tierra.

Y la encendió.

La que llamaban Hurakán, montaña de nubes, subió al volcán a pelar el cráter con las uñas.

El cielo, repentinamente nublado, detenido el día sin sol, amilanadas las aves que escapaban por cientos de canastos, apenas se oía el grito de los tres hombres que venían en el viento, indefensos como los árboles sobre la tierra tibia.

En las tinieblas huían los monos, quedando de su fuga el eco perdido entre las ramas. Como exhalaciones pasaban los venados. En grandes remolinos se enredaban los coches de monte, torpes, con las pupilas cenicientas.

(„Puszcza ciągnęła się aż po wulkan, przerośnięta, rozdęta, zwarta, trzeszcząca, z jałową płodnością żmii: ocean liści rozbijający się o skały lub tonący w łąkach, gdzie stopy zwierząt znaczyły ślady podobne do motyli, a białe krwinki rysowało słońce. Coś, co pękło w chmurach, wyrwało trzech mężczyzn z ośnienienia.

O krok od rzeki mrugały dwie chmury:

Góra zwana Cabrakán, co dwiema rękami mogła wyrwać puszcze i na swoich barkach unieść całe miasto, splunęła ogniem, by podpalić ziemię.

I podpaliła ją.

Góra chmur, którą zwano Hurakán, weszła na wulkan, aby paznokciami obrać jego krater.

Niebo nagle pociemniało, pochmurny dzień przygasł jeszcze bardziej, spłoszone ptactwo uciekało w stadach, ledwie dawał się słyszeć krzyk trzech mężczyzn, co przychodzili z wiatrem, bezbronni niby drzewa na ciepłej ziemi.

W ciemnościach kryły się małpy, echo ich ucieczki gubiło się między gałęziami. Jelenie przelatwały szybko jak woń. W potężne wiry powietrza wplątywały się niezgrabne pekari o spopielałych źrenicach”³³).

³³ M.Á. Asturias, *Leyenda del Volcán*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala*, ed. cit., s. 101; *idem, Leyenda o Wulkanie*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie*, ed. cit., s. 17. Zgodnie z mitologią Indian Quiché Bóg Trzęsienia Ziemi (*dios de los terremotos*) o imieniu Cabrakán to „olbrzym, który bawił się wielkimi górami i powodował wstrząsy sejsmiczne”; Hurakán – „olbrzym wiatrów, duch nieba, niekiedy błyskawic”. *Vide* M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów...*, ed. cit., s. 102. Cabrakán (*Cabracán*) pojawia się w rozdziałach V i XI pierwszej części *Popol Vuh* (wspomina się o nim również w rozdziale X części czwartej); Hurakán (*Huracán*) zaś – jako jedno z najważniejszych bóstw – występuje we wszystkich czterech częściach, choć głównie w rozdziałach I, II, III i IX części pierwszej.

Porządek wertykalny jest tu określony poprzez płodny ocean „wód górnych”, czyli gęste chmury (*montaña de nubes*) i znajdujący się w dole wzbudzony „ocean liści” (*océano de hojas*). Żywiół powietrza pozostaje w relacji z przestrzenią jako środowiskiem przeznaczonym dla niekończącego się ruchu, nierzadko wirowego: *En grandes remolinos se enredaban los coches de monte [...]*. Dualistyczna opozycja światła i ciemności, lot (ptaków, owadów), rozmaite odgłosy, rozproszone echa (*el grito de los tres hombres; el eco [de la fuga de los monos] perdido entre las ramas*), woń, smugi zapachu (zmysłowe doznania ewokujące wspomnienia lub skojarzenia, jak np. w porównaniu: *Como exhalaciones pasaban los venados*) to elementy, które w utworach Asturiasa najczęściej wiążą się z symboliką powietrza. Wreszcie ogień, archetypowy „obraz” przejawieniowości, działa w centrum opisywanych wydarzeń: [*Cabrakán*] *escupió saliva de fuego hasta encender la tierra*; jako czynnik łączenia bądź też transcendowania ma siły oczyszczające i destrukcyjne – jest sprawcą koniecznych przemian i odrodzenia. Toteż *Legendę o Wulkanie* kończy zdanie potwierdzające tę zbieżność przeciwieństw, gdzie – ze względu na kierunek odnowy (krecacji jeziora i miasta na wcześniej poruszonej powierzchni)³⁴ – można wyróżnić oś ogień–ziemia:

El Volcán apagaba sus entrañas —en su interior había llorado a cántaros la tierra lágrimas recogidas de un lago, y Nido, que era joven, después de un día que duró muchos siglos, volvió viejo, no quedándole tiempo sino para fundar un pueblo de cien casitas alrededor de un templo.

(„Wulkan zgasił swe wnętrzości — do jego środka ziemia przelała swe lzy rześiste, zbierając je w jezioro, a Nido, który był młody, przeżywszy ów dzień, co trwał całe stulecia, postarzał się i zdążył tylko założyć miasto o stu domkach skupionych wokół świątyni”³⁵).

Motyw życiodajnej wody – żywiółu o bardzo wyraźnym charakterze przejściowym między ogniem i sferą eteryczną a ziemią³⁶ – nie tylko pojawia się w finalnej scenie (tj. w związku z tematem założenia miasta, osiedlenia

³⁴ Najprawdopodobniej chodzi o wypełniające wielki krater jezioro Atitlán (co w języku *náhuatl* oznacza dosłownie ‘pomiędzy wodami’) – obramowane biegnącym wokół łańcuchem trzech wulkanów: Atitlán, Tolimán i San Pedro – które znajduje się w dzisiejszym departamencie Sololá (Gwatemala).

³⁵ M.Á. Asturias, *Leyenda del Volcán...*, ed. cit., s. 103; *idem, Leyenda o Wulkanie...*, ed. cit., s. 19. W przytoczonym zdaniu – w części wyjaśniającej bliżej treść członu poprzedzającego (uogólniającego) – podmiot (*la tierra*) i czasownik w formie złożonej (*había llorado*) znajdują się na niecodziennych pozycjach. W opowieściach ustnych, śpiewanych porządek wyrazów „często nie jest taki sam jak w mowie codziennej”. *Vide* A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 113.

³⁶ *Wody*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 458.

się w miejscu „wybranym”, którego usytuowanie w pobliżu wulkanicznego jeziora bynajmniej nie jest przypadkowe)³⁷, lecz także rozpoczyna ową „legendę”. Ogólnie rzecz biorąc, wody odpowiadają możliwości stworzenia: to z nich (z ziemskiej rzeki) – niczym z łona matki (metaforyczny obraz porodu) – wyłania się trzech mężczyzn przypominających pół ludzi, pół ryby: *Tres estaban escondidos en el río y sólo les veían los que venían en el viento cuando bajaban del monte a beber agua* („Trzej byli ukryci w rzece, i tylko ci, co przybywali z wiatrem, zobaczyli ich, kiedy schodzili ze wzgórza, aby napić się wody”)³⁸.

