

Danuta Mucha

PISARZE I ICH DZIEŁA

WYBRANE ZAGADNIENIA Z LITERATURY POWSZECHNEJ

ESCRITORES Y SUS OBRAS

TEMAS SELECCIONADOS DE LA LITERATURA GENERAL



Piotrków Trybunalski 2022

Danuta Mucha

PISARZE I ICH DZIEŁA

WYBRANE ZAGADNIENIA Z LITERATURY POWSZECHNEJ

ESCRITORES Y SUS OBRAS

TEMAS SELECCIONADOS DE LA LITERATURA GENERAL



Wydawnictwo
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego

Piotrków Trybunalski 2022

Recenzenci:

Prof. dr hab. Dorota Heck (Uniwersytet Wrocławski) (Polska)
María Valentina Anleu Díaz (Universidad Rafael Landívar i Universidad
Mariano Gálvez) (Guatemala America Central)

Konsultacja:

Renato Vásquez Velásquez (Guatemala, America Central)

Przekład na język hiszpański:

Renato Vásquez Velásquez (Guatemala, America Central)

Korekta polskiej wersji językowej:

Justyna Krawczyk (Polska)

Korekta hiszpańskiej wersji językowej:

Renato Vásquez Velásquez (Guatemala, America Central)

Projekt okładki:

Mariusz Gudź

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
w Kielcach, Piotrków Trybunalski 2022

ISBN 978-83-7133-994-3

DOI 10.25951/4839

Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
Filia w Piotrkowie Trybunalskim
ul. J. Słowackiego 114/118, 97-300 Piotrków Trybunalski
tel.: 44 732 74 00 w. 8171, 8172
e-mail: wydawnictwopt@ujk.edu.pl

Dystrybucja: ksiegarnia@unipt.pl

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Od Autorki | 5 |
| Od Tłumacza | 7 |
| Miguel Ángel Asturias (1899-1974) Zapomniany | |
| noblista | 9 |
| Jorge Luis Borges..... | 43 |
| Knut Hamsun i jego powieść <i>Marzyciele</i> | 53 |
| Franz Kafka i Milena Jesenská-Pollak | 59 |
| Dawid Herbert Lawrence i jego proza Wybrane | |
| zagadnienia | 73 |
| Dziecięca lektura Czesława Miłosza..... | 82 |
| O Rubénie Darío słów kilka..... | 90 |
| Rainer Maria Rilke i jego miłość | 113 |
| August Strindberg i jego powieść życia..... | 125 |
| O Stefanie Żeromskim słów kilka..... | 134 |
| Johann Wolfgang Goethe i Adam Mickiewicz | 146 |

OD AUTORKI

Książka obejmuje szkice z zakresu literatury powszechnej wynikające nie z zawodowych ambicji, lecz z własnych lektur, nacechowanych emocjami autorki-poetki. Nie stanowi zatem ujęcia, pretendującego do miana podręcznika, jest natomiast próbą przybliżenia świata literackiego tych pisarzy, którzy wpłynęli na literaturę światową, zajmując w niej poczesne miejsce. Autorkę fascynowały typy twórców, ich niezwykle losy i namiętności, nie zaś przesłanki naukowe, przydające im należne miejsce w literaturze. Prace powstały zatem nie z ich merytorycznego wartościowania, lecz z poetyckiej pasji.

Niektóre prace były już publikowane. Inne zostały częściowo opublikowane, a obecnie pogłębione i opatrzone przypisami. Jeszcze inne ukazują się po raz pierwszy drukiem.

Książka nie rości sobie prawa do wyczerpującego studium. Stanowi natomiast przejaw fascynacji literackiej, która choć nie przekłada się na własną twórczość poetycką autorki, stanowił dla niej ważne źródło inspiracji.

OD TŁUMACZA

Czytanie prac dr hab. Danuty Muchy o pisarzach europejskich i latynoamerykańskich jest nie tylko ekscytujące... jest niezwykle interesujące.

Sposób, w jaki wyjaśnia nam życie i głęboki sposób pisanie o nim, daje nam klucz do ich zrozumienia. Aby przeczytać, że postać jednego z tych autorów umiera z głodu, zjada zrębki, ale mimo wszystko nie jest pokonana, nie upada, znów będzie walczyć o swoją wielkość, może się to wydawać przerażające... a nawet w złym guście. Ale uczy nas, że każda istota ludzka ma swe przeznaczenie, życie, egzystencję.

Coś, co dr hab. Danuta Mucha pokazuje w swoich pracach, to paralelizm, jaki istnieje między myśleniem latynoamerykańskim i europejskim. Pomimo patrzenia na człowieka z różnych perspektyw, zbiegają się one w bycie. Niektórzy używają magicznego realizmu, aby zmiękczyć chwilę, inni są bardziej realni, aby ją wyrazić. Samotność, poczucie niezrozumienia przez otoczenie to wspólny mianownik wśród głównych bohaterów jej prac. Tej samej samotności doświadczył Gaspar Ilóm Miguela Ángela Asturiasa, jak Gregorio Samsa Franza Kafki.

Wszyscy autorzy mają mużę. Jedną miłość. Kobiętę. Co dowodzi, że kobieta jest kimś ważnym do tworzenia, inspirowania, pisanie. I ten głęboki aspekt ukazuje twórczość

dr hab. Muchy. I w taki czy inny sposób wszyscy pisarze umierają jak postacie w swoich dziełach... samotnie.

Pisarze i ich twórczość, kolejne dzieło znakomitej pisarki dr hab. Danuty Muchy, musi być częścią dziedzictwa kulturowego, u nas, w Gwatemali, także.

Renato Vásquez Velásquez

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS (1899-1974) ZAPOMNIANY NOBLISTA

Od lat czytelnicy polscy, zainteresowani dziełami latynoamerykańskimi, złąknieni są wiedzy o Miguelu Ángelu Asturiasie, dociekając przyczyn braku przekładu jego czołowego dzieła, tj. powieści *El Señor Presidente* (*Pan Prezydent*), w polskiej wersji językowej. Brak to tym bardziej dokuczliwy, iż niejednokrotnie pisze się o wznawianiu w Polsce dzieł realizmu magicznego, za twórcę którego w Ameryce Łacińskiej uznaje się właśnie Miguela Ángela Asturiasa¹. Wydawać by się mogło, iż to jakieś niedopatrzenie, bo jak można nagradzać, skoro niewiele wiadomo o dziełach wyróżnionego Noblem autora². Rok 2019 może stanowić zatem okazję do przypomnienia sylwetki Asturiasa, urodzonego 120 lat temu.

¹ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 548.

² Dotąd brak jest w Polsce monografii o Asturiasie. Istnieją jedynie wstępy i posłowia w polskich wydaniach dzieł noblisty oraz kilka artykułów. Wzmianki występują m.in. w następujących kompendiach: E. Łukaszyk, N. Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010; E.A. Imbert, *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, przekład W. Korcz, Warszawa 1986; *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, tom I, II, wprowadzenie i koordynacja prac C.F. Moréna, przełożyli G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979; F. Păcurariu, *Literatura Ameryki Łacińskiej*, przekład z j. rumuńskiego S. Wawrzakowicz, Warszawa 1970; J. Kühn, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984; R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa*, „Twórczość”

Przyczyn braku wiedzy o pisarzu i jego dziełach jest kilka. Dlatego może warto rozpocząć uwagi wprowadzające od przybliżenia czytelnikowi polskiemu sylwetki wybitnego pisarza latynoamerykańskiego. By najkrócej nakreślić biogram pisarza posłużmy się następującym zapisem słownikowym:

Miguel Ángel Asturias³ (ur. 19 października 1899 w Gwatemali, zm. 9 czerwca 1974 w Madrycie). Gwatemalski pisarz, dziennikarz, opozycjonista i dyplomata. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1967 za «wybitne osiągnięcia twórcze, u podłoża których leży zainteresowanie obyczajami i tradycją Indian Ameryki Łacińskiej». Na początku lat 50. XX wieku ambasador Gwatemali w Salwadorze, a od 1966 do 1970 roku ambasador Gwatemali we Francji. Przedstawiciel nurtu realizmu magicznego, w swych powieściach posługiwał się prozą poetycką. Twórczość głę-

1976, nr 3; M.Á. Asturias, *Bolesny piątek*, *Posłowie* A. Komorowski, przekład A. Nowak, Kraków 1983; M.Á. Asturias, *Legends gwatemalskie*, przekład J. Petry-Mroczkowska, *Posłowie* J. Petry, wydanie obejmujące ponadto *Indeks zwrotów i wyrażen alegorycznych*, Kraków 1979; M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, przekład na j. polski A. Nowak, *Posłowie* R. Kalicki, Kraków 1977; M.Á. Asturias, *Zwierciadło Lidy Sal*, przekład na j. polski A. Olędzka-Frybesowa, ilustracje A. Krajewski, Warszawa 1970; M.Á. Asturias, *Legenda o wulkanie*, przekład D. Rycerz, [w:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, przełożyli J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca i in., Kraków 1982; M.Á. Asturias, *Dziwna sztuka leczenia*, przekład A. Nowak, [w:] *Piętnaście opowiadań iberoamerykańskich*, wybór M. Kaniowa, *Posłowie* R. Kalicki, przełożyli Z. Chądzyńska, J.Z. Klave, A. Nowak i in., Kraków 1976.

³ Wielokrotne wymienianie pełnego brzmienia imion i nazwisk w Ameryce Łacińskiej jest konieczne z uwagi na fakt, że identyczne imiona i jeden z członów nazwiska rodziców może wystąpić, i niejednokrotnie występuje, u potomstwa. Tak dzieje się w przypadku Asturiasów, gdzie jeden z synów pisarza, nosi imię i nazwisko o następującym brzmieniu: Miguel Ángel Asturias Amado.

boko osadzona w kulturze Majów. Zaangażowany politycznie po stronie ruchów lewicowych, sprzeciwiał się rządowi dyktatorskiemu i eksploatacji przez wielkie korporacje⁴.

Jednym z powodów, dla których nic nie wiemy o Miguelu Ángelu Asturiasie, jest słabo znany kraj jego pochodzenia: Gwatemala. Mało kto kojarzy to państwo z Ameryką Środkową, nie mamy bowiem, i nigdy nie mieliśmy, żadnego przedstawicielstwa ani ambasady czy konsulatu. Ponadto fonetycznie kojarzymy nazwę Gwatemala z Gwineą, a ta z kolei leży w Afryce, więc i Gwatemalę można niechcący do innego kontynentu przypisać.

Ten niewielki kraj (w którym i Polaków jest jak na lekarstwo), tak odległy od nas, stał się jednak ważnym na tle całej Ameryki Południowej i Środkowej centrum uwagi światowej w 2015 roku, gdy ogłoszony został Stolicą Kultury Latynoamerykańskiej 2015 roku. Prorocze wydają się tu słowa wypowiedziane w 1953 roku przez Jeana Blanzata w Paryżu, iż: „Dzięki [Asturiasowi – przyp. D.M.] znacznie lepiej znamy jego mały kraj, z przyrodą, narodem i jego niedawną historią niż wiele innych większych krajów”⁵.

Zachętą do poszukiwań badawczych stały się, dla piszącej te słowa, losy jej artykułu na temat recepcji dzieł Asturiasa w Polsce, wysłanego do czasopisma „Universidad” na Uniwersytecie San Carlos w Gwatemali. W jego opublikowanej wersji redakcja wyeksponowała słowa polskiej tłu-

⁴ *Miguel Ángel Asturias*, [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias (dostęp 12 XI 2018).

⁵ J. Blanzat, *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 lutego 1953, Paryż; cyt. za: F. Păcurariu, op. cit., s. 308.

maczki Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej. Z uwagi na znaczenie tej publikacji, przywołuję poniżej jej treść⁶:

Miguel Ángel Asturias – pisarz gwatemalski – otrzymał w 1967 roku Nagrodę Nobla. Stanowi to okazję do przyjrzenia się, jak jego twórczość postrzegają Polacy, zauroczeni, zwłaszcza w latach 70., literaturą iberoamerykańską. O Asturiasie w Polsce początkowo mówiło się i pisało bardzo niewiele. Dopiero dzięki nagrodzie Szwedzkiej Akademii mogliśmy poznać twórczość poetycką i prozatorską pisarza. Pierwsze wzmianki i przekłady jego utworów pojawiły się w 1967 roku. Były to przekłady jego wierszy i esej o Asturiasie przełożony z j. francuskiego⁷ oraz jedyny do dziś przekład fragmentu powieści *Pan Prezydent*⁸.

Polacy znali zatem nieco twórczość gwatemalskiego noblisty, nadal jednak nie mogli przeczytać jego dzieł w formie

⁶ D. Mucha, *Recepcja twórczości Miguela Ángela Asturiasa w Polsce*, „Universidad de San Carlos”, Guatemala 31.01.2007. Tekst artykułu D. Muchy ukazał się w wersji hiszpańskiej w przekładzie Danuty Muchy i Renato Vásqueza Velásqueza w czasopiśmie wydawanym przez Universidad San Carlos w Gwatemali. Został entuzjastycznie przyjęty przez redakcję tego prestiżowego periodyku, która zaprosiła autorkę artykułu do stałej współpracy, obiecując drukowanie wszystkich artykułów jej pióra.

⁷ Esej o M.Á. Asturiasie: *Pisarz – Metys*, przekład z j. francuskiego na j. polski A. Międzyrzecki, „Świat” 1967, nr 48, s. 12; M.Á. Asturias, *Indianie schodzą do Mixco*; *Skarb*, przekład na j. polski F. Śnieja, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 50, s. 4; M.Á. Asturias, *Indianie schodzą do Mixco*; *Cyprys, wody i ziemia*; *Tunel*; *Nokturn o tym, co niegdyś... ale czy niegdyś*, przełożył J. Niemojewski; M.Á. Asturias, *Pochwała kowali*, *Wielki pieśniarz sławi stolarzy*, przełożył A. Pałasz; esej *Pisarz – Metys*, przełożył z francuskiego A. Międzyrzecki, „Poezja” 1968, nr 3, s. 54-58.

⁸ M.Á. Asturias, *Rozmowa w ciemnościach*, fragment powieści *Pan Prezydent*, przekład J. Karbowska, „Kierunki” 1967, nr 50, s. 5.

książkowej. Stało się to możliwe dopiero w 1970 roku, gdy Państwowy Instytut Wydawniczy wydał zbiór opowiadań Asturiasa pt. *Zwierciadło Lidy Sal*⁹. Wydanie to zostało opatrzone komentarzem tłumaczki A. Olędzkiej-Frybesowej, w którym przybliżyła ona polskiemu czytelnikowi sylwetkę literacką Asturiasa. Pisze m.in.:

A jednak twórczość Asturiasa nie ma w sobie nic z literatury tendencyjnej, ani śladu dydaktyzmu czy suchości: nie wywodzi się nawet z żadnego systemu politycznego czy filozoficznego, nie żywi się choćby pośrednio, najgłębszymi korzeniami, spekulacją intelektualną. Asturias nie jest ani socjologiem, ani trybunem-bojownikiem. Jest jednym z mieszkańców Gwatemali, pisarzem, i – mimo długoletniego oddalenia od swojego kraju – mówi w imieniu wszystkich, a nawet więcej, bo mówi nie tylko w imieniu ludzi, ale i ziemi¹⁰.

Tłumaczka zachowuje więc dystans do obiegowych opinii o politycznym aspekcie nagrody, choć głosy takie pobrzmiewały nie tylko w prasie amerykańskiej¹¹, ale i polskiej¹². Kolejne przekłady prozy Asturiasa świadczyły jednak o sympatii polskich czytelników do dorobku Gwatemalczyka-noblisty. W wersji książkowej ukazały się u nas kolejno:

⁹ M.Á. Asturias, *Zwierciadło Lidy Sal*...

¹⁰ Ibidem, s. 134.

¹¹ R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 129. Autor pisze m.in.: „Kiedy w 1967 roku pisarz otrzymał – jako drugi Latynos, po poetce chilijskiej Gabrieli Mistral – Nagrodę Nobla, profesor John A. Coleman dziwił się w „New York Timesie”: „Dlaczego Asturias?”.

¹² J. Karbowska w artykule *Ten trzeci* nie pozostawia cienia wątpliwości, że wyłącznie aspekt polityczny legł u podstaw wyboru spośród Borgesa i Carpentiera – trzeciego Asturiasa („Życie Literackie” 1971, nr 2, s. 10).

*Niejaka Mulatka*¹³, *Legendy gwatemalskie*¹⁴, *Bolesny piątek*¹⁵ oraz kilka wierszy¹⁶. Każde z wydań książkowych dostarczało nie tylko treść utworów Asturiasa, ale także przybliżało obiektywnie twórczość pisarza gwatemalskiego poprzez obszernie i wnikliwe posłowania.

Istotną rolę odegrało tu posłowie Rajmunda Kalickiego¹⁷, wydrukowane też w formie eseju¹⁸, w którym czytelnik miał okazję zapoznać się z biografią pisarza, omówieniem ważniejszych jego utworów i ich fachową oceną. Kalicki przywołuje też opinie samego Asturiasa, w których pisarz gwatemalski odwoływał się z upodobaniem do realizmu magicznego: „Między światem rzeczywistym – mówił – a magią istnieje jakaś trzecia kategoria rzeczywistości. Połączenie tego, co widzialne i dotykalne, z tym, co urojone. Podobne jest ono temu, czego szukali surrealiści skupieni wokół Bretona, a co można by określić mianem realizm magiczny”¹⁹.

Kalicki udowadnia dalej, że realizm magiczny ma bezpośredni związek z percepcją świata przez Indian, myślących obrazami. Postrzegają oni rzeczywistość jako oddzielne zjawiska i wyobrażenia, w których „znika świat realny a jawią się sny”²⁰. Autor eseju i posłowania nie kryje fascynacji piarstwem gwatemalskiego noblisty. Ponadto ujęcie sylwetki

¹³ M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka...*

¹⁴ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie...*

¹⁵ M.Á. Asturias, *Bolesny piątek*, przekład A. Nowak, Kraków 1983.

¹⁶ M.Á. Asturias, *Wiersze*, przekład A. Pałasz, „Kultura” 1974, nr 28, s. 5.

¹⁷ M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka...*, s. 83.

¹⁸ R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa...*, s. 127-130.

¹⁹ Ibidem, s. 129.

²⁰ Ibidem.

Miguela Ángela Asturiasa w aspekcie politycznym zostało już wielokrotnie ukazane. Polityka jest bowiem wielkim uproszczeniem w postrzeganiu dorobku literackiego przysłego noblisty w zakresie literatury, spłycona w pochopnych i powielanych sądach.

Za sprawą takich uproszczeń dochodzić może do jednostronnego wymiaru, zubożającego wielkość pisarza i błyskawicznego „zaszufladkowania” jego dorobku literackiego, z pominięciem cennych wartości i spostrzeżeń o charakterze i wymiarze ponadczasowym, którymi faktycznie się odznaczał. Ponadczasowości nie krystalizuje polityka, skazana wcześniej lub później w większym lub mniejszym stopniu na zatracenie waloru aktualności. Wszystko bowiem, co odznacza się taką cechą, szybko ulega dezaktualizacji. Słusznie zauważa Kazimierz Cysewski, pisząc: „dezaktualizują się przede wszystkim te utwory, które są bardzo mocno osadzone w określonej rzeczywistości komunikacyjnej i w których propaguje się doraźne wartości z myślą o «tu» i «teraz»”²¹. Należy zatem spojrzeć na twórczość Miguela Ángela Asturiasa w jej ponadczasowym wymiarze i ujęciu, pełniej oddającym fenomen pisarstwa noblisty.

Może zatem należałoby się skupić na cechach procesu twórczego i literackiego artyzmu. Miguela Ángela Asturiasa cechowała ogromna pracowitość oraz talent literacki i badawczy, czego dobitnym przykładem może być fakt, iż wiele

²¹ K. Cysewski, *Moral i wartość*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży*, pod redakcją J. Papuzińskiej, B. Żurakowskiego, Warszawa–Poznań 1985, s. 156.

lat poświęcił na badanie języka Indian. Skoncentrowanie się zatem jedynie na historycznie ważnych faktach o charakterze społecznym, którymi w danej chwili się posiłkował, może być daleko niewystarczające. Tymi aspektami zająć się powinni raczej politycy i politolodzy niżli literaturoznawcy, których zakres zainteresowań badawczych daleko wykracza poza ramy fabularne. Świat przedstawiony nie oscyluje bowiem jedynie wokół fabuły, nie mówiąc już o poezji Miguela Ángela Asturiasa, której siła oddziałuje do dziś swym pięknem, a przecież nawet – jak zauważa Enrique Anderson Imbert – „powieści Asturiasa owiane są aurą poezji”²².

Zacząć by zatem może należało od surrealizmu Kafki, Bretona i innych pisarzy, z którymi porównywany był Miguel Á. Asturias. Choćby z Franzem Kafką. Jest bowiem wiele paraleli u obydwu pisarzy: praca w urzędach (w ubezpieczeniowej firmie wykonywana przez Kafkę i w dyplomacji, sprawowana przez M.Á. Asturiasa), które wywarły wpływ na osobowość pisarską i krystalizowanie się stylu, przyjaźnie Franza Kafki z Maxem Brodem i Miguela Á. Asturiasa z Davidem Velą²³ oraz m.in.: „z Aragonem, Eluardem, Picassem i wieloma innymi postępowymi pisarzami i artystami”²⁴, czy nadzieje pokładane przez rodziców w synach, kontynu-

²² E.A. Imbert, op. cit., s. 236.

²³ „David Vela, periodista y escritor, gran amigo de Asturias (Guatemala 1901-1994)” [„David Vela, dziennikarz i pisarz, wielki przyjaciel Asturiasa (Gwatemala 1901-1994)”]. A.V. de León Benítez de Moreno, *Aproximacion al imaginario de Miguel Ángel Asturias en «Sien de alondra»*, Guatemala 2001, http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1285.pdf (dostęp 25 VI 2019).

²⁴ F. Păcurariu, op. cit., s. 309.

jących rodzinne tradycje prawnicze (M.Á. Asturias, podobnie jak jego ojciec – adwokat, ukończył prawo) i in.

Dlatego do zrozumienia twórczości Asturiasa konieczny wydaje się komentarz dotyczący jego ojczyzny, Gwatemali, oraz warunków życia w niej. Gwatemala, w obiegowym przekazie, uznawana jest przez Latynosów, i nie tylko, za najbardziej europejski kraj w całej Ameryce Łacińskiej. Znana turystom europejskim i północnoamerykańskim, szczyli się słowami, iż: „Gwatemala nie wykorzystuje turystów, Gwatemala wykorzystuje turystykę”²⁵. Jakby jednak nie interpretować tej przewrotności, to jedno jest pewne: Gwatemala to piękny kraj, o czym świadczą nawet słowa piosenki: „Piękna jest moja Gwatemala, ten wielki kraj...”; kraj określany mianem „kraju wiecznej wiosny”. W obecnych czasach dziwi jednak fakt, iż mimo obchodów ustanowienia Gwatemali Stolicą Kultury Latinoamerykańskiej w 2015 roku, z Polski nie był możliwy w żadnym z biur podróży jakikolwiek rejs lotniczy do Gwatemali. Przyczyn jest pewnie kilka, ale jedną z nich może być fakt, iż jest to kraj bardzo niebezpieczny. Pod tym względem porównywalny jest z Irakiem²⁶.

Nie zmienia to faktu, iż Gwatemala zasługuje na uwagę z wielu powodów, nie tylko politycznych, archeologicznych czy etnograficznych. Jest bowiem także krajem interesującej bohemy artystycznej i intelektualnej. Stan naszych badań

²⁵ Przekłady z oryginałów własne.

²⁶ Rozmowa Danuty Muchy z Renato Vásquezem Velásquezem (Gwatemala) z dnia 30.09.2018.

w aspektach omawianych w niniejszej książce, w odniesieniu do Gwatemali, należy w Polsce do pionierskich. Bo choć wiele o kulturze i literaturze tego kraju napisano w nim samym, za sprawą badań prowadzonych na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu San Carlos w Gwatemali – nota bene czwartego najstarszego uniwersytetu Ameryki Łacińskiej liczącego ponad 500 lat – to w naszym obiegu wydawniczym istnieją tylko pojedyncze powieści i opowiadania Asturiasa przełożone na język polski.

Z tego właśnie powodu postanowiłam opublikować w jednym miejscu wszystkie, upowszechniane dotąd w osobnych artykułach, informacje na temat jedyne go noblisty gwatemalskiego w zakresie literatury pięknej – Miguela Ángela Asturiasa²⁷. Prace na temat Asturiasa, autorstwa piszącej te słowa, a mieszkającej wcześniej w Gwatemali, drukowane były wcześniej w Polsce i w Gwatemali.

Książka *Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Pisarz i dzieło* powstawała przez wiele lat. Przez analogię do podobnych działań w odniesieniu do innej książki, autorstwa Jana Białostockiego, śmiało można stwierdzić i w naszym przypadku, iż: „trudno byłoby wskazać dokładnie na jej źródła”²⁸. Za J. Białostockim można też i w naszym przypadku powiedzieć dalej, że: „Czytelnik może zauważyć, że w nie-

²⁷ W Gwatemali jest jeszcze laureatka Pokojowej Nagrody Nobla Rigoberta Menchú Tum (1992).

²⁸ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963. Pełen cytat brzmi: „Książka taka jak niniejsza [*Sztuka cenniejsza niż złoto* – przyp. D.M.], choć niezbyt długa, powstaje długo i trudno wskazać dokładnie na jej źródła”, s. 6.

których wypadkach w niniejszej książce znalazły się sformułowania publikowane przez autora już poprzednio”²⁹.

Gwatemala to nazwa kraju, a także nazwa stolicy. Nic więc dziwnego, iż pisząc o Gwatemali często dodaje się słowo: „miasto” w odniesieniu do jego stolicy. Geograficznie miasto Guatemala – stolica leży wysoko w górach, więc nad poziomem morza, co skutkuje niższymi temperaturami niż nadmorski tropik. Nie tylko klimat jest dla Europejczyka zaskoczeniem, bowiem temperatura powietrza w stolicy w czerwcu wynosi, podobnie jak w Polsce, ok. 22-25 stopni Celsjusza. Podobieństw jest znacznie więcej, bo i w języku hiszpańskim, o którym Latynosi zwykli mówić, iż jest źle mówionym językiem polskim, jak i stylu życia, znamionym także dla polskich realiów, wysokim kontekście³⁰.

Gwatemala, z której wywodzi się m.in. Miguel Ángel Asturias, noblista w dziedzinie literatury z 1967 roku, jest niewielkim krajem Ameryki Środkowej, położonym między Oceanem Atlantyckim a Pacyfikiem. To kraj Międzymorza, gdzie 22 listopada 1824 roku konstytucja Federalnej Republiki Ameryki Środkowej sankcjonowała jedność pięciu byłych prowincji gwatemalskiej kapitanii generalnej: Gwa-

²⁹ Ibidem.

³⁰ Autorem określeń „wysokiego i niskiego kontekstu” jest Edward Hall; różnice polegają na dosłowności lub braku dosłowności informacji i zachowań w ich zawołowanej formie. W Ameryce Łacińskiej obowiązuje wysoki kontekst, natomiast w Europie – istnieje przewaga niskiego kontekstu. W Polsce występuje zarówno wysoki, jak i niski kontekst. Ten ostatni znamionny jest m.in. dla USA. Szerzej zob.: S. Reynold, D. Valentine, *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009.

temali, Salwadoru, Hondurasu, Nikaragui i Kostaryki³¹. Wszystkie cztery republiki szczytą się dziedzictwem wielkich kultur indiańskich, przy których okres kolonialny był regresem kulturowym. Już w 1844 roku rządy w Gwatemali sprawował półanalfabeta i dyktator Rafael Carrera. Nie lepiej było za rządów dyktatury Manuela Estrady Cabrery (1898-1920; a o nim właśnie i jego rządach traktuje powieść *El Señor Presidente* Miguela Ángela Asturiasa) i Jorge Ubioco (1934-1948). Potem nastąpiła zbrojna interwencja zorganizowana przez United Fruit, która miała na celu obalenie postępowego rządu Arbenza.

Ta polityczna sytuacja przekładała się na całe życie kulturalne Gwatemali. Cofnijmy się nieco w czasie. Liczba analfabetów u schyłku epoki kolonialnej, gdy zwiększyła się wydatnie ilość ośrodków nauki, sięgała 90 procent. Nie było więc praktycznie dla kogo pisać i tworzyć literatury. Głównymi przedmiotami wykładanymi na Uniwersytecie św. Karola w Gwatemali były teologia i filozofia scholastyczna, wzorowana na średniowiecznych szkołach. Mimo wszystko sytuacja w Gwatemali na tle innych krajów Miedzymorza była wyjątkowo korzystna: najpierw niezwykle prężny rozkwit nauki w dobie tzw. Gwatemalskiego Oświecenia, potem

³¹ Zagadnienia sytuacji politycznej i literackiej w Gwatemali referuję w oparciu o: J. Kühn, *Posłowie*, [w:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, przekład J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca, R. Kalicki, J. Kühn i in., Kraków 1979.

pierwszy uniwersytet (1676), jako trzecia kolonia, po Meksyku i Limie, otrzymała drukarnię (1659)³².

Rys dotyczący Gwatemali nie byłby pełny, gdyby nie wspomnieć o gwatemalskich publikacjach na temat twórczości Asturiasa. W ojczyźnie pisarza kilkakrotnie podejmowano próby napisania biografii³³, ale jak dotąd najbardziej udana jest biografia autorstwa kuzyna noblisty M. Gonzalo Asturiasa³⁴. Warto zaznaczyć, iż w obecnej książce zamieszczone zostają informacje o okresach wzmożonej publicystyki na temat Asturiasa, która najpierw wystąpiła w Gwatemali w chwili nadania Asturiasowi Nagrody Nobla, a potem pojawiła się, w szerszej odświeżeniu, z okazji 100-lecia urodzin pisarza (1999) oraz ostatnio w 2017 roku z okazji 50-lecia nadania Nobla Miguelowi Ángelowi Asturiasowi.

W kręgu twórczości

Eduardo Cot Ajú w artykule *Miguel Ángel Asturias escritor inmortal (Miguel Ángel Asturias pisarz nieśmiertelny)*³⁵ określa twórczość Asturiasa, mimo upływu czasu, jako najcenniejszy rozdział w literaturze gwatemalskiej. Jest rzeczą

³² Fragment artykułu: D. Mucha, *Literatura w cieniu dyktatury*, „Akant” 2009, nr 2 (145), s. 35-37.

³³ Do znanych w świecie monografii należą m.in.: M.Á. Carrera, *¿Cómo era Miguel Ángel Asturias?*, Guatemala 1999; A.J. Castelpoggi, *Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1961; E.L. Hill, *Miguel Ángel Asturias*, Nueva York 1972; J. Sáenz, *Genio y Figura de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1974.

³⁴ M.G. Asturias, *Miguel Ángel Asturias mas que una biografía. Biografía breve de Miguel Ángel Asturias*, Guatemala 1999.

³⁵ E.C. Ajú, op. cit.

wręcz paradoksalną, iż wywodzący się z wysokich sfer społecznych pisarz, musiał we Francji szukać wiedzy na temat Indian i Gwatemali, z której pochodził³⁶. Tym bardziej to zdumiewające, iż wywodził się z rodziny wielkowiejskiej i nie był Indianinem, lecz Metysem, co w praktyce oznaczało, i nadal oznacza, łatwy dostęp do wiedzy uniwersyteckiej, której zdobywanie rozpoczął przecież w Gwatemali.

Z biegiem lat podczas podróży i badań naukowych, które prowadził na paryskiej Sorbonie, osiągnął nie tylko ogromną usystematyzowaną wiedzę o kulturze Majów, ale zetknął się też z surrealizmem francuskim, który włączył do swej twórczości jako najdoskonalszy, a wręcz jedyny w swym rodzaju, bo obrazowy, transfer oddający charakter przeżyć indiańskich. Włączając surrealizm do realizmu, uzyskał w rezultacie tego połączenia efekt realizmu magicznego, stając się prekursorem owego prądu w całej Ameryce Łacińskiej. Może na tym właśnie polega wkład Gwatemali w XX wiek, że wydała człowieka tej miary, co Miguel Ángel Asturias.

Dzięki niezliczonym podróżom i zmianom miejsc zamieszkania „zdobył wiedzę o Majach i Gwatemali oraz zdolność do przekazania tej wiedzy czytelnikom w taki sposób, że nikt nie był w stanie go w tym pokonać”³⁷. Miguel Ángel Asturias lubił włączać wierzenia indiańskie do swej literatury, ze szczególnym uwzględnieniem kultury Majów, będącej sercem Imperium Majów w Gwatemali. A co ważne, mimo iż

³⁶ *Miguel Ángel Asturias*, [w:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (dostęp 25 I 2019).

³⁷ *Ibidem*.

wiedzę o Majach pozyskał z dala od Gwatemali, potrafił nadal utożsamiać się w twórczości z jej rdzennymi potomkami³⁸. Trzeba przyznać, iż przekonująco brzmią słowa skoncentrowane na głównej metodzie pisarskiej Asturiasa, iż odwołuje się do kultury Majów, choć sam nie jest Indianinem, lecz Metysem.

Nazywając siebie mimo to „rzecznikiem swojego plebienia”, uwiarygadnia postawę proindianistyczną, której nie sposób oczekiwać od Amerykanów. „Wiedział, że nikt nie uwierzy w opis Indian widziany oczami Amerykanów, dlatego użył swojej własnej historii w Gwatemali, aby utożsamić się z Majami i dać w ten sposób autentyczną i wiarygodną społeczno-polityczną argumentację problemów Majów, co szczególnie widoczne jest w *Legendach gwatemalskich*, opisujących kulturę Majów sprzed wpływów hiszpańskich”³⁹. Cenne wydaje się spostrzeżenie strony gwatemalskiej dotyczące często zmieniającej się postawy „z lewej na prawą stronę”, także w przypadku Asturiasa. Wydaje nam się to jakimś nieporozumieniem. Bo rzeczywiście trudno zrozumieć, że w odniesieniu do wybranego niegdyś prezydenta Gwatemali na pytanie, czy jest lewicowy, czy prawicowy, odpowiedź Gwatemalczyka brzmiała: „On jest lewicowo-prawicowy”.

Trzeba jednak znać historię Gwatemali i samych Gwatemalczyków, by zrozumieć te sprzeczności.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

W trakcie swojego życia zmieniał się od prawej do lewej [...], ponieważ jego dzieło ma dwie przeciwstawne idee: jedną, która wspiera rząd o tematyce narodowej, gdy był ambasadorem, a drugą, iż odrzuca rząd z punktu widzenia rdzennych mieszkańców Gwatemali. W swojej karierze miał na celu wyrażanie moralnych i społecznych pragnień Indian. [...] Powieść *Pan Prezydent* Asturiasa ukazuje strasznego dyktatora Gwatemali, Manuela Estradę Cabrere, ale czyni to w sposób pośredni. [...] W rzeczywistości starał się, aby jego opis odzwierciedlał Gwatemalę pod dyktaturą prezydenta Jorge Ubico. Nie mógł opublikować *Pana Prezydenta* w 1933 roku po powrocie do Gwatemali z Paryża. Dopiero po upadku rządów Ubico (1944), Asturias wyjechał do Meksyku, gdzie ostatecznie mógł opublikować powieść (1946), która przyniosła mu wielki sukces⁴⁰.

Proza

El Señor Presidente

Powieść *El Señor Presidente* należy do najbardziej znanych i cenionych przez krytyków powieści Miguela Ángela Asturiasa. „Według kilku pisarzy, jest to powieść uznawana za jedną z najlepszych amerykańskich powieści zarówno pod względem treści, jak i formy”⁴¹. Znana też w Ameryce Łacińskiej, w której, za każdym razem, gdy w którymś kraju rodzi się podobna tematyka, znika z półek księgarskich. Stosownie do istoty wysokiego kontekstu, powieść jest wysoce zmetaforyzowana, zawoalowana, a postać tytułowa pojawia się zaledwie 6 razy w całej książce.

⁴⁰ Miguel Ángel Asturias, [w:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (dostęp 25 I 2019).

⁴¹ Por.: E.C. Ajú, op. cit.

Choć tak dalece posunięta jest wyobraźnia pisarza, to jednak wszyscy rozumieją, o kim w niej mowa. Umiejętnością dodatkowo ważną i cenną jest posługiwanie się frazeologizmami gwatemalskimi. Stanowi to barierę nie do pokonania dla wielu tłumaczy. Stąd brak przekładów na wiele języków, w tym również na język polski. Utwór został ukończony w 1933 roku w Paryżu podczas wygnania z Gwatemali, wydrukowany zaś za pieniądze autora w Meksyku w 1946 roku. Nie bez znaczenia jest fakt, że podczas pracy nad powieścią Asturias związany był w surrealistami, a także z pisarzami latynoamerykańskimi, w tym z Alejo Carpentierem. Książka zaliczana jest do najlepszych dzieł o tyranii dyktatora, a także stanowi dogłębne studium strachu, przewijającego się przez karty całej powieści, wszechobecnego i paraliżującego.

W utworze zastosowane zostały przez Asturiasa surrealistyczne techniki oddające mentalność Indian oraz ich podświadomość. W warstwie fabularnej, charakteryzującej się ogromną liczbą wątków i bohaterów, ukazane jest zło szerzące się od szczytu władzy po wszystkie kręgi, po mieszkańców, ich domy i ulice. „Wiele wątków, takich jak sprawiedliwość i miłość, jest wyśmiewanych w powieści, a ucieczka od tyranii dyktatora jest pozornie niemożliwa. Każda postać w powieści jest głęboko dotknięta dyktaturą i musi walczyć o przetrwanie w przerażającej rzeczywistości”. Powieść doczekała się w 1974 roku teatralizacji, której dokonał dramaturg Hugo Carrilo. Jest też kilkakrotnie sfilmowana (1970, 1983, 2007).

Ludzie z kukurydzy

Hombres de maíz (1949; *Ludzie z kukurydzy* – polskie wydanie ukazało się w 2008 roku) jest uważane za arcydzieło Asturiasa, choć należy do najmniej znanych książek noblisty. Jest to

zbiór opowiadań złożonych z elementów legendarnych i realnych przeplatających się, lecz czasem rozpraszaających się bezładnie, jako że autor nie dość wyraźnie uświadamia sobie artystyczny cel, do którego zmierza. Jednym z jego zamiarów było przedstawienie walki między Indianami siejącymi kukurydzę jedynie dla uzyskania pożywienia a Kreolami, którzy czynią to dla zysku i wskutek swej zachłanności wyjaławiają glebę⁴².

Dobitnie ilustruje to poniższy cytat z powieści Asturiasa *Ludzie z kukurydzy*, w którym czytamy m.in.: „Wysiew ziarna kukurydzy jest świętym pokarmem dla człowieka, który został stworzony z kukurydzy / Wysiew ziarna kukurydzy dla pieniędzy jest przyczyną głodu człowieka, który został stworzony z kukurydzy / M.Á. Asturias, *Rzecznik kultury Majów*”⁴³.

Stosując realizm magiczny, Asturiasowi udaje się oddać klimat emocji towarzyszący niszczeniu jednej kultury przez drugą. Święty związek ziemi-matki z Indianami wydaje się niepodzielną całością, której rozerwać się nie da i nie wolno tego czynić dla pieniędzy. Zerwanie tej życiodajnej więzi może doprowadzić do całkowitej izolacji wszystkiego, co

⁴² E.A. Imbert, op. cit., s. 236.

⁴³ Miguel Ángel Asturias, [w:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (dostęp 25 I 2019).

stanowi o życiu rdzennych mieszkańców. Asturias ukazuje w ten sposób prawdziwe oblicze plantatorów niebaczących na cenę, jaką dla Indian stanowi własna ziemia i jej płody. Czyni to za pomocą metafor, a nawet humoru, który choć jest czarnym humorem, to znakomicie oddaje klimat problematyki książki. Tytuł *Hombres de maíz* (*Ludzie z kukurydzy*) odnosi się do wiary Indian Maya, że ich ciało zostało stworzone z kukurydzy. Powieść jest napisana w sześciu częściach, z których każda bada kontrast tradycyjnych indiańskich zwyczajów i postępowego społeczeństwa. Książka Asturiasa analizuje magiczny świat rdzennych społeczności, temat, którego autor był zarówno pasjonatem, jak i znawcą. Powieść opiera się na tradycyjnej legendzie, ale historia jest autorstwa Asturiasa. Akcja toczy się wokół odizolowanej społeczności indiańskiej („ludzi z kukurydzy” lub „ludzi kukurydzy”), których ziemia jest zagrożona przez osoby postronne, z zamiarem komercyjnej eksploatacji. Tubyliczy przywódca, Gaspar Ilom, prowadzi opór rdzennej społeczności wobec plantatorów, którzy zabijają go w nadziei na udaremnienie rebelii. Poza grobem Ilom żyje jako „bohater ludowy”; pomimo jego wysiłków, ludzie nadal tracą ziemię.

W drugiej połowie powieści główną postacią jest listonosz Nicho, a historia opowiada o poszukiwaniu jego zaginionej żony. W trakcie swojej misji porzuca obowiązki wobec „białego społeczeństwa” i przekształca się w kojota, który reprezentuje jego opiekuńczego ducha. Ta transformacja

jest kolejnym odniesieniem do kultury Majów, czyli wiarą w nahualizm⁴⁴.

Trylogia bananowa

Na trylogię składają się następujące powieści Miguela Ángela Asturiasa: *Viento fuerte* (*Silny wiatr*, 1950), *El Papa verde* (*Zielony Papierz*, 1954) i *Los ojos de los enterrados* (*Oczy pogrzebanych*, 1960). Łączy je pierwiastek socjologiczny w większej mierze niż powieściowy. *Silny wiatr* nacechowany jest tematycznie nierówną walką drobnych producentów bananów z ogromną korporacją owocową. Z kolei w utworze *Zielony Papierz* ukazany jest obraz wyzysku chłopstwa przez korporację owocową; zaś w trzecim utworze, zatytułowanym *Oczy pogrzebanych*, ukazane są próby zorganizowanego przeciwstawienia się wyzyskowi korporacji bananowej. Wszystkie trzy utwory „owiane są aurą poezji”⁴⁵, a społeczna i polityczna rzeczywistość połączona została elementami świata tradycji Majów, ich snami i wyobraźnią Asturiasa, stanowiąc kolejną odsłonę realizmu magicznego pisarza. *Oczy pogrzebanych* kończą cykl zaangażowania poli-

⁴⁴ Nahualizm – termin utworzony od wyrazu *Nahual*. *Nahual* – wśród Indian była i jest bardzo rozpowszechniona wiara w ducha opiekuńczego, wcielonego w zwierzę, którą można porównać do wiary katolików w Anioła Stróża. Herrera w swojej książce o Indiach zachodnich pisze, „iż w ten sposób najpełniej oznacza się opiekuna i towarzysza, a trzeba dodać, że przyjaźń pomiędzy Indianinem i jego *nahuałem* bywa tak silna, iż śmierć jednego pociąga za sobą śmierć drugiego. Indianin wierzy, że pozbawiony *nahuala* osobnik nie może być ani potężny, ani bogaty”. M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie...*, s. 96.

⁴⁵ E.A. Imbert, op. cit., s. 236.

tycznego Asturiasa. Powraca z długiej drogi do początków fantastycznego świata wierzeń indiańskich, snów i mitów. „Pisarz, który nigdy nie opuścił labiryntu uczuć i mitów o swym kraju, powraca do nich z entuzjazmem. Powraca – zdaniem badacza Giuseppe Belliniego – do tej wartości artystycznej, najbardziej bliskiej i niepowtarzalnej”⁴⁶.

Wymienione powyżej dzieła prozatorskie Asturiasa stanowią przejaw zaangażowania społeczno-politycznego pisarza. Pozostałe powieści, przełożone na język polski, stanowią prozę poetycką nacechowaną realizmem magicznym i wierzeniami, mitami i symbolami kultury Majów. Odwołują się do wyobraźni indiańskiej poprzez mity, a w poezji poprzez archetypy. Łączy je sfera niepolityczna, lecz wyobraźniowa z udziałem snów i sennych indiańskich marzeń. Mowa tu o takich dziełach Miguela Ángela Asturiasa, jak: *Zwierciadło Lidy Sal* (polskie wydanie 1970), *Niejaka Mulatka* (polskie wydanie 1972), *Legendy gwatemalskie* (polskie wydanie 1979). W dziełach tych mity indiańskie można by także odnieść do swoistego dokumentu⁴⁷.

Leyendas de Guatemala

Za najważniejszy utwór Asturiasa należy uznać *Leyendas de Guatemala* (*Legendy gwatemalskie*). Ukazały się drukiem w Madrycie w 1930 roku i uznane zostały za pierwszy utwór realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej, co stanowiło

⁴⁶ G. Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*, [in:] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_04.pdf, s. 8 (dostęp 5 II 2019).

⁴⁷ R. Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1980, s. 123.

podstawę do uznania Asturiasa za prekursora realizmu magicznego.

„*Legendy* faktycznie powstały w latach 1923-1926. Stanowią pierwszy dokument o prawdziwej wartości literackiej Asturiasa. Książka natychmiast zwraca uwagę krytyków; wraz z tym faktem rozpoczyna się niekończąca się podróż, w wymiarze sentymentalnym, który podkreśla wartości gwatemalskiego świata jako esencji świata amerykańskiego”⁴⁸. *Legendy gwatemalskie* zawierają elementy baśniowe z okresu prekortezyjańskiego i kolonialnego. Przemieszane są tu zarówno wierzenia indiańskie, jak i chrześcijańskie, stąd na przykład mniszkom towarzyszą mity pogańskie (*Legenda o Cadejo*), zakonnikom zaś wątki baśniowe (*Legenda o Sombreronie*). Autor *Legend* podnosi też istotną kwestię z kultury indiańskiej dotyczącą znaczenia w ich tradycji *k o r z e n i*. Motyw *k o r z e n i* szczególnie widoczny jest w legendzie *Kiedy powracam pamięcią* oraz w opowiadaniu *Czarownicy wiosennej burzy*, gdzie stanowią ostoję stabilności w żywiole pożaru i trzęsień ziemi; one nie zasnęły pod ziemią, odnajdując czasem „odłamek gwiazdy albo miasto skarabeuszy”. W *Legendach gwatemalskich* „pisarz dokonał metaforycznego przeobrażenia magicznej wizji świata charakterystycznej dla Majów”⁴⁹. Tu w sposób niezwykle wyraźny nastąpi potwierdzenie słów, iż „realizm magiczny wspiera indiańska wiara w metamorfozę, przekonanie, że człowiek siłą własnej woli może powstać z kamienia lub przeistoczyć się w zwie-

⁴⁸ G. Bellini, op. cit.

⁴⁹ E.A. Imbert, op. cit., s. 233.

rzę, trwać w jednym miejscu jako człowiek, w innym jako jego sobowtór (*nahual*)”⁵⁰. O tym, jakie znaczenie dla realizmu magicznego mają mity i sny indiańskie dziś już nikogo przekonywać nie trzeba. Połączenia dokonał Miguel Ángel Asturias, włączając do realizmu mity i sny indiańskie, oddające, jego zdaniem, w najpełniejszy sposób realia rdzennych mieszkańców Ameryki Łacińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem mitologii Indian Maya Kicze w Gwatemali. W Paryżu dotarł do źródeł ukazujących ogromne zdobycze cywilizacyjne Indian w czasach poprzedzających konkwistę. Oddają to słowa, iż „przed przybyciem hiszpańskich konkwistadorów cywilizacja była bardzo zaawansowana politycznie, gospodarczo i społecznie”. Zrozumiał niezwykłą wagę świata, który zniknie, jeśli ktoś go od tego nie uchroni. Poczul w sobie misję obrony wartości, z którymi się utożsamiał jako potomek Indian. Do tego stopnia „wierzył w świętość tradycji Majów, że pracował nad przywróceniem życia do swojej kultury poprzez włączenie indiańskich obrazów i tradycji do swoich powieści”⁵¹. Umiejętność łączenia mitów i snów indiańskich z realnym światem, stanowiąca w rezultacie nową jakość, czyli realizm magiczny, będzie odtąd domeną w całym niemal pisarstwie Asturiasa. Proza poetycka Asturiasa staje się wręcz nieodzowna do zrozumienia Gwatemali i jej rdzennych mieszkańców. Nic dziwnego, że dostrzegła to Akademia Szwedzka, nadając właśnie za to Nagrodę Nobla Miguelowi Ángelowi Asturiasowi. Ktokolwiek był w Gwa-

⁵⁰ Op. cit., s. 130.

⁵¹ Ibidem.

temali i zna jej specyfikę, nigdy dziwić się tej decyzji nie powinien. *Legendy gwatemalskie* wprowadzają bowiem w świat wierzeń różnymi drogami i sposobami literackiego wyrazu. Tu nie dziwi, iż Miguel Ángel Asturias nazwany jest wielkim poetą⁵². Pisarz odwołuje się nie tylko do własnych odczuć i wspomnień z pobytu w ojczyźnie, ale oddaje obraz wręcz portretowy niezapisanego świata, istniejącego w ustnym przekazie, wysoce zmetaforyzowanego. Budując świat przedstawiony fabułami płynącymi z ust indiańskich czarowników, osadza go w czasie, miejscu, w akcie stworzenia świata i przenikania do świadomości poprzez sny.

Wysoki kontekst, charakterystyczny dla Ameryki Łacińskiej, nie może istnieć bez udziału literatury. Również ona, jako przejaw ludzkiej wyobraźni i intelektualnej potrzeby, musi siłą rzeczy być nacechowana wysokim kontekstem. I choć wiele wskazuje w historii na odstępstwa od zawołowania treści na rzecz ich bezpośredniego nazywania, to jednak w społecznym rozumieniu nie znajdują one odbicia. Zawołowany przekaz o wiele silniej oddziałuje na wyobraźnię niż bezpośredni, postrzegany w Ameryce Łacińskiej za nietaktowny i świadczący o braku ogłady i dobrych manier. Obserwacje czynione na co dzień szybko utwierdzą nas w przekonaniu, że jeśli nie będziemy stosować się do zasad wysokiego kontekstu w Ameryce Łacińskiej, to nie będziemy w stanie ani zrozumieć jej mieszkańców, ani przez nich nie zostaniemy zrozumiani. Rozczarowania mogą być bardzo przykre w skutkach i na ogół doprowadzać do frustracji. Dla-

⁵² E.C. Ajú, op. cit.

tego dzieła literackie Miguela Ángela Asturiasa wprowadzają pewien ład, dzięki przywołaniu legend, leżących u podstaw obecnego stanu rzeczy, nazywanego wysokim kontekstem. Dzięki niemu możemy dużo łatwiej zrozumieć psychikę Gwatemalczyków, a i swoją własną, bowiem spostrzeżenia indiańskie mają duży potencjał przekazu treści uniwersalnych znamienych dla mieszkańców wszystkich szerokości geograficznych.

Jeśli uznamy za badaczami, iż powstanie mitów i legend przypada na lata 60. przed naszą erą, a konkwista dążyła do ich całkowitego unicestwienia, to gdyby nie dzieła literackie Miguela Ángela Asturiasa, nie byłoby dziś potężnego dowodu na myślenie Indian funkcjonujące nadal w ustnych przekazach języka kicze, który znają wyłącznie Indianie. Świat indiańskich wierzeń i potęgi słowa, jako nacechowanego siłą sprawczą, przenika do naszej świadomości nie tylko znacznymi słowami opowieściami, lecz także całą gamą środków literackiego i artystycznego wyrazu poprzez liczne powtórzenia niczym refren, poprzez słowa dźwiękonaśladowcze oddające rytm tańców indiańskich i rolę ciszy. Asturiasowi udaje się wytworzyć specyficzny klimat. Także poprzez interpunkcję, w której często stosuje wykrzyknienie. Cały przekaz wibruje w nas swoistym oddaniem wrzawy, ale i smutku w słowach indiańskiej pary gawędziarzy, snującej jak w półśnie swoje opowieści. Wszystko w niej znaczy. Wszystko oddziałuje. I jest ze sobą ściśle powiązane. Ten indiański śpiew nie ma ani początku ani końca. Narrator przysłuchuje mu się uważnie i jest nie tylko zaznajamiany z legendami, ale także

czynnie w nich uczestniczy, co potęguje siłę literackiego przekazu. To, co dla zwykłego przechodnia lub turysty z Europy może stanowić jedynie spostrzeżenie, na przykład trzęsienia ziemi czy widok wulkanów rozumianych sejsmologicznie, to w indiańskich opowieściach jest uczłowieczone, nacechowane swoistą świętością. Taki jest też stosunek Indian do swej ziemi i kukurydzy, stanowiącej źródło życia nie tylko w sensie pożywienia, ale nawet podczas liczenia na jego ziarnach. Jest to trudne do zrozumienia przez przybyszów, pozbawionych głębi przeżyć, znajomości mitów, i mechanicznie oraz komercyjnie podchodzących do plonów ziemi gwatemalskiej, ziemi indiańskiej. *Legendy gwatemalskie* stanowią więc nie tylko opis świata Indian, ale także dokument historii, konieczny wymagającej zapisu, by nie przemięła jego wyjątkowość⁵³.

Studiowanie przez Asturiasa na paryskiej Sorbonie świętych ksiąg Majów *Popol Vuh* umożliwiło ich poznanie, choć wywiezione tam zostały przed laty, by były z dala od Gwatemali i nie utrudniały działań konkwisty. Przenikają one teraz poprzez dzieła Miguela Ángela Asturiasa, który *Legendami gwatemalskimi* wyznaczył nowy kierunek w literaturze światowej, do czytelników, oddziałując na ich wszystkie zmysły, pogłębiając świat o głębię filozoficznych treści. W kulturze gwatemalskiej wysoki kontekst, w którym istnieje bardzo specyficzne poczucie czasu, może dziwić, ale poprzez

⁵³ „[Legendy] są potocznym odczuciem faktów czy wręcz faktami «w działaniu», modelującymi przyszłe zachowania ludzi”. R. Sulima, op. cit., s. 123.

legendy wyjaśnia jego przyczyny. W Gwatemali nikt nie przybywa (np. na zaproszenie na bankiet) punktualnie, lecz z trzygodzinnym spóźnieniem. O wiele lepiej zrozumieć to można, czytając *Legendę o Wulkanie*, w której czas jest niemal wiecznością i gdy „las stawał się człowiekiem”, a S ł o w o rządziło światem Indian Kicze. Nieprzypadkowo odczuwał to pisarz Miguel Ángel Asturias, Gwatemalczyk. Rozpoczęte od obrazu Gwatemali *Legendy gwatemalskie* nie pozostawiają czytelnika obojętnym. Nie były też obojętne Asturiasowi. Powodowany wielką tęsknotą za domem rodzinnym, a szczególnie Matką-Indianką, pragnął w ten sposób uciszyć swą tęsknotę, oddając hołd ziemi będącej własnością Indian Maya Kicze.

Zarysowany w wielkim skrócie, wręcz naszkicowany, widok Gwatemali nosi znamiona wierzeń indiańskich rozpisanych w kolejnych odsłonach-legendach. Czytając pierwszy rozdział *Legend gwatemalskich* zatytułowany *Gwatemala*, przeplatany jak refrenem słowami: „Straszydło ze Snów snuje opowieści”, przemierzamy ulice, miasta Gwatemali, m.in. Antiguę, Tikal, jezioro Atitlan, mijamy domy i ludzi, jakby zaproszeni do obcowania z ziemią, rodzącą kamienie przez słowo mające moc sprawczą⁵⁴. Przemierzamy zatem zaułki, mijamy wulkany, wodne ujęcia, w których odbijają się twarze i *nahual*, w którym Indianie postrzegają opiekuna, podobnie jak w wierze chrześcijańskiej Anioła Stróża. Asturias pisze: „Pamięć wchodzi po schodach prowadzących do hiszpańskich miast. [...] Budzą mnie pierwsze głosy, dojeżdża-

⁵⁴ Por. także: D. Mucha, *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2013, nr 1.

my. [...] Rzeczywiste są już białe domki, które z góry przypominają figuryнки z szopki. [...] Mój kraj! Mój kraj!”. W *Legendach gwatemalskich* niemal każde ze znamienych dla Indian słów natychmiast opatrywane jest przypisami, wprowadzającymi czytelnika w zaszyfowaną symbolami gwatemalską rzeczywistość⁵⁵.

Na dowód tęsknoty Autor, tuż po opisie ojczyzny, zamieszcza drugi rozdział-legendę zatytułowaną *Kiedy powracam pamięcią*. Powstaje przed naszymi oczami obraz dwojga Indian José i Augustyny, którzy smucą się wiekiem przybysza-narratora, liczonym na paciorkach kukurydzy od lewej do prawej (zgodnie z tradycją indiańską). Pisarz sytuuje ich w lasach pełnych drzew, symbolizujących liczne plemiona indiańskie. Ich życie upływa między wschodem Słońca i pojawieniem się Księżycy. Augustina, zdrobniale zwana Niñą (tak mówi się w Gwatemali na małe dziewczynki) pod wpływem krzewu chipilin, o właściwościach narkotycznych, snuje swą opowieść słowami: „postradałam poczucie czasu jako następstwa dni i nocy”. W sukurs tym wynurzeniom przychodzą słowa Don Chepe (José), który mówi: „słyszałem śpiew podczas pełni Księżycy i stałem się piękny i przejrzysty”. Do rozmowy włącza się wówczas narrator, a czyni to słowami: „To prawda, pożegnałem was pewnego kwietniowego ranka i poszedłem do lasu. A mieliście już sto lat. Jesteście wieczni. [...] Jesteście nie posiadającą wieku duszą kamieni i nigdy nie starzejącą się ziemią pól”. Narrator na-

⁵⁵ *Legendy gwatemalskie* M.Á. Asturiasa zawierają *Indeks zwrotów i wyrażenń alegorycznych*.

zywa siebie „Złotą Skórą”, co dla dwojga staruszków, pewnie indiańskich czarowników, oznacza, iż został mianowany wodzem snującym opowieść o swym losie. Fragment ten ujawnia dwa punkty kulminacyjne: pierwszy – pokrycie go czterema magicznymi drogami zamienianymi w węże; drugi – gdy przyrównuje siebie do Kukulkana, czyli Władcy nieba. Można ten fakt – jak czytamy w komentarzach – przyrównać do nowego wcielenia Władcy nieba, czującego się skrzepowanym przez k o r z e n i e . Wszystko owiane jest aurą niezwykłości i tajemniczości, spotęgowaną rytmem tańca i przeplatany jakby refrenem słowami: „i tańczyli ze śpiewem: Niech zakiełkuje życie, niech wstanie świt. [...] Dajcie mi zielone drogi, zielone ścieżki”. Po czym, zatracając się w tańcu plemiennym jak w refrenie, wybrzmia ponownie słowa: „I tańczyli ze śpiewem”. Ale zaczyna się zmierzchać. Ten stan opisuje Asturias następującymi słowami: „Ściemnia się. [...] Oszłamiająca noc. [...] W leśnym cieniu oszukują mnie zmysły: słyszę dźwięk marimby. [...] Po hałasie następuje cisza, po morzu pustynia. Oszłamiająca noc. W ciemności nic nie istnieje. W ciemności nic nie istnieje. W ciemności nic nie istnieje...”⁵⁶. „Wieczór męczy swym patrzeniem udreżonego zwierzęcia. [...] / – Ślepcy widzą drogę oczami psów – konkluduje Don Chepe. / – Skrzydła są łańcuchami, które przykuwają nas do nieba! Konkluduje Niña Tina. / I urywa się rozmowa”⁵⁷.

⁵⁶ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie...*, s. 13.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 15.

W *Legendzie o Wulkanie* z kolei widnieje motto: „Był w którymś wieku dzień, który trwał całe stulecia”. Wulkan, najbardziej typowy widok w Gwatemali (w której ziemia trzęsie się codziennie, co wyczuwają jedynie rodowici Gwatemalczyki), jest metaforą ruchów sejsmicznych całej Gwatemali. Nigdy nie wiadomo, kiedy trzęsienie ziemi stanie się groźne i w niwecz obróci cały dorobek stuleci. Ludzie wybiegają wówczas przed swe domy z krzykiem „Temblor!”⁵⁸. Wyobraźmy sobie, jak ubogi może być widok sfotografowanego wulkanu i jak silnie zobrazowany został w *Legendzie o wulkanie*. Legenda rozpoczyna się słowami: „Sześciu mężczyzn zaludniło Krainę Drzew (Kraina Indian Kicze); trzech przychodziło z wiatrem, a trzech wodą, chociaż dostrzegano się tylko trzech”⁵⁹. Pojawia się też „Symbol”, z którym obcował Nido [dosłownie: gniazdo – przyp. D.M.], był to „jeden z trzech przybywających z wiatrem, [który] przejrzał i towarzysze nazwali go Nido”⁶⁰. Odtąd będą posuwali się wspólnie. „Puszczą była przedłużeniem morza na lądzie”⁶¹. O krok od rzeki mrugały dwie góry: góra Ca-

⁵⁸ Po hiszpańsku „trzęsienie ziemi”. Krzyk: „Temblor!” oznajmia trzęsienie ziemi i jest nawoływaniem, by wszyscy opuścili domy, gdyż pozostanie w nich grozi śmiercią pod zwałami ziemi lub w lejach pozostających po trzęsieniu ziemi. Zdarza się, iż ludzie jadący samochodem nie wyczuwają trzęsienia ziemi i mogą wpaść w otwory w ziemi, powstałe w ciągu kilku sekund. Zbliżające się trzęsienia ziemi wyczuwają wcześniej tylko papugi. Zbliżają się wówczas do ludzi, choć na ogół od nich stronią i są groźne. Łagodnieją wówczas i nawet siadają obok ludzi na krawędzi krzesel w salonie.

⁵⁹ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie...*, s. 16.

⁶⁰ Ibidem, s. 16.

⁶¹ Ibidem, s. 17.

brakán⁶² i góra chmur, którą zwano Hurakán⁶³. Góra chmur, która weszła na wulkan, aby paznokciami obrać jego krater⁶⁴. Wówczas niebo pociemniało, rozproszyły się wszystkie zwierzęta (szczegółowo wymieniane), „aż wreszcie zaczęły uciekać kamienie. Nie mocząc sobie rzęs wpadły do morza gwiazdy. Spadły w ręce ziemi, ślepej zebraczki, która nie wiedząc, że to gwiazdy, zgasła je by się nie poparzyć⁶⁵. Nido ujrzał znikających towarzyszy. „A kiedy pozostał sam, obcował z Symbolem...[...]. „Nido – powiedziało mu serce – na końcu tej drogi... I przerwał, gdyż przeleciała tuż obok jaskółka, żeby posłuchać, co mówił. Na próżno czekał potem na głos swego serca”. W niezmaconej ciszy „Usłyszał, że go wołano”. Na końcu niekończącej się dróżki „przyzywał go dudniący głos”. Piasek pod stopami zamieniał się w skrzydła. „Szedł i szedł. / Przed nim wypełniło przestrzeń bicie dzwonów. / Dzwony powtarzały w chmurach jego imię. Nido! / Nido! / Nido!Nido!Nido! / Nido!Nido!”. Na tym nie koniec doznań. Po chwili bowiem „drzewa zaroily się od gwiazd. I zobaczył świętego. Święty, kwiat i dziecko, oto przyjmowała go trójca. I usłyszał: «Nido, chcę abyś wznioł mi świątynię! / Głos potem rozpadł się jak bukiet róż, rozrzuconych na wiatr i zakwitły lilie w dłoni świętego, zaś na ustach dziecka – uśmiech». [...] Wulkan zgasił swe wnętrzości, [...] a Nido, który był mło-

⁶² Cabrakán – w mitologii Indian Kicze bóg trzęsień ziemi.

⁶³ Hurakán – najważniejsze z bóstw Indian Kicze, olbrzym wiatrów, duch nieba i niekiedy błyskawic.

⁶⁴ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie...*, s. 17.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 18.

dy, przeżywszy ów dzień, co trwał całe stulecia, postarzał się i zdążył tylko założyć miasto o stu domkach skupionych wokół świątyni”⁶⁶.

Na kartach *Legend* oddających świat nieistniejący i istniejący jednocześnie we śnie, w podświadomości, w słowie czy w korzeniach – nic się nie zaczyna i nie kończy. Obrazy bohaterów legend mieszają się w synkretycznym tańcu religii i wizji. Przeplatane rytmem barokowe obrazy są snem i majakami jednocześnie. Indianie zrosnięci z przyrodą stanowią jej kontynuację, a różni ich od niej jedynie s ł o w o . Ono jest wyznacznikiem, danym jedynie człowiekowi. Innym charakterystycznym motywem są k o r z e n i e . Trudne jest ich zrozumienie i rozpoznanie zasięgu, łączącego człowieka z ziemią ojczystą. Świat snów, przeplatany rzeczywistością i wzbogacony przez poetycką wizję Asturiasa.

