Agnieszka August-Zarębska

Poezja wobec rzeczywistości

Poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza

Wrocław 2006
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzentki tomu
Ewa Łukaszyk, Joanna Pyszny

Redaktor Wydawnictwa
Zofia Smyk

Projekt okładki
Renata Pacyna-Kruszyńska

Redaktor techniczny
Bożena Sobota

Wydanie książki dofinansowane przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Agnieszka August-Zarębska
and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2006

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-2801-1

Przygotowano do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wydrukowano we Wrocławskiej Drukarni Naukowej PAN im. S. Kulczyńskiego Sp. z o.o.

Spis treści

Wstęp 7

I. Kryzys ideologiczny i duchowy XX wieku jako bodziec poszukiwań poetyckich Guilléna i Miłosza 35
1. Kulturowe źródła kryzysu 35
Kulturowe źródła kryzysu w esejach Czesława Miłosza 37
2. Obraz kryzysu w twórczości poetyckiej Guilléna i Miłosza 41
Miejsce Boga w poetyckich wizjach Guilléna i Miłosza 41
Zło jako bezpośrednie źródło kryzysu 53

II. Poezja drogą ku rzeczywistości 84
1. Rola poezji w przezwyciężeniu kryzysu 84
2. Poezja realistyczna 86
3. Guillén przeciw „yo hinchado" (nadętemu ja) 90
4. Poezja epifaniczna 96
5. Poezja Guilléna i Miłosza wobec chaosu i nicości. Uwagi na temat kształtowania dzieła i koncepcji poezji 103
Forma przeciwko nicości w poezji Jorge Guilléna 117
Miłosz i Guillén o niewystarczalności języka 127

III. Poezja Guilléna i Miłosza w dążeniu do mistycznego doświadczenia rzeczywistości 142

Podsumowanie 175

Bibliografia dotycząca Jorge Guilléna 180

Bibliografia dotycząca Czesława Miłosza 187

Bibliografia ogólna 192

Resumen 193

Summary 195

Indeks nazwisk 197

Wstęp

Celem tego studium jest ukazanie poezji jako miejsca refleksji nad możliwością poznania rzeczywistości oraz jako sposobu i owocu jej doświadczenia. Spośród różnych rodzajów poetyckiego kontaktu z rzeczywistością szczególnie istotne dla naszych rozważań są sytuacje, które współczesne literaturoznawstwo określa mianem epifanii literackich, czyli momentalnych wglądów w najgłębszą rzeczywistość, zachodzących podczas aktu twórczego i dzięki niemu.

Podstawę studium stanowi porównanie wybranych aspektów twórczości hiszpańskiego poety Jorge Guilléna (1893–1984) i Polaka – Czesława Miłosza (1911–2004), wybranych przeze mnie z kilku powodów. Podane daty wskazywać mogą na wspólne doświadczenia egzystencjalne oraz na przebycie podobnej edukacji filozoficznej, choć ta nie musiała zaowocować zbliżonym światopoglądem. Istotnie, artyści ci przeżyli dwie wojny światowe (Guillén hiszpańską wojnę domową 1936–1939), a także doświadczyli bolesnego piętna totalitaryzmów (frankistowskiego i komunistycznego), które skłoniły ich do wyboru życia emigracyjnego. Kilkadziesiąt lat spędzili głównie we Francji i w Stanach Zjednoczonych, wykładając literaturę na uniwersytetach i kontynuując jednocześnie pracę twórczą. Uważna obserwacja współczesnej im sytuacji ideologicznej, społecznej i politycznej znalazła odbicie w wierszach, a w przypadku Miłosza również w twórczości eseistycznej. Jednak główne pokrewieństwo polega na obecności w ich poezji tematu doświadczania rzeczywistości, który po części ma u obu podobną realizację.

Poeci, o których mowa, prawdopodobnie nigdy się nie spotkali i nie musieli znać swoich utworów. Miłosz zamieścił tłumaczenie jednego z wierszy Guilléna w wydanej w 1994 r. antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*[1], a dokonał go na podstawie amerykańskiego przekładu i wolno nam jedynie przypuszczać, że poznał tę poezję w większym wyborze[2]. Brak innych wzmianek na temat Guilléna wskazuje, że znajomość jego dzieła musiała być raczej okazjonalna. Hiszpański twórca zaś mógł w ogóle nie zetknąć się z wierszami Miłosza, mimo iż przez blisko dwadzieścia lat dzielili oni los emigrantów w Stanach Zjednoczonych (autor

[1] Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 69–70.

[2] Podając źródła tłumaczonych wierszy, powołuje się Miłosz na *Guillen on Guillen: Poetry and the Poet*, red. J. Guillen, R. Gibbons, Princeton University Press 1979.

Cántico mieszkał tam w latach 1940–1977, Miłosz w 1960–1990[3]). Jest to prawdopodobne, gdyż utwory poetyckie Miłosza przez długi czas nie były tłumaczone na angielski, a sam autor był świadomy, że wybierając polski jako język swoich wierszy, skazuje się na bycie na uboczu i wyraża zgodę na miano poety piszącego, jak ironicznie to określi w wierszu, „w jednym z mniej znanych afrykańskich narzeczy"[4]. Pierwszy angielski wybór jego poezji ukazał się dopiero w 1973 r.[5], a następny – trzy lata później[6]. Wiadomo, że zanim zdobył sławę poety, w 1953 r. wydano najpierw w przekładzie francuskim jego powieść *La prise du pouvoir* (*Zdobycie władzy*) oraz zbiór esejów *Zniewolony umysł* (opublikowany równocześnie w wersji angielskiej i francuskiej). W dalszej kolejności anglojęzyczny czytelnik otrzymał w jego tłumaczeniu antologię poezji polskiej *Postwar Polish Poetry* (1965)[7], a także szkice o literaturze polskiej *The History of Polish Literature* (1969)[8]. Stąd prawdopodobne jest, że Guillén nie znał twórczości poetyckiej Polaka, chociaż wolno przypuszczać, że na trzy lata przed śmiercią, jako do poety zainteresowanego tym, co się dzieje na światowej scenie literackiej, dotarła do niego do Malagi wiadomość o przyznaniu polskiemu pisarzowi Nagrody Nobla. Trudno ustalić, czy między poetami istniała jakakolwiek relacja, i na pewno nie może być mowy o wzajemnym wpływie, tym bardziej zastanawiająca jest obecność wspólnych wątków w ich poezji.

Zastanawiająca obecność wspólnych wątków, czyli taka, nad którą warto się zastanowić, a nie taka, która wydaje się dziwna lub nieprawdopodobna. Nie chodzi tu wszak o twórców pochodzących z dwóch miejsc, należących do diametralnie różnych kultur, być może nawet oddalonych czasowo, których mimo to łączą jakieś zbliżone motywy. Taką sytuację moglibyśmy uznać za osobliwość, której przyczyny trzeba by zbadać. Przypadek Guilléna i Miłosza przedstawia pod tym względem mniejszy stopień komplikacji. Wywodzą się oni z odległych krajów, pozostających jednak w obrębie kultury europejskiej, której są świadomymi reprezentantami. Każdy z nich czuje szczególny związek z lokalną tradycją literacką, jednocześnie dostrzegając jej miejsce na tle całej literatury europejskiej. Niemała tu rola podobnego systemu kształcenia, jakiemu obaj podlegali, w Polsce kojarzonego z programem gimnazjum klasycznego, czyli opartego na nauce łaciny oraz kultury śródziemnomorskiego antyku i chrześcijańskiego średniowiecza, a także na gruntownej znajomości historii, filozofii i literatury nowożytnej. Mają oni też za sobą doświadczenie pobytu za granicą w celu „poszerzenia horyzontów" czy też uzu-

[3] A. Zawada, *Miłosz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 199. Data powrotu do Polski nie jest ścisła, gdyż na początku lat 90. poeta kupił mieszkanie w Krakowie i od tej pory spędzał kilka miesięcy w Polsce, a pozostałą część roku w Berkeley. Na stałe osiadł w dawnej polskiej stolicy w 1995 r. (zob. J. Sadecki, *Zanurzony w Krakowie*, „Rzeczpospolita", 2004, 191(6874), s. IV).

[4] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 146.

[5] Cz. Miłosz, *Selected Poems*, The Seabury Press, 1973.

[6] Cz. Miłosz, *Poems – Utwory poetyckie*, Ann Arbor, 1976.

[7] Cz. Miłosz, *Postwar Polish Poetry*, Doubleday, 1965.

[8] Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, Macmillan, New York 1969.

pełnienia wiedzy o to, czego nie zapewniał klasyczny model studiów[9]. We Francji, a Guillén również we Fryburgu, zapoznali się z najnowszymi kierunkami w sztuce i filozofii, do czego niejednokrotnie odwoływali się w późniejszych pismach. W związku z tym obecność wspólnych wątków zastanawia, czyli warta jest opisania. Już sam opis może wydać się interesujący, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że niektóre z owych motywów, takie jak przemijanie i śmierć, od wieków stanowią wielkie tematy literatury europejskiej. Inne z kolei, na przykład doświadczenie rzeczywistości i miejsce człowieka w świecie, odzwierciedlają tzw. ducha czasów. Zestawienie myśli poetyckich obu twórców może posłużyć zatem do opisu tendencji obecnych we współczesnej literaturze. Może również być odczytywane jako swego rodzaju diagnoza stanu odbijającej się w poezji świadomości człowieka XX wieku. Co ciekawe, już wcześniej szukano wspólnych wątków w twórczości Guilléna i w słowiańskiej poezji, a konkretnie u rosyjskich akmeistów, spośród których najbliższy mu był Osip Mandelsztam[10]. Łączyła ich intensywna obecność rzeczywistości w poezji, a także antysymbolizm, powrót do tradycji i klasycyzowanie[11]. Niemniej, moim zdaniem, autorka pracy na ten temat, Natalia Arsentjewa, dopuszcza się uproszczenia, zaliczając Guilléna do przedstawicieli poezji czystej. Przeciwko takim przyporządkowaniom on sam protestował.

Mam nadzieję, że obrane w niniejszym studium ujęcie tematu zainteresuje zarówno literaturoznawcę polskiego, jak i hiszpańskiego. Omawiani autorzy w obrębie swoich literatur narodowych[12] są jednymi z najważniejszych postaci ubiegłego stulecia. Polski czytelnik zdaje sobie sprawę z roli, jaką odegrał Miłosz w naszym kraju i na arenie międzynarodowej. Nie mamy wątpliwości co do jego rangi, o której świadczą liczne wyróżnienia z Nagrodą Nobla włącznie. Sam poeta uznawał swoją przynależność do gospodarstwa literatury polskiej, niemniej stanowi on także punkt odniesienia dla twórców z innych krajów. Ewa Bieńkowska

---

[9] W porównaniu z Paryżem i innymi głównymi stolicami europejskimi Madryt, a tym bardziej Wilno i Warszawa przez lata pozostawały trochę na obrzeżach rozwoju kulturalnego, dlatego nie dziwi taki wyjazd po „nowinki".

[10] Ze względu na inny aspekt twórczości – przekonania religijne i wynikającą z nich wizję świata – porównywano z Mandelsztamem również Miłosza (zob. D. Davie, *Z kresów chrześcijaństwa: Mandelsztam i Miłosz*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 357–383.

[11] Por. Н.Н. Арсентьева, *„Серебряный век" русской и испанской поэзии. Опыт сопоставления*, РИО МПГУ им. В.И. Ленина, Москва 1995, s. 13–19.

[12] Być może bardziej trafne niż „literatura narodowa" wydałoby się użyte wcześniej określenie „literatura lokalna". Jak wiemy, Miłosz deklarował związek z pisarstwem polskim, ale za swoją ojczyznę uważał Litwę (por. wiersz *Moja ojczyzna*). Ponadto na naszym gruncie literackim „narodowy" odwołuje się do pewnej grupy tematów związanych z historią Polski, a także, będąc wyrazem bliskoznacznym do „endecki", oznacza postawę polityczną obcą poecie. Oczywiście tych dwuznaczności chciałabym uniknąć. Posługuję się jednak tym sformułowaniem, gdyż funkcjonuje ono w komparatystyce jako opozycja do pojęcia literatury powszechnej czy też światowej (*Weltliteratur*).

używa w stosunku do niego określenia „książę wśród poetów amerykańskich”[13], Adam Zagajewski mówi, że „Miłosz góruje nad polską i światową poezją XX wieku jako myśliciel i jako artysta języka”[14], a Amerykanin Edward Hirsch żegna zmarłego pisarza słowami: „odszedł na zawsze największy z żyjących dotychczas poetów XX wieku”[15]. Nie zastanawiając się, w jakim stopniu uprawnione są takie sądy, możemy się zgodzić, że jest Miłosz jedną z najważniejszych postaci w literaturze minionego stulecia, wyznaczających pewien paradygmat, a nawet paradygmaty, w literaturze polskiej i światowej. Aleksander Fiut pisze, że wydany w 1943 r. cykl *Świat* i *Głosy biednych ludzi* dają początek dwóm liniom rozwoju w polskiej poezji powojennej: pierwszy – nurtowi metafizycznemu, który świetność osiągnął w latach osiemdziesiątych w twórczości Barańczaka, Zagajewskiego, Polkowskiego, Maja, Podsiadły i Kielar, natomiast nuty drugiego pobrzmiewają u Różewicza, Herberta i Szymborskiej[16]. Znaczenie dzieła Miłosza, jak każdego wybitnego dzieła, jeszcze wciąż będzie się przed nami odsłaniało, w miarę jak będzie się ono stawało punktem odniesienia do innych utworów i będzie wchodziło z nimi w różnego rodzaju relacje[17].

W kulturze języka hiszpańskiego Miłosz istnieje głównie dzięki wyborowi wierszy powstałych w latach 1935–1983, wyselekcjonowanych i przełożonych przez polską hispanistkę Barbarę Stawicką, a opublikowanych w serii *Últimos Marginales* wydawnictwa Tusquets[18]. Jak wyjaśnia tłumaczka, o kształcie antologii zadecydowało wyczucie, które utwory w przekładzie zachowają typowy dla wersu poety puls muzyczny („un latido musical”) lub odnajdą jego ekwiwalent w języku kastylijskim. W większości więc pominięte zostały wiersze rymowane, a także te, które z racji silnego zakorzenienia w polskich realiach historycznych czy też z przyczyn różnego typu nawiązań intertekstualnych do rodzimej literatury wymagałyby skomplikowanego systemu objaśnień. To zaś, zamiast przybliżyć je wrażliwości obcojęzycznego czytelnika, mogłoby stanowić poważne utrudnienie podczas lektury[19]. Zbiorowi ponadto towarzyszy bibliografia dzieł autora i przedmowa przedstawiająca Miłosza jako spadkobiercę kultury emigracyjnej, jednego z najbardziej istotnych nurtów w obrębie całej kultury polskiej ostatnich stuleci[20]. Na większą skalę przekładano na kastylijski prozę polskiego noblisty. Począwszy od lat osiemdziesiątych do rąk hiszpańskiego czytelnika oddano tłu-

[13] E. Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004, s. 269.

[14] A. Zagajewski, *Słońce w układzie słonecznym*, „Rzeczpospolita”, 2004, 191(6874), s. IV.

[15] Wywiad z E. Hirschem opublikowany w „Rzeczpospolitej”, 2004, 191(6874), s. IV.

[16] A. Fiut, *Poema nienaiwne*, w: *W stronę Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 54.

[17] C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona 1985, s. 55.

[18] Cz. Milosz, *Poemas*, selección, traducción y prólogo de B. Stawicka, Tusquets, Barcelona 1984.

[19] Por. B. Stawicka, *Nota aclaratoria*, w: Milosz, *Poemas*, s. 17–21.

[20] Por. B. Stawicka, *Prólogo*, w: Milosz, *Poemas*, s. 11–16.

maczenia *Rodzinnej Europy*[21], *Zdobycia władzy*[22], *Zniewolonego umysłu*[23], *Doliny Issy*[24] i *Abecadła*[25].

Guillén w literaturze hiszpańskiej zajmuje miejsce porównywalne z Miłoszowym na tle pisarstwa polskiego. Zaczynał jako członek przesławnego pokolenia 27 (*generación del 27*)[26]. Skazany w ojczyźnie na zapomnienie w czasach frankizmu, publikował w Meksyku, Argentynie, we Włoszech, a także w Stanach

[21] Cz. Milosz, *Otra Europa*, traducción A. Cousté, Tusquets, Barcelona 1981.

[22] Cz. Milosz, *El poder cambia de manos*, traducción R. Vázquez Zamora, Orbis, Barcelona 1985.

[23] Cz. Milosz, *El pensamiento cautivo*, traducción E. Revol, Orbis, Barcelona 1985.

[24] Cz. Milosz, *El valle de Issa*, w: *Los premios Nobel de literatura. Pablo Neruda, Isaac Bashevis Singer, Czeslaw Milosz*, Plaza y Janés, Barcelona 1990.

[25] Cz. Milosz, *Abecedario: diccionario de una vida*, traducción K. Olszewska-Sonnenberg, S. Trigán, Turner, Madrid 2003.

[26] Wielu hiszpańskich literaturoznawców tradycyjnie zalicza do pokolenia 27 następujących poetów: Pedro Salinasa (ur. 1891), Jorge Guilléna (1893), Gerarda Diego (1896), Federica Garcíę Lorkę (1898), Emilia Pradosa (1899), Luisa Cernudę (1902), Rafaela Albertiego (1903) i Manuela Altolaguirre (1905). Już same daty urodzenia pokazują, że ramy czasowe są bardzo szerokie, rozmaite też są powody, dla których łączy się tych twórców w jedną grupę, zwłaszcza że nie sformułowali oni nigdy wspólnego manifestu, a ich dzieła prezentują wielką różnorodność tematyczną i formalną. Są badacze krytykujący zastosowanie metody pokoleniowej w historii literatury kastylijskiej XX wieku i właśnie pokolenie 27 przysparza im argumentów przeciwko niej. Andrew P. Debicki uznaje istnienie jednej formacji około 1927 i proponuje wziąć pod uwagę nie tyle czynnik biologiczny (taki jak data urodzenia), ile raczej kryteria socjologiczne, czyli kształtowanie przez zbliżoną sytuację społeczną („Każdy członek danego pokolenia może się bardzo różnić od sobie współczesnych; lecz ogląda ten sam co oni świat i na tej podstawie rozwija swoją osobistą postawę" [tłum. A.A.-Z.]). Zob. A.P. Debicki, *Una generación poética*, w: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación 1924–25*, Gredos, Madrid 1968, s. 17–55). Wprowadza pojęcie *fechas sociales e intelectuales* (dat socjologicznych i intelektualnych) wyznaczających ważne momenty działalności członków grupy, np. publikację książek. Jego zdaniem 1927, rok obchodów trzechsetlecia urodzin Góngory, był tylko jednym z wielu artystycznych przedsięwzięć pokolenia i uznanie tej daty za najważniejszą kładzie zbyt duży nacisk na aspekt formalny ich pisarstwa („los aspectos formales y 'puros' de la generación"). Debicki uznaje lata 1924–1925 za czas, kiedy konsoliduje się świadomość literacka tych poetów i kiedy wszyscy mają już za sobą swój debiut. Również inni literaturoznawcy, akceptujący odrębność omawianej formacji pokoleniowej, proponują zmianę nazwy. J.M. Rozas wspomina, że w literaturze krytycznej spotykane są inne określenia, takie jak: *generación de la Dictadura, generación de la República, generación Guillén-Lorca, generación de amistad, generación de la vanguardia* (zob. J.M. Rozas, *La generación vanguardista*, w: *El 27 como generación*, Santander, s. 35–50). Niektórzy badacze spierają się o przynależność Guilléna do pokolenia 27, np. Juan Marichal twierdzi, że oprócz tradycyjnie wyróżnianych pokoleń 98 i 27, trzeba by wydzielić pokolenie 1914, do którego należałby autor *Cántico* (zob. J. Marichal, *Historia y poesía en Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 23–29). Nie chcąc wchodzić we wszystkie niuanse dotyczące tematu, powołam się na esej samego Guilléna, w którym zalicza siebie do „grupy o cechach pokolenia" działającej w latach 1920–1936 („'my' – grupa poetów o cechach pokolenia, którzy żyli i pisali w Hiszpanii w latach 1920–1936", zob. J. Guillén, *Apéndice. Lenguaje de poema: una generación*, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 403–412). Dlatego też w moim studium określam go jako członka pokolenia. Mimo że on sam rezygnuje w nazwie z najczęściej używanej daty 1927, ja świadomie ją wybieram, gdyż jest najbardziej rozpowszechniona w polskich opracowaniach dotyczących literatury hiszpańskiej.