Akt twórczy jest również jednym z wiodących tematów utworu pt. *Legenda o Sombregonie*. To w nim olbrzymią rolę odgrywają niby-formuły inicjalne rozpoczynające się od spójnika (*Y era de ver y era de oír y de saber*):

Y era de ver y era de oír y de saber las discusiones en que por días y noches se enredaban los más eruditos, trayendo a tal ocurrencia citas de textos sagrados, los más raros y refundidos.

Y era de ver y era de oír y de saber la plácida tertulia de los poetas, el dulce arrebató de los músicos y la inaplazable labor de los pintores, todos entregados a construir mundos sobrenaturales con los recados y privilegios del arte.

(„I trzeba było widzieć, i trzeba było słyszeć i ocenić zawile dysputy, które dniami i nocami prowadzili najbardziej uczeni, przywołując przy tej okazji cytaty z świętych ksiąg, najdziwniejsze i najbardziej wymyślne.

I trzeba było widzieć, i trzeba było słyszeć i ocenić spokojne pogawędki poetów, słodkie upojenie muzyków i pilną pracę malarzy, pragnących budować światy nadprzyrodzone przy pomocy środków i przywilejów sztuki”³⁹).

Inne zestawienie spójnik–czasownik (*Y sucedió*):

Y sucedió...

Y sucedió, repito para tomar aliento, que por la pequeña y única ventana de su celda, en uno de los rebotes, colóse la pelotita.

³⁷ Jako powtórzenie wzorca (schematu) kosmologicznego założenie miasta jest równoznaczne z położeniem podwalin świata, zniszczenie miasta zaś – z regresem do chaosu. *Vide* M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] *idem, Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. i wst. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 2017, s. 70–71.

³⁸ M.Á. Asturias, *Leyenda del Volcán...*, *ed. cit.*, s. 99; M.Á. Asturias, *Legenda o Wulkanie...*, *ed. cit.*, s. 16. W drugiej części *Popol Vuh*, przemiana w ludzi-ryby jest jedną z wielu, jakich dokonują mityczni bracia Hunahpú i Ixbalanqué celem pokonania władców świata podziemnego: „Piątego dnia znowu się ukazali i widziało ich w wodzie wielu. Mieli obaj postać ludzi-ryb, gdy zobaczyli ich mieszkańcy Xibalbá przejrzawszy w poszukiwaniu ich całą rzekę”. *Popol Vuh...*, *ed. cit.*, s. 94.

³⁹ M.Á. Asturias, *Leyenda del Sombregon*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala*, *ed. cit.*, s. 117; M.Á. Asturias, *Legenda o Sombregonie*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie*, *ed. cit.*, s. 28.

El religioso, que leía la Anunciación de Nuestra Señora en un libro de antes, vio entrar el cuerpecito extraño, no sin turbarse, entrar y rebotar con agilidad midiendo piso y pared, pared y piso, hasta perder el impulso y rodar a sus pies, como un pajarito muerto. ¡Lo sobrenatural! Un escalofrío le cepilló la espalda.

(„I wydarzyło się...

I wydarzyło się — powtarzam dla nabrania oddechu⁴⁰ — że przez jedyne okienko jego celi wpadła skacząc piłeczka.

Zakonnik, który w starej księdze czytał o Zwiastowaniu, zmieszał się na widok dziwnego stworzonka odbijającego się zwinnie między posadzką i ścianą, ścianą i posadzką, aż straciło siłę i padło u jego stóp jak martwy ptaszek. To coś nadprzyrodzonego! Dreszcz przeszedł mu plecy”⁴¹).

⁴⁰ Poprzez wtrącenia tego typu (tu: metajęzykowe, komentujące cel powtórzenia frazy *Y sucedió*), mające – rzecz jasna – funkcję fatyczną, Asturias w sposób bezpośredni nawiązuje do gawędziarskiego stylu i atmosfery. Takie szczegóły służące podtrzymaniu komunikacji z odbiorcą-słuchaczem nadają opowieści charakter czysto narracyjny. Cf. I. Szubert, *Echa wskrzeszonych głosów. O języku prozy poetyckiej Miguela Ángela Asturiasa*, [w:] *Języki literatury współczesnej*, red. M. Libich, J. Potkański, A. Zając, Warszawa 2022, s. 219–239.

⁴¹ M.Á. Asturias, *Leyenda del Sombrerón...*, ed. cit., s. 118; *idem*, *Legenda o Sombrotonie...*, ed. cit., s. 29. Jest to jawna aluzja do gry w piłkę wiążącej się z tą, jaką prowadzili bracia Hun-Hunahpú i Vucub-Hunahpú, a potem Hunahpú i Ixbalanqué – mityczni Bohaterscy Bliźniacy, którzy pokonali władców podziemi. Rozdział siódmy drugiej części *Księgi Rady* rozpoczyna się tak: „[Xunahpú i Ixbalanqué – dop. I.Sz.] Bardzo zadowoleni poszli grać na plac do gry w pelotę; grali długi czas sami i wysprzątałi plac, gdzie grywali ich ojcowie.

A usłyszawszy ich, Panowie Xibalbá rzekli:

– Kim są ci, którzy znów zaczynają grać nad naszymi głowami i przeszkadzają nam hałasem, jaki czynią? Czyż nie umarli Hun-Hunahpú i Vucub-Hunahpú, ci, którzy chcieli wywyższyć się wobec nas? Idźcie i zawołajcie ich zaraz!

Tak rzekli Hun-Camé, Vucub-Camé i wszyscy Panowie. A posyłając ich z wezwaniem, nakazali swym wysłannikom:

– Idźcie i powiedzcie im, gdy tam przybędziecie: «Niech przyjdą, rzekli Panowie; chcemy tu zagrać z nimi w pelotę, za siedem dni chcemy zagrać, tak rzekli Panowie», powiedzcie im, przybywając – taki był rozkaz, jaki wydali posłańcom”. *Vide Popol Vuh...*, ed. cit., s. 80.

Gra w pelotę miała ogromne znaczenie nie tylko w kulturze starożytnych Majów, lecz także w całej Mezoameryce – była zjawiskiem międzykulturowym. Co interesujące, pozostałości kamiennych boisk w górach Gwatemali (u Majów Quiché, Cakchiquel, Umatlán i Iximché) jako jedyne pochodzą z czasu tuż przed przybyciem hiszpańskich konkwistadorów. Podług majańskiej mitologii ta walka-gra między życiem i śmiercią odbywała się w świecie podziemnym. W okresie klasycznym boiska były niczym sceny przeznaczone do odegrania mitycznej rozgrywki, na której zasadzała się zwierzchność królów (grających przeciwko władcom Xibalbá), a także rodzajem „świętyni” służącej do składania ofiar z jeńców; jak wskazuje Simon Martin, „pokonana drużyna symbolizowała rozgromionego wroga [...]. W dość makabrycznej formie ofiary jeńcy byli wiązani w gigantyczne piłki, a potem spuszczeni w dół schodów, by w ten sposób zadać im śmierć lub bardzo poważne obrażenia”. *Vide S. Martin, Pod śmiertelną gwiazdą – wojny Majów w okresie klasycznym*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, War-

W poniższych przykładach Asturias robi użytek z refrenicznej powtarzalności rozigranej frazy – w dwóch współzawodniczących ze sobą formach (dosadnej i lekkiej) – zawierającej epitety konotujące szeroko rozumianą swawolę (*¡Tan liviana, tan ágil, tan blanca! / tan liviana, tan ágil, tan blanca...*):

A la puerta del templo esperaba el monje, después de llamar a misa, la llegada de los feligreses, jugando con la pelotita que había olvidado en la celda. ¡Tan liviana, tan ágil, tan blanca!, repetíase mentalmente. Luego, de viva voz, y entonces el eco contestaba en la iglesia, saltando como un pensamiento:

¡Tan liviana, tan ágil, tan blanca!... Sería una lástima perderla. Esto le apenaba, arreglándoselas para afirmar que no la perdería, que nunca le sería infiel, que con él la enterrarían..., tan liviana, tan ágil, tan blanca...