Bibliografia:

1. *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, tom I, II, wprowadzenie i koordynacja prac C.F. Moréna, przełożyli G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.
2. Asturias M.Á., *Bolesny piątek, Posłowie* A. Komorowski, przekład A. Nowak, Kraków 1983.
3. Asturias M.Á., *Dziwna sztuka leczenia*, przekład A. Nowak, [w:] *Piętnaście opowiadań iberoamerykańskich*, wybór M. Kaniowa, *Posłowie* R. Kalicki, przełożyli Z. Chądzyńska, J.Z. Klave, A. Nowak i in., Kraków 1976.
4. Asturias M.Á., *Indianie schodzą do Mixco; Skarb*, przekład na j. polski F. Śnieja, „Tygodnik Powszechny” 1967, nr 50.

⁶⁶ Ibidem, s. 19.

5. Asturias M.Á., *Legenda o wulkanie*, przekład D. Rycerz, [w:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, przełożyli J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca i in., Kraków 1982.
6. Asturias M.Á., *Legendy gwatemalskie*, przekład J. Petry-Mroczkowska, *Posłowie* J. Petry, wydanie obejmuje ponadto *Indeks zwrotów i wyrażeń alegorycznych*, Kraków 1979.
7. Asturias M.Á., *Niejaka Mulatka*, przekład na j. polski A. Nowak, *Posłowie* R. Kalicki, Kraków 1977.
8. Asturias M.Á., *Rozmowa w ciemnościach*, fragment powieści *Pan Prezydent*, przekład J. Karbowska, „Kierunki” 1967, nr 50.
9. Asturias M.Á., *Wiersze*, przekład A. Pałasz, „Kultura” 1974, nr 28.
10. Asturias M.Á., *Zwierciadło Lidy Sal*, przekład na j. polski A. Olędzka-Frybesowa, ilustracje A. Krajewski, Warszawa 1970.
11. Asturias M.G., *Miguel Ángel Asturias mas que una biografía. Biografía breve de Miguel Ángel Asturias*, Guatemala 1999.
12. Bellini G., *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*, [in:] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_04.pdf.
13. Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963.
14. Blanzat J., *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 lutego 1953, Paryż.
15. Carrera M.A., *¿Cómo era Miguel Ángel Asturias?*, Guatemala 1999.
16. Castelpoggi A.J., *Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1961.
17. Cysewski K., *Morał i wartość*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży*, pod redakcją J. Papuzińskiej, B. Żurakowskiego, Warszawa–Poznań 1985.
18. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
19. Hill E.L., *Miguel Ángel Asturias*, Nueva York 1972.
20. Imbert E.A., *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, przekład W. Korcz, Warszawa 1986.
21. Kalicki R., *Kamienny sen Asturiasa*, „Twórczość” 1976, nr 3.
22. Karbowska J., *Ten trzeci*, „Życie Literackie” 1971, nr 2.
23. Kühn J., *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984.
24. Kühn J., *Posłowie*, [w:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, przekład J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca, R. Kalicki, J. Kühn i in., Kraków 1979.

25. León Benítez de Moreno A.V. de, *Aproximacion al imaginario de Miguel Ángel Asturias en «Sien de alondra»*, Guatemala 2001, http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1285.pdf.
26. Łukaszyk E., Pluta N., *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010.
27. *Miguel Ángel Asturias*, [w:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm>.
28. *Miguel Ángel Asturias*, [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias.
29. Mucha D., *Literatura w cieniu dyktatury*, „Akant” 2009, nr 2 (145).
30. Mucha D., *Recepcja twórczości Miguela Ángela Asturiasa w Polsce*, „Universidad de San Carlos”, Guatemala 31.01.2007.
31. Mucha D., *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2013, nr 1.
32. Păcurariu F., *Literatura Ameryki Łacińskiej*, przekład z j. rumuńskiego S. Wawrzkowicz, Warszawa 1970.
33. *Pisarz – Metys*, przełożył z francuskiego A. Międzyrzecki, „Poezja” 1968, nr 3.
34. *Pisarz – Metys*, przekład z j. francuskiego na j. polski A. Międzyrzecki, „Świat” 1967, nr 48.
35. Reynold S., Valentine D., *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009.
36. Rozmowa Danuty Muchy z Renato Vásquezem Velásquezem (Gwatemala) z dnia 30.09.2018.
37. Sáenz J., *Genio y Figura de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1974.
38. Sulima R., *Dokument i literatura*, Warszawa 1980.

JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges (1899-1986) to pisarz argentyński, parający się eseistyką, poezją i prozą. Pasjonował się głównie filozoficznymi aspektami sztuki, a jego twórczość nacechowana jest i metaforyką, i wyraźnie zbliżona jest też do „poezji czystej”. W filozofii nawiązywał do G. Berkeleya i D. Hume’a, podkreślając rozdźwięk między obiektywnym poznaniem świata a zwątpieniem w bieg czasu. W swym dorobku ma zbiory wierszy (m.in. *Fervor de Buenos Aires*, 1923), zbiory esejów (m.in. *Otras inquisiciones*, 1952), opowiadania (m.in. *Alef*, 1949)¹. Tyle słowniki, choć wiedza to bardzo ogólnikowa, wręcz sprowadzona do niezbędnego minimum. Więcej o Borgesie polski czytelnik znajdzie w monografii Rajmunda Kalickiego *Jorge Luis Borges*² oraz wstępach i posłowiach, zamieszczanych przy okazji przekładów książek pisarza na język polski.

W historii literatury światowej nazwisko Borgesa nieprzypadkowo występuje obok nazwiska Miguela Ángela Asturiasa (1899-1974), gwatemalskiego noblisty (1967). Obaj pisarze, wywodzący się z Ameryki Łacińskiej, ekspe-

¹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, s. 79; *Nowa encyklopedia powszechna*, Warszawa 1997, t. 1, s. 522.

² R. Kalicki, *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980.

rymentują w języku hiszpańskim³, obaj nawiązują do realizmu magicznego. Różnią ich natomiast wpływy, jakim podlegają. O ile Asturias jest pod wpływem surrealizmu francuskiego, z którym zetknął się podczas pobytu w Paryżu, o tyle na Borgesa zasadniczy wpływ miał ekspresjonizm niemiecki, który poznał w Genewie, w Szwajcarii. Różnice między mini trafnie komentują autorzy książki pt. *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, pisząc: „To, czego odmawia się twórczości Borgesa, tak przecież ważnej dla określenia całościowej wizji buenosaireńskiej mowy, ukazuje się w pełni w twórczości Asturiasa, przesyczonej fantazją i wyrażeniami z języka Majów i przepelnionego gorącym buntem przeciwko imperializmowi”⁴. Różnice nie są dziełem przypadku, o ile bowiem Asturias reprezentuje realizm magiczny, to Borges ociera się o ten kierunek jakby mimo woli, jego pozycja w tym względzie jest zmienna, a związki z realizmem magicznym – dość przewrotne. Podkreśla ten fakt Grzegorz Gazda, pisząc o „żywych polemikach na temat różnic między pojęciem *fantastico* – fantastyka, którym charakteryzowano np. twórczość Borgesa i Cortazara, a rea-

³ „[Borges] jest pierwszym, który zerwał z tradycją solennego gadulstwa. [...] I rzecz paradoksalna: ten pisarz, który zawsze lekcewał wartośći werbalne, dokonał prawdziwej rewolucji językowej” (R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, [w:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978. O języku M.Á. Asturiasa patrz m.in.: D. Mucha, *M.Á. Asturias – szkic do portretu*, [w:] *Szkice z literatury powszechnej*, Łódź 2007.

⁴ *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1, wprowadzenie i koordynacja prac C.F. Moréna, przekład na j. polski G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979, s. 240-241.

lizmem magicznym oraz dyskusje wokół związków tego prądu z surrealizmem, a także sceptyczny stosunek do tych etykiet samych pisarzy”⁵.

By zrozumieć w pełni dzieło Borgesa, poznać należy koniecznie jego wiersze, opowiadania i eseje, w których liryzm przeplata się z intelektualizmem. Zadebiutował w dwóch stylach: Rubéna Darío, z którym się żegnał, i w konsekwencji ultraizmu, z którym się witał⁶. Ultraizm łączył w sobie wszystkie nowoczesne tendencje, a jego głównym celem była „synchronizacja literatury hiszpańskiej z Europą”⁷. W praktyce oznaczało to organizowanie prowokacyjnych spotkań autorskich, nie stroniąc od skandali. Wiersze pisane w duchu ultraizmu natomiast przybierały zaskakującą i szokującą formę, ujawniając „irracjonalną wyobraźnię”. Ich budowa charakteryzowała się zabawą językową, humorem i parabolą. Ultraizm dotarł szybko do krajów Ameryki Łacińskiej, w tym także do Argentyny, gdzie rozpowszechniany był przez czasopismo „Prisma”. Borges już wcześniej jednak zetknął się z tym kierunkiem. Było to podczas jego pobytu w Hiszpanii (1918-1921) i na Majorce (1920), gdzie stworzył grupę ultraistyczną skupioną w kręgu czasopisma „Baleares”⁸. Początkowo były to zaledwie młodzieńcze próby Borgesa, jednak z biegiem lat, gdy był już pisarzem dojrzałym, zerwał rów-

⁵ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 548.

⁶ E. Imbert, *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, Warszawa 1986, s. 283.

⁷ G. Gazda, op. cit., s. 643.

⁸ Ibidem, s. 644.

niez z ultraizmem. Nie chciał już odtąd przyjmować żadnej innej manieri. Ten dokuczliwy brak po ultraizmie wypełnił doskonałą literaturą i wtedy dopiero rozpoczął swoją własną, oryginalną twórczość. Borges pisał w stylu ultraizmu. Zasady ultraizmu orientacji wymienił w jednym ze swych artykułów, podkreślając: 1) ograniczenie liryki do metafory, 2) eliminację zdań wtrąconych, 3) pozbawienie tekstu ornamentyki, dydaktyki niejasności, 4) łączenie obrazów w całość w celu spotęgowania sugestywności⁹. Nie wiadomo jednak dokładnie, kiedy się z tym kierunkiem rozstał. Pewne jest natomiast, że z biegiem czasu z pewnym niezadowoleniem mówił o swych „jałowych wierszach sekty, ultraistycznego nieporozumienia”¹⁰. Zanim jednak do tego doszło Borges w swego rodzaju manifestie programowym „orzekł dla poezji ultraistycznej nie tylko kres manieri lirycznych wyznań i «łami-główek ornamentalnych», ale również «sytuacji», czyli anegdoty”¹¹. Pierwsza zasada, jaką kierował się w poezji brzmiała: redukcja liryki do metafory¹². Brakuje jednak tej zasady w tomikach *Fervor de Buenos Aires* (1923) i *Luna de enfrente* (*Księżyc z przeciwka*, 1925), natomiast metaforami przepełnione jest wydanie kolejnego zbioru *Obras completas* (*Utwory zebrane*, 1964). Z punktu widzenia filozofii na uwa-

⁹ Zob. J.L. Borges, *Ultraismo*, „Nosotros” 1921, nr 151, rok XVI. Przywołuję za: F. Păcurariu, *Literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1970, s. 237.

¹⁰ E.A. Imbert, op.cit., s. 283.

¹¹ *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, op. cit., s. 227.

¹² Zagadnienie to referuję w oparciu o podręcznik E.A. Imberta, op. cit., s. 284-285.

gę zasługuje choćby wiersz pt. *Truco (Sztuczka)*¹³, który zawiera ulubioną myśl Borgesa, że cała ludzkość to jeden człowiek. Tak więc metafizyka u Borgesa oraz liryzm stanowią nierozdzielalną całość. Nic więc dziwnego, że zdegustowany formą wiersza, szukał pocieszenia najpierw w eseju, a potem w opowiadaniu. Choć warto pamiętać, że to właśnie poezja „jest kluczem do zrozumienia całej Borgesowskiej prozy”¹⁴.

Eseje i opowiadania zapewniły Borgesowi poczesne miejsce w literaturze światowej. Jego zbiory esejów to m.in.: *Inquisiciones (Dociekania, 1925)*, *El tamaño de mi esperanza (Rozmiar mojej nadziei, 1926)*, *El idioma de los argentinos (Język Argentyńczyków, 1928)*, *Discussion (Dyskusja, 1932)* i in.

Istotnym zagadnieniem jest w tym miejscu aspekt lingwistyczny, a mianowicie metajęzyk Borgesa. Zwraca na to uwagę Haroldo de Campos, pisząc m.in.: „Dla Borgesa «bibliotekarza z Babel» różnica pomiędzy esejem a fikcją literacką, między jego «śledztwami» a «fikcjami» praktycznie nie istnieje. Tematy takie, jak książka jedyna i anonimowa, ponadczasowa, która odtwarzana przez wieki [...] zajmują centralne miejsce zarówno w jego prozie eseistycznej, jak i opowiadaniach”¹⁵. W praktyce oznacza to interpretację motywów jako rozległej metafory, która przebiega od pisarza, który „jest pisany”, poprzez jego tekst. Przykład stanowi

¹³ Wiersz pochodzi z tomu *Fervor de Buenos Aires*.

¹⁴ R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, [w:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978.

¹⁵ H. de Campos, *Wymiar metajęzykowy*, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, op. cit., s. 28.

opowiadanie *Examen de la obra Herbert Quain (Fikcje)*, w którym ironiczna redakcja sprowadza się do analizy dzieła eksperymentującego pisarza, który nigdy nie istniał¹⁶. To tekst bardzo krótki, a jego styl „eliminuje granice między literaturą jako dziełem sztuki słowa a krytyką jako metajęzykiem pośredniczącym dla języka przedmiotu”¹⁷.

Często w odniesieniu do twórczości, zwłaszcza poetyckiej, Borgesa napotykać możemy określenie „labiryntu”. Nie jest on jednak symbolem ciemności, lecz „światlistego pustkowi”, w którym ciemności nie budzą lęku, a nawet „udzielają Borgesowi schronienia”¹⁸.

Opowiadania, dzięki którym tyle znaczy w literaturze światowej, zaczął pisać o wiele później. Początkowo były to po prostu eseje. Stopniowo Borges czuł się coraz lepiej w opowiadaniach, aż zabłysnął tomami: *El jardín de senderos que se bifurcan (Ogród o rozwidlających się ścieżkach, 1941)*, *Ficciones (Fikcje, 1944)*, *El Aleph (Alef, pol. wyd. 1972)* i in. Styl Borgesa przebył długą drogę od barokowej agresji do prostej formy. Warto przy tym dodać, że do języka Borgesa zaczął stopniowo przenikać też język mówiony, gdyż autor, tracąc wzrok, dyktował swoje utwory. Reasumując, można wyodrębnić trzy etapy w twórczości Borgesa: etap kultu metafory, etap ludyczny i okres refleksyjny¹⁹.

Przyjrzyjmy się jednak bliżej na czym polega oryginalność Borgesa. Choć jest on właściwie sceptykiem, nie można

¹⁶ Ibidem, s. 28-29.

¹⁷ Ibidem, s. 29.

¹⁸ R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, op. cit., s. 387.

¹⁹ Tę część zagadnienia referuję według E.A. Imberta, op. cit.

go jednak za sceptyka uważać, bowiem niektóre zasady sceptycyzmu są mu całkowicie obce. U Borgesa sens prawdy tkwi w relacji między myślą a jej wnętrzem. Prawda jest więc zgodnością myśli z samą sobą. Czasem Borges przyjmuje najskrajniejszą formę idealizmu, jaką jest solipsyzm. Jego ulubionymi filozofami byli: Berkeley, Hume, Kant, Schopenhauer, Croce, choć się z nimi nie identyfikował.

Borges podważał zawsze ład wszechrzeczy: świat według niego jest absurdem, choć obraz tego świata oddał w sposób niezwykle jasny. Borges jest ekspresjonistą. Czuje się wolny i preferuje racjonalne podejrzenie, że świat to chaos, w którym jest zagubiony człowiek. Labiryntem jest też sam język Borgesa. Opowiadania wymagają dużej wiedzy od czytelnika. Wiedzy na temat historii literatury, filozofii, a także całej twórczości Borgesa, bowiem opowiadania Borgesa są ściśle ze sobą związane, jedno tkwią w drugich, wzajemnie się uzupełniają. Budowa opowiadań jest równie doskonała jak konstrukcja poszczególnych zdań. Nic więc dziwnego, że Borges stawiany jest na równi z Chestertonem, Wellsem czy Kafką.

Polski czytelnik najczęściej korzysta z przekładów książek Borgesa. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na niebezpieczeństwa, jakie w odniesieniu do twórczości Borgesa mogą nas spotkać. Borgesa trudno czytać nawet w oryginale, a co dopiero w obcym języku. Pewne nierówności stylistyczne występują również w oryginale, muszą zatem występować i w przekładach. Barokowy styl przeplata się z oszczędnością słowa, napięcie uwagi sięga szczytu, gdy czytając, staramy

się wyłowić istotę myśli. Za przykład niechaj posłuży pierwsze zdanie opowiadania *Koliste ruiny*²⁰:

Nikt nie widział, jak przybijał do brzegu jednomyślnej nocy, nikt nie widział, jak bambusowe czółno zagłębiało się w święty muł, ale po kilku dniach wszystkim było wiadomo, że milczący człowiek przybywał z Południa i że jego ojczyzną była jedna z nieskończonych wiossek, jakie znajdują się w górze rzeki, na gwałtownym zboczu góry, gdzie język zend nie jest skażony greką i gdzie trąd jest rzadko spotykany.

Przez rozbudowane frazy czytelnik wnika w krainę snu bohatera. Marzenia sennie, z których wynika, że bohater jest widmem, „które śni ktoś inny”, nabierają realnych kształtów i oddziałują na zmysły czytelnika. Gra sennych widzeń z przebudzeniem potrzebnym tylko po to, by jak najszybciej zasnąć – przykuwa do końca wyteżoną uwagę czytelnika. Wiele tu z realizmu magicznego, zwłaszcza w kolistym pożarze, do którego podchodzi bohater, a którego języki ognia „nie kąsały jego ciała, pieściły go i otaczały nie parząc i nie paląc”²¹. Wiele liryzmu wydobywa się do naszej świadomości z obrazów sennych, a jednocześnie tak realnych. Najbardziej jednak wyczuwalna jest ta niezwykła, charakterystyczna dla Borgesa, zdolność „przeobrażania literatury w metafizykę”²².

Opowiadanie *Koliste ruiny* kończy się – typową dla Borgesa – „jednozdaniową puentą, odsłaniającą to, co cały

²⁰ J.L. Borges, *Koliste ruiny*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 1978, s. 47. Opowiadanie przełożył A. Sobol-Jurzykowski. Pod tekstem widnieje data powstania utworu: 1939 rok.

²¹ Ibidem, s. 53.

²² *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, op. cit., t. 2, s. 134.

tekst starał się ukryć, puentą, która jest prawie zawsze spotkaniem ze śmiercią, jakby ta była ostatecznym wyjawieniem wszystkich tajemnic”²³. Ta swoista dysproporcja części utworu (o rozbudowanym wstępie i zdawkowym zakończeniu) oraz osobliwej konstrukcji jego zdań (barokowo rozbudowanych na przemian ze zdaniami-znakami) przemawia w sposób bardzo przejmujący i silnie oddziałuje na wyobraźnię czytelnika – zaskakiwanego i zaskoczonego, pełnego niedosytu wrażeń. Niespodziewany zapis racjonalnej wyobraźni z „irracjonalną rzeczywistością”²⁴ dla Borgesa wydaje się czymś całkowicie naturalnym.

Bibliografia:

1. *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1, wprowadzenie i koordynacja prac C.F. Moréna, przekład na j. polski G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.
2. Borges J.L., *Koliste ruiny*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 1978.
3. Borges J.L., *Ultraismo*, „Nosotros” 1921, nr 151, rok XVI.
4. Campos H. de, *Wymiar metajęzykowy*, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1, wprowadzenie i koordynacja prac C.F. Moréna, przekład na j. polski G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.
5. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
6. Imbert E.A., *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, przekład W. Korcz, Warszawa 1986.
7. Kalicki R., *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980.
8. Kalicki R., *Poszukiwanie Borgesa*, [w:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978.
9. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.

²³ R. Kalicki, op. cit., s. 386.

²⁴ Ibidem, s. 387.

10. Mucha D., *M.Á. Asturias – szkic do portretu*, [w:] *Szkice z literatury powszechnej*, Łódź 2007.
11. *Nowa encyklopedia powszechna*, t. 1, Warszawa 1997.
12. Păcurariu F., *Literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1970.

KNUT HAMSUN I JEGO POWIEŚĆ *MARZYCIELE*

Gdy realizm krytyczny dogasał w literaturze norweskiej, a jego miejsce zastępowała przyrodnicza koncepcja świata, gdy „coraz częstszy stawał się typ artysty wyrażającego pogardę dla arywistycznych dorobkiewiczów”¹, uciekano w stronę *mistycznych iluminacji* i przyrody, poszukiwano miejsca dla sfrustrowanych i nieprzystosowanych. Jednym z nich był Knut Hamsun (1859-1952), noblista z 1920 roku, „którego uwielbiała europejska moderna”², wybitna indywidualność przełomu XIX-wiecznego realizmu i modernizmu, o niechlubnej przeszłości sympatyka idei profaszystowskich. Jak mało komu udało mu się jednak zrzucić pęta niesławy, gdyż jego „sztuka zwyciężyła pisarza”³. Nie sposób zatem mówić o literaturze powszechnej bez jego w niej udziału.

Urodził się w rodzinie ubogiego krawca, na północy Norwegii, której przyroda wywarła niewątpliwy wpływ na jego psychikę i twórczość. Nieszczęśliwy w dzieciństwie z racji surowych zasad domowego ogniska, negatywnych relacji ze stryjem, Hansem Olsenem, pastorem, oraz ze spokrewnionym z nim kupcem Torstenem Hesthagenem, zmieniał często miejsca pobytu, trudniąc się przy tym różnymi zawodami od szewca i handlarza poprzez rolnika, nauczycie-

¹ W. Nawrocki, *Klasyki i współcześni*, Poznań 1980, s. 191-192.

² Ibidem, s. 193.

³ W. Nawrocki, *Posłowie*, [w:] K. Hamsun, *Glód*, Warszawa 1989, s. 159.

la, robotnika portowego aż po dziennikarza. Wiele też podróżywał, zajmując się przy tym wszystkim, co dawało chleb, niejednokrotnie cierpiąc głód i niedostatek. Debiutował w 1877 roku nowelą *Den Gaadefulde (Tajemniczy)* pod swym prawdziwym nazwiskiem Knuta Pedersena, gdyż nazwisko Hamsun przybrał jako pseudonim od nazwy osady Hamsund. Po pobycie w Chrystianii (1879-1880), gdzie cierpiał największą w swym życiu nędzę i ciężko chorował⁴, udał się do Stanów Zjednoczonych. Zniechęcony nieudanymi próbami zarobkowania powrócił do kraju, publikując artykuły o pobycie za Oceanem. Wystąpił też z cyklem odczytów poświęconych m.in. twórczości Balzaka, Hugo, Flauberta i in.

Mimo wieloletnich starań o status pisarza, nie poznano się szybko na jego talencie. Autor *Głodu* bezustannie ponawiał próby zaistnienia w dziedzinie literackiej, ale na przychylność długo nie mógł liczyć. Groteskowo brzmią dziś rady wydawcy Hegla, by Hamsun spróbował sił w aktorstwie na deskach teatrów⁵. Na przekór losowi starał się jednak za wszelką cenę pisać, a jego wysiłki nie poszły na marne – w roku 1920 za powieść *Błogosławieństwo ziemi* otrzymał Nagrodę Nobla.

Zniechęcony do ciężkiego życia nie ukrywał swej niechęci do Stanów Zjednoczonych, nie krył też dyskomfortu w stosunku do Anglosasów i z coraz większą sympatią wyrażał się o Niemcach, nie kryjąc swego podziwu i wdzięczności, gdyż właśnie Niemcom zawdzięczał światowy rozgłos

⁴ M.S. hasło: *Hamsun Knut*, [w:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, pod redakcją Z. Ciesielskiego, Warszawa 1991.

⁵ W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., s. 195.

pisarski. Dwie wojny światowe przypieczętowały jego stosunek do tego kraju. Podczas pierwszej wojny światowej popierał niemiecką prawicę, również „w erze powersalskiej oraz w czasie faszyzmu”⁶. Faworyzował Niemcy również w drugiej wojnie światowej poprzez jawną kolaborację z hitlerowcami⁷. „Osądzony za zdradę ojczyzny, żył w osamotnieniu. Nie zrozumiał do końca swego błędu”⁸.

Hamsun był samoukiem. Studiował na własny użytek filozofię, na własny rachunek przeżywał swoje odosobnienie i swój indywidualizm. Oczarowany był szczególnie filozofią Fryderyka Nietzschego. Ten niemiecki myśliciel atakował mieszczański humanizm i z nadzieją zwracał się do najlepszych jednostek, przypisując im szanse na realizację wybitnych zdolności. Było to zbawienne widzenie rzeczywistości dla sfrustrowanych indywidualistów. „Moralność pod tym wpływem zdawała się tylko formą niemoralności”⁹. Nic więc dziwnego, że zniechęcony niepowodzeniami Hamsun stał się szybko wyznawcą idei Nietzschego. Dawał temu wyraz wielokrotnie, szczególnie silnie zaś w *Głodzie* (1890), czyniąc bohaterem, z którym notabene się utożsamiał, człowieka samotnego wśród ludzi, w świecie obojętnych i oddalonych od niego postaci. Jego bohater kona z głodu, zjada wióry, ale mimo wszystko nie zostaje przez

⁶ W. Nawrocki, *Literatury skandynawskie*, [w:] *Historii literatury światowej w dziesięciu tomach*, tom VIII *Modernizm*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006, s. 119.

⁷ Ibidem.

⁸ W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., s. 196.

⁹ Ibidem, s. 197.

głód pokonany, nie załamuje się, wróci, by ponownie walczyć o swą wielkość.

Autor *Głodu*, rozczytany w literaturze światowej, z największym pietyzmem odnosił się do twórczości Fiodora Dostojewskiego, swego literackiego przywódcy, pod wpływem którego tworzył pierwsze próby prozatorskie. Dochodzi w nich do głosu niezwykle silny wpływ autora *Zbrodni i kary*, choć wyważony poprzez inny stosunek do przyrody i kraju. Dzięki tym relacjom Hamsun zdołał zachować tożsamość w literaturze, a wpływy Dostojewskiego odnosiły się jedynie do Hamsunowskiej konstrukcji bohatera, osamotnionego w społeczeństwie.

Postać głównego bohatera, indywidualisty, „wagabundy i fantasty”¹⁰, uwrażliwionego na przyrodę, świadomego swej oryginalności i wartości, z pogardą odnoszącego się do mieszczańskiej moralności, to nieodłączny element świata przedstawionego w całej twórczości Hamsuna (poza prozą z powodzeniem uprawiał też dramat). Z biegiem lat w prozie Hamsuna miejsce bohatera zajmuje jednak narrator. Zanim to się stanie, powieść *Marzyciele* (1904) zamyka etap twórczości Hamsuna nacechowany subiektywizmem. Utwór stanowi zatem ważne ogniwo w dorobku literackim noblisty. Mimo że autor był już w średnim wieku, powieść ma młodzieńczą nutę indywidualizmu i nieposkromionej fantazji.

Marzyciele to utwór napisany językiem prostym, oszczędnym, który z każdym zdaniem bardziej zdaje się przybliżać pisarskie credo, że „zadaniem twórcy jest badanie życia we-

¹⁰ M.S. hasło: *Hamsun Knut*, [w:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, op. cit., s. 300.

wewnętrznego samotnej jednostki i tego, co ją wiąże z naturą”¹¹. Treść powieści, nawiązująca bezpośrednio do powieści *Wiktorria* (1898), jest historią miłości. Fabuła ilustruje romans telegrafisty Rolandsona. Ten biedny chłopak, opętany tęsknotą za lepszym światem, aspiruje do miana wybrańca serca córki bogatego kupca Macka, Elizy. Poznajemy go jako winowajcę za niepopelnione przestępstwo, za które chce ponieść karę, narażając się tym samym kupcowi. Z biegiem czasu jednak, dzięki udanemu wynalazkowi, osiąga materialny sukces, a przede wszystkim względy Elizy. „Motyw ten, pojawiający się we wczesnej twórczości Knuta Hamsuna w sposób nieledwie obsesyjny, posiada bez wątpienia tło kompensacyjne i kompensacyjnym celom służy”¹². Dlatego nie o treść w *Marzycielach* w istocie chodzi. Rzecz dotyczy bowiem obsesyjnej odrębności bohatera, swego rodzaju „neurastenika pozbawionego równowagi wewnętrznej”¹³. W tej rybackiej osadzie, gdzie na przekór życiowym niespodziankom Rolandsen żyje własnym rytmem, niespokojnym i ogniście wielorakim „naznaczony odrobiną szaleństwa”, rozpiera go wrażliwość na miłość i poszukiwanie wynalazczej przygody. Z pozoru jeden z wielu, który nie stroni od kieliszka ani od kobiet, ale jako jedyny – nie mieści się w ciasnej atmosferze rybackiej osady, jest „nerwowcem” wyposażonym w bogatą wewnętrzną biografie. To jego ideały kruszą się w zetknięciu z brutalną rze-

¹¹ Hasło *Hamsun Knut*, [w:] *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, s. 207.

¹² W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., s. 201.

¹³ M.S. hasło *Hamsun Knut*, [w:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, op. cit., s. 300.

czywistością. Rolandson momentami do złudzenia przypomina bohatera *Głodu*, podobnie jak tamten, reagując na brak pożywienia. Obaj, cierpiąc głód, dystansują się do tego uczucia, lekceważąc je, nic nie robiąc sobie z pustego żołądka.

Jest więc w *Marzycielach* Hamsunowski bohater, credo, język, jest też niepowtarzalna atmosfera „ozieźłości” emocjonalnej, która w krótkich lapidarnych słowach komunikuje o stanie ducha postaci, o przyrodzie czy wydarzeniach. To niezwykle bogactwo treści zawartych w krótkich zdaniach sprawia, że czytelnicze napięcie nie maleje, a rośnie, choć akcji jakby w ogóle nie było. To brzmi tak oczywiście, a jednak nie łatwo byłoby utrzymać tę samą nutę nerwowości, gdyby nie Hamsunowskie zdystansowanie się do faktów i zaledwie lapidarne nawarstwienie zdań.

Powieść stanowi kontynuację młodzieńczego buntu w zmienionej nieco fabule. Oddaje jednak fascynację autora przyrodą. Jest kolejnym udanym, choć nadal pesymistycznym, akcentem w twórczości noblisty.

Bibliografia:

1. Hasło: *Hamsun Knut*, [w:] *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
2. M.S., hasło: *Hamsun Knut*, [w:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, pod redakcją Z. Ciesielskiego, Warszawa 1991.
3. Nawrocki W., *Klasyki i współcześni*, Poznań 1980.
4. Nawrocki W., *Literatury skandynawskie*, [w:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, tom VIII *Modernizm*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006.
5. Nawrocki W., *Posłowie*, [w:] K. Hamsun, *Głód*, Warszawa 1989.

FRANZ KAFKA I MILENA JESENSKÁ-POLLAK

W kalendarzach Kafki (1883-1924) pod rokiem 1920 widnieje zazwyczaj wzmianka o znajomości pisarza z Mileną Jesenską-Pollak¹, wiele publikacji o Kafce zawiera jej biogram. W jednej z nich czytamy m.in.: „Milena Jesenská Pollak (1895-1944) pisarka praska, tłumaczyła utwory Kafki na język czeski. Zmarła w obozie koncentracyjnym Ravensbrück. Bliska przyjaciółka Franza Kafki”². W swoich *Dziennikach* Kafka nie wspomina bezpośrednio o znajomości z Mileną; najwcześniejszy zapis pochodzi bowiem z 1921 roku, gdzie Milena występuje pod inicjałem M., zaopatrzonym wyjaśnieniem w przypisie, że mowa o niej właśnie³. Znacznie więcej o ich znajomości znajdziemy w opowieści biograficznej pt. *Franz Kafka* Maksa Broda odnotowującej nie tylko bliższe więzy kochanków, ale także listy Mileny do Franza, drukowane po raz pierwszy właśnie tutaj⁴. Interesują-

¹ W kalendarium do książki o Kafce pióra M. Wydmucha czytamy pod datą 1920: „Spotkanie z czeską pisarką i tłumaczką Mileną Jesenską-Pollak, które daje początek ożywionej korespondencji” (M. Wydmuch, *Franz Kafka*, Warszawa 1982, s. 110).

² G. Janouch, *Rozmowy z Kafką*, tłum. J. Borsiak, E. Dyczek, Warszawa 1993, s. 192.

³ Wzmianka Kafki w *Dzienniku* sugeruje, że oddał jej tę część zapisów dotyczącą ich płomiennego uczucia (M. Brod, *Franz Kafka*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 1982).

⁴ Cała korespondencja Mileny do Kafki zaginęła; zostało jedynie osiem listów w archiwum Maksa Broda. O Milenie i jej korespondencji

cym źródłem wiedzy na ten temat jest też rozdział w książce o Milenie Jesenskiej pióra Margarity Buber-Neumann *Milena. Ukochana Kafki*⁵.

Milena opowiedziała niegdyś historię poznania i miłości do Kafki⁶. Był rok 1920. Przeczytała w Wiedniu jego pierwsze opowiadanie. Była pod tak wielkim wrażeniem, że postanowiła przełożyć je na język czeski. Przygotowaną wersję tłumaczenia przesłała do wydawnictwa i otrzymała odpowiedź od autora. Reakcja Kafki była jednak szokiem dla tłumaczki, gdyż – jak potwierdza ich korespondencja – „zranił ją czymś w swoich uwagach”. Oczywisty jest zatem fakt, że autor *Zamku* krytycznie odniósł się do czeskiego przekładu. Nieuniknione było więc spotkanie. Milena odwiedziła pisarza w Meranie, gdzie leczył chorobę płuc. Spotykali się wprawdzie już wcześniej w praskich kręgach towarzyskich, ale „miłość Kafki do Mileny zrodziła się w 1920 roku w Meranie”⁷. On miał wówczas 37 lat, ona 24. Milena, którą życie doświadczyło boleśnie, była już dojrzałą kobietą, ale ciągle młodą i silną. Od razu zakochała się w Kafce, w jego „uczciwej, dzielnej twarzy”, w „spokoj-

pisze też M. Buber-Neumann: „Milena miała doskonale pióro i właśnie epistolografia była jej żywiołem. Również jej późniejsze felietony [...] zostały napisane stylem typowym dla listów” (M. Buber-Neumann, *Posłowie*, [w:] *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, przekład J. Nowotniak, posłowie Gudrun Buchard, Warszawa 2003, s. 251).

⁵ M. Buber-Neumann, *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, przekład J. Nowotniak, posłowie Gudrun Buchard, Warszawa 2003.

⁶ Miało to miejsce w Ravensbrück. Zob. M. Buber-Neumann, op. cit., s. 75.

⁷ M. Buber-Neumann, op. cit., s. 78.

nych oczach, które patrzą na człowieka z taką prostotą”. Zasypuje go listami i telegramami, przyspiesza każde spotkanie i na przekór wahaniom Kafki, coraz bardziej domaga się jego obecności. Nie była to jednak wyłącznie miłość fizyczna, bowiem „Milena, silna i młoda, ze swoją *życiodajną siłą* była Kafce bliska nie tylko cielesnie. Więź, która ich łączyła, była głębsza – Kafka znalazł w niej pokrewną duszę”⁸. Uczucie gorącej miłości stanowiło dla obojga źródło życiodajnej siły. Dla Mileny, dla której miłość była sednem życia, uczucie do Kafki okazało się bezgranicznym pożądaniem zarówno cielesnym, jak i duchowym. „Miłość dla niej była czymś jasnym, oczywistym. Nigdy nie uciekała się do żadnych sztuczek: gra i kokieteria nie leżały w jej naturze. Miłość ujawniała jej rzadki dar odgadywania uczuć innych. «Nic się nie wie o człowieku, póki się go nie pokochało» – powie”⁹. Kafka natomiast, sam zdumiony płomiennym uczuciem do Mileny, które nim owładnęło, stara się zachować spokój, ale niepokorne serce pisarza raz po raz dyktuje nowe strofy głębokiego uczucia. Wyrazem jego ogromnej więzi uczuciowej są właśnie *Listy do Mileny* pisane od początku znajomości do jej końca. Bowiem „ten związek, od dłuższego czasu już tylko listowny, zakończył się wreszcie na życzenie Kafki. Jego, ciężko chorego, pełna energii Milena przyprawiała o ból, domagając się także fizycznej miłości, przed którą się wzdragał”¹⁰. Zrozpaczona

⁸ Ibidem, s. 79.

⁹ Ibidem, s. 79.

¹⁰ Ibidem, s. 87.

Milena pisze wówczas wstrząsające listy do Maksa Broda, w których jej beznadziejna namiętność przenika każde zdanie. Pisze m.in.: „Trzymam w rękę list Franka z Tatr, śmiertelną wręcz prośbę i rozkaz zarazem: «Nie pisać i nie dopuszczać, żebyśmy się spotkali, tylko tę prośbę przyjmij w milczeniu, ona tylko może mi jakoś umożliwić dalsze życie, wszystko inne niszczy je dalej». [...] Jestem na granicy obłędu”¹¹.

Korespondencja Franza Kafki do Mileny Jesenskiej-Pollak – bogate źródło wiedzy o Kafce oraz ważne studium o ich inspirującym uczuciu – warta jest zadumy przede wszystkim w związku z niepowtarzalnym klimatem Kafkowskiego świata. Zaistniał w nich bowiem pisarz prywatnie, przeżywając każde nadejście wiadomości do jego osamotnionego świata, w którym lęk i skromność więcej znaczą od słów – znaków listowych. Jest to korespondencja wyciszona, pełna *niedomowień*, oscylująca na krawędzi literatury, uczucia i emocji, ale też będąca literaturą, uczuciem i ciszą: „Ja przynależę do najcichszej ciszy”¹² – napisze.

Listy do Mileny datują się zatem od 1920 roku, gdy „zawiązała się między nimi gorąca przyjaźń, potem miłość, która stała się dla Kafki źródłem najintensywniejszych przeżyć i po dwóch latach skończyła się zerwaniem”¹³. Zameżna literatka i dziennikarka czeska, nie będąca Żydówką sprawi-

¹¹ Ibidem, s. 87-88.

¹² F. Kafka, *Listy do Mileny*, Kraków 1959, s. 239. Dalsze numery stron cytowanych fragmentów podawane są w nawiasach.

¹³ F. Kafka, *Dzienniki (1910-1923)*, tłum. J. Werter, *Przedmowa* Z. Bieńkowski, Kraków 1961, s. 416.

ła, że Kafka dzięki Milenie dostrzegał swoją odmienność. Stąd odkrywanie Kafki jakby nieświadome, jakby dla niej dopiero powstawał z nieokiełznanego bytu. Dla czytelnika *Listy do Mileny* to również źródło wiedzy o tajnikach kultury i religii żydowskiej, bijące tak świeżo, jak tylko ten pisarz potrafił je odkryć zarówno tam, gdzie mówi wprost o swoich korzeniach, jak i wtedy, gdy lęka się wszystkiego na drodze *wiecznego tułacza*. Nic więc dziwnego, że *Listy* są opisem losu wielkiego pisarza, ale także głęboką introspekcją twórcy *Zamku*.

Pamiętnik gorącego uczucia składa się niejako z dwóch warstw: jednej – przemykającej przez historię dwóch lat miłości Franza i Mileny i drugiej – będącej oddaniem świata pisarza, w którym – jak się potem okaże – wielką rolę odegra miłość właśnie do Mileny, zakończona rozstaniem w 1922 roku.

Nie sposób dotknąć wszystkich aspektów tego niepowtarzalnego dzieła; można jednak zwrócić uwagę na niektóre z nich, by przybliżyć klimat rodzącej się, a potem kończącej się znajomości obwarowanej głębokimi refleksjami pisarza o sobie i swoim skomplikowanym świecie.

Już na pierwszy rzut oka *Listy do Mileny* zwrócą naszą uwagę brakiem zapisów dat; zamiast nich są zaledwie nazwy dni tygodnia, czasem, dla odróżnienia pór dnia lub ich chronologii – numerowane przez pisarza nieregularnie, właściwie w jemu tylko wiadomym celu. Ustalony porządek jest więc zasługą w dużej mierze opracowującego *Listy do Mileny*, a jednocześnie autora posłowania Willy Hassa, o którym Kafka

wspomina w *Listach*, a który rzetelnie przygotował korespondencję do druku, będąc jej wydawcą (S. Fischer Verlag, 1952). Poza dniami tygodnia podawane są też nazwy miejscowości.

Nie tylko brak dat jest charakterystyczny dla tego dzieła. Na uwagę zasługuje też zwrot do ukochanej – „Droga Pani Mileno”. Z biegiem czasu i on zaniknie, listy bowiem pozbawione będą jakichkolwiek nagłówek, a dwa końcowe znów zabrzmia oficjalnie „Droga Pani Mileno”. Jak widać umacniająca się zażyłość sprawi zmiany w tytułach listów, nigdy jednak nie będzie innych form, jak choćby używane w tekstach *Listów* określenia „Dziecino” (s. 58) lub „biedne Dziecko” (s. 124).

Zastanawiać mogą także podpisy. Początkowo „Kafka”, potem „oddany Kafka”, „oddany Franz K”, „oddany Franz”, „F”, aż wreszcie „Twój”: „Teraz tracę nawet imię, stawało się coraz krótsze, a teraz brzmi «Twój»” (s. 67).

Listy do Mileny i ich znaczenie nie pozostawały obojętną formą kontaktu z Mileną. Ich wagę dla Kafki dostrzec można w wielu miejscach korespondencji. Ot, choćby opis próby wrzucenia Kafki przez dzieci do wody, może dlatego nie chciały tego dokonać, że „uważały mnie za zbyt celnego, a przecież nie znały jeszcze nawet Pani listów i moich odpowiedzi” (s. 23).

Nie znamy w ogóle listów Mileny do Kafki. Poza ośmioma listami tej autorki do Maksa Broda, w których często wspomina o kochanku, nie czytaliśmy jej egzaltowanej korespondencji, jednak ich wpływ na pisarza musiał być

ogromny z tego względu, że – jak pisze Kafka: „Najpiękniejsze z Twych listów (to jest duże słowo, bo są one w całości, niemal w każdym wierszu czymś najpiękniejszym, co mi się w życiu zdarzyło) są te, w których przyznajesz rację mojemu lękowi [...]” (s. 43). Jak widać ich ranga jest o wiele ważniejsza niż kurtuazyjna dygresja, zwłaszcza, że żadne słowo w *Listach do Mileny* nie jest przypadkowo użyte, żadne nie mogłoby być zastąpione innym, na co wielokrotnie zwracał uwagę pisarz w swoich wypowiedziach epistolarnych.

Emocje towarzyszące listowi doprowadzały go niekiedy do granic wytrzymałości: „Ludzie oszukali mnie tylko czasami, ale listy zawsze, a i to nie cudze, tylko moje własne” (s. 248). Jest to zaledwie ułamek wielkiego monologu o potrzebie czy też raczej bezsensie pisania listów. Po co się trudzić, jeśli „pisane pocałunki nie docierają do miejsc przeznaczenia” (s. 248). Rozdarcie przy okazji tego tematu jest jednak o wiele głębsze, niż jego treść; świadczyć bowiem może o jednym z głównych problemów Kafki, czyli o poczuciu winy, której autor *Procesu* poświęci wiele miejsca w *Listach* (s. 207). Nieprzypadkowo może rozczarowanie z powodu pisania listów przypada na jeden z końcowych listów, czym być może wyraża żal z powodu zdążającej ku schyłkowi miłości.

Temat formy *Listów* byłby niepełny, gdyby nie podkreślenia, wyrażające emocjonalny stosunek ich autora. Ich pożądana ilość świadczyć może również, poza treścią, o zaangażowaniu uczuciowym Kafki, o przeżyciach związanych

z każdą chwilą, o wrażliwości nie tylko na słowo, ale przede wszystkim na obiekt uczucia, Milenę.

Ogromna rola literatury w jego życiu, określana jako „jedyne powołanie” w sposób bardzo widoczny daje o sobie znać w *Listach*. To tutaj zabrzmiał: „jestem słowem” i „mówiłbym milcząc” (s. 55). Krótkie zdania typu „Jest źle” (s. 95) mieszają się z długimi, nierzadko jednostronicowymi (s. 50) często przypominającymi powieść: „Przychodzi inspektor [...] Potem adiunkt odprawia nas [...] Policjant toruje mi drogę [...]” (s. 84-85).

Język jest zatem zróżnicowany. Częste monologi przeplatają się z wartką akcją, ale to już klimat *Listów do Mileny*, którego zbadanie równałoby się przytoczeniu całości. Jest on tak nieuchwytny i tak widoczny jednocześnie, że zakrywając nazwisko autora, nie pomyliliśmy się, wymieniając właśnie Kafkę. To tylko jego styl brzmi niepowtarzalnie na kartach *Listów*, które choć osobiste, w wielu miejscach są jakby żywcem wyjęte z jego powieści: „Trzy razy w słowie tym szczęki spadają na siebie z trzaskiem, albo ściślej: pierwsza zgłoska próbuje schwycić orzech, nie udaje się to, potem druga zgłoska [...]” (s. 51).

Ścisła organizacja wewnętrzna każdego zdania czyni konstrukcję na tyle doskonałą, że nie sposób jej sobie wyobrazić bez poszczególnych słów; łapiemy się na tym, śledząc wątek, który, przerwany w dowolnym miejscu, można rozpocząć dwie strony dalej bez uszczerbku dla klimatu wypowiedzi. Na tym polega piękno języka Kafki. Oszczędna forma sprawia, że intensywność naszego odbioru graniczy ze zmę-

czeniu, a jednocześnie jest tak bogata, że czerpać z niej garściami można inspirację do przemyśleń filozoficznych (s. 26), przeżyć religijnych (s. 29, 191). Tutaj także pojawiają się wątki znane z literatury Franza Kafki i jakby leżące u jej podłoża: „Dla mnie biuro jest [...] wszystkim, żywym człowiekiem, który gdziekolwiek bym był patrzy na mnie naj-niewinniejszymi oczyma [...]” (s. 135), czy postać dyrektora, który w każdej chwili mógłby powiedzieć: „Mnie także się pan nie podoba i dlatego wypowiadam panu”. Akceptacja tego stanowiska przez Kafkę wprawia za chwilę dyrektora w zakłopotanie i zmianę decyzji: „No, tak [...] teraz znów mi się pan podoba i cofam wypowiedzenie” (s. 136). Ale i tym razem postawa dyrektora podlega zmianie z powodu błahego wahania Kafki i ponownie wypowiedzenie staje się faktem. Kafka nie odrywa się ani na chwilę od swego widzenia rzeczywistości, nawet w porywach uczuć do Mileny. Jest sobą w każdej sytuacji i na każdym kroku, zwalniając niekiedy tempa narracji lub przyśpieszając ją w zależności od emocji. Ważne ogniwo Kafkowskiego świata podąża za nim krok w krok, nie odrywając oczu od serca, które choć bije dla Mileny – nie przesłania świata.

A skoro już była mowa o znaczeniu literatury, to może warto przy tej okazji wymienić niektóre utwory cudze i własne, o których Franz Kafka wspomina w *Listach*. Jest ich sporo, choć nie tak wiele jak w *Dziennikach*, stanowią jednak tło dla rozważań zakochanych, a jednocześnie wskazują na te zainteresowania pisarza, które nieprzypadkowo dotyczą korespondencji z Mileną. Choćby wywód Kafki o pierwszym

sukcesie *Biednych ludzi* Dostojewskiego (s. 21). Pisarz odwołuje się do epistolarnego debiutu Dostojewskiego, będącego korespondencją starszego mężczyzny Diewuszkinina do młodziutkiej Wari. Znajomość tej powieści, mimo podobieństw wieku zakochanych (Franz – 38 lat, Milena – 24 lata) nie wpłynęła znacząco na listy Kafki. Nazwy deminutywne, od których rościło się u Dostojewskiego¹⁴, nie zaciążyły w żadnej mierze na *Listach* Franza Kafki do Mileny. Jest natomiast zbliżony klimat ich uczuć. Z literaturą rosyjską Kafka wiąże większe zainteresowanie: „Czechowa bardzo lubię, czasami wprost bezsensownie” (s. 252). Czytuje też wielki manuskrypt Maksa Broda (*Żydostwo, chrześcijaństwo, pogaństwo*) (s. 107), nie stroni jednak od powieści sentymentalnej *Marie Donadieu* Charlesa-Louisa Philippe’a (s. 107, 251). O swojej twórczości pisze w *Listach* niewiele. Przesyła niekiedy utwory do tłumaczenia Milenie (s. 25), ale o *Palaczu, Lekarzu wiejskim* czy opowiadaniu dla Mileny czytamy tylko w jednym liście¹⁵.

Nie znaczy to wcale, że Kafka nie mówi o sobie. Wręcz przeciwnie, ze wszystkich tematów *Listów do Mileny* w tym zakresie dzieje się najwięcej. Kafka nadmienia fakty z własnego życiorysu, choćby takie, jak trzykrotne zaręczyny (podwójne z Felice Bonar), czy wspomnienia z dzieciństwa: „Nasza kucharka [...] prowadziła mnie co rano do szkoły [...]” (s. 65-66), najczęściej natomiast pisuje o swoich lę-

¹⁴ Por. D. Piaseczna, *Nazwy deminutywne we wczesnej twórczości Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Fiodor Dostojewski – Myśl i dzieło*, Materiały z Konferencji Naukowej, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1981, s. 69-72.

¹⁵ F. Kafka, *Listy do Mileny*, op. cit, s. 24.

kach¹⁶, niedowartościowaniu¹⁷, osamotnieniu: „patrzę w głąb siebie” (s. 102), zagubieniu: „jestem pionkiem pionka na polu szachowym” (s. 74), „ja – leśne zwierzę [...] żyję: właśnie tak” (s. 213-214).

„Moją istotą jest strach” (s. 71) te i wielokrotnie powtarzane słowa o lęku sprawiają wrażenie ciągle powtarzającego rytmu życia Kafki. Lęk jest z nim tak ściśle i nierozzerwalnie związany, że nie mogą bez siebie istnieć. Nic więc dziwnego, że Milena w listach do Maksa Broda pisze: „Czym jest jego lęk, wiem to aż do ostatniego nerwu. Lęk ten istniał zawsze, dopóki mnie nie poznał, Nigdy nie będzie zdrów, Maksie, dopóki będzie miał ten lęk”¹⁸.

Lęk, jak sam Kafka pisał, nierozzerwalnie związany z „niepewną postawą Żydów, niepewną wobec siebie” (s. 49) wtapia się w „38 lat żydowskich” Kafki (s. 68) w problem bycia Żydem. O Żydach Kafka mówi chętnie, informując tym samym Milenę – nie-Żydówkę choćby o żydowskim bierzmowaniu:

A zresztą, czy Ty wiesz, że zostałam mi подарowana na bierzmowanie (istnieje też rodzaj żydowskiego bierzmowania). Ja urodziłem się w 83-cim, miałem więc lat 13, gdy Ty się urodziłaś. Trzynaste urodziny są całkiem specjalną uroczystością. Musiałem w świątyni, u góry przy ołtarzu odmówić z trudem wyuczoną modlitwę, a potem w domu wygłosić krótkie (też wyuczone) przemówienie. Dostałem wiele podarków. Ale wyobrażam sobie, że nie byłem w pełni zadowolony; brakowało mi jeszcze jakiegoś poda-

¹⁶ Ibidem, s. 68, 71, 72, 110 i in.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

¹⁸ M. Brod, op. cit., s. 360.

runku, oczekiwałem go od Nieba; Niebo zwlekało do 10 sierpnia (s. 183).

Nie tylko wtrącenia na tematy żydowskie stanowią bogate źródło wiedzy, są nimi zdania dotyczące „Żyda wiecznego tułacza, bezmyślnie ciągniętego, bezmyślnie wędrującego przez bezmyślnie plugawy świat” (1. 175), co szczególnie jaskrawo przewija się przez problem drogi: „Mam za sobą 38 – letnią podróż, a ponieważ jestem Żydem, jest ona jeszcze dłuższa” (s. 44). Droga nie odstępuje Kafkę¹⁹: „Widzę przed sobą kawałek możliwej drogi” (s. 34) – powie wprost, by gdzie indziej dodać: „[...] drogi bowiem nie są właśnie tak straszliwie długie – ów lęk i martwooka powaga” (s. 65).

Lęk, droga i вина wypełniają miarowo karty *Listów do Mileny*, jakby o nich była ta korespondencja, jakby one stanowiły źródło i wyzwanie: „Tylko ja ponoszę winę. Polega ona na tym, że za mało jest prawdy po mojej stronie [...], wciąż [...] kłamstwo ze strachu przed samym sobą oraz ze strachu przed ludźmi (s. 238). To dzięki nim i chorobie, przez cały czas obecnej w korespondencji, Kafka czuje się „wyklęty” i obarczony „niezawinioną winą”.

Listy do Mileny to także źródło wiedzy o Milenie. Uczuciem tchną pojedyncze zdania, wynoszące na piedestał ukochaną, dzięki której lęk znika, „wargi bełkocą a twarz spoczywa na Twoich kolanach” (s. 88). Kafka nie pisze o uczuciu wprost (z wyjątkiem s. 144), jest ono wszechobecne

¹⁹ Por. słowa Franza Kafki w jednym z *Rozważań*: „Istnieje cel, ale nie ma drogi; to co nazywamy drogą, jest wahaniem” (cytuje za: M. Walser, *Opis formy – studium o Kafce*, tłum. E. Miziołek, Warszawa 1972, s. 143).

w całym zbiorze listów i tym silniejsze, że nienazwane, wynika z atmosfery zwierzeń Franza, by stworzyć obraz kobiety pięknej i dobrej o wdzięcznym imieniu „Milenka” (s. 76-77). Pisarz nie nadmienia o zamiarach wprowadzenia postaci Friedy, skarykaturowanego prototypu Mileny do *Zamku* i jej męża w osobie Klamma²⁰. Są to jednak pierwowzory postaci powieściowych na dobre i na złe.

W rzeczywistości losy Mileny i Franza rozeszły się w 1922 roku. Na dwa lata przed śmiercią pisarz zamieszkał z polską Żydówką Dorą Dymont, która towarzyszyła mu w ostatnich chwilach życia; nie założył jednak rodziny.

Zmarł 3 czerwca 1924 roku w Kierling koło Wiednia, natomiast Milena Jesenská została aresztowana w Pradze w 1939 roku²¹ i zmarła 17 maja 1944 roku w hitlerowskim obozie koncentracyjnym w Ravensbrück.

Bibliografia:

1. Brod M., *Franz Kafka*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.
2. Buber-Neumann M., *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, przekład J. Nowotniak, posłowie Gudrun Buchard, Warszawa 2003.
3. Buber-Neumann M., *Posłowie*, [w:] *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, Warszawa 2003.
4. Janouch G., *Rozmowy z Kafką*, tłum. J. Borsiak, E. Dyczek, Warszawa 1993.
5. Kafka F., *Dzienniki (1910-1923)*, tłum. J. Werter, *Przedmowa* Z. Bieńkowski, Kraków 1961.
6. Kafka F., *Listy do Mileny*, Kraków 1959.

²⁰ O biograficznym kontekście w *Zamku*, uczuciu do Mileny (Fredy) i jej męża (Klammie) patrz m.in.: M. Brod, op. cit., s. 288.

²¹ F. Kafka, *Dzienniki (1910-1923)*, op. cit., s. 416.

7. Piaseczna D., *Nazwy deminutywne we wczesnej twórczości Fiodora Dostojewskiego*, [w:] *Fiodor Dostojewski – Myśl i dzieło*, Materiały z Konferencji Naukowej, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1981.
8. Walser M., *Opis formy – studium o Kafce*, tłum. E. Miziołek, Warszawa 1972.
9. Wydmuch M., *Franz Kafka*, Warszawa 1982.

DAWID HERBERT LAWRENCE I JEGO PROZA WYBRANE ZAGADNIENIA

Łamać konwenanse literackiego i obyczajowego smaku, narażać czytelników na spojrzenie w głąb własnych pożądań i ukrytych wizji to zadania, których podjął się z niemałym sukcesem pisarz angielski Dawid Herbert Lawrence (1885-1930). Wstrząśnięta jego odwagą purytańska Anglia długo nie mogła darować mu niefrasobliwości, z jaką przemierzał zakątki ludzkiej namiętności, nikt ze współczesnych krytyków nie zostawił też na nim suchej nitki. Jego powieść *Kochanek lady Chatterley* okazała się skandalem na skalę światową i ściągnęła na wydawcę książki „proces sądowy o pornografię”¹. Frieda Lawrence, żona pisarza, pisała o nim: „Był atakowany i znieważany. Irytowało go to, ale nigdy się nad sobą nie litował. Był to bodziec, żeby walczyć dalej”².

Urodził się 11 października 1885 roku w Eastwood w prostej rodzinie górniczej oschłego ojca i czulej, wykształconej matki. Wydawał się zatem kształtowany na pograniczu dwóch światów: gwałtownego usposobienia ojca, pijaka i awanturnika, i wrażliwości matki, kobiety znanej z odwagi

¹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, s. 286. W roku 1960 proces zakończył się korzystnie dla autora, bowiem książka została uwolniona od zarzutów obsceniczności i zaakceptowana do druku.

² F. Lawrence, *Wstęp*, [w:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, przeł. Z. Sroczyńska, Warszawa 1991, s. 9.

w poglądach filozoficznych i religijnych³. Pisarz wielokrotnie nawiązywał w swej twórczości do wątków autobiograficznych. Ze szczególną siłą podniósł tę kwestię w powieści *Synowie i kochankowie* (1913), w której precyzyjnie ukazał, że „bardzo wcześnie odwrócił się od ojca, któremu wszakże zawdzięcza wiele cech usposobienia, wszystko, co było w nim «ludowe», gwałtowność w gniewie i siłę instynktów”⁴, a także iż „kochał matkę jak bohater Prousta, w sposób niemal chorobliwy”⁵. O jego karierze pisarskiej zdecydował w pewnej mierze przypadek. Otóż wieloletnie studia uniwersyteckie oraz praca w szkole, gdzie poznał Miriam, wysyłającą potajemnie jego utwory poetyckie do druku w „English Review”, „gdzie je natychmiast przyjęto”⁶ sprawiły, że już w młodości zachęcony został przez wydawcę periodyku do dalszych prób literackich. Pisarz nie zapomniał o roli Miriam na swej drodze do pisarstwa. Napisał potem o niej: „Miriam rzuciła mnie w karierę literacką równie łatwo jak księżniczka przecinająca wstęgę, wpuszcza statek na wodę”⁷. Do debiutu książkowego doszło już w 1911 roku. Wtedy ukazał się *Biały paw*, powieść, w której, podobnie jak w kolejnych utworach prozatorskich, Lawrence wykazał się niezwykłą intensywnością przeżywania i analizy zjawisk otaczającego świata. Zresztą samo życie pisarza dostarczało mu podnieć literackich, nacechowane bowiem było sytuacjami bardzo nietypo-

³ P. Maurois, *Magicy i logicy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1959, s. 264.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 265.

⁶ Ibidem, s. 268.

⁷ Ibidem, s. 268.

wymi i wymykającymi się z konwencji społecznej⁸, przypieczętowane choćby głośnym romansiem z przyszłą żoną Friedą, która porzuciła dla niego męża i troje dzieci: „ona jest zadziwiająca. Jest to najwspanialsza kobieta, jaką widziałem w życiu. Jest córką barona von Richtofen, ze słynnej rodziny Richtofenów, ale jest doprawdy wspaniała”⁹ – pisał o żonie do Garnetta. Małżonkowie, choć bardzo szczęśliwi, napotykali jednak na trudności choćby natury politycznej. Pasja i namiętności towarzyszące Lawrencom, życie pełne „pogańskiej miłości i wyzwolenia instynktów”¹⁰ postawiły ich w czasie pierwszej wojny światowej w obliczu problemów, wynikających z niemieckiego pochodzenia Friedy. Jej mąż posądzony był bowiem o szpiegostwo i musiał emigrować z kraju. W 1919 roku zmuszony był ponownie do opuszczenia ojczyzny, skąd udał się do Włoch, tym razem „w imię obyczajowości”¹¹.

W 1922 roku pisał w liście do E.H. Brewstera: „Pewnego dnia [...] wyruszę w podróż dookoła świata [...] Pewnego dnia”¹².

Jego podróże odcisnęły piętno na prozie, w której potrafił z niezrównaną siłą ukazać rozkosz i doznania, malować pruderyjne obrazy (*Mleczce*, *Zgwałcenie Sabinek*), oddać obrzędy i chóralne śpiewy. Przemierzał wraz z żoną Cejlon i Austra-

⁸ K. Stamirowska, *Wstęp*, [w:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984, s. 8.

⁹ P. Maurois, op. cit., s. 270.

¹⁰ Ibidem, s. 272.

¹¹ P. Mroczkowski, hasło: *Lawrence D.H.*, [w:] *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971, s. 279.

¹² D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., s. 243.

lię, Meksyk i Chiny. Opisywał męską przyjaźń (*Różdżka barona*) oraz mężczyznę wiernego swym ideałom (*Kangur*). Jednak najbardziej prowokacyjny charakter miała niewątpliwie książka *The First Lady Chatterley*, wydana po raz pierwszy w 1928 roku we Włoszech. Była ona swoistym manifestem pisarza, „ewangelią zmysłowości”¹³.

Pisarz wielokrotnie przystępował do pisania tej powieści, co w rezultacie sprawiło, że napisał ją w trzech wersjach, każdej z nich nadając inny tytuł: *The First Lady Chatterley*; *John Thomas and Lady Chatterley* i *Lady Chatterley's Lover*¹⁴. Rozpoczął pracę w marcu 1927 roku i do końca życia dokonywał w niej poprawek. Książka ukazała się w zasadzie już po jego śmierci¹⁵, a jej wydanie w USA datowane jest na rok 1944. Tę skandalizującą atmosferę wokół wydania książki zawdzięczał Lawrence swjej odwadze w „postawieniu radykalnego kroku w ukazaniu ludzkiej seksualności”¹⁶. Nie był to bowiem przykład poszukiwanego wówczas na półkach księgarskich „romansidła”, lecz przejaw doktryny „zaufania do instynktu”. Sukces książki miał wiele ze skandalu i związany był z daleko posuniętym nieskrępowaniem, a wręcz z prowokacyjnością opisów seksualnych¹⁷. Nie udało się jednak Lawrencowi przekonać opinii publicznej o tym, że sto-

¹³ P. Maurois, op. cit., s. 298.

¹⁴ Z. Sroczyńska, *Posłowie*, [w:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, Warszawa 1987, s. 250.

¹⁵ Prywatnie została wydana w 1928 roku we Florencji, a następnie w paczkach po kilka egzemplarzy transportowana do Anglii, tak by nie wzbudzić reakcji cenzury.

¹⁶ K. Stamirowska, op. cit., s. 13.

¹⁷ P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999, s. 466.

sunki erotyczne były dla niego nacechowane aspektem ideologicznym. Był zdania, że postęp techniczny spycha na dalszy plan ludzkie potrzeby, a zanieczyszczenie środowiska niszczy naturalny związek człowieka z naturą. Wbrew założeniom pisarza, by odrodzić zachwiane proporcje między sferą ducha a ciałą, został oskarżony o prowokację społeczeństwa i uznany za „pisarza światowej sławy, który sprostyował sztukę do rzędu pornografii”¹⁸. On natomiast nie dostrzegał w tym zła, o które z taką zajadłością był pomyślany. W liście do E.H. Brewstera pisał m.in.: „im wcześniej młodzież czyta książki, które traktują sprawę seksu uczciwie i z należyтым poszanowaniem, tym lepiej dla niej. Grozi jej wielkie niebezpieczeństwo, bo lekko, nonszalancko i pogardliwie odnosi się do sprawy seksu (tej wstydlivej i brudnej sprawy), a potem ma z nią mnóstwo kłopotów i traci życiową szansę”¹⁹.

Powieść *Kochanek Lady Chatterley* to utwór o wyjąłowaniu zarówno społecznym, jak i seksualnym. Mąż bohaterki powieści, Clifford Chatterley, jest angielskim potomkiem zanego rodu, okaleczonym podczas wojny. W wyniku poniesionych obrażeń stał się inwalidą i impotentem, natomiast jego żona marzy o dziecku. Małżonkom nie wystarcza intelektualne porozumienie, coraz bardziej doskwiera im brak więzi erotycznej. Ciasne ramy towarzyskiego życia nudzą lady Chatterley, która dzięki znajomości z prostym leśni-

¹⁸ G. Sampson, *Historia literatury angielskiej*, przeł. P. Graff, Warszawa 1966, s. 1074.