Zjednoczonych, skąd jego twórczość promieniowała na literaturę hiszpańskojęzyczną. Po upadku reżimu, w 1976 r. został pierwszym laureatem Nagrody Cervantesa (*Premio de Literatura en Lengua Castellana „Miguel de Cervantes"*), będącej najwyższym wyróżnieniem literackim obejmującym nie tylko Hiszpanię, lecz również inne kraje języka kastylijskiego. Jednak już wcześniej otrzymywał poeta dowody uznania międzynarodowego: w roku 1957 uhonorowano go Nagrodą Miasta Florencji (*Premio Città di Firenze*), w 1961 w Belgii przyznano mu *Grand Prix International de Poésie*[27], w 1975 w Stanach Zjednoczonych nagrodę Bennetta, a w 1977 w Rzymie *Premio Academia dei Lincei*, etc.[28] Ponadto kilkakrotnie nadano mu tytuł doktora *honoris causa*[29]. Zauważmy, że sława Guilléna rozciąga się głównie na kraje romańskie i Stany Zjednoczone, gdyż w ich językach ukazywały się tłumaczenia jego wierszy, nawet w wersji oryginalnej odbieranych jako poezja „trudna", a tym trudniejszych do oddania w innych systemach językowych. W Polsce znany jest wąskiej grupie hispanistów, czytających go w oryginale. Co prawda nieliczne jego wiersze, należące głównie do *Cántico* i *Clamor*, przetłumaczyli na polski Jan Winczakiewicz, Artur Międzyrzecki, Leopold Lewin, Zofia Szleyen, Krystyna Rodowska, Janusz Strasburger i Krystyna Osińska-Boska, jednak rozproszone w różnych antologiach[30] i w prasie[31] gubią się pośród dużo bardziej znanych utworów Federico Garcíi Lorki, Rafaela Albertiego czy noblistów – Juana Ramóna Jiméneza i Vicenta Aleixandre. Jedne lepiej przełożone, inne mniej udane, nie dają pełnego wyobrażenia o charakterze Guillenowskiego dzieła. O dziwo, w polskiej recepcji na pierwszy plan wychodzi jego twórczość zaangażowana z tomu *Clamor*, później uzupełniona o kilka wierszy z *Cántico*, podczas gdy dla Hiszpanów długo pozostawał on autorem jednej

---

[27] O fakcie tym donosiła nawet polska prasa – zob. A. Międzyrzecki, *Jorge Guillén*, „Świat", 1961, nr 41 (533), s. 19; przedruk: „Pomorze", 1966, nr 6, s. 35–36.

[28] Zob. A. Piedra, *Jorge Guillén*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1986, s. 86–89; A. Piedra, *Jorge Guillén o la afirmación instante a instante*, w: *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J.M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 40.

[29] Szczególnie warto wspomnieć o wyróżnieniach przyznanych Guillénowi przez władze i uniwersytet w rodzinnym mieście Valladolid oraz przez uniwersytet w Maladze, mieście, w którym poeta osiadł po powrocie z wygnania.

[30] Zob. *Andaluzja i Kastylia. Antologia poezji hiszpańskiej XX wieku*, przeł. J. Winczakiewicz, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1963, s. 41–42; *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei*, wybrała, opracowała i posłowiem opatrzyła Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 21–29; *Czeka cię serce moje (Perły liryki europejskiej)*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył J. Strasburger, Wydawnictwo Książkowe IBiS, Warszawa 1994, s. 65–68; *Antologia poezji hiszpańskiej*, red. J. Strasburger, Elma Books, Warszawa 2000, s. 228–232.

[31] A. Międzyrzecki, *op. cit.*; J. Guillén, *Akt*, przeł. K. Osińska-Boska, „Literatura na Świecie", 1980, nr 5, s. 140; J. Guillén, *Śnieg*, przeł. A. Komorowski, „Życie Literackie", 1990, nr 5, s. 4; J. Guillén, *Wyniosłe szczęście*, *Odpoczynek ogrodu*, przeł. A. Międzyrzecki, „Pomorze", 1966, nr 6, s. 35–36; J. Guillén, *Życie miasta*, *Śmierć jednej pary butów*, przeł. Z. Szleyen, „Literatura na Świecie", 1972, nr 9, s. 55–56; *Poeci pokolenia 1927. Jorge Guillén*, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie", 1983, nr 1, s. 17–23.

książki poetyckiej, czyli właśnie *Cántico*. W notkach o artyście podkreślony również został jego wkład w tłumaczenie poezji Paula Valéry'ego[32].

Guillén, autor niejednokrotnie doceniony na poetyckiej scenie Hiszpanii, Europy i obu Ameryk, jest też jednym z najczęściej komentowanych kastylijskich poetów współczesnych. Studia na jego temat pojawiały się zarówno w prasie literackiej, jak i w postaci osobnych tomów, z których część dziś uchodzi za klasykę pisarstwa o literaturze. Podobnie można by powiedzieć o Miłoszu, zajmującym bezsprzecznie czołowe miejsce wśród polskich twórców „studiowanych". Zachodzi jednak pewna istotna różnica: Miłosza znały wąskie kręgi odbiorców dawniej, gdy jego utwory krążyły w drugim obiegu, natomiast od lat osiemdziesiątych czyta się go powszechnie, oczywiście w takich granicach, w jakich współczesny człowiek sięga po poezję. Z niektórymi wierszami obcują nawet uczniowie gimnazjów i liceów, a pewne cytaty, takie jak „Który skrzywdziłeś człowieka prostego", zamieszczony na pomniku Solidarności w Gdańsku, urosły do rangi symboli narodowych. Zapytany o jego nazwisko, przeciętny Polak potrafiłby odpowiedzieć, że był poetą. Sytuacja Guilléna jest inna – czyta się go głównie w kręgach akademickich. Na tle poezji swego czasu wydaje się klasykiem i arystokratą, a do rangi klasyka urósł już po wydaniu swego pierwszego tomu, który dojrzewając przez lat dziesięć, odznaczał się doskonałością formy i treści. Dwa lata po jego śmierci jeden z badaczy stwierdził, że był on poetą-profesorem, piszącym dla sobie podobnych, czyli dla literaturoznawców, uważających go za jednego z najświetniejszych poetów, jakich kiedykolwiek wydała Hiszpania i świat. To dla nich stanowi lekturę przyjemną i wyrafinowaną, gdyż znając od strony teoretycznej „rzemiosło poetyckie", świadomie operował jego narzędziami[33]. Czytaniu *Aire nuestro* towarzyszy niejako „rozpracowywanie" skomplikowanego świata poetyckiego autora. Nawiązania intertekstualne wymagają od czytającego również dobrej znajomości kanonu literatury hiszpańskiej i europejskiej. Pewnie dlatego przeciętny Hiszpan początku XXI wieku w ogóle o Guillénie nie słyszał, mimo że wie o istnieniu członka tego samego pokolenia, Lorki, którego sława, spotęgowana legendą narosłą wokół śmierci z rąk frankistów, jest dużo silniej zakorzeniona w pamięci rodaków. Wydaje się mało prawdopodobne, by i Miłosza miał spotkać ten sam los za lat dwadzieścia, bo mniej więcej tyle minęło od śmierci hiszpańskiego twórcy. Sytuacja Guilléna nie odbiega zresztą od losu wielu innych poetów, znanych głównie gronu profesjonalistów zajmujących się literaturą zawodowo. Trzeba przyznać, że ludzie naszych czasów w ogóle rzadko sięgają po poezję. Za próbę zaradzenia takiemu stanowi rzeczy można chyba uznać niedawne wydanie *Cán-*

[32] Por. Międzyrzecki, *op. cit.*; „Literatura na Świecie", 1972, nr 9, s. 189.

[33] Por. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, U.E.R. des Lettres & des Sciences Humaines, Limoges 1985, s. 40–44. Cytuje on m.in. patetycznie brzmiącą opinię Ivana Ivaska, który ustawił Guilléna w jednej linii z Homerem, Sofoklesem, Platonem, Arystotelesem, Wergiliuszem, Dantem, Shakespeare'em, Goethem, Valérym i Mallarmém. Stwierdza, że taka nuta musiała się spotkać z ironicznym przyjęciem samego poety.

tico (wersji z roku 1936) w serii *Clásicos Españoles*, dodawanej do dziennika „El País"[34]. Guillenowski zbiór zamyka tę serię i jest jednym z nielicznych dzieł poetyckich, które weszły w jej skład, co bez wątpienia świadczy o pozycji jego autora w historii literatury hiszpańskiej[35]. Sam Guillén twierdził, że pisze dla wiernego czytelnika, którego nazywa przyjacielem, jak głosi dedykacja końcowa zbioru *Homenaje*: „Al amigo de siempre, / Al amigo futuro" (Dla przyjaciela od zawsze, / dla przyszłego przyjaciela)[36]. García Berrio zauważył, że autor *Aire nuestro* obracał się głównie w towarzystwie akademików, spośród nich wybierał sobie przyjaciół i być może ich też chciał uczynić adresatami swoich wierszy. W utworze polemicznym względem elitarnej koncepcji poezji Juana Ramóna Jiméneza odrzuca możliwość pisania *„a la inmensa minoría"* („dla znakomitej mniejszości"). Jednocześnie odsuwa na bok ideał niektórych reprezentantów poezji społecznej, zwracających się *„a la inmensa mayoría"* („dla znakomitej większości"). Guillén zadowalał się gronem stałych, ale wiernych i obdarzonych dobrym smakiem czytelników, i konkretnie z myślą o nich pisał każdą strofę:

> Mi pluma sobre el papel
> Tiene ante sí compañía.
> Me dirijo a ti, lector,
> Hombre con toda tu hombría,
> Que sabes leer y lees
> A tus horas poesía[37].
>
> Moje pióro na papierze / ma przed sobą towarzystwo. / Zwracam się do ciebie, czytelniku, / człowieku z całym człowieczeństwem, / który umiesz czytać i czytujesz / w swoim czasie poezję[38].

Cytat ten świadczy o zaufaniu do swoich czytelników, prawdziwych amatorów poezji, ponadto stanowi wyraz świadomości wysokiej wartości własnego dzieła.

Koleje życia Guilléna, oprócz tego, że przypominają w niektórych aspektach życiorys Miłosza, mogą zostać uznane za przykładową biografię twórcy, rozpoczynającego karierę w Hiszpanii lat dwudziestych ubiegłego stulecia, kiedy to na scenie literackiej wschodziło pokolenie 27. Cechuje je odebranie gruntownego wykształcenia i debiut w latach prawdziwego rozkwitu kultury hiszpańskiej, zwanych Srebrnym Wiekiem (*Edad de Plata*), które to określenie nawiązywało

---

[34] J. Guillén, *Cántico*, El País, Clásicos Españoles, Madrid 2005.

[35] Zob. C. Janés, *„Cántico"*, „El País", 8.05.2005, s. 39.

[36] J. Guillén, *Aire Nuestro. Homenaje*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 599.

[37] *Ibidem*, s. 513.

[38] Przekłady poezji Guilléna, jego tekstów prozatorskich, a także cytaty z obcojęzycznej literatury naukowej – Agnieszka August-Zarębska. W tłumaczeniach wierszy głównym celem było oddanie ich sensu i tam, gdzie umiałam, także ich poetyckiego uroku. Jako że nie są to jednak pełne poetyckie ekwiwalenty utworów Guilléna, należy potraktować je raczej jako przekład filologiczny. W tekście rozprawy hiszpańskie tytuły wierszy tłumaczone są tylko w tych przypadkach, gdy jest to istotne dla zrozumienia wywodu.

do Złotego Wieku (*Edad de Oro*), przypadającego na XVII stulecie, gdy swe dzieła pisali Cervantes, Lope de Vega czy Pedro Calderón de la Barca. Pierwsze dekady XX wieku to czas pokoju, który nastąpił po burzliwym nie tylko w Hiszpanii wieku XIX, i dlatego były korzystne dla rozwoju nauki i sztuki. Niestety ci artyści, którzy debiutowali w dobrym momencie historycznym, już wkrótce mieli od historii ucierpieć i gruntownie zmienić swoje plany życiowe. Wojna domowa i związane z nią prześladowania osób o poglądach liberalnych sprawiły, że wielu z nich, w tym Guillén, przeszło przez frankistowskie więzienia, a sam Federico García Lorca został stracony, co spowodowało oburzenie i wzbudziło falę protestów w całej Europie. Wielu przedstawicieli pokolenia 27 wybrało emigrację jako sposób przetrwania wojny, a po jej zakończeniu – jako drogę godnego, wolnego życia poza reżimem totalitarnym. W pierwszych latach uchodźstwa schronili się przede wszystkim we Francji, skąd wkrótce ponownie wygnała ich agresja hitlerowska i tak trafili do Ameryki Północnej lub Południowej. Tu kontynuowali działalność artystyczną, łącząc ją z profesją wykładowców literatury (*poetas-profesores*). Właśnie taki los był także udziałem Guilléna, najstarszego po Pedro Salinasie reprezentanta pokolenia.

Urodził się 18 stycznia 1893 r. w Valladolid[39] i uważał, że miasto to wywarło wpływ na jego późniejszą twórczość:

> Gdyby moje dzieciństwo nie upływało w Valladolid, moja poezja byłaby inna. Wszystkiego, co wiem, nauczyłem się właśnie tam – z moim ojcem i matką, w moim języku i z moim wyczuciem życia[40].

Badacze podkreślają obecność w wierszach autora kastylijskiego pejzażu, a szczególnie tamtejszego ostrego i jasnego światła („luz natal"), odgrywającego istotną rolę w sposobie odbioru rzeczywistości[41]. Rodzice Guilléna należeli do postępowego mieszczaństwa, a ojciec, Julio, człowiek interesu, brał czynny udział w życiu społeczno-politycznym prowincji i kraju. Organizował dyskusje polityczne, tzw. *tertulias*, oraz współredagował lokalny dziennik „El Norte de Castilla", dla którego po latach będzie pracował i syn. Wspólnie z żoną, Esperanzą Álvarez, wychowywał dzieci w duchu liberalizmu, tolerancji i sprzeciwu wobec przemocy i wojny, co w tamtych czasach nie było wcale oczywiste. Jorge, jako najstarszy z pięciorga rodzeństwa, został przeznaczony do studiowania ekonomii, a potem do objęcia rodzinnego sklepu, jednak nigdy nie zdradzał ku temu szczególnych skłonności. Wyczuła to matka, odpowiedzialna za religijne i humanistyczne wykształcenie dzieci. Zachęcała syna do obcowania ze sztuką słowa, dobierając mu odpowiednie lektury nie tylko z literatury pięknej, ale również z pism filozoficznych i politycznych. W końcu i ojciec przystał na decyzję wyboru studiów hu-

[39] Biografia opracowana głównie na podstawie A. Piedra, *Jorge Guillén o la afirmación instante a instante*.

[40] *Ibidem*, s. 18.

[41] *Loc. cit.*; por. też E. Matthews, *The Structured World of Jorge Guillen*, Francis Cairns, Liverpool 1985, s. 1.

manistycznych. W 1909 r., po ukończeniu Colegio de San Gregorio w Valladolid, Jorge wysłany został na naukę do Fryburga. Dwuletniemu pobytowi w Szwajcarii poeta zawdzięczał przydatną w pracy akademickiej dobrą znajomość francuskiego i literatury w tym języku. Na uniwersytet wstępuje Guillén dwa lata później w Madrycie, a studia na Wydziale Filozofii i Literatury kończy w roku 1913 w Granadzie. W tym czasie jest członkiem pierwszej Residencia de Estudiantes, instytucji, która kładła podwaliny pod nowoczesny system edukacyjny w zacofanej wówczas na tle innych krajów europejskich Hiszpanii. Tam słucha wykładów takich autorytetów naukowych i literackich, jak: noblista w dziedzinie medycyny Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, Azorín etc. Od 1915 r. uczestniczy także w działalności drugiej Residencia de Estudiantes, gdzie poznaje większość swoich późniejszych pokoleniowych kolegów. W 1917 r. wyjeżdża na Sorbonę w charakterze lektora i tak oto później wspomina ten okres:

> Przybyłem do Paryża prawdziwie zdezorientowany. Odjeżdżałem stamtąd sześć lat później już moją własną drogą – poety, wykładowcy, męża i ojca[42].

Czas ten staje się dla niego okazją do zapoznania się z francuskim symbolizmem oraz z nurtami awangardowymi w sztuce i literaturze. Na przykład jest świadkiem budzącego prawdziwy ferment artystyczny prawykonania *Święta wiosny* Strawińskiego. Przemyślenia z tego okresu zawarł Guillén w korespondencji pisanej dla dziennika „El Norte de Castilla" i zebranej pod tytułem *Desde París*. Wiemy, że w małym stopniu ulega modnym wówczas „izmom", choć przygląda się sporom między reprezentantami szkół awangardowych. Interesuje się natomiast doskonałą konstrukcją i jednością poezji Mallarmégo, Baudelaire'a i Valéry'ego, tego ostatniego poznaje nawet osobiście. Wkrótce przetłumaczy kilka jego utworów na hiszpański i, przedstawiając mu swój przekład, zyska akceptację[43].

W 1921 r. poślubia francuską Żydówkę, Germaine Cahen, którą spotkał trzy lata wcześniej w Bretanii, „na plaży" w Tregastel. Tam też rozpoczął pisanie swojego *Cántico*[44]. Rok po ślubie przychodzi na świat ich córka Teresa i wówczas poeta decyduje się na powrót do Hiszpanii, pracę nad doktoratem, obronionym w roku 1924, i zdanie egzaminów państwowych uprawniających do wykładania na wyższych uczelniach. Jego pierwszą placówką dydaktyczną jest Murcja, gdzie w wolnym czasie nadal tworzy pierwszy tom *Aire nuestro*. Już wcześniej w Paryżu urodził się jego syn Claudio, a dwa kolejne lata spędzone w Murcji są szczęśliwe i owocne[45]. W 1928 r. ukazuje się pierwsze wydanie *Cántico* i od razu otrzy-

[42] *Ibidem*, s. 26.

[43] Zob. C. Zardoya, *Jorge Guillén y Paul Valéry*, w: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, t. 2, Gredos, Madrid 1974, s. 168–210.

[44] Informację tę uznał autor za na tyle istotną, by widniała na jednej ze stron otwierających tom.

[45] Zob. studia na temat okresu murcjańskiego zebrane w: *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, red. F.J. Díez de Revenga, M. de Paco, Caja de Murcia, Murcia 1994.

muje świetne recenzje. Po zamknięciu uniwersytetu w Murcji Guillén przenosi się do Oksfordu na stanowisko lektora, które wcześniej zajmował Pedro Salinas, najbliższy generacyjny przyjaciel poety. Następnie obejmie po nim katedrę literatury na uniwersytecie w Sewilli, gdzie pozostanie do momentu wybuchu wojny domowej. Tuż przed nią w 1936 r. wyda jeszcze drugą wersję *Cántico*.

Mimo że Guillén nigdy bezpośrednio nie angażował się w politykę, będąc socjalizującym zwolennikiem idei demokratycznych, poparł Republikę przeciwko dyktaturze[46]. Jako znany intelektualista był szczególnie narażony na prześladowanie, nieraz musiał się ukrywać u przyjaciół i wykorzystał pierwszą nadarzającą się okazję, aby wysłać dzieci do rodziny we Francji. Niestety, w drodze powrotnej jego żona została zatrzymana i niedługo potem pod zarzutem szpiegostwa aresztowano również poetę. Wówczas jego ojciec poruszył wszelkie znajomości w celu uzyskania zwolnienia syna. Gdy ono nastąpiło, Guillén powrócił do obowiązków wykładowcy w Sewilli, lecz był pod stałym nadzorem frankistowskich sił bezpieczeństwa. Atmosferę strachu podsyciło rozstrzelanie Lorki, najbardziej znanego na arenie międzynarodowej hiszpańskiego poety, które dowiodło, że reżim nie cofnie się przed niczym. W dodatku tymczasowo aresztowany został ojciec Guilléna, Julio. W pierwszych dniach 1938 r. Jorge podejmuje starania o dokumenty umożliwiające wyjazd z kraju i zaraz po ich uzyskaniu, w lipcu tegoż roku, on i Germaine na krótko chronią się we Francji. Nowy rok akademicki rozpoczyna poeta w Middlebury w USA, by w połowie roku 1939 przenieść się, tym razem z rodziną, do Kanady, gdzie objął stanowisko wykładowcy na uniwersytecie MacGill. Jednak już w kolejnym roku akademickim Pedro Salinas zachęca go do ponownej przeprowadzki do Stanów Zjednoczonych, do żeńskiego Wellesley College w stanie Massachusetts. Tu przepracuje kilkanaście lat do momentu odejścia na emeryturę w 1957 r. Po kilku latach wytchnienia, zmąconego jednak przez wieści dochodzące ze znękanej wojną Europy, spada na Guilléna bolesne doświadczenie śmierci żony w roku 1947. W 1945 i 1950 r. ukazuje się trzecia i czwarta wersja *Cántico*, ale jednocześnie poeta pisze wiersze, które wejdą w skład *Clamor*. Utrzymane są w zupełnie innym tonie, gdyż rejestrują smutne doświadczenia tego czasu. W 1949 r. autor odbywa podróż do ojczyzny, by odwiedzić chorego ojca, który umiera rok później. W 1951 r. dotkliwie odczuwa odejście Pedro Salinasa.

Lata emerytury umożliwiają intensywne oddanie się poezji, ale nie oznaczają całkowitego wycofania się z życia uniwersyteckiego. Trzy części *Clamor* ukazują się kolejno w latach 1957, 1960 i 1963. Poeta sporo podróżuje, przychodzą na świat jego wnuki, bywa z gościnnymi wykładami na różnych uniwersytetach. Z takim przeznaczeniem napisane zostały m.in. znakomite studia o języku literackim, wydane pod tytułem *Lenguaje y poesía* (Język i poezja). W trakcie jednej z podróży, we Florencji, poznaje Irenę Mocchi Sismondi, która w roku

[46] Guillén wymieniał listy z Manuelem Azañą. Korespondencję tę spalił jego ojciec na wypadek rewizji po tym, jak jego syn został aresztowany.