¿Y si fuese el demonio?

Una sonrisa disipaba sus temores: era menos endemoniada que el Arte, las Ciencias y la Filosofía, y, para no dejarse mal aconsejar por el miedo, tornaba a las andadas, tentando de ir a traerla, enjuagándose con ella de rebote en rebote..., tan liviana, tan ágil, tan blanca...

(„U drzwi świątyni, po dzwonienu na mszę, czekał Mnich na wiernych, bawiąc się w duchu piłeczką, której zapomniał był w celi. Taka lekka, taka zwinna, taka biała! — powtarzał w myśli. A potem na głos, a echo odpowiadało w kościele, wi-
brując jak myśl:

— Taka lekka, taka zwinna, taka biała! Szkoda byłoby ją stracić. — To go martwiło, więc spieszenie stwierdzał, że nigdy jej nie zgubi, że zawsze będzie wierny, że pogrzebią ją z nim razem..., taka lekka, taka zwinna, taka biała...

Byłbyż to szatan?

Uśmiech rozpraszał obawy: mniej w niej było opętania niż w Sztuce, Naukach i Filozofii. I żeby nie ulegać złym radom strachu, zawracał, chcąc ją przynieść, nacieszyć się każdym jej odbiciem... taka lekka, taka zwinna, taka biała...⁴²⁾.

sza 2013, s. 179; cf. P. Colas, A. Voss, *Gra na śmierć i życie – Majów gra w piłkę*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, Warszawa 2013, s. 186–187, 191.

⁴² M.Á. Asturias, *Leyenda del Sombrerón...*, ed. cit., s. 120; idem, *Legenda o Sombro-
ronie...*, ed. cit., s. 30. Słowo *quiq* (lub *quic*) w języku *kicze* oznacza zarówno 'piłka do gry',
jak również 'krew', 'rasa', 'potomność' (vide M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów...*, ed. cit., s. 103).
Prekolumbijscy Majowie wykonywali piłki „z płynnego lateksu uzyskiwanego z miejscowych
kautczukowców. Ich sok tworzy nitki, które ogrzane okręcano wokół kuli i ugniatano ręcznie
bądź wyciskano za pomocą formy. Piłki ważyły od trzech do ośmiu kilogramów. [...] Każdy
gracz miał najwyraźniej własną piłkę, która stanowiła element jego osobistego wyposa-
żenia”. Hieroglif na oznaczenie gracza w piłkę to *pitzil*. Częstokroć widnieje on w inskrypcjach
z okresu klasycznego jako „element tytułarny władcy” – niepokonanego gracza (*aj pitz* – 'gracz
w piłkę' – to tytuł nadawany wielu królom). Vide P. Colas, A. Voss, *Gra na śmierć i życie...*,
ed. cit., s. 188, 190.

Por la atmósfera sosegada se esparcían tuteos de palomas, balidos de ganados, trotes de recuas, gritos de arrieros. Los gritos abríanse como lazos en argollas infinitas, abarcándolo todo: alas, besos, cantos. Los rebaños, al ir subiendo por las colinas, formaban caminos blancos, que al cabo se borraban. Caminos blancos, caminos móviles, caminitos de humo para jugar una pelota con un monje en la mañana azul... —¡Buenos días le dé Dios, señor!

La voz de una mujer sacó al monje de sus pensamientos. Traía de la mano a un niño triste.

—Vengo, señor, a que, por vida suya, le eche los Evangelios a mi hijo, que desde hace días está llora que llora, desde que perdió aquí, al costado del convento, una pelota que, ha de saber su merced, los vecinos aseguraban era la imagen del demonio...⁴³ (...tan liviana, tan ágil, tan blanca...)

(„W cichej aurze gdzieniegdzie słychać było pogawędki gołębi, bek trzody, trucht mulów, krzyki poganiaczy bydła. Krzyki jak lassa rozwijały się w nieskończone spirale, ogarniając wszystko: skrzydła, pocałunki, śpiewy. Stada idące w górę po stokach wzgórz tworzyły białe drogi, które zacierały się u kresu. Drogi białe, drogi ruchome, dróżki dymu jakby stworzone dla gry w piłkę o błękitnym poranku.

— Niech będzie pochwalony!

Niewieści głos wyrwał Mnicha z zamyślenia. Kobieta prowadziła za rękę smutne dziecko.

— Przychodzę, żeby dobrodziej odczytał Ewangelię nad moim synem, co od kilku dni płacze i płacze, odkąd zgubił tutaj, przy klasztorze, piłkę, która, musi dobrodziej wiedzieć, była — jak twierdzili sąsiedzi — siedliskiem szatana... (...taka lekka, taka zwinna, taka biała...)”⁴⁴).

Użycie wykrzyknień, a następnie zdań zakończonych wielokropkiem w formie stylistycznych rekwizytów ustności jest wyrazem spadku intensywności dźwięku (głośności) uderzeń kauczukowej piłki i dostatecznie mocną sugestią brzmieniową. Ten w zasadzie „siostrzany” spór fraz – z przymieszką poetyckiej nostalgii za chwilami dziecinnej radości i bez troski – wynika z przyjętej za punkt wyjścia postawy ludycznej. Jak stwierdza Johan Huizinga w pracy *Homo ludens*: „Pojęcia zabawy i świętości zawsze są ze sobą związane. Podobnie zresztą jak pojęcia obrazu poetyckiego i wiary”⁴⁵. Co więcej, biała piłeczka z kauczuku (*una pelotita de hule*) symbolizuje giętkość, potencjalność, przepelniającą wszystko witalność – żywą fantazję

⁴³ Ta wypowiedź reprezentuje charakterystyczną składnię (*que... que... que... que... que...*), aby stworzyć iluzję potocznego języka mówionego, a zwłaszcza intonację i (nerwowe) tempo wyrażające emocjonalną treść.

⁴⁴ M.Á. Asturias, *Leyenda del Sombrerón...*, ed. cit., s. 120–121; *idem*, *Legenda o Sombreronie...*, ed. cit., s. 30–31.