¹⁹ *List do E.H. Brewstera z dnia 9 VI 1927*, [w:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984, s. 450.

czym, Parkinem, odkrywa w sobie instynkt namiętności seksualnej. Z dnia na dzień staje się coraz bardziej zauroczona siłą witalną i pięknem ciała swego kochanka. Z goryczą stwierdzi, że „Clifford nawet w najlepszym swym okresie nie miał tak pociągająco pięknej skóry i nie był tak nadludzko piękny”²⁰ jak Parkin. Prosty kochanek, który odtąd zajmuje ją bardziej od wszystkiego w czym żyje, staje się też ojcem jej dziecka. Lady porzuca więc męża, by związać się z ukochanym, a i Clifford znajduje pocieszenie w osobie pielęgniarki, pani Bolton.

W jednym z listów Dawid Lawrence pisał: „warstwa słowna jest bardzo nieprzyzwoita – używam najgorszych wyrazów we wszystkich ich znaczeniach, ale mimo to treść jest bardzo moralna”²¹. Ta prowokacyjna zewnętrzna warstwa powieści, na stronach której bez ogródek przedstawione zostały akty miłosne kochanków, nie miała w istocie na celu zaistnienia jako podnieta seksualna, lecz służyła, zdaniem autora, ilustracji prawdziwej wartości namiętności, jej sakralnego niemal wymiaru. Lawrence zauroczony kulturą Indian i ich naturalnymi relacjami międzyludzkimi pragnął ukazać model wyzwolenia z ryzów moralności, czyniąc ludzi „silnymi, zdrowymi, szczęśliwymi w miłości wolnymi od fałszywego wstydu”²². Pisarz do końca nie mógł zrozumieć oburzenia, jakie wywołała wśród krytyków jego książka, „po co tyle hałasu z powodu

²⁰ D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, tłum. Z. Sroczyńska, Warszawa 1987, s. 23.

²¹ D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., s. 355.

²² P. Maurois, op. cit., s. 293.

rzeczy tak naturalnych”²³ – zastanawiał się. W jego mniemaniu bowiem zjawiska fizjologiczne należy uwolnić ze społecznego tabu, gdyż dzika namiętność nie jest niczym gorszącym, bowiem wynika z natury człowieka. Jego wulgarny z pozoru język, nazywający rzeczy po imieniu, grubiański i momentami sprośny, oburzał społeczeństwo przywykłe do dobrych manier. Jeden z recenzentów napisał: „Nie mam pretensji, żeby być krytykiem literackim, ale poznaję brud po zapachu, a tutaj są kupy plugastwa – ropiejące zgniłe sterty śmierdzące do samego nieba”²⁴. Reakcje krytyków przyćmiły prawdziwą intencję pisarza, uczyniły z jego powieści dzieło pornograficzne, budzące odrazę, nie zrozumiano, że hołdował naturze i z religijną czcią odnosił się do życia seksualnego²⁵, do ciała w ogóle. Pisał m.in.: „Moją wielką religią jest wiara, że krew, ciało mają więcej mądrości niż umysł. Duch nasz może się mylić, ale to, czego nasza krew doznaje, w co wierzy, i co mówi, to zawsze jest prawda”²⁶. Powieść poprawiana przez autora latami przedstawia nieokielznaną walkę ciała i duszy, wstrzemięźliwości i oddania się instynktowi. Pojęcie ciała według Lawrence’a to przecież „rodzaj płomienia, płomienia świecy zawsze prostego, jednak giętkiego. Inteligencja to światło padające na rzeczy dookoła, a mnie pociąga – powie – tajemnica żywego płomienia, niż to, co mnie otacza”²⁷.

²³ Ibidem, s. 280.

²⁴ G. Samson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967, s. 1074.

²⁵ P. Maurois, op. cit., s. 291.

²⁶ Ibidem, s. 187.

²⁷ Ibidem s. 132.

David H. Lawrence pragnął za wszelką cenę walczyć z ubogą moralnością społeczeństwa angielskiego pozbawionego ludzkich doznań. „Pragnął to osiągnąć poprzez powrót do pierwotnych źródeł wolności, do kultu natury, do prymitywnej cywilizacji bez zakazów”²⁸. Poszukując istoty szczęścia dla człowieka odnajdywał je w naturze, którą współcześni mu zagłuszali przez nakazy i zakazy, poprzez oszukiwanie własnych naturalnych korzeni szczęśliwości. W całej swej twórczości poszukiwał źródeł szczęścia, które tkwią nie w utartych szablonach, lecz w naturalnym środowisku człowieka.

Za tak pomyślany „ruch wyzwolenczy” społeczeństwa angielskiego, Lawrence zapłacił wysoką cenę; ciągłe ukrywanie się przed konfiskatą książek, przed wszechobecnym piętnowaniem i zastraszaniem uczyniło z autora powieści potępieńca, a nie bohatera. Andre Malraux powiedział o nim: „Jego sztuka polega na tym, że dzięki przekonującemu obrazowi prymitywnego i pięknego uczucia, ratuje on przejście od fikcji do afirmacji etycznej”²⁹, ale wiele lat upłynąć musiało zanim przywrócono mu należne miejsce w literaturze. Najtrudniej bowiem zrozumieć prawdy najprostsze.

Bibliografia:

1. Lawrence D.H., *Kochanek Lady Chatterley*, tłum. Z. Sroczyńska, Warszawa 1987.
2. Lawrence F., *Wstęp*, [w:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, przeł. Z. Sroczyńska, Warszawa 1991.

²⁸ D. Senes, *Najsłynniejsze powieści literatury światowej*, tłum. M. Bratuń, Łódź 1995, s. 160.

²⁹ Cyt. za: Ibidem, s. 160.

3. *List do E.H. Brewstera z dnia 9.VI.1927*, [w:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984.
4. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
5. Maurois P., *Magicy i logicy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1959.
6. Mroczkowski P., hasło: *Lawrence D.H.*, [w:] *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971.
7. Mroczkowski P., *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999.
8. Sampson G., *Historia literatury angielskiej*, przeł. P. Graff, Warszawa 1966.
9. Samson G., *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967.
10. Senes D., *Najstynniejsze powieści literatury światowej*, tłum. M. Bratuń, Łódź 1995.
11. Sroczyńska Z., *Posłowie*, [w:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, Warszawa 1987.
12. Stamirowska K., *Wstęp*, [w:] D.H. Lawrence, *Listy*, tłum. Z. Sroczyńska, Kraków 1984.

DZIECIĘCA LEKTURA CZESŁAWA MIŁOSZA

Zagładanie do ulubionych lektur pisarzy wydaje się nie tylko odkrywaniem załączków ich wyobraźni, ale także oddychaniem ciepłem dziecięcego pokoju i tą chwilą bliskości, o której sile przekonuje nas talent literata. Właśnie dlatego godną odnotowania jest lektura z lat dziecięcych Czesława Miłosza – *Gucio zaczarowany* Zofii Urbanowskiej. Powieść ta wykorzystuje topos snu, w którym tytułowy bohater za sprawą wróżki zostaje za karę z powodu lenistwa zamieniony w muchę z czerwoną czapeczką, gwarantującą mu bezpieczeństwo. Ta niezwykle fantastyczno-przyrodnicza opowieść dla najmłodszych, „łącząca w sobie przygodę, naukę moralną, fantazję oraz gruntowną wiedzę”¹, została wydana po raz pierwszy jeszcze w latach 80. XX wieku², a potem wielokrotnie wznawiana³. Jej siła polega

¹ K. Heska-Kwaśniewicz, „*Gucio zaczarowany*” Zofii Urbanowskiej, „Guliwer” 1992, nr 6, s. 11. Zob. także: D. Mucha, „*Gucio zaczarowany*” – opowieść fantastyczno-przyrodnicza Zofii Urbanowskiej, „Guliwer” 2006, nr 2.

² Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany. Powieść dla młodych dzieci*, Warszawa 1884.

³ Wydanie drugie – Warszawa 1889, trzecie – Warszawa 1897 (z podtytułem *Powieść dla młodzieży*), czwarte – Warszawa 1908, piąte – Warszawa 1917, szóste – Warszawa 1932. *Gucia zaczarowanego* przełożono na język czeski (1911), francuski (1895) i hebrajski (1954). Zob.: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. XVI, cz. 1, Warszawa 1982, s. 117-120. Wymieniona powieść Urbanowskiej spotkała się z wieloma życzliwymi głosami krytyki. Zob. m.in.: W. Nowicki, *Przegląd literacki*, „Kłosa” 1884, nr 967, s. 27; R.B. (R. Buczyński), *Ruch naukowo-*

jednak nie tylko na propagowaniu ideałów wychowawczych, ale na tym szczególnym miejscu, jakie zajmuje ona w życiu wielkich Polaków. Nie jest bowiem tajemnicą, że do zauroczenia *Guciem zaczarowanym* przyznają się m.in. Jarosław Iwaszkiewicz⁴, Aleksander Wat oraz Czesław Miłosz.

Polski noblista dał wyraz swemu zafascynowaniu książką Urbanowskiej m.in. w *Przedmowie* do polskiego wydania z 1989 roku. Podkreślając potrzebę jej wznowienia, Miłosz, z nieukrywanym wzruszeniem, pisze: „Czytałem tę książkę, kiedy byłem mały i tak mocno zachowałem ją w pamięci, że później już jako człowiek dorosły, nieraz próbowałem sobie wyobrazić, jak to jest, jeżeli ktoś zostanie muchą. Właściwie dlaczego nie mielibyśmy się to zwiększać, to zmniejszać, żeby oglądać świat w coraz to nowy sposób?”⁵. Pisarz praktycznie nie rozstaje się z tą lekturą, wraca do niej często, a powroty odnotowują karty jego dzieł. Nic więc dziwnego, że zauroczenie *Guciem zaczarowanym* znalazło wyraz artystyczny w tomie pod tym samym tytułem, wydanym w roku 1962 we Francji. I choć z „prawdziwego” *Gucia*, przejętego od Urbanowskiej, jest pozornie niewiele, to atmosfera przerażenia i fascynacji życiem, widzianym z różnych perspektyw, obecna jest we wspomnianym cyklu Miłosza na każdym kroku. Poeta tak pisze o tym bohaterze:

literacki, „Niwa” 1884, t. 26, s. 555; „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 5, s. 78; „Kraj” 1884, nr 6; „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 52.

⁴ Pisarz nazwał *Gucia zaczarowanego* Zofii Urbanowskiej pierwszą książką swego dzieciństwa (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 15).

⁵ Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany, przedmowa Czesław Miłosz*, Wrocław 1989, s. 7.

Gucio, niegrzeczny chłopczyk, został zamieniony w muchę.
Mył się według obrządku much pod skałą cukru
I prostopadle biegał po jaskiniach sera⁶.

Również w książce Urbanowskiej bohater poznaje świat z różnych perspektyw: wertykalnej, zwiedzając podziemne mieszkanie kreta, jak i w poziomie (wędrując po strumyku)⁷. Obie postacie wydają się wszechobecne w swych wędrówkach, obie, z niesłabnącą siłą, poszukują wiedzy i prawdy o życiu: Guccio Urbanowskiej przez cały sen, z którego jednak się budzi; a Guccio Miłosza – aż do śmierci. Miłosz jest jednak, jak się wydaje, ukryty za kartami lektury Urbanowskiej i wielu lektur innych pisarzy. Znajduje jednak miejsce dla swej indywidualności w niesłabnącej wierze w moc dziecięcej wyobraźni. Szuka siebie. Udaje mu się uzyskać w Gucciu pewną duchową stabilizację, o której Wojciech Karpiński powie: „Jest ten wiersz także chwilą poetyckiej równowagi. Otwierające go linijki zapadły mi w wyobraźnię jak słowa zarazem doskonałe i ludzkie”⁸. Cykl Miłosza, zatytułowany *Gucio zaczarowany*, przysparzał jednak kłopotów z interpretacją, stąd istotne uwagi noblisty poczynione w wywiadzie⁹ zdają się odkrywać niejasne skojarzenia i możliwe interpretacje. Nie kończą one jednak prób odczytania wszystkich przesłań cyklu.

W obszarze lektur z dzieciństwa nic nie jest proste, nic też nie zaskakuje z biegiem lat. Jeśli noblista nawiązuje do

⁶ Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, [w:] *Poezje*, Warszawa 1988, s. 294.

⁷ K. Heska-Kwaśniewicz, op. cit., s. 11.

⁸ W. Karpiński, *Spotkania*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 3, s. 49.

⁹ R. Gorczyńska (Ewa Czarnecka), *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.

lektur pozornie zapomnianych, to jakaż pewność, że nie ośmieli się wiązać faktów z dzieciństwa z wybraną pośród innych drogą przez lektury w ogóle, przez świat książek z innych etapów życia, składających się na drogę literackich zauroczeń. Z tym samym niepokojem zaczynamy śledzić wątek bohatera Urbanowskiej wśród urywanych zdań o *Guciu zaczarowanym*, który choć legł u zamysłu tomu wierszy pod tym samym tytułem, co książka Zofii Urbanowskiej – jest jego dogłębną metaforą. Miasto Miłosza oddaje koloryt domu Gucia. Bohater książki Urbanowskiej ściśle związany jest z domem, z jego scenerią i z bliskimi, którym historia nie szczędziła gorzkich chwil (kontuzja dziadka podczas bitwy pod Grochowem). Postać dziadka, o której Z. Urbanowska pisze m.in.: „Piękna była postać tego dziadka: oczy niebieskie, pomimo siedemdziesięciu lat wieku jeszcze pełne życia, patrzyły na świat pogodnie; włosy i wąsy białe jak mleko odbijały się od twarzy czerstwej, nieco pomarszczonej i pokiereszowanej bliznami”¹⁰, u Miłosza przeradza się w zdawkową, ale jakże istotną informację na temat Gucia, będącego w przyszłości dziadkiem. Miłosz pisze o nim m.in.:

Zawsze potem, kiedy miał prasowane spodnie i strzyżone
wąsy
Myślał, trzymając szkło z alkoholem, że ich oszukuje
Bo mucha nie powinna rozmawiać o narodzie i wysokości
produkcji [...] ¹¹.

¹⁰ Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1989, s. 24.

¹¹ Cz. Miłosz, op. cit.

W tej pozornie nieprzylegającej konfrontacji znaleźć można sporo cech wspólnych. Guccio Miłosza do końca życia nie przestaje być muchą. Miłosz idzie więc dalej w głąb sfery dojrzwania świadomości dziecka, którym sam się czuje, gdyż nie wyrasta z ciągłego zadziwienia światem. Zmierza do krańców życia z balastem wspomnień, lektur i „z grzechotliwą mową”, by umierać muchą i rodzić się nią każdego dnia. Może dlatego fragment bezpośrednio nawiązujący do *Gucia zaczarowanego* pomieszczony został przez autora w siódmej, przedostatniej części tytułowego wiersza.

Gucio, niegrzeczny chłopczyk, został zamieniony w muchę.
Mył się według obrządku much pod skałą cukru
I prostopadle biegał po jaskiniach sera.
Leciał przez okno w jarzący się ogród.
I tam nieposkromione promy liści
Wiozły kroplę napiętą od nadmiaru tęczy,
Mszyste parki z krynicami światła rosy w górach kory,
Sypał się cierpki pył z giętkich kolumn w środku cynobrowych
kwiatów¹².

Oba utwory łączy zatem postać bohatera zamienionego w muchę. Nikt nie ma wątpliwości, że nawiązanie do wszędobylskiego owada daje spore pole możliwości dróg, którymi bohater taki może podążać, są one bowiem nieprzewidywalne i nieujęte w żadne ramy. Obie wersje – poetycka i powieściowa – łączy ponadto umiejętne zespolenie pierwiastków fantastycznych z realistycznymi. Urbanowska czyni to w sposób naturalny, dzięki czemu rozbudza wyobraźnię dziecięcą o no-

¹² Cz. Miłosz, op. cit., s. 294.

we walory i obszary. Również Miłosz nie poprzestaje w drodze dociekań do wysublimowanej poetyckiej metafory: „Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu” – powie, jakby odpowiadając tym samym na zaczarowaną migawkę z życia Gucia-poszukiwacza z Urbanowskiej.

Nie tylko to jednak łączy oba dzieła. Miłosz dzięki Urbanowskiej koncentruje się na małości i wielkości. Noblista powie w jednym z wywiadów: „[...] książka Urbanowskiej bardzo mi zapadła, pomagała mi rozbudować, rozbudzić zainteresowanie małością i wielkością. [...] Cały ten cykl jest właściwie eksploracją rzeczywistości z różnych kątów widzenia, pod różnymi postaciami”¹³.

Bohater Miłosza zdaje się nie odróżniać poranków, w których raz jest mały, a raz wielki. Podobnie jak Guccio Urbanowskiej spotyka na swej drodze wielu wędrowców, nie potrafi wyrazić „co zawsze, co wszędzie”. Miłosz, wzorem Urbanowskiej, wybiera na swego bohatera kogoś, kto może być każdym z nas, jeśli tylko słyszy „dźwięki fortepianu”, oraz zdaje się zbierać „w zieloną puszkę okazy Ziemi”. Różny jest jednak moment przebudzenia. O ile powieściowy Guccio budzi się z koszmarne snu, wkrótce po tym, jak wróżka zdejmuje z niego piętno kary, o tyle bohater Miłosza zadaje pytanie: „Kto potwierdzi, kto powie: „moje” na daremny, daremny z trudem przywołany sen? [...]”¹⁴.

Oniryczne zabarwienie obu utworów ma więc inny wymiar, z narzuconego przez wyobraźnię snu-uzdrowiciela

¹³ R. Górczyńska (Ewa Czarnecka), op. cit., s. 138.

¹⁴ Cz. Miłosz, op. cit., s. 306.

u Urbanowskiej, po sen daremny u Miłosza. Sen noblisty jest jakby nieskończony, jest tym przejawem życia, który utożsamić należy z życiem jako snem. Nie kończy się, przechodzi tylko w inny stan spoczynku po życiu. Od słów z cyklu: *Dużo śpię* do wyznania poety: „Byłem odważny. Pracowity. Prawie wzór cnoty. Ale to nie przydaje się na nic”¹⁵ jest jakby o krok, o jeden sen bliższy śmierci. Rachunek sumienia łączy sen ze śmiercią, która jakby bała się nadejść odpychana tańcem. Z chwil tańca, poranków niezawinionych i brzęczenia owadów, wchodzimy do domu, z którego tak naprawdę nigdy nie wyszliśmy. Dom-miasto Miłosza świeci: „I przepadło życie, [...] potomni już narodzeni, tańczyli swoje tańce; jego dom-miasto odchodzi w głąb góry”. Miłosz zdaje się mówić: moje miasto rozciąga się wzdłuż mojego ciała. Pod stopami są miejsca na śmierć. To „dużo jak na jedno życie”¹⁶.

Bibliografia:

1. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. XVI, cz. 1, Warszawa 1982.
2. Gorczyńska R. (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.
3. Heska-Kwaśniewicz K., „*Gucio zaczarowany*” *Zofii Urbanowskiej*, „Guliwer” 1992, nr 6.
4. Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957.
5. Karpiński W., *Spotkania*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 3.
6. „Kraj” 1884, nr 6.
7. Miłosz Cz., *Gucio zaczarowany*, [w:] *Poezje*, Warszawa 1988.
8. Mucha D., „*Gucio zaczarowany*” – *opowieść fantastyczno-przyrodnicza Zofii Urbanowskiej*, „Guliwer” 2006, nr 2.

¹⁵ Ibidem, s. 304.

¹⁶ Ibidem, s. 291.

9. Nowicki W., *Przegląd literacki*, „Kłosa” 1884, nr 967.
10. R.B. (R. Buczyński), *Ruch naukowo-literacki*, „Niwa” 1884, t. 26.
11. „Tygodnik Ilustrowany” 1896.
12. „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 5.
13. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany. Powieść dla młodych dzieci*, Warszawa 1884.
14. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany, przedmowa Czesław Miłosz*, Wrocław 1989.
15. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1989.

O RUBÉNIE DARÍO SŁÓW KILKA

Wydawać by się mogło, że skoro o Rubénie Darío tak wiele już w Ameryce Łacińskiej powiedziano i napisano, to nic prostszego, jak dokonać przekładu jego dzieł na język polski. Przy całej dostępności, a zdigitalizowane zostały już prawie wszystkie dzieła tego wybitnego poety, tylko krok do wiedzy o nim samym i jego dorobku. Przy bliższym jednak przyjrzeniu się sylwetce „ojca modernizmu” dostrzec możemy dodatkowo ważne spostrzeżenia. Okazuje się bowiem, że śledząc drogę życiową Darío, zaspokojona jest nasza ciekawość skoro wiadomo, że ten kilkunastoletni biedny młodzieniec, zostaje dostrzeżony przez krytykę, choć nie od razu, i spełnia się jego marzenie o wielkości. Poniekąd to prawda, ale przy bliższym poznaniu szczegółów z jego życia, podróży, działalności dziennikarskiej, naszym oczom jawi się osobowość charyzmatyczna, ciekawa świata i ludzi. W pogoni za środkami do życia, które za wszelką cenę chciał uzyskać z pracy dziennikarskiej, nie przebierał w tematach, lecz rzucał się na wszystkie możliwe sposoby w wir wydarzeń. Z biegiem lat, badacze przerażeni „grafomanią dziennikarską” postanowili ją udoskonalić i przekształcali napisane przez R. Darío artykuły kronikarskie na prozę poetycką. Efekt jest żalospny, bowiem poprawione teksty wyparły z czasem oryginalne. Przyniosło to więcej szkód, niż pożytku. Po latach bowiem badacze doszli do przekonania, że należy

wrócić do pisanych przez Darío artykułów prasowych, gdyż stanowiły one bezcenną dla niego wiedzę o życiu. Darío rzucał się w wir nadarzających się, gdzie tylko było to możliwe, tematów. Pisywał o wszystkim, o nieznanym pisarzom, o wydarzeniach, ale jak się okazuje, ujmował je w charakterystyczny dla siebie sposób. Zawsze starał się dopasować do nowych informacji ważniejsze przesłania. Jeśli pisał o przybyciu królowej z innego kraju, to dodawał aspekt podróży pisarzy, starając się dostrzec w każdym momencie potrzebę zajęcia stanowiska w danej kwestii i ukazania swoich przemyśleń, co za tym idzie, można pokusić się o stwierdzenia, że nie byłoby jego twórczości literackiej, gdyby nie tematy, o których wcześniej pisał w prasie. Drugim źródłem pomysłów literackich były wykonywane zawody, które dawały mu chleb. Pisał o pakiecie, pracując na poczcie, pisał o ludziach, z którymi pracował, czerpał garściami z otaczającej go rzeczywistości. Umiejętnie podpatrując życie, starał się wydobyc z niego wszelką prawdę. Ubogacony przez tę wiedzę, zyskiwał nie tylko tematy i materiały do artystycznych realizacji, ale też niemałą wiedzę o życiu. Gdziekolwiek był, tam natychmiast pobudzał otoczenie swą kreatywnością; środowiska artystów muzyków, malarzy, architektów; wnosił nowe świeże spojrzenie na ludzkie przywary, ale i znajomość życia. A że żył bardzo szybko, spalał się w tej dynamice, regenerował się i ponownie zmieniał miejsca, środowiska, kraje. Pracę, którą gdy tracił, zastępował natychmiast inną, nie wybrzydzając, lecz szukając nowych rozwiązań, zawsze był na nie gotowy. Niekonwencjonalne myślenie przysparzało mu

nie tylko nowych wrażeń, i nowych przyjaciół, ale także wrogów. Często skonfliktowany rzucał się w wir następnych zbiegów okoliczności, na które był otwarty, żyjąc według zasady: umarł król, niech żyje król.

Początki

Rubén Darío (właściwe nazwisko: Félix Rubén García Sarmiento) urodził się w Metapa w Nikaragui (obecnie – Ciudad Darío)¹, 18 stycznia 1867; zmarł w León², 6 lutego 1916)³. Był poetą, dziennikarzem i dyplomata, ale przede wszystkim „ojcem modernizmu” latynoamerykańskiego. „Kto wie, czy nie poetą, który miał największy i najtrwalszy wpływ na poezję XX wieku w świecie latynoskim. Nazywanym też «księciem liter hiszpańskich (kastyljskich)»”⁴. Jak zauważa Ewa Łukaszuk: „Dzięki Rubénowi Darío [...] poezja hispanoamerykańska końca XIX wieku włącza się na równych prawach w życie europejskich kręgów literackich, wyprzedzając lirykę hiszpańską, która pozostawała wówczas pod znakiem postromantycznego wyciszenia”⁵. Droga, jaką przebył „najwybitniejszy przedstawiciel latynoamerykań-

¹ *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, Kraków 1982, s. 337.

² León. To miasto pretendujące do miana stolicy Nikaragui. W mieście tym Rubén Darío spędził dzieciństwo.

³ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (dostęp 08 IV 2020).

⁴ *Ibidem*.

⁵ E. Łukaszuk, N. Pluta, *Historia literatury iberoamerykańskich*, Wrocław 2010, s. 186.

skiego modernizmu”⁶ naznaczona była tak tragicznymi życiowymi wydarzeniami, że aż trudno uwierzyć, że późniejszy „ojciec modernizmu” zdołał wykrzesać z siebie tyle piękna, dostrzegając je w słowie, jego muzyce i sile. Latinoamerykańskie realia i czasy, w których żył, jeszcze bardziej niż obecnie, torowały drogę kariery przez „wysokie urodzenie”, majątność rodu i koligacje rodzinne; gdy tymczasem pogorszona sytuacja ekonomiczna i rodzinna Rubéna Darío sprawiła, iż przyszły poeta z powodu separacji rodziców zmuszony był zamieszkać u stryjecznych dziadków, którzy od tej pory zajmowali się jego wychowaniem. Był z nimi tak bardzo związany, że nawet podpisywał swoje prace szkolne nazwiskiem dziadka, czyli Félix Rubén Ramírez. W tym momencie warto dodać, iż jego własne nazwisko: Darío miało długą historię, o której poeta tak napisał w swej biografii:

Zgodnie z tym, co powiedzieli mi niektórzy starsi mieszkańcy miasta mojego dzieciństwa, jeden z moich pradziadków miał na imię Darío. W małym miasteczku znany był wszystkim jako „don Darío” (Pan Darío); a jego synowie i córki (już z nazwiska) jako Los Daríos i Las Daríos. Tak więc pierwsze nazwisko zniknęło, do tego stopnia, że moja ojcowska prababcia podpisywała się jako Rita Darío; i to, przekształcenie zyskało wartość prawną; ponieważ mój ojciec, który był kupcem, prowadził wszystkie swoje interesy pod nazwiskiem Manuel Darío [...] ⁷.

⁶ *Liść wiatru*, op. cit., s. 337.

⁷ R. Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, introducción de A. Piedra, Madrid: Mondadori 1990, s. 3.

Tych i wielu innych cennych informacji o życiu przyszłego poety, już w dzieciństwie okrzykniętego cudownym dzieckiem potrafiącym płynnie czytać od trzeciego roku życia, dostarcza autobiografia wydana przez niego samego⁸. Z owej autobiografii dowiadujemy się także, iż Rubén Darío, wychował się bez matki, która po odejściu od niewiernego męża, ułożyła sobie życie w Hondurasie z innym człowiekiem i zbudowała z nim swą rezydencję⁹. Mimo iż R. Darío był niezwykle oddany dziadkom, ogromnie przeżył śmierć swej matki, choć nigdy nie sądził, że może tak bardzo cierpieć z tego powodu, jak miało to rzeczywiście miejsce.

Od młodzięcych lat Rubén był pochłonięty literaturą hiszpańską, którą się zaczytywał. Prym wiodły u niego takie dzieła, jak: *Don Kichot*, *dzieła Moratyna*, *Baśnie*, „*Z Tysiąca i Jednej Nocy*”, *Biblia*, „*De Officiis*” *Cycerona* i *Corinne* ou

⁸ Zob. także: R. Darío, *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991, s. 9. Także w Polsce przeczytać możemy o Rubénie Darío, iż – jak zauważa Jerzy Kühn: „Wiersze pisywał od dziecka, publikować zaczął bardzo wcześnie” (*Liść wiatru*, op. cit., s. 337).

⁹ „Zachowanie męża, Manuela, który – (jak czytamy w *Prologo de „Cuentos” de Darío – Raquel Arias Careaga* (2002) – lubił alkohol i kobiety, sprawiło, że Rosa, która była w ciąży, postanowiła opuścić dom małżeński i schronić się w mieście Metapa, gdzie urodził się jej syn, Félix Rubén. Małżonkowie doszli do porozumienia; Rosa urodziła kolejną córkę Manuela, Candidę Rosę, która zmarła kilka dni później. Związek ponownie popadł w kryzys i Rosa zostawiła męża, by zamieszkać z synem w domu swojej ciotki Bernardy Sarmiento, która mieszkała z mężem, pułkownikiem Félixem Ramírezem Madregilą, w tym samym mieście León. Rosa Sarmiento, matka Rubena, wkrótce potem poznała innego mężczyznę i zamieszkała z nim w San Marcos de Colón w Hondurasie” (E. Pupo-Walker, *Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista*, “*Anales de Literatura Hispanoamericana Universidad Complutense de Madrid*”, 1972, p. 473).

*l'Italie, (Corinne) Madame de Staël*¹⁰. Zachłyśnięcie się lekturami poskutkowało wkrótce własną twórczością Darío. Jego pierwszy liryk opublikowany został w 13 roku życia poety i przyjęty z entuzjazmem. Dobitnie świadczą o tym następujące słowa biografą, Teodosia Fernandezą:

Wkrótce zaczął też pisać swoje pierwsze wersety: napisany przez niego w 1879 roku sonet został zachowany i po raz pierwszy opublikowany w gazecie krótko po jego 13-tych urodzinach: jest to elegia pod tytułem „Łza”, która ukazała się w gazecie „El Termómetro”, w mieście Rivas, 26 lipca 1880 roku. Wkrótce potem współpracował także z „El Ensayo”, magazynem literackim w León, i zasłynął jako "poeta dziecięcy". W tych pierwszych wersetach, jego dominującymi wpływami byli poeci hiszpańscy ówczesnej epoki: Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce i Ventura de la Vega¹¹.

Rubén Darío dał się też poznać jako młodzieniec bardzo kreatywny i znakomity recytator. Wspomniany biograf tak o tym pisze: „W tym czasie (miał 14 lat) planował wydać swoją pierwszą książkę *Poezje oraz Eseje w prozie (Poesías y artículos en prosa)*, która ujrzy światło dzienne dopiero w pięćdziesiątą rocznicę jego śmierci. Miał niesamowitą pamięć, cieszył się wielką kreatywnością i zachowaniem, był często zapraszany do recytowania poezji na spotkaniach towarzyskich i imprezach publicznych”¹². Dalsze losy utalentowanego Rubéna Darío układały się niewspółmiernie do możliwości talentu,

¹⁰ R. Darío, *La vida de Ruben Dario*, op. cit., s. 12.

¹¹ T. Fernández, *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16 Quórum, 1987, Colección "Protagonistas de América", s. 10.

¹² Ibidem.

jaki od dziecka posiadał. Amerykę Łacińską od zawsze, aż do dziś, charakteryzuje ogromny rozdzwitek społeczny, widoczny nie tylko w bogatych i biednych dzielnicach stolicy, ale także w poziomie państwowego i prywatnego szkolnictwa podstawowego i ponadpodstawowego. Dostęp do edukacji prywatnej mają dzieci z bogatych inteligenckich rodzin, natomiast biedni muszą zadowolić się bezpłatnym szkolnictwem państwowym na bardzo niskim poziomie. Przywilej pewnej zamożności rodziny kuzynostwa Rubéna skończył się z chwilą śmierci dziadka. Pogorszenie sytuacji ekonomicznej zmusiło chłopca do nauki w szkole jezuitów, choć i to było lepszym rozwiązaniem od nauki na krawca, do czego zachęcała go uboga rodzina. Nie bacząc na obiektywne trudności młody Rubén sam kierował swym rozwojem myśli intelektualnej i wrażliwości poetyckiej. I choć z jednej strony poszukiwał inspiracji poetyckich, to nie pozostawał obojętny na filozoficzne aspekty czytanej literatury. Przykładem może służyć, opisanie przez niego samego we wspomnianej autobiografii, zainteresowanie „twórczością Victora Hugo, co miało decydujący wpływ na jego twórczość poetycką. Jego dzieła z tego okresu wskazują także na wpływ myśli liberalnej, wrogiej nadmiernemu wpływowi Kościoła katolickiego, jak to ma miejsce w przypadku jego dzieła *Jezuita* z 1881 roku. Jeśli chodzi o jego postawę polityczną, największy wpływ miał na niego Ekwadorczyk Juan Montalvo, którego celowo naśladował w swoich pierwszych artykułach dziennikarskich”¹³. Tak ukształtowana postawa młodego poety przykuła uwagę liberalnych polityków,

¹³ R. Dario, *La vida de Ruben Dario*, op. cit., s. 12.

k którzy namówili go do zamieszkania w stolicy kraju, Managui, skąd zamierzali wysłać go na koszt publiczny na studia do Europy. Niepokorne usposobienie młodzieńca, pałającego niechęcią do kościoła, nie posłużyło karierze, którą proponowano mu po szkole jezuitów. Była to możliwość sfinansowania wykształcenia w Europie za państwowe pieniądze rządu Nikaragui. Wypowiedzi Rubéna całkowicie udaremniły jednak definitywnie tę życiową szansę. I choć w rezultacie odmowy kształcenia w Europie, zaproponowano Rubénowi naukę w Granadzie w Nikaragui, to on sam wybrał dziennikarską współpracę ze stołecznymi periodykami: „El Ferrocarril” i „El Porvenir de Nicaragua”. Już wówczas nie należał do pokornych i stronił od stabilizacji na rzecz częstych zmian miejsc. Tak było i tym razem, bowiem w sierpniu 1882 roku udał się w pierwszą podróż do Salwadoru.

Jak się bowiem okazuje, mimo wcześniej dostrzeżonego talentu R. Darío, okrzykniętego „dzieckiem poezji” i debiutu prasowego w 13. roku życia, poeta nie miał wielu powodów do radości; wręcz przeciwnie – wspomniane burzliwe dzieciństwo w domu pełnym chaosu z powodu ojca-hulaki, a potem pasmo cierpień z powodu śmierci najbliższych dotkliwie odbijało się od dzieciństwa na psychice poety, rozczarowanego życiem i coraz bardziej nastrojonego pesymistycznie. Zmiany miejsc zamieszkania, gonitwa za każdą nadarzającą się okazją w nadziei, że zmieni coś w życiu wrażliwego młodzieńca, staje się z czasem sposobem na życie. W przeciwieństwie jednak do oczekiwanych korzystnych zmian – codzienność poety obfituje jedynie w rozczarowania i pesymizm.

Tak rozpoczyna się pasmo podróży pisarza. I choć z pozoru ważniejsze wydawać by się mogły podróże dalekie, które także będzie odbywał R. Darío, to jak się okazuje ogromne znaczenie miały podróże do sąsiednich krajów, w tym do Salwadoru¹⁴.

W Salwadorze

Gdy Rubén Darío przybywa do Salwadoru, jest już znany, choć ma dopiero 15 lat. Ślady w Salwadorze do dziś upamiętnione zostały nie tylko nadaniem nazwy imienia Rubéna Darío jednej z głównych ulic w stolicy, ale także licznymi wpływami wierszy późniejszego „ojca modernizmu” na literaturę narodową Salwadoru. Szczegółowych informacji na temat związków Darío z tym krajem dostarczają prace, prowadzone w Salwadorze przez tamtejszego badacza-intelektualistę, Carlosa Cañas Dinarte. Dzięki jego wnikliwym poszukiwaniom śladów, wśród których nie brakowało anegdot i wierszy, wiemy dziś, iż Rubén Darío przybył do Salwadoru po raz pierwszy 8 sierpnia 1882 roku statkiem Saurth Carolina do portu La Libertad. Został przyjęty przez sekretarza ówczesnego prezydenta Salwadoru Zaldivara (1834-1903), który upoważnił go do wręczenia Darío, w formie pomocy, pokaźnej kwoty w wysokości 500 srebrnych pesos. Należy dodać, za badaczami, iż wiadomo było, że Rubén „przyjechał, gdyż chciał się ożenić”. Z wyglądu był chudym długowłosym młodzieńcem,

¹⁴ Za: <http://archivo.elsalvador.com/noticias/2006/02/06/escenarios/-esc4.asp> (dostęp 25 II 2021).

bardzo źle ubranym i z pustymi kieszeniami. Nie konwenio-
wało to z faktem, iż był już, nie tylko w Nikaragui, ale także
w Salwadorze, znany z wyjątkowych umiejętności wierszowa-
nia, a te cechy posiadali na ogół bogaci przedstawiciele ary-
stokracji. Zdziwienie było zatem dwustronne, z jednej strony
sekretarza, który przywykł do bogato ubranych przedstawicieli
arystokratycznych sfer, a z drugiej – Rubéna Darío, niespo-
dziewającego się takiego zaszczytu ze strony prezydenta, któ-
rego znał jedynie z listów. Dzięki prezentowi Darío natych-
miast ulokował się w Hotelu w stolicy Salwadoru, gdzie dzięki
kontaktom właściciela restauracji i pensjonatu, którym był
piosenkarz Egisto P Petrilli, bardzo szybko wszedł do grona
bogatej młodzieży z najlepszych rodzin, zapewniając sobie
w ten sposób istotne wpływy. Dzięki protekcji prezydenta
Darío szybko nawiązuje liczne kontakty, a wśród nowopozna-
nych pisarzy największą rolę odegra w całej drodze twórczej
Darío poeta Francisco Gávida, miłośnik i znawca poezji francu-
skiej. Można mówić o wielkim szczęściu, bowiem znajo-
mość francuskiego Aleksandryna podczas przekładów z fran-
cuskiego na język hiszpański, jakich dokonywał Darío pod
okiem Gávidy, wpłynęło nie tylko na poezję Rubéna, ale także
na całą modernistyczną szkołę. Próby dostosowania francu-
skich wersetów do metryki hiszpańskiej poskutkowały póź-
niejszymi sukcesami Rubéna Darío, myślącego po francusku,
ale myśli te zapisującego po hiszpańsku. Mimo popularności,
jaką szybko zyskiwał¹⁵, i prowadzenia bardzo towarzyskiego

¹⁵ Brał nawet udział w obchodach stulecia urodzin na cześć Simóna Bolívara, recytując swoją poezję.

stylu życia pod auspicjami prezydenta, co zawsze przynosiło dużo nowych kontaktów i stanowiło zabezpieczenie materialne, to i tak, w niedługim czasie, Rubén Darío popada w trudności ekonomiczne i problemy zdrowotne¹⁶.

Choć na ogół na tym kończą się informacje o pobycie w Salwadorze Darío, to jednak w najnowszych badaniach dowiadujemy się istotnych szczegółów. Otóż choroba Darío przywodzi nowy wątek. Jak informuje badacz, nie tylko stolica Salwadoru była miejscem pobytu Darío. Nowe wątki, związane bezpośrednio z leczeniem ospy, prowadzą do nowopowstałego wówczas miasta Santa Tekle (Teceleña), w którym we wrześniu 1883 roku opiekę nad chorym poetą sprawuje osobisty lekarz rodziny Alberto Luna. Wiadomo, iż leczenie sponzorował dr Juan Maria Gomar Rochac. Darío, wracając do zdrowia, pisał wiersze, w tym znaną *Pieśń nad pieśniami*. Wątek salwadorski wprowadza też pewne nowe dane o przyczynie śmierci poety, nie z powodu marskości wątroby, lecz zapalenia otrzewnej. W nonatkach badacza znalazło się też zdanie, iż „Darío pił od 11 roku życia”¹⁷. Z innych danych wynika, iż życie Rubéna Darío ponad stan zmusza poetę do powrotu do Nikaragui w 1883 roku¹⁸, skąd w niespełna rok później udaje się do Chile w nadziei na poprawę losu i finansów.

¹⁶ Zachorował bowiem na ospę.

¹⁷ M. Azucena / A. Montalvo Dzisiejszy dziennik vida@elsalvador.com (dostęp 01 III 2021).

¹⁸ Powrót oznaczał nowe kłopoty. Mimo polepszenia warunków materialnych po otrzymaniu pracy w Bibliotece Narodowej, relacji uczuciowych z Rosarią Murillo, to jednak z powodu włóczęgostwa skazany zostaje na osiem dni robót publicznych. Z trudem udaje mu się uniknąć tej kary.

W Chile

Na mapie artystycznej Ameryki Południowej Chile od zawsze pełniło rolę równie ważną, jaką w Europie pełnił, i pełni nadal, Paryż. Ktokolwiek otarł się o chilijskie opinio-
twórcze i wpływowe środowiska arystokracji, mógł spokojnie spać z przeświadczeniem, że lepiej nie mógł trafić. Bogate kręgi arystokratyczne co i rusz dawały o sobie znać, roztaczając opiekę nad literatami, malarzami, architektami czy rzeźbiarzami. Dobitnie świadczą o tym dwie Nagrody Nobla w zakresie literatury na siedem wszystkich w Ameryce Łacińskiej; w 1945 roku otrzymała Nobla Gabriela Mistral, pierwsza kobieta-Noblistka w Ameryce Łacińskiej oraz Pablo Neruda (1971 rok).

Ten wyjątkowy kraj, dyktujący mody w sztuce całej Ameryki Łacińskiej, był zarówno szansą, jak i najtrudniejszym życiowym egzaminem dla wielu latynoamerykańskich artystów. Tak też stało się w przypadku Rubéna Darío. Poeta, znając realia chilijskie, liczył chyba na cud, bowiem niedawno z trudem wytwornie ubrany, co w pierwszej chwili tuszowało niearystokratyczne pochodzenie społeczne, został szybko rozpoznany przez tamtejsze kręgi arystokracji. I choć nienaganny ubiór nie zdradzał prawdziwego pochodzenia, to brak towarzyskiej ogłady dawał się natychmiast poznać. Darío sam tak o tym pisze: „[Pobytu w Chile – przyp. D.M.] nigdy nie zapomnę. Spędziłem [wówczas – przyp. D.M.] kilka najśłodszych godzin w moim życiu, ale

także uciążliwych, bo w Chile nauczyłem się umacniać swój charakter i żyć inteligencją”¹⁹.

Z historycznego punktu widzenia jednorazowy pobyt poety w Chile dał więcej od wszystkich innych wielokrotnie odwiedzanych krajów Ameryki Łacińskiej. Poeta przebywał w dwóch miastach: nadmorskim Valparaíso, do portu którego zawinął i Santiago de Chile (stolicy). Dla Europejczyka miasta chilijskie są podobne jak dla Latynoamerykanina miasta europejskie. Nic jednak bardziej mylnego. Specyfika miast chilijskich jest nie tylko nieporównywalna, ale też ogromnie ważna jako miejsce wpływów na psychikę, a tym bardziej wenę twórczą wrażliwego modernisty, zakochanego w pięknie.

Dla Latynoamerykanina otaczający świat i przyroda w każdym zakątku Ameryki Łacińskiej ma wiele podobieństw. Nie jest natomiast jednakowa siła ich występowania, a także częstsza niż gdzie indziej skala zjawisk tektonicznych (mierzona siłą wstrząsów sejsmologicznych) i społecznych (biedota i bezrobocie). Jednak kontynent latynoamerykański oglądany oczami Europejczyków, nie wyczuwających wstrząsów – trzęsień ziemi, jest zupełnie inny od postrzeganego oczami Latynoamerykanów, w oczach których jest trwały smutek po przeżyciu trzęsienia ziemi, która w Ameryce Łacińskiej trzęsie się codziennie, choć Europejczyk w ogóle tego nie odczuwa. Specyfikę Valparaíso opisuje w swojej biografii poeta. Nikt lepiej nie uczyniłby tego. Podkreśla położenie Valparaíso, jego tajemnice, trzęsienia ziemi i schody. To w tych okoliczno-

¹⁹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

ściach rozpostartych setek schodów i drzeń ziemi, Rubén Darío będzie tworzył kolejne utwory. Nie można zatem pominąć klimatu, w jakich powstawały. Odległość od stolicy wydaje się niewielka, ale odczuwana niezwykłość – ogromna. Pablo Neruda pisze: „Valparaíso leży bardzo blisko Santiago. Dziela te miasta tylko spiczaste, dzikie góry; na ich szczytach rosną wielkie, najeżone, kwitnące kaktusy. Jednakże coś jeszcze nieokreślonego oddziela Santiago od Valparaíso. Santiago to miasto uwięzione, otoczone murami śniegu. Valparaíso, przeciwnie, otwiera się na morze nieskończone, na wrzawę uliczną, na oczy dziecięce”²⁰.

Zatem właśnie do Valparaíso zawinął statek z Rubénem Darío na pokładzie. Wiele lat później fakt ten określi swoimi słowami Pablo Neruda, pisząc:

Do Chile zaniósł go przyptyw morza z ciepłych wód północy i morze zostawiło go tam, na wybrzeżu twardym i zębatym, gdzie ocean bił w niego pianą i dzwonami, a czarny wiatr z Valparaíso nasycił dźwięczną solą. Zbudujemy mu dzisiaj wieczora pomnik z wiatru, a niech go przenikną dymy i głosy dziejącego się życia, bo taka właśnie jest jego wspianiała poetyka: przeszyta marzeniem i dźwiękiem²¹.

Nikaraguańskiego poetę powitał w porcie Valparaíso 24 czerwca 1886 roku Eduardo Poiriera. Wkrótce też napisał oficjalnie w periodyku „El Mercurio” o przybyciu R. Darío

²⁰ P. Neruda, *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*, przekład Z. Szleyen, Warszawa 1976, s. 61.

²¹ *Ibidem*, s. 117; cyt. z przemówienia w Buenos Aires.

i przedstawił go chilijskiej inteligencji²². Podczas pobytu w Valparaíso R. Darío również tworzył. W mieście, o którym P. Naruda napisze:

Valparaíso pełne tajemnic, zakrętów i załamań. Przez góry przelewa się biedota wielką kaskadą. Wie się tam, kiedy jada i jak się ubiera (również kiedy nie jada i jak się nie ubiera) nieogarniony tłum mieszkańców górskich szczytów. Każdy dom wywiesza swe sztandary mokrej bielizny, a nieustająca płodność rzuca na ulicę brzęczące jak ul bosc dzieci – skutki niewygasającej miłości²³.

To właśnie w Valparaíso powstanie pierwsza powieść R. Darío zatytułowana: *Emelina*. Pomysł napisania utworu prozą pochodził właściwie z ust Eduarda Poiriery, namawiającego Rubéna do udziału w konkursie Varela, zorganizowanym przez gazetę „La Unión de Valparaíso”. Z uwagi na krótki czas do napisania, bowiem termin nadsyłania prac konkursowych upływał 1 sierpnia, Rubén miał zaledwie dziesięć dni. Wprawdzie zdążył napisać, ale nie uzyskał żadnej nagrody, być może z uwagi na niedociągnięcia spowodowane brakiem przygotowania. Mimo to utwór ukazał się drukiem dwa lata później, bo w 1887 roku. Powieść *Emelina*, której potem nie szczędzono słów krytyki za niedociągnięcia, była pierwszym dziełem napisanym w Chile²⁴. Pewnie Darío błądził po rozstrzygnięciu

²² <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

²³ P. Neruda, op. cit., s. 61.

²⁴ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

Krytyka okazała się bolesna. Jeden z pisarzy, Francisco Contreras, tak wiele lat później skomentował powieść Darío: «Napisana w ciągu dzie-

konkursu, którego nie wygrał, ulicami Valparaíso z poczuciem porażki. Z punktu widzenia pisarza, który nie został wyróżniony, był to nie tylko konkurs niewygrany, ale wręcz konkurs przegrany. Nie wiemy jak sobie radził z tym poczuciem winy. Może błądził ulicami Valparaíso i tymi niezliczonymi schodami, o których pisał P. Neruda::

Schody wspinają się i zstępują z góry pokrętnie w dół. Stają się wątłe, słabe jak włosy, biorą mały odpoczynek i wznoszą się pionowo. Mdleją. Śpieszą się. Wyciągają się. Cofają. Nie ma im końca.

Ile tych schodów? Ile w nich stopni? Ile stóp na każdym stopniu? Ile stuleci kroków, ile wchodzenia i schodzenia z książką, z pomidorami, z rybą, z butelkami, z chlebem? Ileż tysięcy godzin rozkruszyło te stopnie czyniąc z nich kanał, którym płynie woda igrając i płacząc?

Schody!

Żadne miasto tyle ich nie porozrzuciło, nie powyrywało, w swej historii, w swym obliczu nie rozwiąło ich i nie złączyło tyle – co Valparaíso. Oblicze żadnego z miast nie mia-

sięciu dni powieść cierpi z powodu niedostatków improwizacji i niewielkiej biegłości Darío w gatunku, którego nigdy nie powinien był opanować. arbitralne lub nieważne, konwencjonalne mówienie o postaciach, książkowe i naiwne opisy Londynu i Paryża» (Rubén Darío: jego życie i dzieło, Santiago: Ercilla, 1937, s. 296)”. Sam poeta również nie był zadowolony ze swego utworu, skoro w *Prologu* do wydania w 1887 roku napisał: „W prologu książki Rubén Darío opisał tę powieść jako grzech młodości: «Jeśli chodzi o wielką słabość tego dzieła, to jest to ta sama, na którą zwraca uwagę Goncourt, odnosząc się do jego pięknego i niezrównanego oryginału»”.

ło tyłu bruzd, którymi odchodzą i przybywają żywi ludzie, jak gdyby zawsze zstępowali do początków życia²⁵.

Wkrótce po rozstrzygnięciu konkursu, w sierpniu 1886 roku, Rubén Darío udał się do stolicy Chile – Santiago de Chile, by tam dać się poznać literackiej młodzieży oraz podjąć pracę redaktora w gazecie „La Época”. Poeta swój pobyt w stolicy opisał następującymi słowami: „życie na śledziach i piwie w niemieckim domu, aby móc się elegancko ubierać, jak przystało na moich arystokratycznych przyjaciół”²⁶. Z tego pozornie nikłego wrażenia wyziera jednak prawda o wiele bardziej dramatyczna. Pogoń za akceptacją kregów arystokratycznych biegła przez środowisko młodzieży, dzieci arystokracji. Nie jest łatwo wyobrazić sobie starania Darío

²⁵ P. Neruda, op. cit., s. 64. I dalej: „Oto schody, na których środku wyrósł oset z purpurowymi kwiatami! Po tych schodach wstępował marynarz powracający z Azji, który zastał swój dom wzbogacony o jeden nowy uśmiech lub zubożony o jedną okropną nieobecność! Oto schody, z których jak czarny meteor spadał pijany człowiek! Oto schody, po których wznosi się słońce, żeby wzgórzom ofiarować swą miłość.

Gdybyśmy przemierzili wszystkie schody miasta Valparaíso, równałoby się to pieszej wędrówce dookoła świata.

Bolesne moje Valparaíso!... Co zakłóciło samotność południowego Pacyfiku? Gwiazda spadająca czy walka robaków, których fosforescencja przetrwała katastrofę?

Noc nad Valparaíso! Rozjaśnił się jeden punkt planety, maleńki w pustym wszechświecie. Zamigotały świetliki i rozżarzyła się wśród górskich szczytów złota podkowa.

W rzeczywistości później niezmierzone puste ciemności wyłoniły kolosalne postacie, które pomnażały światło. Zadrżał Aldebaran w swym odwiecznym pulsowaniu, Kasjopeja rozwiesiła szaty na bramie nieba, podczas gdy płyn z Mlecznej Drogi omywał cichy wóz Krzyża Południa”.

²⁶ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

nie posiadającego arystokratycznych manier o akceptację w tej grupie społecznej, jedynej zresztą wpływowej sile w kraju. Widać to choćby w dwóch punktach widzenia tych samych faktów. Według danych Wikipedii Darío był nieakceptowany przez arystokrację chilijską, o której względy tak bardzo zabiegał. Świadczą o tym następujące informacje: w okresie chilijskim Darío żył w bardzo niepewnych warunkach i musiał znosić ciągłe upokorzenia ze strony arystokracji, która gardziła nim za brak okrziesania²⁷. Jak różny jest punkt widzenia krytyków: publikacja jego opowiadań i wierszy wywołała natychmiastowe brawa ze strony współczesnych, którzy docenili nowość jego twórczości i dostrzegli pojawienie się w Chile nowego nurtu literackiego: modernizmu. W ten sposób Rubén Darío znalazł się w centrum intelektualnej dyskusji, a jego udział w spotkaniach Pedro Balmaceda Toro miał fundamentalne znaczenie. W tym czasie opublikował w Chile swoją drugą książkę *Abrojos (Osty)* (1887)²⁸. Choćby z pobieżnych refleksji jawi się zgoła inny obraz rzeczywistości. I choć trudny dziś do obiektywnego ukazania, to jednak warto połączyć niektóre z obserwacji. Pomocne mogą być w tym momencie słowa cytowanego wcześniej poety chilijskiego Pablo Nerudy. Droga do sławy i Nagrody Nobla wiodła tego niepozornego i również niezauważonego człowieka przez wpływy arystokracji chilijskiej zamieszkałej w Santiago de Chile. Wiele cennych informacji

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (dostęp 08 IV 2020).

²⁸ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

o Chile o jego mieszkańcach, atmosferze i specyfice dostarcza nam autobiograficzna publikacja Pablo Nerudy zatytułowana *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*²⁹.

Dodać należy, iż dzięki wspomnieniom Nerudy, poznajemy realia panujące w chilijskiej stolicy w Santiago de Chile. Pablo Neruda w owej autobiograficznej książce pisze m.in.:

Kiedy przyjaciele zapytali mnie, co teraz robię, odpowiedziałem z ważną miną: – Przygotowuję się do ważnej podróży, jadę do Europy. Tak trwało do chwili, gdy spotkałem mego przyjaciela Bianchi. W Chile rodzina Bianchi to szlachetny klan. Są w niej malarze i popularni muzycy, sędownicy, pisarze, archeolodzy i badacze Andów; wszyscy w tej rodzinie odznaczają się bystrością i szybką orientacją. Mój przyjaciel, który był ambasadorem i znał ministerialne sekrety, zapytał: – Nie masz jeszcze nominacji? Będę miał w tych dniach, jak mnie o tym zapewnia wyroki protektor artystów w ministerstwie. Bianchi uśmiechnął się i powiedział: – Pójdziemy do ministra. Wziął mnie pod rękę i szliśmy ku marmurowym schodom. Woźni i urzędnicy rozstępowali się pośpiesznie przed nami [...] ³⁰.

Bardzo podobnie rzecz się miała z Rubénem Darío. Mimo niesprzyjającej atmosfery wśród arystokracji chilijskiej, Rubénowi udało się wkraść w łaski m.in. syna ówczesnego prezydenta Republiki, poety Pedro Balmaceda Toro. Dzięki jego wsparciu oraz innego przyjaciela, Manuela Ro-

²⁹ P. Neruda, op. cit. Na kartach tej pasjonującej książki wiele miejsca poświęcone jest wpływowym kręgom arystokracji, dzięki którym Pablo Neruda udaje się do Europy, a potem uzyskuje największe literackie wyróżnienie, którym jest Nagroda Nobla.

³⁰ P. Neruda, op. cit., s. 67-68.

drígueza Mendozy, któremu zadedykował książkę, Darío zdołał wydać swoją pierwszą książkę wierszy, *Abrojos* (z hiszp. *Osty*), która ukazała się w marcu 1887 roku. To wielki sukces, który stworzył też znacznie lepszą atmosferę wśród współczesnych literatów chilijskich, którzy z entuzjazmem przyjęli nowy nurt literacki, który pojawił się w Chile, a mianowicie modernizm³¹. Według źródeł chilijskich, stolica stała się miastem bardzo inspirującym dla „ojca modernizmu”, w którym stworzył wiele swoich wierszy, opowiadań. „Odwiedzał Cousiño Park, Cerro Santa Lucía, Alameda de las Delicias i Bibliotekę Narodową Chile. Miejsca te zainspirowały jego najsłynniejsze prace z okresu chilijskiego: najważniejszy *Azul*”³². Już wkrótce Rubén Darío znowu powraca do Valparaíso, w którym mieszka od lutego do września 1887 roku, uczestnicząc w życiu literackim oraz biorąc udział w tamtejszych konkursach. Od marca 1887 roku objął też nowe stanowisko inspektora celnego, co skłania go do napisania opowiadania pt. *El Fardo* (z hiszp. *Pakiet*). O pobycie w Valparaíso Pablo Neruda napisze:

Valparaíso iskrzyło się na tle powszechnej nocy. W drodze ze świata i w świat wylaniały się okręty strojne jak niewiarogodnie ubarwione gołębie, statki pełne aromatów, wydłuzone fregaty, przetrzymane u przylądka Horn ponad czas wyznaczony... Często bywało, że ludzie zaraz po wylądowaniu rzucali się na jedzenie. Dzikie to a fantastyczne dni, kiedy oceany łączyły się ze sobą tylko poprzez odległą pata-

³¹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

³² Ibidem.

gońską cieśninę. W tych czasach miasto Valparaíso opłacało dobrą monetą pracę załóg, które pluły na nie i kochały je [...].

Wówczas Valparaíso rozświetla się i przybiera barwę ciemnego złota; przemienia się w drzewko morskiej pomarańczy i stroi w liście; daje chłód, cień i świetny owoc. [...] Port jest ścieraniem się morza z umykającą do podnóża gór naturą. W ostatecznej walce jednak zwycięża człowiek. Szczyty i pełne morze określiły miasto, uczyniły je jednolitym, ale nie jak koszary, bo dały mu coś z wiosennej fantazji³³.

Właśnie w tym mieście, w Valparaíso, Rubén Darío napisał swe kolejne dzieła, a wśród nich wiersz o bitwie morskiej³⁴. Gdy na czas jakiś opuści Valparaíso i rozpocznie pracę w stolicy, tym razem w gazecie „El Heraldo”³⁵, to i tak powróci ponownie w lipcu 1888 roku do tego niezwykłego miasta, które jest: „pełne tajemnic, zakrętów i załamań”³⁶. To właśnie w Valparaíso ukaże się, dzięki pomocy „przyjaciół Eduarda Poiriera i Eduarda de la Barry”, najważniejsze dzieło modernizmu, określanego jako rewolucja literacka, tom wierszy i prozy pt. *Azul* Rubéna Darío publikowanych wcześniej w Chile od lutego 1886 roku do czerwca 1888³⁷.

³³ P. Neruda, op. cit., s. 65.

³⁴ M.in.: *Canto Épico a las glorias de Chile* oraz wiersz opowiadający o bitwie morskiej *Combate Naval de Iquique*, y *Las rosas andinas: rimas y contra-rimas.. memoriachilena* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

³⁵ Od lutego do kwietnia 1888 roku.

³⁶ P. Neruda, op. cit., s. 65.

³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (dostęp 08.04.2020).

Książka nie odniosła natychmiastowego sukcesu, ale została bardzo dobrze przyjęta przez wpływowego hiszpańskiego powieściopisarza i krytyka literackiego Juana Valerę, który opublikował dwa listy do Darío w madryckiej gazecie „El Imparcial” w październiku 1888 roku, w których, choć zarzucał mu nadmierne wpływy francuskie (jego „mentalny galicyzm”, według określenia Valery), uznał w nim „utalentowanego prozaika i poetę”. To właśnie te listy od Valery, opublikowane później w prasie chilijskiej oraz w innych krajach, na zawsze zagwarantowały sławę Darío³⁸.

Darío bardzo pragnął powrócić do Chile, które opuścił w 1989 roku na statku Cachapoal wypływającym z portu w Valparaíso. Mimo iż marzył o powrocie w 1912 roku, to jednak zły stan zdrowia nie pozwolił mu już na to. Bliski śmierci, której panicznie się obawiał, nie był już w stanie odwiedzić chilijskich przyjaciół, z którymi korespondował – zwłaszcza z Luisem Orrego Luco – nie kryjąc chęci powrotu³⁹.

Bibliografia:

1. Azucena M., Montalvo A., Dzisiejszy dziennik vida@elsalvador.com
2. Darío R., *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Introducción de A. Piedra, Madrid: Mondadori 1990.
3. Darío R., *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991.
4. Fernández T., *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16 Quórum, 1987, Colección "Protagonistas de América".
5. <http://archivo.elsalvador.com/noticias/2006/02/06/escenarios/esc4.asp>
6. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html>
7. https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo

³⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (dostęp 08 IV 2020).

³⁹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (dostęp 25 II 2021).

8. *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, wybrał, opracował i *Posłowiem* opatrzył J. Kühn, Kraków 1982.
9. Łukaszyk E., Pluta N., *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010.
10. Neruda P., *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*, przekład Z. Szleyen, Warszawa 1976.
11. Pupo-Walker E., *Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista*, „Anales de Literatura Hispanoamericana Universidad Complutense de Madrids”, 1972.

RAINER MARIA RILKE I JEGO MIŁOŚĆ

Wieloletnia znajomość niemieckiej pisarki rosyjskiego pochodzenia, Lou Andreas-Salomé, z poetą austriackim, Rainerem Marią Rilke, zaowocowała twórczą korespondencją, przekładającą się na setki listów i odzwierciedlającą proces twórczy ich autorów. Sztuka epistolarna, za jaką niewątpliwie uznać należy pisanie listów¹, nie po raz pierwszy stanowić może źródło cennych informacji o wielkich indywidualnościach literackich. Zanim jednak o samych listach, słów kilka o ich autorach.

Lou Andreas-Salomé (12.02.1861-5.02.1937) pisarka, „łowczyni męskich serc”, „kolekcjonerka wielkich nazwisk”. Jej pochodzenie sięga więzów francusko-rosyjskich po ojcu i duńsko-niemieckich po matce. Była najmłodszym dzieckiem rosyjskiego generała, wychowanym na poboczu życia carskiego, jednak w duchu miłości dla ludu rosyjskiego. Jej związki z rosyjską ojczyzną były silne i nigdy nie ustały. Zachwycała się literaturą Rosji i kulturą tego kraju, który – mimo że tworzyła w języku niemieckim – zawsze traktowała jako swą prawdziwą ojczyznę. Nazywana w niemieckich kręgach „rosyjską czarownicą” przeszła do historii nie jako pisarka, lecz przyjaciółka Fryderyka Nietzschego, sprawczyni głośnego romansu z wielkim filozofem. W 1894 roku napisa-

¹ Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1938.

ła o nim książkę pt. *Fryderyk Nietzsche w swoich dziełach* przyjętą bardzo krytycznie². Była autorką traktatów, m.in.: *Niewczesne rozważania* (1873-1876), *Ludzkie, arcyłudzkie* (1878-1880), *Wiedza radosna* (1882), *Z genealogii moralności* (1887). Różnie postrzegana za sprawą tych traktatów, niejednokrotnie świątoburczych, a także licznych poglądów „wygłaszanych z emfazą i obliczonych na szokowanie ludzi”³, była zapewne nieprzeciętną osobowością. Pewną charakterystykę stanowią słowa Petera Gasta, przyjaciela Nietzschego, który napisał o niej w liście do swej znajomej:

To prawdziwy geniusz, o charakterze heroicznym. Postaci nieco wyższej niż ja, świetnie zbudowana, o wspaniałych proporcjach, blondynka, o wyrazie twarzy starożytnej Rzymianki. Jej pomysły pozwalają się domyślić, że gotowa się ważyć na wszystko, aż po najdalsze horyzonty myślenia zarówno w moralnym, jak i intelektualnym sensie – jak powiedziałem to geniusz ducha i uczucia⁴.

W 1897 roku w Monachium, wiosną, po raz pierwszy spotykają się Lou Andreas-Salomé (sławna wówczas, 36-letnia pisarka niemiecka) i Rainer Maria Rilke (21-letni austriacki poeta).

Wówczas Salomé była rzeczywiście u szczytu swej sławy. Nie przypadkowo Rilke napisał w liście do matki: „Po-

² To ciekawe studium psychologiczno-filozoficzne o Nietzschem po jego śmierci określone zostało jako „akt zemsty odrzuconej i zranionej w swej miłości własnej kobiety” (W. Markowska, *Słowo wstępne*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas Salomé, *Listy*, Warszawa 1980).

³ W. Markowska, op. cit., s. 18.

⁴ Cyt. za: ibidem, s. 17-18.

znałem sławną pisarkę”⁵. Jej twórczość miała zarówno zwolenników, którzy wypowiadali się pochlebnie w słowach: „najbardziej uduchowiona, najgłębsza pod względem psychologicznym spośród współczesnych pisarek”⁶, ale miała także wielu przeciwników, zarzucających jej nadmiar filozofowania, hermetyczny język i brak realistycznego opisu stanów ludzkich przeżyć⁷. Literacki rozgłos przyniosło jej opowiadanie pt. *Ruth*, w którym autorka podejmuje problematykę religijnych rozterek i poszukiwań. Wiele czasu poświęcała na zgłębianie wiedzy z zakresu teorii poznania i religioznawstwa. „Z biegiem lat stała się bojowniczką o emancypację kobiety pod względem społecznym, jak i obyczajowym”⁸. W latach 1911-1914 pasjonowała się psychoanalizą. Ważnym etapem w jej życiu była znajomość z Paulem Reé, z którym, jak twierdzą biografowie, łączył ją związek „biały”. Wspólnie studiowali i tworzyli do końca tragicznego życia Reé, który zginął w wypadku.