1961 zostanie jego drugą żoną. W 1967 r. wydaje *Homenaje*. Bez większych zmian życie biegnie dalej do roku 1970, gdy na skutek upadku na uniwersytecie w Puerto Rico Guillén traci sprawność i postanawia zaprzestać dydaktyki, pociągającej za sobą częste wyjazdy. Od tej pory jedyne podróże będą związane z uroczystościami wręczenia mu nagród i wyróżnień w Stanach Zjednoczonych i Europie, dokąd definitywnie powróci po śmierci Franco, osiadając w 1977 r. w Maladze. Tu, prawie do ostatnich dni, będzie poszerzał swoje dzieło o kolejne wiersze: już wcześniej, w roku 1973, publikuje *Y otros poemas* i jeszcze za jego życia, w 1981 r., ukaże się pierwsza wersja *Final*, którego ostateczne wydanie nastąpi już po śmierci poety w lutym 1984 r.

Wspominając lata amerykańskie, Guillén niejednokrotnie wyrażał wdzięczność swojej drugiej ojczyźnie, która zapewniła mu byt materialny i życie w godności i wolności. Pomijając straszne lata wojny domowej, gdy emigracja była koniecznością, wygnanie uważał za rzecz dobrego smaku, a nie przymusu. W tym sensie rozróżniał pojęcie *exilio*, które równałoby się zakazowi wstępu do kraju rodzinnego, od *destierro*, polegającego na życiu na obcej ziemi, w jego przypadku wybranym dobrowolnie. Guillénowi nie odmówiono nigdy prawa przyjazdu do kraju, choć oczywiście konsekwencją sprzeciwu wobec systemu była nieobecność jego dzieł na rynku literackim. Inna wydaje się sytuacja Miłosza, w 1950 r. sekretarza ambasady PRL we Francji, którego prośba o azyl w lutym kolejnego roku stanowiła oficjalny akt protestu przeciwko reżimowi komunistycznemu[47]. Pociągnął on za sobą zakaz wstępu do Polski, uchylony dopiero w latach osiemdziesiątych, całkowite zniknięcie jego dzieł z rynku wydawniczego, napiętnowanie w środowisku pisarskim, a nawet szkalowanie na łamach prasy literackiej. Miłosz wspomina, że również za granicą przez długi czas nie czuł pełnego komfortu i spokoju, gdyż miał powody przypuszczać, że i tam znajduje się pod obserwacją Służby Bezpieczeństwa[48]. We Francji borykał się z problemami finansowymi, a okres zamieszkiwania w Brie wspomina jako czas wewnętrznych cierpień[49]. Świadom nagonki w kraju, jako socjalista nie znajdował też poparcia wśród mocno prawicowej Polonii angielskiej, której zresztą sam nie szczędził krytyki. Nawet intelektualiści francuscy, przeżywający wówczas modę na komunizm, podchodzili z nieufnością do kogoś, kto wypowiadał się sceptycznie o Rosji radzieckiej. Do roku 1959, kiedy to zaproszony został na wykłady przez uniwersytety stanowe w Kalifornii i Indianie, odmawiano mu wizy do Stanów Zjednoczonych, ponieważ jako dawny aparatczyk był dla Amerykanów potencjal-

[47] Zob. *O okolicznościach azylu*, w: R. Gorczyńska (E. Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 308–312; *Za granicą*, w: Cz. Miłosz, *Autoportret przekorny – rozmowy z Aleksandrem Fiutem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 107–116; A. Franaszek, *Miłosz, lojalny ironista*, http://serwisy.gazeta.pl/wyborcza/2029020,3454352.html.

[48] Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 85.

[49] Miłosz, *Abecadło*, s. 81.

nym szpiegiem[50]. Podobne plotki rozpowszechniała część prawicowej emigracji, nie mając jednak faktycznych dowodów[51]. Już w momencie decyzji pozostania na uchodźstwie Miłosz zdawał sobie sprawę, jak niejednoznacznie zostanie fakt ten odebrany. Jego oświadczenie zamieszczone w „Kulturze" pod dramatycznym tytułem *Nie* mogło oznaczać nie tylko wyobcowanie towarzyskie i zawodowe, ale wręcz całkowite przekreślenie szans na pisanie poezji dla polskojęzycznego czytelnika, a jedynie do tej twórczości czuł się powołany. Dlatego też w oświadczeniu czytamy: „To, o czym opowiem, można nazwać historią pewnego samobójstwa"[52]. Poniekąd okoliczności wymogły na Miłoszu zwrot ku prozie, dopiero w latach siedemdziesiątych powoli wzrastać będzie jego sława jako poety. Mimo wsparcia „Kultury" paryskiej oraz honorariów i nagród przyznanych za *Zniewolony umysł* i *Zdobycie władzy* pierwsze, francuskie, lata wygnania stanowiły dla Miłoszów również brak stabilności z materialnego punktu widzenia. Różne pod wieloma względami emigracyjne doświadczenia Guilléna i Miłosza zbiegają się jednak w niektórych aspektach, a najważniejszym jest funkcjonowanie poza środowiskiem rodzimego języka, trudne i naznaczone tęsknotą. Jednocześnie unaoczniające więź z tą mową i jej literaturą, która staje się niejako substytutem ojczyzny. Tak podsumowuje dwadzieścia lat pobytu w Stanach Zjednoczonych Guillén:

> Tak długie przebywanie z dala od środowiska własnego języka oznacza po części życie nie do końca udane. Pewnie nie można doświadczyć pełni poza życiem w głębokiej wspólnocie, do której się przynależy. W tym kontekście mogę powiedzieć, że to, czego mi najbardziej brakowało, to brzmienia hiszpańskiej mowy wokół mnie. W Stanach Zjednoczonych, gdzie bardzo dobrze mnie przyjęto, moje wygnanie nie było stanem przykrym. Tam odnalazłem spokój i wolność. Poza tym uchodźstwo nie było dla mnie czymś całkowicie radykalnym, bo w każdym miejscu na ziemi odnajduję to, co istotne: powietrze, wodę, słońce i ludzkie towarzystwo. Tak jak to wyraziłem w jednym z moich wierszy, *Más allá*: „Moim środkiem jest ten punkt: którykolwiek..." („Mi centro es este punto: Cualquiera..."). Nigdy nie uważałem się za całkowitego wygnańca. Zawsze bowiem przebywam w ojczyźnie, której na imię planeta Ziemia[53].

Wspomnienie to, mimo świadomości pewnych niedogodności, cechuje wielka pogoda i pogodzenie. U Miłosza podobny ton pojawi się dopiero w późnej poezji, a w wypowiedziach prozą właściwie nigdy. Będzie natomiast pisał o długim i energochłonnym okresie adaptacji, odszukiwania nowych punktów odniesienia,

[50] Zob. hasło „Amerykańska, wiza", w: Miłosz, *Abecadło*, s. 39–41. Tam też Miłosz wspomina: „Minęło ponad dwadzieścia lat, siedziałem w Białym Domu zaproszony przez prezydenta Reagana, żeby otrzymać z jego rąk odznaczenie za zasługi dla kultury amerykańskiej. [...] Czy miałem opowiadać o swoich perypetiach z wizą, że nie chcieli mnie wpuścić? Zdawało się to tak dawno jak w epoce paleolitu. Mogłem tylko uśmiechać się wewnętrznie, myśląc o ledwo wyobrażalnych figlach losu".

[51] Por. też A. Zawada, *op. cit.*, s. 122–125. Na podstawie tego studium cytuję większość danych biograficznych dotyczących Miłosza.

[52] Cyt. za: *ibidem*, s. 122.

[53] C. Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris [1962], s. 14.

przystosowania się do nowego rytmu, niezgodnego z wręcz biologicznie pojmowanym rytmem wrodzonym, wchłoniętym przez ciało i umysł w dzieciństwie; o tym, że wygnanie albo człowieka łamie, albo, jeśli uda mu się przetrzymać, umacnia[54]. Dużo czasu upłynęło, zanim Miłosz zadomowił się w krajobrazie Berkeley, a należy dodać, że amerykańska przyroda przez swą potęgę napawała go lękiem:

> Widok z górnego Berkeley na zatokę, na wyspy i drapacze miasta, wspaniały, ale księżycowy. Jak ekstrakt amerykańskich obszarów i wyobcowania człowieka. Znalazłem się tu, żeby znosić, a nie żeby lubić. Dostałem równocześnie dwie propozycje – z Berkeley i z University of Indiana w Bloomington. Gdybym wybrał Indianę, może bym łatwiej znalazł harmonię z tamtejszą przyrodą. Niemniej, z moją chęcią czy nie, krajobrazy Kalifornii zrosły się u mnie z krajobrazami Litwy[55].

W słowach tych pobrzmiewa brak pogodzenia z wyborem miejsca pobytu i tęsknota do znajomych krajobrazów zapamiętanych z dzieciństwa. Przez ich pryzmat odbiera i będzie odbierał wszystkie inne napotkane krajobrazy. Nie jest to jedyny raz, kiedy Miłosz poczuwa się do bezdomności, doświadczenia, któremu w esejach nada głębokie egzystencjalne znaczenie. W tej sytuacji za dom i ojczyznę obiera sobie polską mowę:

> Język jest moją matką, dosłownie i przenośnie. I pewnie moim domem, z którym wędruję po świecie. Co dziwne, bo z wyjątkiem krótkich okresów, nie byłem zanurzony w żywiole polszczyzny[56].

Ma również swoje wobec niej obowiązki – jego rację bytu jako poety, postrzegającego swoją sztukę w kategoriach służby.

> Moja wierna mowo,
> Służyłem tobie.
> [...]
> Byłaś moją ojczyzną, bo zabrakło innej[57].

Z jednej strony to ona utrzymywała go przy życiu, bo w czasie smutku pisanie zajmowało mu myśli i wokół niego organizował dzień, nadając w ten sposób codzienności rytm, który ratuje przed chaosem i nicością. W *Ziemi Ulro* wspomina, że lekarstwem na „wewnętrzne zagrożenie", na czyhające na człowieka „zmory smutku i melancholii", stało się dla niego wprowadzenie systematyczności do zajęć, między innymi wczesnego wstawania i wyznaczenia stałej pory na pracę[58]. Z drugiej strony korzyści były obopólne. Potrafił się polszczyźnie odpłacić w momencie, gdy władza totalitarna dążyła do zupełnej kontroli nad językiem poprzez wprowadzenie cenzury i zmianę sensu słów[59]. Starał się ją uchronić od fałszu pro-

[54] Por. Cz. Miłosz, *O wygnaniu*, w: *Szukanie ojczyzny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 208–217; Miłosz, *Miejsca utracone*, w: *ibidem*, s. 218–245.

[55] Miłosz, *Berkeley*, w: *Abecadło*, s. 70.

[56] Miłosz, *Polski*, w: *Abecadło*, s. 245.

[57] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 85.

[58] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 246–247.

[59] Zawada, *op. cit.*, s. 189.

pagandy, deformacji nowomowy i od utraty związku z rzeczywistością. Mówił o tym w noblowskim przemówieniu i w cytowanym już wierszu:

Ale bez ciebie kim jestem.
Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,
[...]
Moja wierna mowo,
może to jednak ja muszę ciebie ratować.
Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi, jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno[60].

Ład i piękno potrzebne było obojgu: i poecie, i jego mowie, czemu zostanie poświęcony trzeci rozdział niniejszego studium.

Miłosz wielokrotnie przyznawał, że ciężko mu było się pogodzić z dolą wygnańca, między innymi w *Ziemi Ulro* napisał: „A mój los, wygnanie, znosiłem źle"[61]. Dlaczego doświadczenia jego i Guilléna, mimo że przyjął ich ten sam kraj, były tak różne? Trudno dać jednoznaczną odpowiedź, ale być może przyczyny trzeba by szukać w dzieciństwie – polski twórca urodził się w miejscu i czasie, w których historia wycisnęła na ludziach piętno strachu i wykorzenienia. Ucieczka przed totalitaryzmem w 1951 r. nie była dla niego jedynym tego typu przeżyciem, gdyż od dzieciństwa los przyzwyczaił go do częstych zmian miejsca oraz istnienia na styku kultur i języków. Wszak już w roku 1937, po przeprowadzce z Wilna do Warszawy napisał, jakby przeczuwając swoją emigracyjną przyszłość oraz zajęcie Litwy przez Armię Radziecką:

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę[62].

Urodzony 30 czerwca 1911 r. w Szetejniach na Litwie, w rodzinie szlacheckiej, w domu mówił po polsku, lecz słyszał wokoło też używany wśród ludu litewski. W związku z podróżami zawodowymi ojca, inżyniera budowy dróg i mostów, „dwuletni kosmopolita"[63] – jak sam siebie nazwie w wierszu – szybko poznał rosyjski i niestety niewiele później smak wojny i rewolucji. Razem z matką wędrował bowiem za wojskiem carskim, w którym jako saper służył jego ojciec. Tak po latach w liście wspomni owe czasy: „Całe moje dzieciństwo, odkąd pamiętam, to obracanie się w ciągłej gorączce: podróże, ucieczki, strzały frontu, co kilka dni nowe miasta i ludzie [...]"[64]. W 1918 r. na krótko powrócił do domu dziadków w Szetejniach, by już w roku 1921 przeprowadzić się do Wilna, gdzie

[60] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 86.
[61] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 249.
[62] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 142.
[63] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 186.
[64] Cyt. za: Zawada, *op. cit.*, s. 7.

rozpoczął naukę w Gimnazjum im. Zygmunta Augusta, a potem studia prawnicze na Uniwersytecie Stefana Batorego. Zarówno w prozie, jak i w poezji będzie rozpamiętywał swoje dziecięce i młodzieńcze doświadczenia, które zaciążyły na późniejszym odbiorze rzeczywistości. Z jednej strony wyrobiły w nim otwartość na to, co inne, owoc oddychania atmosferą wielonarodowego Wilna, gdzie żyli obok siebie Litwini, Polacy, Żydzi, Rosjanie, Białorusini, Tatarzy i Karaimi. Z drugiej zaś wszczepiły poczucie niestałości, nietrwałości, całkowitej zależności od miażdżącej siły historii. To wszystko znajdzie swój wyraz w jego twórczości, w formie stale powracających motywów, np. powracanie po wielekroć do kilku momentów dzieciństwa, oglądanie ich z perspektywy podróżnego, który obraca się wstecz i widzi, jak miejsca i ludzie pozostają za nim. Tomasz Burek w następujący sposób podsumowuje wpływ tych wczesnych przeżyć na osobowość poety:

> Wyniesione z tych wędrówek poczucie braku zakorzenienia, rozchwiania, wrażenie kalejdoskopowej zmienności i nietrwałości wszelkich mijanych krajobrazów i napotykanych form bytu musiało oczywiście rzutować na postawę ducha i formację psychiczną przyszłego pisarza, wyrabiając w nim skłonności do nomadyzmu i przygotowując grunt dla późniejszych motywów wyobcowania, uchodźstwa, wygnania. Wygnania zarówno politycznego (z państwa i ze społeczeństwa), jak i metafizycznego[65].

Rozpamiętywanie wygnania i wydarzeń, które kształtowały los poety, odbywało się w poezji, ale także w kilku tomach prozy autobiograficznej, takich jak *Rodzinna Europa* (1958), *Zaczynając od moich ulic* (1985), *Rok myśliwego* (1990) i *Szukanie ojczyzny* (1992). Miały one znaczenie dla samopoznania i odgrywały rolę świadectwa, gdyż posłużyły przybliżeniu zachodniemu czytelnikowi dziejów tej części Europy. W szczególny sposób dla tegoż odbiorcy napisana została *Rodzinna Europa*, aby wyjaśnić mu „smutną specyfikę polskich związków z Historią"[66], których autor zaznał osobiście, także gdy we wrześniu 1939 r. opuszczał bombardowaną przez Hitlera stolicę w celu przedostania się do Rumunii. Nie zdecydowawszy się jeszcze wtedy na emigrację, na krótko powrócił do Wilna, skąd, po jego zajęciu przez Armię Czerwoną w czerwcu 1940 r., stawiając na szali życie, podjął podróż przez zieloną granicę do Warszawy. Tutaj poznał okupacyjną rzeczywistość, a w czasie powstania był świadkiem doszczętnego zniszczenia miasta. „Biografia poety zawarła w ten sposób główne doświadczenia tamtego czasu [...]"[67], które bez wątpienia wzmogły świadomość wygnania metafizycznego. Jest o nim mowa w *Ziemi Ulro* (1977) oraz kilku innych esejach, ukazujących rodzaj bezdomności i osamotnienia, jakiego doświadcza człowiek współczesny, który po upadku wizji świata opartej na religii stanął twarzą w twarz z nicością.

---

[65] T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 274.

[66] Zawada, *op. cit.*, s. 72. Por. też Miłosz, *O wygnaniu*, w: *Szukanie ojczyzny*, s. 247.

[67] *Ibidem*, s. 73.

Owo poczucie pustki i braku oparcia stanowi podstawę wszelkich innych poetyckich poszukiwań Miłosza.

W twórczości Guilléna rzadko pojawia się bezpośrednia refleksja nad dolą wygnańca, a także nie ma u niego wyraźnych odniesień do własnej biografii. W wielu utworach można dopatrzyć się odwołań do przeżyć osobistych, jednak w tekście zazwyczaj przetworzone są już one w doświadczenia ogólnoludzkie. Również koleje losu Miłosza zyskują niejednokrotnie walor uniwersalny, ale z zachowaniem ujęcia autobiograficznego jako punktu wyjścia.

Guillén jest autorem pięciotomowego dzieła poetyckiego zatytułowanego *Aire nuestro* i pisanego przez ponad sześćdziesiąt lat. Przez długi czas uchodził za autora jednego dzieła, a był nim zbiór wierszy *Cántico*, który po raz pierwszy ukazał się w roku 1928[68] i uważany jest do dziś za jeden z kamieni milowych literatury hiszpańskiej w XX wieku. Praca nad jego ostatecznym kształtem trwała ponad trzydzieści lat, a rozpoczęła się w 1919 r. we Francji, na co wskazuje zapis „Tregastel, Bretaña / 1919–1950 / Wellesley, Massachusetts", zamieszczony przy tytule ostatniego wydania *Cántico*[69]. Poprzedzały je dwie inne edycje z lat 1936[70] i 1945[71]. Każda kolejna przynosiła nie tylko nowe utwory, ale również wprowadzała zmiany w tekstach wcześniejszych. Ponadto stopniowo krystalizowała się w nich starannie zaplanowana struktura dzieła. W wywiadzie, którego udzielił w Paryżu w 1959 r., Guillén wyznaje, że zawsze podziw wzbudzała w nim poezja zebrana w formie księgi o przemyślanej budowie, za wzór zaś stawia *Kwiaty zła* Baudelaire'a, a później także *Źdźbła trawy* Whitmana. Tak wspomina tę swoją fascynację w kontekście spójnego charakteru własnej twórczości:

> Od młodości pozostawałem we władaniu poezji, jednak nie ośmielałem się pisać. Czasem mówiłem przyjaciołom: „Oddałbym wszystko za to, by napisać tomik wierszy". Nie miałem na myśli luźnego zbioru utworów, kapryśnie wymieszanych, ale organiczną całość, coś na wzór budynku. Od pierwszego momentu zafascynowała mnie sztywna struktura *Kwiatów zła* Baudelaire'a. Stopniowo – i początkowo nawet nie zdawałem sobie z tego sprawy – moje dzieło zaczęło przybierać podobne kształty. Później, dużo później, dowiedziałem się, że identyczne doświadczenie było również udziałem Walta Whitmana, gdy tworzył swoje *Źdźbła trawy*[72].

Publikacja *Cántico* w 1928 r. stała się prawdziwym wydarzeniem tamtego czasu, gdyż na tle pełnej niepokoju i niepewności twórczości modernizmu zbiór odznaczał się wyjątkowo jasnym i optymistycznym tonem. Wrażenie było tak silne, że nawet pojawiły się opinie, iż tak radosnej i jasnej nuty nie słyszano w Europie od czasów Parmenidesa[73]. Ponadto zastosowanie nowych schematów me-

---

[68] J. Guillén, *Cántico*, Revista de Occidente, Madrid 1928.

[69] J. Guillén, *Cántico*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1950.

[70] J. Guillén, *Cántico*, Cruz y Raya, Madrid 1936.

[71] J. Guillén, *Cántico*, Litoral, México 1945.

[72] C. Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, s. 13.

[73] Por. C. Vigée, *Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, s. 91–92.

trycznych i nowatorskie użycie form tradycyjnych sprawiło, że dzieło Guilléna doceniono również z punktu widzenia formy poetyckiej.