⁴⁵ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 200.

ciała⁴⁶. Uczucie bojaźni, które budzi przedmiot zakazu, szybko przemienia się w adorację. O personifikacji martwych przedmiotów w kontekście formowania poezji i mitów tak pisze holenderski myśliciel: „Sprawą pierwotną jest przekształcenie postrzeganego w wyobrażenie czegoś żywego i poruszającego się. Przekształcenie to zachodzi z chwilą, gdy budzi się potrzeba przekazania innym tego, co spostrzegło się samemu. Wyobrażenie rodzi się jako obrazowanie”⁴⁷. Mnich – tylko pozornie dobrowolny obiekt opętania – odczuwa rozkoszne podniecenie i zniecierpliwienie, które rośnie wraz z natężeniem jego zaangażowania, a tym samym wtajemniczenia w diabelską grę wyobrażeniową (toczącą się w rzeczywistości psychicznej): *esperaba el monje [...] jugando con la pelotita que había olvidado en la celda*. Wpływa ona na bieg wydarzeń i ich osobliwe obrazowanie, dokonywane z perspektywy ofiary kuszenia.

W drugim z przywołanych *passusów* rytm wzrastający został podkreślony serią względnie ciasno ułożonych i jakby konkurujących ze sobą wyrazów onomatopeicznych, które składają się na takie oto wyliczenie: *tuteos de palomas, balidos de ganados, trotes de recuas, gritos de arrieros*. Chodzi zapewne o zabawę w dźwiękowe naśladowanie coraz to lżejszych i cichszych, jednakże szybszych odbić piłeczki-kusiciela (tj. większej częstotliwości uderzeń o mniejszej energii), co odtwarza nasilone ukształtowanie rytmiczne tego wyjątkowo fantazyjnego fragmentu-zgiełku. W połączeniu z przyspieszonym rytmem zdań głoska [r] (w słowach takich jak *trotes, gritos* czy *arrieros*) nie tylko wytwarza fonetyczny kontrast z [l] (*palomas, balidos*), lecz także – nade wszystko – wprowadza rosnące napięcie i wręcz obezwładniające poczucie ograniczenia lub przymusu. Poetycki układ słów rozbudowuje się w wiele obrazów-wybuchów, które unaoczniają szaleńczą fantasmagorię, zmysłowe oszołomienie i nękanie pokusą – duchową niestałość zakonnika. Rytmiczne uderzenia piłeczki (słuchowy omam lub widmo ruchu) – przypominające wewnętrzne pulsowanie tudzież drgnięcia sumienia – wytrącają z bezruchu, ze świętej równowagi; obłąkańczy rytm wstrząsa tym, co nieruchome, i zaburza immanentny, duchowy spokój. Ów

⁴⁶ Dwuznaczność frazy: *tan liviana, tan ágil, tan blanca* okazuje się od początku zasadą nierównowagi związaną z niespodziewanym przyływem pożądania, wstydliwego pobudzenia. Indywidualny urok i powab zmysłowy egzotycznego (nieznanego zakonnikowi) przedmiotu jest doprawdy przemożny: „Stopniowo ogarniało świętego męża szaleńcze pragnienie nieustannego skakania, na podobieństwo piłeczki. Jeśli w pierwszym odruchu chciał ją zwrócić, teraz nie myślał już o czymś podobnym, macając uradowanymi palcami jej krągłość owocu, delektując się jej gronostajową bielą, z zamiarem podniesienia do ust i ściśnięcia w zębach zabarwionych tytoniem; na podniebieniu pulsował mu milion gwiazd...”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Sombregonie...*, ed. cit., s. 29. W tej scenie można ponadto dostrzec echo biblijnej opowieści o kuszeniu jabłkiem z Księgi Rodzaju.

⁴⁷ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 195.

antropomorfizowany przedmiot pożądania, a w szczególności jego uroda i porywający ruch (przeciwieństwo powściągliwości), ożywiają zakonnika, rozbudzają w nim chęć obserwowania niekończącej się metamorfozy⁴⁸.

Dlatego też słowny pejzaż ustępu wciąż się rozpościera: wyrażają go myśli-krzyki jawiące się jako „nieskończone pierścienie” (*Los gritos abríanse como lazos en argollas infinitas, abarcándolo todo: alas, besos, cantos*); tworzą one skręty spirali, które roztaczają bezmierne bogactwo przestrzeni i czasu – wyobraźniowy szal. Potężne drżenie rozkoszy nierzadko przechodzi w krótkie wstrząsy radości, w grę najbardziej mglistych skojarzeń: *alas, besos, cantos* – leksykalnych rekwizytów tradycyjnego patosu. Obrazowy charakter wyrazów kultuwuje kolejna enumeracja, wcielająca pojęcie transgresji (zanegowania wszelkich ograniczeń) i mieszcząca w sobie ideę nieokreśloności: *Caminos blancos, caminos móviles, caminitos de humo* [...]. Odznacza się ona przymiotnikową zmiennością, która występuje na przemian z rzeczownikową stałością⁴⁹. W tych lirycznych porywach duszy, poetyckim przebudzeniu (natchnionego) Mnicha, znajdujemy przymiotniki zabarwiające i uczłowiczające rzeczownikowe „skupienie”. Niejasne i chwiejne myślenie kuszonego (myślenie obrazami) kreuje rzeczywistość na wzór wspaniałości i jednocześnie grozy sennego marzenia. Dziwna ekspansywna wizja – inwazja myśli jako realizacja doznawanych zawilości – zastąpiła wzrok: ukazane ruchliwe drogi w głąb, a więc w świat swej otchłani

⁴⁸ Perypetie postaci zakonnika wynikają tutaj na równi z rozwoju wątków treściowych i ewolucji dźwięków. Za pomocą sfery brzmień Asturias uzyskuje nastrój opresji i oddaje przecucie nadchodzącego zagrożenia (a także nieuniknionej rozłąki – miast upragnionego zespolenia z przyciągającym przedmiotem), jaką jest ostateczna metamorfoza złowieszczej piłeczki, czyli narodziny Sombregony: „Piłka upadła poza klasztorem — radośnie podrygując i skacząc jak baranek na wolności — i wykonując niezwykle skok, otworzyła się w cudowny sposób na kształt czarnego kapelusza na głowie dziecka, które biegło za nią. Był to kapelusz szatana.

I w ten oto sposób przyszedł na świat Sombregon”. *Vide* M.Á. Asturias, *Legenda o Sombregonie...*, ed. cit., s. 31. Warto podkreślić, iż paradoks porównania szatańskiego, przeklętego przedmiotu z barankiem – zawierającym w sobie bogatą symbolikę (cf. Baranek-Chrystus w Piśmie Świętym) – polega m.in. na tym, że ten ostatni jest wolny od jakiegokolwiek zła.