Na tym etapie życia Rainer Maria Rilke spotkał Lou Andreas-Salomé, który wiedząc o burzliwej przeszłości Lou, nigdy o nią nie pytał.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) to poeta austriacki. Autor głośnej *Księgi godzin* (1905), napisanej pod wpływem podróży do Rosji właśnie z Lou Andreas-Salomé. Wydał ponadto tomy wierszy: *Nowe poezje* (1907-1908) – książka napisana pod wpływem przyjaźni z francuskim rzeźbiarzem

⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 23.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 25.

Rodinem; *Elegii Duinejskich* (1923) i *Sonetów do Orfeusza* (1910), uznawanych za jego szczytowe dzieło. Był także autorem *Maltego* (1910), dzieła będącego „zapowiedzią nowoczesnej literatury egzystencjalnej”⁹. W swojej twórczości poetyckiej głosił degradację ludzkich wartości oraz drażył zagadkę bytu, z największym zapałem koncentrując się na problemie związków życia ze śmiercią. Z pochodzenia Austriak, z wyboru był zwolennikiem literatury i języka francuskiego, który znał wyśmienicie i w którym tworzył. Norbert Fuest w wydanej we Frankfurcie nad Menem książce *Rilke in seiner Zeit* (1975) poświęcił rozdział francuskiej twórczości Rilkego. Rilke biegle posługiwał się językiem francuskim, tworząc w nim i prowadząc korespondencję. N. Fuest, uznając grunt francuski jako „zapożyczony” przez Rilkego, pisze m.in.: „gdyby Rolke pozostawił po sobie jedynie owych 300 francuskich utworów poetyckich, byłby on jednym z najbardziej upartych i samodzielnych głosów stulecia”¹⁰. Pobyt Rilkego we Francji to także przyjaźnie. Do najważniejszych należała znajomość z Paulem Valérym¹¹ i André Gidem¹².

Tyle o słownikowej biografii Rilkego, bowiem jego rzeczywisty świat stanowiła właśnie znajomość z Lou Andreas-Salomé, do której czuł uwielbienie i zachwyty. „Wierzył w nią, jak się wierzy w bóstwo, czcił ją, niemal modlił się do

⁹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, s. 415.

¹⁰ Cyt. za: W. Szewczyk, *Marnotrawstwo serca czyli Lou Andreas-Salomé*, Katowice 1980, s. 243.

¹¹ Za jego pośrednictwem Rilke debiutował w „Commerce”, prestiżowym francuskim czasopiśmie artystycznym (Ibidem).

¹² To właśnie André Gide zabezpieczył francuską spuściznę Rilkego podczas pierwszej wojny światowej (Ibidem).

niej, każde jej słowo było dla niego wyrocznią, każde oddalenie od niej nieszczęściem”¹³. O ogromnym znaczeniu znajomości z Lou Andreas-Salomé i Rilkego pisano wielokrotnie, najważniejsze jednak wydają się słowa niemiecko-amerykańskiego germanisty, Bernharda Blume’a, wygłoszone w San Francisco w 1975 roku, m.in.:

Jeśli możliwy jest opisać przełom w rozwoju Rilkego jednemu człowiekowi, to była nim Lou Andreas Salomé, [...]. Gdy (się poznali) był on niczym więcej jak ambitnym literackim impresariem [dysponującym jedynie – przyp. D.M.] talentem czysto formalnym: wtórnym, sentymentalnym [...]. Lou natomiast nie tylko przewyższała Rilkego wiekiem; niezwykle inteligentna, obyta w świecie [...], oderwała go od prowincjonalnego horyzontu jego początków i zastrzyknęła mu wiarę w siebie [...]. Była jedynym człowiekiem w jego życiu, z którym rozmawiał z całkowitą szczerością. Lou natomiast nigdy nie pojęła, że Rilke ją przerastał; przewyższał ją krok po kroku głębią, rozległością myśli [...], a także ludzką dobrocią¹⁴.

Już pierwsze lata znajomości z Lou zaowocowały głębszymi esejami poety w dziedzinie teorii sztuki, religii i literatury. Bilans wpływów na twórczość Rilkego z tytułu znajomości z Lou to nie tylko intelektualna przygoda, lecz także, a może przede wszystkim, kontakt z Rosją, jej literaturą i kulturą, z którą Rilke zetknął się dzięki dwóm podróżom do Rosji z inicjatywy Lou. Dzięki niej Rilke napisze do malarki, Pauli Becker: „Dla mnie Rosja stała się ojczyzną i niebem”¹⁵.

¹³ W. Markowska, op. cit., s. 42.

¹⁴ Cyt. za: W. Szewczyk, op. cit., s. 139.

¹⁵ Cyt. za: W. Markowska, op. cit., s. 46.

Poeta poznał dzięki Lou prosty lud rosyjski i Lwa Tołstoja. Pokochał literaturę rosyjską, czytając ją często w oryginale (np. dzieła Dostojewskiego) i tłumacząc (m.in. *Słowo o pułku Igora*). I choć stosunek Rilkego, podobnie jak i samej Lou, do Rosji był wyidealizowany, to niezaprzeczalny jest fakt, że oboje z Lou postanowili kontynuować studia nad rosyjskim: językiem, literaturą, sztuką i stosunkami społecznymi¹⁶. Poprzez kontakt z kulturą rosyjską poeta wyraźnie dojrzał. Widoczne to było w jego twórczości i korespondencji. Pisał m.in. do Lisy Heise: „Rosja (pozna to Pani po książkach, jak choćby po *Księdze godzin*) stała się, w pewnym sensie, podstawą mojego przeżycia i odbioru, podobnie jak od roku 1902 Paryż – nieporównywalny – stał się bazą dla mojej woli kształtowania”¹⁷.

Ale i dla Lou Andreas-Salomé znajomość z Rilke nie była zwykłą przygodą, chociaż zarówno przed nim, jak i po nim ulegała wielu uczuciowym fascynacjom¹⁸. Czas pożycia z Rilke (1897-1901), wspólne wojaże i poznawanie z nim Rosji, był dla Lou Andreas-Salomé pewnym ważnym życiowym etapem, w którym połączyły się miłość z poezją, sztuka z religią, życie z mitem.

Dodatkowe źródło wiedzy o uczuciu i fascynacji Rilkego do Lou Andreas-Salomé stanowią jego listy, pisane do końca jego życia. Ich charakter i uczucie, jakim tchną, są niezwy-

¹⁶ W. Szewczyk, op. cit., s. 153.

¹⁷ Cyt. za: ibidem.

¹⁸ Więcej o uczuciowym życiu Lou Andreas-Salomé m.in. w książce H.F. Peters, *My Sister, My Spouse*, New York 1962 oraz w książce W. Szewczyk, op. cit.

kłym studium psychologicznym. Bowiem Rilke był wobec Lou całkowicie szczery. Nigdy nie było ciszy w sercu Rilkego. Niespokojny poeta rozdzierany wewnętrznymi poszukiwaniami, pozostawił wyjątkowy dokument swojego życia – listy do Lou Andreas-Salomé. Pisane od 1897 roku do 1926 roku napływały do Lou zamieszkałej w Niemczech z Paryża, Rzymu, Pragi, Sopotu, Oliwy, z zamku w Muzot w Szwajcarii (by wymienić tylko niektóre miejsca pobytu ciągle wędrującego autora *Maltego*). Zafascynowany osobowością starszej od niego o 16 lat kobiety, Rilke będzie pisał do niej – począwszy od wczesnej młodości, gdy łączyła ich miłość, do ostatnich niemal dni życia, do których przetrwała ich przyjaźń – o wszystkim. Jest więc owa korespondencja relacją z osobistych przeżyć poety (w tym również do jego żony), z niezliczonych podróży (po Rosji, całej Europie, Egipcie), z doznań po przeczytanych lekturach (Prost, Dostojewski), z wrażeń o Rodinie i Tolstoju czy bodaj najszczegółowiej przeanalizowanych i opisanych podróży przez własny czas i siebie.

Fakty z życia stanowią w *Listach* znacznie mniejszy procent niż myśli i uwagi o sobie, o wewnętrznych rozterkach i czekaniu. „Teraz muszę cierpliwie czekać znów godziny, kiedy słowa lżej mi będą płynąć spod pióra” – pisał do Lou Salomé w 1903 roku. Wnikliwa analiza własnych stanów psychicznych, ich uwarunkowań i wpływu na twórczość autora *Elegii Duinejskich* znalazła w *Listach* głębokie odbicie. Właśnie podróżom przez własne wnętrza zdaje się być poświęcona korespondencja do kobiety pasjonującej się psychoanalizą – przyjaciółki Nietzschego i osoby za-

przyjaźnionej z Freudem. Jak widać Lou Andreas-Salomé potrafiła stworzyć znakomity klimat do porozumienia z Rilke. Dzięki temu mamy dziś możliwość choć przez chwilę uczestniczyć w procesie twórczym poety, a może raczej w chwilach, gdy natchnienie nie następowało z taką siłą, o jakiej marzył.

Wielostronicowe listy pisane były bez najmniejszego poczucia obowiązku, tworzone z potrzeby graniczącej z natchnieniem – dlatego tak trudno czasem zgodzić się ze słowami poety, że oczekuje na lepsze dni, żeby znowu mógł tworzyć. Jest więc ta korespondencja wyjątkowym bogactwem – uzupełnia niejako brakujące stronicę w twórczości Rilkego, nawet w okresach jego poetyckiego milczenia. Nie mają sobie równych opisy spotkań z Lwem Tołstojem czy tej wielkiej przygody, jaką stała się dla autora *Sonetów Orfeusza* twórczość Rodina.

Prawie trzydziestoletni okres listownej wymiany myśli dość skrętnie zarejestrował stan świadomości poety. Jest też studium wiedzy o epoce. Przemyślenia Rilkego wędrują na kartach listów we wszystkie strony jego zainteresowań. Wiele by trzeba przywoływać w tym miejscu cytatów z tej korespondencji; choćby temat sztuki, który autor *Elegii Duinejskich* tak opisuje:

[...] Widzisz, ja też nie chcę oddzielać życia od sztuki, wiem, że one się gdzieś w jakimś punkcie zespalają. [...] Oni [np. Rodin i jemu podobni – przyp. D.M.] zawsze żyli tylko swoją sztuką, skoncentrowani wokół tej jedynej sprawy, wszystko inne pozostawiali na uboczu. [...] Dlatego z takim utęsknieniem, tak niecierpliwie pragnąłbym oddać się całkowicie mej

pracy. Wiem, że nie mogę wyciąć ze swego losu mego życia, bo jest z nim zrosnięte, ale muszę znaleźć w sobie siłę, by każdą jego chwilę unieść tam, gdzie panuje samotność, spokój, cisza wypełniona pracą dnia, tam tylko może mnie odnaleźć to, coś mi przepowiedziała, i tylko tam, Lou, masz mnie szukać. Miej dla mnie cierpliwość, gdy Ci dam długo na to czekać. Tyś szła drogą mędrca, ja zaś idę jak zwierzęta, dla których minął okres ochronny¹⁹.

Listy zawierają także odpowiedzi Lou Andreas-Salomé, która pełni w nich rolę opiekunki duszy Rilkego i w pewnym sensie mu matkuje. Jej racjonalny mimo wszystko, choć ciepły, stosunek do poety przebija przez karty uwielbianej przez Rilkego kobiety, obdarowywanej przesyłanymi pocztą goździkami i konwaliami itp.

Pisarka nie szczędzi rad Rilkemu, wnosi spokój i natchnienie, dodaje siły. Píše m.in. „[...] Sądzę, że ilekroć możesz swobodniej pisać o sobie, o tym co Cię dręczy, już przez to samo doznajesz jakiejś ulgi. Zapewne też i dlatego, że Twoje listy trafiają do osoby, dla której radość życia jest czymś naturalnym. Bowiem innej siły, Rainerze, nigdy nie posiadałam, jak tylko tę wrodzoną mi radość życia”²⁰.

Ta „radość życia” nie jest sloganem. Lou Andreas-Salomé otacza Rilkego pozytywnym myśleniem, dodaje mu optymizmu, tłumacząc mu stany jego przeżyć i dodając otu-

¹⁹ *Rilke do Lou Andreas-Salomé w Berlinie – Westend, Oberneuland pod Bremą, 11 sierpnia 1903 roku (wtorek)*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980, s. 209.

²⁰ *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu – Berlin-Westend, Rusternallee 36, 5 lipca 1903 [niedziela]*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., s. 161.

chy. W przeciwieństwie do listów Rilkego, w których niezrędko zamieszczone są wiersze adresowane do Lou, ona chłodnym spojrzeniem badaczki, czytając je po wielokroć, odpowiada w formie niemal wykładów. W jednym z jej listów czytamy m.in.:

[...] Choć masz tak mocną, bezustanną świadomość swoich zahamowań, jednakże nie dzieje się to w ten sposób, jakoby Twoja siła twórcza i pełnia talentu przejawiały się tylko od czasu do czasu, w jakichś momentach oderwanych od Twoich najistotniejszych przeżyć w całej ciągłości, jedynie w jakichś poszczególnych utworach – nie, tak nie jest, właśnie ty umiesz zawsze, kiedy ci źle i beznadziejnie, znaleźć wyraz dla Twoich stanów w swych dziełach, one nie byłyby tym, czym są, gdyby się w Tobie samym nie zlały w jedność, w jedyne jakieś przeżycie, które odczuwasz jednocześnie jako obce, oderwane od wszystkiego, odpływające od Ciebie w pragnieniu uzewnętrznienia go, zarazem jednak jako wyrwane gdzieś z samego dna Twojej jaźni, dlatego czujesz potem pustkę i osamotnienie²¹.

To jedno zdanie, stanowiące jedną trzecią listu, jest przykładem epistolarnego stylu Lou. Oddaje też klimat jej myślenia i stosunku do Rilkego. Psychoanaliza Lou, występująca na każdym kroku w *Listach*, jest jednocześnie pewnym wytłumaczeniem dla trwającej trzydzieści lat korespondencji. Mimo różnych etapów znajomości Lou i Rilkego, również rozstań i milczenia²², Rilke wraca do korespon-

²¹ Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu, *Getynga, czwartek [2 lipca 1914]*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé. *Listy*, op. cit., s. 437-438.

²² „Przeszło dwa lata trwało między nimi milczenie, wreszcie Rilke przerywa je, pisząc do Lou swój pierwszy list od czasu rozstania”

dencji z Lou jak do źródła siły, bez którego nie może istnieć, mimo że Lou przy rozstaniu zabroniła mu pisania do siebie²³.

Losy ich nie dały się przewidzieć. Rilke, młodszy o 16 lat od Lou, umiera na kilkanaście lat przed nią, w 1927 roku. W hołdzie dla niego, Lou napisała książkę *Rainer Maria Rilke*, w której prześledziła ich uczucie miłości i przyjaźni. Książka ukazała się nakładem Insel-Verlag w 1929 roku²⁴.

Bibliografia:

1. *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu, Getynga, czwartek [2 lipca 1914]*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980.
2. *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu – Berlin-Westend, Ruster-nallee 36, 5 lipca 1903 [niedziela]*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980.
3. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
4. Markowska W., *Słowo wstępne*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, Warszawa 1980.
5. Milska A., komentarz do rozdziału *Wielkie wędrowanie*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980.
6. Peters H.F., *My Sister, My Spouse*, New York 1962.
7. *Rilke do Lou Andreas-Salomé w Berlinie – Westend, Oberneuland pod Bremą, 11 sierpnia 1903 roku (wtorek)*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980, s. 209.

(A. Milska, komentarz do rozdziału *Wielkie wędrowanie*, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., s. 151).

²³ „Lou przy rozstaniu zezwoliła Rilkemu na pisanie do niej jedynie w «najgorszej godzinie»” (Ibidem, s. 151).

²⁴ R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., s. 573.

8. Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Lwów 1938.
9. Szewczyk W., *Marnotrawstwo serca czyli Lou Andreas-Salomé*, Katowice 1980.

AUGUST STRINDBERG I JEGO POWIEŚĆ ŻYCIA

Jeśli mówić o Strindbergu, pisarzu, którego życie osobiste i twórczość literacka były nierozzerwalnie połączone, w rocznicę jego śmierci, to najbardziej zasadnym wydaje się sięgnięcie po treść jego życia – a była nią miłość do pierwszej żony, Siri, bowiem, „gdy umierał i bezwładną ręką rytował cztery litery na kołdrze, wierzę, że brzmiały one: S-I-R-I!”¹. Uczucie to najpełniej wyraził autor *Inferno* w napisanej w latach 1887-1888 powieści *Spowiedź szaleńca*, a odnalezioną dopiero w 1973 roku w języku francuskim, bez tytułu, w Oslo w szafie ogniotrwałej instytutu anatomicznego².

August Strindberg (1849-1912) to szwedzki pisarz, twórca nowoczesnego szwedzkiego języka literackiego³, znany jako przedstawiciel wielu prądów literackich, m.in. naturalizmu i ekspresjonizmu⁴. Pod wpływem jego lektury pozosta-

¹ J.B. Roszkowski, *Posłowie*, [w:] A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, tłum. J.B. Roszkowski, Warszawa 1988, s. 357.

² Ibidem, s. 351.

³ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, s. 468.

⁴ Do dziś trwa np. polemika na temat naturalizmu i ekspresjonizmu w ujęciu Strindberga [zob. m.in.: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1988, s. 48 (od słów: „Czy i w jakim stopniu nazywa się sztuki Strindberga naturalistycznymi?”); W. Natanson, *August Strindberg*, „Twórczość” 1962, nr 5, s. 83-85 i W. Nawrocki: „(Od 1887 roku po książce *Inferno*), coraz częściej realistyczna linia jego dramaturgii załamywała się zmierzając w stronę ujęć symbolicznych (*Wielkanoc*, 1907; *Błyskawica*, 1907; *Pelikan*, 1907) i in. wizyjnych, obcych ostremu widzeniu bohatera i jego środowiska według metody właściwej naturalizmowi” (W. Nawrocki,

wali najwięksi: F. Kafka, T. Mann, E. Zola, F. Nietzsche i wielu innych. Albert Camus powiedział o nim m.in.:

Strindberg jest jednym z tych królewskich samotników, których dzieło dokonuje się wbrew samemu losowi. W łonie czasu, w którym wszystko miesza się w zamęcie zbiorowych mogił i ideologii, jest on strażnikiem i świadkiem rewolty indywidualnej. Wielka przygoda ducha uwiecznia się w nim jak w każdym wielkim artyście. Pomaga on nam w przypomnieniu sobie i podtrzymywaniu tego szaleństwa twórczości, które jest zaszczytem człowieka⁵.

Trwają prace badawcze nad swoistym fenomenem tego artysty zarówno w Szwecji, jak i w wielu krajach. W Polsce pisano o Strindbergu wiele⁶, choć zwiększenie zainteresowania badawczego przyniesie zapewne stulecie śmierci pisarza.

Gdy 95 lat temu, 19 maja 1912 roku⁷, nad grobem zmarłego na raka żołądka Augusta Strindberga został wyryty, na jego życzenie, napis „O crux! Ale spes unica!” („O krzyżu! Bądź pozdrowiona moja jedyna nadziejo!”)⁸, wydawać by się

Modernizm, [w:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, t. VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa, s. 122].

⁵ Cyt za: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981, s. 140-141.

⁶ Zob. m.in. publikacje książkowe: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981; Z. Ciesielski, *August Strindberg – życie i twórczość*, Warszawa 1992; O. Lagercrantz, *August Strindberg*, tłum. na j. polski E.A. Krasińska, Z. Łanowski, Warszawa 1988. Artykuły (m.in.): W. Natanson, op. cit.; Z. Ciesielski, *Bergman i Strindberg*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 11/12; A. Nils Ugglä, *Strindberg a współczesność*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 11/12.

⁷ Datą śmierci pisarza był 12 maja 1912 roku; 19 maja 1912 roku odbył się natomiast jego pogrzeb.

⁸ Z. Ciesielski, *August Strindberg*, op. cit., s. 60. Słowa te pochodzą z dramatu Strindberga *Zbrodnie i zbrodnie*.

mogło, że w tym zdaniu zamknął pisarz całą prawdę o sobie. August od wczesnych lat oddawał się modlitwom, pisywał rozprawki teologiczne i marzył o zostaniu pastorem. Idealizm wyniesiony z religii zaważył na całym życiu pisarza, wierzącym, że „nie ma szczęścia bez cnoty i nie ma cnoty bez religii”⁹. A krzyż, który dźwigał całym swym dramatycznym życiem, stanowił swoisty symbol jego cierpień i frustracji.

Jego działalność literacka zawsze była nierozdzielnie związana z życiem osobistym. Stanowiła artystyczne relacje z przeżyciami pisarza wyniesionymi z lat dzieciństwa i młodości. Strindberg, syn służącej i bogatego mieszczanina, wychowany był w obliczu mezaliansu, który w owym czasie był sprawą trudną w odbiorze społecznym. Do tego doszło bankructwo ojca i niedostatek codziennego bytu¹⁰. Niemal od początku życia przyszły pisarz miał świadomość, że jest dzieckiem niechcianym, co przy niezwyklej wrażliwości, jaką był obdarzony, przerodziło się w postawę buntowniczą. Wielkim szokiem dla trzynastoletniego chłopca była śmierć matki, a niedługo potem – ponowny ożenek ojca. Do tego doszła jeszcze sfera religijna...

Nic więc dziwnego, że ubogi chłopak próbuje zarabiać na życie wszelkimi sposobami¹¹. Pewnym „świąteczkiem w tune-

⁹ Wiara Strindberga nie była jednak wiarą prostą, była nacechowana buntem, podobnie jak cała twórczość pisarza. Strindberg na przykład, zgodnie z duchem pietyzmu, „opierał swoją wiarę na intuicji Boga [...] zaprzeczał absolutnemu autorytetowi Biblii, nie uznawał bóstwa Chrystusa” (L. Sokół, op. cit., s. 10).

¹⁰ W. Natanson, op. cit., s. 78.

¹¹ Pracował m.in. jako nauczyciel, aktor (1869), dziennikarz, pracownik ubezpieczeniowy, bibliotekarz, telegrafista (W. Natanson, op. cit., s. 80).

lu” była zapewne praktyka dziennikarska w czołowym dzienniku „Dagens Nyheter”, a także w innych czasopismach. Nie była to jednak kariera dziennikarska. Młody August pisywał anonimowo sprawozdania z posiedzeń czy z życia teatru. Był to jednak ważny okres, Strindberg bowiem dzięki tej działalności poznał kręgi artystyczne i polityczne. Z biegiem czasu uzyskał też zatrudnienie z Bibliotece Królewskiej (1874-1888)¹². Pracę tę porzucił w obliczu sukcesu literackiego, po którym zdecydował się na zawód pisarza¹³.

Kto wie jak potoczyłoby się dalsze życie Strindberga, gdyby nie jego znajomość z Siri, pierwszą żoną dramaturga, którą poznał wiosną 1875 roku. O znajomości tej traktuje właśnie autobiograficzna powieść Augusta Strindberga *Spowiedź szaleńca*, będąca rekonstrukcją historii małżeństwa pisarza z Siri von Essen. Utwór ten jest swoistą mową obrończą autora przeciwko rzekomym zarzutom żony. Stanowi nie tylko literacki, ale też psychologiczny dokument, uzupełniający brakujące ogniwo w badaniach nad życiem i twórczością tego wybitnego dramaturga i poety szwedzkiego.

Spowiedź szaleńca jest opisem „love story” do Siri von Essen oraz małżeństwa z nią, które zakończyło się rozwodem. Dramatyczny powrót do przeszłości dotyczy nawet intymnych problemów, co z jednej strony nadaje wypowiedzi szczególny charakter, z drugiej zaś ma jeszcze bardziej pogłębić obraz kochanej kobiety, ale autorem powieści raz po raz miotają żądze i „podczas opowiadania raz po raz obez-

¹² Z. Ciesielski, op. cit, s. 7.

¹³ Ibidem, s. 11.

władnia miłość do tej kobiety-wampira, przedmiotu jego nienawiści”¹⁴.

Nie wydaje się możliwe streszczenie powieści psychologicznej, za jaką niewątpliwie uznać należy *Spowiedź szaleńca*. Nie fakty bowiem są tu decydującym czynnikiem, lecz stany psychiczne, składające się stopniowo na strindbergowski dramat mężczyzny, unicestwiającego miłość małżeńską. „Jak utrzymuje amerykański badacz Strindberga Erik Johansson, czytelnik podczas lektury *Spowiedzi szaleńca* znajduje się w takiej samej sytuacji, jak gdyby czytał powieść detektywistyczną”¹⁵. Niemniej jednak przywołanie najważniejszych momentów z życia Strindbergów pozwoli na wprowadzenie czytelnika w problematykę tej nietypowej książki, w której Maria – to Siri, a Axel – to sam Strindberg.

Siri von Essen – powieściowa Maria – była w latach 1872-1876 żoną barona Wrangla, kapitana gwardii. Dostatnie i szczęśliwe życie małżeńskie przyćmione zostało przez niedwuznaczną sympatię kapitana do kuzynki. Nic więc dziwnego, że pojawienie się w ich domu młodego literata Strindberga stanowiło odprężenie dla małżonków. Baron mógł romansować z kuzynką, zaś Siri – z zawodu aktorka – zadowoliła się towarzystwem interesującego dramaturga. Wydarzenia nie kazały długo na siebie czekać. Już wkrótce Strindberg zdał sobie sprawę, że życie bez Siri jest dla niego bezsensowne i wręcz niemożliwe. Ponieważ uczucie zostało odwza-

¹⁴ O. Lagercrantz, op. cit., s. 166.

¹⁵ Ibidem, s. 166.

jemnione, konsekwencją był rozwód z Wranglem i poślubienie pisarza (1877).

Od początku małżeństwa Siri pragnęła wrócić do teatru i poświęcić się pracy aktorskiej. Z myślą o tym Strindberg zaczął tworzyć dramaty pod kątem ról odpowiadających miernym zdolnościom artystycznym żony. Po pięciu latach udanego małżeństwa do głosu dochodzi coraz to silniejszy strach pisarza przed urojoną zdradą żony oraz podejrzenie jej o skłonności lesbijskie. Mania prześladowcza Strindberga doprowadziła do rozwiązania małżeństwa¹⁶. Kulisy rozwodu nie są do końca jasne, gdyż dysponujemy jedynie relacjami pisarza, akcentującego tylko te sprawy, które z jego punktu widzenia były najistotniejsze.

W *Spowiedzi szaleńca*, skonstruowanej możliwie najpełniej (gdzie w *Przedmowie* autor nawiązuje do pomysłodawców książki¹⁷, *Wprowadzeniu* oraz w kolejnych *Czterech częściach* i *Konkluzji* daje ogólną charakterystykę najistotniejszych faktów z życia małżonków) – Strindberg nie stara się jednak wyjaśnić ani zrozumieć postępowania żony, Siri. Wnikliwie studiuje tylko własne stany psychiczne, wstrząsy i rozczarowania. Dzięki temu uzyskał bogaty obraz wewnętrznego rozdarcia, ale równocześnie zubożył i zdeformował portret żony. Aż trudno uwierzyć, że ta „nieciekawa” kobieta zdołała wywrzeć tak silny wpływ na całą niemal twórczość dramaturga. Niedoskonałość ujęcia posta-

¹⁶ Decyzja rozwodu zapadła u Strindbergów w 1887 roku.

¹⁷ Był to literacki przyjaciel pisarza Gustaf af Geijerstam i matka Siri, która radziła nadać książce tytuł *Płomienna kobieta* (A. Strindberg, *Przedmowa*, [w:] *Spowiedź szaleńca*, op. cit.).

ci żony sprawia wrażenie, iż *Spowiedź szaleńca* nie jest historią małżeństwa dwojga ludzi, lecz relacją artysty i przeżyć, jakich przez kilka lat doznawał pod działaniem nie człowieka, lecz dzieła sztuki: „Jej ostatni uścisk przywrócił mnie Bogu – pisze na kartach powieści Strindberg – a pod wrażeniem jej śliny, którą po ostatnich pocałunkach jeszcze mogłem wyczuć na wąsach, wyrzekłem się nowej wiary, wiary w postęp ludzkości”¹⁸.

Siri prawdopodobnie była „dziełem sztuki” i niezwykle pięknym dziełem natury. Była również kobietą, której psychika zasługiwała na uwagę nie mniejszą niż osobowość Strindberga, o czym wszakże pisarz zdawał się nie myśleć. Gnębiony kompleksami niższości w walce płci, za wszelką cenę starał się udowodnić winę żony. Niestety, czas pokazał, że idealizm nie przyniósł mu szczęścia w życiu osobistym. Albowiem rozwodem zakończył się nie tylko związek z Siri, ale także dwa następne małżeństwa Strindberga¹⁹. Te właśnie fakty zdają się weryfikować ocenę szczerości *Spowiedzi szaleńca*. Z perspektywy czasu powieść tę możemy uznać za niezwykle ciekawy dokument psychologii uczuć Strindberga, ale też benedyktyńskiej cierpliwości Siri von Essen. Nie pozostaje też bez znaczenia fakt, a może przede wszystkim on, że na kartach powieści ukazana jest dobitnie mania prześladowcza, na którą dotkliwie cierpiał August Strindberg. Ukazał on Siri

¹⁸ A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, tłum. J.B. Roszkowski, Warszawa 1988, s. 189.

¹⁹ Drugie małżeństwo Strindberg zawarł z Fredą Uhl, młodą austriacką dziennikarką (1893), zaś trzecie – z Harriet Bosse (1901), młodą aktorką pochodzenia norweskiego (Z. Ciesielski, *August Strindberg*, op. cit. s. 23, 33).

jako sprawczynię wszelkiego zła, poczynając od zaniedbań małżeńskich, niegospodarności, lekkomyślności po skłonności lesbijskie. Furia, z jaką przedstawia małżonkę, graniczy z szaleństwem, a raczej dosłownie nim jest. Nic więc dziwnego, że tak dogłębne studium psychologiczne przyjęte zostało z wielkim aplauzem, a „po wydaniu szwedzkim z 1976 roku²⁰, kiedy można było ocenić całe walory oryginału, uznano Strindberga za prekursora współczesnej powieści psychologicznej i egzystencjalnej”²¹.

Spowiedź szaleńca to powieść-pamiętnik, nacechowana strumieniem świadomości. Już sam tytuł tłumaczy formę książki, odwołującą się do najskrytszych myśli i wynurzeń. Nadanie powieści tak religijnego tytułu miało na celu zapewne przedstawienie prawdy i uzyskanie odpuszczenia grzechów. Do pełni szczęścia w tym zakresie zabrakło wykazania skruchy i obietnicy poprawy.

Bibliografia:

1. Ciesielski Z., *August Strindberg – życie i twórczość*, Warszawa 1992.
2. Ciesielski Z., *Bergman i Strindberg*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 11/12.

²⁰ Losy książki były złożone. Najpierw wydrukowano ją w języku niemieckim, w wersji niedoskonałej przekładowo (1893), potem po francusku (1895), dopiero w 1962 roku w Szwecji. Wydanie z 1976 roku oparte zostało na odnalezionym wówczas oryginale francuskim.

²¹ Z. Ciesielski, *August Strindberg*, op. cit., s. 16. Warto dodać, że Strindberg napisał *Spowiedź szaleńca* natychmiast po ukończeniu powieści psychologicznej o jaskrawym nachyleniu autobiograficznym pt. *Syn służącej* (1886-1887), która stanowi rzetelne studium psychologiczne od narodzin poprzez rozwój jednostki w usytuowaniu jej na tle biologiczno-społeczno-kulturalnym (Z. Ciesielski, *August Strindberg*, op. cit., s. 14).

3. Lagercrantz O., *August Strindberg*, Warszawa 1988.
4. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
5. Natanson W., *August Strindberg*, „Twórczość” 1962, nr 5.
6. Nawrocki W., *Modernizm*, [w:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, t. VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa.
7. Nils Uggla A., *Strindberg a współczesność*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 11/12.
8. Roszkowski J.B., *Postowie*, [w:] A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, tłum. J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.
9. Sokół L., *August Strindberg*, Warszawa 1981.
10. Sokół L., *August Strindberg*, Warszawa 1988.
11. Strindberg A., *Przedmowa*, [w:] *Spowiedź szaleńca*, przekład J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.
12. Strindberg A., *Spowiedź szaleńca*, przekład J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.

O STEFANIE ŻEROMSKIM SŁÓW KILKA

Przygoda intelektualna Stefana Żeromskiego z arcydziełami literatury polskiej i europejskiej rozpoczęła się w latach gimnazjalnych i trwać będzie właściwie do końca życia. O lekturach przyszłego pisarza wiemy chyba wszystko dzięki jego *Dziennikom*, uważanym za „pierwszą wielką autobiograficzną powieść Żeromskiego”¹. Jest to dziennik niezwykle wrażliwego i uczuciowego młodego człowieka, czytającego zachłannie książki i zmagającego się z problemami wieku dziecięcego i młodzieżowego, marzącego o niepodległości ojczyzny i o sławie pisarskiej².

Początkowo gimnazjalistę kieleckiego pasjonowali romantycy polscy i obcy. Na stronicach *Dzienników* pojawiają się zatem nazwiska Mickiewicza, Słowackiego, Byrona, Schillera, Hugo, Puszkina, Szewczenki i innych wielkich poetów, którzy uczyli ucznia rusefikowanej szkoły umiłowania wolności, protestu przeciwko tyranii oraz przekonania o wielkiej misji pisarza w życiu zniewolonego narodu. Jest to do pewnego stopnia zaskakujące zjawisko, że przyszły powieściopisarz swą edukację intelektualną rozpoczynał od

¹ J.Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964, s. 16. Autor porównuje to dzieło Żeromskiego z powieścią Alfreda Musseta *Spowiedź dziecięcia wieku*, chociaż bardziej uzasadnione byłoby przywołanie (pod względem szczerości) słynnych *Wyznań* Rousseau.

² R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

lektury poezji, chociaż poetą nigdy nie został. Był to zapewne także rezultat odziedziczenia po wrażliwej matce jej pasji bibliofilskich i poetyckich³.

Wśród nazwisk koryfeuszy europejskiego romantyzmu stosunkowo często pojawia się na kartach *Dzienników* nazwisko Michaiła Lermontowa (1814-1841), przedwcześnie zmarłego w wieku 27 lat tragicznego poety rosyjskiego, z którym młody Żeromski w znacznym stopniu się identyfikował⁴. W piątej klasie gimnazjalnej sięgnął do wierszy tego poety i kilka z nich przełożył na język polski. Były to kontemplacyjne liryki: *Modlitwa*, *Pragnienie* oraz *Puchar życia*. Dwa z nich, za namową kolegi Edwarda Łuszczkiewicza, postanowił wysłać do redagowanego na wysokim poziomie warszawskiego czasopisma dla młodych czytelników „Przyjaciel Dzieci”⁵. W *Dziennikach* pod datą piątego czerwca 1882 roku zanotował:

Dnia piątego czerwca w «Przyjacielu Dzieci», po długim i naturalnie niecierpliwym oczekiwaniu, odebrałem odpowiedź następującej treści: «Wierszyki będą pomieszczone w piśmie». Odpowiedź ta, stosująca się do tłumaczeń z Lermontowa, ucieszyła mię niezmiernie. Był to jeden – ze smutnych dni mojego życia – najweselszy⁶.

³ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 8. Autor pisze, że po matce pisarz odziedziczył także domieszkę krwi włoskiej oraz... gruźlicę, na którą umarła Józefa z Katerłów Żeromska.

⁴ B. Śniadower, *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1, wzmianki na s. 39-51.

⁵ K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983, s. 23-24.

⁶ S. Żeromski, *Dzienniki*, opracował J. Kądziała, t. I, Warszawa 1963, s. 50. Dalsze cytaty z *Dzienników* podaję według tej edycji (t. II, III,

Rzeczywistość nie była aż tak optymistyczna dla Żeromskiego. Redaktor „Przyjaciela Dzieci” – Jan Kanty Gregorowicz – wybrał tylko jeden przekład z Lermontowa – *Pragnienie* – które jednak nie kwalifikowało się na lekturę dla młodocianych czytelników. Zapewne dlatego zamieścił ten wiersz w wydawanym przez siebie „Tygodniku Mód i Powieści”⁷. Natomiast we wspomnianym periodyku „Przyjaciel Dzieci” Gregorowicz wydrukował miesiąc później oryginalny wiersz Żeromskiego *Piosnka rolnika*. W ten sposób osiemnastoletni gimnazjalista kielecki doczekał się w roku 1882 debiutu literackiego, najpierw jako tłumacz, a potem autor samodzielnego wiersza⁸.

Zatrzymajmy się jednak przy wymienionych tłumaczeniach z Lermontowa. O przekładzie wiersza *Modlitwa* – odrzuconym przez redaktora Gregorowicza – nic właściwie nie można powiedzieć. Poeta rosyjski napisał bowiem tryptyk religijno-kontemplacyjny o identycznym tytule *Modlitwa* i nie wiadomo, który z nich zainteresował Żeromskiego-tłumacza. Ale jeden wniosek na pewno można sformułować. Lermontow był człowiekiem religijnym i często nawiązywał w swej twórczości do tematyki sakralnej, szukając w niej pocieszenia w trudnych momentach życiowych⁹. To samo

1964, t. IV, V, 1965, t. VI, 1966, t. VII, 1970), zaznaczając w nawiasach tom i stronicę.

⁷ S. Żeromski, *Pragnienie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, nr 27, s. 316.

⁸ Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, opracowali St. Eile i St. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 27-28.

⁹ S. Szuwałow, *Religija Lermontowa*, [w:] *Wienok Lermontowu*, Moskwa–Petersburg 1914, s. 135-164; M. Nikitin, *Idiee o Bogie i sud’bie w poezii Lermontowa*, Niżnij Nowgorod 1915; I. Rodnianskaja, *Biblejski-*

należy powiedzieć o Żeromskim, wychowywanym od dziecka w atmosferze religijności. Jako chłopiec i młodzieniec będzie też żarliwie pobożny, zwłaszcza po przedwczesnej śmierci matki.

Opublikowany przekład wiersza *Pragnienie* ma również charakter kontemplacyjny, chociaż już nie religijny. Lermontow nawiązuje tu do swej rodzinnej tradycji, wywodzącej jego rodowód po mieczu od szkockich przodków, z których jeden znalazł się w Rosji na początku XVII wieku i już pozostał w tym kraju¹⁰. Po przeczytaniu ballady Waltera Scotta o poecie szkockim Tomaszu Lermoncie¹¹ Michaił Lermontow napisał w 1831 roku wiersz *Pragnienie*, w którym dał wyraz swojej nostalgii za krajem przodków:

Na zachód, na zachód poleciałbym lotem,
Gdzie przodków mych kwitną rozłogi,
Gdzie zamek ich pusty, błyszczący jak złotem,
Gdzie popiół mych ojców śpi drogi!¹²

Urodzony w Rosji Lermontow źle czuł się w tym kraju pod czujnym okiem i uchem „błękitnych mundurów” (tajnej policji politycznej), o czym z goryczą napisze w innym wier-

je motywy, [w:] *Lermontowska encyklopedia*, główny redaktor W. Manujłow, Moskwa 1981, s. 59; B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998, s. 65-79.

¹⁰ Dokładniejsze informacje zob.: S. Librowicz, *Nie-russkaja krow' w russkich pisatielach*, Sankt-Petersburg 1910, s. 13-15.

¹¹ A. Semczuk, *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992, s. 37.

¹² M. Lermontow, *Wybór poezji*, tom pierwszy *Liryki*, Warszawa 1956, s. 68 (przekład Żeromskiego). Wiersz *Pragnienie* przetłumaczy również Jan Nepomucen Miller („Tygodnik Powszechny” 1952, nr 402).

szu „Żegnaj mi, Rosjo nieumyta”. Dlatego jego myśli wybiegały ku Szkocji, będącej dla niego prawdziwą ojczyzną, swoistą Arkadią. We wspomnianym wierszu stwierdził, że chociaż urodził się w Rosji, to przecież duszę ma nietutejszą. Wydaje się, że ten właśnie motyw ucieczki od przeklętej rzeczywistości oraz pragnienia innego świata odpowiadał nastrojom Żeromskiego. I on źle się czuł w zniewolonej ojczyźnie oraz w poddanym rusyfikacji gimnazjum kieleckim, gdzie na terenie szkoły nawet z kolegami musiał rozmawiać po rosyjsku. Osamotnienie ucznia nasiliło się po śmierci rodziców: sam musiał wówczas z trudem utrzymywać się z korepetycji. Do nauki nie miał pociągu, co w konsekwencji sprawiło, że ośmioletni program gimnazjum przeciągnął się u niego do dwunastu lat, w dodatku bez uzyskania matury. O tych wszystkich depresyjnych nastrojach, prowadzących nawet do samobójczych myśli, niejednokrotnie czytamy na stronicach *Dzienników*.

Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy tłumaczeniu *Pragnienia*. Porównanie tego przekładu z oryginałem pozwoli pozytywnie ocenić pomysł translatorski młodego Żeromskiego. Czytelnik otrzymał wierny aż do szczegółów ekwiwalent treściowy pierwowzoru literackiego. Tłumacz słusznie zrezygnował z rymów męskich i zastąpił je żeńskimi klauzulami o krzyżowym sposobie rymowania (a nie parzystym, jak w oryginale). Pewne zmiany wprowadził Żeromski także przy odtwarzaniu warstwy wersyfikacyjnej. Do rosyjskiego czterostopowego amfibrachu, z których ostatni jest katalektyczny, tłumacz dodał jedną sylabę, dzięki czemu otrzymał

cztery pełne amfibrachy, eliminując w ten sposób trudne do oddania w języku polskim rymy męskie. W sumie jak na debiutanta przekład *Pragnienia* należy uznać za poprawny¹³.

O zainteresowaniach młodego Żeromskiego osobą i twórczością Lermontowa świadczą nie tylko próby translatorskie. Na kartach *Dzienników* nierzadko spotykamy wzmianki o przeczytanych utworach poety, czasem opatrzone krótkim komentarzem. Tak np. pod datą ósmego października 1885 roku Żeromski odnotował lekturę młodzieńczego poematu Lermontowa *Izmail-Bej*, poświęconego walce o niepodległość narodu czerkieskiego na Kaukazie przeciwko wojskom rosyjskim. Tytułowy bohater, nazwany przez Włodzimierza Spasowicza „czerkieskim Wallenrodem”¹⁴ (jego prototypem była postać historyczna – książę Izmail-Bej Atażukin)¹⁵, wychował się w Rosji, ale zbiegł na Kaukaz, aby pomścić krzywdy swego narodu. Mamy tu zatem do czynienia z romantycznym tematem walki o niepodległość. Nic zatem dziwnego, że cenzura rosyjska wykreśliła Lermontowowi w tym poemacie ponad dwieście wersów, tych najbar-

¹³ Dla Żeromskiego-gimnazjalisty druk przekładu wiersza Lermontowa był dużym przeżyciem. Podzielił się nim z ulubionym profesorem Antonim Gustawem Bemem. W *Dziennikach* znajdujemy następującą wzmiankę na ten temat: „Pocziwy mój profesor czytał już mój wierszyk pt. *Pragnienie* (tłumaczenie z Lermontowa) drukowany w «Tygodniu Mód i Powieści». Mówił mi dużo o stanowisku poety w dzisiejszych czasach” (zapis z 26 lipca 1882 r., t. I, s. 52).

¹⁴ W. Spasowicz, *Bajronizm Lermontowa*, [w:] W. Spasowicz, *Pisma*, t. VI, Petersburg 1892, s. 264.

¹⁵ J. Henzel, *M mało znane poematy Lermontowa*, „Język Rosyjski” 1959, nr 6, s. 15-22.

dziej wolnościowych¹⁶. Nie wiadomo, z jaką wersją poematu zapoznał się Żeromski. Ale nie jest rzeczą przypadku, że sięgnął właśnie do tego dzieła w latach nauki szkolnej, gdy rozczytywał się w romantycznych utworach opiewających walkę o wolność uciśnionych narodów.

Najchętniej jednak Żeromski wybierał do lektury i prze-myśleń wiersze Lermontowa o tematyce miłosnej. Należałoby w tym miejscu przypomnieć, że większość erotyków tego poety związana jest z konkretnymi kobietami, które kochał. Stąd też można bez trudu wyodrębnić cykl poświęcony Katarzynie Suszkowej, Natalii Iwanowej czy Warwarze Łopuchinej. Najogólniej rzecz ujmując, Lermontowska koncepcja miłości nacechowana jest głębokim tragizmem. W jego młodzieńczych erotykach dominował temat zdrady i cierpień miłosnych; brak w nich momentów szczęśliwych, natomiast w nadmiarze występują rozterki i udręki¹⁷. Było to rezultatem niewłaściwego wyboru zakochanego poety, gdyż uwielbiane przez niego kobiety, nawet jeśli odwzajemniały jego uczucia, wychodziły za mąż, co ewokowało temat zdrady oraz cierpień miłosnych w jego pesymistycznych lirykach.

Zbieg okoliczności sprawił, że życie uczuciowe młodego Żeromskiego miało podobny przebieg i chyba dlatego u Lermontowa znajdował bliskie mu nastroje. *Z Dzienników* wyni-

¹⁶ F. Bułgakow, *Lermontow i cenzura*, „Istoriczeskij Wiestnik” 1884, nr 3, s. 566-574.

¹⁷ D. Maksimow, *Poezija Lermontowa*, Leningrad 1959; K. Grigorjan, *Lermontow i romantizm*, Moskwa-Leningrad 1964; S. Narowczatow, *Lirika Lermontowa*, Moskwa 1970. Zob. również: W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] M. Lermontow, *Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. XIX-XXX.

ka, iż wybierał do lektury właśnie lirykę osobistą, intymną, jak np. wiersz (inc.) *Rasstalis' my – no twój portriet*, który przepisał w całości po rosyjsku dnia 21 stycznia 1887 roku (t. III, s. 113) czy analogiczny tematycznie erotyk (inc.) *Kak duch otczajanija i zła* (też przepisany w oryginale 25 września 1885 roku (t. II, s. 258). W trakcie ich czytania nasuwało się Żeromskiemu wiele spostrzeżeń, utrwalonych w *Dziennikach*: „Prawdziwie łzami pisane” (25 września 1885 roku; t. II, s. 277), „Jego jednego dziś rozumiem” (6 października 1885 roku; t. II, s. 299), „Na wszystkie moje duże bóle umie odpowiedzieć Lermontow” (8 lutego 1885 roku; t. II, s. 302), „Lermontow umiał śpiewać drobne, codzienne cierpienia, które na razie są męczarniami. W takiej jak dzisiejsza sytuacjach – tylko jego jednego czytać można” (25 września 1885 roku; t. II, s. 280).

Żeromski był zafascynowany romantyczną poezją Lermontowa. Odnalazł w niej te same nastroje rozczarowania, buntu, samotności, przygnębienia, zwątpienia i negacji oraz dramatycznych przeżyć miłosnych. To one sprawiły, iż identyfikował się z rosyjskim twórcą. Nieprzypadkowo najwyższą jego ocenę zyskał poemat filozoficzny *Demon*. Pod koniec września 1885 roku zanotuje: „Czytałem *Demona* Lermontowa. Jest to rzecz prześliczna [...] *Demon* jest prawdziwie piękny. Przegląda tu płomienna, harda dusza. Mimo woli zapalasza się. Są miejsca przepiękne, jak to, gdy przy mogile dziewicy, kochanki demona, stoi anioł” (t. II, s. 283).

Demon to opus vitae Lermontowa. Poeta pracował nad nim wiele lat i nie doczekał się druku (opublikowano go za

granicą w roku 1856, a w Rosji cztery lata później). Zainspirowany przez poematy romantyczne Byrona, Moore'a i Alfreda de Vigny Lermontowski *Demon*, zgodnie z tradycją, ukazany jest jako anioł zbuntowany przeciw Bogu i wygnany z raju. Jest wcieleniem zła i negacji, przeciwstawionym mniszce gruzińskiej Tamarze, będącej uosobieniem piękna i kobiecości. Jednakże za cenę połączenia się z nią, gotów jest pojednać się z Bogiem. Ale spotyka go kara. Pocałunek Demona przynosi Tamarze śmierć. Samotny i tragiczny Demon zostaje przepędzony przez anioła, który roztacza opiekę nad duszą zmarłej Gruzinki¹⁸.

Kilka lat później do tego poematu jeszcze raz nawiązał Żeromski w swoich *Dziennikach*. Stało się to w czerwcu 1889 roku, gdy pracował we dworach szlacheckich jako ko-repetytor:

Pamiętam, jak kochając do obłąkania Helenę, wtedy, gdy była tej miłości najczarowniejsza chwila – czytałem Lermontowa poemat *Demon*. Każdy wyraz miał dla mnie wyraz

¹⁸ O miłosnym monologu Demona wybitny uczony, Marian Zdziechowski, wyraził się, że „stał się Demon zjawiskiem jedynym w dziejach poezji, kresem, poza który nie przekroczyły dotąd natchnienia miłości” (M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, t. II, Kraków 1897, s. 352). W innym zaś miejscu swego dzieła autor napisał: „Pozostanie *Demon* najwspanialszym, jaki zna świat, poematem miłości [...] jedynym, bo wspomniałem, a każdemu dostępnym natchnieniem miłości, wiecznym poematem jej pierwszych, młodzieńczych porywów...” (s. 357). Tego rodzaju sformułowania spotkały się ze sprzeciwem Józefa Tretiaka, który w recenzji *Byrona i jego wieku* napisał, że poemat Lermontowa wyrósł „nie na gruncie czystej i głębokiej miłości, ale na gruncie demonicznych zachceń i marzeń [...] na tle pożądliwości zmysłowej” („Kwartalnik Historyczny” 1898, s. 811).

czarodziejski. Płakałem nad nim cichymi łzami miłosnej go-ryczy. Później czytałem go w Warszawie, gdy czary znikły i... nie wydał mi się już tyle pięknym (t. III, s. 357).

Jak się zatem okazuje, romans miłosny Demona z Tamarą kojarzył się Żeromskiemu z obiektem jego szalonej miłości do Heleny Radziszewskiej. Przypomnijmy zatem, że u schyłku nauki w Kielcach, w wieku 21 lat, pisarz poznał młodszą siostrę swej macochy, Helenę z Zeitheimów Radziszewską, żonę zawiadowcy stacji kolejowej w Mińsku Mazowieckim, a potem w Białej Podlaskiej. Helena była znacznie starsza od swego amanta, dobiegała trzydziestki, ale znajdowała się w pełnym rozkwicie swego wdzięku i urody. Romans ten trwał kilka lat i wywarł wyjątkowo głęboki wpływ na młodego pisarza, o czym świadczą jego pełne śmiałego erotyzmu *Dzienniki*. Ta niezwykle silna miłość, popierana dyskretnie przez macochę, była nie tylko źródłem rozkoszy, ale może bardziej jeszcze udręk i cierpienie młodego guwernera. Zmuszała go bowiem do ciągłego oszukiwania męża swej kochanki i siebie samego, ale na zerwanie tego związku nie miał siły. W jego życiu – jak stwierdził Artur Hutnikiewicz – ten kilkuletni stosunek z Radziszewską był „epizodem olbrzymiej doniosłości, nie dającym się nigdy ostatecznie wymierzyć w swych następstwach i skutkach”¹⁹.

Dopiero teraz, po tej dygresji biograficznej, zrozumiemy rolę, jaką odegrał poemat *Demon* w życiu uczuciowym Że-

¹⁹ A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 37. Jak pisze autor, udręki Żeromskiego wynikały z faktu, że musiał wobec męża Radziszewskiej odgrywać rolę „przykładnego siostrzeńca”, dlatego ten stosunek miłosny nazywał „wstrętnym i nikczemnym uczuciem”.

romskiego. Pisarz powrócił do niego jeszcze w opowiadaniu *Mogila* (1895). Maurycy Zych – bohater i narrator wymienionego utworu, noszący pewne cechy autobiograficzne samego Żeromskiego – pisał w jednym z listów do przyjaciela: „Zdarza się również, że słysząc i wykonując komendę samego feldfebla, najbezczelniej przepowiadam sobie *Eugeniusza Oniegina*, a nawet prześlicznego *Demona* nieboszczyka Lermontowa”²⁰.

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że ten najpiękniejszy poemat miłosny Lermontowa, zadedykowany uwielbianej przez niego mężatce Łopuchinej (była to też miłość „konspiracyjna”, podobnie jak u Żeromskiego), w świadomości polskiego pisarza na zawsze identyfikował się ze wzlotami i upadkami, będącymi konsekwencją jego największej miłości młodzieńczej do Heleny Radziszewskiej.

Bibliografia:

1. Bułgakow F., *Lermontow i cenzura*, „Istoriczeskij Wiestnik” 1884, nr 3.
2. Grigorjan K., *Lermontow i romantizm*, Moskwa–Leningrad 1964.
3. Henzel J., *M mało znane poematy Lermontowa*, „Język Rosyjski” 1959, nr 6.
4. Hutnikiewicz A., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967.
5. Jakubowski J.Z., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964.
6. Jakubowski W., *Wstęp*, [w:] M. Lermontow, *Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Wrocław 1972.
7. Kuliczowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983.
8. Lermontow M., *Wybór poezji*, tom pierwszy *Liryki*, Warszawa 1956.
9. Librowicz S., *Nie-russkaja krow’ w russkich pisatielach*, Sankt-Pietierburg 1910.
10. Maksimow D., *Poezija Lermontowa*, Leningrad 1959.

²⁰ S. Żeromski, *Dzieła*, red. St. Pigoń, dział I, tom I, Warszawa 1956, s. 76.

11. Mucha B., *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998.
12. Narowczatow S., *Lirika Lermontowa*, Moskwa 1970.
13. Nikitin M., *Idziei o Bogie i sud'bie w poezii Lermontowa*, Niżnij Nowgorod 1915.
14. Rodnianskaja I., *Biblejskije motiwy*, [w:] *Lermontowskaja encykłopedija*, główny riedaktor W. Manujłow, Moskwa 1981.
15. Semczuk A., *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992.
16. Spasowicz W., *Bajronizm Lermontowa*, [w:] W. Spasowicz, *Pisma*, t. VI, Petersburg 1892.
17. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, opracowali St. Eile i St. Kasztelowicz, Kraków 1976.
18. Szuwałow S., *Rieligija Lermontowa*, [w:] *Wienok Lermontowu*, Moskwa–Petersburg 1914.
19. Śniadower B., *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1.
20. Zdziechowski M., *Byron i jego wiek*, t. II, Kraków 1897.
21. Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.
22. Żeromski S., *Dziela*, red. St. Pigoń, dział I, tom I, Warszawa 1956.
23. Żeromski S., *Dzienniki*, opracował J. Kądziela, t. I, Warszawa, 1963.
24. Żeromski S., *Pragnienie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, nr 27.

JOHANN WOLFGANG GOETHE I ADAM MICKIEWICZ

W listopadzie 1775 roku na zaproszenie księcia Karola Augusta przyjechał do Weimaru młody poeta Johann Wolfgang Goethe. Był on wówczas autorem wielu wierszy miłosnych i filozoficznych, dramatu *Götz von Berlichingen* oraz powieści epistolarnej *Die Leiden des jungen Werthers*, która przyniosła mu międzynarodowy sukces. Od tej chwili rozpoczął się w biografii pisarza nowy okres zwany weimarskim, trwający do końca jego życia.

Weimar był wówczas zaledwie dziewięcioletnim miasteczkiem, niczym szczególnym nie wyróżniającym się spośród innych prowincjonalnych miast. Ale właśnie tutaj Goethe, nazywany później „księciem poetów”, znalazł korzystne warunki do wszechstronnego rozwoju, nie tylko jako poeta, ale również działacz państwowy. Dzięki poparciu życzliwego mu elektora Karola Augusta będzie pełnił wiele funkcji polityczno-administracyjnych w rządzie księstwa weimarskiego.

Mając takiego protektora, mógł Goethe przeprowadzić wiele reform w dziedzinie szkolnictwa, górnictwa, budowy dróg, handlu, rolnictwa i przemysłu. Przez długie lata kierował miejscowym teatrem oraz instytucjami oświatowymi. Był to równocześnie okres rosnącej sławy literackiej Goethego, umacnianej wszechstronną twórczością poetycką, dramaturgiczną i prozatorską. Dzięki temu uczynił z Weimaru ważne centrum intelektualne o charakterze międzynarodowym. Z czasem miasto to

zyskało opinię salonu artystycznego Europy, chętnie odwiedzanego przez wybitne osobistości życia kulturalnego.

Wśród nich znalazł się również Adam Mickiewicz, który od dawna pragnął odwiedzić twórcę *Fausta*. Przez wiele lat nie było to jednak możliwe. Albowiem po ukończeniu nauki w Uniwersytecie Wileńskim (najpierw studiował na wydziale matematyczno-przyrodniczym, a następnie na wydziale literatury i sztuki) musiał, jako stypendysta rządowy, obowiązkowo pracować w szkole powiatowej w Kownie. Później zaś, wraz z grupą kolegów, został aresztowany za udział w tajnych stowarzyszeniach studenckich (Towarzystwo Filomatów, Towarzystwo Filaretów) i za propagandę patriotyzmu zesłany do Rosji. Tam przebywał do roku 1829 kolejno w Petersburgu, Odessie i Moskwie.

Twórczością Goethego młody poeta zainteresował się jeszcze podczas studiów. Najpierw jednak uczył się języka niemieckiego, aby czytać w oryginale dzieła swego mistrza. Nie było to jednak łatwe, gdyż utwory tego pisarza były trudne do zdobycia w Kownie. Dlatego w liście, wysłanym do przyjaciół w Wilnie pod koniec września 1820 roku, pisał: „Zmiłujcie się, cokolwiek niemieckiego!”, prosząc o przysłanie mu *Cierpień młodego Wertera* oraz *Fausta*. Przyjaciele na razie przesłali poecie tom wierszy Goethego, które Mickiewicz przeczytał z zachwytem. Jeden z utworów o tytule *Die Spröde* stanie się później podstawą do napisania piosenki pasterki Zosi, włączonej do II części *Dziadów*.

Przez długi czas poeta miał trudności ze zdobyciem *Cierpień młodego Wertera* oraz *Fausta*, jak o tym świadczy

jego korespondencja z Józefem Jeżowskim i Franciszkiem Malewskim. Wreszcie w marcu 1821 roku odebrał w Kownie przesyłkę zawierającą *Fausta*, a niedługo później – wspomnianą powieść Goethego. Zbiegło się to z wydaniem polskiego przekładu *Cierpień młodego Wertera* dokonanego przez znanego poetę Kazimierza Brodzińskiego. Mickiewicz nie był jednak zadowolony z tego tłumaczenia, o czym poinformował swoją młodzieńczą miłość Marylę Wereszczakównę za pośrednictwem Tomasza Zana w liście z 24 lutego 1822 roku: „Zamyślam *Wertera* tłumaczyć, bo warszawskie tłumaczenie niedobre i niewierne”. Zainteresowana tym pomysłem Maryla zaapelowała do poety, aby „poprawił” Goethego, który „zepsuł złym zakończeniem najpiękniejszy romans”. Ostatecznie jednak Mickiewicz z nieznanych nam powodów zrezygnował z tego trudu translatorskiego.

Poeta wykorzystywał każdą możliwość zdobycia dzieł Goethego. Kiedy Jan Czeczot wyjechał na kilka dni do Warszawy, Mickiewicz prosił go o nabycie dramatu *Götz von Berlichingen*. Niestety, poszukiwania tego dzieła w warszawskich księgarniach zakończyło się niepowodzeniem. Innym razem na wiadomość o wyjeździe Malewskiego na studia do Berlina poeta zareagował prośbą: „Może niedrogie w Berlinie dzieła Goethego; jeśli niżej dziesięciu rubli, kup i przyslij [...] jeśli zaś droższe, kup choć „Gedichte” w trzech tomikach” (list z listopada 1822 roku).

W tym samym miesiącu pułkownik żandarmów baron Sass wysłał raport do wielkiego księcia Konstantego w Warszawie o tajnych związkach młodzieży wileńskiej. Dni wolno-

ści Mickiewicza były już policzone. Poeta zdążył jeszcze wysłać z Kowna list do Jeżowskiego z informacją o lekturze opowieści biograficznej Goethego *Dichtung und Wahrheit* (list z lutego 1823 roku). Niedługo później został aresztowany, a następnie wywieziony do Rosji wraz z innymi przyjaciółmi.

W środowiskach literackich Petersburga i Moskwy Mickiewicz spotykał się z entuzjastycznym stosunkiem młodzieży literackiej wobec Goethego. Sam poeta nadal znajdował się pod jego urokiem, o czym może świadczyć fakt, że około roku 1827 (lub najpóźniej w 1828) napisał artykuł *Goethe i Byron*, w którym obydwu mistrzów pióra uznał za najwybitniejszych twórców swojej epoki. Z tego też okresu pochodzi wolny przekład pięknego wiersza Goethego *Der Wanderer*. Mickiewicz znakomicie oddał nastrój i strukturę metryczną oryginału, wzbogacając go rymami nieobecnymi w tekście niemieckim.

Na początku 1829 roku poeta podjął starania o uzyskanie zezwolenia władz rosyjskich na wyjazd za granicę. Miał bowiem zamiar udać się do Włoch, a po drodze zwiedzić wiele krajów i miast, na czele z Weimarem. Pragnął bowiem osobiście poznać Goethego, aby złożyć hołd jego talentowi. Ponieważ poeta niemiecki najprawdopodobniej nic nie słyszał o Mickiewiczu, postanowiły go zarekomendować dwie kobiety – Karolina Jaenisch i Maria Szymanowska. Pierwsza z nich była poetką i malarką, zakochaną bez wzajemności w Mickiewiczu. Ponieważ świetnie znała język niemiecki (opanovała także polski), podjęła decyzję dokonania przekładu wydanego w Rosji *Konrada Wallenroda* (1828). Tłu-

maczenie tego poematu (lub jego fragmentu) wręczyła wybitnemu uczonemu niemieckiemu Alexandrowi Humboldtowi (podczas jego pobytu w Moskwie) z prośbą o przekazanie go Goethemu. Czy uczony dotrzymał słowa – nie zdołano dotychczas ustalić.

Z kolei Maria Szymanowska – wybitna pianistka i kompozytorka zamieszkała na stałe w Petersburgu, też pragnęła zarekomendować Mickiewicza Goethemu, którego poznała podczas swych koncertów po Europie Zachodniej. Poeta niemiecki ujrzał ją po raz pierwszy w Marienbadzie (1823) i był oczarowany jej urodą i talentem muzycznym. Od razu zaprosił ją na dwa tygodnie do Weimaru, co stało się wielkim wydarzeniem dla wszystkich melomanów tego miasta. Zafascynowany Szymanowską Goethe wpisał do albumu artystki piękny wiersz *Aussöhnung*, stanowiący trzecią część lirycznego tryptyku *Trilogie der Leidenschaft*. (Niektórzy biografowie twierdzą, że poeta był w niej zakochany).

To ona właśnie utorowała Mickiewiczowi drogę do serca Goethego. Przed wyjazdem poety z Rosji pianistka wysłała wiele listów do weimarczyka – kanclerza Fryderyka Müllera w nadziei, że powie o nich przyjacielowi Goethemu. (Widocznie sama nie chciała go niepokoić). Szymanowska pisała o wielkim talencie Mickiewicza. „Jest tak wielkim wielbicielem Goethego” – donosiła w liście z listopada 1827 roku – „że na widok jego pisma omal że nie przyklęknął”. Zaś w innym liście do Müllera, załączając tłumaczenie *Sonetów krymskich* (zapewne w przekładzie francuskim Joanny Zaleskiej), prosiła adresata o odczytanie tych utworów Goethemu.

„Nasz młody poeta” – pisała – „bije czołem przed potężnym geniuszem patriarchy niemieckiej literatury, a drobny ślad uznania z jego strony byłby dla niego niczym wieniec laurowy”. Równocześnie dodała, że w najbliższym czasie prześle jeszcze przekład prozatorski poematu *Konrad Wallenrod*, prawdopodobnie w tłumaczeniu Karoliny Jaenisch.

W maju 1829 roku Mickiewicz uzyskał zgodę cesarza Mikołaja I na wyjazd z Rosji. Teraz już mógł bez przeszkód odbyć zaplanowaną podróż po krajach Europy Zachodniej. W Berlinie bywał na wykładach Hegla, w Pradze poznał czeskiego filologa i pisarza Waclava Hankę, a w Karlsbadzie spotkał poetę Antoniego Edwarda Odyńca, z którym był zaprzyjaźniony jeszcze od czasów studiów w Uniwersytecie Wileńskim. Odtąd obydwaj podróżowali po Europie, a wszystkie wrażenia z tych wędrówek zamieścił Odyniec w *Listach z podróży*.

Wynika z nich, że 18 sierpnia 1829 roku w godzinach południowych obydwaj poeci przyjechali do Weimaru i zamieszkali w hotelu „Pod Słoniem”. Od razu udali się na pocztę, gdzie czekały na nich listy rekomendacyjne od Marii Szymanowskiej do Goethego i jego synowej Otylii. Mickiewicz od razu się do niej udał z pierwszą wizytą. Okazało się, że autor *Fausta* na okres lata zamieszkał w swej podmiejskiej willi i zajmował się ogrodnictwem. Pani Otylia wysłała do niego listy Szymanowskiej, oczekując na wyznaczenie audiencji obydwu poetom.