Drugi tom *Aire nuestro. Clamor*, ukazał się w trzech odsłonach, a były nimi tym razem poszczególne części: *Maremágnum* (1957), *...Que van a dar en la mar* (1960) i *A la altura de las circunstancias* (1963). Ogólny charakter *Clamor* znacznie odbiega od tego, do czego przyzwyczaił Guillén swoich czytelników w *Cántico* i stąd też wynikły pewne nieporozumienia wśród krytyków. Nie wszyscy oni wiedzieli, jak zinterpretować zmianę tonu. Ci, którzy uważali, że pierwsza część *Aire nuestro* zawiera wizję świata nieskażoną cierpieniem i działaniem zła, uznali, że w *Maremágnum* autor zaprzeczył swoim wcześniejszym ideałom, uznając je za nieprzystające do rzeczywistości. Wydawało się to prawdopodobne, gdyż *Cántico* zrodził się w momencie wielkich szans stojących przed Hiszpanią, a ukończony został na wygnaniu, po doświadczeniu bratobójczej wojny w ojczyźnie i drugiej wojny światowej. Inni poeci pokolenia 27 zdążyli już wcześniej zareagować na te okropne wydarzenia, a nawet przed rokiem 1936 u Lorki, Albertiego i Cernudy obecny był niepokój o przyszłość podzielonych nierównościami społeczeństw[74], nieufność do postępu, strach przed „masą, miastem, maszyną". Zarzucano Guillénowi, że jego pozytywna poezja potwierdza ustalony porządek społeczno-polityczny. Autor postanowił w związku z tym objaśnić zamierzony sens swojego dzieła i w autointerpretacjach odpowiedział na niektóre zarzuty. Również nowsza krytyka, dzięki uważnej analizie *Cántico*, dostrzegła ciągłość w całej twórczości artysty[75]. Sam Guillén zaznaczył, że poszczególne części *Aire nuestro* nie powstawały ściśle chronologicznie: już w trakcie ostatnich prac nad *Cántico* napisał wiersze, które mogłyby zakłócić jego harmonijną konstrukcję i dlatego autor świadomie włączył je do drugiego tomu. Podobnie praca nad kolejnym zbiorem, *Homenaje*, była zaawansowana, gdy Guillén przygotowywał do druku *A la altura de las circunstancias*[76].

W dziele, które autor konstruował na wzór budynku, każdy detal ma swoje znaczenie. Podkreśla się jego symetryczną i koncentryczną strukturę – zarówno jako całości składającej się z pięciu tomów, jak i jej części, które stanowią odbicie budowy tej całości. Te same struktury powtarzają się na różnych poziomach organizacji tekstu: w częściach tomów, „działach" (*secciones*), cyklach wierszy i pojedynczych utworach. Podstawą podziału jest podział na trzy, z wyraźnie wydzielonym środkiem: pierwotnie całe dzieło Guilléna miało się zamknąć w trzech tomach, trzy części składają się na *Clamor* etc. Podział na pięć – ostatecznie tyle tomów wchodzi w skład *opus magnum*, w tylu sekcjach pogrupowane są wiersze *Cántico* etc. – stanowi rozwinięcie podziału na trzy, obudowanie części centralnej, która po-

[74] Matthews, *The Structured World of Jorge Guillen*, s. 4.

[75] Temat ten zostanie szerzej omówiony w podrozdziale *Zło jako bezpośrednie źródło kryzysu*.

[76] Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, s. 29.

zostaje nienaruszona[77]. Aby nie zaburzyć tego porządku, dedykacje poprzedzające tomy (*dedicatorias iniciales*) równoważone są dedykacjami końcowymi (*dedicatorias finales*). Zazwyczaj towarzyszą im motta zapożyczone z literatury hiszpańskiej lub europejskiej, które sygnalizują treść dzieła. Takie cytaty pojawiają się ponadto na początku działów[78]. W przypadku trzech pierwszych zbiorów istotną rolę w ich interpretacji odgrywają podtytuły. *Cántico*, poczynając od wersji z roku 1945, nosi podtytuł *Fe de vida*, oznaczający akt urodzenia, czyli dokument zaświadczający o czyimś istnieniu. Poezja ta ma więc odegrać rolę świadectwa o rzeczywistości, a przy okazji jest też śladem, który pozostawił po sobie poeta[79]. *Clamor* otrzymał podtytuł *Tiempo de Historia* i w poszczególnych częściach rozważa różne wymiary czasu: zamęt, wypełniający czas w kategoriach historycznych (*Maremágnum*); nieunikniony upływ czasu w sensie ogólnoludzkim, dotykający człowieka najbardziej poprzez śmierć bliskich (*...Que van a dar en la mar*); wyzwania etyczne, które stawiają przed ludźmi okoliczności życiowe i sytuacja społeczno-polityczna (*A la altura de las circunstancias*). Treść całego zbioru osadzona jest w historii współczesnej, tej, której świadkiem był jej autor, natomiast *Homenaje, Reunión de vidas* (1967) rozważa przeszłość w odniesieniu do teraźniejszości, jako historyczne, a przede wszystkim kulturowe dziedzictwo człowieka. To ono sprawia, że nie żyjemy w oderwaniu od konkretnej rzeczywistości kulturowej. *Reunión de vidas* stanowi hołd oddany życiu wielkich ludzi, których dzieła składają się na naszą świadomość, na nasze życie. Tom ten zadedykowany został wszystkim muzom („A todas las musas"[80]) i w dużej mierze wypełniony jest głosami na temat utworów literatury hiszpańskiej i światowej, z typową przyjętą tu przez Guilléna formułą tytułu „Al margen de..." („Na marginesie..."). Oprócz tego znajdziemy w *Homenaje* tłumaczenia, czy raczej adaptacje obcej poezji, refleksje o dziełach sztuki, o rodzimym pejzażu kastylijskim, zakorzenionym w wyobraźni poety, o przyjaźni, dlatego nieraz pojawiają się tu pokoleniowi koledzy Guilléna. W *Homenaje* autor wydaje się podejmować dawny ton cechujący *Cántico*, pobrzmiewa on tu dużo częściej niż w *Clamor*[81]. Powraca postawa dziękczynna: tam wobec stworzenia, tu głównie wobec dzieł umysłu:

---

[77] Szczegółowego opisu struktury *Aire nuestro* dokonali m.in. I. Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, Ed. Planeta, Barcelona 1974, i O. Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, Ariel, Barcelona 1976.

[78] Niektóre z cytatów zostaną omówione w dalszym ciągu rozprawy, o ile będzie to miało znaczenie dla analizy tematu.

[79] Por. J. Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, Ed. Victoriano Suárez, Madrid 1953, s. 20: „Jednak w Meksyku w 1945 do tytułu dołączony został podtytuł, bardzo w stylu Guilléna: *Fe de vida*. Bardzo w jego stylu, bo mówi dokładnie to, co oznacza: akt urodzenia, świadectwo jego istnienia. Bardzo w jego stylu, bo jego poezja stanowi zbiór hymnów pochwalnych zaświadczających o istnieniu; jednocześnie świadectwem jego istnienia jest zbiór pieśni (*cántico*)".

[80] Guillén, *Aire Nuestro. Homenaje*, s. 11.

[81] Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 191.

Homenaje [...] tom, stanowiący wyraz podziwu i wdzięczności poety względem pejzażów, przyjaciół, lektur, twórców, inaczej mówiąc, całej tradycji kulturalnej, ludzkiej i duchowej, która w przeszłości i teraźniejszości wpłynęła na ukształtowanie jego wizji świata [...][82].

Związek z poprzednimi częściami *Aire nuestro* zaznaczony został w dedykacji początkowej, którą stanowi cytat z Gonzalo de Berceo:

Señores e amigos, Dios sea end laudado,
El segundo libriello habemos acabado,
Queremos comenzar otro a nuestro grado,
Que sean tres los libros e uno el dictado[83].

Panowie i kompani, niech Bogu będzie chwała, / bo druga moja książka ukończona została, / i by następną pisać we mnie ochota miła, / niechaj trzy będą księgi, choć jedna myśl je zrodziła.

Zazwyczaj ciągłość Guillenowskiego dzieła rozpatruje się, śledząc proporcje między tonem *cántico* i *clamor*, uznając ten pierwszy za podstawowy. Natomiast Biruté Ciplijauskaité przenosi punkt ciężkości na ton *homenaje*. Przyjmuje, że cała twórczość Guilléna, począwszy od *Cántico*, jest wyrazem hołdu wobec czegoś lub kogoś, a więc nie jest to nowość typowa tylko dla trzeciego tomu *Aire nuestro*, stanowiącego szczególnie intensywny przejaw tegoż hołdu:

Już pierwszy wiersz *Cántico*, *Más allá*, ukazuje w swojej najgłębszej warstwie postawę hołdu (*homenaje*) wobec dobrze skonstruowanego wszechświata. Hołd ten determinuje ton całego zbioru. Ricardo Gullón mówił w odniesieniu do tego tomu o „wariacjach na temat". W rzeczywistości całe dzieło Jorge Guilléna stanowi jedną wielką wariację na temat swoiście pojętego *homenaje*, szczególnie rozwiniętą i wyrazistą w zbiorze noszącym tenże tytuł[84].

W pewnym stopniu znaczenia słów *cántico* i *homenaje* pokrywają się – łączy je charakter dziękczynny i pochwalny, i to właśnie on spaja dwie skrajne części *Aire nuestro* z 1967.

Niemniej można dostrzec w *Homenaje* również takie cechy, które zbliżają go do *Clamor*, a których pozbawiony jest *Cántico*. Są wśród nich wyraźniejsze motywy autobiograficzne stanowiące punkt wyjścia do rozważań ogólnych oraz zakorzenienie w rzeczywistości ludzkiej: w drugiej części *Aire nuestro* przez refleksję o historii i społeczeństwie, a w trzeciej o kulturze[85]. W tym sensie zostało powiedziane o *Homenaje*, że stanowi pomost łączący dwa pierwsze zbiory[86].

Ignacio Prat, zgłębiając istotę Guillenowskich tytułów, próbuje skojarzyć ich postać fonetyczną ze znaczeniem. *Cántico*, jako wyraz o akcencie proparoksytonicznym, nawiązuje do rytmicznego, skocznego śpiewu lub tańca. Jest też słowem należącym do wysokiego rejestru języka, a przecież krytycy podkreśla-

[82] A.M. Moix, *Final, de Jorge Guillén*, „Hora de Poesía", 1982, 21–22, s. 54.

[83] Guillén, *Aire Nuestro. Homenaje*, s. 10.

[84] B. Ciplijauskaité, *El arte de la variación*, „Hora de Poesía", 1985, 38, s. 11.

[85] A.P. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid 1973, s. 42–43.

[86] Cyt. z I. Ivask, *On First Looking into Guillén's „Homenaje"*, za: Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, *loc. cit.*

ją intelektualizm tomu. *Clamor*, akcentowany na ostatniej sylabie, brzmi ostro, jak krzyk. *Homenaje* z łagodnym akcentem paroksytonicznym powoduje wrażenie spokoju, powagi, a nawet dostojeństwa[87]. Studium hiszpańskiego badacza dotyczy trzytomowej edycji *Aire nuestro* z roku 1967 i dlatego nie zawiera interpretacji tytułów dwóch ostatnich zbiorów. O czwartym, nad którym poeta zaczął już pracować w momencie powstawania analiz Prata, ten ostatni mówi tylko, że *Y otros poemas* wygląda na tytuł tymczasowy. Jego intuicja okazała się w tym wypadku nieprawdziwa. Uzupełniając, można by stwierdzić, że ten jedyny tytuł tomu składający się z kilku wyrazów wskazuje na ciągłość Guillenowskiego dzieła. Spójnik łączny „y" podkreśla związek z wcześniejszym dorobkiem, sugeruje kontynuację, ale całe sformułowanie wywołuje również wrażenie otwarcia ku przyszłości. Tom ten wyszedł w roku 1973, a tak dwa lata później tłumaczył rację jego powstania sam autor:

> Autor pozostawał czynny i wzorując się na tradycji angielskiej[88], *And Other Poems*, stworzył jeszcze jeden zbiór, który być może – któż to wie? – nie będzie ostatni: *Y otros poemas* (Inne wiersze), zapisany i w pewnej mierze równoczesny „ciąg dalszy" (*escrita continuación simultánea*) pierwszych trzech ksiąg[89].

Continuación simultánea, czyli tożsamość przesłania, wierność ideom już raz wypowiedzianym. *Y otros poemas* nie ma podtytułu, trudno też wyróżnić tu jedną dominantę tematyczną. Występuje natomiast podział na pięć części, których tytuły oraz otwierające je motta i cytaty poprzedzające cykle wierszy, wskazują na związek z wcześniejszymi zbiorami. I tak, na przykład, część druga *Sátiras*, z takimi sekcjami, jak: *En estos años de tormentas*, *Guirnalda civil* i *Arte rupestre*, zawiera rozważania nad historią i nawiązuje do drugiego tomu *Aire nuestro*. Z kolei środkowa część, *Glosas*, tytułem przywołuje formę poetycką często spotykaną w *Homenaje*, a należąca do niej sekcja *Res Poetica* kontynuuje rozpoczętą w *Cántico*, ale obecną w każdym ze zbiorów, refleksję metapoetycką. Końcowa część, *Despedidas* (Pożegnania), stanowi przejście do ostatniego tomu, *Final* – naturalnej kontynuacji *Y otros poemas*.

Final to, podobnie jak *Clamor*, wyraz oksytoniczny i dlatego brzmi zdecydowanie, jak cięcie, koniec, a takie jest przecież jego znaczenie. Taki sam tytuł nosi ostatnia część *Homenaje*, która w pierwotnym zamierzeniu miała właśnie za-

---

[87] Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 16–17.

[88] Guillén położył nacisk na inspiracje anglosaskie, które współgrają z umieszczonymi na jednej ze stron tytułowych datą i miejscem powstania: Pittsburgh, Pennsylvania/1966–1972/Cambridge, Massachusetts (Guillén, *Aire Nuestro. Y otros poemas*, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 9). Emilia de Zuleta dodaje, że hiszpańskiego czytelnika tytuł zbioru odsyła także do rodzimej tradycji, czyli do *Soledades, Galerías y otros poemas* Antonia Machado (zob. E. de Zuleta, *Poesía y realidad: „Y otros poemas"*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 455–466).

[89] Guillén, *El poeta ante su obra*, w: *Obra en prosa*, s. 781.

mykać Guillenowskie *opus magnum*. W wieńczącym ją utworze padło zdanie: „Hemos llegado al fin y yo inauguro, / Triste, mi paz: la obra está completa" (Dotarliśmy do końca, a ja rozpoczynam, / smutny, mój spoczynek: dzieło zostało skończone)[90]. Jak widać, wówczas poeta z małym entuzjazmem uznał swoje dzieło za ukończone. Być może nie przypuszczał, że będzie mógł jeszcze przez wiele lat oddawać się poezji. *Final* jest owocem pracy blisko dziewięćdziesięcioletniego twórcy, rozpoczyna się jeszcze *Dentro del Mundo* (W świecie) – tak brzmi tytuł otwierającej go części – ale kończy się już *Fuera del Mundo* (Poza światem). Dominantą, na którą wskazuje tytuł tomu, bez konieczności dopowiadania czegokolwiek w podtytule, są rozważania o starości, o śmierci, o tym, co po niej, a także o wszystkich zagadnieniach interesujących Guilléna wcześniej, tyle że teraz oglądanych ponownie z perspektywy finalnej. Jest więc spojrzenie wstecz, wspomnienia z czasów dzieciństwa i młodości, refleksja nad sensem życia, dezyderaty pokoju i solidarności, a także rozmiłowanie w drobnych codziennych przyjemnościach i pochwała miłości, tym cenniejsza, że wypowiedziana przez człowieka „en su mundo terminal" (w jego świecie terminalnym, przedśmiertnym)[91]. Przyjrzyjmy się, jak sam autor postrzegał swoje dzieło:

> A więc na tom ten składa się część pierwsza, *Dentro del Mundo*, symetryczna względem ostatniej, *Fuera del Mundo*. Są też dwie części bardziej rozbudowane i zróżnicowane: *En la vida* (W życiu) i *En tiempo fechado* (W czasie, który wyznaczają daty). A w środku *Dramatis Personae*, część najbardziej krytyczna i zorientowana społecznie. *Final* zadziwia samego autora swoją spójnością, wpasowując się jednocześnie w spójne przesłanie całego *Aire nuestro*. Poeta nie powtarza się i nie dodaje być może niepotrzebnych kolejnych kart do swojego wcześniejszego dzieła. Pojawiają się natomiast objaśnienia, kontynuacje i wariacje, które rzucają nowe światło i wzbogacają to ostatnie bijące źródło, czy wręcz źródła. Przynajmniej taki jest nieustannie podejmowany cel poety. *Final*: kontynuacja i synteza[92].

Stałym elementem obecnym w tle wszystkich rozważań poety jest czas, którego koncepcja uległa przeobrażeniom w stosunku do statycznego uchwycenia momentu typowego dla *Cántico*. Czas w *Final* jest dynamiczny, a jego miarowy upływ determinuje postrzeganie natury i życia ludzkiego, uchwyconych w ruchu i zmianie. W późnej poezji Guilléna nie zabrakło również tematu tworzenia i sztuki trwającej na przekór przemijaniu. Przykłady Lope de Vegi, Goethego, Picassa służą do ukazania wielkości umysłu pomimo fizycznej degradacji ciała. Sam Guillén ukazuje się nam jako im podobny pracowity starzec (*viejo laborioso*), przeżywający swą owocną starość (*senectud fecunda*), a jego poezja staje się najlepszym dowodem zwycięstwa nad czasem[93].

---

[90] Guillén, *Aire Nuestro. Homenaje*, s. 595.

[91] Sformułowanie zapożyczone z eseju: F.J. Díez de Revenga, *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos terminales*, Anthropos, Barcelona 1988.

[92] Guillén, *El argumento de la obra. „Final"*, w: *Obra en prosa*, s. 819.

[93] Por. Díez de Revenga, *Jorge Guillén: la maestría de un final laborioso*, w: *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos terminales*, s. 63–128.

Podobny obraz poety aktywnego do końca wyłania się z lektury późnej poezji Miłosza, który w dziewiątej dekadzie życia opublikował jeszcze zbiór prozy poetyckiej *Piesek przydrożny* (1997), kilka tomików wierszy, istotnych dla naszych rozważań, gdyż w nich właśnie myśl autora ma wiele cech wspólnych z Guillenowską. Są to: *Dalsze okolice* (1991), *Na brzegu rzeki* (1994), *To* (2000), *Druga przestrzeń* (2002) oraz poetycki „łabędzi śpiew", *Orfeusz i Eurydyka* (2003), zadedykowany pamięci drugiej żony. Równolegle pracował nad zbiorami szkiców i esejów: *Szukanie ojczyzny* (1992), *Abecadło* (1997), *Inne abecadło* (1998), w ostatnich latach współpracował między innymi z „Rzeczpospolitą", „Gazetą Wyborczą" i „Tygodnikiem Powszechnym", mając w tym ostatnim własną kolumnę zatytułowaną „Spiżarnia literacka", w której wspominał nieżyjących przyjaciół i znajomych, by w ten sposób przedłużać pamięć o nich[94]. Podobnie jak Guillén pierwszą wersją *Cántico* zapewnił sobie czołowe miejsce w historii literatury hiszpańskiej, Miłosz dzięki wydanemu w 1936 r. tomikowi *Trzy zimy* „zaczął być postrzegany jako jeden z najbardziej reprezentatywnych artystów pokolenia katastroficznego"[95]. Młody wówczas krytyk, Ludwik Fryde, miał już wtedy dostrzec w nim największego żyjącego poetę polskiego „o skali talentu na poziomie Mickiewicza"[96]. Książkowy debiut Miłosza, *Poemat o czasie zastygłym*, ukazał się trzy lata wcześniej i również nie przeszedł bez echa. Jednak sam autor nie wyraża się zbyt dobrze o tym swoim młodzieńczym, bardzo szkolnym dziele. Przez długi czas nie zgadzał się na jego przedruk, jak sam stwierdził, „spisał go na straty"[97]. *Poemat...* stanowi „fazę" dojrzewania poetyckiego i osobowego artysty, wyraża bunt społeczny i historyczny lęk, wpisując się w stylistykę katastrofizmu. Ani *Poemat...*, ani *Trzy zimy* nie będą analizowane w niniejszym studium właśnie ze względu na perspektywę katastroficzną, obcą twórczości Guilléna nawet w latach poprzedzających wojny domową i światową, kiedy również w poezji hiszpańskiej następował zwrot ku słowu zaangażowanemu społecznie i politycznie. Poetyka i problematyka wczesnej twórczości Miłosza wykazuje więcej wspólnego z surrealistyczną, mroczną metaforyką wierszy Lorki z tomu *Poeta en Nueva York*.

W kolejnych latach powstawały utwory, które weszły w skład wydanego w 1945 r. *Ocalenia*, zawierającego wiersze stylistycznie różne od wcześniejszych. Znajdują się tam między innymi dwa cykle: *Świat. Poema naiwne* i *Głosy biednych ludzi*. Pierwszy ukazuje wywiedzioną z tomizmu wizję świata takiego, jakim być powinien, drugi zaś odzwierciedla straszną rzeczywistość okupacyjną, będącą zaprzeczeniem koncepcji idealnej. Zestawienie w jednym zbiorze tych tak

[94] Niektóre z nich, wybrane i opracowane przez Joannę Gromek, zostały wydane jako: Cz. Miłosz, *O podróżach w czasie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

[95] Zawada, *op. cit.*, s. 59.

[96] Wspomnienie Stefana Kisielewskiego cyt. za: Zawada, *op. cit.*, s. 60.