⁴⁹ W zacytowanych fragmentach *Legendy o Sombregonie* dominuje tendencja do znaczących (typowych dla poezji ludowej) zdobnień utworzonych od rzeczowników: *pelotita, cuerpecito, caminitos*, które z jednej strony podkreślają sprzeczność między arcytajemniczą „nadprzyrodzoną” siłą a niewielkim rozmiarem obiektu pożądania, z drugiej natomiast – oddają pewien aspekt dziecięcości przedstawionej sceny, która wytwarza atmosferę snu i baśniowości. Inspiracją dla Asturiasa do napisania owej opowieści o cudownym zdarzeniu – podobnie jak w przypadku *Legendy o Cadejo* czy też *Legendy o Tatuwanie* (vide kiczkańska legenda o Chimalmat) – była legenda ludowa. Jak pisze Isabel Arredondo, gwatemalski autor przekształca legendę „El Sombregon” właściwie nie do poznania: modyfikuje ją według własnych założeń, przyjmując perspektywę interkulturową. Cf. I. Arredondo, *¡Abróchense los cinturones!: el viaje al inconsciente en las «Leyendas» de Miguel Ángel Asturias*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 645.

(w poszukiwaniu sensu), ulatniają się i zatracają pierwotny kształt tam, gdzie zaczyna się niepojęte.

Te rozprasające się drogi – którymi biegnie ruch myśli – są ekspresją niemocy, chęci przekroczenia granic, a zarazem ich utrzymania. Odarte ze śmiałości konturu pragnienie, symbolicznie zobrazowane, traci na wyrazistości: jest pozbawiane aktualnej siły (zdolnej do ruchu); oto stoimy wobec zwiastunów „śmierci pożądania” – tak ująłby to Bataille:

Kiedy przekraczamy próg, pożądanie wyzuwa nas z samych siebie, nie możemy go znieść, ruch, który nas porywa, chce nas rozbić, złamać. Ale przedmiot tego wykraczającego poza wszelkie granice ruchu wiąże nas z życiem, poza które pożądanie nas ciągnie. Jak słodko pragnąć przekroczenia, nie idąc do końca, nie przestępując progu! Jak słodko trwać przed przedmiotem pragnienia, pożądać i pozostać przy życiu, zamiast iść do końca i umrzeć, ustępując przed nadmiarem gwałtownego pragnienia. Wiemy, że to niemożliwe, byśmy ów pałacy przedmiot mogli osiąść. Albo spali nas pożądanie, albo przedmiot pożądania przestanie nas palić. Możemy go osiąść pod jednym warunkiem: że pożądanie, jakie w nas budzi, stopniowo się uciszy. Raczej śmierć pożądania niż nasza własna! Zadowolamy się iluzją⁵⁰.

Pod koniec legendy wiedziony na pokuszenie zakonnik odzyskuje jasną świadomość i nadaje odmowie pełny sens; widzi bowiem w akcie (i stanie) kuszenia groźbę śmierci moralnej:

El monje se detuvo en la puerta para no caer del susto, y, dando la espalda a la madre y al niño, escapó hacia su celda, sin decir palabra, con los ojos nublados y los brazos en alto.

Llegar allí y despedir la pelotita, todo fue uno.

—¡Lejos de mí, Satán! ¡Lejos de mí, Satán!

(„Mnich oparł się o drzwi, żeby nie upaść z przerażenia, i odwróciwszy się tyłem do matki prowadzącej syna, uciekł do celi, bez słowa, z oczyma zasnutymi mgłą i wzniesionymi ramionami. Dotarł tam i zaraz pożegnał się z pileczką.

— Odejdź ode mnie, Szatanie! Odejdź ode mnie, Szatanie!”⁵¹).

⁵⁰ G. Bataille, *op. cit.*, s. 138.

⁵¹ M.Á. Asturias, *Leyenda del Sombrerón...*, *ed. cit.*, s. 121; *idem*, *Leyenda o Sombrerónie...*, *ed. cit.*, s. 31. W *Legendzie o Sombrerónie* – opowiadającej za pomocą obrazów – dostrzec można pewne cechy konwencji baśniowej. Otóż czas i przestrzeń wymykają się chronologii i topografii; np. pierwsze zdanie utworu brzmi: „W tym odległym zakątku świata, w ziemi obiecanej pewnej królowej przez szalonego Żeglarza [...]” (domyślamy się jednak, że jest to aluzja do odkrywczych podróży Krzysztofa Kolumba na zlecenie Izabeli Kastylijskiej i Ferdynanda Aragońskiego; *vide ibidem*, s. 28). Ponadto bohaterowie są wyraźnie podzieleni na dobrych i złych, a wykrzyknienie: „Odejdź ode mnie, Szatanie!” stanowi rodzaj słownego zaklęcia ułożonego po to, by przepędzić diabła i wyjść z beznadziejnego położenia, w jakim znalazł się kuszony Mnich.

Śmiertelna aura otacza obiekt pożądania, toteż oszołomiony własną zgubą Mnich odczuwa paniczną trwogę. Nie daje się ponieść wielkiemu szaleństwu (imaginacji), w które wciąga go pokusa; w pewnym momencie stawia opór w trosce o trwanie. Podtrzymuje w sobie życie duchowe (życie duszy) na przekór zgubnym mocom – woli ratować harmonię zdobytą w życiu mistycznym.

Temat wędrujących dróg stanowi żywy rdzeń *Legendy o Tatuaniu*. Cztery drogi w mitycznych kolorach poruszają się w przeciwnych kierunkach, w cztery zasadnicze strony. Ujawnia to określony stosunek do przestrzeni jako powtórzenia wzorcowego dzieła bogów (naśladowania kosmogonii) i – co za tym idzie – złożoną symbolikę związaną z tradycyjną koncepcją świata. Dzięki wzajemnemu oddaleniu każda z barw wyjawia swe indywidualne vibracje, które w rezultacie przenikają cały utwór Asturiasa. Ograniczmy się jednak do konkretnego przykładu, którego zasadą kompozycyjną jest paralelizm apostrof wstępnego wezwania (*¡Caminín! ¡Caminito!...*)⁵²; cała rzecz zasadza się na ruchu – przebiegu przeobrażeń:

Al llenar la luna del Búho-Pescador (nombre de uno de los veinte meses del año de cuatrocientos días), el Maestro Almendro repartió el alma entre cuatro caminos. Cuatro eran los caminos y se marcharon por opuestas direcciones hacia las cuatro extremidades del cielo. La negra extremidad: Noche sortílega. La verde extremidad: Tormenta primaveral. La roja extremidad: Guacamayo o éxtasis de trópico. La blanca extremidad: Promesa de tierras nuevas. Cuatro eran los caminos.

—¡Caminín! ¡Caminito!... —dijo al Camino Blanco una paloma blanca, pero el Caminito Blanco no la oyó. Quería que le diera el alma del Maestro, que cura de sueños. Las palomas y los niños padecen de ese mal.

—¡Caminín! ¡Caminito!... —dijo al Camino Rojo un corazón rojo; pero el Camino Rojo no lo oyó. Quería distraerlo para que olvidara el alma del Maestro. Los corazones, como los ladrones, no devuelven las cosas olvidadas.

—¡Caminín! ¡Caminito!... —dijo al Camino Verde un emparrado verde, pero el Camino Verde no lo oyó. Quería que con el alma del Maestro le desquitase algo de su deuda de hojas y de sombra.

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos?

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos?

El más veloz, el Camino Negro, el camino al que ninguno habló en el camino, se detuvo en la ciudad, atravesó la plaza y en el barrio de los mercaderes, por un ratito de descanso, dio el alma del Maestro al Mercader de Joyas sin precio.