Po zwiedzeniu Weimaru Mickiewicz i Odyniec powrócili do hotelu. Tutaj wręczono im dwa bilety wizytowe Augusta

Goethego, męża pani Otylii. Z tymi listami udali się nazajutrz do państwa Goethe, którzy zaprosili ich jeszcze tego samego dnia na wieczór zapoznawczy. W trakcie konwersacji wszedł służący z listem zawierającym informację o tym, że poeta przyjmie obydwu Polaków następnego dnia w południe. Pani Otylia dodała, że na ten sam dzień zaprasza ich do siebie na obiad, na którym będzie też jej teść.

Nazajutrz padał deszcz, ale przewidująca pani Otylia przysłała dla obu podróżnych swój powóz, zapraszając ich na obiad w towarzystwie Goethego-seniora w jego podmiejskiej willi. Stary służący wprowadził Polaków przez ogród do niewielkiego piętrowego domu i otworzył drzwi do salonu, a sam odszedł. Po kwadransie oczekiwania pojawił się Goethe. Odyniec następująco go opisał:

Wzrost wysoki, kształt kolosalny, twarz poważna, imponująca, a czoło! – w nim to właśnie jest ta jowiszowość. Bez diademu świeci majestatem. Włos niezbyt jeszcze biały, mocno rzadziejący nad czołem. Oczy piwne, jasne i żywe. [...] Ubrany był w surducie ciemnobrązowego koloru, zapiętym od góry do dołu. Na szyi chustka biała, bez kołnierzyka, złotą szpilką na krzyż zapięta. Jak zabłysk słońca zza chmury, dziwnie miły, uprzejmy uśmiech rozjaśnił surowość tej fizjonomii, gdy ledwo wszedłszy, powitał nas ukłonem i podaniem ręki...

Goethe rozpoczął rozmowę od przeprosin za spóźnienie, po czym nawiązał do Szymanowskiej, obdarzając ją komplementami za wdzięk i urodę. Następnie, gdy już wszyscy usiedli, zwracając się do Mickiewicza powiedział, iż słyszał o nim jako o przywódcy nowego kierunku (w domyśle – romantycz-

nego). Żałował, że tak niewiele wie o literaturze polskiej i że nie zna żadnego języka słowiańskiego. „Ale człowiek ma tyle do zrobienia” – dodał, tytułem usprawiedliwienia. Nadmienił, iż zna wyjątki z poematu *Konrad Wallenrod*, które mu przysłała Szymanowska w niemieckim przekładzie Karoliny Jaenisch. Wiedział też o wydanym przez Odyńca almanachu *Melitele*, zawierającym utwory najwybitniejszych polskich romantyków. Na prośbę gospodarza domu Mickiewicz „opowiadał mu dziwnie treściwie i jasno cały przebieg literatury polskiej od najdawniejszych do najnowszych czasów”.

Na tym zakończyła się rozmowa (prowadzona w języku francuskim) o literaturze. Potem „książę poetów” pytał gości o dalszy przebieg ich podróży, wspominając swój pobyt we Włoszech, skąd wywiózł najmiłsze wspomnienia. Kolejnym tematem do konwersacji stali się wspólni znajomi Polacy: znakomity podróżnik i pisarz Jan Potocki, Elżbieta z Czartoryskich Lubomirska oraz Maria Szymanowska. Na pożegnanie Goethe przypomniał gościom, że będzie się cieszył ich towarzystwem jeszcze na obiedzie u swojej synowej.

Podobny przebieg miały też następnego dnia. Obydwaj poeci widywali codziennie Goethego, zwiedzali okolice miasta, chodzili wieczorami do teatru lub na koncerty, bywali też zapraszani przez weimarczyków, których poznali w salonie pani Otylii. Odyniec podkreślał w *Listach z podróży*, iż wszyscy są dla nich uprzejmi, a zwłaszcza damy, którym oddawali wizyty. Narzekał jedynie, iż ma z Mickiewiczem „ciągły kłopot wymawiania się od zaprosin na wieczór, chyba że razem wszyscy zaproszeni jesteśmy”. Kiedy zaś dowiedzieli się, że 28 sierpnia

odbędzie się u państwa Goethe uroczystość z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin „księcia poetów”, postanowili zostać jeszcze kilka dni, aby wziąć udział w jubileuszu.

Ze wszystkich stron Niemiec i z zagranicy przybywały delegacje pisarzy, uczonych, artystów i działaczy kultury. Ten ważny w życiu Goethego dzień został szczegółowo opisany przez Odyńca. Nadmienmy tylko, że wśród zaproszonych gości znalazł się Karl von Holtei, znany wówczas dramaturg, który właśnie wtedy ukończył polonofilską sztukę o Tadeuszu Kościuszcze (*Der alte Feldherr*), niezwykle popularną w Niemczech po powstaniu listopadowym. Był tu także znakomity rzeźbiarz francuski David d'Angers, który zaprzyjaźnił się z Mickiewiczem we Francji. Obecnie skorzystał z okazji i wykonał medalion z wizerunkiem poety. (Obydwaj mieszkali w tym samym hotelu w Weimarze).

W pamiętnym dniu jubileuszowym w domu Goethego zgromadziło się wielu gości, którzy składali życzenia urodzinowe sędziwemu pisarzowi. Uczynił to również Mickiewicz, ale Odyniec nie zanotował tekstu tego wystąpienia. Natomiast opisał szczegółowo dalszy przebieg uroczystości, a zwłaszcza obiad składkowy w oberży, wydany przez mieszkańców miasta dla zaproszonych gości. (Obydwaj nasi poeci byli zwolnieni od wpłacenia składek). Stali się oni powodem ogólnej wesołości, gdyż gospodarz hotelu zamiast ich nazwisk, trudnych do zapamiętania przez Niemca, umieścił na stole biesiadnym kartki z napisami: „der Pole N. 1, der Pole N. 2”.

Wieczorem goście zostali zaproszeni do miejscowego teatru na przedstawienie *Fausta*. Dzieło to było oparte na życiu

i działalności historycznego doktora Georga Fausta, astrologa uważanego za czarnoksiężnika, który stał się symbolem człowieka dążącego do zgłębienia całej wiedzy o świecie. Spektakl uczynił na Mickiewiczu wielkie wrażenie, o czym poinformował Goethego. Nazajutrz poeta zabrał się do tłumaczenia prologu do *Fausta* na język polski. Miał też zamiar stworzyć polską wersję tego bohatera – czarnoksiężnika pana Twardowskiego. Ostatecznie jednak zrezygnował w tego pomysłu, mimo nalegań Odyńca. Natomiast przekład prologu rzeczywiście powstał, ale zaginął poecie podczas pobytu w Dreźnie.

Goethe pragnął zachować jakąś pamiątkę o pobycie Mickiewicza w Weimarze. Dlatego wysłał do niego posłańca z listem, w którym upraszał o pozwolenie namalowania portretu poety przez miejscowego artystę Johanna Josepha Schmellera. List, z datą 30 sierpnia 1829 roku, jest następujący: „Herr Mickiewicz ist heeflichst essucht dem Ueberbringer des Gegenwaertigen, Herrn Schmeller, einige Stunden zu goennen um das Portrait eines so interessanten Gastes zu nehmen; auch wegen der Zeit mit demselben einige Verabredung zu nehmen. Hochachtungsvoll J.W. Goethe”.

Portret poety dołączył Goethe do swej kolekcji znakomych gości składających mu wizyty w Weimarze. Z kolei sam pisarz poczuwał się do obowiązku jakiegoś rewanżu. Z tym zaś nie miał kłopotów. Jeszcze przed przyjazdem Mickiewicza do Weimaru Szymanowska prosiła go, za pośrednictwem wspomnianego kanclerza Müllera, o podarowanie poecie pióra gęsiego. Gdy więc Odyńiec z przyjacielem złożyli twórcy *Fausta* wizytę pożegnalną (31 sierpnia wieczorem), Goethe

„przez cały ten czas rozmawiał najwięcej z Adamem [...] w tonie bardzo łaskawym i na wpół żartobliwym jak zwykle”.

Następnie obaj poeci przedłożyli mu swą prośbę o własnoręczny podpis i o dwa zużyte pióra, dodając, iż „będzie to najdroższą dla nas pamiątką na całe życie”. Uśmiechnięty Goethe skinął przyzwalająco głową, po czym pożegnał obydwu Polaków pocałunkiem w czoło i odszedł do swego pokoju. Pani Otylia powiedziała im, że jest to „osobliwszy dowód łaski i nie pamięta, aby ją komu z obcych kiedykolwiek okazał”. Po kilku minutach wnuk poety wręczył im dwie kartki z napisanymi już wcześniej wierszami oraz dwa pióra. Na kartce Mickiewicza widniał dwuwiersz nawiązujący do drogiej jego pamięci Szymanowskiej:

AN ADAM MICKIEWICZ

Mit einer angeschriebenen Feder
Dem Dichter widm' ich mich, der sich erprobt
Und unsre Freundin heiter-gründlich lobt.

Pierwszego września 1829 roku o godzinie dziewiątej rano Mickiewicz z Odyńcem opuścili gościnny Weimar i udali się w dalszą podróż po Niemczech, Szwajcarii i Włoszech. Do Rzymu przybyli 18 listopada 1829 roku i zamieszkali w wynajętym domu. Niedługo później Mickiewicz wysłał do Otylii von Goethe pierwszy list od chwili pożegnania w Weimarze z datą 16 grudnia 1829 roku). Informował w nim o swojej podróży po Europie, przekazywał pozdrowienia dla całej rodziny Otylii, a w szczególności prosił ją o „złożenie dostojnemu sędziwemu Panu wyrazów mojej czci i głębokiej wdzięczności za Jego nadzwyczajną dobroć”.

Na ten list nadeszła do Rzymu spóźniona odpowiedź Otylii von Goethe, pisana z Weimaru na początku marca 1830 roku. Autorka zapewniała poetę, że jego imię „żyje w naszym domu otoczone nie tylko szacunkiem, ale i przywiązaniem”. Jej teść cieszył się dobrym zdrowiem i pracował nad drugą częścią *Fausta*. Oczywiście kazał synowej „posłać najserdeczniejsze życzenia dla Pana”. Zapytywała Mickiewicza o dalsze plany twórcze, mając nadzieję, że jeszcze kiedyś pojawi się w Weimarze. Zastanawia ostatnie zdanie listu Otylii: „Mam jeszcze Pańskie notatki, czy przyjedzie Pan, żeby je odebrać?”.

Nie wiemy, czy ta korespondencja miała dalszy ciąg. W każdym razie nie zachowały się żadne ich listy. Mamy jednak inny dowód świadczący o obecności Goethego w twórczości Mickiewicza – wiersz *Do H. Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego)*, napisany prawdopodobnie na przełomie maja i czerwca 1830 roku, podczas pobytu poety w Neapolu. Jest to parafraza pieśni Mignon *Kennst du das Land...* zamieszczona w powieści *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Mickiewicz zadedykował ją swej rzymskiej miłości – Henriecie Ewie Ankwicz. W stosunku do niemieckiego oryginału w polskiej wersji doszło do charakterystycznej zamiany. W wierszu Goethego tajemnicza Mignon zwraca się do swego opiekuna, natomiast u Mickiewicza – poeta do dziewczyny. Jest jeszcze inna różnica. Słowa pieśni Mignon symbolizują tęsknotę Goethego za Włochami, które nigdy nie odwiedził. Poeta polski znalazł się w innej sytuacji, gdyż aktualnie przebywał w Italii. Można jednak mówić o jego tęsknocie w Neapolu do mieszkającej czasowo z rodzicami w Rzymie Ankwiczównie. Pieśń

Mignon, dzięki tłumaczeniom na wiele języków oraz muzyce skomponowanej przez Beethovena, Schuberta, Schumanna, Liszta, Czajkowskiego i Moniuszkę, rozślawiła nie tylko nazwisko Goethego, ale także Mickiewicza.

Bibliografia:

1. *Archiwum Filomatów*, część I, *Korespondencja 1815-1823*, wydał J. Czubek, t. 1, 1815-1820, t. 2, 1820, t. 3, 1820-1821, t. 4, 1821-1823, Kraków 1913.
2. Ciechanowska Z., *Mickiewicz a Goethe (Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce)*, „Pamiętnik Literacki” 1924/1925.
3. Czajkowska K., *Wokół wizyty Mickiewicza w Weimarze*, „Ruch Literacki” 1982, z. 5-6.
4. Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957.
5. Kleiner J., *Mickiewicz*, tom drugi *Dzieje Konrada*, część pierwsza i druga, Lublin 1948.
6. Mickiewicz W., *Żywoł Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień*, t. II, Poznań 1931.
7. Odyniec A.E., *Listy z podróży*, tom I i II, Warszawa 1961.
8. Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, (hasło *Goethe Johann Wolfgang*), Warszawa 2001.
9. Zięba T., *Mickiewicz w podróży po Niemczech i Szwajcarii w roku 1829*, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 4.

Danuta Mucha

Escritores y sus obras

Temas seleccionados de la literatura general

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|-----|
| Del autor..... | 163 |
| De traductor..... | 165 |
| Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Ganador | |
| del premio Nobel olvidado | 167 |
| Jorge Luis Borges..... | 201 |
| Knut Hamsun y su novela <i>Marzyciele</i> | 211 |
| Franz Kafka y Milena Jesenská-Pollak..... | 217 |
| David Herbert Lawrence y su prosa. Problemas | |
| seleccionados..... | 231 |
| Lectura infantil de Czesław Miłosz..... | 240 |
| Unas palabras sobre Rubén Darío | 248 |
| Maria Rilke y su amor..... | 271 |
| August Strindberg y la novela de su vida..... | 283 |
| Algunas palabras sobre Stefan Żeromski | 292 |
| Johann Wolfgang Goethe y Adam Mickiewicz | 304 |

DEL AUTOR

El libro incluye bocetos en el campo de la literatura general que surgen no de ambiciones profesionales, sino de sus propias lecturas, marcadas por las emociones de la autora-poeta. Por tanto, no constituye un enfoque que pueda llamarse libro de texto, sino más bien un intento de presentar el mundo literario de aquellos escritores que influyeron en la literatura mundial al ocupar un lugar destacado en ella. La autora quedó fascinada por los tipos de autores, sus extraordinarios destinos y pasiones, y no por las premisas científicas que les otorgan el lugar que les corresponde en la literatura. Por lo tanto, los *Szkice* se crearon no a partir de su evaluación sustantiva, sino de una pasión poética.

Ya se han publicado algunos trabajos. Otros han sido publicados parcialmente, y ahora en profundidad y anotados. Otros aparecen impresos por primera vez.

El libro no reclama el derecho a un estudio exhaustivo, pero es una manifestación de una fascinación literaria que, aunque no se tradujo en la propia poesía de la autora, fue una importante fuente de inspiración para ella.

DE TRADUCTOR

Lectura de las obras del dr hab. La historia de Danuta Mucha sobre escritores europeos y latinoamericanos no solo es apasionante... es sumamente interesante.

La forma en que nos explica la vida y la profundidad con que escribimos sobre ella nos da la clave para entenderla. Leer que un personaje de uno de estos autores se muere de hambre, come astillas de madera, pero igual no es derrotado, no cae, volverá a luchar por su grandeza, puede parecer aterrador... y hasta de mal gusto. Pero nos enseña que todo ser humano tiene un destino, una vida, una existencia.

Algo que dr hab. Danuta Mucha muestra en sus obras el paralelismo que existe entre el pensamiento latinoamericano y el europeo. A pesar de ver a una persona desde diferentes perspectivas, convergen en el ser. Algunas personas usan el realismo mágico para suavizar el momento, otras son más reales para expresarlo. La soledad y la sensación de incomprensión del entorno son un denominador común entre los protagonistas de sus obras. Gaspar Ilóm Miguel Ángel Asturias vivió la misma soledad que Gregorio Sams Franz Kafka.

Todos los autores tienen una musa. Un amor. Mujer. Lo que prueba que una mujer es alguien importante para crear, inspirar, escribir. Y este aspecto profundo se muestra en la obra del dr hab. Mucha. Y de una forma u otra, todos los escritores mueren como personajes de sus obras... solos.

Los escritores y su obra, otra obra del destacado escritor dr hab. Danuta Muchy, debe ser parte de nuestro patrimonio cultural también en Guatemala.

Renato Vásquez Velásquez

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS (1899-1974) GANADOR DEL PREMIO NOBEL OLVIDADO

Durante años, los lectores polacos, interesados en obras latinoamericanas, han estado ávidos de conocimiento sobre Miguel Ángel Asturias, indagando sobre los motivos de la falta de traducción de su obra principal, la novela *El Señor Presidente*, en la versión en polaco. Esta carencia es tanto más problemática cuanto que a menudo se escribe sobre el resurgimiento de obras de realismo mágico en Polonia, cuyo creador en Latinoamérica es Miguel Ángel Asturias¹. Parecería que se trata de un descuido, porque ¿cómo se puede recompensar si se sabe poco sobre la obra del autor ganador del Premio Nobel?².

¹ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, p. 548.

² Hasta el momento, no existe una monografía sobre Asturias en Polonia. Solo hay introducciones y epílogo en las ediciones polacas de las obras del ganador del Premio Nobel y algunos artículos. Hay menciones, entre otras en los siguientes compendios: E. Łukaszyk, N. Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010; E.A. Imbert, *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, traducido por W. Korcz, Warszawa 1986; *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, vol. I, II, introducción y coordinación del trabajo de C.F. Moréna, traducido por G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979; F. Păcurariu, *Literatura Ameryki Łacińskiej*, traducido del rumano por S. Wawrzakowicz, Warszawa 1970; J. Kühn, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984; R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa*, „Twórczość” 1976, n° 3; M.Á. Asturias, *Bolesny piątek*, *Posłowie* de A. Komorowski, traducido por A. Nowak, Kraków

El año 2019 puede, por tanto, ser una oportunidad para recordar la figura de Asturias, nacido hace 120 años.

Varias son las razones de la falta de conocimiento sobre el escritor y sus obras. Por lo tanto, quizás valga la pena comenzar las observaciones introductorias presentando al lector polaco el perfil del eminente escritor latinoamericano. Para resumir brevemente la biografía del escritor, utilicemos la siguiente entrada del diccionario:

Miguel Ángel Asturias³ (nacido el 19 de octubre de 1899 en Guatemala, fallecido el 9 de junio de 1974 en Madrid). Escritor, periodista, opositor y diplomático guatemalteco. Ganador del Premio Nobel de Literatura en 1967 por «logros creativos sobresalientes respaldados por un interés en las costumbres y tradiciones de los indios latinoamericanos». A principios de la década de 1950 fue embajador de Guate-

1983; M.A Asturias, *Legendy gwatemalskie*, traducido por J. Petra-Mroczkowska, *Posłowie* de J. Petra, la edición también incluye un *Indeks zwrotów i wyrażeń alegorycznych*, Kraków 1979; M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, traducido al polaco por A. Nowak, *Posłowie* R. Kalicki, Kraków 1977; M.Á. Asturias, *Zwierciadło Lidy Sal*, traducción al polaco de A. Olędzka-Frybesowa, ilustraciones de A. Krajewski, Warszawa 1970; M.Á. Asturias, *Legenda o wulkanie*, traducida por D. Rycerz, [en:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Kühn, traducida por J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca et al., Kraków 1982; M.Á. Asturias, *Dziwna sztuka leczenia*, traducido por A. Nowak, [en:] *Piętnaście opowiadań iberoamerykańskich*, seleccionado por M. Kaniow, *Posłowie* de R. Kalicki, traducido por Z. Chądzyńska, J.Z. Klave, A. Nowak y col., Kraków 1976.

³ Es necesario mencionar repetidamente la redacción completa de nombres y apellidos en América Latina debido al hecho de que en la descendencia pueden aparecer nombres idénticos y uno de los miembros del apellido de los padres, y a menudo ocurre, en la descendencia. Es el caso de Asturias, donde uno de los hijos del escritor lleva el nombre de Miguel Ángel Asturias Amado.

mala en El Salvador, y de 1966 a 1970 fue embajador de Guatemala en Francia. Representante de la corriente del realismo mágico, utilizó la prosa poética en sus novelas. Creatividad profundamente arraigada en la cultura maya. Políticamente involucrado del lado de los movimientos de izquierda, se opuso al gobierno dictatorial y la explotación por parte de las grandes corporaciones⁴.

Una de las razones por las que no sabemos nada sobre Miguel Ángel Asturias es por su poco conocido país de origen: Guatemala. Pocas personas asocian este país con Centroamérica, porque no tenemos, ni hemos tenido nunca, oficina de representación, embajada o consulado. Además, asociamos fonéticamente el nombre Guatemala con Guinea, que a su vez está en África, por lo que Guatemala también puede ser asignada accidentalmente a otro continente.

Sin embargo, este pequeño país (en el que los polacos están tan lejos como una cura), tan distante de nosotros, se convirtió en un importante centro de atención global en comparación con toda América del Sur y Central en 2015, cuando fue proclamada Capital de iberoamericana de la Cultura. Proféticas aquí son las palabras pronunciadas en 1953 por Jean Blanzat en París que: „Gracias a [Asturias – ed. D.M.] conocemos mucho mejor a su pequeño país, con la naturaleza, la nación y su historia reciente, que muchos otros países más grandes”⁵.

⁴ *Miguel Ángel Asturias*, [en:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Asturias (dostęp 12 XI 2018).

⁵ J. Blanzat, *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 de febrero de 1953, Paryż; citado en: F. Păcurariu, op. cit., p. 308.

Para la escritora de estas palabras, el destino de su artículo sobre la recepción de obras de Asturias en Polonia, enviado a la revista „Universidad” de la Universidad de San Carlos en Guatemala, fue un incentivo para la búsqueda de investigación. En su versión publicada, los editores destacaron las palabras de la traductora polaca Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Debido a la importancia de esta publicación, me refiero a su contenido a continuación⁶:

Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco, fue galardonado con el Premio Nobel en 1967. Es una oportunidad para ver cómo su obra es percibida por los polacos, fascinados, especialmente en la década de 1970, por la literatura iberoamericana. Inicialmente, se dijo y se dijo muy poco sobre Asturias en Polonia. Solo gracias al premio de la Academia Sueca pudimos conocer la poesía y la prosa del escritor. Primeras menciones y traducciones de sus obras apareció en 1967. Se trataba de traducciones de sus poemas y de un ensayo sobre Asturias traducidos del francés⁷, y la única tra-

⁶ D. Mucha, *Recepcja twórczości Miguela Ángela Asturiasa w Polsce*, „Universidad” de San Carlos, Guatemala 31.01.2007. El texto del artículo de D. Mucha fue publicado en español en una traducción de Danuta Mucha y Renato Vásquez Velásquez en una revista publicada por la Universidad San Carlos de Guatemala. Fue recibido con entusiasmo por los editores de este prestigioso periódico, que invitó a la autora del artículo a una cooperación permanente, prometiendo imprimir todos los artículos de su pluma.

⁷ Ensayo sobre M.Á. Asturias ie *Pisarz – Metys*, traducción del francés al polaco de A. Międzyrzecki, „Świat” 1967, No. 48, p. 12; M.Á. Asturias, *Indianie schodzą do Mixco*; *Skarb*, traducción al polaco de F. Śnieja, „Tygodnik Powszechny” 1967, No. 50, p. 4; M.Á. Asturias, *Indianie schodzą do Mixco*; *Cyprys, wody i ziemia*; *Tunel*; *Nokturn o tym, co niegdyś... ale czy niegdyś*, fue traducido por J. Niemojewski; M.Á. Asturias, *Pochwała kowali*, *Wielki pieśniarz sławi stolarzy*, traducido por A. Pałasz; en-

ducción de un fragmento de la novela *Pan Prezydent* (*Señor Presidente*)⁸ hasta el día de hoy.

Los polacos, por lo tanto, sabían un poco sobre las obras del premio Nobel guatemalteco, pero aún no podían leer sus obras en forma de libro. Sólo fue posible en 1970, cuando el Instituto Estatal de Publicaciones publicó una colección de cuentos de Asturias titulada *Zwierciadło Lidy Sal* (*El espejo de Lida Sal*)⁹. Esta edición va acompañada de un comentario de la traductora A. Ołędzka-Frybesowa, en el que introduce al lector polaco en el perfil literario de Asturias. Escribe, entre otras cosas:

Sin embargo, la obra de Asturias no tiene nada de literatura sesgada, ni rastro de didacticismo o sequedad: ni siquiera se origina en ningún sistema político o filosófico, no se alimenta ni siquiera indirectamente, por sus raíces más profundas, o especulación intelectual. Asturias no es sociólogo ni tribuno de combate. Es uno de los habitantes de Guatemala, escritor y, a pesar de su gran distancia con su país, habla por todos, y más, porque habla no solo por las personas sino también por la tierra¹⁰.

Por lo tanto, la traductora se mantiene alejada de las opiniones populares sobre el aspecto político del premio, aunque tales voces se escucharon no solo en la prensa americana¹¹

sayo *Pisarz – Metys*, traducido del francés por A. Międzyrzecki, „Poezja” 1968, núm. 3, p. 54-58.

⁸ M.Á. Asturias, *Rozmowa w ciemnościach*, extracto de la novela *Pan Prezydent*, traducido por J. Karbowska, „Kierunki” 1967, n. ° 50, p. 5.

⁹ M.Á. Asturias, *Zwierciadło Lidy Sal*, op. cit.

¹⁰ Ibidem, p. 134.

¹¹ R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa*, op. cit., p. 129. El autor escribe, entre otras cosas: „Cuando en 1967 el escritor fue galardonado con el

sino también en la polaca¹². Sin embargo, las posteriores traducciones de la prosa de Asturias dieron testimonio de la simpatía de los lectores polacos por los logros del premio Nobel guatemalteco. En la versión libro, hemos publicado a su vez: *Niejaka Mulatka (Mulata de Tal)*¹³, *Legendy gwatemalskie (Leyendas de Guatemala)*¹⁴, *Bolesny piątek (Viernes de Dolores)*¹⁵ y algunos poemas¹⁶. Cada una de las ediciones del libro proporcionó no solo el contenido de las obras de Asturias, sino que también presentó objetivamente la obra del escritor guatemalteco a través de un extenso y profundo epílogo.

Un papel importante lo jugó el epílogo de Rajmund Kalicki¹⁷, también impreso en forma de ensayo¹⁸, en el que el lector tuvo la oportunidad de conocer la biografía del escritor, discutir sus obras más importantes y su valoración profesional. Kalicki también recuerda la opinión del propio Asturias, en la que el escritor guatemalteco se refirió con una inclinación por el realismo mágico: „Entre el mundo real, dijo, hay una tercera categoría de realidad entre el mundo real y la ma-

Premio Nobel como segundo latinoamericano después de la poeta chilena Gabriela Mistral, se preguntaba el profesor John A. Coleman en „New York Time”: „¿Por qué Asturias?”.

¹² J. Karbowska en el artículo *Ten trzeci* no deja dudas de que sólo el aspecto político fue la base para la selección de la tercera Asturias de entre Borges y Carpentier („Życie Literackie” 1971, n° 2, p. 10).

¹³ M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, op. cit.

¹⁴ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit.

¹⁵ M.Á. Asturias, *Bolesny piątek*, op. cit.

¹⁶ M.Á. Asturias, *Wiersze*, traducción de A. Pałasz, „Kultura” 1974, núm. 28, p. 5.

¹⁷ M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, op. cit., p. 83.

¹⁸ R. Kalicki, *Kamienny sen Asturiasa*, op. cit., p. 127-130.

gia. Una combinación de lo visible y tangible con lo imaginario. Es similar a lo que buscaban los surrealistas de Breton, y lo que podría llamarse realismo mágico”¹⁹.

Kalicki demuestra además que el realismo mágico está directamente relacionado con la percepción del mundo por parte de los indios que piensan con imágenes. Perciben la realidad como fenómenos e imágenes separados en los que „el mundo real desaparece y aparecen los sueños”²⁰. El autor del ensayo y el epílogo no oculta su fascinación por los escritos del premio Nobel guatemalteco. Además, el acercamiento político a Miguel Ángel Asturias se ha mostrado en muchas ocasiones. La política es una gran simplificación en la percepción de la producción literaria del futuro premio Nobel en el campo de la literatura, hecha superficial en juicios precipitados y duplicados.

Tales simplificaciones pueden conducir a una dimensión unilateral que empobrece la grandeza del escritor y el „etiquetado” inmediato de su producción literaria, ignorando los valiosos valores y percepciones de la naturaleza y dimensión atemporales que realmente distinguió. La atemporalidad no la cristaliza la política, condenada tarde o temprano en mayor o menor medida a perder el valor de actualidad. Todo lo que tiene una característica de este tipo se vuelve obsoleto rápidamente. Kazimierz Cysewski señala acertadamente, cuando escribe: „se trata principalmente de aquellas obras que están fuertemente arraigadas en una realidad comunicativa especí-

¹⁹ Ibidem, p. 129.

²⁰ Ibidem.

fica y en las que se promueven valores ad hoc con miras al «aquí» y al «ahora»²¹. Por tanto, es necesario mirar la obra de Miguel Ángel Asturias en su dimensión y enfoque atemporales, reflejando más plenamente el fenómeno de la escritura del premio Nobel.

Quizás, entonces, deberíamos centrarnos en las características del proceso creativo y el arte literario. Miguel Ángel Asturias se caracterizó por una gran diligencia y talento literario e investigador, un claro ejemplo de ello es el hecho de que dedicó muchos años al estudio de la lengua indígena. Por lo tanto, concentrarse solo en hechos de carácter social históricamente importantes, que se utilizaron en ese momento, puede no ser suficiente. Estos aspectos deberían ser tratados por políticos y politólogos, en lugar de académicos literarios, cuyo alcance de intereses de investigación va mucho más allá del marco narrativo. El mundo presentado no solo oscila en torno a la trama, por no hablar de la poesía de Miguel Ángel Asturias, cuya fuerza aún incide en su belleza, e incluso – como advierte Enrique Anderson Imbert – „las novelas asturianas están envueltas en un aura de poesía”²².

Quizás deberíamos empezar por el surrealismo de Kafka, Breton y otros escritores con los que se comparó a Miguel Á. Asturias. Por ejemplo con Franz Kafka. Hay muchos paralelismos entre ambos escritores: el trabajo en oficinas (en una compañía de seguros realizada por Kafka y en la diplomacia

²¹ K. Cysewski, *Moral i wartość*, [en:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży*, editado por J. Papuzińska, B. Żurkowski, Warszawa–Poznań, 1985, p. 156.

²² E.A. Imbert, op. cit., p. 236.

por M.Á. Asturias), que influyó en la personalidad de la escritura y la cristalización del estilo, las amistades de Franz Kafka con Max Bród y Miguel Á. Asturias con David Vela²³ y, entre otros: „con Aragón, Eluard, Picasso y muchos otros escritores y artistas²⁴ progresistas”, o las esperanzas depositadas por los padres en sus hijos, que continuaron la tradición jurídica familiar, etc. (M.Á. Asturias, como su padre – abogado, licenciado en derecho).

Por tanto, para entender la obra de Asturias, parece necesario comentar sobre su tierra natal, Guatemala, y las condiciones de vida allí. Guatemala, en circulación, es considerada por latinos, y otros, como un país que tiene ciertos aspectos europeos como los tienen los países en toda América Latina. Conocido por los turistas europeos y norteamericanos, se enorgullece de las palabras: „Guatemala no usa turistas, Guatemala usa turismo”²⁵. Sin embargo, si se interpreta esta perversidad, una cosa es cierta: Guatemala es un país hermoso, como lo demuestra incluso las palabras de la canción: „Es mi Guatemala un gran país, que en América del Centro puso Dios...”; un país conocido como „la tierra de la eterna primavera”. Hoy en día, sin embargo, sorprende que a pesar de las celebraciones por el establecimiento de Guatemala como

²³ „David Vela, periodista y escritor, gran amigo de Asturias. (Guatemala 1901-1994)” [„David Vela, periodista y escritor, gran amigo de Asturias (Guatemala 1901-1994)”]. AV. de L.B. de Moreno, Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en «Sien de alondra», Guatemala 2001, http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1285.pdf (consultado el 25 de junio de 2019).

²⁴ F. Pácurariu, op. cit., p. 309.

²⁵ Traducciones propias de los originales.

Capital de la Cultura Latinoamericana en 2015, no haya sido posible ningún vuelo a Guatemala desde Polonia en ninguna de las agencias de viajes. Probablemente hay varias razones para esto, pero una de ellas puede ser que es un país muy peligroso. En este sentido, se compara con Irak²⁶.

No cambia el hecho de que Guatemala merece atención por muchas razones, no solo políticas, arqueológicas o etnográficas. También es un país de una interesante bohemia artística e intelectual. El estado de nuestra investigación sobre los aspectos discutidos en este libro en relación con Guatemala es pionero en Polonia. Porque aunque se ha escrito mucho sobre la cultura y la literatura de este país en sí mismo, gracias a la investigación realizada en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos en Guatemala – es la cuarta universidad más antigua de América Latina, con más de 300 años, sólo hay novelas y cuentos únicos en nuestra circulación editorial Asturias traducida al polaco.

Por este motivo, decidí publicar en un solo lugar toda la información, previamente difundida en artículos separados, sobre el único premio Nobel guatemalteco en el campo de la ficción: Miguel Ángel Asturias²⁷. Obras sobre Asturias del autor de estas palabras, que anteriormente vivió en Guatemala, habían sido impresas anteriormente en Polonia y Guatemala.

El libro de *Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Pisarz i dzielo* se crearon durante muchos años. Por analogía con

²⁶ Entrevista de Danuta Mucha con Renato Vásquez Velásquez (Guatemala) el 30 de septiembre de 2018.

²⁷ En Guatemala también está el premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú Tum (1992).

acciones similares en relación con otro libro de Jan Białostocki, se puede afirmar con audacia también en nuestro caso que: „sería difícil indicar exactamente sus fuentes”²⁸. Después de J. Białostocki, también se puede decir en nuestro caso que: „El lector puede notar que en algunos casos este libro incluye declaraciones previamente publicadas por el autor”²⁹.

Guatemala es el nombre del país y también el nombre de la ciudad capital. No es de extrañar que al escribir sobre Guatemala, a menudo se agregue la palabra „ciudad” para referirse a su capital. Geográficamente, la ciudad de Guatemala – la capital está ubicada en lo alto de las montañas, por lo que sobre el nivel del mar, lo que resulta en temperaturas más bajas que los trópicos costeros. No solo el clima es una sorpresa para los europeos, porque la temperatura del aire en la capital en junio es, al igual que en Polonia, de unos 22-25 grados centígrados. Hay muchas más similitudes, también en español, que los latinos decían que es un polaco mal hablado, así como en un estilo de vida, también característico de las realidades polacas, en un contexto alto³⁰.

²⁸ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963. La cita completa dice: „Un libro como este [*Sztuka cenniejsza niż złoto* – ed. D.M.], aunque no es muy largo, lleva mucho tiempo escribirlo y es difícil precisar sus fuentes exactas”, p. 6.

²⁹ Ibidem.

³⁰ El autor de los términos „contexto alto y bajo” es Edward Hall; las diferencias radican en la naturaleza literal o no literal de la información y el comportamiento en su forma velada. América Latina tiene un contexto alto, mientras que Europa tiene la ventaja de un contexto bajo. En Polonia, ocurre tanto en alta como y bajo contexto. Este último se caracteriza, entre otros, por para los EE. UU. Para obtener más información, consulte: S. Reynold, D. Valentine, *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009.

Guatemala, de donde proviene, entre otros, Miguel Ángel Asturias, premio Nobel de Literatura 1967, es un pequeño país centroamericano situado entre los océanos Atlántico y Pacífico. Es el país, donde el 22 de noviembre de 1824, la constitución de la República Federal de Centroamérica sancionó la unidad de las cinco ex provincias del Capitán General de Guatemala: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica³¹. Las cuatro repúblicas se enorgullecen de la herencia de las grandes culturas indias, durante las cuales el período colonial fue un declive cultural. Ya en 1844, Guatemala estaba gobernada por el analfabeto y dictador Rafael Carrera. No fue mejor bajo la dictadura de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920; la novela *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias) y Jorge Ubico (1934-1948) son sobre él y su gobierno. Luego vino la intervención militar organizada por United Fruit Company para derrocar al gobierno progresista de Jacobo Arbenz.

Esta situación política tuvo un impacto en toda la vida cultural de Guatemala. Retrocedamos un poco en el tiempo. El número de analfabetos al final de la era colonial, cuando el número de centros científicos aumentó significativamente, alcanzó el 90 por ciento. Así que prácticamente no había nadie para quien escribir y crear literatura. Las principales materias que se imparten en la Universidad de San Carlos en

³¹ Presento los problemas de la situación política y literaria en Guatemala a partir de: J. Kühn, *Posłowie*, [en:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Kühn, traducida por J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca, R. Kalicki, J. Kühn et al., Kraków 1979.

Guatemala fueron una teología y filosofía escolástica, inspirada en las escuelas medievales. Sin embargo, la situación en Guatemala en comparación con otros países fue excepcionalmente favorable: primero, el desarrollo extremadamente dinámico de la ciencia en la era de La Ilustración guatemalteca, entonces la primera universidad (1676), como tercera colonia, después de México y Lima, recibió una imprenta (1659)³².

El panorama de Guatemala no estaría completo sin mencionar las publicaciones guatemaltecas sobre la obra de Asturias. Ha habido varios intentos de escribir una biografía en la tierra del escritor, pero hasta ahora el más exitoso es la biografía³³ del primo del premio Nobel, M. Gonzalo Asturias³⁴. Vale la pena señalar que el presente libro contiene información sobre los períodos de mayor periodismo sobre Asturias, que apareció por primera vez en Guatemala cuando Asturias recibió el Premio Nobel, y luego apareció en una versión más amplia con motivo del centenario del escritor (1999) y más recientemente en 2017 con motivo del 50 aniversario de la entrega del premio Nobel a Miguel Ángel Asturias.

³² Extracto del artículo: D. Mucha, *Literatura w cieniu dyktatury*, „Akant” 2009, No. 2 (145), p. 35-37.

³³ Las monografías de fama mundial incluyen: M.Á. Carrera, *¿Cómo era Miguel Ángel Asturias?*, Guatemala 1999; A.J. Castelpoggi, *Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1961; E.L. Hill, *Miguel Ángel Asturias*, Nueva York 1972; J. Sáenz, *Genio y Figura de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1974.

³⁴ M.G. Asturias, *Miguel Ángel Asturias más que una biografía. Biografía del breve de Miguel Ángel Asturias*, Guatemala 1999.

En el círculo de la creatividad

Eduardo Cot Ajú en el artículo *Miguel Ángel Asturias escritor inmortal (Miguel Ángel Asturias pisarz nieśmiertelny)*³⁵ describe la obra de Asturias, a pesar del paso del tiempo, como el capítulo más valioso de la literatura guatemalteca. Es incluso paradójico que el escritor, proveniente de altos círculos sociales, haya tenido que buscar en Francia conocimientos sobre los indios y Guatemala de dónde provenía³⁶. Es tanto más asombroso que viniera de una gran familia de la ciudad y no fuera indígena, sino mestizo, lo que en la práctica significó, y todavía significa, un fácil acceso a los conocimientos universitarios, que comenzó a adquirir en Guatemala.

A lo largo de los años, durante sus viajes e investigaciones científicas en la Sorbona de París, no solo logró un gran conocimiento sistematizado de la cultura maya, sino que también encontró el surrealismo francés, que incluyó en su obra como el más perfecto, e incluso único porque pictóricas, transferidas, reflejando la naturaleza de las vivencias indias. Incorporando el surrealismo al realismo, obtuvo el efecto del realismo mágico como resultado de esta combinación, convirtiéndose en el precursor de esta corriente en toda América Latina. Quizás esta sea la contribución de Guatemala al siglo XX para producir un hombre del calibre de Miguel Ángel Asturias.

A través de innumerables viajes y cambios de reubicación, „adquirió conocimiento de los mayas y Guatemala y la

³⁵ E.C. Ajú, op. cit.

³⁶ *Miguel Ángel Asturias*, [en:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (consultado el 25 de enero de 2019).

capacidad de transmitir ese conocimiento a sus lectores de una manera que nadie podría vencerlo”³⁷. A Miguel Ángel Asturias le gustaba incorporar creencias indígenas a su literatura, con especial énfasis en la cultura maya, que es el corazón del Imperio Maya en Guatemala. Y lo que es importante, a pesar de que adquirió conocimientos sobre los mayas lejos de Guatemala, aún pudo identificarse en sus obras con sus descendientes indígenas³⁸. Hay que admitir que suenan convincentes las palabras centradas en el principal método de escritura de Asturias, que se refiere a la cultura maya, aunque él no es indígena, sino mestizo.

Al llamarse a sí mismo „el portavoz de su tribu”, da crédito a una actitud pro indígena que no se puede esperar de los americanos. „Sabía que nadie creería la descripción de los indígenas vista a través de los ojos de los americanos, por lo que utilizó su propia historia en Guatemala para identificarse con los mayas y así dar una argumentación sociopolítica auténtica y creíble de los problemas mayas, que es especialmente evidente en las *Leyendas de Guatemala*, que describen la cultura maya antes de la influencia española”³⁹. Parece valiosa la observación de la parte guatemalteca sobre el frecuente cambio de actitud „de izquierda a derecha”, también en el caso de Asturias. Esto nos parece un malentendido. Porque es realmente difícil entender que en relación al otrora electo presidente de Guatemala, cuando se le preguntó si es de iz-

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

quierda o de derecha, la respuesta del guatemalteco fue: „Es de izquierda a derecha”.

Sin embargo, es necesario conocer la historia de Guatemala y de los propios guatemaltecos para comprender estas contradicciones.

Ha cambiado de derecha a izquierda a lo largo de su vida [...] porque su trabajo tiene dos ideas contrarias: una que apoya a un gobierno de orientación nacional mientras era embajador, y la otra que rechaza al gobierno desde el punto de vista de vista del pueblo indígena de Guatemala. En su carrera, tuvo como objetivo expresar los deseos morales y sociales de los indios. [...] La novela *Señor Presidente Asturias* muestra al terrible dictador de Guatemala, Manuel Estrada Cabrera, pero lo hace de forma indirecta. [...] De hecho, intentó que su descripción reflejara a Guatemala bajo la dictadura del presidente Jorge Ubico. No pudo publicar el *Señor Presidente* en 1933 después de regresar a Guatemala desde París. Fue sólo después de la caída del gobierno de Ubico (1944) que Asturias partió hacia México, donde finalmente pudo publicar una novela (1946), que fue un gran éxito para él⁴⁰.

Prosa

El Señor Presidente

La novela de *El Señor Presidente* es una de las novelas más famosas y aclamadas por la crítica de Miguel Ángel Asturias. „Según varios escritores, esta novela se considera una de las mejores novelas estadounidenses en términos de con-

⁴⁰ Miguel Ángel Asturias, [en:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (consultado el 25 de enero de 2019).

tenido y forma”⁴¹. También se conoce en América Latina, donde, cada vez que nace un tema similar en un país, desaparece de las estanterías. De acuerdo con la esencia del alto contexto, la novela está altamente metaforizada, velada y el personaje del título solo aparece 6 veces a lo largo del libro.

Aunque la imaginación del escritor está tan avanzada, todos entienden de quién se trata. Una habilidad adicional importante y valiosa es el uso de modismos guatemaltecos. Esta es una barrera infranqueable para muchos traductores. De ahí la falta de traducciones a muchos idiomas, incluido el polaco. La obra se completó en 1933 en París durante su exilio de Guatemala y se imprimió en México en 1946 con el dinero del autor. No deja de ser significativo que, mientras trabajaba en la novela, Asturias se asoció con escritores surrealistas y latinoamericanos, incluido Alejo Carpentier. El libro es considerado uno de los mejores trabajos sobre la tiranía del dictador, y también es un estudio en profundidad del miedo omnipresente y paralizante que recorre las páginas de toda la novela.

Asturias utiliza técnicas surrealistas que reflejan la mentalidad de los indios y su subconsciencia. La trama, caracterizada por una gran cantidad de hilos y personajes, muestra el mal extendiéndose desde la cima del poder a todos los círculos, a los residentes, sus casas y calles. „Muchos temas, como la justicia y el amor, son ridiculizados en la novela, y escapar de la tiranía de un dictador es aparentemente imposible. Todos los personajes de la novela están profundamente conmovidos por la dictadura y deben luchar para sobrevivir en una

⁴¹ Comparar: E.C. Ajú, op. cit.

realidad aterradora”. La novela fue teatral en 1974 por el dramaturgo Hugo Carrillo. También se filma varias veces (1970, 1983, 2007).

Hombres de maíz

Hombres de maíz (1949; *Ludzie z kukurydzy* – edición polaca publicada en 2008) está considerada una obra maestra de Asturias, aunque es uno de los libros menos conocidos del premio Nobel. Es

una colección de historias compuestas por elementos legendarios y reales, entrelazados, pero a veces dispersos de manera incoherente, ya que el autor no es muy consciente del objetivo artístico al que apunta. Una de sus ideas fue presentar una pelea entre los indios que siembran maíz sólo para comer, y los criollos que lo hacen con fines de lucro y que por su codicia arrasan la tierra⁴².

Esto queda claramente ilustrado por la siguiente cita de la novela de Asturias *Hombres de maíz*, en la que leemos, entre otros: „Sembrar grano de maíz es un alimento sagrado para el hombre, que se creó a partir del maíz / Sembrar maíz en grano por dinero es la causa de hambre humana, que se creó a partir del maíz / M.Á. Asturias, *Portavoz de la cultura maya*”⁴³.

Al aplicar el realismo mágico, Asturias logra capturar el clima emocional que acompaña a la destrucción de una cultura por otra. La unión sagrada de la madre tierra con los indios

⁴² E.A. Imbert, op. cit., s. 236.

⁴³ Miguel Ángel Asturias, [en:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm> (consultado el 25 de enero de 2019).

parece ser un todo indivisible que no se puede desgarrar ni se debe desgarrar por dinero. Romper este vínculo vital puede llevar al aislamiento total de todo lo que constituye la vida de los pueblos indígenas. Asturias muestra así el verdadero rostro de los agricultores que desconocen el precio que pagan los indios de su propia tierra y sus cultivos. Lo hace con la ayuda de metáforas, e incluso del humor, que, aunque de humor negro, refleja a la perfección la atmósfera del libro. El título *Hombres de maíz* se refiere a la creencia de los indios mayas de que su cuerpo estaba hecho de maíz. La novela está escrita en seis partes, cada una de las cuales explora el contraste entre las costumbres tradicionales de los nativos americanos y la sociedad progresista. El libro de Asturias examina el mundo mágico de las comunidades indígenas, un tema que apasionaba y conocía al autor. La novela se basa en una leyenda tradicional, pero la historia es de Asturias. La acción gira en torno a una comunidad indígena aislada („gente del maíz” o „gente del maíz”), cuya tierra está amenazada por forasteros, con la intención de explotación comercial. El líder indígena, Gaspar Ilom, lidera la resistencia de la comunidad indígena a los cultivadores, quienes lo están matando con la esperanza de frustrar la rebelión. Fuera de la tumba, Ilom vive como un „héroe del pueblo”; a pesar de sus esfuerzos, la gente sigue perdiendo su tierra.

En la segunda mitad de la novela, el cartero, Nicho, es el personaje principal, y la historia trata sobre la búsqueda de su esposa desaparecida. En el transcurso de su misión, abandona sus deberes con la „sociedad blanca” y se transforma en un

coyote que representa su espíritu protector. Esta transformación es otra referencia a la cultura maya o creencia en el nahualismo⁴⁴.

Trilogía de plátanos

La trilogía está formada por las siguientes novelas de Miguel Ángel Asturias: *Viento fuerte* (*Silny wiatr*, 1950), *El Papa verde* (*Zielony Papież*, 1954) y *Los ojos de los enterrados* (*Oczy pogrzebanych*, 1960). Comparten el elemento sociológico en mayor medida que el ficticio. *Silny wiatr* viento está marcado por una lucha temáticamente desigual entre los pequeños productores de banano y una gran corporación frutícola. A su vez, la obra *Zielony Papież* muestra la imagen de la explotación del campesinado por parte de la corporación frutícola; y en la tercera pieza, titulada *Oczy pogrzebanych*, se intenta oponerse de manera organizada a la explotación de la corporación bananera. Las tres obras están „envueltas en un aura de poesía”⁴⁵, y la realidad social y política se ha combinado con elementos del mundo de las tradiciones mayas, sus sueños y la imaginación de Asturias, constituyendo otra entre-

⁴⁴ Nahualismo: término derivado del nahual. Nahual: entre los indios existía y existe una creencia muy extendida en un espíritu protector, encarnado en un animal, que se puede comparar con la fe de los católicos en el ángel de la guarda. Herrera, en su libro sobre las Indias Occidentales, escribe que „esta es la forma más completa de marcar al guardián y al acompañante, y hay que agregar que la amistad entre un indio y su nahual puede ser tan fuerte que la muerte de uno conlleva la muerte del otro. El indio cree que sin un nahual, un individuo no puede ser poderoso ni rico”. M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., p. 96.

⁴⁵ E.A. Imbert, op. cit., p. 236.

ga del realismo mágico del escritor. *Oczy pogrzebanych* ponen fin al ciclo de implicación política de Asturias. Vuelve de un largo viaje a los inicios del fantástico mundo de las creencias, los sueños y los mitos indios. „El escritor, que nunca ha salido del laberinto de sentimientos y mitos sobre su país, vuelve a ellos con entusiasmo. Vuelve – según el investigador Giuseppe Bellini – a este valor artístico, el más cercano y único”⁴⁶.

Las citadas obras en prosa de Asturias son una manifestación del compromiso sociopolítico del escritor. Las novelas restantes, traducidas al polaco, son una prosa poética caracterizada por el realismo mágico y creencias, mitos y símbolos de la cultura maya. Apelan a la imaginación india a través de mitos y en poesía a través de arquetipos. No están conectados por la esfera política, sino por la esfera imaginativa que involucra los sueños y los sueños indios. Estamos hablando de obras de Miguel Ángel Asturias como: *Zwierciadło Lidy Sal* (edición polaca 1970), *Niejaka Mulatka* (edición polaca 1972), *Legendy gwatemalskie* (edición polaca 1979). En estos trabajos, los mitos de los nativos americanos también podrían aplicarse a un documento específico⁴⁷.

Leyendas de Guatemala

La pieza más importante de Asturias es *Leyendas de Guatemala*. Aparecieron impresas en Madrid en 1930 y fueron consideradas la primera obra de realismo mágico en

⁴⁶ G. Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*, [en:] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_04.pdf, p. 8 (acceso 5 II 2019).

⁴⁷ R. Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1980, p. 123.

América Latina, que fue la base para reconocer a Asturias como precursora del realismo mágico.

„Las *leyendas* se crearon en los años 1923-1926. Son el primer documento del verdadero valor literario de Asturias. El libro llama inmediatamente la atención de los críticos; con este hecho comienza un viaje sin fin en una dimensión sentimental que enfatiza los valores del mundo guatemalteco como esencia del mundo americano”⁴⁸. Las leyendas guatemaltecas contienen elementos de cuentos de hadas del período precortesiano y colonial. Aquí se mezclan tanto las creencias indígenas como las cristianas, de ahí que, por ejemplo, las monjas vayan acompañadas de mitos paganos (*Leyenda del Cadejo*) y los monjes de cuentos de hadas (*La Leyenda del Sombrerón*). El autor de *Leyendas* también plantea un tema importante de la cultura indígena sobre la importancia de sus raíces en su tradición. El motivo raíz es particularmente visible en la leyenda cuando vuelvo a la memoria y en la historia de la bruja de la tormenta primaveral, donde son un bastión de estabilidad en el elemento fuego y terremotos; no se durmieron bajo tierra, encontrando a veces „un fragmento de una estrella o una ciudad de escarabajos”. En *Leyendas de Guatemala*, „el escritor transformó metafóricamente la visión mágica del mundo característica de los mayas”⁴⁹. Aquí, las palabras que „el realismo mágico están respaldadas por la creencia india en la metamorfosis, la convicción de que un hombre por su propia voluntad puede levantarse de la piedra

⁴⁸ G. Bellini, op. cit.

⁴⁹ E.A. Imbert, op. cit., p. 233.

o transformarse en un animal, permanecer en un lugar como humano, en otro como su doble (nahual)”⁵⁰. No es necesario convencer a nadie sobre la importancia de los mitos y los sueños indígenas para el realismo mágico. La fusión la realizó Miguel Ángel Asturias, incorporando al realismo los mitos y sueños indios, que, a su juicio, reflejan la máxima expresión la forma en que las realidades de los pueblos indígenas de América Latina, con especial énfasis en la mitología de los indios quiches mayas en Guatemala. En París, llegó a fuentes que mostraban los enormes logros de civilización de los indios en los tiempos previos a la conquista. Se expresa con las palabras que „Antes de la llegada de los conquistadores españoles, la civilización estaba muy avanzada política, económica y socialmente”. Se dio cuenta de la enorme importancia de un mundo que desaparecería si alguien no lo protegía. Sentía en sí mismo la misión de defender los valores con los que se identificaba como descendiente de los indios. Él „creía en el carácter sagrado de las tradiciones mayas hasta tal punto que trabajó para restaurar la vida en su cultura incorporando imágenes y tradiciones de los nativos americanos en sus novelas”⁵¹. La capacidad de combinar los mitos y sueños indios con el mundo real, dando como resultado una nueva cualidad, o realismo mágico, será de ahora en adelante el dominio de casi toda la escritura asturiana. La prosa poética de Asturias se vuelve indispensable para la comprensión de Guatemala y sus pueblos indígenas. No es de extrañar que la Academia

⁵⁰ Ibidem, p. 130.

⁵¹ Ibidem.

Sueca se diera cuenta de ello, concediendo el Premio Nobel a Miguel Ángel Asturias por ello. Quien haya estado en Guatemala y conozca sus detalles, nunca debería sorprenderse con esta decisión. Las *Leyendas de Guatemala* se introducen en el mundo de las creencias a través de diversas formas y medios de expresión literaria. No es de extrañar que a Miguel Ángel Asturias se le llame un gran poeta⁵². El escritor se refiere no solo a sus propios sentimientos y recuerdos de su estancia en su tierra natal, sino que también retrata un mundo no escrito, existente en una transmisión oral, altamente metafórica. Construyendo el mundo presentado con tramas que brotan de la boca de los brujos indios, lo ubica en el tiempo, el lugar, en el acto de crear el mundo y penetrar en la conciencia a través de los sueños.

El contexto alto, característico de América Latina, no puede existir sin literatura. También, como expresión de la imaginación humana y la necesidad intelectual, debe ser necesariamente muy contextual. Y aunque hay muchos indicios en la historia de que existen desviaciones del velo de contenidos a favor de nombrarlos directamente, no se reflejan en el entendimiento social. El mensaje velado influye mucho más en la imaginación que el directo, percibido en América Latina como falta de tacto y evidencia de falta de modales y buenos modales. Nuestras observaciones diarias nos convencerán rápidamente de que si no seguimos los principios del alto contexto en América Latina, no seremos capaces de comprender a sus habitantes, ni seremos entendidos por ellos. Las

⁵² E.C. Ajú, op. cit.

decepciones pueden ser muy dolorosas y, en general, frustrantes. Por eso las obras literarias de Miguel Ángel Asturias introducen un cierto orden al recordar las leyendas que subyacen al estado actual, conocido como contexto alto. Gracias a ella podemos entender mucho más fácilmente la psique de los guatemaltecos, y también la nuestra, porque las observaciones indígenas tienen un gran potencial para transmitir contenido universal que es característico de habitantes de todas las latitudes.

Si consideramos como investigadores que la creación de mitos y leyendas ocurrió en la década de 1960 a.C., y la conquista apuntó a su completa aniquilación, entonces si no fuera por las obras literarias de Miguel Ángel Asturias, no habría evidencia contundente del pensamiento de los indios hoy. El lenguaje quiche que solo conocen los indios y que todavía se usa de boca en boca. El mundo de las creencias indias y el poder de la palabra, caracterizado por la fuerza impulsora, penetra en nuestra conciencia no solo con historias marcadas con palabras, sino también con toda una gama de medios de expresión literarios y artísticos a través de numerosas repeticiones a modo de estribillo. A través de palabras onomatopéyicas que reflejan el ritmo de las danzas indias y el papel del silencio. Asturias consigue crear un clima específico. También a través de la puntuación, que a menudo usa exclamación. Todo el mensaje vibra en nosotros con una peculiar expresión de alboroto, pero también de tristeza en las palabras de una pareja de narradores indios, que hilan sus historias como en un sueño. Todo en él significa. Todo funciona. Y está estrechamente

relacionado entre sí. Este canto indio no tiene principio ni fin. El narrador lo escucha con atención y no solo está familiarizado con las leyendas, sino que también participa activamente en ellas, lo que aumenta el poder del mensaje literario. Lo que para un transeúnte ordinario o un turista de Europa sólo puede ser una observación, por ejemplo terremotos o la vista de volcanes sismológicamente entendidos, en las historias indias está humanizado, marcado con una especie de santidad. Esta es también la actitud de los indios hacia su tierra y el maíz, que es fuente de vida no solo en el sentido de la alimentación, sino incluso cuando se cuenta con sus granos. Esto es difícil de entender para los recién llegados, que carecen de la profundidad de la experiencia, el conocimiento de los mitos y se acercan mecánica y comercialmente a los cultivos de la tierra guatemalteca, la tierra indígena. Las *Leyendas de Guatemala* son, por tanto, no solo una descripción del mundo indígena, sino también un documento de historia, que necesariamente requiere un registro para que su singularidad no desaparezca⁵³.

Estudiar por Asturias en la Sorbona parisina de los libros sagrados mayas *Popol Vuh* permitió conocerlos, aunque fueron llevados allí hace años para estar lejos de Guatemala y no entorpecer las actividades de la conquista. Ahora se adentran en la obra de Miguel Ángel Asturias, quien marcó un nuevo rumbo en la literatura mundial a través de *Leyendas de Guatemala*, para los lectores, influyendo en todos sus sentidos, profundi-

⁵³ „[Leyendas] son el sentido común de los hechos o incluso los hechos «en acción» que modelan el comportamiento futuro de las personas”. R. Sulima, op. cit., p. 123.

zando el mundo con la profundidad del contenido filosófico. En la cultura guatemalteca, el alto contexto en el que hay un sentido del tiempo muy específico puede sorprender, pero a través de leyendas explica sus causas. En Guatemala, nadie llega a tiempo (por ejemplo, para una invitación a un banquete), sino con tres horas de retraso. Esto se puede entender mucho mejor leyendo la *Leyenda del Volcán*, donde el tiempo es casi la eternidad, y cuando „el bosque se hizo hombre” y la Palabra gobernó el mundo de los indios quiches. No fue casualidad que el escritor Miguel Ángel Asturias, guatemalteco, sintiera esto. Empezó con la imagen de Guatemala, *Leyendas de Guatemala* no dejará indiferente al lector. Tampoco les fue indiferente Asturias. Impulsado por un gran anhelo por el hogar de su familia, y especialmente por la Madre India, quiso silenciar su anhelo de esta manera, rindiendo homenaje a la tierra propiedad de los indios quiches mayas.

Esbozada en pocas palabras, incluso esbozada, la vista de Guatemala presenta las características de las creencias indígenas escritas en escenas-leyendas posteriores. Leyendo el primer capítulo de *Leyendas de Guatemala*, titulado *Guatemala*, intercalado como un estribillo con las palabras: „El hombre del saco de los sueños cuenta historias”, caminamos por las calles, ciudades de Guatemala, Antigua, Tikal, Lago de Atitlán, pasamos casas y personas, como invitados a estar en comunión con la tierra, dando a luz piedras a través de una palabra que tiene fuerza motriz⁵⁴. Así atravesamos los calle-

⁵⁴ Ver también: D. Mucha, *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2013, No. 1.

jones, pasamos por volcanes, chorros de agua en los que se reflejan rostros y *nahual* en los que los indios perciben un guardián, parecido al ángel de la guarda en la fe cristiana. Asturias escribe: „La memoria sube los escalones que conducen a las ciudades españolas. [...] Las primeras voces me despiertan, nos estamos acercando. [...] Las casas blancas, que se asemejan a las figurillas de los belenes, son reales. [...] ¡Mi país! ¡Mi país!”. En *Leyendas Guatemala*, casi todas las palabras características de los indígenas se anotan inmediatamente, introduciendo al lector a la realidad guatemalteca encriptada con símbolos⁵⁵.

Como prueba de añoranza, el autor, justo después de describir su tierra natal, publica un segundo capítulo-leyenda titulado *Kiedy powracam pamięcią* (*Cuando regrese con mi memoria*). Aparece ante nuestros ojos la imagen de los dos indios José y Agustina, de luto por la edad del forastero-narrador, contados en cuentas de maíz de izquierda a derecha (según la tradición indígena). El escritor los ubica en bosques llenos de árboles, simbolizando numerosas tribus indígenas. Su vida transcurre entre el amanecer y la aparición de la luna. Agustina, apodada Niña (como se dice en Guatemala para las niñas), bajo la influencia de la droga chipilín, cuenta su historia con las palabras: „Perdí la noción del tiempo como consecuencia de los días y las noches”. Estas emergencias están respaldadas por las palabras de Don Chepe (José), quien dice: „Escuché el canto durante la luna llena y me volví hermoso

⁵⁵ *Legendy gwatemalskie* M.Á. Asturias contiene un *Indeks zwrotów i wyrażień alegorycznych*.

y transparente”. El narrador luego se une a la conversación, diciendo: „Así es, me despedí de ti una mañana de abril y me fui al bosque. Y ya tenías cien años. Eres eterno. [...] Eres el alma eterna de las piedras y la tierra nunca envejecida de los campos”. El narrador se llama a sí mismo „Cuero Dorado”, lo que para dos ancianos, probablemente hechiceros indios, significa que ha sido nombrado jefe que cuenta una historia sobre su destino. Este pasaje revela dos clímax: el primero, cubriéndolo con cuatro formas mágicas convertidas en serpientes; el segundo, cuando se compara con Kukulcan, el Señor del Cielo. Este hecho, como leemos en los comentarios, puede compararse con la nueva encarnación del Señor del Cielo, que se siente encadenado por sus raíces. Todo está envuelto en un aura de singularidad y misterio, intensificada por el ritmo de la danza e intercalada con un estribillo con las palabras: „y bailaron con cantos: Que brote la vida, que salga el alba. [...] Dame caminos verdes, caminos verdes”. Entonces, perdiéndose en una danza tribal como en un coro, resuenan las palabras „Y bailaron cantando”. Pero está empezando a anochecer. Describe este estado de Asturias con las siguientes palabras: „Está oscureciendo [...]. Impresionante noche. [...] En la sombra del bosque, mis sentidos me engañan: oigo el sonido de una marimba [...]. Al ruido le sigue el silencio, el mar está desierto. Impresionante noche. Nada existe en la oscuridad⁵⁶. Nada existe en la oscuridad. No hay nada en la oscuridad...”. „La noche desgasta a un animal atormentado con su mirada. [...] / – Los ciegos ven el camino a través de

⁵⁶ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., p. 13.

los ojos de los perros, concluye Don Chepe. / – ¡Las alas son cadenas que nos encadenaron al cielo! Nina Tina concluye. / Y la conversación se detiene”⁵⁷.

En la *Leyenda del Volcán*, en cambio, hay un lema: „Hubo un día en cierto siglo que duró siglos”. El volcán, la vista más típica de Guatemala (donde la tierra tiembla a diario, que solo los guatemaltecos nativos pueden sentir), es una metáfora de los movimientos sísmicos de toda Guatemala. Nunca se sabe cuándo un terremoto se volverá peligroso y destruirá la riqueza de los siglos. La gente sale corriendo de sus casas gritando „¡Temblor!”⁵⁸. Imagínese cuán pobre puede ser la vista del volcán fotografiado y cuán fuertemente fue representado en *La Leyenda del Volcán*, la leyenda comienza con las palabras: „Seis hombres poblaron la Tierra de los Árboles (la Tierra de los indios quiches); tres venían con el viento y tres con el agua, aunque sólo se veían tres”⁵⁹. También está el „Símbolo” con el que Nido tuvo relaciones sexuales [literalmente: el anidado – ed. D.M.], era „uno de los tres que venía con el viento [que] atravesaba, y los compañeros lo

⁵⁷ Ibidem, p. 15.

⁵⁸ Español para „terremoto”. Grito: „¡Temblor!” anuncia un terremoto y pide a todos que abandonen sus hogares, ya que quedarse en ellos amenaza de muerte bajo los montículos de tierra o en los embudos que quedaron del terremoto. Sucede que las personas que conducen un automóvil no sienten un terremoto y pueden caer en agujeros en el suelo creados en segundos. Antes de eso, solo los loros pueden sentir terremotos inminentes. Luego se acercan a las personas, aunque generalmente las evitan y son peligrosas. Luego se ablandan e incluso se sientan junto a las personas en el borde de las sillas de la sala de estar.