[97] Gorczyńska, *op. cit.*, s. 10.

odmiennych kompozycji stanowi wyraz rozdarcia między poezją zachwytu i afirmacji, a obowiązkiem złożenia świadectwa o złu i niesprawiedliwości. Jest to dylemat, który jeszcze długo będzie towarzyszył Miłoszowi, utrzyma się na przykład w opublikowanym w 1953 r. *Świetle dziennym*. Czuje, że z roli świadka zrezygnować nie może, z roli artysty – nie chce[98]. Wszak świadomość cierpienia nie zagłusza całkowicie potrzeby piękna i harmonii. Jednak w tamtych okolicznościach historycznych wybór estetyzmu byłby wątpliwy z moralnego punktu widzenia. Z takim zarzutem spotkał się Guillén, który w latach czterdziestych i pięćdziesiątych zmagał się z podobnym problemem. Zdecydował się wówczas utrzymać spójność *Cántico* przez wykluczenie z niego elementów negatywnych, rozwiniętych dopiero w *Clamor*, podczas gdy Miłosz rozważania na temat obowiązków poety oraz konfliktu między powinnością a naturalną skłonnością wyniósł do rangi jednego z tematów swego dzieła.

Cántico różni się znacznie od napisanych w tym samym mniej więcej czasie *Poematu o czasie zastygłym*, *Trzech zim* i *Ocalenia*, choć poszczególne fragmenty pozwalają odkryć podobną fascynację istnieniem. Natomiast *Ocalenie*, a potem również *Światło dzienne*, z włączonym do niego, ale opublikowanym już wcześniej *Traktatem moralnym* (1947), wykazują wiele cech wspólnych z *Clamor*. Są one w równym stopniu zakorzenione w teraźniejszości historycznej i politycznej, stanowią próbę bycia, jak głosi jeden z Guillenowskich podtytułów, „a la altura de las circunstancias" (na miarę okoliczności). Choć rejestrują zmienność, odczuwa się w nich potrzebę odnalezienia czegoś stałego. Obaj autorzy przyznają, że ten etap twórczości z punktu widzenia tematyki oraz środków wyrazu ma znamiona publicystyki społecznej i jako poeci nie czują się z tym faktem wygodnie. Guillén chciałby, żeby mimo to jego tom odczytywano i oceniano jako poezję, a nie tylko w kategoriach manifestu społecznego:

> Chciałbym, by moja książka była odbierana przede wszystkim jako zbiór poetycki. Jej treść jest społeczna, a nawet polityczna, ale zawsze jednak są to wiersze. Zdarza się, że czytelnicy utwory inspirowane problemami społecznymi czytają zupełnie tak samo, jakby zostały napisane prozą i stanowiły jedynie rodzaj dokumentu, a nie dzieło liryczne. Mylą się zarówno ci, którzy odnajdują w *Maremágnum* tylko manifest protestu, jak i ci, którzy go odrzucają za to, że nie należy do „poezji czystej". Chciałbym, aby moje wiersze były rozpatrywane jako nierozerwalne połączenie formy i treści, uczucia i języka[99].

Natomiast Miłosz mówi, że zwyczajnie woli tę część swojej twórczości, która ma podłoże poszukiwań metafizycznych i wolna jest od retoryki manifestu społecznego:

> Ale jeżeli ktoś chce mnie sprowadzić do tych utworów [*Głosów biednych ludzi*], to ja się buntuję, chociaż jest bardzo szlachetnie mieć w dorobku tego rodzaju wiersze. [...] Jeżeli traktować moją poezję jako całość, to te wiersze mają swoje miejsce na tle całej ewolucji. Zawsze uciekałem od wszelkiej szlachetnej retoryki, mimo że zdarzało mi się pisać i takie wiersze pod wpływem mo-

[98] Zawada, *op. cit.*, s. 115.

[99] Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, s. 24.

ralnego oburzenia w danym momencie. Oczywiście wolę niektóre wiersze z *Trzech zim* czy *Świat*, bo tam jest afirmacja i jakieś metafizyczne tło świata. No i później, w tomie *Światło dzienne* na przykład, jest bardzo dużo jakichś publicystycznych wierszy, jakiegoś protestu i tak dalej. Ale zawsze na mnie źle działało pisanie takich wierszy. Musi pani zrozumieć, dlaczego nie lubię *Poematu o czasie zastygłym*; bo tam były właśnie wiersze publicystyczno-społeczne. Nawet najszlachetniejsze utwory, zrodzone z jakiegoś moralnego oburzenia, mają ten podkład retoryki. Dlatego u mnie jest, można powiedzieć ciągły ruch od poezji jakiejś rzeczywistości społeczno-historycznej do bardziej czystych regionów i z powrotem. *Va-et-vient!*[100].

Owo wahanie między wierszami społeczno-politycznymi a poezją pochwały istnienia stanowi wyraz jednego z licznych napięć Miłoszowego pisarstwa – antynomii wolności i konieczności[101], istniejącej obok innych sprzeczności: „między etyką solidarności a dystansem kontemplacji, między biegunami Czynu i Słowa, tworzenia i trwania, Czasu i Bytu"[102], między bytem pojedynczym i bytem powszechnym, chaosem i ładem[103]. Ujawniają się one z różnym natężeniem w kolejnych zbiorach. Wydany w 1957 r. *Traktat poetycki* kontynuuje rozważania historiozoficzne, nasycone duchem heglizmu, łącząc je z perspektywą teologiczną i metapoetycką. Głównym bowiem postulatem jest znalezienie „dykcji nowej", która sprostałaby wymogom czasu. Tak jak Guillén w zapoczątkowanej w *Homenaje* formule „Al margen de..." (Na marginesie...) oraz w glosach inspirowanych poezją twórców dawnych i współczesnych ukazuje swoją koncepcję poezji oraz własne miejsce na tle literatury europejskiej, tak też Miłosz w *Traktacie poetyckim* określa swój stosunek do polskiej tradycji klasycznej i romantycznej, a także do rodzimych i europejskich tendencji awangardowych. Przeciwstawiona zarówno poezji czystej, jak i tej narodowej „dykcja nowa" powinna przynieść wyzwolenie od historycznej konieczności i stać się narzędziem zbliżenia do rzeczywistości. Niemniej w *Traktacie* problem ten został postawiony i opisany, ale nie rozwiązany[104]. Właściwie cała późniejsza twórczość poetycka Miłosza stanowi dalsze etapy poszukiwania tejże „formy bardziej pojemnej"[105]. W *Królu Popielu i innych wierszach* (1962) miejsce historiozofii zajmują zainteresowania metafizyczne, zostaje pociągnięty dalej również wątek stosunku słowa poetyckiego do rzeczywistości. Autor zdaje sobie sprawę, że w sztuce pozostaje uchwycone głównie piękno, lecz jeszcze wyższą wartością jest rzeczywistość. Ujawnia się w ten sposób jeden z wielkich tematów jego dzieła, jakim jest świadomość niewystarczalności języka[106]. Rozwinie go w *Guciu zaczarowanym* (1965) oraz

[100] Gorczyńska, *op. cit.*, s. 68.

[101] Zawada, *op. cit.*, s. 146.

[102] Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, s. 265.

[103] Por. J. Prokop, „Antynomie Miłosza", w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, s. 229–241.

[104] Zawada, *op. cit.*, s. 140–146.

[105] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 78.

[106] Por. Gorczyńska, *O tomie „Król Popiel i inne wiersze"*, w: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 161–174.

w innych zbiorach, włącznie z napisanymi już pod koniec życia *To* i *Drugą przestrzenią*. W *Mieście bez imienia* (1969) i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) intensyfikują się rozważania na temat kondycji ludzkiej i cywilizacji, snute pod wpływem obserwacji amerykańskiej przyrody oraz tamtejszych zwyczajów i stosunków społecznych. Doświadczenia kalifornijskie stapiają się ze wspomnieniami z Litwy. Coraz większą rolę zaczyna odgrywać pamięć, nie tylko osobista, ale historyczna, „plemienna", oparta na studiowaniu dokumentów, źródeł. Jest to pamięć tego, co przez pokolenia składało się na doświadczenie ludzkości. W kolejnych tomach: *Hymnie o perle* (1982), *Nieobjętej ziemi* (1984), *Kronikach* (1988), *Dalszych okolicach* (1991), *Na brzegu rzeki* (1994) etc., obok refleksji uniwersalnych, metafizycznych i etycznych, poeta coraz częściej powraca myślą do kraju dzieciństwa, rozmyśla o ojczyźnie, o polskości i litewskości, o miejscu człowieka na ziemi. Ujęcie biograficzne służy ukazaniu pewnych praw ogólnych rządzących życiem każdego człowieka.

> [Poeta] Próbuje zrozumieć epokę poprzez osobiste doświadczenie. Próbuje zrozumieć siebie poprzez epokę. [...] Pamięć indywidualna przenika się tu z pamięcią powszechną, co jest stałą właściwością poezji Czesława Miłosza. Pamięć dzieciństwa łączy się tu z pamięcią zbiorową. Pamięć historyczna z pamięcią symboliczną[107].

Te same zagadnienia w szerszym wymiarze rozwijał Miłosz w prozie i to właśnie ona zapewniła mu miano historiozofa i oryginalnego myśliciela. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przełożył z hebrajskiego na polski wybrane księgi *Starego Testamentu*, *Apokalipsę* i *Ewangelię wg św. Marka*. W tym czasie również w poezji wzrasta zainteresowanie sferą *sacrum*[108]. Kontakt z, jak sam to określił, „wersetem biblijnym" czy „whitmanowskim", cechującym się swoistą śpiewnością oraz dostojeństwem, „hieratycznością", wywiera wpływ na język jego wierszy. W ten sposób coraz bardziej realizują się zapisane w utworze *Ars poetica?* słowa: „Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą"[109]. Zbiorem istotnym z punktu widzenia techniki poetyckiej i siły wyrazu jest *Nieobjęta ziemia*, w której maksymalne zbliżenie do rzeczywistości odbywa się przez zestawienie wierszy, tłumaczeń, cytatów, fragmentów prozy, listów i krótkich notatek. Podobne zabiegi, w różnym stopniu, pojawią się także w późniejszych tomach. Andrzej Zawada, podsumowując ten etap twórczości, napisał: „Kolejne książki Miłosza są jak porzucane przez węża skóry"[110], a wszystko po to, by zamknąć w sztuce jak najwięcej rzeczywistości, na znak afirmacji życia i tego, co istnieje.

Ten ostatni, nazwijmy to, „realistyczny" i afirmatywny aspekt twórczości stanowi najważniejsze pokrewieństwo między polskim poetą i Jorge Guillénem, choć różnią ich sposoby realizacji tego ideału w tekstach. Niektóre rozbieżności zosta-

[107] Zawada, *op. cit.*, s. 219.
[108] Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 272.
[109] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, *loc. cit.*
[110] Zawada, *op. cit.*, s. 211.

ną omówione w dalszym ciągu rozprawy: ideologiczne i światopoglądowe w rozdziale pierwszym, a poetyckie – głównie dotyczące koncepcji formy i stosunku języka do rzeczywistości – w drugim i trzecim. Warto również zauważyć, że poezja Miłosza w połączeniu z eseistyką wynosi go do rangi myśliciela. W dziele hiszpańskiego artysty nie ma porównywalnej z Miłoszową myśli filozoficznej. Natomiast jako wykładowców – jeden określał się mianem *poeta-profesor*, natomiast drugi, pod wpływem zwyczaju amerykańskiego i prawdopodobnie tradycji średniowiecznej, używał sformułowania „szkolarz" – łączyła ich pasja pisania o literaturze, zarówno tej stworzonej w ich własnych językach, jak i tej stanowiącej dziedzictwo uniwersalne. Najbardziej reprezentatywne dla tego rodzaju pisarstwa, choć nie jedyne, są studia: *The History of Polish Literature* (1969) i *Świadectwo poezji* (1983) Miłosza, a w przypadku Guilléna cykl wykładów *Lenguaje y poesía* (1958) oraz wcześniejsze, pisane w latach dwudziestych dla dziennika „El Norte de Castilla", szkice, zebrane później pod wspólnym tytułem *Hacia „Cántico". Escritos de los años veinte*. Mimo że aktywność obu twórców wykraczała poza poezję, to przede wszystkim dzięki niej znaleźli oni swoje miejsce w historii literatury. Ona też w ich własnym mniemaniu stanowiła najprawdziwszy i najbardziej skuteczny sposób zbliżenia się do rzeczywistości, obaj traktowali ją jako narzędzie poznania. Dlatego głównie ona będzie przedmiotem zainteresowania niniejszego studium, a odniesienia do innych pism posłużą pełniejszemu odtworzeniu myśli poetów. Niektóre eseje Miłosza pomogą również w opisie stanu świadomości człowieka współczesnego.

I. Kryzys ideologiczny i duchowy XX wieku jako bodziec poszukiwań poetyckich Guilléna i Miłosza

1. Kulturowe źródła kryzysu

Literackie próby poznawcze podjęte przez obu poetów wypływają z doznania niepokoju egzystencjalnego, towarzyszącego kryzysowi ideologicznemu i duchowemu XX wieku. Jego źródła są złożone i sięgają wstecz do XIX stulecia, a może nawet do epoki Oświecenia, które „sprawiło, że świat nie jest już dla ludzi domem"[1]. Romantycy, we wczesnej fazie nurtu, odczuli nihilistyczny wydźwięk filozofii Kanta oraz byli świadomi załamania religijnego postępującego od Spinozjańskiej krytyki religii, poprzez spory wokół deizmu i teizmu, a nasilonego w przedostatniej dekadzie XVIII wieku w związku z dyskusją Jacobiego i Mendelssohna na temat panteizmu. Wówczas upatrywano ratunku w sztuce, która miała być narzędziem poznania, bo za Kantem i Fichtem powtarzano, że umysł jest w stanie poznać tylko to, co sam stworzył, a sztuka, jako wytwór wyobraźni, spełniała w romantycznym mniemaniu ten warunek. Również rozważania Schopenhauera, Kierkegaarda i Nietzschego nasączyły pesymizmem dziewiętnastowieczną myśl filozoficzną. Pierwszy z nich pozostawił przeświadczenie, że świat jest z istoty zły, co wynika z faktu, że głównym jego pierwiastkiem jest wola, a właściwie samowola, niwecząca wszelki ład. Świat pozostaje w „wiekuistym konflikcie indywidualnych dążeń", określanym mianem *bellum omnium contra omnes*[2]. Są to zmagania niezaspokojone i dlatego wszystko istnieje naznaczone brakiem i cierpieniem. Etyka Schopenhauera opiera się na ascezie i współczującym utożsamieniu z cierpieniem innych[3]. Poglądy myśliciela znalazły odzew w filozofii przełomu wieków XIX i XX, a nawet z większą siłą oddziałały na literaturę. Kierkegaarda z kolei nurtowała kwestia wiary, którą chciał uniezależnić od rozumowych wyjaśnień. Swoją myśl oparł na ironii, czyli na absolutnej ne-

---

[1] F. Beiser, *Pierwsze reakcje na myśl Immanuela Kanta*, w: *Historia filozofii zachodniej*, red. R.H. Popkin, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 533.

[2] Zob. J. Garewicz, *Wstęp*, w: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, PWN, Warszawa 1994, s. VII–XXXVI.

[3] Zob. G. Zöller, *Arthur Schopenhauer*, w: *Historia filozofii zachodniej*, s. 552–556.

gacji wszystkiego. W ten sposób zerwał z dotychczasowymi autorytetami, takimi jak filozofia, teologia, nauka, tradycja, państwo, Kościół czy Pismo Święte. Jego zdaniem, celem życia chrześcijańskiego jest poszukiwanie Boga, który „jest duchem i tylko w sferze ducha może dać o sobie świadectwo"[4]. Wiara jest więc ryzykiem i w jej wyborze nie mogą człowieka upewnić żadne przesłanki zewnętrzne. Nasza egzystencja u swych podstaw przepełniona jest „bojaźnią i drżeniem", łagodzonymi tylko przez całkowite zawierzenie na wzór Abrahama, wbrew argumentom rozumu. Z pewnymi aspektami jego filozofii pokrewne są poglądy Nietzschego, autora stwierdzenia, że Bóg umarł, a z jego śmiercią skruszył się fundament, na którym człowiek mógłby oprzeć wyznawane wartości. Od tej pory, świadomy otaczającej go nicości, sam musi tworzyć nowe wartości, a jego czyny będą pozostawały, jak głosi tytuł jednej z prac Nietzschego, „poza dobrem i złem". Jak widać, dziewiętnastowieczna myśl filozoficzna wprowadza atmosferę niepewności, poczucie zawieszenia, życia bez oparcia. Podobny ton utrzymuje się później, a nawet pogłębia, w pismach Heideggera, Sartre'a, a także innych myślicieli wpisujących się w nurt egzystencjalizmu. Uogólniając, można powiedzieć, że łączy ich koncepcja uporczywego poszukiwania sensu mimo świadomości absurdu, rzucenia w świat i los, wywołującego lęk (Heideggerowskie *Angst*)[5].

Te przemiany w filozofii stanowią w dużej mierze odpowiedź na wydarzenia historii dwóch ostatnich stuleci, począwszy od rewolucji francuskiej. Straszliwe świadectwo pozostawił zwłaszcza wiek XX z rewolucją bolszewicką, dwiema wojnami światowymi, masową eksterminacją całych narodów, panowaniem systemów totalitarnych, zimną wojną, wyścigiem zbrojeń oraz licznymi konfliktami lokalnymi. Nie jest bez znaczenia, na przykład, że pełen zatrwożenia egzystencjalizm, podkreślający kruchość życia, staje się dominującym nurtem w czasie hitlerowskiej agresji w Europie i w latach następujących tuż po niej. Podąża za nim większość artystów w latach 1940–1960, właściwie nawet do dzisiaj znaleźć można kontynuatorów tego prądu, postulujących niemożność poznania rzeczywistości oraz bezsens naszej zmierzającej ku śmierci egzystencji. O tym, jak wielkie piętno wycisnęła druga wojna światowa, świadczą słowa Theodora Adorno, według którego pisanie poezji po Oświęcimiu jest niemoralne, z kolei Emmanuel Lévinas uznał, że wydarzenia 1941 r. dowodzą, że „Bóg odszedł"[6].

Doświadczenia, o których mowa, były również, jak wiadomo, udziałem Jorge Guilléna i Czesława Miłosza. Trudno opisać ich poezję, abstrahując od sytuacji, w której powstawała, gdyż wydarzenia historyczne i związana z nimi refleksja fi-

[4] Cyt. z *Samlede Vaerker* Kierkegaarda, za: K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 99.

[5] Zob. *Egzystencjalizm*, hasło w: *Encyklopedia filozofii*, red. T. Honderich, t. I, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 174–176; *Rzucenie*, hasło w: *ibidem*, t. II, s. 819; T. Nenon, *Martin Heidegger*, w: *Historia filozofii zachodniej*, s. 691–701; T.R. Flynn, *Egzystencjalizm i jego kontynuacje*, w: *ibidem*, s. 708–715.

[6] Por. Cz. Miłosz, *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 49–50; Cz. Miłosz, *Ruiny i poezja*, w: *Świadectwo poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 97.

lozoficzna wpływają na kształt literatury. Z jednej strony fakty biograficzne mogą stanowić komentarz do twórczości, ale z drugiej, to właśnie literatura jest świadectwem przemian, którym podlega kondycja ludzka w konkretnym momencie dziejowym. Dlatego studium literatury stanowi element studiów nad historią myśli, czy historią w ogóle, a z kolei badania literackie często uciekają się do wiedzy historycznej.

Kulturowe źródła kryzysu w esejach Czesława Miłosza

Związek poezji z historią i filozofią ukazuje Czesław Miłosz w sześciu wykładach wygłoszonych na Uniwersytecie Harvarda i wydanych pod tytułem *Świadectwo poezji*. Refleksja w nich zawarta jest cenna, gdyż ukazuje nam autora świadomego procesów, którym podlega literatura. Zwracając się do słuchacza amerykańskiego, opowiada on o doświadczeniach pisarza środkowoeuropejskiego, pochodzącego z regionu szczególnie dotkniętego gwałtownymi wydarzeniami wieku XX, z *anus mundi* (odbytnicy świata), jak nazwał Polskę pewien Niemiec w 1942[7]. Jednak nie ogranicza się tylko do prezentacji twórczości tego regionu, lecz raczej służy mu ona jako punkt wyjścia do poczynienia pewnych uogólnień na temat kondycji poezji światowej. Jest to ciekawa perspektywa, bo łączy spojrzenie środkowoeuropejskie z zachodnim, jednocześnie zachowując dystans: w kulturze Zachodu Miłosz uczestniczył jako przybysz, ktoś obcy, a wschodnią, słowiańską, oglądał z oddalenia, w dużej mierze opierając się na ponownie przemyślanych przeżyciach dzieciństwa i młodości.

W wykładzie otwierającym cykl autor zastanawia się, jakie świadectwo wystawia swojemu czasowi poezja dwudziestowieczna, i dochodzi do wniosku, że rozbrzmiewa w niej głównie tonacja minorowa. Jest to obraz wieku negatywny, naznaczony pesymizmem, sarkazmem, goryczą i zwątpieniem[8]. Dlaczego tak się dzieje? W poszukiwaniu odpowiedzi Miłosz powołuje się na własne doświadczenia:

> Jako młody człowiek miałem poczucie kompletnego absurdu tego wszystkiego, co działo się na naszej planecie, koszmaru, który nie mógł się dobrze skończyć i rzeczywiście zyskał swój aż nazbyt dobitny wyraz w drucie kolczastym obozów koncentracyjnych i komorze gazowej[9].