(„Gdy wypełnił się miesiąc Sowy-Rybaczki (nazwa jednego z dwudziestu miesięcy czterystudniowego roku), Mistrz Migdałowiec rozdzielił duszę pomiędzy drogi.

⁵² Sufiksy deminutywne (*-ín, -ito*) wnoszą moment afektywny w znaczenie przywołanych wyrazów, przy czym intonacja wykrzyknikowa nadaje im odpowiedni odcień ekspresywno-emojonalny.

Cztery były drogi i podążały w różne strony aż ku czterem krańcom nieba. Czarny kraniec: Noc świętokradcza. Zielony kraniec: Wiosenna burza. Czerwony kraniec: Ara lub ekstaza tropiku. Białe kraniec: obietnica nowych ziem. Cztery były drogi. — Drogo! Dróżko! [! – dop. I.Sz.] — powiedział do Białej Drogi biały gołąb, ale nie słyszała go Biała Dróżka. Chciał, aby mu dała duszę Mistrza, który leczy od złych snów. Gołębie i dzieci cierpią na tę chorobę.

— Drogo! Dróżko! — powiedziało do Czerwonej Drogi czerwone serce, ale nie usłyszała go Czerwona Droga. Chciało ją zagadać, żeby zapomniała o duszy Mistrza. Serce jak złodziej nie zwraca zapomnianych rzeczy.

— Drogo! Dróżko! — powiedziała do Zielonej Drogi zielona pergola, ale nie usłyszała jej Zielona Droga. Chciała dzięki duszy Mistrza odzyskać swoją należność liści i cienia.

Ile miesięcy wędrowały drogi?

Ile miesięcy wędrowały drogi?

Najszybsza droga, Czarna Droga, której nikt w drodze nie zagadnął, zatrzymała się w mieście, przeszła przez plac i w dzielnicy kupieckiej za chwilę odpoczynku oddała duszę Mistrza Sprzedawcy Klejnotów nie posiadających ceny⁵³).

Asturias-kolorysta wie, że zieleń ma możliwości witalne, a także element równowagi, moment stabilności. Czerwień jako barwa pulsująca płomiennym życiem działa immanentnie, reprezentuje wielką energię i gwałtowność, ewokuje nieodparte poczucie siły. Biel jest najczęściej wyrazem nieskalanej czystości i narodzin, a czerń – symbolem śmierci⁵⁴. U Majów poszczególne kolory odnoszą się do czterech punktów kardynalnych: czerwony jest barwą wschodu, czarny – zachodu, biały – północy, żółty – południa⁵⁵. Zieleń na-

⁵³ M.Á. Asturias, *Leyenda de la Tatuana*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala, ed. cit.*, s. 111–112; *idem, Legenda o Tatuaniu*, [w:] *idem, Legendy gwatemalskie, ed. cit.*, s. 24. *Vide* fragment *Kiedy powracam pamięcią*, w którym *Cuero de Oro* pokrywają magiczne drogi zamienione w węże w czterech kolorach (czarnym, białym, zielonym i czerwonym) – *notabene* glina w tych kolorach była używana do „wyświęcania wódzów”. *Vide* M.Á. Asturias, *Kiedy powracam pamięcią...*, *ed. cit.*, s. 14. O czterystudniowym roku mówiły *Annały Xahil*. Mistrz Migdałowiec jest drzewem-kapłanem, które „chodzi”, tj. rośnie „ku niebu, ku chmurom”, „wszerz i do góry” (*cf. Popol Vuh*). Biały gołąb z kolei to „ptak-symbol Xmucane, Atit, czyli Starej Czarownicy”. *Vide idem, Indeks zwrotów...*, *ed. cit.*, s. 100, 102.

⁵⁴ Można wspomnieć, że owe barwy tworzą dwie pary, „Wielkie Kontrasty”, zgodnie z systemem Wassilego Kandinsky’ego (którego koloru jest bliska koncepcji Goethego). Biel–czerń i czerwień–zieleń, tj. pary barw przeciwnych i komplementarnych, tworzą kolejno Kontrasty Drugi i Trzeci. *Vide* diagram (tabela III) załączony do szóstego rozdziału pracy (po raz pierwszy wydanej w 1912 roku) tego wybitnego twórcy o wielkim znaczeniu dla sztuki XX wieku: W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern–Bümpliz 1952, s. 105.

⁵⁵ Co więcej, Majowie kojarzyli wschód (*el k’in*) z wylaniającym się słońcem, ze światłem dnia, zachód (*ach k’in*) – z ciemnością i nocą (tj. ze słońcem schodzącym do świata podziemnego, do dolnych regionów), północ – z księżycem, a południe – z kierunkiem planety Wenus, „nocnego nieba”. *Vide* E. Wagner, *Mity kreacyjne Majów i kosmografia*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, Warszawa 2013, s. 289.

tomiast oznacza centrum kosmosu. Ma to związek z archaiczną symboliką środka, a konkretnie z *Yaxche*, czyli „zielonym drzewem” o cudownym li-stowiu – drzewem kapokowym (*Ceiba pentandra*), uznawanym za święte. Mowa tu o kosmologicznym obrazie odnoszącym się do *axis mundi* i jego roli w systemie świata społeczności tradycyjnych. Majańskie Drzewo Świata (*wak chan te*)⁵⁶ ucieleśnia bowiem wspólną (centralną) oś; wiąże ona ze sobą trzy-poziomowy wszechświat ukierunkowany ku czterem głównym stronom. Oś północ–południe umożliwia łączność między trzema kosmicznymi regionami: światem ponadziemskim (niebem), światem środkowym (ziemią) i światem podziemnym; tymczasem z osią wschód–zachód kojarzona jest „ścieżka Słoń-ca”. Barwy zielona i żółta oznaczają ponadto bogactwo, jakim jest kukurydza⁵⁷.

Ruchome, barwne warstwy zawierające ze sobą zmysłowy pakt odnaleźć można ponadto w *Legendzie o skarbie z Kwitnącego Kraju*⁵⁸, gdzie ukazany

⁵⁶ Podejmując problematykę obrazu drzewa jako symbolu kosmosu, warto odwołać się do słów Mircei Eliadego: „kosmos jest żywym organizmem, odnawiającym się okresowo. Miste-rium niewyczerpanego pojawiania się życia wiąże się z rytmiczną odnową kosmosu. Dlatego właśnie kosmos jest przedstawiony w kształcie ogromnego drzewa: «sposób bycia» kosmosu, a przede wszystkim jego zdolność odradzania się bez końca – znajduje symboliczny wyraz w życiu drzewa”. *Vide* M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, *ed. cit.*, s. 141 (więcej odnośnie do kosmogonicznej wartości „środka świata” – *vide ibidem*, s. 62 i n.).