⁵⁹ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., p. 16.

llamaban Nido”⁶⁰. A partir de ahora irán juntos. „El bosque era una extensión del mar en tierra”⁶¹. Dos montañas parpadearon a un paso del río: una montaña Cabrakán⁶² y la montaña de nubes que se llamaba Hurakán⁶³. Una montaña de nubes que subió al volcán para pelar su cráter con las uñas. Entonces el cielo se oscureció, todos los animales se dispersaron (enumerados en detalle), „hasta que finalmente las piedras empezaron a huir”⁶⁴. Sin mojarse las pestañas, las estrellas cayeron al mar. Cayeron en manos de la tierra, un mendigo ciego que, sin saber que eran estrellas, las apagó para no quemarse”⁶⁵. Nido vio desaparecer a sus compañeros. „Y cuando estuvo solo, se comunicó con el Símbolo... [...]”. „Nido, le dijo su corazón, al final del camino... Y se detuvo cuando una golondrina pasó volando para escuchar lo que él estaba diciendo. Después de eso, esperó en vano la voz de su corazón”. En un silencio ininterrumpido, „Escuché que lo llamaron”. Al final del camino sin fin, „fue llamado por una voz retumbante”. La arena se convirtió en alas bajo los pies. „Caminaba y caminaba. El repique de campanas llenó el espacio frente a él. / Las campanas hicieron eco de su nombre en las nubes. ¡Nido! / ¡Nido! / ¡Nido! ¡Nido! ¡Nido! / ¡Nido! ¡Nido!”. Este no es el final de las experiencias. Después de

⁶⁰ Ibidem, p. 16.

⁶¹ Ibidem, p. 17.

⁶² Cabrakán: en la mitología de los indios quiches, el dios de los terremotos.

⁶³ Hurakán: la más importante de las deidades de los indios quiches, un gigante de los vientos, el espíritu del cielo y, a veces, un rayo.

⁶⁴ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ Ibidem, p. 18.

un tiempo: „Los árboles estaban llenos de estrellas. Y vio a un santo. Santo, flor y niño, he aquí, la trinidad le dio la bienvenida. Y escuchó: «¡Nido, quiero que me construyas un templo! / Entonces la voz se desintegró como un ramo de rosas esparcidas por el viento, y florecieron lirios en la mano del santo y una sonrisa en los labios del niño» [...]. El volcán apagó sus entrañas, [...] y Nido, que era joven, después de haber vivido ese día, que duró siglos, envejeció y sólo logró establecer una ciudad de cien casas en torno al templo»⁶⁶.

En las cartas de Leyendas que reflejan el mundo inexistente y el mundo que existe simultáneamente en un sueño, en el subconsciente, en la palabra o en las raíces, nada comienza ni termina. Las imágenes de los héroes de las leyendas se mezclan en una danza sincrética de religión y visiones. Las imágenes barrocas entretejidas con el ritmo son sueños y sueños al mismo tiempo. Los indios, fusionados con la naturaleza, constituyen su continuación, y sólo una palabra se diferencia de ella. Es un determinante dado solo al hombre. Otro tema distintivo son las raíces. Es difícil entenderlos y reconocer hasta qué punto conecta a una persona con su tierra natal. Un mundo de ensueño, intercalado con la realidad y enriquecido por la visión poética de Asturias.

Bibliografía:

1. *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, vol. I, II, introducción y coordinación del trabajo de C.F. Moréna, traducido por G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.

⁶⁶ Ibidem, p. 19.

2. Asturias M.Á., *Bolesny piątek, Posłowie* de A. Komorowski, traducido por A. Nowak, Kraków 1983.
3. Asturias M.Á., *Dziwna sztuka leczenia*, traducido por A. Nowak, [en:] *Dziwna sztuka leczenia*, seleccionado por M. Kaniow, *Posłowie* de R. Kalicki, traducido por Z. Chądzyńska, J.Z. Klave, A. Nowak y col., Kraków 1976.
4. Asturias M.Á., *Indianie schodzą do Mixco; Skarb*, traducción al polaco de F. Śnieja, „Tygodnik Powszechny” 1967, No. 50.
5. Asturias M.Á., *Legenda o wulkanie*, traducida por D. Rycerz, [en:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Kühn, traducida por J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca et al., Kraków 1982.
6. Asturias M.Á., *Legends gwatemalskie*, traducido por J. Petramroczkowska, *Posłowie* de J. Petra, la edición también incluye un *Indeks zwrotów i wyrażeń alegorycznych*, Kraków 1979.
7. Asturias M.Á., *Niejaka Mulatka*, traducido al polaco por A. Nowak, *Posłowie* R. Kalicki, Kraków 1977.
8. Asturias M.Á., *Rozmowa w ciemnościach*, extracto de la novela *Pan Prezydent*, traducido por J. Karbowska, „Kierunki” 1967, n° 50.
9. Asturias M.Á., *Wiersze*, traducción de A. Pałasz, „Kultura” 1974, núm. 28.
10. Asturias M.Á., *Zwierciadło Lidy Sal*, traducción al polaco de A. Ołędzka-Frybesowa, ilustraciones de A. Krajewski, Warszawa 1970.
11. Asturias M.G., *Miguel Ángel Asturias más que una biografía. Biografía del breve de Miguel Ángel Asturias*, Guatemala 1999.
12. Bellini G., *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*, [en:] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/apepe/pdf/boletin_05_03_71/boletin_05_03_71_04.pdf.
13. Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963.
14. Blanzat J., *Week-end en Guatemala*, „Figaro littéraire” 7 de febrero de 1953, Paryż.
15. Carrera M.A., *¿Cómo era Miguel Ángel Asturias?*, Guatemala 1999.
16. Castelpoggi A.J., *Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1961.
17. Cysewski K., *Moral i wartość*, [en:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży*, editado por J. Papuzińska, B. Żurkowski, Warszawa–Poznań, 1985.
18. Entrevista de Danuta Mucha con Renato Vásquez Velásquez (Guatemala) el 30 de septiembre de 2018.
19. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

20. Hill E.L., *Miguel Ángel Asturias*, Nueva York 1972.
21. Imbert E.A., *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, traducido por W. Korcz, Warszawa 1986
22. Kalicki R., *Kamienny sen Asturiasa*, „Twórczość” 1976, n° 3.
23. Karbowska J., *Ten trzeci*, „Życie Literackie” 1971, n° 2.
24. Kühn J., *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984.
25. Kühn J., *Posłowie*, [en:] *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Kühn, traducida por J. Brzozowski, T. Garbacik, B. Graca, R. Kalicki, J. Kühn et al., Kraków 1979.
26. León Benítez de Moreno AV. de, *Aproximación al imaginario de Miguel Ángel Asturias en «Sien de alondra»*, Guatemala 2001, http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1285.pdf.
27. Łukaszyk E., Pluta N., *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010.
28. *Miguel Ángel Asturias*, [en:] <http://home.wlu.edu/~barnettj/Holding/99/cstovall/newasturias.htm>.
29. *Miguel Ángel Asturias*, [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%84ngel_Asturias.
30. Mucha D., *Literatura w cieniu dyktatury*, „Akant” 2009, No. 2 (145).
31. Mucha D., *Recepcja twórczości Miguela Ángela Asturiasa w Polsce*, „Universidad” de San Carlos, Guatemala 31.01.2007.
32. Mucha D., *Reminiscencje gwatemalskie*, „Akant” 2013, No. 1.
33. Păcurariu F., *Literatura Ameryki Łacińskiej*, traducido del rumano por S. Wawrzkowicz, Warszawa 1970.
34. *Pisarz – Metys*, traducción del francés al polaco de A. Międzyrzecki, „Świat” 1967, No. 48.
35. *Pisarz - Metys*, traducido del francés por A. Międzyrzecki, „Poezja” 1968, núm. 3.
36. Reynold S., Valentine D., *Komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 2009.
37. Sáenz J., *Genio y Figura de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires 1974.
38. Sulima R., *Dokument i literatura*, Warszawa 1980.

JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges (1899-1986) es un escritor argentino que trabaja en ensayo, poesía y prosa. Es un apasionado principalmente de los aspectos filosóficos del arte, y su obra está marcada por ambas metáforas y es claramente similar a la „poesía pura”. En filosofía, se refirió a G. Berkeley y D. Hume, enfatizando la discrepancia entre el conocimiento objetivo del mundo y las dudas sobre el transcurso del tiempo. Su obra incluye colecciones de poemas (incluido *Fervor de Buenos Aires*, 1923), colecciones de ensayos (incluido *Otras inquisiciones*, 1952) y cuentos (incluido *Alef*, 1949)¹. Estos son los diccionarios, aunque el conocimiento es muy general, incluso reducido al mínimo necesario. Los lectores polacos encontrarán más sobre Borges en la monografía de Rajmund Kalicki, *Jorge Luis Borges*², y en las introducciones y epílogo, publicados con motivo de la traducción de los libros del escritor al polaco.

No es casualidad que en la historia de la literatura mundial aparezca el nombre de Borges junto al nombre de Miguel Ángel Asturias (1899-1974), premio Nobel guatemalteco (1967). Ambos escritores latinoamericanos experimentan en

¹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, p. 79; *Nowa encyklopedia powszechna*, Warszawa 1997, vol. 1, p. 522.

² R. Kalicki, *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980.

español³, ambos refiriéndose al realismo mágico. Sin embargo, difieren en sus influencias. Mientras que Asturias está influenciada por el surrealismo francés, que encontró durante su estadía en París, Borges estuvo principalmente influenciado por el expresionismo alemán, que conoció en Ginebra, Suiza. Las diferencias entre las miniaturas las comentan acertadamente los autores del libro. „Latinoamérica en su literatura”, escritura: „Lo que se niega en la obra de Borges, tan importante para la definición de una visión integral del habla porteña, aparece de lleno en la obra de Asturias, saturada de fantasía y expresiones de la lengua maya y llena de una acalorada rebelión contra el imperialismo”⁴. Las diferencias no son una casualidad, porque mientras Asturias representa el realismo mágico, Borges se frota en esa dirección como involuntariamente, su posición al respecto es variable, y la relación con el realismo mágico – bastante perversa. Este hecho es enfatizado por Grzegorz Gazda, quien „escribe sobre vívidas polémicas sobre las diferencias entre el concepto de «fantástico» – fantasía, que caracterizó, por ejemplo, la obra de Borges y Cortázar, y el realismo mágico y las discusiones

³ (Borges) es el primero en romper con la tradición del hablador solemne. [...] Y algo paradójico: este escritor, que siempre descuidó los valores verbales, hizo una auténtica revolución lingüística. (R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, [en:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978. Sobre la lengua de M.Á. Asturias ver, entre otros: D. Mucha, *M.Á. Asturias – szkic do portretu*, (in) *Szkice z literatury powszechnej*, Łódź 2007.

⁴ *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, Vol. 1, introducción y coordinación: C.F. Moréna, traducción al polaco: G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979, p. 240-241.

sobre la relación entre esta corriente y el surrealismo, así como una actitud escéptica hacia las mismas etiquetas de los mismos escritores”⁵.

Para comprender plenamente la obra de Borges es necesario conocer sus poemas, relatos y ensayos, en los que el lirismo se entrelaza con el intelectualismo. Debutó en dos estilos: Rubén Darío, con quien se despidió, y, en consecuencia, ultraísmo, con el que saludó⁶. El ultraísmo combinaba todas las tendencias modernas y su principal objetivo era „sincronizar la literatura española con la europea”⁷. En la práctica, esto significó organizar encuentros provocativos con los autores, sin evitar los escándalos. Los poemas borrachos en el espíritu del ultraísmo, por otro lado, tomaron una forma sorprendente e impactante, revelando una „imaginación irracional”. Su estructura se caracterizaba por el juego lingüístico, el humor y la parábola. El ultraísmo llegó rápidamente a los países de América Latina, incluida Argentina, donde fue distribuido por la revista „Prisma”. Sin embargo, Borges ya había cruzado esta dirección antes. Fue durante su estancia en España (1918-1921) y Mallorca (1920), donde formó un grupo ultraísta reunido dentro del círculo de la revista „Baleares”⁸. En un principio, estos fueron solo los intentos juveniles de Borges, pero con el paso de los años, cuando ya era un escritor maduro, también rompió con el ultraísmo. Ya no quería adoptar ningun-

⁵ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, p. 548.

⁶ E. Imbert, op. cit., p.283.

⁷ G. Gazda, op. cit., p. 643.

⁸ Ibidem, p. 644.

na otra forma. Llenó esta irritante falta de ultraísmo con excelente literatura y solo entonces comenzó su propio trabajo original. Borges escribió al estilo del ultraísmo. Mencionó los principios del ultraísmo de orientación en uno de sus artículos, enfatizando: 1. limitar la poesía a una metáfora, 2. eliminar oraciones intercaladas, 3. privar al texto de ornamentación, didáctica de ambigüedad, 4. combinar imágenes para intensificar la sugestión⁹. Sin embargo, no se sabe exactamente cuándo se separó de esta dirección. Lo cierto es que, con el tiempo, habló con cierto descontento de sus estériles versos de secta, un „malentendido ultraísta”¹⁰. Antes de que esto sucediera, sin embargo, Borges, en una especie de programa de manifiesto, se pronunció por la poesía ultraísta no sólo para acabar con la forma de confesiones líricas y „«rompecabezas ornamentales», sino también «situaciones»¹¹”, es decir, anécdotas. El primer principio que siguió en poesía fue: la reducción de la poesía a una metáfora¹². Sin embargo, este principio falta en los volúmenes *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (*Księżyc z przeciwka*) (1925), mientras que la próxima edición está llena de metáforas. Obras completas (*Utwory zebrane*) (1964). Desde el punto de vista de la filosofía, el poema titulado *Truco* (*Sztuczka*)¹³, que incorpora el pensamiento favorito

⁹ Ver J.L. Borges, *Ultraismo*, "Nosotros" 1921, No. 151, año 16. Cito de: F. Păcurariu, *Literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1970, p. 237.

¹⁰ E.A. Imbert, *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, Warszawa 1986, p. 283.

¹¹ *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, op. cit., p. 227.

¹² Presento este tema sobre la base del libro de texto de E. Imbert, op. cit., p. 284-285.

¹³ El poema proviene del volumen *Fervor de Buenos Aires*.

de Borges de que toda la humanidad es un solo hombre. Así, la metafísica y el lirismo de Borges constituyen un todo inseparable. No es de extrañar entonces que, disgustado con la forma del poema, primero buscara consuelo en un ensayo y luego en un cuento. Aunque vale la pena recordar que es la poesía „la clave para comprender toda la prosa de Borges”¹⁴.

Los ensayos y los cuentos le aseguraron a Borges un lugar destacado en la literatura mundial. Sus colecciones de ensayos incluyen: *Inquisiciones (Dociekania, 1925)*, *El tamaño de mi esperanza (Rozmiar mojej nadziei, 1926)*, *El idioma de los argentinos (Język Argentyńczyków, 1928)*, *Discusión (Dyskusja, 1932)* y otros.

Un tema importante aquí es el aspecto lingüístico, a saber, el metalenguaje de Borges. Así lo señala Haroldo de Campos, quien escribe, entre otras cosas: „Para Borges «el bibliotecario de Babel» la diferencia entre un ensayo y una ficción literaria, entre sus «investigaciones» y «ficciones», prácticamente no existe. Temas como el único libro anónimo, atemporal, que ha sido recreado a lo largo de los siglos [...] ocupan un lugar central tanto en sus ensayos como en sus cuentos”¹⁵. En la práctica, esto significa interpretar los motivos como una vasta metáfora que va desde el escritor que está „siendo escrito” a través de su texto. Un ejemplo es el cuento *Examen de la obra de Herbert Quain (Ficciones)*, en el que la redacción irónica se reduce a un análisis de la obra del es-

¹⁴ R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, [en:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978.

¹⁵ Haroldo de Campos, *Wymiar metajęzykowy*, [en:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, op. cit., p. 28.

critor experimental que nunca existió¹⁶. Es un texto muy breve, y su estilo elimina los límites entre la literatura como obra del arte de la palabra y la crítica como metalenguaje intermedio del lenguaje del sujeto¹⁷.

A menudo en relación con la creatividad, especialmente la poesía. Borges se encuentra con el término „laberinto”. Sin embargo, no es un símbolo de oscuridad, sino de un páramo luminoso en el que la oscuridad no causa miedo, e incluso da refugio a Borges¹⁸.

Las historias, gracias a las cuales significa tanto en la literatura mundial, comenzó a escribirlas mucho más tarde. Al principio, eran solo ensayos. Poco a poco, Borges se fue sintiendo cada vez mejor en los relatos, hasta que brilló en los volúmenes: *El jardín de senderos que se bifurcan (Ogród o rozwidlających się ścieżkach, 1941)*, *Ficciones (Fikcje, 1944)*, *El Aleph (Alef, edición polaca 1972)* y otros. El estilo de Borges ha recorrido un largo camino desde la agresión barroca hasta la forma simple. Vale la pena agregar que el lenguaje hablado comenzó a penetrar poco a poco en el lenguaje de Borges, a medida que el autor, perdiendo la vista, dictaba sus obras. Resumiendo, podemos distinguir tres etapas en la obra de Borges: la etapa de culto a la metáfora, la etapa lúdica y la etapa reflexiva¹⁹.

Pero echemos un vistazo más de cerca a la originalidad de Borges. Aunque en realidad es un escéptico, no se le pue-

¹⁶Ibidem, p. 28-29.

¹⁷ Ibidem, p. 29.

¹⁸ R. Kalicki, *Poszukiwanie Borgesa*, op. cit., p. 387.

¹⁹ Presento esta parte del tema según E. Imbert, op. cit.

de considerar escéptico, ya que algunos principios del escepticismo le son completamente ajenos. En Borges, el sentido de la verdad radica en la relación entre el pensamiento y su interior. La verdad, entonces, es la armonía de los pensamientos consigo mismo. A veces, Borges adopta la forma más extrema de idealismo, que es el solipsismo. Sus filósofos favoritos fueron: Berkeley, Hume, Kant, Schopenhauer y Croce, aunque no se identificó con ellos.

Borges siempre ha socavado el orden de todas las cosas: el mundo, según él, es absurdo, aunque lo retrató con mucha claridad. Borges es un expresionista. Se siente libre y prefiere la sospecha racional de que el mundo es un caos en el que hay un hombre perdido. El propio lenguaje de Borges es también un laberinto. Las historias requieren mucho conocimiento por parte del lector. Conocimiento sobre la historia de la literatura, la filosofía y toda la obra de Borges, porque las historias de Borges están íntimamente relacionadas, unas en otras y se complementan. La estructura de las historias es tan perfecta como la estructura de las oraciones individuales. No es de extrañar que Borges esté a la altura de Chesterton, Wells y Kafka.

El lector polaco utiliza con mayor frecuencia traducciones de los libros de Borges. Llegados a este punto, vale la pena prestar atención a los peligros que pueden sobrevenirnos con respecto a la obra de Borges. Borges es difícil de leer incluso en el original, y mucho menos en un idioma extranjero. Algunas desigualdades estilísticas también aparecen en el original, por lo que también deben aparecer en las traduccio-

nes. El estilo barroco se entrelaza con la economía de las palabras, la tensión de la atención alcanza su punto máximo cuando intentamos leer la esencia de nuestro pensamiento mientras leemos. Tomemos como ejemplo la primera oración de la historia *Koleiste ruiny* (*Ruinas circulares*)²⁰:

Nadie lo vio atracar en noche unánime, nadie vio hundirse una canoa de bambú en la mula sagrada, pero al cabo de unos días todos supieron que el hombre silencioso venía del sur y que su tierra natal era una de las aldeas interminables. Pudieron encontrar río arriba, en la ladera de una montaña empinada, donde la lengua zen no está teñida de griego y donde la lepra es rara.

A través de extensas frases, el lector penetra en la tierra de los sueños del héroe. Sueños que muestran que el héroe es un fantasma que otra persona sueña, toman formas reales y afectan en los sentidos del lector. El juego de las visiones oníricas con el despertar que solo se necesita para quedarse dormido lo antes posible, atrae al lector al final de la intensa atención. Hay mucho realismo mágico aquí, sobre todo en un fuego circular, al que se acerca el protagonista y cuyas lenguas de fuego no muerden su cuerpo, lo acarician y rodean „sin quemar ni quemar”²¹. Mucho lirismo llega a nuestra conciencia a partir de imágenes oníricas, y al mismo tiempo tan reales. Lo más palpable, sin embargo, es la extraordinaria,

²⁰ J.L. Borges, *Koliste ruiny*, [en:] *Opowiadania*, Kraków 1978, página 47. La historia fue traducida por A. Sobol-Jurzykowski. Debajo del texto está la fecha de creación de la obra: 1939.

²¹ *Ibidem*, p. 53.

característica de Borges, „capacidad para transformar la literatura en metafísica”²².

La historia *Koleiste ruiny* termina con un chiste de una frase, típico de Borges, „que revela lo que todo el texto intenta ocultar, un chiste que casi siempre es un encuentro con la muerte, como si fuera la revelación final de todos los secretos”²³. Esta peculiar desproporción de las partes de la obra (con una introducción extensa y un final superficial) y la estructura peculiar de sus oraciones (barroco alternativamente con signos de oración) habla de una manera muy conmovedora y afecta fuertemente la imaginación del lector: sorprendido y sorprendido., lleno de impresiones insuficientes. El inesperado registro de la „imaginación racional”²⁴ con la realidad irracional para Borges parece ser algo natural.

Bibliografía:

1. *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, Vol. 1, introducción y coordinación: C.F. Moréna, traducción al polaco: G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.
2. Borges J.L., *Koleiste ruiny*, [en:] *Opowiadania*, Kraków 1978.
3. Borges J.L., *Ultraismo*, „Nosotros” 1921, No. 151, año 16.
4. Campos H. de, *Wymiar metafizyczny*, [en:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, Vol. 1, introducción y coordinación: C.F. Moréna, traducción al polaco: G. Grudzińska, A. Jasińska, M. Jurewicz-Galińska, R. Kalicki, J. Petry, H. Woźniakowski, Kraków 1979.
5. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

²² *América Latina en su literatura*, op. cit., vol. 2, p. 134.

²³ R. Kalicki, op. cit., p. 386.

²⁴ *Ibidem*, p. 387.

6. Imbert E.A., *Historia literatury hispanoamerykańskiej. Epoka współczesna*, Warszawa 1986.
7. Kalicki R., *Jorge Luis Borges*, Warszawa 1980.
8. Kalicki R., *Poszukiwanie Borgesa*, [en:] J.L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978.
9. *Mały słownik pisarzy świata*, vol. 1, Warszawa 1997.
10. Mucha D., *M.Á. Asturias – szkic do portretu*, [en:] *Szkice z literatury powszechnej*, Łódź 2007.
11. *Nowa encyklopedia powszechna*, Warszawa 1972.
12. Pácurariu F., *Literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 1970.

KNUT HAMSUN Y SU NOVELA *MARZYCIELE*

Cuando el realismo crítico estaba desapareciendo en la literatura noruega, y su lugar fue reemplazado por el concepto natural del mundo, „cuando el tipo de artista que expresaba desprecio por los logros artísticos se hizo cada vez más frecuente”¹, recurrió a la iluminación mística y la naturaleza, buscaron un lugar para los frustrados e inadaptados. Uno de ellos fue Knut Hamsun (1859-1952), premio Nobel de 1920, „adorado por el modernismo europeo”², una individualidad sobresaliente a la vuelta del realismo y el modernismo del siglo XIX, simpatizante de las ideas pro-fascistas con un vergonzoso pasado. Cuán pocos logró librarse de los grilletes de la infamia, pues su „arte triunfó sobre el escrito”³. Por tanto, es imposible hablar de literatura universal sin su participación en ella.

Nació en la familia de un sastre pobre en el norte de Noruega, cuya naturaleza indudablemente influyó en su psique y creatividad. Infeliz en su infancia debido a las estrictas reglas del hogar hogareño, las relaciones negativas con su tío, Hans Olsen, el pastor y su comerciante relacionado Torsten Hesthagen, a menudo cambiaba su lugar de estadía, ocupándose de varias profesiones de zapatero y comerciante, comenzando por un agricultor, maestro, obrero del puerto hasta de periodista. Tam-

¹ W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, Poznań 1980, p. 191-192.

² Ibidem, p. 193.

³ W. Nawrocki, *Posłowie*, [en:] K. Hamsun, *Glód*, Warszawa 1989, p. 159.

bién viajaba mucho, ocupándose de todo lo que daba pan, sufriendo muchas veces de hambre y miseria. Hizo su debut en 1877 con el cuento *Den Gaadefulde* bajo su nombre real *Knut Pedersen*, ya que tomó el nombre Hamsun como seudónimo del nombre del asentamiento hamsund. Luego de una estadía en Christiania (1879-1880), donde sufrió la mayor pobreza de su vida y estuvo gravemente enfermo⁴, se fue a los Estados Unidos. Desanimado por sus infructuosos intentos de ganar dinero, regresó a Polonia y publicó artículos sobre su estancia en el extranjero. También dio una serie de conferencias dedicadas, entre otras cosas, a las obras de Balzac, Hugo, Flaubert et al.

A pesar de muchos años de esfuerzos para convertirse en escritor, su talento no fue rápidamente reconocido. El autor *Glód* repetía constantemente sus intentos de aparecer en el campo literario, pero no pudo contar con el favor durante mucho tiempo. Hoy suena grotesco el consejo del editor Hegel de hacer que Hamsun intente actuar en el escenario del teatro⁵. Contrariamente al destino, sin embargo, hizo todo lo posible escribir, y sus esfuerzos no fueron en vano: en 1920 recibió el Premio Nobel por su novela *Błogosławieństwo ziemi*.

Desanimado por la dura vida, no ocultó su aversión a Estados Unidos, no ocultó su malestar hacia los anglosajones y habló cada vez con más simpatía de los alemanes, sin ocultar su admiración y gratitud, porque eran los alemanes a quienes les debía reconocimiento mundial como escritor. Dos guerras

⁴ SRA. Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, editado por Z. Ciesielski, Warszawa 1991.

⁵ W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., p. 195.

mundiales sellaron su actitud hacia este país. Durante la Primera Guerra Mundial, apoyó a la derecha alemana, también „en la era Powersal y durante el fascismo”⁶. También favoreció a Alemania en la Segunda Guerra Mundial a través de una colaboración abierta con los nazis⁷. Juzgado por traición, vivía en soledad. „No entendió completamente su error”⁸.

Hamsun fue autodidacta. Estudió filosofía para su propio uso, experimentó su reclusión y su individualismo por su cuenta. Estaba especialmente fascinado por la filosofía de Friedrich Nietzsche. Este pensador alemán atacó el humanismo burgués y se dirigió a los mejores individuos con esperanza, atribuyéndoles la oportunidad de realizar habilidades sobresalientes. Fue una visión de la realidad saludable para los individualistas frustrados. „Bajo esta influencia, la moralidad parecía solo una forma de inmoralidad”⁹. No es de extrañar entonces que, desanimado por sus fracasos, Hamsun se convirtiera rápidamente en un seguidor de las ideas de Nietzsche. Lo expresó muchas veces, especialmente en *Glód* (1890), haciendo del héroe con el que, de paso, se identificaba, un hombre solitario entre la gente, en un mundo de personajes indiferentes y distantes. Su héroe muere de hambre, come astillas de madera, pero a pesar de todo, no es derrotado por el hambre, no se derrumba, volverá a luchar por su grandeza nuevamente.

⁶ W. Nawrocki, *Literatury skandynawskie*, [en:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, vol. VIII *Modernismo*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006, p. 119.

⁷ Ibidem.

⁸ W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., p. 196.

⁹ Ibidem, p. 197.

El autor de *Glód*, leído en la literatura mundial, fue muy reverente con las obras de Fyodor Dostoyevsky, su líder literario, bajo la influencia de quien creó sus primeros intentos en prosa. Revelan la influencia extremadamente fuerte del autor de *Zbrodnia i kara*, aunque se equilibra con un enfoque diferente de la naturaleza y el país. Gracias a estas relaciones, Hamsun logró mantener su identidad en la literatura, y la influencia de Dostoyevsky solo pertenecía a la construcción de Hamsun de un héroe, solo en la sociedad.

El personaje del protagonista, individualista, „vagabundo y fantástico”¹⁰, sensible a la naturaleza, consciente de su originalidad y valor, con desdén por la moral burguesa, es un elemento inseparable del mundo que se presenta en todas las obras de Hamsun (aparte de la prosa, él también jugó con éxito el drama). Sin embargo, a lo largo de los años, el narrador ocupa el lugar del protagonista en la prosa de Hamsun. Antes de que eso suceda, la novela *Marzyciele* (1904) cierra una etapa en la obra de Hamsun marcada por el subjetivismo. La obra es, por tanto, un eslabón importante en la producción literaria del premio Nobel. Aunque el autor era de mediana edad, la novela tiene un toque juvenil de individualismo y fantasía desenfadada.

Marzyciele es una obra escrita en un lenguaje sencillo y económico, que con cada frase parece acercar el credo literario de que „la tarea del creador es estudiar la vida interior de un

¹⁰ SRA. Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, op. cit., p. 300.

individuo solitario y lo que lo liga con la naturaleza”¹¹. El contenido de la novela, aludiendo directamente a la novela de *Wiktoria* (1898), es una historia de amor. La trama ilustra el romance del telegrafista Rolandson. Este pobre niño, obsesionado con el anhelo de un mundo mejor, aspira a ser el elegido del corazón de la hija del acaudalado comerciante de Mack, Eliza. Lo conocemos como el culpable de un delito no cometido, por el que quiere castigar, exponiéndose así al comerciante. Sin embargo, con el tiempo, gracias a un invento exitoso, logra el éxito material y, sobre todo, los favores de Eliza. „Este motivo, que aparece casi obsesivamente en los primeros trabajos de Knut Hamsun, sin duda tiene un trasfondo compensatorio y sirve a propósitos compensatorios”¹². Por tanto, no es el contenido lo que realmente trata sobre *Marzyciele*, sino sobre la obsesiva separatividad del protagonista, una especie de „neurastenia privada de equilibrio interno”¹³. En este pueblo de pescadores, donde a pesar de las sorpresas de la vida Rolandsen vive con su propio ritmo, inquieto y fogoso múltiple, marcado con un poco de locura, rebosa sensibilidad al amor y la búsqueda de una aventura inventiva. Aparentemente uno de muchos, que no rehúye de un vaso o de las mujeres, pero es el único, no encaja en el ambiente estrecho de un pueblo de pescadores, es un hombre „nervioso” con una rica biografía interna. Son sus ideales los que se desmoronan ante la brutal realidad. Por momentos,

¹¹ Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, p. 207.

¹² W. Nawrocki, *Klasycy i współcześni*, op. cit., p. 201.

¹³ SRA. Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, op. cit., p. 300.

Rolandson se parece al héroe *Glód*, al igual que este último, reaccionando ante la falta de comida. Ambos, que padecen hambre, se distancian de este sentimiento, despreciándolo, sin hacer nada con el estómago vacío.

Por lo tanto, en *Marzyciele*, hay un héroe hamsuniano, un credo, un lenguaje, y también hay una atmósfera única de „frialdad” emocional, que en resumen, palabras sucintas comunican sobre el estado de ánimo, la naturaleza o los acontecimientos del personaje. Esta extraordinaria riqueza de aspectos contenidos en frases cortas hace que la tensión de los lectores no disminuya, sino que crezca, aunque la acción no exista en absoluto. Suena así, por supuesto, y sin embargo no sería fácil mantener la misma nota de nerviosismo si no fuera por el distanciamiento de Hamsun de los hechos y simplemente por una concisa capa de oraciones.

La novela es una continuación de la rebelión juvenil en una trama ligeramente modificada. Sin embargo, refleja la fascinación del autor por la naturaleza. Es otro acento exitoso, aunque todavía pesimista, en la obra del ganador del Premio Nobel.

Bibliografía:

1. Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
2. Nawrocki W., *Klasyki i współcześni*, Poznań 1980.
3. Nawrocki W., *Literatury skandynawskie*, [en:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, vol. VIII *Modernizm*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2006.
4. Nawrocki W., *Posłowie*, [en:] K. Hamsun, *Glód*, Warszawa 1989.
5. SRA. Entrada: *Hamsun Knut*, [en:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, editado por Z. Ciesielski, Warszawa 1991.

FRANZ KAFKA Y MILENA JESENSKÁ-POLLAK

En los calendarios de Kafka (1883-1924) en 1920 generalmente se menciona la relación del escritor con Milena Jesenska-Pollak¹, muchas publicaciones sobre Kafka contienen su biografía. En uno de ellos podemos leer: „Milena Jesenská Pollak (1895-1944), escritora de Praga, que tradujo las obras de Kafka al checo. Murió en el campo de concentración de Ravensbrück. Un amigo cercano de Franz Kafka”². En sus *Dzienniki*, Kafka no menciona directamente su relación con Milena; la entrada más antigua proviene de 1921, donde Milena aparece debajo de la inicial M, con una explicación en una nota a pie de página de que es a lo que se hace referencia³. Se puede encontrar mucho más sobre su conocido en la historia biográfica titulada *Franz Kafka* de Max Brod no solo señala los lazos más estrechos de los amantes, sino también las cartas de Milena a Franz, impresas por primera vez aquí⁴.

¹ En el calendario del libro sobre Kafka, escrito por M. Wydmuch, leemos bajo la fecha de 1920: „Un encuentro con la escritora y traductora checa Milena Jesenska-Pollak, que da lugar a una viva correspondencia” (M. Wydmuch, *Franz Kafka*, Warszawa 1982, p. 110).

² G. Janouch, *Rozmowy z Kafką*, trad. J. Borsiak, E. Dyczek, Warszawa 1993, p. 192.

³ La mención de Kafka en el *Dziennik* sugiere que él le dio esa parte de los registros sobre su apasionado afecto (M. Brod, *Franz Kafka*, traducido por T. Zabłudowski, Warszawa 1982, p. 1982).

⁴ Toda la correspondencia de Milena con Kafka se perdió; sólo quedan ocho cartas en el archivo de Max Brod. M. Buber-Neumann también

Una fuente interesante de conocimiento sobre este tema es también el capítulo del libro sobre Milena Jesenska de Margarita Buber-Neumann *Milena. Ukochana Kafki*⁵.

Milena contó una vez la historia de conocer y amar a Kafka⁶. Era 1920. Ella leyó su primer cuento en Viena. Estaba tan impresionada que decidió traducirlo al checo. Envío la versión preparada de la traducción a la editorial y recibió una respuesta del autor. La reacción de Kafka, sin embargo, fue un shock para el traductor, porque – como confirma su correspondencia – „la lastimó con algo en sus comentarios”. Es obvio, entonces, que el autor del *El Castillo* fue crítico con la traducción checa. Entonces, una reunión era inevitable. Milena visitó al escritor en Merana, donde estaba tratando una enfermedad pulmonar. Aunque se habían conocido antes en los círculos sociales de Praga, „el amor de Kafka por Milena nació en 1920 en Merana”⁷. Él tenía 37 años en ese momento, ella 24. Milena, que había sido dolorosamente experimentada por la vida, ya era una mujer madura, pero aún joven y fuerte. Inmediatamente se enamoró de Kafka, „en su rostro honesto y valiente, en sus ojos tranquilos que miran un hombre con tanta sencillez”. Lo colma de cartas y telegramas,

escribe sobre Milena y su correspondencia: „Milena tenía una pluma excelente y la epistolografía era su elemento. Sus columnas posteriores [...] también fueron escritas en un estilo típico de las letras” (M. Buber-Neumann, *Posłowie*, [en:] *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, traducido por J. Nowotniak, epílogo de Gudrun Buchard, Warszawa 2003, p. 251).

⁵ M. Buber-Neumann, *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, traducido por J. Nowotniak, epílogo de Gudrun Buchard, Warszawa 2003.

⁶ Tuvo lugar en Ravensbrück. Ver M. Buber-Neumann, op. cit., p. 75.

⁷ M. Buber-Neumann, op. cit., p.78.

acelera cada encuentro y, a pesar de las vacilaciones de Kafka, exige cada vez más su presencia. Sin embargo, no fue solo amor físico, porque „Milena, fuerte y joven, con su «fuerza vivificadora» estaba cerca de Kafka no solo en el cuerpo. El vínculo que los unía era más profundo: Kafka encontró un alma gemela en ella”⁸. El sentimiento de amor ardiente fue una fuente de fuerza vivificante para ambos. Para Milena, para quien el amor estaba en el corazón de la vida, el afecto por Kafka resultó ser un deseo sin fin, tanto físico como espiritual. „El amor por ella era algo claro, obvio. Nunca recurrió a ningún truco: no estaba en su naturaleza el juego o la coquetería. El amor reveló su raro don de adivinar los sentimientos de los demás. «No sabes nada de un hombre hasta que lo amas», dirá”⁹. Por otro lado, Kafka, él mismo asombrado por el ardiente sentimiento por Milena que lo abrumaba, trata de mantener la calma, pero el corazón rebelde del escritor dicta repetidamente nuevas estrofas de profundo sentimiento. *Las cartas a Milena*, escritas desde el inicio de la relación hasta su fin, son una expresión de su enorme vínculo emocional. Porque suya, gravemente enferma, llena de energía, le provocó dolor a Milena, exigiendo también el „*amor esta relación, durante mucho tiempo solo por carta, finalmente terminó a pedido de Kafka. La físico, al que él se negó*”¹⁰. La angustiada Milena luego escribe cartas impactantes a Max Brod, en las que su pasión desesperada impregna

⁸ Ibidem, p. 79.

⁹ Ibidem, p. 79.

¹⁰ Ibidem, p. 87.

cada oración. Escribe, entre otros: „Tengo en la mano una carta de Frank de los Tatras, una solicitud mortal y una orden al mismo tiempo: «No escribas y no nos dejes ver, solo acepta esta solicitud en silencio, sólo de alguna manera puede permitirme continuar mi vida, todo lo demás los destruye aún más». [...] Estoy al borde de la locura”¹¹.

La correspondencia de Franz Kafka con Milena Jesenska-Pollak, una rica fuente de conocimiento sobre Kafka y un importante estudio sobre sus sentimientos inspiradores, vale la pena reflexionar principalmente sobre la atmósfera única del mundo de Kafka. El escritor apareció en ellos en privado, experimentando cada llegada de noticias a su mundo solitario, en el que el miedo y la modestia significan más que palabras: marcas de letras. Es una correspondencia muda, llena de eufemismos, que oscila en el borde de la literatura, el sentimiento y la emoción, pero también es literatura, sentimiento y silencio: „pertenezco al silencio más tranquilo”¹² – escribe.

Así, las *Listy do Mileny* datan de 1920, cuando se desarrolló „una apasionada amistad entre ellos, luego un amor que se convirtió en la fuente de las experiencias más intensas para Kafka, y dos años después terminó rompiendo”¹³. Un escritor y periodista checo casado, que no era judío, hizo que Kafka, gracias a Milena, notara su diferencia. De ahí el descubrimiento de Kafka como inconscientemente, como si para ella

¹¹ M. Buber-Neumann, op. cit., p. 87-88.

¹² F. Kafka, *Listy do Mileny*, Kraków 1959, p. 239. Los números de página adicionales de los pasajes citados se dan entre paréntesis.

¹³ F. Kafka, *Dzienniki (1910-1923)*, trad. J. Werther, *Prólogo* de Z. Bieńkowski, Kraków 1961, p. 416.

emergiera de un ser incontrolable. Para el lector de la *Listy do Mileny*, es también una fuente de conocimiento sobre los secretos de la cultura y religión judía, latiendo tan frescos como solo este escritor fue capaz de descubrirlos, tanto cuando habla directamente de sus raíces como cuando teme todo en el camino de un *eterno vagabundo*. No es de extrañar que las Cartas sean una descripción del destino del gran escritor, pero también una profunda introspección del fundador del *Zamek*.

El diario de un sentimiento de calor consta de dos capas, una que vuela a través de la historia de dos años de amor entre Franz y Milena, y la otra, que es una dedicación al mundo del escritor, en la que, como se verá más tarde, el amor para Milena jugará un gran papel, que culminará con la separación en 1922.

Es imposible tocar todos los aspectos de esta obra única; sin embargo, se puede prestar atención a algunos de ellos para traer el clima de un conocido naciente y luego final, rodeado de las profundas reflexiones del escritor sobre sí mismo y su complicado mundo.

A primera vista, *Listy do Mileny* llamará nuestra atención sobre la falta de registros de fechas; en lugar de ellos, solo están los nombres de los días de la semana, a veces, para distinguir las horas del día o su cronología, numerados irregularmente por el escritor, en realidad con un propósito que solo él conoce. El orden establecido se debe, pues, en gran parte a la preparación de las *Listy do Mileny*, y al mismo tiempo al autor del epílogo Willy Hass, que Kafka menciona en las *Listy*, y que preparó diligentemente la correspondencia para la impresión, siendo su editor (S. Fischer Verlag, 1952).

Además de los días de la semana, también se dan los nombres de los lugares.

No solo la falta de fechas es característica de este trabajo. También es digno de mención el regreso a la amada: „la querida Sra. Milena”. Con el tiempo, también se desvanecerá, porque las letras estarán desprovistas de titulares, y las dos últimas serán oficialmente una vez más, „Querida Sra. Milena”. Como ves, la creciente familiaridad provocará cambios en los títulos de las cartas, pero nunca habrá otras formas, como los términos „Infantil” (p. 58) o „Niño pobre” (p. 124) utilizados en los textos de las Cartas. Las firmas también pueden resultar desconcertantes. Primero „Kafka”, luego „devoto Kafka”, „devoto Franz K”, „devoto Franz”, „F”, y finalmente el tuyo: „ahora incluso pierdo mi nombre, se fue haciendo cada vez más corto, y ahora dice «Tuyo»” (p. 67).

Listy do Mileny y su significado no quedaron como una forma indiferente de contacto con Milena. Su importancia para Kafka se puede ver en muchos lugares de su correspondencia. Por ejemplo, la descripción de los niños que intentaban arrojar a Kafka al agua, tal vez porque no querían hacerlo, „porque me consideraban innecesario y, sin embargo, ni siquiera conocían tus cartas y mis respuestas” (p. 23).

No conocemos en absoluto las cartas de Milena a Kafka. Aparte de las ocho cartas de esta autora a Maks Brod, en las que a menudo menciona a su amante, no leeríamos su exaltada correspondencia, pero su influencia en el escritor debe haber sido enorme porque, como escribe Kafka: „La más hermosa de tus cartas (esta es una palabra grande, porque en

su totalidad, en casi todos los poemas, son lo más lindo que me ha pasado en mi vida) son en los que confiesas mi miedo [...]” (p. 43). Como puede ver, su rango es mucho más importante que una digresión de cortesía, especialmente porque ninguna palabra en las *Listy do Mileny* se usa accidentalmente, ninguna podría ser reemplazada por otra, como el escritor señaló repetidamente en sus declaraciones epistolares.

Las emociones que acompañaban a la carta a veces lo llevaban al límite: „la gente me engañaba solo a veces, pero las cartas siempre engañaban, y no a las de otra persona, sino a las mías” (p. 248). Es solo una fracción de un gran monólogo sobre la necesidad o más bien el sinsentido de escribir cartas. Para qué molestarse cuando „los besos escritos no llegan a su destino” (p. 248). El desgarró en este tema, sin embargo, es mucho más profundo que su contenido; porque puede dar testimonio de uno de los principales problemas de Kafka, es decir, el sentimiento de culpa, al que el autor de *El juicio* dedicará mucho espacio en sus *Listy*. (p. 207) Quizás no sea una coincidencia que la decepción por la escritura de las cartas recaiga sobre una de las últimas cartas, que quizás expresa pesar al final del amor.

El tema de la forma de las *Listy* no estaría completo si no fuera por los subrayados que expresan la actitud emocional del autor. Su gran número también puede atestiguar, además del contenido, sobre el compromiso emocional de Kafka, sobre las vivencias asociadas a cada momento, y sobre la sensibilidad no solo a la palabra, sino sobre todo al objeto del sentimiento, Milena.

El enorme papel de la literatura en su vida, descrita como la única vocación, es claramente evidente en las *Listy*. Aquí es donde sonará: „yo soy la palabra y hablaría en silencio” (p. 55). Oraciones breves como esta „están mal” (p. 95) „se mezclan con largas, a menudo de una página” (p. 50), que a menudo recuerdan a una novela: „El inspector viene [...] Luego el profesor asistente nos despide [...] El policía me allana el camino [...]” (p. 84-85).

Por tanto, el idioma es variado. Los monólogos frecuentes se entrelazan con la acción trepidante, pero esta es la atmósfera de *Listy do Mileny*, cuyo examen equivaldría a citar el conjunto. Es tan esquivo y tan visible al mismo tiempo que no nos equivocáramos al ocultar el nombre del autor, solo mencionando a Kafka. Es solo su estilo el que suena único en las páginas de las *Listy*, que, aunque personal, en muchos lugares parece sacado directamente de su novela: Tres veces en esta palabra las mandíbulas se cruzan entre sí, o para ser precisos: „la primera sílaba intenta coger una nuez, falla., luego la segunda sílaba [...]” (p. 51).

La estricta organización interna de cada oración hace que la estructura sea tan perfecta que es imposible imaginarla sin palabras individuales; nos damos cuenta de ello siguiendo un hilo, que se interrumpe en cualquier momento, y puede comenzar dos páginas más sin comprometer la atmósfera de la declaración. Ésta es la belleza del lenguaje de Kafka. La forma económica hace que la intensidad de nuestra percepción esté al borde de la fatiga, y al mismo tiempo es tan rica que se pueden extraer puñados de inspiración para reflexiones filo-

sóficas (p. 26) y experiencias religiosas (p. 29, 191). Aquí también aparecen hilos conocidos de la literatura de Franz Kafka y como subyacentes a ella: „Para mí, la oficina es [...] todo, una persona viva que, dondequiera que esté, me mira con los ojos más inocentes [...]” (p. 135), o la figura del director, que en cualquier momento podría decir: „Yo tampoco te agrado, y por eso te lo digo”. La aceptación de este cargo por parte de Kafka hace que el director se avergüence en un momento y cambie de decisión: „Bueno, sí [...] ahora me gustas de nuevo y retiro mi cese” (p. 136) Pero también esta vez la actitud del director se cambia debido a la vacilación trivial de Kafka, y una vez más el despido se convierte en un hecho. Kafka no se desprende ni un momento de su visión de la realidad, ni siquiera en las ráfagas de cariño por Milena. Es él mismo en cada situación y en cada paso, a veces ralentizando el ritmo de la narración o acelerándolo según las emociones. Un eslabón importante en el mundo kafkiano lo sigue paso a paso, sin apartar los ojos de su corazón, que, aunque late por Milena, no oscurece el mundo.

Hablando de la importancia de la literatura, quizás valga la pena mencionar algunas obras ajenas y propias que menciona Franz Kafka en sus *Listy*. Son muchos, aunque no tantos como en los *Dzienniki*, pero constituyen el trasfondo de las consideraciones de los enamorados, y al mismo tiempo indican aquellos intereses del escritor que no se relacionan accidentalmente con la correspondencia con Milena. Por ejemplo, el argumento de Kafka sobre el primer éxito de Dostoyevsky *Biedni ludzie* (p. 21). El escritor se refiere al debut

epistolar de Dostoievski, que es una correspondencia de un anciano Diewushkin con el joven Wari. El conocimiento de esta novela, a pesar de las similitudes entre las edades de los amantes (Franz – 38, Milena – 24), no afectó significativamente las cartas de Kafka. Los nombres diminutos con los que pululaba Dostoievski¹⁴ no pesaban mucho en las Cartas a Milena de Franz Kafka. Es mientras que el clima similar de sus sentimientos. Kafka tiene un mayor interés en la literatura rusa: „me gusta mucho Chéjov, a veces simplemente sin sentido” (p. 252). También lee el gran manuscrito de Maks Brod (*Judaísmo, cristianismo, paganismo*) (p. 107), pero no evita la novela sentimental *de Marie Donadieu* Charles-Louis Philippe (p. 107, 251). Escribe poco sobre su trabajo en *Letters*. A veces envía obras para que las traduzca Milena (p. 25), pero leemos sobre *el Palacz, el Country Doctor* o una historia de Milena en una sola carta¹⁵.

Esto no significa que Kafka no esté hablando de sí mismo. Por el contrario, de todos los temas de las *Listy do Mileny*, el que más pasa al respecto. Kafka menciona hechos de su propia biografía, como tres compromisos (un doble compromiso con Felice Bonar) o recuerdos de la infancia: „Nuestro cocinero [...] me llevaba a la escuela todas las mañanas [...]” (p. 65-66), La mayoría de las veces, sin embargo, escribe sobre sus miedos¹⁶, devaluado¹⁷, soledad: „miro dentro de

¹⁴ Cf. D. Piaseczna, *Nazwy deminutywne we wczesnej twórczości Fiodora Dostojewskiego*, [en:] *Fiodor Dostojewski- Myśl i dzieło*, Materiales de la Conferencia Científica, Universidad de Lodz, Łódź 1981, s. 69-72.

¹⁵ F. Kafka, *Listy do Mileny*, op. cit., p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68, 71, 72, 110 y col.

mí” (p. 102), estando perdido: „soy un peón en un campo de ajedrez” (p. 74), „yo – un animal del bosque [...] Vivo: así” (p. 102, 213-214).

„Mi esencia es el miedo” (p. 71) Estas y las palabras repetidas sobre el miedo dan la impresión de que el ritmo de la vida de Kafka se repite constantemente. El miedo está tan estrecha e inextricablemente unido a él que no puede existir el uno sin el otro. No es de extrañar que Milena en sus cartas a Max Brod escriba: „¿Cuál es su miedo? Lo sé hasta el último nervio. Este miedo siempre existió hasta que me conoció. Nunca estará bien, Max, mientras tenga este miedo”¹⁸.

El miedo, como escribió el propio Kafka, „está indisolublemente ligado a la actitud insegura de los judíos, inseguros consigo mismos” (p. 49), se funde en los „38 años judíos” de Kafka (p. 68) con el problema de ser judío. Kafka habla de los judíos de buena gana, informando así a Milena, no a una mujer judía, por ejemplo sobre la Confirmación judía:

De todos modos, ¿sabes que me dieron para la Confirmación (también hay una especie de Confirmación judía)? Nací en el 83, así que yo tenía 13 cuando naciste tú. El decimotercer cumpleaños es una celebración muy especial. Tuve que decir una oración apenas aprendida en el templo, en el altar, y luego en casa, dar un breve discurso (también aprendido). He recibido muchos regalos. Pero imagino que no estaba completamente satisfecho; Todavía me faltaba un regalo, lo esperaba del cielo; El cielo duró hasta el 10 de agosto” (p. 183).

¹⁷ Ibidem, p. 45.

¹⁸ M. Brod, *Franz Kafka*, op. cit., p. 360.

Las inclusiones sobre temas judíos no solo son una rica fuente de conocimiento, son las oraciones sobre „el judío del eterno vagabundo, arrastrado sin pensar, vagando sin pensar por el mundo sin mente sórdido” (1.175), lo cual es particularmente vívidamente evidente en el problema del camino: „viaje de verano y como soy judío, es aún más largo” (p. 44). El camino no sale de Kafka¹⁹: „veo un pequeño camino posible por delante de mí (p. 34) – digamos directamente, para agregar en otra parte: [...] el camino no son tan terriblemente largos – ese miedo y esa seriedad mortal” (p. 65).

Miedo, camino y culpa llenan las páginas de *Listy do Mileny*, como si la correspondencia fuera sobre ellos, como si fueran una fuente y un desafío: „Solo yo tengo la culpa. Consiste en el hecho de que no hay suficiente verdad de mi lado, [...] todavía [...] mentir por miedo a mí mismo y miedo a la gente” (p. 238). Es gracias a ellos y a su enfermedad que Kafka está constantemente presente en su correspondencia y lo hace sentir „maldecido” y agobiado „sin culpa”.

Listy do Mileny también son una fuente de conocimiento sobre Milena. Las frases sueltas exudan sentimiento, elevando al amado a un pedestal, gracias al cual el miedo desaparece, „los labios murmuran y el rostro se posa sobre las rodillas” (p. 88). Kafka no escribe sobre el sentimiento directamente (con la excepción de la p. 144), es omnipresente en toda la colección de cartas, y cuanto más fuerte es que no se

¹⁹ Cfr. Las palabras de Franz Kafka en una de las Consideraciones: Hay una meta, pero no hay manera; lo que llamamos camino es vacilación. (Cito de M. Walser, *Opis formy – studium o Kafce*, traducido por E. Miziołek, Warszawa 1972, p. 143).

nombra, resulta de la atmósfera de las confesiones de Franz para crear la imagen de una bella y buena mujer con el gracioso nombre „de Milenka” (p. 76-77). El escritor no menciona la intención de presentar el personaje de Frieda, el prototipo caricaturizado de Milena al *Zamek*, y su esposo en la persona de Klamma²⁰. Sin embargo, son prototipos de novelas, para bien o para mal.

De hecho, la suerte de Milena y Franz divergió en 1922. Dos años antes de su muerte, el escritor se mudó a vivir con una judía polaca, Dora Dymont, quien lo acompañó en los últimos momentos de su vida; sin embargo, no formó una familia.

Murió el 3 de junio de 1924 en Kierling cerca de Viena, mientras que Milena Jesenská fue arrestada en Praga en 1939²¹ y murió el 17 de mayo de 1944 en el campo de concentración nazi de Ravensbrück.

Bibliografía:

1. Brod M., *Franz Kafka*, traducido por T. Zabłudowski, Warszawa 1982.
2. Buber-Neumann M., *Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, traducido por J. Nowotniak, epílogo de Gudrun Buchard, Warszawa 2003.
3. Buber-Neumann M., *Posłowie, [en:] Milena. Ukochana Kafki. Biografia*, traducido por J. Nowotniak, epílogo de Gudrun Buchard, Warszawa 2003.
4. Janouch G., *Rozmowy z Kafką*, trad. J. Borsiak, E. Dyczek, Warszawa 1993.
5. Kafka F., *Dzienniki (1910-1923)*, trad. J. Werther, *Prólogo* de Z. Bieńkowski, Kraków 1961.

²⁰ Sobre el contexto biográfico en el *Zamek*, los sentimientos por Milena (Freda) y su esposo (Klamma) ver, entre otros M. Brod, *Franz Kafka*, op. cit., p. 288.

²¹ F. Kafka, *Dzienniki (1910-1923)*, op. cit., p. 416.

6. Kafka F., *Listy do Mileny*, Kraków 1959.
7. Piaseczna D., *Nazwy deminutywne we wczesnej twórczości Fiodora Dostojewskiego*, [en:] *Fiodor Dostojewski – Myśl i dzieło*, Materiales de la Conferencia Científica, Universidad de Lodz, Łódź 1981.
8. Walser M., *Opis formy – studium o Kafce*, traducido por E. Miziołek, Warszawa 1972.
9. Wydmuch M., *Franz Kafka*, Warszawa 1982.

DAVID HERBERT LAWRENCE Y SU PROSA

PROBLEMAS SELECCIONADOS

Romper las convenciones del gusto literario y moral, exponer a los lectores a una mirada a sus propios deseos y visiones ocultas son tareas que el escritor inglés David Herbert Lawrence (1885-1930) emprendió con gran éxito. La Inglaterra puritana, conmocionada por su valentía, no pudo perdonarle durante mucho tiempo el descuido con el que recorrió los rincones de la pasión humana, y ninguno de los críticos contemporáneos le dejó un hilo. Su novela *Kochanek lady Chatterley* resultó ser un escándalo mundial y llevó al editor del libro a „juicio por pornografía”¹. Frieda Lawrence, la esposa del escritor, escribió sobre él: „Fue atacado e insultado. Le irritaba, pero nunca sintió lástima de sí mismo. Fue un incentivo para seguir luchando”².

Nació el 11 de octubre de 1885 en Eastwood en una sencilla familia minera de padre seco y madre cariñosa y educada. Por lo tanto, parecía moldearse en la frontera de dos mundos: la disposición violenta del padre, borracho y aventurero, y la sensibilidad de la madre, una mujer conocida por su va-

¹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, p. 286. En 1960 el juicio terminó favorablemente para el autor, ya que el libro se liberó de las acusaciones de obscenidad y se aceptó para su publicación.

² F. Lawrence, *Wstęp*, [en:] D.H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley*, trad. Z. Sroczyńska, Warszawa 1991, p. 9.

lentía en las opiniones filosóficas y religiosas³. El escritor se refirió a menudo a temas autobiográficos en sus obras. Planteó este tema con especial fuerza en la novela *Synowie i kochankowie* (1913), en la que demostró precisamente que desde muy temprano „le dio la espalda a su padre, a quien le debía muchos rasgos de su temperamento, todo lo «popular» en él, violencia en la ira y la fuerza, instintos”⁴, y que „amaba a su madre como al héroe de Proust de una manera casi morbosa”⁵. Decidió sobre su carrera como escritor de cierta manera en gran parte una coincidencia. Pues muchos años de estudios universitarios y trabajo en la escuela, donde conoció a Miriam, quien secretamente envió sus poemas para su publicación en el „English Review”, „donde fueron inmediatamente aceptados”⁶, lo animó por la editorial del periódico a continuar sus intentos literarios en su juventud. El escritor no se olvidó del papel de Miriam en su camino hacia la escritura. Más tarde escribió sobre ella: „Miriam me lanzó a la carrera literaria con la misma facilidad que una princesa que corta una cinta y deja un barco en el agua”⁷. El debut del libro tuvo lugar en 1911. Fue entonces cuando se publicó *Biały paw*, una novela en la que, como en otras obras en prosa, Lawrence mostró una extraordinaria intensidad de vivencia y análisis de los fenómenos del mundo circundante. De todos modos, la propia vida del escritor le proporcionó ilusión lite-

³ P. Maurois, *Magicy i logicy*, trad. E. Bąkowska, Warszawa 1959, p. 264.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 265.

⁶ Ibidem, p. 268.

⁷ Ibidem, p. 268.

ria, pues se caracterizó por situaciones muy insólitas que se apartaban de la convención social⁸, selladas por ejemplo por un sonoro romance con su futura esposa Frieda, quien abandonó a su marido y a sus tres hijos por él: „ella es asombrosa. Ella es la mujer más maravillosa que he visto en mi vida. Es hija del barón von Richtofen, de la famosa familia Richtofen, pero es realmente maravillosa”⁹: le escribió a Garnett sobre su esposa. Los cónyuges, aunque muy felices, encontraron dificultades, incluso de índole política. Durante la Primera Guerra Mundial, la pasión y las pasiones que acompañaron a los Lawrence, „una vida llena de amor pagano y la liberación de sus instintos”¹⁰, enfrentaron problemas derivados del origen alemán de Frieda. Su marido fue acusado de espionaje y tuvo que emigrar del país. En 1919 se vio obligado a abandonar nuevamente su tierra natal, desde donde se fue a Italia, esta vez en „nombre de la moral”¹¹.

En 1922, en una carta a E.H. Brewster, escribió: „Un día [...] me iré de viaje alrededor del mundo [...] Un día”¹².

Sus viajes dejaron una huella en su prosa, en la que supo mostrar deleite y sensaciones con una fuerza inigualable, pintar cuadros mojigatos (*Mlecze, Zgwałcenie Sabineek*), interpretar rituales y cantos corales. Viajó con su esposa a Ceilán y Australia, México y China. Describió una amistad masculina

⁸ K. Stamirowska, *Wstęp*, [en:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984, p. 8.

⁹ P. Maurois, op. cit., p. 270.

¹⁰ Ibidem, p. 272.

¹¹ P. Mroczkowski, entrada *Lawrence D.H.*, [en:] *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971, p. 279.

¹² D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., p. 243.

na (*Róźdzka barona*) y un hombre fiel a sus ideales (*Kangur*). Sin embargo, el libro más provocativo fue sin duda *The First Lady Chatterley*, publicado por primera vez en 1928 en Italia. Era el manifiesto de un escritor específico, un „evangelio de sensualidad”¹³.

El escritor comenzó a escribir esta novela muchas veces, lo que resultó en que la escribiera en tres versiones, cada una con un título diferente: *The First Lady Chatterley*; *John Thomas and Lady Chatterley* i *Lady Chatterley's Lover*¹⁴. Comenzó a trabajar en marzo de 1927 y siguió haciendo correcciones hasta el final de su vida. En realidad, el libro se publicó después de su muerte¹⁵, y su publicación en los EE. UU. Está fechada en 1944. Lawrence debe esta atmósfera escandalosa que rodea la publicación del libro a su valentía al dar un paso radical en libros. Lawrence debió su coraje „para dar un paso radical en la exposición de la sexualidad humana”¹⁶. No fue un ejemplo de un „romance” que se buscaba en las librerías en ese momento, sino una manifestación de la doctrina de la „confianza en el instinto”. El éxito del libro tuvo mucho que ver con un escándalo, y estuvo relacionado con las „descripciones sexuales desenfrenadas e incluso provocativas de gran alcance”¹⁷. Sin embargo, Lawrence no logró convencer al público de que para él las relacio-

¹³ P. Maurois, op. cit., p. 298.

¹⁴ Z. Sroczyńska, *Posłowie*, [en:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, Warszawa 1987, p. 250.

¹⁵ Fue publicado de forma privada en 1928 en Florencia y luego transportado a Inglaterra en paquetes de varios ejemplares, para no despertar reacciones de censura.

¹⁶ K. Stamirowska, *Wstęp*, [en:] D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., p. 13.

¹⁷ P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999, p. 466.

nes eróticas estaban marcadas por un aspecto ideológico. Opinaba que el progreso tecnológico deja atrás las necesidades humanas y que la contaminación ambiental destruye la relación natural del hombre con la naturaleza. Contrariamente a las suposiciones del escritor, para restaurar las proporciones perturbadas entre las esferas del espíritu y el cuerpo, fue acusado de provocar a la sociedad y reconocido como „un escritor de fama mundial que corrigió el arte al rango de pornografía”¹⁸. Él, por otro lado, no vio el mal por el que se le culpó con tanta vehemencia. En una carta a E.H. Brewster escribió, entre otros: „cuanto antes los jóvenes leen libros que tratan el tema del sexo con honestidad y el debido respeto, mejor para ellos. Ella corre un gran peligro porque es liviana, despreocupada y despectiva con el sexo (esa cosa vergonzosa y sucia), y luego tiene muchos problemas con ella y pierde una oportunidad de vida”¹⁹.

Kochanek Lady Chatterley es una obra sobre esterilización social y sexual. El marido de la heroína de la novela, Clifford Chatterley, es un descendiente inglés de una familia noble, mutilado durante la guerra. Como resultado de sus heridas, quedó discapacitado e impotente, mientras que su esposa sueña con un hijo. Los cónyuges no están satisfechos con la comprensión intelectual, sufren cada vez más la falta de un vínculo erótico. Los estrechos marcos de la vida social aburrieron a Lady Chatterley, quien, gracias a su amistad con un simple forestal, Parkin, descubre un instinto de pasión

¹⁸ G. Sampson, *Historia literatury angielskiej*, trad. P. Graff, Warszawa 1966, p. 1074.

¹⁹ *List do E.H. Brewstera*, con fecha 9 VI 1927, [en:] D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., p. 450.

sexual. Cada día la fascina cada vez más la vitalidad y la belleza del cuerpo de su amante. Ella diría con amargura que „Clifford, incluso en su mejor momento, no tenía una piel tan atractiva y no era tan sobrehumanamente hermosa”²⁰ como Parkin. El amante simple, que ahora la ocupa más que cualquier otra cosa en la que viva, también se convierte en el padre de su hijo. Entonces Lady abandona a su esposo para casarse con su amante y encuentra a Clifford cómodamente en la persona de la Sra. Bolton, una enfermera.

En una de sus cartas, David Lawrence escribió: „la capa verbal es muy indecente; uso las peores palabras en todos sus significados, pero sin embargo el contenido es muy indecente amoral”²¹. Esta provocativa capa exterior de la novela, en la que se describen sin rodeos las páginas de los actos amorosos de los amantes, no pretendía surgir como excitación sexual, sino que sirvió, en opinión del autor, para ilustrar el verdadero valor de la pasión, su casi dimensión sagrada. Lawrence, fascinado por la cultura de los indios y sus relaciones interpersonales naturales, quiso mostrar un modelo de liberación de las restricciones de la moral, haciendo a las personas „fuertes, saludables, felices en el amor, libres de la falsa vergüenza”²². El escritor no podía entender del todo la indignación que causaba su libro entre los críticos, „por qué tanto ruido sobre cosas tan naturales”²³, se preguntó. En su opinión, los fenóme-

²⁰ D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, trad. Z. Sroczyńska, Warszawa 1987, p. 23.

²¹ D.H. Lawrence, *Listy*, op. cit., p. 355.

²² P. Maurois, op. cit., p. 293.