Literatura pokazuje, że koniec XX stulecia nie załagodził, ale wręcz upowszechnił postawy negatywne, które stały się udziałem ogółu, a nie tylko garstki intelektualistów. Aby zbadać źródła tak poważnego kryzysu, Miłosz proponuje odwołać się do wieku XIX – Wieku Postępu, kiedy to tylko w sposób triumfalistyczny mówiło się o rozwoju nauki i techniki, nie dostrzegając żadnych jego

[7] Miłosz, *Abecadło*, s. 49.
[8] Por. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 21 i 24.
[9] *Ibidem*, s. 21.

złych skutków[10]. Jednak już wtedy istniało „podziemie", do którego należeli m.in. Dostojewski i Nietzsche, przeczuwające klęskę światopoglądu opartego na postępie naukowo-technicznym, służącym przede wszystkim wzrostowi klasy *bourgeois*. Wielu twórców zaczęło kontestować literaturę hołdującą mieszczańskiej skali wartości z tradycyjną religią na czele. Wypromowali oni ideał sztuki niezależnej, będącej celem samym w sobie, wyniesionej do rangi religii. Na gruncie poezji ucieleśnieniem jej jest wiersz symboliczny, pojmowany jako autonomiczna i samowystarczalna całość, która nie opisuje świata, ale istnieje zamiast niego[11], całość „stanowiąca właściwie swoisty antyświat"[12]. Nie jest on, jak mówi Miłosz, najlepszym przygotowaniem do spotkania z rzeczywistością i jedynie wzmaga poczucie nihilizmu. W wykładzie *Lekcja biologii* w odniesieniu do tzw. poezji „czystej" czytamy:

> Czy możemy „nie ginąć" znosić sytuację, w której otaczające nas rzeczy tracą byt, ponieważ nie ma „prawdziwego świata"? Poezja XX wieku odpowiada na to pytanie przecząco. Jej heroizm jest wysilony i nie wskazuje na to, że dojrzeliśmy do nadczłowieczeństwa. Świadomość, że słowa są odniesione do słów, a nie do rzeczywistości, którą należy możliwie najdokładniej opisać, działa na poetów przygnębiająco i tu zapewne leży główna przyczyna tonu tej poezji[13].

A właśnie „namiętna pogoń za Rzeczywistością"[14], jak to określił starszy kuzyn polskiego poety, mieszkający we Francji Oskar Miłosz, od dawien dawna była celem tworzenia. Sprzeniewierzenie się temu celowi na przełomie wieków i w pierwszej połowie XX wieku wywołało atmosferę zwątpienia.

Bardziej dogłębną próbę diagnozy stanu naszej świadomości odnajdujemy w szkicu *Ziemia Ulro*. Ulro to zapożyczona od Williama Blake'a nazwa krainy duchowych cierpień, do której stale od czasów Newtona zsyła człowieka nauka i filozofia[15]. Również Miłosz uważa się za jednego z jej mieszkańców[16]. Inaczej określana jako „ziemia jałowa"[17] jest stanem „okaleczenia"[18], „wydziedziczenia"[19], „bezdomności duchowej"[20], „pozbawienia"[21] i stanowi skutek zastosowania metody naukowej do porządkowania wszystkich sfer ludzkiego życia[22],

---

[10] W *Ziemi Ulro* Miłosz napisze, że idea postępu, w której pokładano tyle nadziei, najbardziej przerażający plon wydała w postaci milionów zabitych w czasie pierwszej wojny światowej. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 230.

[11] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 26.

[12] *Ibidem*, s. 49.

[13] *Ibidem*, s. 52.

[14] *Ibidem*, s. 29.

[15] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 48.

[16] *Ibidem*, s. 188.

[17] *Ibidem*, s. 269.

[18] *Ibidem*, s. 48.

[19] *Ibidem*, s. 107 i 243.

[20] *Ibidem*, s. 89.

[21] Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 9.

[22] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 224.

nie wyłączając religii. To właśnie zachwianie wyobraźni religijnej, która niegdyś rządziła postrzeganiem czasu na podstawie kalendarza liturgicznego i przestrzeni, wyznaczanej przez kierunek góra–dół, symbolizujący niebo i ziemię, ducha i materię, wieczność i doczesność, dobro i zło, pozbawiło nas oparcia[23]. Brak punktów odniesienia spowodował utratę orientacji. Jak mówi autor, „sukcesy 'szkiełka i oka' pogrążyły człowieka w Ulro"[24]. Za Jungiem powtarza, że tkwi w nas naturalna potrzeba religijna, która niespełniona na przełomie wieków stworzyła i „uwierzyła" w rozmaite -izmy[25], np. symbolizm[26] i surrealizm, wywodzący się, zdaniem Miłosza, od freudyzmu i marksizmu i nacechowany wolą niszczenia[27]. Są one niezbyt skuteczną próbą wypracowania nowego sposobu funkcjonowania w „ziemi jałowej". A jest to bytowanie naznaczone trwogą, gdyż „umysł wydziedziczony" wie, że jest niczym w porównaniu z potęgą wszechświata[28]. Poczucie małości ludzkiej wobec siły żywiołów towarzyszyło już romantykom[29], ale dopiero rozwój biologii w drugiej połowie XIX wieku, z wydaną w 1859 r. Darwinowską rozprawą *O powstawaniu gatunków*, spowodował rewolucyjną zmianę w świadomości. To właśnie tę dyscyplinę Miłosz obarcza główną odpowiedzialnością za kryzys, stwierdzając, że „żadna nauka nie sięga tak głęboko w nasze odczuwanie świata jak biologia"; nazywa ją „najbardziej demoniczną z nauk", „podrywającą naszą wiarę w wyższe powołanie człowieka"[30]. Światopogląd naukowy zaprzeczył centralnemu miejscu człowieka wśród istot żywych i wykazał, że jego istnieniem rządzi przypadek. Uznanie przygodności własnego życia poprowadziło w konsekwencji do ateizmu, a więc okradło człowieka z nadziei. Musiał on stanąć twarzą w twarz z wyzierającą zewsząd nicością, z czasem, który w sposób nieunikniony ku niej pędzi, co przedstawił w swoich dramatach najbardziej współczesny z opisanych przez Miłosza mieszkaniec Ulro, Samuel Beckett, przedkładający najgorszą prawdę nad piękne kłamstwa[31]. Bycie ateistą, jak nieraz powtarza polski poeta, wymaga wielkiej odwagi i niewielu zdobywa się na ateizm prawdziwy i całkowity[32].

Mieszkając w Stanach Zjednoczonych, Miłosz był świadkiem innego kryzysu, który nastąpił już w drugiej połowie XX wieku i w jakimś sensie stanowił konsekwencję tego pierwszego, zaistniałego blisko sto lat wcześniej. Po okresie

---

[23] Zob. Cz. Miłosz, *Religia i przestrzeń*, w: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 35–40.

[24] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 246.

[25] *Ibidem*, s. 189.

[26] *Ibidem*, s. 200.

[27] *Ibidem*, s. 230.

[28] *Ibidem*, s. 107.

[29] „W swoim romantycznym fraku, stojąc na górskim szczycie, samotny wielbiciel własnego 'ja' ulegał panice wobec swojej znikomości pod gwiazdami" (Miłosz, *Religia i przestrzeń*, s. 39).

[30] Miłosz, *Abecadło*, s. 70 i 72.

[31] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 242–243.

[32] *Ibidem*, s. 253 i 263.

laicyzacji i odchodzenia ludzi od religii zaobserwować można było masowy powrót do kultów, nie zawsze tych tradycyjnych, rodzimych. W Ameryce, a później również w Europie, nastąpił zalew „pseudoreligii" i „pseudomistyk". Część z nich to po prostu spopularyzowana wersja religii Wschodu – jak to określa autor: „buddyzm w plastikowym opakowaniu". Jego zdaniem tendencja, o której mowa, była odpowiedzią na niezaspokojoną potrzebę *sacrum* w człowieku i potwierdza tylko fakt, że za rozpowszechnionym wówczas laickim humanizmem kryła się pustka[33].

Jednak chęć zachowania wiary w XX stuleciu nie musiała przynosić pełnego spokoju i również pozostawiała człowieka w rozdarciu, bo z jednej strony czuł on, że wizja świata prezentowana przez tradycyjne religie jest naiwna, ale z kolei bez niej nie potrafił uporządkować rzeczywistości. Świadomość nicości jest zbyt straszna, aby każdy potrafił ją znieść. Miłosz podaje swój własny przykład, wyznając, że na ateizm nie było go stać:

> Bo moje ekstatycznie pobożne dzieciństwo przeminęłoby nie zostawiając trwalszych śladów, gdybym wcześnie nie zauważył, że nie mnie starać się żyć bez zanoszenia ciągłych modłów do Boga. Tragizm mojego życia został mi odsłonięty w młodym wieku jako napięcie dwóch równoważnych i przeciwstawnych sił – afirmacja, otwarcie się, dar, przeciwko negacji, wycofaniu się, samokontroli, co oczywiście tłumaczyłem sobie często fałszywie, to i owo próbując zatrzeć i sobie ułatwić, ale dostatecznie świadomy, żeby zdawać sobie sprawę, że zginę bez Boskiej pomocy[34].

Prawdą jest, że ten stan umysłowy odbija się w jego eseistyce i poezji: jest w nich nieufność, ostry zmysł krytyczny, wątpienie, poprzeplatane żarliwymi rozmowami z Bogiem, próbami docieczenia sensu i momentami widzenia. Pisarz często podkreślał dużą rolę religii katolickiej w swoim życiu, a zakorzenienie w niej zawdzięczał domowi rodzinnemu i szkole, w której, jak wspomina, każdy dzień rozpoczynał się modlitwą, a takie przedmioty jak dogmatyka, historia Kościoła i apologetyka dorównywały poziomem wykładom w niższym seminarium duchownym[35]. Jego świadomość religijna była więc szczególnie wysoka, ale tym silniejszy też był bunt, który odczuł już w latach gimnazjalnych, gdy zdał sobie sprawę z rozdźwięku między doktryną katolicką a wiedzą naukową. Właściwie w całej jego twórczości przewija się problem niemożności pogodzenia tych dwóch porządków, a biografia intelektualna Miłosza pod tym względem może posłużyć za przykład biografii tzw. „umysłu europejskiego"[36]. Warto też dodać, że zarówno w eseistyce, jak i w poezji polskiego twórcy refleksja o kryzysie wiary stanowi ważną część rozważań o kondycji współczesnego człowieka.

---

[33] Zob. *ibidem*, s. 202–203, 232 i 243.

[34] *Ibidem*, s. 263.

[35] Zob. Cz. Miłosz, *Wychowanie katolickie*, w: *Metafizyczna pauza*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 35–56.

[36] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 95.

2. Obraz kryzysu w twórczości poetyckiej Guilléna i Miłosza

Miejsce Boga w poetyckich wizjach Guilléna i Miłosza

Nie wiemy, czy dokładnie takim samym umysłem był Jorge Guillén, bo choć doświadczył osobiście kryzysu wieku, nie rozpatrywał go w kategoriach religijnych. Właściwie problem Boga i wiary jest zagadnieniem marginalnym w *Aire nuestro* i pojawia się w poszczególnych tomach z różną częstotliwością. Co prawda Antonio Gómez Yebra dopatruje się zainteresowania tą tematyką w całej twórczości poetyckiej Guilléna[37], ale nie jest to opinia rozpowszechniona wśród badaczy. Charles Marcilly poświęcił osobny artykuł krytyce interpretacji Gómeza Yebry, który doszukał się wyznania wiary w wyjętych z kontekstu fragmentach wierszy, cechujących się, jako całość, raczej ironicznym dystansem[38]. Marcilly polemizuje przede wszystkim z tezą, że Bóg *Aire nuestro* to Bóg katolicyzmu („el Dios del cristianismo católico"), dziedzictwo tradycji judeohellenistycznej, zachowanej w chrześcijaństwie[39]. Przytacza kilka sugestywnych przykładów świadczących o tym, że hiszpański poeta poddawał refleksji niektóre prawdy wiary chrześcijańskiej, ale uznawał je za niezgodne z zasadami rozumu. Uważam, że krytyka przeprowadzona przez francuskiego hispanistę jest uzasadniona, a wnioski wyciągnięte przez Gómeza Yebrę są zbyt daleko idące: wybrane przez niego utwory świadczą jedynie o obecności u Guilléna rozważań o wierze, ale nie mogą być traktowane jako jej wyznanie.

Dla potrzeb niniejszej rozprawy warto podjąć próbę rekonstrukcji światopoglądu religijnego autora *Cántico*, głównie po to, by móc go zestawić z zapatrywaniami Miłosza. Nie wydaje się konieczne odrębne omówienie problematyki religijnej w twórczości polskiego poety, gdyż temat ten, jako jedno z konstytutywnych u niego zagadnień, wypełnia dużą część jego eseistyki. Pojawia się też w większości poświęconych mu studiów przy okazji analizy różnych aspektów dzieła, z którymi pozostaje w ścisłym związku. Tak będzie i w niniejszej rozprawie. Niniejszy podrozdział bardziej szczegółowo odnosi się więc do przekonań Guilléna, natomiast Miłosz cytowany jest w celu wydobycia najistotniejszych podobieństw i różnic.

W jednym z wywiadów prawie dziewięćdziesięcioletni już wówczas poeta z Valladolid, który wcześniej rzadko wypowiadał swoje poglądy w tej dziedzinie, z właściwą sobie ironią określił siebie jako chrześcijanina-heretyka: „Yo soy cristiano, naturalmente, pero hereje" (Jestem chrześcijaninem, naturalnie, ale heretykiem)[40]. Z kulturowego punktu widzenia czuł się związany z chrześcijaństwem,

---

[37] A. Gómez Yebra, *Dios al „Final" de Jorge Guillén*, „Ínsula", 435–436, s. 11.

[38] Zob. Ch. Marcilly, *Guillén hasta el „Final"*, „El Candil" (Clermont-Ferrand), 1985, s. 49–71.

[39] Gómez Yebra, *Dios al „Final" de Jorge Guillén*, *loc. cit.*

[40] A. Domingo, *Entrevista en* El País Semanal, 24.05.1981, s. 12 (cyt. za A. Gómezem Yebrą).

gdyż była to religia jego matki i w niej został wychowany. Utożsamiał się też z moralnością chrześcijańską, a przykazanie miłości bliźniego uznawał za wyznacznik w kontaktach międzyludzkich. W dedykacji otwierającej *Cántico* oddał cześć przekonaniom matki, pisząc: „A mi madre en su cielo" (Mojej matce w jej raju)[41], a cytat ten zdradza szacunek dla jej religijności, której sam nie podzielał. Biografowie Guilléna podkreślają, że atmosfera domu rodzinnego, a szczególnie postać matki, Esperanzy Álvarez, wywarła wielki wpływ na jego osobowość[42]. Po latach w następujący sposób ustosunkowuje się do kwestii wiary:

> Jestem chrześcijaninem, a chrześcijaństwa nauczyła mnie matka, która czuła i wcielała w życie Chrystusową doktrynę. Pamiętam, że bywały domy, gdzie selekcjonowano owoce po to, by te gorsze zostawiać dla służby. Moja matka nigdy nie byłaby w stanie zrobić czegoś podobnego. Dla niej służba nie stanowiła jakiejś innej kategorii. Maja matka była prawdziwą chrześcijanką. Ale jak tu nie być chrześcijaninem? Wzrost naszej kultury opierał się na dużym znaczeniu religii chrześcijańskiej[43].

> Jestem chrześcijaninem *naturaliter*, chociaż nie bardzo ortodoksyjnym[44].

> Możliwość istnienia Stwórcy postulowana jest w jednym z wierszy z tomu *...Que van a dar en la mar: Una exposición.* [...] Niemniej w całym utworze mowa jedynie o naszym ziemskim bytowaniu, z czysto ludzką perspektywą... Czyż nie byłoby to wbrew historii, gdyby świat *Cántico* i *Clamor* był zawieszony w próżni, oderwany od mniej więcej chrześcijańskiego wychowania, jakie wszyscyśmy w tej części Zachodu odebrali?[45]

Z kulturowego punktu widzenia był więc Guillén chrześcijaninem. Świadczy o tym obecność w jego dziele świąt o rodowodzie katolickim (np. Wielkiej Soboty w *Sábado de gloria*, Bożego Narodzenia w *Navidad*, Wielkiego Piątku w *Viernes Santo*, Zielonych Świątek w *Pentecostés*), postaci biblijnych (np. Łazarza w *Lugar de Lázaro*, Zuzanny i starców w *La hermosa y los excéntricos*) oraz świętych (np. św. Antoniego pustelnika w *Las tentaciones de Antonio*, św. Teresy z Ávila w *Amor de Santa Teresa*), a także liczne glosy na temat dawnej poezji religijnej (św. Jana od Krzyża, fray Luisa de León, Lopego de Vegi), będące dowodem uważnej ich lektury. Jako Hiszpan autor *Cántico* czuł się kontynuatorem bogatej tradycji literackiej swojego kraju, silnie zakorzenionej w katolicyzmie. Przez długie lata emigracji jedyną jego ojczyzną był język kastylijski i literatura w nim stworzona. Parafrazując zdanie Miłosza, można by rzec, że przynależał do gospodarstwa literatury hiszpańskiej. Chrześcijaństwo w mniemaniu Guilléna to jednak nie tylko kultura, ale również moralność. W wierszu zamykającym *Final* pozostawił niejako swój testament, owoc przeżyć i przemyśleń całego życia.

---

[41] J. Guillén, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona 1998, s. 11.

[42] Por. A. Piedra, *Jorge Guillén o la afirmación instante a instante*, w: *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J.M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 15–44.

[43] A. Canales, *Hablando con Don Jorge*, „La Pluma", 2° época, nr 7, 1981, s. 50.

[44] *Ibidem*, s. 56.

[45] C. Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris [1962], s. 27–28.

Zaprotestował w nim przeciwko wszelkiej przemocy i ukazał pokój jako upragnione dobro ludzkości. Utwór rozpoczyna się słowami: „Mi conciencia cristiana muy bien sabe / Que el homicidio es siempre asesinato" (Moje chrześcijańskie sumienie dobrze wie, / że zabicie człowieka zawsze jest morderstwem)[46]. „Cristiano" oznacza w tym wypadku dobry z moralnego punktu widzenia, ale można się w nim dopatrzyć również lekko ironicznego zabarwienia. Pośród przykładów przemocy wymienionych później znajdują się, między innymi, wojny religijne i krucjaty (krucjatą nazywała propaganda frankistowska wojnę domową). Autor wraca do pierwotnego znaczenia słowa „cristiano", a nie do jego zniekształconego sensu, który nadali mu ideologowie na przestrzeni wieków istnienia Kościoła. Chrześcijaństwo jako przymus było Guillénowi obce[47].

Guillén – chrześcijanin, ale jednak heretyk, deklarował bowiem niewiarę w Boga, tzn. niemożność stwierdzenia Jego istnienia. Co ważne, nie żywił silnego przekonania, że Boga nie ma – nie był ateistą, lecz agnostykiem:

> Jestem agnostykiem, a to nie to samo, co ateizm. Idea Boga jest wspaniała. Być może jest to pewne moje ograniczenie, ale nie sądzę, bym był w stanie wejść w kontakt z potencjalnie istniejącym Bóstwem. Ale jakżebym się cieszył, gdyby Bóg istniał[48].

> Nie jestem ateistą. Pozostaję w komunii z tym, co Grecy nazywali agnostycyzmem. Jednak pragnę Boga. Oby tylko istniał...[49]

Jak zobaczymy w dalszym ciągu, poeta zmagał się z przeczuciem nicości i bezsensem, wiedział też o pocieszającej mocy wiary, ale wolał znaleźć inne remedium na lęk niż uparta wiara wbrew rozumowi. Guillenowska wizja świata jest harmonijna i optymistyczna, a pojęcie Boga na pewno by ją dopełniło, autor z radością spogląda na taką ewentualność. Z biegiem lat, szczególnie w *Final*, pojawiają się wiersze zawierające intuicję, że w świecie musi istnieć jakaś moc sprawcza, porządkująca to co istnieje, wprowadzająca ład. W żadnym jednak z utworów nie padają stwierdzenia rozstrzygające. W *Cuando contemplo el cielo*, który tytułem, tematyką i formą metryczną nawiązuje do poezji mistycznej fray Luisa de León[50], bohater daje wyraz przeświadczeniu, że wypisana na niebie harmonia kieruje myśl ku jej sprawcy:

> Cuando contemplo el cielo
> De este cruel ambiente en que procuro
> Salir del orbe oscuro

---

[46] J. Guillén, *Final*, Clásicos Castalia, Madrid 1987, s. 340.

[47] Zauważmy, że również Miłosz przeżywał bunt wobec represyjnego charakteru katolickiej nauki moralnej, której uosobieniem był dla niego ksiądz Chomski, dyrektor Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie, a ponadto rozważał represyjną stronę historii Kościoła.

[48] V. Yebra, *Del amor, del mar y la violencia*, „Sábado Gráfico", 13.01.1982, s. 33 (cyt. za Gómezem Yebrą).