Inskrypcja występująca w Palenque (Chiapas, Meksyk) odnotowuje mit stworzenia współczesnego świata; chodzi mianowicie o tzw. Dzień Stworzenia – 4 *ajaw 8 kumk'u*, co w kalendarzu juliańskim przypada na 8 września 3114 p.n.e. Jak objaśnia Elizabeth Wagner: „Niebo zostało podniesione i oddzielone od ziemi, wszechświat zaś powstał przez umieszczenie w środku Drzewa Świata. Niemniej dopiero po dwóch kolejnych cyklach *bak'tun* [1 *bak'tun* = 400 lat – dop. I.Sz.] akt stworzenia zakończono, a stało się to, kiedy Pierwszy Ojciec spowo-dował, że «serce podniesionego nieba» zaczęło się obracać. W koncepcji geocentrycznej ozna-czało to, że gwiazdziste niebo zaczęło się kręcić wokół swego środka”. Ów kreacyjny moment łączy się z narodzinami „triady z Palenque”, czyli „boskich patronów tego miejsca i rządzącej dynastii”. Te trzy boskie istoty to Hun Ye Nal Chaak II, K'awiil, K'inich Ajaw – potomkowie Pierwszej Pary Bogów (Pierwszy Ojciec to Hun Ye Nal Chaak I, a Pierwsza Matka – Jemnal Ixik Matan). Poświęcone są im trzy świątynie Grupy Krzyża w Palenque; położoną najdalej na północ i największą z nich jest Świątynia Krzyża. Na tylnej ścianie sanktuarium znajdo-wała się płycina pokryta reliefem, *Tablero del Templo de la Cruz* (obecnie można ją zobaczyć w Museo Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk), pochodząca z późnego okre-su klasycznego (692 n.e.). Jej centralnym motywem jest wyrastająca (wznosząca się) z misy ofiarnej Drzewo Świata, na którego szczycie siedzi Itzamná (tu pod postacią ptaka) – jeden z najważniejszych bogów w panteonie Majów (to właśnie pod jego kuratelą Pierwszy Ojciec wstępuje na tron). *Vide* E. Wagner, *op. cit.*, s. 281–287.

⁵⁷ 800 lat po dotarciu trzech boskich patronów Palenque do mitologicznego miejsca o na-zwie Matawil „Pierwsza Matka dokonała magicznego rytuału, który odbył się na «pierwszej zieleniejącej górze», w miejscu narodzenia «pierwszej kukurydzy»”. *Vide ibidem*, s. 285.

⁵⁸ Jak pisze Asturias: „wśród mieszkańców osad znad jeziora Atitlán utrzymuje się przekonanie o istnieniu bajecznego skarbu zakopanego na Złotym Wzgórzu [*el Cerro de Oro*]. Legenda wyjaśnia okoliczności ukrycia skarbu. [...] Wulkan, Dziadek Wody, aby ukryć

został widok mknących po jeziorze łodzi (świecących w oddali). Ich niezliczona mnogość idzie w parze z blaskiem i bogactwem kolorów, różnaitością kształtów, a także egzotyką rozchodzących się zapachów – czystych aluzji. Już na samym początku przytoczonego poniżej ustępu odznacza się motyw odbicia – oślepiające światło eksploduje na powierzchni wody podniecając wzrok i rozbijając nocny pejzaż:

Y ya fue noche de mercado. El lago se cubrió de luces. Iban y venían las barcas de los comerciantes, alumbradas como estrellas. Barcas de vendedores de frutas. Barcas de vendedores de vestidos y calzas. Barcas de vendedores de jadeítas, esmeraldas, perlas, polvo de oro, cálamos de pluma llenos de aguas aromáticas, brazaletes de caña blanca. Barcas de vendedores de miel, chile verde y en polvo, sal y copales preciosos. Barcas de vendedores de tintes y plumajería. Barcas de vendedores de trementina, hojas y raíces medicinales. Barcas de vendedores de gallinas. Barcas de vendedores de cuerdas de maguey, zibaque para esteras, pita para hondas, oco-te rajado, vajilla de barro pequeña y grande, cueros curtidos y sin curtir, jícaras y máscaras de morro. Barcas de vendedores de guacamayos, loros, cocos, resina fresca y ayotes de muy gentiles pepitas...

(„A był to wieczór targowy. Jezioro pokryło się światłami. W jedną i drugą stronę pływały łodzie handlarzy, świetliste jak gwiazdy. Łodzie sprzedawców owoców. Łodzie sprzedawców ubrań i butów. Łodzie sprzedawców jadeitów, szmaragdów, pereł, złotego pyłu, stosin piór wypełnionych pachnącymi wodami, bransolet z białego bambusu. Łodzie sprzedawców miodu, świeżej i sproszkowanej papryki, soli i wonnych kadzidel. Łodzie sprzedawców barwników i piór. Łodzie sprzedawców terpentyny, liści i korzeni leczniczych. Łodzie sprzedawców drobiu. Łodzie sprzedawców powrozków z sizalu, *zibaque* na maty, włókna agawy do proc, sosnowego drewna, glinianych naczyń małych i dużych, wyprawionych i nie wyprawionych skór, garnuszków z tykwy i masek zwierzęcych. Łodzie sprzedawców papużek i wielkich ar, kokosów, świeżej żywicy i tykw «o bardzo delikatnych pestkach»⁵⁹).

Chaotyczność (zawrotna bujność) obrazu, jaki stanowi zwarty gąszcz kupieckich łodzi i ich przedziwnej zawartości, zostaje okiełznana „płodną” anaforą: *Barcas de vendedores*, która – oprócz potwierdzenia, unaocznienia nadmiaru – graficznie porządkuje (oddziela) nakładające się na siebie nawzajem przedmioty, przedstawione jako rozliczne doznania. Z jednej strony ponętny blask bierze się z oddalenia, z zachowania odpowiedniej odległości między „widzianym” obrazem i okiem, wzbogacając nocną panoramę; z drugiej natomiast – ujawnione w pełni swoistości najdrobniejsze

ów skarb, przykrył go drugim wulkanem, Złotym Wzgórzem”. *Vide* M.Á. Asturias, *Indeks zwrotów...*, *ed. cit.*, s. 104.

⁵⁹ M.Á. Asturias, *Leyenda del tesoro del Lugar Florido*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, *ed. cit.*, s. 123–124; *idem*, *Legenda o skarbie z Kwitnącego Kraju...*, *ed. cit.*, s. 32.

szczegóły, wyizolowane i przybliżone, przekształcają rzeczywistość w zmysłowy spektakl. Wzajemna gra światła i cieni, a przy tym różne punkty widzenia – przeciwstawne sobie cząstki tego, co dalekie i bliskie – sprzyjają kontemplacji złożonego ruchu. Przekonujemy się zatem, że Asturias odkrył twórczą materię w świetle wypełniającym niemal całą (ciemną) przestrzeń – rozproszone światło nie może zresztą istnieć bez mroku. Rozświetlone jezioro współbrzmi z emocjonalnym nastrojem sceny. Ten obraz cechuje wyjątkowa plastyka: mieniąca się tafla wody, pokryta gęstością ruchliwych, ulotnych światel, przypomina rozgwieżdżone niebo. Łodzie handlarzy wykonują ruchy do przodu i do tyłu: *Iban y venían las barcas de los comerciantes*, co najwyraźniej tworzy jakiś rodzaj węzłów. Wydaje się, że te splecione, rozbłyśkujące „linie” łączą fonetyczno-graficzne „wiązania” (paralelizmy składniowe) w postaci cytowanego wyżej anaforycznego wyrażenia, w którym dominuje ustawiona w pozycji inicjalnej (eksplozywna) głoska [b].