²³ *Ibidem*, p. 280.

nos fisiológicos deben liberarse de los tabúes sociales, porque la pasión salvaje no es un escándalo porque es el resultado de la naturaleza humana. Su lenguaje aparentemente vulgar, llamando a las cosas delectadas, grosero y, a veces, lascivo indignó a una sociedad acostumbrada a los buenos modales. Un crítico escribió: „No pretendo ser un crítico literario, pero reconozco la suciedad por el olor, y aquí hay montones de suciedad, montones podridos y supurantes que apestan hasta el cielo mismo”²⁴. Las reacciones de la crítica oscurecieron la verdadera intención del escritor, hicieron de su novela una obra pornográfica, repugnante, no se entendió que se apegaba a la naturaleza, y trataba sexualmente con reverencia religiosa²⁵, al cuerpo en general. Escribió, entre otros: „Mi gran religión es la creencia de que la sangre y el cuerpo tienen más sabiduría que la mente. Nuestro espíritu puede estar equivocado, pero lo que nuestra sangre experimenta, cree y dice siempre es cierto”²⁶. La novela, corregida por el autor a lo largo de los años, presenta la lucha desenfrenada del cuerpo y el alma, la abstinencia y la devoción a los instintos. El concepto de cuerpo según Lawrence es, después de todo, „una especie de llama, una llama de vela que siempre es simple, pero flexible. La inteligencia es la luz que ilumina las cosas que me rodean, y me atrae – dirá – el misterio de la llama viva que lo que me rodea”²⁷.

²⁴ G. Samson, *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967, p. 1074.

²⁵ P. Maurois, op. cit., p. 291.

²⁶ Ibidem, p. 187.

²⁷ Ibidem, p. 132.

David H. Lawrence deseaba a toda costa luchar contra la pobre moralidad de una sociedad inglesa desprovista de sensaciones humanas. „Quería lograrlo volviendo a las fuentes originales de la libertad, al culto a la naturaleza, a una civilización primitiva sin prohibiciones”²⁸. Buscando la esencia de la felicidad para el hombre, la encontró en la naturaleza, que sus contemporáneos ahogaron con mandatos y prohibiciones, engañando a su felicidad. A lo largo de su obra, buscó fuentes de felicidad que no se encuentran en los patrones habituales sino en el entorno natural del hombre.

Lawrence pagó un alto precio por el „movimiento de liberación” de la sociedad inglesa así concebida; el constante esconderse de la confiscación de libros, de la omnipresente estigmatización e intimidación, convirtió al autor de la novela en un condenado, no en un héroe, Andre Malraux dijo de él: „Su arte es que, con una imagen convincente de sentimiento primitivo y bello, salva la transición de la ficción a la afirmación ética”²⁹, pero pasaron muchos años antes de que recuperara el lugar que le corresponde en la literatura. Las verdades más simples son las más difíciles de comprender.

Bibliografía:

1. Lawrence D.H., *Kochanek Lady Chatterley*, trad. Z. Sroczyńska, Warszawa 1987.
2. Lawrence F., *Wstęp*, [en:] D.H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley*, trad. Z. Sroczyńska, Warszawa 1991.

²⁸ D. Senes, *Najsłynniejsze powieści literatury światowej*, trad. M. Bra-
tuń, Łódź 1995, p. 160.

²⁹ Citado después de D. Szenes, op. cit., p. 160.

3. *List do E.H. Brewstera*, con fecha 9.VI.1927, [en:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984.
4. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
5. Maurois P., *Magicy i logicy*, trad. E. Bąkowska, Warszawa 1959.
6. Mroczkowski P., entrada: *Lawrence D.H.*, [en:] *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa 1971.
7. Mroczkowski P., *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1999.
8. Sampson G., *Historia literatury angielskiej*, trad. P. Graff, Warszawa 1966.
9. Samson G., *Historia literatury angielskiej w zarysie*, Warszawa 1967.
10. Senes D., *Najsłynniejsze powieści literatury światowej*, trad. M. Bratuń, Łódź 1995.
11. Sroczyńska Z., *Posłowie*, [en:] D.H. Lawrence, *Kochanek Lady Chatterley*, Warszawa 1987.
12. Stamirowska K., *Wstęp*, [en:] D.H. Lawrence, *Listy*, Kraków 1984.

LECTURA INFANTIL DE CZESŁAW MIŁOSZ

Leer las lecturas favoritas de los escritores parece no solo descubrir las semillas de su imaginación, sino también respirar la calidez de la habitación de un niño y ese momento de cercanía, cuya fuerza convence por el talento del literario. Es por eso que vale la pena señalar la lectura de la infancia de Czesław Miłosz: *Gucio zaczarowany* por Zofia Urbanowska. Esta novela utiliza el topo de un sueño, en el que el personaje del título se convierte en una mosca con sombrero rojo, gracias a un adivino por pereza, que garantiza su seguridad. Esta extraordinaria historia de ciencia ficción para los más jóvenes, „que combina aventura, ciencia moral, fantasía y conocimiento profundo”¹, se publicó por primera vez en la década de 1980² y luego se reimprimió muchas veces³. Sin embargo, su fuerza radica

¹ K. Heska-Kwaśniewicz, „*Gucio zaczarowany*” Zofii Urbanowskiej, „Guliwer” 1992, No. 6, p. 11. Ver. también D. Mucha, „*Gucio zaczarowany*” – opowieść fantastyczno-przyrodnicza Zofii Urbanowskiej, „Guliwer” 2006, No. 2.

² Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany. Powieść dla młodych dzieci*, Warszawa 1884.

³ Segunda edición – Warszawa 1889, tercera – Warszawa 1897 (con el subtítulo *Powieść dla młodzieży*), cuarta – Warszawa 1908, quinta – Warszawa 1917, sexta – Warszawa 1932. *Gucio zaczarowany* se tradujo al checo (1911), francés (1895) y hebreo (1954). *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, vol. XVI, parte 1, Warszawa 1982, p. 117-120. La novela de Urbanowska antes mencionada fue recibida con muchas voces favorables de los críticos. Ver incl. W. Nowicki, *Przegląd literacki*, „Kłó-

no solo en promover los ideales educativos, sino también en el lugar especial que ocupa en la vida de los grandes polacos. No es ningún secreto que *Gucio zaczarowany*, entre otros, por Jarosław Iwaszkiewicz⁴, Aleksander Wat y Czesław Miłosz.

El premio Nobel polaco expresó su fascinación por el libro de Urbanowska, entre otros en el *Przedmowa* de la edición polaca de 1989. Subrayando la necesidad de reeditarlo, Miłosz escribe sin disimular la emoción: es decir, si uno se convierte en mosca. En realidad, ¿por qué no deberíamos seguir incrementándolo y luego disminuyéndolo, para ver el mundo de formas nuevas y novedosas?⁵ El escritor prácticamente no se separa de esta lectura, vuelve a ella con frecuencia y los retornos se anotan en las páginas de sus obras. No es de extrañar entonces que el enamoramiento de *Gucio zaczarowany* haya encontrado su expresión artística en el volumen del mismo título, publicado en 1962 en Francia. Y aunque aparentemente hay poco del *Gucio* „real”, tomado de Urbanowska, la atmósfera de terror y la fascinación por la vida, vista desde diferentes perspectivas, está presente en cada paso del mencionado ciclo de Miłosz. El poeta escribe sobre este héroe:

sy” 1884, No. 967, p. 27; R.B. (R. Buczyński), *Ruch naukowo-literacki*, „Niwa” 1884, vol. 26, p. 555; „Tygodnik Powszechny” 1884, n° 5, p. 78; „Kraj” 1884, n° 6; „Tygodnik Ilustrowany” 1896, núm. 52.

⁴ El escritor llamó a *Gucio zaczarowany* el primer libro de su infancia (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, p. 15).

⁵ Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany, przedmowa Czesław Miłosz*, Wrocław 1989, p. 7.

Gucio, el niño travieso, se ha convertido en mosca.
Se lavó, según el rito de las moscas, bajo una piedra de azúcar.
Normalmente corría por las cuevas de queso⁶.

También en el libro de Urbanowska, el protagonista explora el mundo desde varias perspectivas: vertical, visitando el piso subterráneo del topo y horizontalmente (vagando por un arroyo)⁷. Ambos personajes parecen omnipresentes en sus viajes, ambos, con incansable fuerza, buscan el conocimiento y la verdad sobre la vida: Guccio Urbanowska a lo largo de todo el sueño, del que despierta; y Guccio Miłosz, hasta su muerte. Miłosz, sin embargo, parece estar escondido detrás de las páginas de las lecturas de Urbanowska y de muchos otros escritores. Sin embargo, encuentra un lugar para su individualidad en una fe inquebrantable en el poder de la imaginación de los niños. Se busca a sí mismo. Logra lograr una cierta estabilidad espiritual en Guccio, sobre lo que Wojciech Karpiński dirá: „Este poema es también un momento de equilibrio poético. Las líneas que lo abrieron atraparon mi imaginación como palabras perfectas y humanas”⁸. El ciclo de Miłosz, titulado *Gucio zaczarowany*, causó problemas de interpretación, de ahí que las importantes observaciones del ganador del Premio Nobel en la entrevista⁹ parecen revelar

⁶ Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, [en:] *Poezje*, Warszawa 1988, p. 294.

⁷ K. Heska-Kwaśniewicz, op. cit., p. 11.

⁸ W. Karpiński, *Spotkania*, „Zeszyty Literackie” 2001, No. 3, p. 49.

⁹ R. Gorczyńska (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.

asociaciones poco claras y posibles interpretaciones. Sin embargo, no dejan de intentar leer todos los mensajes del ciclo.

En el área de la lectura infantil, nada es simple y nada sorprende a lo largo de los años. Si el premio Nobel se refiere a lecturas aparentemente olvidadas, entonces qué certeza que no se atreverá a vincular hechos de su infancia con el camino elegido entre otros a través de la lectura en general, a través del mundo de libros de otras etapas de la vida, constituyendo el camino del enamoramiento literario. Con la misma ansiedad, comenzamos a seguir la trama del protagonista de Urbanowska entre las frases fragmentadas sobre *Gucio zaczarowany*, que, si bien fue concebida como un volumen de poemas con el mismo título que el libro de Zofia Urbanowska, es su profunda metáfora. La ciudad de Miłosz refleja el color de la casa de Guccio. El protagonista del libro de Urbanowska está estrechamente relacionado con la casa, su paisaje y familiares a los que la historia ha salvado momentos amargos (la herida del abuelo durante la batalla de Grochów). La figura de mi abuelo, sobre la que escribe Z. Urbanowska, entre otros: „La figura de este abuelo era hermosa: ojos azules, a pesar de sus setenta años, todavía llenos de vida, miraban el mundo brillantemente; cabello y bigote blanco como la leche reflejados en un rostro rancio, un poco arrugado y con cicatrices”¹⁰, en la obra de Miłosz se convierte en un dato superficial pero muy importante sobre Guccio, que será su abuelo en el futuro. Miłosz escribe sobre él, entre otros:

¹⁰ Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1989, p. 24.

Siempre después, cuando sus pantalones estaban planchados
y cortado el bigote
Pensó, sosteniendo el vaso de alcohol, que los estaba enga-
ñando.
Porque la mosca no debe hablar de la nación y la altura
producción [...] ¹¹.

Hay muchas cosas en común en esta confrontación aparentemente no adherente. Guccio Miłosz no deja de ser una mosca hasta el final de su vida. Miłosz va más allá en la esfera de la maduración de la conciencia de un niño a quien él mismo siente, porque no crece de la constante maravilla del mundo. Llega al final de la vida con una carga de recuerdos, lecturas y „charlatanería” para morir con una mosca y nacer con ella todos los días. Quizás por eso el fragmento que se refiere directamente a *Guccio zaczarowany* fue incluido por el autor en la séptima y penúltima parte del poema del título.

Guccio, el niño travieso, se ha convertido en mosca.
Se lavó, según el rito de las moscas, bajo una piedra de azúcar.
Normalmente corría por las cuevas de queso.
Voló por la ventana hacia el jardín resplandeciente.
Y hay indómitos rayos de hojas
Llevaban una gota tensa de un exceso de arco iris,
Parques de musgo con rocío ligero en las montañas de corteza,
El polvo picante cayó de las columnas flexibles en el centro
del bermellón flores ¹².

Así, ambas obras están unidas por el personaje del héroe convertido en mosca. Nadie tiene ninguna duda de que la

¹¹ Cz. Miłosz, *Guccio zaczarowany*, op. cit.

¹² Ibidem, p. 294.

referencia al insecto omnipresente ofrece un gran campo de posibilidades para los caminos que puede seguir ese héroe, porque son impredecibles y sin marco. Ambas versiones, poética y novedosa, combinan también la hábil fusión de elementos fantásticos con realistas.

Urbanowska lo hace de forma natural, gracias a lo cual despierta la imaginación de los niños con nuevos valores y áreas. Miłosz tampoco se detiene a indagar en la sublime metáfora poética: „entré al interior del lirio con el puente de las cabezas de oro”, dirá, como respondiendo a una instantánea encantada de la vida de Gucio, el buscador de Urbanowska.

Sin embargo, no solo esto conecta ambas obras. Gracias a Urbanowska, Miłosz se centra en la pequeñez y la grandeza. El premio Nobel dirá en una de las entrevistas: „[...] El libro de Urbanowska fue muy memorable para mí, me ayudó a expandir y despertar mi interés por la pequeñez y la grandeza. [...] El ciclo completo es en realidad una exploración de la realidad desde diferentes ángulos de visión, en varias formas¹³”.

El protagonista de Miłosz no parece distinguir entre mañanas en las que a veces es pequeño y a veces grande. Como Gucio Urbanowska, se encuentra con muchos vagabundos en su camino, es incapaz de expresar lo *que es siempre y en todas partes*. Miłosz, siguiendo el ejemplo de Urbanowska, elige como héroe a alguien que puede ser cada uno de nosotros, siempre que *escuche los sonidos del piano* y parezca recolectar *especímenes de la Tierra en una lata verde*. Sin embargo, el momento del despertar es diferente. Mientras

¹³ R. Gorczyńska (Ewa Czarnecka), op. cit., p. 138.

Gucio en la novela despierta de una pesadilla, poco después de que el hada le quita el estigma del castigo, el protagonista hace la siguiente pregunta: „¿Quién confirmará, quién dirá «mío» a un sueño inútil, inútil, apenas invocado? [...]”¹⁴.

El tinte soñador de ambas obras tiene una dimensión diferente, desde el sanador de sueños impuesto por la imaginación de Urbanowska hasta el sueño inútil de Miłosz. El sueño del premio Nobel es como infinito, es una manifestación de la vida que debe identificarse con la vida como sueño. No termina, simplemente entra en un estado diferente de descanso después de la vida. De las palabras de la serie: „Duermo mucho hasta la confesión del poeta: fui valiente. Ocupado. Casi un modelo de virtud. Pero no sirve de nada”¹⁵ es como si un paso, un sueño más cerca de la muerte. El examen de conciencia conecta el sueño con la muerte, que es como si tuviera miedo de venir, empujada por la danza. En el momento del baile, las mañanas inocentes y el zumbido de los insectos, entramos en la casa, de la que nunca salimos realmente. La casa-ciudad de Miłosz brilla: „Y la vida se perdió [...], ya habían nacido descendientes, bailaron sus bailes; su ciudad natal se adentra más en la montaña”. Miłosz parece estar diciendo: mi ciudad se extiende a lo largo de mi cuerpo. Hay „lugares para morir bajo los pies. Esto es mucho para una vida”¹⁶.

¹⁴ Cz. Miłosz, op. cit., p. 306.

¹⁵ Ibidem, p. 304.

¹⁶ Ibidem, p. 291.

Bibliografia:

1. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, vol. XVI, parte 1, Warszawa 1982.
2. Gorczyńska R. (Ewa Czarnecka), *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.
3. Heska-Kwaśniewicz K., „*Gucio zaczarowany*” *Zofii Urbanowskiej*, „Guliwer” 1992, No. 6.
4. Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957.
5. Karpiński W., *Spotkania*, „Zeszyty Literackie” 2001, No. 3.
6. „Kraj” 1884, n° 6.
7. Miłosz Cz., *Gucio zaczarowany*, [en:] *Poezje*, Warszawa 1988.
8. Mucha D., „*Gucio zaczarowany*” – *opowieść fantastyczno-przyrodnicza Zofii Urbanowskiej*, „Guliwer” 2006, No. 2.
9. Nowicki W., *Przegląd literacki*, „Kłosa” 1884, No. 967.
10. R.B. (R. Buczyński), *Ruch naukowo-literacki*, „Niwa” 1884, vol. 26.
11. „Tygodnik Ilustrowany” 1896.
12. „Tygodnik Powszechny” 1884, n° 5.
13. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany. Powieść dla młodych dzieci*, Warszawa 1884.
14. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany, przedmowa Czesław Miłosz*, Wrocław 1989.
15. Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1989.

UNAS PALABRAS SOBRE RUBÉN DARÍO

Pareciera que dado que ya se ha dicho y escrito tanto sobre Rubén Darío en América Latina, nada más fácil que traducir sus obras al polaco. Con toda la disponibilidad, y casi todas las obras de este destacado poeta han sido digitalizadas, a un paso de conocerse a sí mismo y su obra. Sin embargo, al mirar más de cerca la figura del „padre del modernismo”, también podemos ver importantes observaciones. Resulta que al seguir el camino de la vida de Darío, nuestra curiosidad se satisface, ya que se sabe que este pobre adolescente es notado por la crítica, aunque no de inmediato, y su sueño de grandeza se hace realidad. En cierto modo, es cierto, pero cuando conocemos los detalles de su vida, viajes, actividad periodística, vemos una personalidad carismática, curiosa por el mundo y las personas. En la búsqueda del sustento que quería obtener de su trabajo periodístico a toda costa, no seleccionó temas, sino que se lanzó de todas las formas posibles al torbellino de los acontecimientos. A lo largo de los años, los investigadores aterrorizados por el „garabato periodístico” decidieron mejorarlo y transformaron los artículos de cronista escritos por R. Darío en prosa poética. El efecto es patético, ya que los textos revisados han reemplazado a los textos originales a lo largo del tiempo. Hizo más daño que bien. Años más tarde, los investigadores llegaron a la conclusión de que es necesario volver a los artículos de prensa escritos por Darío,

ya que para él constituían un conocimiento invaluable sobre la vida. Darío se lanzó al torbellino de posibles temas siempre que fue posible. Escribió sobre todo, sobre escritores desconocidos, sobre eventos, pero resultó que los capturó a su manera. Siempre trató de adaptar los mensajes más importantes a la nueva información. Si escribió sobre la llegada de la reina desde otro país, agregó el aspecto del viaje de los escritores, tratando de ver en cada momento la necesidad de tomar posición sobre un tema determinado y mostrar sus pensamientos, por lo que uno puede estar tentado decir que su obra literaria no existiría si no fuera por los temas sobre los que escribió en la prensa al principio. La segunda fuente de ideas literarias fueron las profesiones que le dieron pan. Escribió sobre el paquete mientras trabajaba en la oficina de correos, escribió sobre las personas con las que trabajaba y extrajo puñados de la realidad circundante. Observando hábilmente la vida, trató de sacarle toda la verdad. Enriquecido con este conocimiento, adquirió no solo temas y materiales para realizaciones artísticas, sino también un conocimiento considerable de la vida. Dondequiera que estuviera, instantáneamente despertó su entorno con su creatividad; el medio de músicos, pintores y arquitectos; trajo una nueva mirada a los vicios humanos, pero también al conocimiento de la vida. Y debido a que vivió muy rápido, ardió en esta dinámica, se regeneró y volvió a cambiar lugares, ambientes y países. Un trabajo que cuando perdió, reemplazó inmediatamente diferente, sin ser quisquilloso, pero buscando nuevas soluciones, siempre estaba listo para ellas. El pensamiento no convencional le

trajo no solo nuevas impresiones y nuevos amigos, sino también enemigos. A menudo, en conflicto, se arrojaba al vórtice de las coincidencias posteriores a las que estaba abierto, viviendo según el principio: el rey ha muerto, viva el rey.

Los inicios

Rubén Darío (Nombre propio: Félix Rubén García Sarmiento) nació en Metapa, Nicaragua (ahora Ciudad Darío)¹, el 18 de enero de 1867 – murió en León², el 6 de febrero de 1916³. Fue poeta, periodista y diplomático, pero sobre todo, el „padre del modernismo latinoamericano”. „Quién sabe si no el poeta que tuvo la mayor y más duradera influencia en la poesía del siglo XX en el mundo latino. También llamado «el príncipe de las letras españolas (castellanas)»⁴. Como advierte Ewa Łukaszyk: „Gracias a Rubén Darío [...] la poesía latinoamericana de finales del siglo XIX entra en pie de igualdad en la vida de los círculos literarios europeos, por delante del lirismo español, entonces marcado por el silencio posromántico”⁵. El camino seguido por „el representante más destacado del modernismo latinoamericano”⁶ estuvo marcado

¹ *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Küh, Kraków 1982, p. 337.

² León, es una ciudad que aspira a ser la capital de Nicaragua. Rubén Darío pasó su infancia en esta ciudad.

³ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (acceso: 8 de abril de 2020).

⁴ *Ibidem*.

⁵ E. Łukaszyk, N. Pluta, *Historia de las Literaturas Iberoamericanas*, Wrocław 2010, p. 186.

⁶ *Liść wiatru*, op. cit., p. 337.

por hechos tan trágicos en la vida que cuesta creer que el posterior „padre del modernismo” logró convocar tanta belleza, viéndola en sus palabras, su música y su fuerza. Las realidades y tiempos latinoamericanos, en los que vivió, aún más que hoy, allanaron el camino para una carrera a través de la „alta cuna”, el patrimonio familiar y la familia. Lazos, mientras que el empeoramiento de la situación económica y familiar de Rubén Darío hizo que el futuro poeta, debido a la separación de sus padres, se viera obligado a vivir con los abuelos de su tío abuelo. Su educación estuvo tan estrechamente asociado con ellos que incluso firmó sus papeles escolares con el nombre de su abuelo, es decir, Félix Rubén Ramírez. En este punto cabe agregar que su propio nombre: Darío tenía una larga historia, que el poeta escribió en su biografía: Según me dijeron unos ancianos vecinos del pueblo de mi infancia, uno de mis el nombre era el de mi bisabuelo, Darío.

En un pequeño pueblo todos lo conocían como „don Darío” (Sr. Darío); y sus hijos e hijas (ya de nombre) como Los Daríos y Las Daríos. Así que el primer nombre desapareció, tanto que mi bisabuela paterna firmó su nombre como Rita Darío; y esto, la transformación ha adquirido valor legal; porque mi padre, que era comerciante, dirigía todo su negocio a nombre de Manuel Darío [...] ⁷.

Esta y muchas otras valiosas informaciones sobre la vida del futuro poeta, ya en su infancia aclamado como un niño maravilloso que sabía leer con fluidez desde los tres años, se

⁷ R. Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, introducción de A. Piedra, Madrid: Mondadori 1990, p. 3.

proporciona en una autobiografía publicada por él mismo⁸. De esta autobiografía también aprendemos que Rubén Darío, creció sin una madre quien, luego de dejar a su esposo infiel, se instaló en Honduras con otro hombre y construyó su residencia con él⁹. Aunque R. Darío era muy devoto de sus abuelos, sobreviviría enormemente a la muerte de su madre, aunque nunca pensó que podría sufrir tanto como él.

Desde su juventud, Rubén estuvo absorto en la literatura española, que leía. Estuvo dirigido por obras como: *Don Kichot*, *dziela Moratyna*, *Baśnie „Z Tysiąca i Jednej Nocy”*, *Biblia*, „*De Officiis*” *Cycerona i Corinne ou l'Italie*, (*Corinne*) *Madame de Staël*¹⁰. Atragantarse con la lectura pronto resultó en el propio trabajo de Darío. Su primer poema fue publicado en el decimotercer año de vida del poeta y fue re-

⁸ Ver también: R. Darío, *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991, p. 9. También en Polonia podemos leer sobre Rubén Darío que – como señala Jerzy Kühn: escribió poemas desde la niñez, comenzó a publicar muy temprano (*Liść wiatru*, op. cit., p. 337).

⁹ „El comportamiento de su esposo, Manuel, a quien – (como leemos en el *Prólogo de "Cuentos" de Darío – Raquel Arias Careaga* (2002) – le gustaba el alcohol y las mujeres, hizo que Rosa, que estaba embarazada, decidiera dejar la casa del matrimonio, y refugiarse en la ciudad de Metapa, donde nació su hijo Félix Rubén. Los cónyuges llegaron a un acuerdo; Rosa dio a luz a otra hija de Manuel Cándida Rosa, quien murió pocos días después. La relación volvió a entrar en crisis y Rosa dejó a su esposo para vivir con su hijo en la casa de su tía Bernarda Sarmiento, quien vivía con su esposo, el coronel Félix Ramírez Madregila, en la misma ciudad de León. Rosa Sarmiento, la madre de Rubén, pronto conoció a otro hombre y vivió con él en San Marcos de Colón, Honduras” (E. Pupo-Walker, *Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista*, „Anales de Literatura Hispánica-Universidad Complutense de Madrid”, 1972, p. 473).

¹⁰ R. Darío, *La vida de Rubén Darío*, op. cit., p. 12.

cibido con entusiasmo. Las siguientes palabras del biógrafo Teodos Fernández son una clara evidencia de esto:

Pronto también comenzó a escribir sus primeros versos: el soneto que escribió en 1879 se ha conservado y se publicó por primera vez en un periódico poco después de cumplir 13 años: es un elegía bajo el título „Lágrima” que apareció en el diario „El Termómetro”, de la ciudad de Rivas, el 26 de julio de 1880. Poco tiempo después, también colaboró con „El Ensayo”, revista literaria de León, y se hizo famoso como „poeta infantil”. En estos primeros versos, su influencia dominante fueron los poetas españoles de la época: Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce y Ventura de la Vega¹¹.

Rubén Darío también se hizo conocido como un joven muy creativo y un excelente recitador. El citado biógrafo escribe al respecto: „En ese momento (tenía 14 años) tenía previsto publicar su primer libro, *Poezje oraz Eseje w prozie* (*Poesías y artículos en prosa*), que no se publicará hasta el cincuentenario de su muerte. Tenía una memoria increíble, disfrutaba de una gran creatividad y comportamiento, y a menudo se le invitaba a recitar poesía en reuniones sociales y eventos públicos”¹². El futuro destino del talentoso Rubén Darío fue desproporcionado al talento que tuvo desde la infancia. América Latina siempre, hasta hoy, se ha caracterizado por una enorme brecha social, visible no solo en los distritos ricos y pobres de la capital, sino también en el nivel de educación primaria y secundaria estatal y privada. Los niños de familias

¹¹ T. Fernández, *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16 Quórum, 1987, Colección „Protagonistas de América”, p. 10

¹² *Ibidem*, p. 10.

intelectuales adineradas tienen acceso a la educación privada, mientras que los pobres deben contentarse con la educación pública gratuita a un nivel muy bajo. El privilegio de cierta riqueza de la familia del primo de Rubén terminó con la muerte de mi abuelo. El deterioro de la situación económica obligó al niño a estudiar en el colegio de los jesuitas, aunque esta fue una mejor solución que aprender a ser sastre, lo cual fue alentado por una familia pobre. Independientemente de las dificultades objetivas, el mismo joven Rubén condujo su desarrollo del pensamiento intelectual y la sensibilidad poética. Y aunque por un lado buscaba inspiración poética, no le eran indiferentes los aspectos filosóficos de la literatura que leía. Un ejemplo puede ser el descrito por él mismo en de la citada autobiografía, „el interés por la obra de Víctor Hugo, que influyó decisivamente en su poesía. Sus obras de este período también apuntan a la influencia del pensamiento liberal, hostil a la excesiva influencia de la Iglesia católica, como es el caso de su obra *Jesuita* de 1881. En cuanto a su postura política, estuvo más influido por el ecuatoriano Juan Montalvo, a quien imitó deliberadamente en sus primeros artículos periodísticos”¹³. Tal actitud del joven poeta llamó la atención de los políticos liberales, quienes lo persuadieron de vivir en la capital del país, Managua, desde donde pretendían enviarlo a estudiar a Europa con cargo público. La actitud desafiante del joven, que tenía aversión a la iglesia, no sirvió a la carrera que se le ofreció después de la escuela de los jesuitas. Fue una oportunidad para financiar la educación en Europa con dinero estatal del go-

¹³ R. Darío, *La vida de Rubén Darío*, op. cit., p. 12.

bierno de Nicaragua. Sin embargo, las declaraciones de Rubén frustraron por completo esta oportunidad de vida. Y aunque a Rubén se le ofreció una educación en Granada, Nicaragua como resultado de la negativa a educar en Europa, optó por colaborar con los periódicos de la capital: „El Ferrocarril” y „El Porvenir de Nicaragua”. En ese momento, ya no era humilde y evitaba la estabilización a favor de frecuentes cambios de lugar. Este fue también el caso esta vez, porque en agosto de 1882 realizó su primer viaje a El Salvador¹⁴.

Resulta que, a pesar del talento temprano de R. Darío, aclamado como „niño de la poesía” y su debut en la prensa a los 13 años, el poeta no tenía mucho de qué alegrarse; por el contrario – la niñez turbulenta antes mencionada en una casa llena de caos debido a los padres-juerguistas, y luego la racha de sufrimiento por la muerte de sus seres queridos, tuvo un severo impacto desde la infancia en la psique del poeta, decepcionado de la vida y cada vez más pesimista. Cambiar de lugar de residencia, perseguir todas las oportunidades posibles con la esperanza de que cambie algo en la vida de un joven sensible, se convierte con el tiempo en una forma de vida. Sin embargo, contrariamente a los cambios favorables esperados, la vida cotidiana del poeta está llena de decepción y pesimismo.

Así comienza la serie del viaje del escritor. Y aunque los largos viajes que R. Darío también harán que parezca más importante, resulta que los viajes a países vecinos, incluido El Salvador, fueron de gran importancia.

¹⁴ Fuente: <http://archivo.elsalvador.com/noticias/2006/02/06/escenarios-esc4.asp> (acceso 25 II 2021).

En el Salvador

Cuando Rubén Darío llega a El Salvador ya es conocido, aunque solo tiene 15 años. Las huellas en El Salvador se conmemoran hasta el día de hoy no solo nombrando una de las principales calles de la capital con el nombre de Rubén Darío, sino también por las numerosas influencias de los poemas del posterior „padre del modernismo” en la literatura nacional salvadoreña. La información detallada sobre la relación de Darío con este país se encuentra en el trabajo realizado en El Salvador por el investigador intelectual local Carlos Cañas Dinarte. Gracias a su cuidadosa búsqueda de rastros, entre anécdotas y poemas, sabemos hoy que Rubén Darío llegó por primera vez a El Salvador el 8 de agosto de 1882 en el barco Cuarta Carolina al puerto de La Libertad. Fue recibido por el secretario del entonces presidente de Salvador Zaldívar (1834-1903), quien le entregó a Darío, en forma de asistencia, una cuantiosa cantidad de 500 pesos de plata. Cabe agregar, siguiendo a los investigadores, que se sabía que Rubén „vino porque quería casarse”. En apariencia, era un joven delgado, de pelo largo, muy mal vestido y con los bolsillos vacíos. No se ajustaba al hecho de que él ya estaba, no solo en Nicaragua, sino también en El Salvador, conocido por sus excepcionales habilidades de poesía, y estas cualidades generalmente las poseían los ricos representantes de la aristocracia. Por lo tanto, la sorpresa fue bilateral, por un lado el secretario, que estaba acostumbrado a representantes de círculos aristocráticos ricamente vestidos, y por otro, Rubén Darío, que no esperaba tal

honor del presidente, a quien conocía solo letras. Gracias al obsequio, Darío se instaló de inmediato en el hotel de la capital salvadoreña, donde, gracias a los contactos del dueño del restaurante y de la casa de huéspedes, el cantante Egisto P. Petri-lli, rápidamente ingresó al grupo de jóvenes ricos de las mejores familias, asegurándose así él mismo una influencia significativa. Gracias a la protección del presidente, Darío rápidamente estableció numerosos contactos y entre los nuevos escritores, el mayor papel en la trayectoria creativa de Darío lo desempeñará el poeta Francisco Gavida, amante y conocedor de la poesía francesa. Se puede hablar de mucha suerte, porque el conocimiento del francés Alexandrin durante sus traducciones del francés al español realizadas por Darío bajo la atenta mirada de Gavida, afectará no solo a la poesía de Rubén, sino a toda la escuela modernista. Los intentos de armonizar los versos franceses con el registro español dieron como resultado los éxitos posteriores de Rubén Darío, pensando en francés, pero el pensamiento del escritor en español. A pesar de la popularidad que estaba ganando rápidamente¹⁵ y de llevar un estilo de vida muy social bajo los auspicios del presidente, que siempre traía muchos contactos nuevos y proporcionaba seguridad material, Rubén Darío pronto cae en dificultades económicas y problemas de salud¹⁶.

Aunque este suele ser el final de la información sobre la estadía de Darío en El Salvador, aprendemos detalles impor-

¹⁵ Incluso participó en la celebración del centenario en honor a Simón Bolívar recitando su poesía.

¹⁶ Cayó enfermo de viruela.

tantes en las últimas investigaciones. Bueno, la enfermedad de Darío trae un nuevo hilo. Según informa el investigador, no solo la capital de El Salvador fue el lugar de residencia de Darío. Nuevos hilos, directamente relacionados con el tratamiento de la viruela, conducen a la recién creada ciudad de Santa Tecla (Tecla), donde en septiembre de 1883 el médico personal del poeta, Alberto Luna, atiende a los enfermos. Se sabe que el tratamiento fue patrocinado por el Dr. Juan María Gomar Rochac. Darío, recuperándose de su salud, escribió poemas, incluido el famoso *Cantar de los Cantares*. El hilo salvadoreño también introduce algunos datos nuevos sobre la causa de la muerte del poeta, no por cirrosis del hígado, sino por peritonitis. El investigador también incluyó la frase de que „Darío bebía desde los 11 años”¹⁷. De otros datos muestra que la vida de Rubén Darío más allá de sus posibilidades obliga al poeta a regresar a Nicaragua en 1883, de donde se dirige a Chile con la esperanza de mejorar su suerte y sus finanzas menos de un año después¹⁸.

En Chile

Chile siempre ha jugado un papel tan importante en el mapa artístico de América del Sur como París lo ha hecho,

¹⁷ M. Azucena / A. Montalvo Dziejczy dziennik vida@elsalvador.com (consultado el 01 III 2021).

¹⁸ Regresar significaba nuevos problemas. A pesar de la mejora de las condiciones materiales tras recibir un empleo en la Biblioteca Nacional, y las relaciones emocionales con Rosario Murillo, es condenado a ocho días de obras públicas por vagancia. Apenas logra evitar este castigo.

y todavía lo hace, en Europa. Quien rozara los círculos formadores de opinión e influyentes chilenos de la aristocracia podía dormir tranquilo con la convicción de que no podía mejorar. Los ricos círculos aristocráticos se hicieron sentir de vez en cuando, cuidando a escritores, pintores, arquitectos y escultores. Esto se demuestra claramente con dos premios Nobel de literatura sobre siete en América Latina; en 1945 recibió el Premio Nobel Gabriela Mistral, la primera mujer – Premio Nobel en América Latina, y Pablo Neruda (1971).

Este país único, que dicta las modas en el arte de toda América Latina, fue tanto una oportunidad como la prueba más difícil en la vida para muchos artistas latinoamericanos. Este también fue el caso de Rubén Darío. Conociendo la realidad chilena, el poeta probablemente contaba con un milagro, pues recién vestido suntuosamente, que en un principio ocultaba su origen social no aristocrático, fue rápidamente reconocido por los círculos aristocráticos locales. Y aunque la ropa impecable no revelaba su verdadero origen, la falta de modales sociales fue inmediatamente reconocible. El propio Darío escribe al respecto: „[La estadía en Chile – D.M.] Nunca lo olvidaré. Pasé [entonces – nota de D.M.] unas horas más dulces de mi vida, pero también arduas, porque en Chile aprendí a fortalecer mi carácter y a vivir con inteligencia”¹⁹.

Históricamente, la única visita del poeta a Chile proporcionó más que cualquier otro país latinoamericano que hubiera visitado muchas veces. El poeta permaneció en dos ciuda-

¹⁹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

des: la localidad costera de Valparaíso, donde llamó, y Santiago de Chile (la capital). Para un europeo, las ciudades chilenas son similares a las ciudades europeas para los latinoamericanos. Pero nada podría estar más mal. La especificidad de las ciudades chilenas no solo es incomparable, sino también extremadamente importante como lugar de influencia en la psique, y más aún como inspiración creativa para un modernista sensible, enamorado de la belleza.

Para un latinoamericano, el mundo circundante y la naturaleza en cada rincón de América Latina tienen muchas similitudes. Sin embargo, la fuerza de su ocurrencia no es la misma, como lo es la escala de los fenómenos tectónicos (medidos por la fuerza sismológica) y sociales (pobreza y desempleo) más frecuentes que en otros lugares. Sin embargo, el continente latinoamericano visto a través de los ojos de los europeos que no sienten los choques, los terremotos, es completamente diferente, a lo visto a través de los ojos de los latinoamericanos, cuyos ojos tienen una tristeza duradera después de vivir un temblor terrestre, que en América Latina sacuden caso todos los días, aunque un europeo no lo sienta en absoluto. La especificidad de Valparaíso está descrita en su biografía por el poeta. Nadie lo haría mejor. Destaca la ubicación de Valparaíso, sus secretos, terremotos y escaleras. Es en estas circunstancias de cientos de escaleras estiradas y temblores de tierra que Rubén Darío creará nuevas piezas. Por tanto, no se puede pasar por alto el clima en el que se crearon. La distancia desde la capital parece pequeña, pero lo inusual que se siente es enorme. Escribe Pablo Neruda: „Valparaíso está muy cerca de San-

tiago. Sólo montañas puntiagudas y salvajes comparten estas ciudades; en sus copas crecen cactus enormes, erizados y con flores. Sin embargo, algo aún indefinido separa a Santiago de Valparaíso. Santiago es una ciudad atrapada rodeada de muros de nieve. Valparaíso, por el contrario, se abre al mar infinito, al ruido de las calles, a los ojos de los niños”²⁰.

Así que fue a Valparaíso a donde llamó el barco con Rubén Darío a bordo. Muchos años después este hecho fue descrito por Pablo Neruda, quien escribió:

A Chile fue llevado por la marea del mar desde las cálidas aguas del Norte, y el mar lo dejó allí, en una costa dura y dentada, donde el océano le repicaron con espuma y cascabeles, y el viento negro de Valparaíso le saturó sal sonora. Le construiremos un monumento al viento esta noche, y dejaremos que el humo y las voces de la vida en desarrollo lo impregnen, porque esta es su gran poética: atravesada por sueños y sonidos²¹.

El poeta nicaragüense fue recibido en el puerto de Valparaíso el 24 de junio de 1886 por Eduardo Poirier. Pronto también escribió oficialmente en el periódico „El Mercurio” sobre la llegada de R. Darío y el Sr. lo presentó a la intelectualidad chilena²².

Durante su estancia en Valparaíso también trabajó R. Darío. En esta ciudad de la que escribirá P. Neruda:

²⁰ P. Neruda, *Wyznaje, że żyłem. Wspomnienia*, traducido por Z. Szleyen, Warszawa 1976, p. 61.

²¹ Ibidem, p. 117 (citado de un discurso en Buenos Aires).

²² <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

Valparaíso lleno de secretos, curvas y torceduras. Los pobres se ven inundados por las montañas en una gran cascada. Allí se sabe cuándo se come y cómo se viste (también cuándo no se come ni se viste) una multitud inconmensurable de habitantes de las cumbres de las montañas. Cada casa cuelga sus estandartes de lino mojado, y la constante fertilidad arroja a la calle a los niños desnudos tarareando como una colmena, los efectos del amor inagotable²³.

Es en Valparaíso donde se escribirá la primera novela de R. Darío, titulada: *Emelina*. La idea de escribir la obra en prosa surgió de Eduardo Poirier, quien instó a Rubén a participar en el concurso Varela organizado por el diario „La Unión de Valparaíso”. Debido al poco tiempo para escribir, ya que la fecha límite para enviar trabajos era el 1 de agosto, Rubén tenía solo diez días. Aunque sí escribió, no recibió ningún premio, quizás por deficiencias por falta de preparación. Sin embargo, la obra se publicó dos años después, en 1887. La novela de *Emelina*, que luego no escatimó críticas por sus defectos, fue la primera obra escrita en Chile²⁴. Pro-

²³ P. Neruda, op. cit., p. 61.

²⁴ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

„Las críticas resultaron dolorosas. Un escritor, Francisco Contreras, comentó sobre la novela de Darío tantos años después: «Escrita en diez días, la novela adolece de las deficiencias de la improvisación y la poca habilidad de Darío en un género que nunca debió dominar, arbitrario o sin importancia, convencional hablando de personajes, descripciones librescas e ingenuas de Londres y París» (Rubén Darío: *jego życie i dzieło*. Santiago: Ercilla, 1937, p. 296)”. El propio poeta tampoco quedó satisfecho con su obra, ya que en el *Prólogo* que se publicará en 1887 escribió: „En el prólogo del libro, Rubén Darío calificó esta novela como un pecado de juventud: «En

bablemente Darío vagaba por las calles de Valparaíso con sensación de derrota luego del resultado de la competencia que no ganó. Desde el punto de vista del escritor que no fue premiado, no solo fue una competencia fallida, sino incluso una pérdida. No sabemos cómo lidió con esta culpa. Quizás vagó por las calles de Valparaíso y esos incontables pasos de los que escribió P. Neruda:

Las escaleras suben y bajan. Se vuelven delgados, tan débiles como el cabello, descansan un poco y se elevan verticalmente. Se desmayan. Tienen prisa. Ellos se retiran. Vuelven. No tienen fin.

¿Cuántas de estas escaleras? Cuantos grados hay? ¿Cuántos pies en cada paso? ¿Cuántos siglos de escalones, cuántos subiendo y bajando con un libro, con tomates, con pescado, con botellas, con pan? ¿Cuántos miles de horas han roto estos pasos y los han convertido en un canal por el que fluye el agua, jugando y llorando?

¡Escaleras!

Ninguna ciudad los ha esparcido tanto, no los ha desgarrado, en su historia, no los ha desvanecido en su rostro y no los ha unido tanto como Valparaíso. La faz de ninguna de las ciudades tenía tantos surcos por donde parten y llegan los vivos, como si siempre hubieran descendido al principio de la vida²⁵.

cuanto a la gran debilidad de esta obra, es la misma atención de Goncourt, refiriéndose a su hermoso e incomparable original»²⁵.

²⁵ P. Neruda, op. cit., p. 64. Y más: „¡Aquí están las escaleras en medio de las cuales crecía un cardo con flores violetas! ¡Estas escaleras fueron subidas por un marinero que regresaba de Asia, quien encontró su hogar enriquecido con una nueva sonrisa o agotado por una terrible au-

Poco después de la adjudicación del concurso, en agosto de 1886, Rubén Darío se entregó a lo más importante de la carrera de Rubén Darío. Santiago de Chile, la capital de Chile, para presentarse a la juventud literaria y trabajar como redactor en el diario „La Época”. El poeta describió su estancia en la capital con las siguientes palabras: „vida a base de arenque y cerveza en una casa alemana, para que pudiera vestirse elegantemente, como corresponde a mis amigos aristocráticos”²⁶. Sin embargo, de esta impresión aparentemente borrosa surge una verdad mucho más dramática. La búsqueda de la aceptación por parte de los círculos aristocráticos atravesó el medio de la juventud, los hijos de la aristocracia. No es fácil imaginar a Darío, sin modales aristocráticos, tratando de ser aceptado en este grupo social, la única fuerza influyente en el país. Esto se puede ver desde dos puntos de vista de los mis-

sencia! ¡Aquí están las escaleras de las que cayó un borracho como un meteoro negro! Estos son los pasos por los que sale el sol para ofrecer su amor a los cerros.

Si recorrimos todos los escalones de la ciudad de Valparaíso, equivaldría a caminar alrededor del mundo.

¡Doloroso mi Valparaíso!... ¿Qué perturbó la soledad del Pacífico Sur? ¿Una estrella fugaz o una pelea de gusanos cuya fosforescencia sobrevivió a la catástrofe?

¡Noche sobre Valparaíso! Un punto del planeta se iluminó, diminuto en un universo vacío. Las luciérnagas parpadearon y una herradura dorada brilló entre los picos de las montañas.

De hecho, después una inconmensurable oscuridad vacía reveló colosales figuras que multiplicaron la luz. Aldebarán temblaba en su eterno latir, Cassiopeia colgaba sus vestiduras sobre la puerta del cielo mientras el fluido de la Vía Láctea inundaba el silencioso carro de la Cruz del Sur”.

²⁶ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

mos hechos. Según datos de Wikipedia, Darío no fue aceptado por la aristocracia chilena, por cuyo favor se esforzó tanto. Así lo evidencia la siguiente información: „Durante el período chileno, Darío vivió en condiciones muy precarias y tuvo que soportar constantes humillaciones por parte de la aristocracia, que lo despreciaba por no desarmar”²⁷. Que raro es otro punto de vista: la publicación de sus cuentos y poemas provocó el aplauso inmediato de sus contemporáneos que apreciaron la novedad de su trabajo y vieron el surgimiento de una nueva corriente literaria en Chile: el modernismo. „Así, Rubén Darío se encontró en el centro de la discusión intelectual, y su participación en los encuentros de Pedro Balmaceda Toro fue de fundamental importancia. En ese momento, publicó su segundo libro en Chile: *Abrojos (Osty)* (1887)”²⁸. Incluso a partir de reflexiones superficiales, surge una imagen completamente diferente de la realidad. Y aunque difícil hoy, sin embargo, para ser presentado objetivamente, vale la pena combinar algunas de las observaciones. Las palabras del poeta chileno Pablo Neruda, citadas anteriormente, pueden ser de ayuda en este punto. El camino a la fama y al Premio Nobel llevó a este hombre discreto y también pobre a través de la influencia de la aristocracia chilena afincada en Santiago de Chile. Mucha información valiosa sobre Chile sobre sus habitantes, atmósfera y especificidad la proporciona

²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (acceso: 8 de abril de 2020).

²⁸ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

la publicación autobiográfica de Pablo Neruda titulada *Wyznaje, że żyłem. Wspomnienia*²⁹.

Cabe agregar que gracias a los recuerdos de Neruda, conocemos las realidades de la capital chilena de Santiago de Chile, la capital de Pablo Neruda, en este libro autobiográfico que escribe, entre otros:

Quando mis amigos me preguntaron qué era Hacienda ahora, le respondí con una cara importante: – Me estoy preparando para un viaje importante, me voy a Europa. Esto continuó hasta que conocí a mi amigo Bianchi. En Chile, la familia Bianchi es un clan noble. Hay pintores y músicos populares, jueces, escritores, arqueólogos e investigadores de los Andes; todos en esta familia son ingeniosos y perspicaces. Un amigo mío, que era embajador y conocía los secretos del Ministerio, preguntó: ¿Todavía no tienes una cita?. Los tendré estos días, como me aseguran los juicios del artista protector en el ministerio. Bianchi sonrió y dijo: Iremos al ministro. Me tomó del brazo y caminamos hacia las escaleras de mármol. Los porteros y funcionarios se separaron apresuradamente frente a nosotros [...]³⁰.

Fue muy similar con Rubén Darío. Pese al ambiente desfavorable entre la aristocracia chilena, Rubén logró ganarse el favor, entre otros hijo del entonces presidente de la República, el poeta Pedro Balmaceda Toro. Gracias a su apoyo y a otro amigo, Manuel Rodríguez Mendoza, a quien dedicó el libro,

²⁹ P. Neruda, op. cit. En este fascinante libro se dedica mucho espacio a los influyentes círculos de la aristocracia, gracias a los cuales Pablo Neruda va a Europa, y luego recibe la mayor distinción literaria, que es el Premio Nobel.

³⁰ P. Neruda, op. cit., p. 67-68.

Darío logró publicar su primer libro de poemas, *Abrojos* en español. (*Los Cardos*), que apareció en marzo de 1887. Es un gran éxito, que también creó un ambiente mucho mejor entre los escritores chilenos contemporáneos que abrazaron con entusiasmo la nueva corriente literaria que surgió en Chile, a saber, el modernismo³¹. Según fuentes chilenas, la capital se ha convertido en una ciudad muy inspiradora para el „padre del modernismo”, donde creó muchos de sus poemas e historias. „Visitó el Parque Cousiño, Cerro Santa Lucía, Alameda de las Delicias y la Biblioteca Nacional de Chile. Estos lugares inspiraron sus obras más famosas de la época chilena: la más importante *Azul*”³². Pronto Rubén Darío regresa a Valparaíso, donde vive desde febrero a septiembre de 1887, participando en la vida literaria y participando en concursos locales. En marzo de 1887, también asumió el nuevo cargo de inspector de aduanas, lo que lo impulsó a escribir un cuento titulado *El Fardo* (español para *Paquete*). Una estancia en Valparaíso sobre la que escribirá Pablo Neruda:

Valparaíso brillaba contra la noche general. En el camino del mundo al mundo, surgieron barcos disfrazados de palomas de colores increíblemente coloridos, barcos llenos de aromas, fragatas hambrientas, mantenidas en el Cabo de Hornos por más tiempo del asignado... A menudo sucedía que inmediatamente después del aterrizaje, la gente lanzaba ellos mismos como alimento. Fueron días salvajes y fantásticos, cuando los océanos se unieron solo a través del remoto es-

³¹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

³² <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 de febrero de 2021).

trecho patagónico. En esos días, la ciudad de Valparaíso pagaba con buena moneda el trabajo de las cuadrillas que la escupían y la amaban. Entonces Valparaíso se ilumina y se vuelve dorado oscuro; se transforma en naranjo marino y decora las hojas; da frescor, sombra y gran fruto [...].

El puerto es el choque del mar con la naturaleza que se escapa al pie de la montaña. En la lucha final, sin embargo, el hombre sale victorioso. Los picos y la alta mar definían la ciudad, la uniformaban, pero no como cuarteles, porque le daban algo de fantasía primaveral³³.

Fue en esta ciudad, en Valparaíso, donde Rubén Darío escribió sus próximas obras, entre ellas un poema sobre una batalla naval³⁴. Cuando deja Valparaíso por un tiempo y comienza a trabajar en la capital, esta vez en el diario „El Heraldo”³⁵, regresará en julio de 1888 a esta extraordinaria ciudad, „que está llena de secretos, giros y vueltas”³⁶. Es en Valparaíso donde, gracias a la ayuda de los „amigos Eduard Poirier y Eduard de la Barra”, se publicará la obra más importante del modernismo, conocida como *La revolución literaria*, un volumen de poemas y prosa titulado *Azul* de Rubén Darío publicado anteriormente en Chile desde febrero de 1886 hasta junio de 1888³⁷.

³³ P. Neruda, op. cit.

³⁴ Entre otros: „Canto Épico a las glorias de Chile, y un poema sobre el Combate Naval de Iquique, y Las rosas andinas: rimas y contra-rimas... memoria chilena” <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 de febrero de 2021).

³⁵ De febrero a abril de 1888.

³⁶ P. Neruda, op. cit., p. 65.

³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo (acceso: 08 IV 2020).

El libro no fue un éxito inmediato, pero fue muy bien recibido por el influyente novelista y crítico literario español Juan Valera, quien publicó dos cartas a Darío en el diario madrileño „El Imparcial” en octubre de 1888, en el que, aunque lo acusaba de excesiva influencia francesa (su „galicanismo mental”, como decía Valéry), lo consideraba „un prosista y poeta de gran talento”. Fueron estas cartas de Valéry, luego publicadas en la prensa chilena y en otros países, las que garantizaron la fama de Darío para siempre³⁸.

Darío tenía muchas ganas de volver a Chile, el cual partió en 1989 en el buque Cachapoal con salida desde el puerto de Valparaíso. Aunque soñaba con volver en 1912, mi mala salud le permitió hacerlo. Cerca de la muerte, que le aterrorizaba, ya no podía visitar a los amigos chilenos con los que mantenía correspondencia, especialmente Luis Orry Luco, sin ocultar su deseo de regresar³⁹.

Bibliografía:

1. Azucena M., Montalvo A., Dziejniejszy dziennik vida@elsalvador.com
2. Darío R., *Autobiografía. Oro de Mallorca*, introducción de A. Piedra, Madrid: Mondadori 1990.
3. Darío R., *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, Caracas 1991.
4. Fernández T., *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16 Quórum, 1987, Colección „Protagonistas de América”.
5. <http://archivo.elsalvador.com/noticias/2006/02/06/escenarios/esc4.asp>
6. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html>
7. https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo
8. *Liść wiatru. Antologia opowiadań Ameryki Środkowej*, seleccionada, editada y *Posłowie* por J. Kühn, Kraków 1982.

³⁸ Ibidem.

³⁹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3700.html> (consultado el 25 II 2021).

9. Łukaszyk E., Pluta N., *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010.
10. Neruda P., *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*, traducido por Z. Szleyen, Warszawa 1976.
11. Pupo-Walker E., *Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista*, „Anales de Literatura Hispanoamericana Universidad Complutense de Madrids”, 1972, p. 473.

MARIA RILKE Y SU AMOR

Muchos años de conocimiento del escritor alemán de origen ruso, Lou Andreas-Salomé, con el poeta austríaco, Rainer Maria Rilke, dieron como resultado una correspondencia creativa, que se tradujo en cientos de cartas y reflejó el proceso creativo de sus autores. Es posible que el arte epistolar, para el que indudablemente debería considerarse la escritura de cartas¹, no sea por primera vez una fuente de información valiosa sobre las grandes individualidades literarias. Antes, sin embargo, sobre las propias listas, unas palabras sobre sus autores.

Lou Andreas-Salomé (12 de febrero de 1861 - 5 de febrero de 1937) escritor, „cazador de corazones de hombres”, „coleccionista de grandes nombres”. Su origen se remonta a los lazos franco-rusos después de su padre y los lazos danés-alemanes después de su madre. Era la hija menor de un general ruso, criada en el lado de la vida zarista, pero con un espíritu de amor por el pueblo ruso. Sus lazos con su tierra natal rusa eran fuertes y nunca cesaron. Estaba encantada con la literatura de Rusia y la cultura de este país que, a pesar de que escribió en alemán, siempre trató a Rusia como su verdadera patria. Llamada en los círculos alemanes „bruja rusa”, pasó a la historia no como escritora, sino como amiga de Fre-

¹ Ver S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1938.

derick Nietzsche, el autor de un romance de alto perfil con un gran filósofo. En 1894, escribió un libro sobre él titulado *Fryderyk Nietzsche w swoich dziełach* en sus obras². Fue autora de tratados, entre ellos: *Niewczesne rozważania* (1873-1876), *Ludzkie, arcyludzkie* (1878-1880), *Wiedza radosna* (1882), *Z genealogii moralności* (1887). Percibida de manera diferente debido a estos tratados, a menudo mundanos escandalosos, así como numerosas opiniones „expresadas sin énfasis y diseñadas para escandalizar a la gente”³, probablemente era una personalidad sobresaliente. Cierta característica son las palabras de Peter Gast, amigo de Nietzsche, que escribió sobre ella en una carta a su amigo:

Es un verdadero genio, de carácter heroico. Una figura un poco más alta que yo, bien formada, de grandes proporciones, rubia, con la expresión del rostro de una antigua romana. Sus ideas nos permiten adivinar que está dispuesta a sopesar todo, hasta los horizontes más lejanos del pensamiento, tanto en el sentido moral como intelectual; como dije, es un genio del espíritu y del sentimiento⁴.

Lou Andreas-Salomé (el entonces famoso escritor alemán de 36 años) y Rainer Maria Rilke (poeta austríaco de 21 años) se encuentran por primera vez en Múnich en la primavera de 1897.

² Este interesante estudio psicológico y filosófico de Nietzsche después de su muerte fue „descrito como un acto de venganza por la mujer que fue rechazada y herida en su amor” (W. Markowska, *Słowo wstępne*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, Warszawa 1980).

³ W. Markowska, op. cit., p. 18.

⁴ Citado después de W. Markowska, op. cit., p. 17-18.

En ese momento, Salomé estaba realmente en el apogeo de su fama. No fue casualidad que Rilke escribiera en una carta a su madre: „He conocido a un escritor famoso”⁵. Su obra tuvo dos partidarios que hablaban halagadoramente en las palabras: „el más espiritual, el más profundo psicológicamente entre los escritores contemporáneos”⁶, pero también tuvo muchos opositores, acusándola de filosofar excesivo, lenguaje hermético y la „falta de una descripción realista de los estados del ser humano y sus experiencias”⁷. La fama literaria trajo su cuento titulado *Ruth*, en la que la autor trata los temas de dilemas y búsquedas religiosas. Pasó mucho tiempo explorando el conocimiento de la teoría del conocimiento y los estudios religiosos. „Con los años, se ha convertido en una luchadora por la emancipación de la mujer en términos sociales y morales”⁸. En los años 1911-1914, fue una apasionada del psicoanálisis. Una etapa importante de su vida fue el conocimiento de Paul Reé, con quien, según los biógrafos, mantuvo una relación „blanca”. Estudiaron y crearon juntos hasta el final de la trágica vida de Reé, quien murió en un accidente.

En esta etapa de su vida, conoció a Lou Andreas-Salomé-Rainer Maria Rilke, quien, conociendo el turbulento pasado de Lou, nunca preguntó por ella.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) es un poeta austríaco. Autor del famoso *Księgi godzin* (1905), escrito bajo la in-

⁵ Citado después de W. Markowska, op. cit., p. 23.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 25.

fluencia de un viaje a Rusia con Lou Andreas-Salomé. También publicó volúmenes de poemas: *Nowe poezje* (1907-1908), un libro escrito bajo la influencia de su amistad con el escultor francés Rodin; *Elegie Dunejskie* (1923) y *Sonety do Orfeusza* (1910), considerada su obra cumbre. También fue autora de *Malte* (1910), obra que presagia „la literatura existencial moderna”⁹. En su poesía predicó la degradación de los valores humanos y exploró el misterio del ser con el mayor entusiasmo, enfocándose en el problema de la relación entre la vida y la muerte. Austriaco de origen, por elección fue partidario de la literatura y la lengua francesas, que conocía a la perfección y en las que escribía. Norbert Fuest, en su libro *Rilke in seiner Zeit* (1975), publicado en Frankfurt am Main, dedicó un capítulo de la obra francesa de Rilke. Rilke hablaba francés con fluidez y creaba y realizaba correspondencia en él. N. Fuest, reconociendo el suelo francés como „prestado” por Rilke, escribe, entre otras cosas: „Si Rolke hubiera dejado atrás solo estas 300 poesías francesas, habría sido una de las voces más obstinadas e independientes del siglo”¹⁰. La estancia de Rilke en Francia también se trata de amistades. Los más importantes fueron el conocimiento de Paul Valéry¹¹ y André Gid¹².

⁹ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, p. 415.

¹⁰ Cita de: W. Szewczyk, *Marnotrawstwo serca czyli Lou Andreas-Salomé*, Katowice 1980, p. 243.

¹¹ A través de él, Rilke „hizo su debut en Commerce, una prestigiosa revista de arte francesa” (Ibidem).

¹² Fue André Gide quien aseguró el legado francés de Rilke durante la Primera Guerra Mundial (Ibidem).

Hasta aquí la biografía del diccionario de Rilke, porque su mundo real era precisamente su relación con Lou Andreas-Salomé, por la que se sentía adorado y encantado. „Creía en ella, como se cree en una deidad, la adoró, casi le rezó, cada palabra de ella era un oráculo para él, cada distancia de ella era una desgracia”¹³. La gran importancia de conocer a Lou Andreas-Salomé y Rilke se ha escrito muchas veces, pero las más apropiadas parecen ser las palabras del germanista germano-estadounidense Bernhard Blume en San Francisco en 1975. Leemos en él:

Si es posible describir un avance en el desarrollo de Rilke a un hombre, ese fue Lou Andreas Salomé, [...]. Cuando (se conocieron) no era más que un ambicioso empresario literario [que poseía sólo – nota de D.M.] un talento puramente formal: secundario, sentimental [...]. Lou, por otro lado, no solo era mayor que Rilke; extremadamente inteligente, conocedor del mundo [...], lo apartó del horizonte provinciano de sus inicios y le infundió confianza en sí mismo [...]. Ella fue el único hombre en su vida con quien habló con total honestidad. Lou nunca se había dado cuenta de que Rilke estaba más allá de ella; paso a paso la superó en profundidad, amplitud de pensamiento [...] y también con bondad humana¹⁴.

Los primeros años de su relación con Lou dieron sus frutos con los ensayos más profundos del poeta sobre la teoría del arte, la religión y la literatura. El equilibrio de influencia en la obra de Rilke desde su relación con Lou no es solo una aventura intelectual, sino también, y quizás sobre todo, el contacto

¹³ W. Markowska, op. cit., p. 42.

¹⁴ Cita de W. Szewczyk, op. cit., p. 139.

con Rusia, su literatura y su cultura, con la que Rilke entró en contacto gracias a dos viajes a Rusia gracias a la iniciativa de Lou. Gracias a ella, Rilke le escribirá a la pintora Paula Becker: „Para mí, Rusia se ha convertido en mi patria y mi paraíso”¹⁵. El poeta conoció al pueblo ruso sencillo y a León Tolstoi gracias a Lou. Se enamoró de la literatura rusa, a menudo leyéndola en el original (por ejemplo, las obras de Dostoievski) y traduciendo (incluyendo Unas palabras sobre el regimiento de Igor). Y aunque la actitud de Rilke hacia Rusia, como la propia Lou, fue idealizada, es innegable que ella y Lou decidieron continuar sus estudios de ruso: lengua, literatura, arte y relaciones sociales¹⁶. A través de su contacto con la cultura rusa, el poeta claramente maduró. Era evidente en su creatividad y correspondencia. Escribió, entre otras cosas, a Lisa Heise: „Rusia (lo reconocerás por libros, como *El libro de las horas*) se convirtió, en cierto sentido, en la base de mi experiencia y recepción, así como a partir de 1902 París – incomparable – se convirtió en la base de mi voluntad para dar forma”¹⁷.

Pero también para Lou Andreas-Salomé, conocer a Rilke no fue una aventura cualquiera, aunque tanto antes como después de él ella sucumbió a muchas fascinaciones emocionales¹⁸. El tiempo de convivencia con Rilke (1897-1901), viajar juntos y conocer Rusia con él, fue para Lou Andreas-

¹⁵ Cita de W. Markowska, op. cit. p. 46.

¹⁶ W. Szewczyk, op. cit., p. 153.

¹⁷ Cita de Ibidem.

¹⁸ Más sobre la vida emocional de Lou Andreas-Salomé, entre otros, en el libro de H.F. Peters titulado *My Sister, My Spouse*, Nueva York 1962 y en el libro de W. Szewczyk, op. cit.

Salomé una etapa importante de su vida, en la que se conjugaron amor y poesía, arte y religión, vida y mito.

Una fuente adicional de conocimiento sobre el afecto y la fascinación de Rilke por Lou Andreas-Salomé son sus cartas, escritas hasta el final de su vida. Su carácter y la sensación que respiran es un estudio psicológico extraordinario. Porque Rilke fue completamente honesto con Lou. Nunca hubo un silencio en el corazón de Rilke. El inquieto poeta, destrozado por búsquedas internas, dejó un documento único de su vida: las cartas a Lou Andreas-Salomé. Escritos de 1897 a 1926, llegaron a Lou, que vivía en Alemania, desde París, Roma, Praga, Sopot, Oliwa, desde el castillo de Muzot en Suiza (por nombrar solo algunos de los paraderos del autor aún errante *Malte*). Fascinado por la personalidad de una mujer 16 años mayor que él, Rilke le escribirá -desde su temprana juventud, cuando compartieron su amor, hasta los últimos días de sus vidas que soportó su amistad- sobre todo. Así, esta correspondencia es un relato de las experiencias personales del poeta (incluida su esposa), innumerables viajes (por Rusia, toda Europa, Egipto), experiencias después de la lectura (Prost, Dostoyevsky), impresiones sobre Rodin y Tolstoi o quizás las más completas. Analizó y describió viajes por el propio tiempo y por el mismo.

Listy, los hechos de la vida constituyen un porcentaje mucho menor que los pensamientos y comentarios sobre uno mismo, sobre los dilemas internos y la espera. „Ahora tengo que esperar pacientemente durante horas de nuevo para que las palabras fluyan con más facilidad para mí”, le escribió

a Lou Salomé en 1903. Un análisis en profundidad de los propios estados mentales, sus determinantes e impacto en la obra del autor de las *Elegie Dunejskie* encontró una profunda reflexión en *Listy*. La correspondencia con una mujer apasionada por el psicoanálisis, amiga de Nietzsche y amiga de Freud, parece estar dedicada a viajar por mi propio interior. Como puede ver, Lou Andreas Salomé podría crear un ambiente excelente para un acuerdo con Rilke.

Gracias a esto, hoy tenemos la oportunidad de participar en el proceso creativo del poeta por un tiempo, o más bien en momentos en los que la inspiración no siguió tanto como él soñaba.