[49] Canales, *Hablando con Don Jorge*, s. 57.

[50] Mowa tu o VIII odzie fray Luisa de León zatytułowanej *Noche serena* i rozpoczynającej się od słów „Cuando contemplo el cielo / De innumerables luces adornado, [...]".

Bajo un hermoso cielo
Que ofrece su armonía a mi desvelo,
¿Cómo no desear ordenador Espíritu?
[...]
¿Cómo no desear una Supremacía?[51]

Gdy kontempluję niebo / z tego okrutnego miejsca, w którym próbuję / odnaleźć wyjście z ciemnego świata / pod pięknym niebem, / ofiarującym mi swoją harmonię w czas bezsenności, / jak tu nie pragnąć porządkującego Ducha? [...] Jak nie pragnąć jakiegoś Bytu Nadrzędnego?

W powyższej strofie napotykamy typowe dla całej poezji Guilléna sygnalizowanie momentów kryzysowych. Tylko czasami wyraża on wątpliwość lub niepokój wprost, częściej ucieka się do pewnych pojęć, które obarcza negatywnym znaczeniem. W tym przypadku są to *cruel ambiente*, *orbe oscuro* i *desvelo*. Pierwsze wyrażenie oznacza najprawdopodobniej świat w aspekcie historycznym, noszący piętno zła i przemijania. Ciemność w *Aire nuestro* jest widocznym znakiem nicości i chaosu. Brak światła uniemożliwia człowiekowi orientację w przestrzeni, zaciera kontury i tym samym podważa pewność istnienia rzeczy. Z kolei bezsenność naraża go na oglądanie ciemności, jest sytuacją konfrontacji człowieka z jego wątpliwościami, które w innych chwilach próbuje on wyprzeć ze świadomości. Jak zobaczymy, w *Cántico* bezsenność prawie zawsze jest traktowana jako stan negatywny, podczas gdy w kolejnych tomach bohater uczy się ją oswajać. Z taką „oswojoną" bezsennością mamy do czynienia w *Cuando contemplo el cielo*. Ja liryczne znajduje punkt zaczepienia w naturalnym świetle nocy, czyli w gwiazdach, i oglądając ich uszeregowanie w gwiazdozbiorach, przeciwstawia je bezładowi. Wszelki porządek zaś wskazuje na swoją przyczynę, która tu pozostaje niedocieczona, ale już samo przeczucie i pragnienie jej obecności tchnie nadzieją. Ta intuicja w wierszu zostaje powtórzona dwukrotnie i, co istotne, mowa jest o Duchu porządkującym czy Supremacji, a nie o Bogu. Można więc przypuszczać, że Guillén dopuszczał istnienie Boga, ale niekoniecznie, a nawet na pewno nie w sensie religijnym.

Wspomniany wcześniej Charles Marcilly dowodzi, że w *Aire nuestro* nic nie wskazuje na religijne, a konkretnie judeohellenistyczne, pojmowanie Boga – wręcz przeciwnie, zaprzeczony zostaje sens niektórych prawd wiary. Powołuje się na wiersze *Viernes Santo* i *Pietà*, których tematem jest konanie Chrystusa, określanego jako *el Hombre* lub *el Hijo del Hombre*, co podkreśla Jego ludzką, a nie boską naturę i właśnie tak traktuje Go Guillén:

[...] postać Jezusa [...] nie pojawia się w żadnym momencie w swojej boskiej naturze, ale wyłącznie jako cierpiące człowieczeństwo. [...] Odkupienie – niewspomniane nawet aluzyjnie – nie stanowi dla Guilléna wystarczającego usprawiedliwienia dla męczeństwa Jezusa-Człowieka. Jakkolwiek próbowalibyśmy to wyjaśnić, tragedia Golgoty nie ma sensu[52].

[51] Guillén, *Final*, s. 329–330.
[52] Marcilly, *Guillén hasta el „Final"*, s. 54.

Ponadto, w opozycji do Gómeza Yebry, Marcilly zwraca uwagę, że twórca, który zawsze tak starannie dobierał słowa, nieprzypadkowo użył w jednym z utworów sformułowań *Motor Primero*, *Primer Móvil* (Pierwszy Poruszyciel) i nie wolno ich traktować jako określeń bliskoznacznych do słowa „Bóg". Wywodzą się z filozofii starożytnej, która, inaczej niż wyobrażenia religijne, jest próbą racjonalnego wyjaśniania świata.

Bez względu na swoje ograniczenia starożytna kosmogonia stanowi próbę naukowego wyjaśnienia wszechświata i nie jest ona religią. W obrębie tego systemu Pierwszy Poruszyciel to nie osoba, ale najwyższa ze sfer. Wybór tego a nie innego określenia jest więc obarczony sensem[53].

Analizowany wiersz może nawet zawiera intuicję istnienia jakiejś „siły wyższej", choć nie zostaje ona bezpośrednio wyrażona[54]. Przesłanie jest jednak inne i stanowi polemikę z osobowym pojęciem Boga, który chciałby wchodzić w kontakt z człowiekiem i potrzebowałby jego modlitwy oraz uwielbienia. Terminy zaczerpnięte z kosmogonii jeszcze silniej podkreślają dystans, jaki dzieli jednostkę od ewentualnego bytu najwyższego i podważają sens wszelkiego rytuału. Za motto tej głębokiej refleksji posłużył Guillénowi cytat z sonetu Lopego de Vegi: „¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?" (Czymże ja jestem, że przyjaźni mej szukasz?), w którym poeta Złotego Wieku rozważa wytrwałą miłość Boga, pukającego niestrudzenie do drzwi serca mimo ludzkiej obojętności. Zadziwiony wielką cierpliwością, widzi własną dotychczasową oziębłość i żałuje, że tak późno usłyszał ten głos. Guillén zachowuje medytacyjny, pełen pokory wydźwięk wiersza, punkt dojścia jest jednak zdecydowanie różny: nie dochodzi do nawrócenia, natomiast pozostaje zimna, bo ocierająca się o nicość, niemożność uwierzenia.

Ostatnia część *Final*, w skład której wchodził wyżej wymieniony tekst, nosi podtytuł *Fuera del mundo* (Poza światem) i zawiera myśli na temat życia i śmierci oraz ewentualnego życia po śmierci. Jest to zbiór różnych współczesnych i historycznych poglądów, względem których autor nie zajmuje zdecydowanego stanowiska, lecz raczej daje je pod rozwagę czytelnikowi. W pierwszym utworze przywołane jest dawne, wyrastające z chrześcijaństwa, przekonanie, że ziemska egzystencja jest umieraniem, a moment śmierci początkiem życia („Vida es muerte. La muerte es el principio de la vida"). Tu włożone zostało ono w usta barokowego poety, Francisca de Quevedo, ale temat ten, jak wiemy, od średniowiecza podejmowali liczni hiszpańscy pisarze. Opinię tę równoważy sąd przeciwny, traktujący życie i śmierć dosłownie. Guillén nie rozstrzyga kwestii, lecz pozostawia ją indywidualnej ocenie:

Cada uno responda con su fe.
La fe, no la razón, es quien decide[55].
Każdy niech odpowiada własną wiarą. / Wiara, nie rozum, decyduje.

[53] *Ibidem*, s. 64.
[54] Guillén, *Final*, s. 338–339.
[55] *Ibidem*, s. 337.

Autor stwierdza, że odpowiedzi na pytania o to, co będzie po śmierci, pozostają domeną wiary, nie rozumu, i uznaje je za osobistą sprawę każdego.

W innym utworze bohater odnosi temat umierania do siebie samego i przyznaje się do niewiedzy, co będzie potem. W tekście sygnalizuje ją pytanie retoryczne:

¿Desde un suelo de acróbata a ese puente
Donde Ninguna Parte ya principia
Habré de dar el salto incomprensible?[56].

Czy z ziemi niczym akrobata na ten pomost, / gdzie Nigdzie się już zaczyna / będę musiał wykonać niezrozumiały skok?

Moment śmierci porównuje się tu do ryzykownej akrobacji, która nie wiadomo, gdzie i jak się zakończy; do skoku na drugi brzeg, którego nie widać. W pewnym sensie jest to nawiązanie do tradycyjnego obrazu śmierci jako przechodzenia na drugą stronę, tyle że jest nią *Ninguna Parte* (Nigdzie). Wyraz ten zaczyna się jednak wielką literą, tak jak zwykło się zapisywać nazwy rzeczywistych krain lub pojęcia związane z tajemnicą Boga. Znów więc sprawa pozostaje otwarta, chociaż pytanie, czy w przypadku bohatera guillenowskiego przejście na drugą stronę ma być niezrozumiałym skokiem, wskazuje na sceptyczną postawę poety i komunikuje wątpliwość, czy aby zrozumienie w ogóle nastąpi. Niemniej kolejny wiersz mówi, że samo przeczucie czegoś, domysł podsycany nadzieją może kiedyś przerodzić się w wiarę.

En el principio fue la conjetura.
Vivirá de esperanza.
Y da un gran salto: fe.

No perturbéis esa ambición sublime.
Dejad a cada uno esfera propia[57].

Na początku był domysł. / Żywił się będzie nadzieją. / I wykona wielki skok: ku wierze. / Nie zakłócajcie tej wzniosłej ambicji. / Pozostawcie każdemu sferę prywatną.

W końcowej prośbie, aby nie zakłócać nikomu jego dochodzenia do wiary, przebija prawdziwie humanistyczne zrozumienie ludzkiej potrzeby *sacrum*, podobne do tego, które w dedykacji *Cántico* kazało autorowi oddać cześć wierze matki. Wciąż nie pada ze strony Guilléna żadna deklaracja światopoglądowa, ale wyrażony jest szacunek dla cudzych poglądów, ponadto widoczna jest troska o drugiego i świadomość ciężaru odpowiedzialności za jego utratę wiary. Odczytujemy tu też sygnał, że kwestie religijne są zdaniem autora sprawami wielkiej wagi. Widzimy jednak, że uczciwość nie pozwala mu na zajęcie wyraźnie określonego stanowiska. Powyższe wersy przypominają również późny utwór Miłosza z tomu *Druga przestrzeń*:

---

[56] *Ibidem*, s. 338.
[57] *Loc. cit.*

Jeżeli Boga nie ma,
To nie wszystko człowiekowi wolno.
Jest stróżem brata swego
I nie wolno mu brata swego zasmucać,
Opowiadając, że Boga nie ma[58].

W porównaniu z utworem Guilléna wiersz polskiego poety dużo bardziej dosłownie zabiera głos w dyskusji o wierze i o samym Bogu, w sformułowaniu zaś „stróż brata swego" nawiązuje do języka Biblii, a konkretnie do historii o Kainie i Ablu (Rdz. 4, 1–16), przez co opisywana sytuacja jest mniej abstrakcyjna, osadzona w kontekście religijnym wyznań „judeohellenistycznych". I tutaj nie rozstrzyga się problemu istnienia Boga, lecz podkreśla się odpowiedzialność ludzi za siebie nawzajem. Guillén opowiadał się za pozostawieniem spraw wiary wolnej decyzji każdego, tak jest też u Miłosza, jednak kładzie on większy nacisk na negatywne konsekwencje, które niesie za sobą ateizm. O tym, że konsekwencje te są poważne, pisał wielokrotnie w esejach, o czym już wcześniej była mowa. W analizowanym wierszu autor trochę naiwnie, ale za to obrazowo stwierdza, że podważenie wiary w istnienie Boga może „zasmucić" bliźniego, w rzeczywistości zaś chodzi o pozbawienie go nadziei i poczucia sensu[59]. Jest to wielka odpowiedzialność, o czym świadczy przywołanie w tym kontekście słów bratobójcy Kaina, który zapytany przez Stwórcę, gdzie jest brat jego, Abel, odpowiada: „Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?" (Rdz. 4, 9). W ten sposób ustanowiona zostaje analogia między czynem Kaina a zabijaniem wiary, karą zaś za to przewinienie jest niemożność zaznania spokoju: „Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi!" (Rdz. 4, 12). Choć, jak wiemy, na taki właśnie stan „wydziedziczenia" skazuje człowieka już sama niewiara.

Utwór *Jeżeli Boga nie ma* przywołany został, aby podkreślić to, co łączy późną myśl poetów hiszpańskiego i polskiego. Jednak zauważmy, że w poezji Miłosza poetyckie wyrazy buntu i niewiary sąsiadują z wyznaniami tęsknoty do Boga oraz z wypowiadanymi *credo*. W *Traktacie teologicznym* powie: „Miejcie zrozumienie dla ludzi słabej wiary. / Ja też jednego dnia wierzę, drugiego nie wierzę"[60]. To w miarę posuwania się w latach wzrastała ufność, że jest jakaś „druga przestrzeń" i spokojne – choć kto wie, co się pod nim kryło – oczekiwanie, przypominające trochę w założeniach zakład Pascala. Zasady zakładu Miłosza, czyli kompromisu *fides et ratio*, wyjaśnia właśnie wspomniany już *Traktat teologiczny*, który, jak każdy traktat, wykłada poglądy autora na sprawy, w tym wypadku, wiary. Istotnie mamy wrażenie, że wypowiada się sam Miłosz, gdyż „utożsamienie

[58] Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 9.

[59] Oba przywołane utwory, a szczególnie ten autorstwa Miłosza, kontynuują dyskusję o wierze, w której w bardzo sugestywny sposób wziął udział hiszpański pisarz i myśliciel z pokolenia 98, Miguel de Unamuno między innymi w krótkiej powieści *San Manuel Bueno, mártir* (M. de Unamuno, *Święty Manuel Dobry, męczennik*, w: *Święty Manuel Dobry, męczennik i inne opowieści*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 29–83).

[60] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 86.

się autora z narratorem zostało tutaj szczególnie daleko posunięte"[61]. W utworze mowa jest o pobożnym dzieciństwie, o wątpliwościach, które stopniowo wdzierały się do umysłu twórcy i o próbach znalezienia odpowiedzi. Podobnie jak Guillén, choć nie dokładnie w tym samym znaczeniu, polski poeta przyznaje się do „wędrowania po obrzeżach herezji"[62], obu też problem sprawia przyjęcie tych samych prawd wiary, takich jak grzech pierworodny, tajemnica odkupienia, dusza nieśmiertelna etc. Dla przykładu porównajmy poniższe fragmenty:

Ale tajemnica Trójcy Świętej, tajemnica Grzechu
Pierworodnego i tajemnica Odkupienia
są opancerzone przeciw rozumowi[63].

Está sufriendo el Hombre [Jesús]
Con un dolor que nunca se merece,
Injusto,
[...]
¿Enemigo Caín,
O el azar que va a ciegas?
Ay de ese vulnerable
Por entre los Caínes que rebuscan
El último camino hacia la Nada,
O hacia un fondo de infierno deseado[64].

Cierpi Człowiek / ból na jaki nigdy nie można zasłużyć, / niesprawiedliwy, [...] Czy to wróg Kain, / czy przypadek, który razi na ślepo? / Nieszczęsny ten kruchy / pośród wszystkich Kainów szukających / ostatniej drogi ku Nicości / albo w głąb pożądanego piekła.

¿Por qué le abandonaste si es tu Hijo?
Y los cielos se nublan,
La tierra se conmueve,
Hay fragor indignado:
Todo ve la injusticia. ¿Necesaria?[65].

Dlaczego go opuściłeś, jeśli jest twoim Synem? / Niebiosa zaszły chmurami, / ziemia jest poruszona, / słychać grzmot oburzenia: / wszystko widzi niesprawiedliwość. Czy była ona konieczna?

Nie można dziwić się tym spekulacjom,
bo Grzech Pierworodny jest niezrozumiały[66].

¿Es venenoso el mundo? ¿Quién culpable?
¿Culpa nuestra la Culpa? Tan humana,

---

[61] A. Fiut, *Glosy do „Traktatu teologicznego"*, w: *W stronę Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 60.

[62] *Ibidem*, s. 65.

[63] *Ibidem*, s. 66.

[64] J. Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 405–409.

[65] *Ibidem*, s. 34–35.

[66] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 76.

Del hombre es quien procede aún sin cable
De tentador, sin pérfida manzana[67].
Czy ten świat jest trujący? Kogo za to winić? / Czy naszą winą jest Wina? Taka ludzka, / od człowieka pochodzi bez pomocy / kusiciela i zdradliwego jabłka.

I wtedy, przyznaję, trudno mi wierzyć w duszę nieśmiertelną[68].

Si naces, morirás. ¿De qué te quejas?
Sean los dioses, ellos, inmortales.
[...]
No te entristezca el muerto solitario.
En esa soledad no está, no existe.
Nadie en los cementerios.
¡Qué solas se quedan las tumbas![69].
Jeśli rodzisz się, musisz umrzeć. Dlaczego się skarżysz? / Niechże bogowie będą nieśmiertelni. / [...] / Niech nie zasmuca cię samotność umarłego. / On nie jest samotny, w ogóle go nie ma. / Nikogo na cmentarzach. / Jakże samotne są groby...

No tak, trzeba umierać.
Śmierć jest ogromna i niezrozumiała.
[...]
Kiedy zatrzyma się serce, następuje nic,
mówią moi współcześni wzruszając ramionami[70].

¿Desde un suelo de acróbata a ese puente
Donde Ninguna Parte principia
Habré de dar el salto incomprensible?[71].
[Przekład na s. 46].

Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie[72].

W *Ziemii Ulro* Miłosz przyznał się, że nie umiałby żyć pozbawiony pociechy płynącej z wiary i podobne słowa padają w traktacie: „Religię bierzemy z naszego litowania się nad ludźmi. / Za słabi, żeby żyć bez boskiej opieki"[73]. W związku z tym godzi się na sprzeczności tkwiące w katolicyzmie, a próbując zgłębić kwestie sporne, jedynie mnoży wątpliwości lub uświadamia sobie, że daleki jest od ortodoksji. Dokąd sięga rozum, polega na nim, a tam, gdzie zawodzi, rolę pocieszającą i pokrzepiającą spełnia rytuał. Wtedy wyznaje: „Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko / ekstatyczny taniec, drobin wielkiej całości. [...] *Homo ritualis*, tego świadomy, spełniam / co przepisane jednodniowemu mistrzo-

[67] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 17.
[68] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 81.
[69] Guillén, *Final*, s. 339–340.
[70] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 82.
[71] Guillén, *Final*, s. 338.
[72] Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 6.
[73] Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 78.

wi"[74], a w innym miejscu powie: „Ja też jednego dnia wierzę, drugiego nie wierzę. / Ale jest mi dobrze w modlącym się tłumie. / Naturalnie, jestem sceptyczny, ale razem śpiewam"[75]. W ten sposób odkrywa prawdę o powszechności Kościoła, w jego i swojej niewierze. W sytuacjach pewności wolałby raczej „prywatną religię", bo co mu do ludowej, naiwnej pobożności, jednak w sytuacjach zwątpienia lepiej się sprawdza „religia obrzędu".

Różnica między poetą polskim a hiszpańskim polega na umiejętności dokonania zakładu w sprawach wiary: Miłosz rezygnuje z niektórych racjonalnych argumentów na wypadek, gdyby Objawienie było prawdziwe i gdyby Bóg istniał, bo przecież Jego obecność czasami przeczuwa, tak jak i czuje powiew nicości. *Traktat teologiczny* zamyka fragment zaczynający się od słów „Piękna Pani", opowiadający o tym, jak Matka Boża ukazywała się dzieciom w Lourdes i Fatimie. Osobliwe zakończenie, gdyż, zamiast uciszyć zwątpienie, mówi o doświadczeniach opierających się tylko na wierze, a nie na rozumowych przesłankach, i potrzeba naiwności dziecka, żeby w nie uwierzyć. Być może jest to Miłoszowy sposób pozostawienia sprawy indywidualnemu osądowi każdego, nie zawiera również żadnej konkretnej deklaracji podmiotu lirycznego. Chociaż można też potraktować ten tekst jako wyraz pełnego zaufania do Boga lub do tego, co nadejdzie, mimo niepokojących podpowiedzi rozumu i oddania się Opiekunce wiary:

> Moja obecność tutaj [w Lourdes] była zmącona
> obowiązkiem poety, który nie powinien schlebiać
> ludowym wyobrażeniom.
> Ale pragnie pozostać wierny Twojej niedocieczonej intencji
> ukazywania się dzieciom w Lourdes i Fatima[76].

Według Aleksandra Fiuta przywołanie Matki Bożej pokazuje, że człowiek ma Pośredniczkę w swoich kontaktach z Bogiem. „Jej promienny obraz uchyla albo unieważnia, przypomniane także w *Traktacie teologicznym*, najdotkliwsze sprzeczności natury ludzkiej i ludzkiej kondycji; uwalnia od grzechu i mrocznych popędów, od cierpienia, piętna śmiertelności i rozpadu. [...] Madonna staje się zatem ucieleśnieniem wiary w zmartwychwstanie i wieczną szczęśliwość". Byle tylko „w prostocie ducha", niczym te dzieci, odepchnąć „ironiczne i sceptyczne podszepty rozumu"[77].