W wielu swoich utworach Gwatemalczyk zbliża bądź doprowadza swą prozę do poezji. Niepodobna zapominać, że w pisarstwie Asturiasa – w którym proces wytwarzania coraz to nowych fraz właściwie nie ma końca – środków dla snucia historii dostarczają rozmaite grupy formuł, swoiste rekwizyty podkreślające użycie stylu narracji ustnej. Powtarzalne frazy (pochodzące z omawianego tu zbioru) imitują powiedzenia formułowe stanowiące fundamentalny aspekt oralności. *Legendy* – jak sama nazwa wskazuje – krążą między pismem a głosem, zapisem a przekazem ustnym. Ta olśniewająca proza sięgająca do odległej przeszłości winna być słuchana. Asturiasowskie teksty wzruszają i oczarowują, a nade wszystko ukazują swe funkcje ludyczne w śpiewnym słowie. Autor w pełni świadomie przekuwa, łamie, kruszy, rozrywa tekst, aby wzmocnić jego enigmatyczność i poetycką wyrazistość; stwarza atmosferę napięcia i rywalizacji, nieustannie zadaje swym odbiorcom poetyckie zagadki. Ta niezwykła mowa, oparta na intensywnej świadomości wrażeń, daje się rozpoznać za pośrednictwem rytmu i harmonii dźwięków, które ją wspierają i które w sposób tak tajemniczy powinny być zespolone z tym, co stoi u jej początku, że brzmienie i znaczenie nie dają się rozdzielić i wzajemnie wywołują się z pamięci.

BIBLIOGRAFIA

- Arredondo I., *¡Abróchense los cinturones!: el viaje al inconsciente en las «Leyendas» de Miguel Ángel Asturias*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 641–652.
- Asturias M.Á., *Ahora que me acuerdo*, [w:] *idem, Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 93–98.

- Asturias M.Á., *Guatemala*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 85–91.
- Asturias M.Á., *Gwatemala*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 5–10.
- Asturias M.Á., *Indeks zwrotów i wyrażenń alegorycznych*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 95–106.
- Asturias M.Á., *Índice alfabético de modismos y frases alegóricas*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 221–239.
- Asturias M.Á., *Kiedy powracam pamięcią*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 11–15.
- Asturias M.Á., *Legenda o Cadejo*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 20–23.
- Asturias M.Á., *Legenda o skarbie z Kwitnącego Kraju*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 32–36.
- Asturias M.Á., *Legenda o Sombregonie*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 28–31.
- Asturias M.Á., *Legenda o Tatuaniu*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 24–27.
- Asturias M.Á., *Legenda o Wulkanie*, [w:] *idem*, *Legendy gwatemalskie*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 16–19.
- Asturias M.Á., *Leyenda de la Tatuana*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 111–115.
- Asturias M.Á., *Leyenda del Cadejo*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 105–109.
- Asturias M.Á., *Leyenda del Sombrerón*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 117–121.
- Asturias M.Á., *Leyenda del tesoro del Lugar Florido*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 123–128.
- Asturias M.Á., *Leyenda del Volcán*, [w:] *idem*, *Leyendas de Guatemala*, red. A. Lanoël-d'Aussenac, Madrid 2009, s. 99–103.
- Barahona B.A., *La palabra subversiva en «Mulata de Tal»*, [w:] M.Á. Asturias, *Mulata de tal*, red. A. Arias, Madrid 2000, s. 916–933.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2019.
- Bataille G., *Łzy Erosa*, wst. J.M. Lo Duca, przeł. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2009.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
- Colas P., Voss A., *Gra na śmierć i życie – Majów gra w piłkę*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, Warszawa 2013, s. 186–191.
- Eliade M., *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] *idem*, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. i wst. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 2017, s. 49–181.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000.
- Flaubert G., *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, Wrocław 2002.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

- Jakobson R., Waugh L., *Magia dźwięków mowy*, przeł. M.R. Mayenowa, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wyb., red. i wst. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 282–340.
- Kandinsky W., *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz 1952.
- Lienhard M., *Nacionalismo, modernismo y primitivismo tropical en las «Leyendas» de 1930*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 523–549.
- Lord A.B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.
- Martin S., *Pod śmiertelną gwiazdą – wojny Majów w okresie klasycznym*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, Warszawa 2013, s. 175–185.
- Morales M.R., *Notas explicativas*, [w:] M.Á. Asturias, *Cuentos y Leyendas (edición crítica)*, red. M.R. Morales, Madrid 2000, s. 119–122.
- Mucha D., *Miguel Ángel Asturias (1899–1974). Pisarz i dzieło. Spisovatel a dílo*, Piotrków Trybunalski 2019.
- Mucha D., *Miguel Ángel Asturias w oczach Polaków*, [w:] *eadem, Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych*, Piotrków Trybunalski 2019, s. 37–51.
- Popol Vuh. Księga Rady Narodu Quiché*, oprac. i wst. E. Siarkiewicz, przeł. H. Czarnocka, C. Marrodán Casas, Warszawa 1980.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wst. M. Brahmer, Gdańsk 2010.
- Szubert I., *Echa wskrzeszonych głosów. O języku prozy poetyckiej Miguela Ángela Asturiasa*, [w:] *Języki literatury współczesnej*, red. M. Libich, J. Potkański, A. Zając, Warszawa 2022, s. 219–239.
- Wagner E., *Mity kreacyjne Majów i kosmografia*, [w:] *Majowie. Niezwykła cywilizacja*, przeł. M. Iwińska, red. N. Grube, E. Eggenbrecht, M. Seidl, Warszawa 2013, s. 281–293.
- Weisz G., *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, D.F. 1993.

Irmina Szubert – dr, Uniwersytet Łódzki, literaturoznawczyni, historyczka literatury, hispanistka i amerykanistka, absolwentka stacjonarnych Studiów Doktoranckich IBL PAN. Zajmuje się współczesną prozą hiszpańskojęzyczną. Wykłada w Katedrze Filologii Hiszpańskiej UŁ. Obecnie pracuje nad zagadnieniem wpływu filmowych technik i sposobów narracji na dwudziestowieczną literaturę hispanoamerykańską. ORCID: 0000-0001-8519-6601. Adres e-mail: <irmina.szubert@uni.lodz.pl>.

Irmina Szubert obtained her MA in Spanish Philology and Philological American Studies from the University of Lodz, and then took her PhD degree with honours from the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. She completed two research internships at the Complutense University of Madrid (Visiting Lecturer and Researcher in 2016) and King's College London (Postgraduate Researcher in 2018). Her current research interests revolve around the interactions between twentieth-century Latin American fiction and cinema of the time. ORCID: 0000-0001-8519-6601. E-mail address: <irmina.szubert@uni.lodz.pl>.