Las cartas de varias páginas fueron escritas sin el menor sentido del deber, creadas por una necesidad que bordea la inspiración, por eso a veces es tan difícil estar de acuerdo con las palabras del poeta que espera días mejores para poder hacerlo y crear de nuevo. Así, esta correspondencia es un recurso excepcional: complementa, en cierto modo, las páginas que faltan en la obra de Rilke, incluso en los períodos de su silencio poético. Las descripciones de los encuentros con León Tolstoi o la gran aventura que la obra de Rodin supuso para el autor de los *Sonety Orfeusza* son inigualables.

El período de casi treinta años del intercambio de ideas en una carta registró con bastante cuidado el estado de conciencia del poeta. También hay un estudio del conocimiento sobre la época. Los pensamientos de Rilke viajan a través de las páginas de sus cartas a todos los lados de sus intereses. En este punto, sería necesario citar muchas citas de esta corres-

pondencia; incluso el tema del arte, que el autor de las *Elegie Dunejskie* describe:

[...] Verás, yo tampoco quiero separar la vida del arte, sé que se fusionan en algún momento [...] Ellos [p. ej. Rodin y otros como él – D.M.] siempre vivieron solo con su arte, concentrados en este tema, dejando todo lo demás a un lado. [...] Por eso es que con tanto anhelo y con tanta impaciencia me gustaría dedicarme por completo a mi trabajo. Sé que no puedo arrancar mi vida de mi destino, porque está fusionado con él, pero tengo que encontrar la fuerza para llevar cada momento de él donde hay soledad, paz, silencio de un día lleno de trabajo, solo ahí él puede encontrarme, algo que ella me predijo, y solo ahí, Lou, tienes que buscarme. Ten paciencia conmigo ya que te doy una larga espera. Has seguido el camino del sabio, y yo camino como animales para los que ha pasado el período de protección¹⁹.

Listy también contienen las respuestas de Lou Andreas-Salomé, quien actúa como protector del alma de Rilke y, en cierto modo, lo ama. Su actitud racional, aunque cálida, hacia el poeta se puede ver a través de las cartas de la mujer adorada por Rilke, que recibe claveles y lirios del valle, etc.

La escritora se ahorra los consejos de Rilke, le brinda paz e inspiración y le da fuerza. Escribe, entre otras cosas, „[...] Creo que siempre que puedes escribir más libremente sobre ti mismo, sobre lo que te molesta, sientes cierto alivio por eso. Probablemente también porque sus cartas van a la persona para

¹⁹ *Rilke do Lou Andreas-Salomé w Berlinie – Westend, Oberneuland pod Bremą, 11 sierpnia 1903 roku (wtorek)*, p. 209, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.

quien la alegría de vivir es algo natural. Porque, Rainer, nunca he tenido otra fuerza que esa alegría innata en la vida”²⁰.

Esta alegría de vivir no es un eslogan. Lou Andreas-Salomé rodea a Rilke de pensamientos positivos, le da optimismo, le explica el estado de sus experiencias y le anima. Al contrario de las cartas de Rilke, que a menudo contienen poemas dirigidos a Lou, ella responde con la mirada fría del investigador, leyéndolos una y otra vez en forma de casi conferencias. En una de sus cartas leemos, entre otras:

[...] Si bien tienes una conciencia tan fuerte y constante de tus inhibiciones, no sucede de tal manera que tu fuerza creativa y plenitud de talento se manifieste solo de tiempo en tiempo, en algunos momentos desprendidos de tus experiencias más importantes en toda la continuidad, solo en algunas obras individuales – no, no es así, eres tú quien siempre puede, cuando te sientas mal y desesperado, encontrar una expresión para tus estados en tus obras, no serían lo que son, si no se fusionaran en uno en ti, en la única experiencia que te sientes ajena, desprendida de todo, alejándote de ti en el deseo de exteriorizarla, pero en él y al mismo tiempo que te arranca en algún lugar del fondo de tu ser, es por eso que entonces sientes vacío y soledad²¹.

Esa única oración, que es un tercio de la carta, ejemplifica el estilo epistolar de Lou. También refleja la atmósfera de su pensamiento y actitud hacia Rilke. El psicoanálisis de Lou,

²⁰ *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu – Berlin-Westend, Ruster-nallee 36, 5 lipca 1903 [niedziela]*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., p. 161.

²¹ *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu, Getynga, czwartek [2 lipca 1914]*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., p. 437-438.

que aparece en todas partes en las *Listy*, es también una explicación segura de la correspondencia de treinta años. A pesar de las diversas etapas de la relación de Lou y Rilke, así como de las rupturas y el silencio²², Rilke vuelve a la correspondencia con Lou como una fuente de fuerza, sin la cual no puede existir, a pesar de que a Lou se le prohibió escribirse a sí misma durante el período de ruptura²³.

Su destino no se pudo predecir. Rilke, 16 años menor que Lou, muere varios años antes que ella, en 1927. En homenaje a él, Lou escribió el libro *Rainer Maria Rilke*, en el que trazó sus sentimientos de amor y amistad. El libro fue publicado por Insel-Verlag en 1929²⁴.

Bibliografía:

1. *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu, Getynga, czwartek [2 lipca 1914]*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.
2. *Lou Andreas-Salomé do Rilkego w Paryżu – Berlin-Westend, Ruster-nallee 36, 5 lipca 1903 [niedziela]*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.
3. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
4. Markowska W., *Słowo wstępne*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, Warszawa 1980.

²² „Estuvieron en silencio durante más de dos años, y finalmente Rilke los interrumpió a Lou con su primera carta desde su separación” (A. Milska, comentario sobre el capítulo *Wielkie wędrowanie*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., p. 151).

²³ „Lou, al separarse, permitió que Rilke le escribiera sólo en la «peor hora»” (Ibidem, p. 151).

²⁴ R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, op. cit., p. 573.

5. Milska A., comentario sobre el capítulo *Wielkie wędrowanie*, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.
6. Peters H.F., *My Sister, My Spouse*, Nueva York 1962.
7. *Rilke do Lou Andreas-Salomé w Berlinie – Westend, Oberneuland pod Brema, 11 sierpnia 1903 roku (wtorek)*, p. 209, [en:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.
8. Rilke R.M., Andreas-Salomé L., *Listy*, traducción e introducción de W. Markowska, selección, encuadernación y notas al pie de A. Milska, Warszawa 1980.
9. Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Lwów 1938.
10. Szewczyk W., *Marnotrawstwo serca czyli Lou Andreas-Salomé*, Katowice 1980.

AUGUST STRINDBERG Y LA NOVELA DE SU VIDA

Si hablamos de Strindberg, un escritor cuya vida personal y obra literaria estaban indisolublemente unidas, en el aniversario de su muerte, la más razonable parece ser alcanzar el contenido de su vida, y ese fue su amor por su primera esposa. Siri, „porque cuando se estaba muriendo y grabó cuatro letras en la colcha, creo que leyeron: ¡S-I-R-I!”¹. Este sentimiento fue expresado más plenamente por el autor de *Inferno* en la novela *Confesión de un Loco*, escrita en 1887-1888, y encontrada solo en 1973 en francés, sin título, en Oslo en el armario refractario del instituto anatómico².

August Strindberg (1849-1912) es un escritor sueco, creador del lenguaje literario³ sueco moderno, conocido como representante de muchas tendencias literarias, incluido el naturalismo y expresionismo⁴. Su lectura fue influenciada por

¹ J.B. Roszkowski, *Posłowie*, [en:] A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, Warszawa 1988, p. 357.

² *Ibidem*, p. 351.

³ *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972, p. 468.

⁴ Hasta el día de hoy, por ejemplo, continúan las polémicas sobre el naturalismo y el expresionismo en términos de Strindberg [Ver incluyendo: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1988, p. 48 (de las palabras: „¿Son las obras de Strindberg naturalistas y en qué medida?”); W. Natanson, *August Strindberg*, „*Twórczość*” 1962, no. 5, p. 83-85 y W. Nawrocki: „(A partir de 1887, después del libro *Infierno*), cada vez más a menudo la línea realista de su dramaturgia se rompió hacia tomas simbólicas (*Wielkanoc*, 1907; *Błyskawica*, 1907; *Pelikan*, 1907) et al. visionario, ajeno a la aguda visión del héroe y su entorno según el método propio del naturalis-

los más grandes: F. Kafka, T. Mann, E. Zola, F. Nietzsche y muchos otros. Albert Camus dijo sobre él, entre otros: Strindberg es uno de esos solitarios reales cuyo trabajo se hace en contra de su propio destino.

A raíz de una época en la que todo se mezcla en la confusión de las tumbas colectivas y las ideologías, él es el guardián y testigo de la revuelta individual. La gran aventura del espíritu está inmortalizada en él como en cualquier gran artista. Nos ayuda a recordar y mantener esta locura de creatividad que es el honor humano⁵.

Se está investigando un fenómeno específico de este artista, tanto en Suecia como en muchos países. Mucho se ha escrito sobre Strindberg en Polonia⁶, aunque el aumento del interés por la investigación probablemente traerá el centenario de la muerte del escritor.

Cuando hace 95 años, el 19 de mayo de 1912⁷, sobre la tumba de August Strindberg, quien murió de cáncer de estómago, las palabras „¡Oh, cruz! ¡Ale spes unica!” („¡Oh cruz!

mo” (W. Nawrocki, *Modernizm*, [en:] *Historia literatury światowej w dziele sięciu tomach*, vol. VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa, p. 122].

⁵ Cita de L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981, p. 140-141.

⁶ Ver incl. Publicaciones de libros: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981; Z. Ciesielski, *August Strindberg – życie i twórczość*, Warszawa 1992; O. Lagercrantz, *August Strindberg*, traducido al polaco E.A. Krasińska, Z. Łanowski, Warszawa 1988. Art. (Incluido): W. Natanson, op. cit.; Z. Ciesielski, *Bergman i Strindberg*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, No. 11/12; A. Nils Uggla, *Strindberg a współczesność*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, No. 11/12.

⁷ La fecha de la muerte del escritor fue el 12 de mayo de 1912, mientras que su funeral tuvo lugar el 19 de mayo de 1912.

saludos mi única esperanza!”⁸). Parecería que el escritor cerró toda la verdad sobre sí mismo en esta frase. Augusto se dedicó a la oración desde muy joven, escribió ensayos teológicos y soñaba con ser pastor. El idealismo derivado de la religión influyó en toda la vida del escritor, creyendo que „no hay felicidad sin virtud y no hay virtud sin religión”⁹. Y la cruz que cargó con toda su dramática vida fue un símbolo específico de su sufrimiento y frustración.

Su actividad literaria siempre ha estado indisolublemente ligada a su vida personal. Fue un relato artístico de la infancia y la juventud del escritor. Strindberg, hijo de una doncella y un burgués adinerado, se crió frente a una alianza mutua, que en ese momento era un asunto difícil de percibir para el público. Además, estaba la quiebra de mi padre y la escasez de la existencia cotidiana¹⁰. Casi desde el comienzo de su vida, el futuro escritor fue consciente de que era un niño no deseado, lo que, dada su extraordinaria sensibilidad, se transformó en una actitud rebelde. La muerte de su madre fue un gran shock para el niño de trece años, y el padre se volvió a casar poco después. También estaba la esfera religiosa...

⁸ Z. Ciesielski, op. cit., p. 60. Estas palabras provienen del drama *Zbrodnie i zbrodnie* de Strindberg.

⁹ Sin embargo, la fe de Strindberg no era simple, se caracterizaba por la rebelión, al igual que toda la obra del escritor. Strindberg, „por ejemplo, según el espíritu del pietismo, basó su fe en la intuición de Dios [...] negó la autoridad absoluta de la Biblia, no reconoció la deidad de Cristo” (L. Sokół, op. cit., p. 10).

¹⁰ W. Natanson, op. cit., p. 78.

No es de extrañar que un niño pobre intente ganarse la vida por todos los medios¹¹. Una „uz al final del túnel” fue probablemente la práctica periodística en el principal diario "Dagens Nyheter", así como en otras revistas. Sin embargo, no se trataba de una carrera periodística, el joven August escribía de forma anónima informes sobre reuniones o sobre la vida del teatro. Sin embargo, fue un período importante, porque gracias a esta actividad, Strindberg llegó a conocer los círculos artísticos y políticos. Con el tiempo, también obtuvo un empleo en la Biblioteca Real (1874-1888)¹². Abandonó este trabajo ante el éxito literario, tras lo cual decidió convertirse en escritor¹³.

Quién sabe cómo habría sido la vida de Strindberg si no hubiera sido por su relación con Siri, la primera esposa del dramaturgo, a quien conoció en la primavera de 1875. Este conocido se analiza en la novela autobiográfica *Spowiedź szaleńca* de August Strindberg, que es una reconstrucción de la historia del matrimonio del escritor con Siri von Essen. Esta pieza es una especie de discurso defensivo del autor ante las presuntas acusaciones de su esposa. No es solo un documento literario, sino también psicológico, que complementa el eslabón perdido en la investigación sobre la vida y obra de este destacado dramaturgo y poeta sueco.

Spowiedź szaleńca es una descripción de una "historia de amor" de Siri von Essen y un matrimonio con ella que termi-

¹¹ Trabajó, entre otros como maestro, actor (1869), periodista, trabajador de seguros, bibliotecario, telegrafista (W. Natanson, op. cit., p. 80).

¹² Z. Ciesielski, op. cit., p. 7.

¹³ Ibidem, p. 11.

nó en divorcio. Un regreso dramático al pasado se refiere incluso a problemas íntimos, lo que por un lado le da al enunciado un carácter especial, por otro lado es para profundizar aún más la imagen de una mujer amada, pero el autor de la novela es arrojado una y otra vez con deseos y „durante la historia abrumado por el amor por esta mujer-vampiro, el objeto de su odio”¹⁴.

No parece posible resumir una novela psicológica, por lo que sin duda debe considerarse la *Spowiedź szaleńca*. No son los hechos los que son el factor decisivo aquí, sino los estados mentales que conforman gradualmente el drama de Strindberg de un hombre que aniquila el amor conyugal. „Según el investigador estadounidense de Strindberg Erik Johansson, al leer *Spowiedź szaleńca*, el lector se encuentra en la misma situación que si estuviera leyendo una novela policíaca”¹⁵. Sin embargo, al recordar los momentos más importantes de la vida de Strindbergs, el lector se introducirá en el tema de este libro inusual, en el que María – es Siri, y Axel – es el mismo Strindberg.

Siri von Essen, la novela María, fue en los años 1872-1876 la esposa del barón Wrangel, capitán de la guardia. La próspera y feliz vida matrimonial se vio ensombrecida por la inequívoca simpatía del capitán por su primo. No es de extrañar entonces que la llegada del joven escritor Strindberg a su casa supusiera un alivio para la pareja. El barón podría tener un romance con su prima, y Siri, actriz de profesión, se mos-

¹⁴ O. Lagercrantz, *August Strindberg*, Warszawa 1988, p. 166.

¹⁵ *Ibidem*, p. 166.

tró satisfecha con la compañía de un interesante dramaturgo. Los acontecimientos no nos hicieron esperar mucho. Strindberg pronto se dio cuenta de que la vida sin Siri era inútil e imposible para él. Dado que el sentimiento fue correspondido, la consecuencia fue el divorcio de Wrangl y el matrimonio del escritor (1877).

Desde el inicio del matrimonio, Siri quiso volver al teatro y dedicarse a la actuación. Con esto en mente, Strindberg comenzó a crear dramas en términos de roles correspondientes a las mediocres habilidades artísticas de su esposa. Después de cinco años de un matrimonio exitoso, el miedo del escritor a la traición imaginaria de su esposa y su sospecha de tendencias lésbicas gana terreno. La manía de persecución de Strindberg llevó a la disolución del matrimonio¹⁶.

El trasfondo del divorcio no está del todo claro, ya que solo tenemos los relatos del escritor, enfatizando solo aquellos asuntos que eran los más importantes desde su punto de vista.

En *Spowiedź szaleńca*, construido tan completamente como sea posible (donde en el *Przedmowa* el autor se refiere a los autores del libro¹⁷, *Wprowadzenie*, y en las siguientes *Cztery części y Konkluzje* da una descripción general de los hechos más importantes de la vida de los cónyuges) – Strindberg no intenta explicar ni comprender el comportamiento de su esposa, Siri. Estudia cuidadosamente solo sus propios estados mentales, conmociones y desilusiones. Gra-

¹⁶ La decisión de divorciarse fue tomada por los Strindberg en 1887.

¹⁷ Fue el amigo literario del escritor, Gustaf af Geijerstam, y la madre de Siri, quien aconsejó que el libro se titulara *Plomienna kobieta* (A. Strindberg, *Przedmowa*, [en:] *Spowiedź szaleńca*, op. cit.).

cias a ello, obtuvo una rica imagen de la lágrima interior, pero al mismo tiempo empobreció y deformó el retrato de su esposa. Es difícil creer que esta mujer „poco interesante” logró ejercer una influencia tan fuerte en casi toda la obra del dramaturgo. La representación imperfecta de la figura de la esposa da la impresión de que la confesión de un loco no es la historia de un matrimonio entre dos personas, sino el relato de un artista y las experiencias que experimentó durante varios años bajo la influencia no de un humano, sino una obra de arte: „Su último abrazo me devolvió a Dios – escribe Strindberg en las páginas de la novela – y bajo la impresión de su saliva, que aún podía sentir en mi bigote después de los últimos besos, renuncié a mi nueva fe, fe en el progreso de la humanidad”¹⁸.

Siri fue probablemente una „obra de arte” y una obra de la naturaleza notablemente hermosa. También era una mujer cuya psique merecía atención no menos que la de Strindberg, en la que, sin embargo, el escritor parecía no pensar. Acosado por complejos de inferioridad en la lucha entre los sexos, trató a toda costa de demostrar la culpabilidad de su esposa. Desafortunadamente, el tiempo ha demostrado que el idealismo no le trajo felicidad en su vida personal. Porque el divorcio terminó no solo con Siri, sino también con los dos siguientes matrimonios de Strindberg¹⁹. Estos hechos

¹⁸ A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, traducido por J.B. Roszkowski, Warszawa 1988, p. 189.

¹⁹ Strindberg casó su segundo matrimonio con Freda Uhl, una joven periodista austriaca (1893), y el tercero con Harriet Bosse (1901), una joven actriz noruega (Z. Ciesielski, *August Strindberg*, op.cit., p. 23, 33).

parecen verificar la sinceridad *Spowiedź szaleńca*. En retrospectiva, esta novela puede considerarse un documento extraordinario de la psicología de los sentimientos de Strindberg, pero también de la paciencia benedictina de Siri von Essen. El hecho de que las páginas de la novela muestren claramente la manía de persecución que sufrió August Strindberg tampoco carece de importancia. Retrató a Siri como la perpetradora de todos los males, desde la negligencia conyugal, la mala gestión, la imprudencia hasta las inclinaciones lesbianas. La furia con la que retrata a su cónyuge roza la locura, o más bien literalmente es la locura. No es de extrañar entonces que un estudio psicológico tan profundo fuera recibido con gran aplauso, y „después de su publicación en sueco de 1976²⁰, cuando fue posible juzgar todos los méritos del original, Strindberg fue reconocido como el precursor de la novela psicológica y existencial moderna”²¹.

Spowiedź szaleńca es una novela, un diario, marcado por una corriente de conciencia. El título en sí explica la forma del libro, refiriéndose a los pensamientos y salidas más ínti-

²⁰ El destino del libro fue complejo. Primero se imprimió en alemán, con una traducción imperfecta (1893), luego en francés (1895) y solo en 1962 en Suecia. La edición de 1976 se basó en el original francés que se encontró en ese momento.

²¹ Z. Ciesielski, op. cit., p. 16. Vale la pena agregar que Strindberg escribió *Spowiedź szaleńca* inmediatamente después de completar su novela psicológica con un vívido tono autobiográfico titulado *Syn służącej* (1886-1887), que es un estudio psicológico confiable desde el nacimiento hasta el desarrollo del individuo al situarlo frente al trasfondo biológico, social y cultural (Z. Ciesielski, op. cit., p. 14).

mos. Quizás el propósito de darle a la novela un título tan religioso fue presentar la verdad y obtener el perdón de los pecados. No hubo señales de arrepentimiento ni promesa de mejora a este respecto.

Bibliografía:

1. Ciesielski Z., *August Strindberg – życie i twórczość*, Warszawa 1992.
2. Ciesielski Z., *Bergman y Strindberg*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, No. 11/12.
3. Lagercrantz O., *August Strindberg*, Warszawa 1988.
4. *Mały słownik pisarzy świata*, Warszawa 1972.
5. Natanson W., *August Strindberg*, „Twórczość” 1962, no. 5.
6. Nawrocki W., *Modernizm*, [en:] *Historia literatury światowej w dziesięciu tomach*, vol. VIII, Bochnia–Kraków–Warszawa.
7. Nils Ugglå A., *Strindberg a współczesność*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, No. 11/12.
8. Roszkowski J.B., *Postowie*, [en:] A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, traducido por J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.
9. Sokół L., *August Strindberg*, Warszawa 1981.
10. Sokół L., *August Strindberg*, Warszawa 1988.
11. Strindberg A., *Przedmowa*, [en:] *Spowiedź szaleńca*, traducido por J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.
12. Strindberg A., *Spowiedź szaleńca*, traducido por J.B. Roszkowski, Warszawa 1988.

ALGUNAS PALABRAS SOBRE STEFAN ŻEROMSKI

La aventura intelectual de Stefan Żeromski con las obras maestras de la literatura polaca y europea comenzó en sus años de escuela secundaria y durará el resto de su vida. Probablemente sepamos todo sobre las lecturas del futuro escritor gracias a sus *Dzienniki*, considerados como „la primera gran novela autobiográfica de Żeromski”¹. Es el diario de un joven extremadamente sensible y emotivo que lee libros con avidez y lucha con los problemas de la infancia y la adolescencia, soñando con la independencia de su patria y la fama de la escritura².

Inicialmente, el estudiante del gimnasio de Kielce era un apasionado de los románticos polacos y extranjeros. Así, los nombres de Mickiewicz, Słowacki, Byron, Schiller, Hugo, Pushkin, Shevchenko y otros grandes poetas aparecen en las páginas de los *Dzienniki*, quienes enseñaron al alumno de la escuela rusificada del amor a la libertad, protesta contra la tiranía y la convicción sobre la gran misión del escritor en la vida de la nación esclavizada. Es, hasta cierto punto, un fenómeno sorprendente que el futuro novelista comenzara su educación

¹ J.Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964, p. 16. El autor compara este trabajo de Żeromski con la novela *Spowiedź dziecięcia wieku* de Alfred Musset, „aunque sería más razonable recordar” (en términos de sinceridad) las famosas Confesiones de Rousseau.

² R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

intelectual leyendo poesía, aunque nunca llegó a ser poeta. Probablemente también fue el resultado de heredar su pasión por los bibliófilos y la poesía de una madre sensible³.

Entre los nombres de los corifeos del romanticismo europeo, el nombre de Michał Lermontov (1814-1841), un trágico poeta ruso que murió prematuramente a la edad de 27 años, con quien el joven Żeromski se identificó⁴ ampliamente, aparece con relativa frecuencia en las páginas del Diarios. En el quinto grado de la escuela secundaria, buscó los poemas del poeta y tradujo algunos de ellos al polaco. Era poesía contemplativa: *Modlitwa*, *Pragnienie* y *Puchar życia*. Dos de ellos, a instancias de su colega Edward Łuszczkiewicz, decidieron enviarlos a la revista de Varsovia muy editada para lectores jóvenes, „Przyjaciel Dzieci”⁵. En *Revistas*, el 5 de junio de 1882, señaló:

El 5 de junio, en «Przyjaciel Dzieci», después de una espera larga y naturalmente impaciente, recibí la siguiente respuesta: «Los poemas estarán contenidos en la revista». Esta respuesta, aplicable a las traducciones de Lermontov, me complació enormemente. Fue uno de los días tristes de mi vida, el más feliz⁶.

³ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, p. 8. El autor escribe que el escritor también heredó de su madre una mezcla de sangre italiana y... tuberculosis, de la que murió Josefa Żeromska née Katerl.

⁴ B. Śniadower, *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, No. 1, notas en las p. 39-51.

⁵ K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983, p. 23-24.

⁶ S. Żeromski, *Dzienniki*, editado por J. Kądziela, vol. I, Warszawa 1963, p. 50. Doy más citas de las *Dzienniki* según esta edición (vol. II, III,

La realidad no era tan optimista para Żeromski. Jan Kanty Gregorowicz, editor de „Przyjaciel Dzieci”, eligió solo una traducción de Lermontów, *Pragnienie*, que, sin embargo, no calificó para la lectura de lectores adolescentes. Probablemente por eso publicó este poema en „Tygodnik Mód i Powieści”⁷, que publicó. Por otro lado, en el periódico mencionado „Przyjaciel Dzieci”, Gregorowicz publicó un poema original de Żeromski – *Piosnka rolnika*. Así, el estudiante de secundaria de dieciocho años de Kielce tuvo su debut literario en 1882, primero como traductor y luego como autor de un poema independiente⁸.

Detengámonos, sin embargo, con las traducciones de Lermontov antes mencionadas. Prácticamente no hay nada que decir sobre la traducción del poema *Modlitwa*, rechazado por el editor Gregorowicz. El poeta ruso escribió un tríptico religioso-contemplativo con el mismo título *Modlitwa*, y no se sabe cuál de ellos interesó a Żeromski, el traductor. Pero definitivamente se puede llegar a una conclusión. Lermontov era un hombre religioso y a menudo se refería a temas sagrados en sus obras, buscando consuelo en los momentos difíciles de su vida⁹. Lo mismo debería decirse de Żeromski, cria-

1964, vol. IV, V, 1965, vol. VII, 1970), marcando el volumen y las páginas entre paréntesis.

⁷ S. Żeromski, *Pragnienie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, núm. 27, p. 316.

⁸ *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, desarrollaron St. Eile y St. Kasztelowicz, Kraków 1976, p. 27-28.

⁹ S. Szuwałow, *Religija Lermontowa*, [en:] *Wienok Lermontowu*, Moskwa–Petersburg 1914, p. 135-164; M. Nikitin, *Idiei o Bogie i sud’bie w poezii Lermontowa*, Niżnij Novgorod 1915; I. Rodnianskaja, *Biblejskije*

do desde la infancia en una atmósfera de religiosidad. De niño y de joven, también será devotamente piadoso, especialmente después de la muerte prematura de su madre.

La traducción publicada del poema *Pragnienie* también es contemplativa, aunque no religiosa. Lermontov se refiere aquí a su tradición familiar, derivando su linaje de espadas de antepasados escoceses, uno de los cuales estaban en Rusia a principios del siglo XVII y ya ha permanecido en este país¹⁰. Tras leer la balada de Walter Scott sobre el poeta escocés Thomas Lermont¹¹, Michał Lermontow escribió el poema *Pragnienie* en 1831, en el que expresaba su nostalgia por el país de sus antepasados:

Al oeste, al oeste volaría
Donde florecieron mis antepasados,
Donde su castillo está vacío, reluciente como el oro,
¡Donde duermen las cenizas de mis padres, los caminos!¹²

Lermontov, nacido en Rusia, se sintió mal en este país bajo la atenta mirada y oído de los uniformes azules (policía política secreta), sobre los que escribirá amargamente en otro poema, „Żegnaj mi, Rosjo nieumyta”. Por eso sus pensamien-

motiwy, [en:] *Lermontowska encyklopedia*; główny riedaktor W. Manujłow, Moskwa 1981, p. 59; B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998, p. 65-79.

¹⁰ Para obtener información más detallada, consulte: S. Librowicz, *Nierusskaja krow' w russkich pisatielach*, Sankt-Petersburg 1910, p. 13-15.

¹¹ A. Semczuk, *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992, p. 37.

¹² M. Lermontow, *Wybór poezji*, Volumen 1 *Liryki*, Warszawa 1956, p. 68 (traducido por Żeromski). El poema *Pragnienie* también será traducido por Jan Nepomucen Miller („Tygodnik Powszechny” 1952, No. 402).

tos se volvieron hacia Escocia, que para él es una verdadera patria, una especie de Arcadia. En dicho poema, afirma que aunque nació en Rusia, su alma no es nativa. Parece que este tema de escapar de la realidad maldita y el deseo de otro mundo correspondía al estado de ánimo de Żeromski. Y se sintió mal en su tierra natal esclavizada y en la escuela primaria rusificada de Kielce, donde tuvo que hablar ruso con sus amigos en la escuela. La soledad del estudiante se intensificó después de la muerte de sus padres: entonces apenas tuvo que ganarse la vida con las lecciones privadas. No le atraían los estudios, lo que en consecuencia significó que el programa de ocho años del gimnasio se extendiera para él a doce años, además, sin obtener los exámenes finales. Leemos sobre todos estos estados de ánimo depresivos, que incluso conducen a pensamientos suicidas, en las páginas de *Dzienniki*.

Pero hagamos una pausa por un momento al traducir *Pragnienie*. La comparación de esta traducción con el original permitirá una evaluación positiva de la idea de traducción del joven Żeromski. El lector recibió el contenido equivalente al original literario, que es fiel a los detalles. El traductor, con razón, abandonó las rimas masculinas y las reemplazó por cláusulas femeninas con un estilo de rima cruzada (y ni siquiera, como en el original). Żeromski también introdujo algunos cambios al recrear la capa de versificación. Al anfibraco ruso de cuatro pies, el último de los cuales es cataléctico, el traductor agregó una sílaba, gracias a la cual recibió cuatro anfibios completos, eliminando así las rimas masculinas difíciles de reproducir en polaco. Con todo, como para un

debutante, la traducción de *Pragnienie* debe considerarse correcta¹³.

Los intereses del joven Żeromski en la persona y el trabajo de Lermontów se evidencian no solo en sus ensayos de traducción. En las páginas de *Dzienniki*, a menudo encontramos menciones de las obras leídas del poeta, a veces acompañadas de un breve comentario. Por ejemplo, el 8 de octubre de 1885, Żeromski registró la lectura de un poema juvenil Lermontov *Izmail-Bej*, dedicado a la lucha por la independencia del pueblo circasiano en el Cáucaso contra las tropas rusas. El personaje principal, apodado el „Circasiano Wallenrod”¹⁴ por Włodzimierz Spasowicz (su prototipo era una figura histórica, el príncipe Izmail-Bey Atazukin)¹⁵, creció en Rusia, pero huyó al Cáucaso para vengar los agravios de su nación. Por tanto, estamos tratando aquí del tema romántico de la lucha por la independencia. No es de extrañar entonces que la censura rusa borró a Lermontov en este poema de más de doscientas líneas, el más libertario¹⁶. No se sabe qué ver-

¹³ Para Żeromski, un estudiante de secundaria, imprimir una traducción del poema de Lermontow fue una gran experiencia. Lo compartió con su profesor favorito, Antoni Gustaw Bem. En los Diarios encontramos la siguiente referencia a este tema: „Mi profesor de buen corazón ya ha leído mi poema titulado *Pragnienie*” (traducido de Lermontów) impreso en „Tygodnik Mód i Powieści”. Me contó mucho sobre la posición de un poeta hoy (anotación del 26 de julio de 1882, vol. I, p. 52).

¹⁴ W. Spasowicz, *Bajronizm Lermontowa*, [en:] W. Spasowicz, *Pisma*, vol. VI, Petersburg 1892, p. 264.

¹⁵ J. Henzel, *Mało znane poematy Lermontowa*, „Język Rosyjski” 1959, núm. 6, p. 15-22.

¹⁶ F. Bułgakow, *Lermontow i cenzura*, „Istoriczeskij Wiestnik” 1884, núm. 3, p. 566-574.

sión del poema conoció Żeromski. Pero no es casualidad que se refiriera a esta obra durante sus años escolares, cuando leyó sobre piezas románticas alabando la lucha por la libertad de las naciones oprimidas.

Sin embargo, Żeromski prefirió leer y reflexionar sobre los poemas de Lermontov sobre el amor. Debe recordarse en este punto que la mayor parte de la erótica del poeta está relacionada con mujeres específicas que amaba. Por lo tanto, se puede distinguir fácilmente una serie dedicada a Katarzyna Suszkowa, Natalia Iwanowa o Warwar Łopukhina. En términos generales, el concepto de amor de Lermont está marcado por una profunda tragedia. Su erótica juvenil estuvo dominada por el tema de la traición y el sufrimiento amoroso; no hay momentos felices en ellos, pero hay demasiados dilemas y tormentos¹⁷. Este fue el resultado de la mala elección de un poeta enamorado, porque las mujeres a las que adoraba, aunque correspondieran a sus sentimientos, se casaban, lo que evocaba el tema de la traición y el sufrimiento amoroso en sus poemas pesimistas.

Por coincidencia, la vida emocional del joven Żeromski tuvo un curso similar, y probablemente por eso encontró los estados de ánimo cercanos a él en Lermontów. Los *Dzienniki* muestran que eligió poemas íntimos y personales para la lectura, como el poema (incluido) *Rasstalis' my – no twoj portriet*,

¹⁷ D. Maksimov, *Poezija Lermontowa*, Leningrado 1959; K. Grigorjan, *Lermontow i romantizm*, Moskwa–Leningrad 1964; S. Narowchatow, *Lirika Lermontowa*, Moskwa 1970. También: W. Jakubowski, *Wstęp*, [en:] M. Lermontow, *Wybór poezji*, la introducción y el comentario son proporcionados por W. Jakubowski, Wrocław 1972, p. XIX-XXX.

que copió íntegramente en ruso el 21 de enero de 1887 (vol. III, p. 113) o el erótico temáticamente análogo (incluido) *Kak duch otczajanija i zła* (también reescrito en el original el 25 de septiembre de 1885 (vol. II, p. 258). Al leerlos, Żeromski hizo muchas observaciones, registradas en los *Dzienniki*: „lágrimas verdaderas escrito” (25 de septiembre de 1885; vol. II, p. 277), „entiendo el suyo hoy” (6 de octubre de 1885; vol. II, p. 299), „Lermontov puede responder a todos mis grandes dolores” (8 de febrero de 1885; vol. II, p. 302), „Lermontov supo cantar pequeños sufrimientos cotidianos, que por ahora son tormentos. En la situación actual, solo uno de él puede leerse” (25 de septiembre de 1885; vol. II, p. 280).

Żeromski estaba fascinado por la poesía romántica de Lermontów. Encontró los mismos estados de ánimo de decepción, rebelión, soledad, depresión, duda y negación, así como dramáticas experiencias amorosas. Le hicieron identificarse con el artista ruso. No es casualidad que el poema filosófico *Demon* haya recibido su calificación más alta. A finales de septiembre de 1885, señaló: „Leí *Demon* de Lermontov. Es algo hermoso [...] *Demon* es realmente hermoso. Un alma ardiente y altiva mira por aquí. Te enciendes involuntariamente. Hay lugares hermosos, como cuando un ángel se encuentra junto a la tumba de una virgen, la amante de un demonio” (vol. II, p. 283).

Demon es el opus vitae de Lermontov. El poeta trabajó en él durante muchos años y nunca se publicó (se publicó en el extranjero en 1856 y en Rusia cuatro años después). Inspirado en los poemas románticos de Byron, Moore y Alfred de

Vigny, el *Demon* de Lermontov, según la tradición, se representa como un ángel que se rebela contra Dios y es desterrado del paraíso. Es la encarnación del mal y la negación, en contraste con la monja georgiana Tamara, que es la encarnación de la belleza y la feminidad. Sin embargo, a costa de conectarse con ella, está listo para reconciliarse con Dios. Pero está castigado. El beso del demonio le trae la muerte a Tamara. El solitario y trágico Demonio es ahuyentado por un ángel que cuida el alma de una mujer georgiana fallecida¹⁸.

Unos años más tarde, Żeromski volvió a referirse a este poema en sus *Dzienniki*. Sucedió en junio de 1889, cuando trabajaba en cortes nobles como tutor:

Recuerdo haber amado a Helena hasta la locura, cuando era el momento más oscuro de este amor: leí el poema *Demon* de Lermontov. Cada palabra tenía una palabra mágica para mí. Lloré por él con silenciosas lágrimas de amorosa amargura. Más tarde lo leí en Varsovia, cuando la magia desapareció y... no me pareció tan hermoso (vol. III, p. 357).

¹⁸ Sobre el monólogo amoroso del demonio, la eminente erudita Marian Zdziechowski dijo que „Demon se había convertido en el único fenómeno en la historia de la poesía, un fin más allá del cual las inspiraciones del amor aún no habían rebasado” (M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, Kraków 1897, vol. II, p. 352. En otra parte de su obra, el autor escribió: „Seguirá siendo el mayor *Demon* que el mundo conoce, un poema de amor [...] el único, por una maravillosa y accesible inspiración del amor, el poema eterno de sus primeros impulsos juveniles...” (p. 357). Tales expresiones encontraron oposición por parte de Józef Tretiak, quien escribió en una reseña de *Byron i jego wiek* que el poema de Lermontov „no era un amor puro y profundo, sino sobre la base de deseos y sueños demoníacos [...] sobre el trasfondo de la lujuria sensual” („Kwartalnik Historyczny” 1898, p. 811).

Resulta que la historia de amor del Demonio con Tamara se asoció con Żeromski con el objeto de su loco amor por Helena Radziszewska. Recordemos, entonces, que a los 21 años, a los 21, el escritor conoció a la hermana menor de su madrastra, Helena Radziszewska de soltera Zeitheim, esposa del director de la estación de tren en Mińsk Mazowiecki, y luego en Biała Podlaska. Helena era mucho mayor que su amante, tenía treinta años, pero estaba en plena floración de su gracia y belleza. Este romance duró varios años y tuvo un impacto excepcionalmente profundo en el joven escritor, como lo demuestran sus *Dzienniki* atrevidamente eróticos. Este amor inusualmente fuerte, discretamente apoyado por la madrastra, fue no solo una fuente de deleite, sino quizás aún más de la angustia y el sufrimiento del joven tutor. Ella lo obligó a engañar constantemente al esposo de su amante y a él mismo, pero él no tenía la fuerza para romper esta relación. En su vida, como dijo Artur Hutnikiewicz, esta relación de varios años con Radziszewska fue un „episodio de enorme importancia, nunca finalmente mensurable en sus consecuencias y consecuencias”¹⁹.

Solo ahora, después de esta digresión biográfica, entenderemos el papel que jugó el poema *Demon* en la vida emocional de Żeromski. El escritor volvió a ello en el cuento *Mogila* (1895). Maurycy Zych, el protagonista y narrador de

¹⁹ A. Hutnikiewicz, op. cit., p. 37. Como escribe el autor, los tormentos de Żeromski se debieron al hecho de que tuvo que desempeñar el papel „de un sobrino ejemplar” para con el marido de Radziszewska, por lo que llamó a esta relación amorosa un „sentimiento repugnante y despreciable”.

la obra antes mencionada, con ciertos rasgos autobiográficos del propio Żeromski, escribió en una de sus cartas a su amigo: „También sucede que, al escuchar y seguir las órdenes del propio Feldfelbel, me pronostico más audazmente a mí mismo *Eugeniusz Oniegin* e incluso al hermoso *Demon* del difunto Lermontov”²⁰.

Por lo tanto, uno podría arriesgarse a afirmar que este poema de amor más hermoso de Lermontov, dedicado a su adorada mujer casada Łopuchina (también era un amor „conspirativo”, como en Żeromski), en la mente del escritor polaco siempre se identificó con el ups. y bajas que fueron consecuencia de su mayor amor adolescente por Helena Radziszewska.

Bibliografía:

1. Bułgakow F., *Lermontow i cenzura*, „Istoriczeskij Wiestnik” 1884, núm. 3.
2. Grigorjan K., *Lermontow i romantizm*, Moskwa–Leningrad 1964.
3. Henzel J., *Mało znane poematy Lermontowa*, „Język Rosyjski” 1959, núm. 6.
4. Hutnikiewicz A., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967.
5. Jakubowski J.Z., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964.
6. Jakubowski W., *Wstęp*, [en:] M. Lermontow, *Wybór poezji*, la introducción y el comentario son proporcionados por W. Jakubowski, Wrocław 1972.
7. Kuliczowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983.
8. Lermontow M., *Wybór poezji*, Volumen 1 *Liryki*, Warszawa 1956.
9. Librowicz S., *Nie-russkaja krow’ w russkich pisatielach*, Sankt-Petersburg 1910.

²⁰ S. Żeromski, *Dziela*, editado por St. Pigoń, sección I, volumen I, Warszawa 1956, p. 76.

10. Maksimov D., *Poezija Lermontowa*, Leningrad 1959.
11. Mucha B., *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998.
12. Narowchatow S., *Lirika Lermontowa*, Moskwa 1970.
13. Nikitin M., *Idiei o Bogie i sud'bie w poezii Lermontowa*, Niżnij Novgorod 1915.
14. Rodnianskaja I., *Biblejskije motiwy*, [en:] *Lermontowskaja encyklopedija*, główny riedaktor W. Manujłow, Moskwa 1981.
15. Semczuk A., *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992.
16. Spasowicz W., *Bajronizm Lermontowa*, [en:] W. Spasowicz, *Pisma*, vol. VI, Petersburg 1892.
17. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, desarrollaron St. Eile y St. Kasztelowicz, Kraków 1976.
18. Szuwałow S., *Rieligija Lermontowa*, [en:] *Wienok Lermontowu*, Moskwa–Petersburg 1914.
19. Śniadower B., *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, No. 1.
20. Zdziechowski M., *Byron i jego wiek*, Kraków 1897, vol. II.
21. Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.
22. Żeromski S., *Dziela*, editado por St. Pigoń, sección I, volumen I, Warszawa 1956.
23. Żeromski S., *Dzienniki*, editado por J. Kądziela, Warszawa, vol. I, 1963.
24. Żeromski S., *Pragnienie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, núm. 27.

JOHANN WOLFGANG GOETHE Y ADAM MICKIEWICZ

En noviembre de 1775, por invitación del príncipe Carlos August, llegó a Weimar el joven poeta Johann Wolfgang Goethe. En ese momento, fue autor de muchos poemas amorosos y filosóficos, el drama *Götz von Berlichingen* y la novela epistolar *Die Leiden des jungen Werthers* (*Los sufrimientos del joven tasador*), que le valieron el éxito internacional. A partir de ese momento se inicia en la biografía del escritor una nueva etapa denominada Weimar, que se prolonga hasta el final de su vida.

En ese momento, Weimar era solo una ciudad con una población de nueve mil, y no se destacaba de otras ciudades provinciales. Pero fue aquí donde Goethe, más tarde llamado „el príncipe de los poetas”, encontró las condiciones favorables para su desarrollo integral, no solo como poeta, sino también como activista estatal. Gracias al apoyo de su benevolente elector, Karol August, desempeñará muchas funciones políticas y administrativas en el gobierno del Ducado de Weimar.

Con tal protector, Goethe pudo realizar muchas reformas en los campos de la educación, la minería, la construcción de carreteras, el comercio, la agricultura y la industria. También gestionará el teatro local y las instituciones educativas durante muchos años. Fue al mismo tiempo un período de creciente fama literaria de Goethe, fortalecido por su extensa obra de poesía, drama y prosa. Como resultado, convirtió a Weimar

en un importante centro intelectual de carácter internacional. Con el tiempo, la ciudad se ganó la reputación de ser un salón de arte en Europa, visitado con entusiasmo por eminentes figuras culturales.

Entre ellos también se encontraba Adam Mickiewicz, que durante mucho tiempo había querido visitar al creador de *Faust*. Sin embargo, durante muchos años no fue posible. Después de completar sus estudios en la Universidad de Vilnius (primero estudió en el departamento de matemáticas y ciencias naturales, y luego en el departamento de literatura y arte), como becario del gobierno, tuvo que trabajar obligatoriamente en una escuela de distrito en Kaunas. Más tarde, junto con un grupo de colegas, fue arrestado por participar en asociaciones secretas de estudiantes (la Sociedad Philomath, la Sociedad Filaret) y exiliado a Rusia por la propaganda del patriotismo. Allí permaneció hasta 1829 en San Petersburgo, Odessa y Moscú, respectivamente.

El joven poeta se interesó por la obra de Goethe cuando aún era estudiante. Primero, sin embargo, aprendió alemán para leer las obras originales de su maestro. Sin embargo, no fue fácil, ya que las obras de este escritor eran difíciles de conseguir en Kaunas. Por eso, en una carta enviada a sus amigos en Vilnius a finales de septiembre de 1820, escribió: „¡Ten piedad, cualquier alemán!”, Pidiendo que le envíen *el Cierpienia młodego Wertera y Faust*. Por ahora, los amigos le han enviado al poeta un volumen de los poemas de Goethe, que Mickiewicz leyó con deleite. Una de las canciones titulada *Die Spröde (El Quebradizo)* se convertirá más tarde en la

base de la canción de la pastora de Zosia, incluida en la segunda parte de *Dziady*.

Durante mucho tiempo, el poeta tuvo dificultades para adquirir *Cierpienia mlodego Wertera* y *Faust*, como lo demuestra su correspondencia con Józef Jeżowski y Franciszek Malewski. Finalmente, en marzo de 1821, recibió un paquete que contenía a *Faust* en Kaunas y, poco después, la novela de Goethe antes mencionada. Esto coincidió con la publicación de la traducción polaca de *Cierpienia mlodego Wertera* del famoso poeta Kazimierz Brodziński. Mickiewicz, sin embargo, no quedó satisfecho con esta traducción, de la que informó a su amor juvenil Maryla Wereszczakówna a través de Tomasz Zan en una carta del 24 de febrero de 1822: „Tengo la intención de traducir *Wertera*, porque la traducción de Varsovia no es buena e infiel”. Interesada en esta idea, Maryla apeló al poeta para que „corrigiera” a Goethe, quien „estropeó el más bello romance con un mal final”. Sin embargo, en última instancia, Mickiewicz abandonó este esfuerzo de traducción por razones que desconocemos.

El poeta aprovechó todas las oportunidades para adquirir las obras de Goethe. Cuando Jan Czeczot se fue a Varsovia por unos días, Mickiewicz le pidió que comprara el drama *Götz von Berlichingen*. Lamentablemente, la búsqueda de esta obra en las librerías de Varsovia fracasó. En otra ocasión, el poeta respondió a la noticia de la marcha de Malewski para estudiar en Berlín con una petición: „Quizás las obras de Goethe sean baratas en Berlín; si es menos de diez rublos, compre y envíe [...] si es más caro, compre al

menos Gedichte (Poemas) en tres volúmenes” (carta de noviembre de 1822).

En el mismo mes, el coronel de gendarmes, Baron Sass, envió un informe al Gran Duque Constantino en Varsovia sobre las uniones secretas de la juventud de Vilnius. Los días de la libertad de Mickiewicz ya habían terminado. El poeta también logró enviar una carta de Kaunas a Jeżowski con información sobre la lectura de la historia biográfica de Goethe *Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y Verdad*, carta de febrero de 1823). Poco después, fue arrestado y luego llevado a Rusia junto con otros amigos.

En los círculos literarios de San Petersburgo y Moscú, Mickiewicz se encontró con la actitud entusiasta de la juventud literaria hacia *Goethe*. El propio poeta aún estaba bajo su hechizo, como lo demuestra el hecho de que hacia 1827 (o 1828 a más tardar) escribió un artículo de *Goethe i Byron*, en el que reconocía a ambos maestros de la pluma como los autores más destacados de su tiempo. La traducción libre del hermoso poema *Der Wanderer* de Goethe también data de este período. Mickiewicz reprodujo brillantemente el estado de ánimo y la estructura métrica del original, enriqueciéndolo con rimas que no estaban presentes en el texto alemán.

A principios de 1829, el poeta se esforzó por obtener el permiso de las autoridades rusas para viajar al extranjero. Iba a ir a Italia, y de camino visitaría muchos países y ciudades, liderado por Weimar. Quería conocer personalmente a Goethe para rendir homenaje a su talento. Dado que el poeta alemán probablemente no había oído nada sobre Mickiewicz,

dos mujeres decidieron recomendarlo: Karolina Jaenisch y Maria Szymanowska. El primero de ellos fue un poeta y pintor, enamorado de Mickiewicz sin reciprocidad. Como sabía muy bien el alemán (también dominaba el polaco), decidió traducir a *Konrad Wallenrod* (1828), publicado en Rusia. Ella entregó la traducción de este poema (o un fragmento del mismo) al destacado erudito alemán Alexander Humboldt (durante su estadía en Moscú) con una solicitud para entregárselo a Goethe. Aún no se ha establecido si el científico cumplió su palabra.

Por otro lado, Maria Szymanowska, destacada pianista y compositora que vive permanentemente en San Petersburgo, también quiso recomendar a Mickiewicz a Goethe, a quien conoció durante sus conciertos en Europa Occidental. El poeta alemán la vio por primera vez en Marienbad (1823) y quedó encantado con su belleza y talento musical. Inmediatamente la invitó a Weimar durante dos semanas, lo que fue un gran evento para todos los amantes de la música de esta ciudad. Fascinado por Szymanowska, Goethe agregó un hermoso poema *Aussöhnung – Reconciliación* al álbum del artista, que es la tercera parte del tríptico lírico *Trilogie der Leidenschaft – Trilogía de la pasión*. (Algunos biógrafos dicen que el poeta estaba enamorado de ella).

Fue ella quien abrió el camino para que Mickiewicz llegara al corazón de Goethe. Antes de la salida del poeta de Rusia, el pianista envió muchas cartas al Weimaraner, el canciller Frederick Müller, con la esperanza de que se las contara a su amigo Goethe. (Aparentemente, ella no quería molestar-

lo ella misma). Szymanowska escribió sobre el gran talento de Mickiewicz. „Es un gran admirador de Goethe”, informó en una carta de noviembre de 1827, „que casi se arrodilla al ver su letra”. En otra carta a Müller, mientras adjuntaba una traducción de los *Sonety krymskie – Sonetos de Crimea* (probablemente en la traducción francesa de Joanna Zaleska), pidió al destinatario que le leyera estas obras a Goethe. „Nuestro joven poeta, escribió, se golpea la frente frente al poderoso genio del patriarca de la literatura alemana, y un pequeño rastro de reconocimiento de su parte sería como una corona de laurel para él”. Al mismo tiempo, agregó que en un futuro próximo también enviaría una traducción en prosa del poema de *Konrad Wallenrod*, probablemente traducido por Karolina Jaenisch.

En mayo de 1829, Mickiewicz obtuvo el permiso del emperador Nicolás I para salir de Rusia. Ahora pudo realizar el viaje planeado por los países de Europa Occidental sin ningún problema. En Berlín asistió a las conferencias de Hegel, en Praga conoció al filólogo y escritor checo Waclav Hanka, y en Karlsbad conoció al poeta Antoni Edward Odyniec, con quien estuvo de amigo desde sus estudios en la Universidad de Vilnius. A partir de entonces, ambos viajaron por Europa, y todas las impresiones de estos viajes fueron publicadas por Odyniec en sus *Listy z podróży (Cartas de sus viajes)*.

Muestran que el 18 de agosto de 1829, en horas de la tarde, ambos poetas llegaron a Weimar y se alojaron en el hotel „Pod Słoniem”. Fueron inmediatamente a la oficina de correos, donde los esperaban cartas de recomendación de Maria

Szymanowska a Goethe y su nuera Otylia. Mickiewicz fue hacia ella por primera vez. Resultó que el autor de *Faust* vivía en su villa suburbana durante el verano y se dedicaba a la jardinería. La señora Otylia le envió las cartas de Szymanowska, esperando el nombramiento de una audiencia para ambos poetas.

Después de visitar Weimar, Mickiewicz y Odynieć regresaron al hotel. Aquí les entregaron dos boletos de visita de August Goethe, esposo de la Sra. Al día siguiente fueron con estas cartas al Sr. y la Sra. Goethe, quienes los invitaron el mismo día a una noche de presentación. Durante la conversación, llegó un criado con una carta en la que informaba que el poeta recibiría a ambos polacos al día siguiente al mediodía. La señora Otylia agregó que el mismo día los invita a cenar a su casa, donde también estará su suegro.

Al día siguiente estaba lloviendo, pero la previsora Sra. Otylia envió su carruaje para los dos viajeros, invitándolos a cenar con Goethe Sr. en su villa suburbana. El viejo criado condujo a los polacos a través del jardín hasta una pequeña casa de dos pisos, abrió la puerta de la sala y se fue. Después de un cuarto de hora, apareció Goethe. El bastardo lo describió de la siguiente manera:

¡Altura alta, forma colosal, rostro serio e imponente y frente! – aquí es donde está este personaje de Júpiter. Sin diadema, brilla con majestad. El cabello aún no es muy blanco, adelgazándose considerablemente sobre la frente. Ojos color avellana, brillantes y vivaces. [...] Vestía una levita de color marrón oscuro, abotonado de arriba a abajo. Un pañuelo blanco alrededor del cuello, sin cuello, sujeto en forma transversal con un

alfiler dorado. Como un destello de sol detrás de una nube, una sonrisa extrañamente amable y educada iluminó la severidad de esta fisonomía cuando, apenas entrando, nos saludó con una reverencia y un apretón de mano...

Goethe comenzó la conversación con una disculpa por llegar tarde, luego se refirió a Szymanowska y la felicitó por su encanto y belleza. Luego, cuando todos estuvieron sentados, volviéndose hacia Mickiewicz, dijo que había oído hablar de él como líder de una nueva dirección (implícitamente romántica). Lamentó saber tan poco sobre literatura polaca y no conocer ningún idioma eslavo. „Pero el hombre tiene tanto que hacer”, añadió, como excusa. Mencionó que conocía los extractos del poema de *Konrad Wallenrod* que le envió Szymanowska en una traducción al alemán de Karolina Jaenisch. También conocía el almanaque *Melitele* publicado por Odyniec, que contiene obras de los románticos polacos más destacados. A petición del anfitrión de la casa, Mickiewicz „le contó, de manera extrañamente sucinta y clara, todo el curso de la literatura polaca desde los tiempos más antiguos hasta los más recientes”.

Con esto concluyó la conversación (en francés) sobre literatura. Más tarde, el „príncipe de los poetas” preguntó a los invitados sobre el curso de su viaje, recordando su estancia en Italia, de donde tomó sus buenos recuerdos. Otro tema de conversación fueron los amigos polacos comunes: el gran viajero y escritor Jan Potocki, Elżbieta Lubomirska de soltera Czartoryska y Maria Szymanowska. Al despedirse, Goethe recordó a sus invitados que disfrutaría de su compañía incluso en la cena con su nuera.

Los días siguientes tuvieron un curso similar. Ambos poetas veían a Goethe todos los días, visitaban los alrededores de la ciudad, iban al teatro o a conciertos por las noches, y también eran invitados por weimarianos, a quienes conocían en el salón de la señora Otylia. Odyniec enfatizó en sus *Listy z podróży* que todos eran amables con ellos, especialmente las damas a quienes visitaban. Solo se quejó de que él y Mickiewicz tenían un problema constante para poner excusas por „las invitaciones a la noche, a menos que estuviéramos todos invitados juntos”. Cuando se enteraron de que el 28 de agosto se celebraría una ceremonia con motivo del ochenta aniversario del nacimiento del „príncipe de los poetas”, decidieron quedarse unos días más para participar en el jubileo.

De todas partes de Alemania y del extranjero llegaron delegaciones de escritores, científicos, artistas y activistas culturales. Este importante día en la vida de Goethe fue descrito en detalle por Odyńca. Solo mencionemos que entre los invitados estaba Karl von Holtei, un conocido dramaturgo, que acababa de terminar una obra polaca sobre Tadeusz Kościuszko (*Der alte Feldherr-El Viejo General*), extremadamente popular en Alemania después del Levantamiento de noviembre. También estuvo aquí el gran escultor francés David d'Angers, que será amigo de Mickiewicz en Francia. Ahora ha aprovechado para realizar un medallón con la imagen del poeta. (Ambos vivían en el mismo hotel en Weimar).

En el memorable día del jubileo, muchos invitados se reunieron en la casa de Goethe y saludaron al anciano escritor con deseos de cumpleaños. También lo hizo Mickiewicz,

pero Odyniec no escribió el texto de este discurso. Sin embargo, describió en detalle el desarrollo de la ceremonia, especialmente la cena en la taberna, ofrecida por la gente del pueblo a los invitados. (Ambos poetas estaban exentos de pagar honorarios). Se convirtieron en motivo de alegría general, porque el anfitrión del hotel, en lugar de sus nombres, difíciles de recordar para un alemán, colocó en la mesa del banquete tarjetas con las palabras: „der Pole N. 1, der Pole N. 2” („El Polo N.1, El Polo N.2”).

Por la noche, los invitados fueron invitados al teatro local para una representación de *Faust*. Este trabajo se basó en la vida y obra del médico histórico Georg Fausto, un astrólogo considerado un hechicero, que se convirtió en un símbolo de un hombre que se esforzaba por profundizar todo el conocimiento sobre el mundo.

La actuación causó una gran impresión en Mickiewicz, de quien informó a Goethe. Al día siguiente, el poeta comenzó a traducir el prólogo de *Faust* al polaco. También tenía la intención de crear una versión polaca de este héroe: el mago, el Sr. Twardowski. Al final, sin embargo, renunció a esta idea, a pesar de la insistencia de Odyńca. Efectivamente, se hizo la traducción del prólogo, pero el poeta se perdió durante su estancia en Dresde.

Goethe quería conservar algún recuerdo de la estancia de Mickiewicz en Weimar. Por ello, le envió un mensajero con una carta en la que pedía permiso para pintar un retrato del poeta del artista local Johann Joseph Schmeller. La carta, fechada el 30 de agosto de 1829, es la siguiente: „Herr Mic-

kiewicz ist heeflichst essucht dem Ueberbringer des Gegenwaertigen, Herrn Schmeller, einige Stunden zu goennen um das Portrait eines so interessanten Gastes zu nehmen; auch wegen der Zeit mit demselben einige Verabredung zu nehmen. Hochachtungsvoll J.W. Goethe". („El señor Mickiewicz está ansioso por darle al portador del presente, el señor Schmeller, unas horas para retratar a un invitado tan interesante; también para concertar alguna cita con el mismo por el tiempo. Atentamente, J.W. Goethe”).

El retrato del poeta unió a Goethe a su colección de distinguidos invitados que le hicieron visitas a Weimar. A su vez, el propio escritor se sintió obligado a una especie de revancha. No tuvo ningún problema con eso. Incluso antes de la llegada de Mickiewicz a Weimar, Szymanowska le pidió, a través del citado canciller Müller, que le diera al poeta una pluma de ganso. Entonces, cuando Odín y su amigo hicieron una visita de despedida (31 de agosto por la noche), Goethe „habló más con Adam todo este tiempo [...] en un tono muy amable y medio juguetón como de costumbre”.

Luego ambos poetas le presentaron su solicitud de firma manuscrita y dos plumas usadas, agregando „que sería el recuerdo más querido de toda nuestra vida”. El sonriente Goethe asintió con la cabeza con aprobación, luego se despidió de ambos polacos con un beso en la frente y se fue a su habitación. La Sra. Otylia les dijo que era „una muestra de gracia más peculiar, y no recordaba haberla mostrado nunca a ningún extraño”. Pasados unos minutos, el nieto del poeta les entregó dos tarjetas con poemas escritos previamente y dos

bolígrafos. En la página de Mickiewicz había un pareado que se refería a Szymanowska, querido por su memoria:

AN ADAM MICKIEWICZ
Mit einer angeschriebenen Feder
Dem Dichter spectra 'su mich, der sich erprobt
Und unsre Freundin heiter-gründlich lobt.

A ADAM MICKIEWICZ
Con un bolígrafo escrito
Me dedico al poeta que se prueba
Y alaba alegre y profundamente a nuestro amigo.

El 1 de septiembre de 1829, a las nueve de la mañana, Mickiewicz y Odyniec abandonaron la hospitalaria Weimar y continuaron su viaje por Alemania, Suiza e Italia. Llegaron a Roma el 18 de noviembre de 1829 y vivieron en una casa alquilada. Poco después, Mickiewicz envió la primera carta a Otylia von Goethe desde su despedida en Weimar, fechada el 16 de diciembre de 1829). En él informó sobre su viaje por Europa, transmitió un saludo a toda la familia de Otylia, y en particular le pidió que expresara mi veneración y profundo agradecimiento al distinguido Señor anciano por su extraordinaria bondad.

A esta carta llegó una respuesta tardía de Otily von Goethe, escrita desde Weimar a principios de marzo de 1830. El autor aseguró al poeta que su nombre vive en nuestra casa rodeado no solo de respeto sino también de cariño. Su suegro gozaba de buena salud y estaba trabajando en la segunda parte de *Faust*. Por supuesto, ordenó a su nuera que enviara sus mejores deseos al Señor. Le preguntó a Mickiewicz sobre otros

planes creativos, con la esperanza de que algún día apareciera en Weimar. La última frase de la carta de Otylia es desconcertante: todavía tengo tus notas, ¿vendrás a recogerlas?

No sabemos si se continuó con esta correspondencia. En cualquier caso, no se ha conservado ninguna lista de ellos. Sin embargo, tenemos otra prueba de la presencia de Goethe en la obra de Mickiewicz: el poema *Do H. Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego) – Hacia H. Llamar a Nápoles (Imitación de Goethe)*, escrito probablemente a finales de mayo y junio de 1830, durante la estancia del poeta en Nápoles. Es una paráfrasis de la canción Mignon *Kennst du das Land (Mignon, ¿conoces el país?)*... que se encuentra en la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre (El aprendizaje de Wilhelm Meister)*. Mickiewicz se lo dedicó a su amor romano, Henrietta Ewa Ankwicz. Ha habido un cambio característico en relación con el original alemán en la versión polaca. En el poema de Goethe, la misteriosa Mignon se dirige a su tutor, mientras que en el poeta de Mickiewicz, el poeta se dirige a la niña. También hay otra diferencia. Las palabras de la canción Mignon simbolizan el anhelo de Goethe por los italianos que una vez visitó. El poeta polaco se encontró en una situación diferente, ya que se encontraba actualmente en Italia. Sin embargo, se puede hablar de su añoranza en Nápoles por Ankwiczówna, que vive temporalmente con sus padres en Roma. La canción Mignon, gracias a sus traducciones a muchos idiomas y la música compuesta por Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tchaikovsky y Moniuszko, hizo famoso el nombre de Goethe, pero también de Mickiewicz.

Bibliografía:

1. *Archiwum Filomatów*, Parte I, *Korespondencja 1815-1823*, publicado por J. Czubek, vol. 1, 1815-1820, vol. 2, 1820, vol. 3, 1820-1821, vol. 4, 1821-1823, Kraków 1913.
2. Ciechanowska Z., *Mickiewicz a Goethe. (Ze studiów nad znajomością Goethego w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 1924/1925.
3. Czajkowska K., *Wokół wizyty Mickiewicza w Weimarze*, „Ruch Literacki” 1982.
4. Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957.
5. Kleiner J., *Mickiewicz*, volumen dos, *Dzieje Konrada*, partes uno y dos, Lublin 1948.
6. Mickiewicz W., *Żywot Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień*, Poznań 1931, vol. II.
7. Odyniec A.E., *Listy z podróży*, volúmenes I y II, Warszawa 1961.
8. Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyclopedia* (entrada de *Goethe Johann Wolfgang*), Warszawa 2001.
9. Zięba T., *Mickiewicz w podróży po Niemczech i Szwajcarii w roku 1829*, „Biblioteka Warszawska” 1884, vol. 4.

INNE KSIĄŻKI TEJ AUTORKI (wybór):

- *Danuta Wawiłow (1942-1999). Życie i twórczość* (2005).
- *Pozaprogramowe formy kultury literackiej studentów polonistyki (na przykładzie Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalskim)* (2006).
- *Lektury zapomniane dla dzieci i młodzieży* (2007).
- *Twórczość sceniczna Igora Sikiryckiego* (2009).
- *„Frunę do was Pegazem...” Nad wierszami Karoliny Kusek dla dzieci* (2010).
- *Twórczość poetycka i sceniczna Karoliny Kusek dla dzieci* (red.) (2010).
- *Wartości wychowawcze w pozytywistycznych powieściach dla dzieci i młodzieży* (2012).
- *Polska i obca literatura dla dzieci i młodzieży* (red.) (2014).
- *Creative writing. Twórcze pisanie* (2014).
- *Gwatemala w międzynarodowych kontekstach kulturowych* (2015).
- *Polacy w Ameryce Łacińskiej. Słownik biobibliograficzny* (2017).
- *Kreatywność w dydaktyce szkoły wyższej. Obszar studiów latynoamerykanistycznych* (2018).
- *Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999). Portret artysty latynoamerykańskiego* (2018).
- *Miguel Ángel Asturias (1899-1974) – pisarz i dzieło* (2019).
- *Gwatemala w międzynarodowych kontekstach literackich* (2020).
- *Literatura latynoamerykańska na warsztacie współczesnych badaczy w Polsce i w Czechach* (red.) (2021).
- *W stronę kreatywności. Z Ameryką Łacińską w tle* (red.) (2021).
- *Z badań literaturoznawczych. Obszar literatury polskiej i latynoamerykańskiej* (2021).