Guillén nie jest skłonny do takich ustępstw na rzecz wiary. Buduje rozświetloną światłem rozumu wizję świata doskonałego i pełnego bez Boga, a Jego ewentualne istnienie dopełniłoby całości. Marcilly podkreśla, że stałość, konsekwencja (*entereza*) cechują Guillenowskie myślenie o rzeczywistości[78] i trudno się z nim

---

[74] *Ibidem*, s. 79.
[75] *Ibidem*, s. 86.
[76] *Ibidem*, s. 87.
[77] Fiut, *Głosy do „Traktatu teologicznego"*, s. 63–64.
[78] Marcilly, *Guillén hasta el „Final"*, s. 49.

nie zgodzić. Jednak moim zdaniem francuski hispanista zbyt mały nacisk kładzie na otwarcie tej wizji na możliwość istnienia jakiejś Istoty Boskiej. Za ciekawą pointę rozważań o Bogu u kastylijskiego poety, również z formalnego punktu widzenia, można uznać następujący czterowiersz:

–Dios es el más importante.
–¿Y si acaso no existiese?
–Erguido en la interrogante,
Siempre capital es Ése[79].
[Objaśnienie w poniższym akapicie].

Zbudowany jest na podstawie konceptu właściwie niemożliwego do oddania po polsku, bo wykorzystującego elementy gramatyki hiszpańskiej bez odpowiednika w naszym systemie językowym. Chodzi o tożsamość brzmieniową końcówki trzeciej osoby liczby pojedynczej czasowników w trybie łącznym (*subjuntivo*) *-ese* z formą zaimka wskazującego „ten" (*ése*). Tryb łączny ma walor przypuszczający, a więc jest jak najbardziej odpowiedni do formułowania tez o istnieniu bądź nieistnieniu Boga. Guillén nie pierwszy raz sięga po konwencję debaty, przytaczając różne opinie. Na początku pada niepozostawiające wątpliwości stwierdzenie, że Bóg jest najważniejszy. Przypomina to w pewnym sensie dogmatyzm i radykalizm typowy dla ustroju frankistowskiego, w którym katolicyzm był oficjalnym wyznaniem państwowym, a wcześniej, w czasie wojny domowej, poniekąd w jego imię prowadzona była krwawa i okrutna walka z wrogami systemu. Przywołuje ponadto niechlubną kartę w historii Hiszpanii, jaką była działalność Świętego Oficjum. Kolejne zdanie jest wyrazem wątpliwości względem poprzedniego tradycyjnego światopoglądu. Ma formę pozbawionego radykalnego wydźwięku pytania o to, czy istnieje jakaś alternatywna wizja świata, na wypadek gdyby okazało się, że Boga nie ma. Trzeci głos w dyskusji wydaje się najbardziej wyważony, gdyż wskazuje, że weryfikacja obu poprzednich sądów jest niemożliwa. Wszelkie wypowiedzi dotyczące istnienia Boga muszą pozostać w sferze przypuszczeń. Z punktu widzenia języka poetyckiego autor wyzyskuje podwójne znaczenie słowa *capital*, odnoszącego się do wielkiej litery i do rzeczy istotnej, sprawy pierwszej wagi. We fragmencie „Erguido en la interrogante / Siempre capital es Ése" (Wzniesiony w pytajniku / zawsze od wielkiej litery byłby Ten) zawarta jest, przede wszystkim, prawda, że najważniejszym aspektem sądów o Bogu jest ich przypuszczający charakter. Ponadto należy pamiętać, że w zapisie słowo Bóg, a w tym konkretnym przypadku, odnoszący się do Niego zaimek „Ten", zwykło się rozpoczynać wielką literą, na znak szacunku, z jakim nasza kultura przez wieki traktowała sferę *sacrum*, a szczególnie osobę samego Boga. Aby dopełnić interpretacji wiersza, warto dodać, że Guillenowski koncept, mieniący się tyloma sensami, zawiera jeszcze jedną warstwę znaczeniową. W wersie *Erguido en la interrogante* (Wzniesiony w pytajniku) istotny jest aspekt graficzny

[79] *Ibidem*, s. 340.

języka: zarówno pytajnik, jak i wielka litera są znakami wyrastającymi ponad ciąg liter, przez co wskazują kierunek pionowy w górę. Można dopatrzyć się tu aluzji do tradycyjnego, dawnego wyobrażenia przestrzeni, gdzie dół odpowiadał sferze ziemskiej, ludzkiej, a góra – boskiej. Moim zdaniem wszystkie znaki językowe i poetyckie w tym utworze wskazują na Boga, pomimo wątpliwości i zastrzeżeń. Ale czy jest to Guillenowskie wyznanie wiary? Na to pytanie nie ma definitywnej odpowiedzi. Z pewnością w utworze tym autor po raz kolejny daje wyraz tolerancji i antydogmatyzmowi, którymi się w życiu kierował, gdyż, jak uważał: „Można być z Bogiem lub bez Boga, ale nigdy przeciwko ewentualnemu Bogu"[80]. Warto też przypomnieć, że o ugruntowanym ateizmie kiedyś powiedział: „Pewność ateistów mnie przeraża"[81].

Ése ze wspomnianego wiersza nie jest jedynym przypadkiem, kiedy autor *Aire nuestro* zachowuje tradycyjnie przysługującą sferze *sacrum* wielką literę. Również w zacytowanych wcześniej medytacjach o śmierci Chrystusa odnoszące się do Niego słowa *el Hombre* oraz *el Hijo* pisane są w podobny sposób, mimo że, jak zostało powiedziane, kładą nacisk na człowieczeństwo, a nie na boskość Syna Człowieczego, i stanowią wyraz niewiary. Fakt ten dowodzi nieuwarunkowanego religijnie, szczególnego uwrażliwienia poety na wymiar sakralny rzeczywistości. Przejawia się ono także w konsekwentnym zastosowaniu wielkiej litery w wyrazie *Creación* (Stworzenie), pisanym przeważnie małą literą. W tradycyjnych wyobrażeniach uważane jest ono za dzieło Stwórcy (*Creador*), któremu przysługuje w zapisie wielka litera jako wyraz czci. Świat poetycki *Aire nuestro* obywa się bez pojęcia Stwórcy, ale wszystkie Jego atrybuty przejmuje właśnie Stworzenie. Wielka litera w tym przypadku oddaje hołd maksimum bytu, które w nim jest obecne. Taką postawę można by nazwać religijnością naturalną:

> U źródeł postawy Guilléna leży naturalna religijność skierowana nie tyle ku transcendentnemu Bogu, ile immanentnemu Stworzeniu[82].

W kolejnych rozdziałach przekonamy się, że zarówno Guillén, jak i Miłosz dostrzegają sakralny wymiar Stworzenia, czyli rzeczywistości, i przybierają wobec niego postawę pochwalną. Można więc podsumować, że obaj są ludźmi „pobożnymi" w znaczeniu, jakie nadaje temu przymiotnikowi autor *Metafizycznej pauzy*. Poeta wyróżnił dwa typy osobowości: z natury pobożną i niepobożną, a siebie chciał zaliczać do tej pierwszej grupy. Pobożny, co ciekawe, w rozumieniu Miłosza nie oznacza wcale wierzący:

> Pobożność zresztą nie potrzebuje określeń, albo jest, albo jej nie ma. Trwa niezależnie od podziału na wierzących i ateistów, podziału, przynajmniej dziś, złudnego, skoro wiara jest podminowana niewiarą w wiarę, a niewiara niewiarą w niewiarę. Istnieje sakralność, mocniejsza od wszel-

---

[80] Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, s. 27.

[81] Canales, *Hablando con Don Jorge*, *loc. cit.*

[82] E. Dehennin, *„Cántico" de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1969, s. 54.

kich naszych buntów, chleba na stole, chropowatego drzewnego pnia, który jest, odgadywana intuicyjnie głębia „bycia" w tym nożu do rozcinania papieru, który tutaj przede mną leży, cały pogrążony, osiadły w swoim „byciu"[83].

Kontemplacyjny charakter twórczości obu poetów ukierunkowanej na odkrywanie, nazywanie i pochwałę bytu, bądź prościej „bycia", stanowi swoistą, pozareligijną, realizację pobożności, zaspokaja potrzebę *sacrum* w narażonym na kryzys, zlaicyzowanym i przewartościowanym świecie.

Zło jako bezpośrednie źródło kryzysu

W twórczości poetyckiej Guilléna i Miłosza problem niewiary i wątpliwości w wierze jest tylko jednym z elementów składających się na poczucie kryzysu. U pierwszego służy głównie do opisu stanu świadomości współczesnego człowieka, natomiast wydaje się nie dotykać autora bezpośrednio. Przypuszcza on, że jego wizja świata byłaby bardziej radosna, gdyby dopełniło ją istnienie Boga, jednak jego skromnym przedsięwzięciem jest odkryć radość i pełnię istnienia w rzeczywistości ziemskiej. Pytany o konotacje religijne swojego dzieła autor uznaje za naturalne czerpanie z tradycji, w której został wykształcony, i zdaje sobie sprawę, że u czytelnika może ono budzić skojarzenia religijne. Jednak podkreśla, że nie taki był jego zamysł:

> Nie jesteśmy niczym więcej jak usiłowaniem dążenia ku czysto ludzkiej pełni. Nie proponuję tutaj żadnej innej transcendencji. Skromny horyzont tej poezji dawniej i dziś pozostaje zawsze ziemski i zawsze ludzki[84].

Rozterki wiary stanowią dla niego problem wtórny, będący skutkiem nieumiejętności poradzenia sobie z kwestią istnienia zła, w obliczu której człowiek musi zająć stanowisko niezależnie od światopoglądu religijnego. Wydaje się, że przełamanie kryzysu polega właśnie na uporządkowaniu myślenia o złu i określeniu swojej postawy wobec niego. Podobnie dzieje się u Miłosza, choć u niego zagadnienie to traktowane jest w kategoriach religijnych – trudno pogodzić obecność zła w świecie z wizją Boga, Stwórcy dobrego i wszechmocnego. Guillén, poeta, a nie myśliciel, mówi głównie o osobistym lub cudzym doświadczeniu różnorakich przejawów zła. W twórczości Miłosza zło stanowi jedno z centralnych zagadnień, powracające wręcz obsesyjnie[85] i obecne również na poziomie rozważań teoretycznych. To właśnie rozwijając ten temat autor realizuje się nie tylko jako pisarz i poeta, ale także jako myśliciel i historyk idei. Szczególnie w eseistyce, zwłaszcza w *Ziemi Ulro*, kontynuuje trwającą od wieków filozoficzną dyskusję o złu, komentując idee manichejczyków, Swedenborga, Blake'a, Sołowjowa, Do-

[83] Miłosz, *Metafizyczna pauza*, s. 70.

[84] Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, *loc. cit.*

[85] Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 7.

stojewskiego, Szestowa etc. Również w poezji doświadczenie zła w życiu codziennym bywa osadzone w kontekście refleksji filozoficznej, która u Miłosza przybiera przede wszystkim postać domniemań zebranych pod hasłem *unde malum*, odsyłającym nas do tradycji gnostyckiej. Jest to dylemat, o który co pewien czas poeta się „potyka" i nie potrafi się z nim ostatecznie rozprawić. U Guilléna brakuje tego typu teoretycznych rozważań, dla niego istotne jest tylko to, że zło godzi w harmonię świata i jako takie nie ma usprawiedliwienia. W związku z tym będzie obecne w jego wierszach jako nieodzowny aspekt egzystencji, ale bez próby wyjaśnienia sensu.

Najbardziej dogłębnego studium kwestii zła w dziele Miłosza dokonał Łukasz Tischner i jego esej *Sekrety manichejskich trucizn* posłuży nam do wstępnego opisu tej problematyki u obu poetów. Zło obecne jest u nich w dwóch postaciach: jako zło-czynienie (zło moralne) i zło-doznawanie (zło fizyczne, naturalne), niezawinione przez ludzi, a dotykające ich jako ból, cierpienie[86]. Pierwsze stanowi wolny czyn człowieka, za który ten ponosi odpowiedzialność, natomiast drugie, niezależne od niego, jest wpisane w naturę. Miłosz będzie rozpatrywał zło-czynienie również w kategoriach religijnych jako grzech. U obu twórców pierwszy rodzaj zła poznajemy głównie jako zło historyczne, związane z przemocą i konfliktem rządzącymi w dziejach. Najbardziej wyrazistym jego przejawem jest powtarzalność wojen oraz represyjność systemów, czyli przemoc silnych wobec pewnych grup w społeczności. Ukonkretnieniem tej refleksji będzie poetycki obraz doświadczeń hiszpańskiej wojny domowej i drugiej wojny światowej oraz życia we frankistowskim i komunistycznym systemie totalitarnym. Nieraz jednak dla wyjaśnienia mechanizmów zła poeci posłużą się przykładami z historii dawniejszej, *Biblii*, mitologii lub literatury, ukazującymi ponadto, że zło zawsze było w świecie obecne. Tak jest np. w wierszu *Campo di Fiori* Miłosza oraz w wielkich poematach *Clamor*, takich jak *Luzbel desconcertado* i *La hermosa y los excéntricos*. Przeświadczenie o tym, że historia jest domeną działania zła, łączy myśl obu poetów. Guillén nie próbuje w poezji uzasadniać tego faktu filozoficznie, skupia się na reperkusjach zła w życiu ludzi i na istnieniu dobra pomimo wszystko (nieskażona złem wydaje się *la hermosa* wzorowana na postaci biblijnej Zuzanny), natomiast u Miłosza, który jako poeta-świadek protestuje przeciw konkretnym przejawom zła w życiu, obecna jest też szersza, nawiązująca do dialektyki Heglowskiej, refleksja o konieczności zła historii[87]. Zło naturalne najczęściej uobecnia się jako element refleksji o przemijaniu, którego integralną częścią jest degradacja ciała: starzenie się, choroba, cierpienie i w końcu śmierć. Guillén wśród czynników odpowiedzialnych za zło-doznawanie wyróżnia również przypadek (*accidente*) i los (*azar*), uznane za siły negatywne, gdyż zaburzają przewidywalny i pożądany bieg życia (np. w wierszu *Trágico, no absurdo* poświęconym tragicznej

[86] *Ibidem*, s. 8.
[87] *Ibidem*, s. 115–143.

śmierci Alberta Camusa). Działając chaotycznie, uwydatniają absurd niektórych zdarzeń oraz zaprzeczają porządkowi i sensowności istnienia. Hiszpański poeta, nie chcąc dopuścić chaosu do swego świata, woli nazwać śmierć prawem niż nieszczęśliwym trafem czy przypadkiem: „Un error. Ay, la ley. Ni milagro ni sino" (Błąd. Cóż, takie prawo. A nie cud ani los)[88], podobnie jak uczynił to już w *Cántico*, w sonecie *Muerte a lo lejos*:

...Y un día entre los días más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. [...]
[...] El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente[89].

A przyjdzie taki dzień, ze wszystkich / najsmutniejszy. Opaść będzie musiała ręka / bez zapału.
[...] A siwy mur / narzuci mi swe prawo, a nie traf.

Wtedy wpisuje się ona poniekąd w porządek rzeczy. Niekiedy, szczególnie u Miłosza, widzialnym znakiem upływu czasu jest obraz niszczejących lub zdewastowanych przedmiotów, traktowanych jako wytwory ludzkie. Przemijają równie łatwo jak ich wykonawcy, wiele z nich wychodzi z użycia bądź z mody wraz ze śmiercią właścicieli, co z kolei stanowi oznakę odchodzenia w przeszłość całych pokoleń i epok. W ten sposób stają się „medium istnienia jednostek, kultur, całego świata wreszcie"[90]. Za przykład niech posłuży ironiczna *Piosenka o porcelanie* z tomu *Światło dzienne* i pełen zadumy wiersz *Muerte de unos zapatos* (Śmierć pewnej pary butów) z *Clamor*.

Ogólnie rzecz ujmując, obu twórców łączy koncepcja historii, lecz różni podejście do natury. Guillén uważa ją za dobrą, w przeciwieństwie do historii, w której człowiek czyni zło. W jego wierszach czasami ludzie podlegają zabiegowi animalizacji, ale pełni on raczej funkcję stylistyczną niż jest wyrazem przekonania, że agresja ludzka i przemoc w przyrodzie mają to samo źródło. Właściwie nie ma w *Aire nuestro* utworów wskazujących na pojmowanie porządku natury w kategoriach zła, na przykład brakuje w nim odniesienia zła-doznawania do cierpienia zwierząt. Być może dlatego, że odczuwanie zła wiąże autor z istnieniem świadomości, ale trudno tego dowieść, skoro unikał on w poezji wypowiadania sądów filozoficznych. Natura oznacza dla Guilléna harmonijną strukturę świata. Właściwie rzadko posługuje się on pojęciem natury, a częściej używa w tym kontekście słowa *Creación* (Stworzenie), pod którym rozumie doskonałą jedność bytów. Czynienie i doznawanie zła związane jest w jego wizji z człowiekiem będącym zarówno częścią *Creación*, jak i *Sociedad* (Społeczeństwa). Stworzenie i Społeczeństwo są w *Aire nuestro* sobie przeciwstawione, a zło wpisane jest w tę drugą sferę, objętą czasem historycznym.

[88] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 455.

[89] Guillén, *Cántico*, s. 282.

[90] A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 28.

Miłosz natomiast fakt czynienia zła przez człowieka wiąże z jego przynależnością do złem skażonej natury, do której odnosi się filozoficzno-religijne pytanie *unde malum*. Z lat młodzieńczych, kiedy to żywo interesował się biologią, pozostała mu dobra znajomość praw przyrody i przez ich pryzmat spogląda również na człowieka. Świadczy o tym, między innymi, naturalistyczna pasja, z jaką opisuje procesy związane z cielesnością, wprowadzanie terminologii naukowej, np. łacińskich nazw gatunkowych. Podobnej dokładności nie ma w poezji Guilléna. Miłosz wyznaje podział istot żywych na *natura devorans* i *natura devorata*, znajdujący odbicie także w stosunkach międzyludzkich. Wojna jest więc ludzkim przejawem walki silniejszego ze słabszym o przetrwanie i przestrzeń życiową. Różnica polega na tym, że jedynie ludzkie czyny podlegają ocenie moralnej. W dziele polskiego poety historia nie tylko nie stanowi przeciwieństwa natury, ale wręcz realizuje jej prawa. Uznaje on ten fakt, jednak nie rezygnuje z formułowania imperatywu moralnego, gdyż zło metafizyczne nie usprawiedliwia zła indywidualnego, będącego kwestią wyboru. Podobny motyw pojawia się u Guilléna, który wskazuje, że przeciwstawienie się złu może w danych okolicznościach stanowić konieczność historyczną.

Przed przystąpieniem do bardziej szczegółowego omówienia zagadnień związanych z obecnością zła w świecie warto przyjrzeć się rytmowi pojawiania się tej problematyki w dziele obu autorów. Intensywność refleksji na ten temat rozkłada się bowiem nierównomiernie w różnych tomach, a w przypadku Miłosza także w różnych formach pisarstwa. Trzeba pamiętać, że rozpatrujemy twórczość tych poetów jako próbę przezwyciężenia kryzysu światopoglądowego, którego elementem jest refleksja o złu, niebędąca jednak jedynym motywem ich dzieła. Stawiamy tezę, że podstawowe pokrewieństwo ich światów poetyckich objawia się w afirmacji istnienia. Tischner w stosunku do Miłosza ujmuje to w następujący sposób:

> Czytając przeto utwory Miłosza, trzeba śledzić „przemiany mowy", która – przechodząc przez „czyściec" wieku „szyderczej szpetoty" – przedziera się ku Słowu, które ocala. Śledząc jego wędrówkę, będziemy wsłuchiwać się w dialektykę „tak" i „nie" mówionego istnieniu, nie sposób bowiem oddzielać Miłosza refleksji nad złem od afirmacji pełni, myśli o „rozproszeniu", od nadziei apokatastazy[91].

Podobnie ma się rzecz z Guillénem – u niego także typowe dla *Cántico* hymniczne „sí" będzie się musiało zmierzyć z „no" protestu przeciwko złu, a co za tym idzie, przeciw nihilistycznej wizji rzeczywistości, której świadectwa dostarczył niejednokrotnie wiek XX. On też będzie szukał słowa poetyckiego na przeciwwagę dla nicości. Treścią niniejszego rozdziału jest analiza sygnałów kryzysu w dziele obu poetów, natomiast kolejny rozdział rozpocznie podążanie za pełnią rzeczywistości i za słowem, które mogłoby dać do niej dostęp.

Jak już zostało powiedziane, Guillén uważany jest powszechnie za poetę optymizmu i przez długi czas pomijano problem negatywnych aspektów egzystencji

---

[91] Tischner, *op. cit.*, s. 33–34.

obecnych w jego wierszach. Powierzchowne interpretacje w szczególny sposób dotknęły *Cántico* i świadom tego faktu autor zdecydował się objaśnić swój zamiar twórczy w esejach autointerpretacyjnych. Ponadto warto pamiętać, że żaden z tomów *Aire nuestro* nie powinien być odczytywany w oderwaniu od całości, gdyż dopiero w jej kontekście nabiera pełnego znaczenia. I tak należy zwrócić uwagę na napięcie, które powstaje pomiędzy *Cántico (Fe de vida)* i *Clamor (Tiempo de Historia)*. Pierwszy tom zamierzony został jako hymn pochwalny na cześć życia oraz jako świadectwo rzeczywistego istnienia, wydane na przekór niszczącym siłom zła i nicości, dlatego przeważa w nim tonacja jasna i pewna. *Clamor*, jak wskazuje tytuł (hiszp. *clamar* – wołać), nie jest już śpiewem (hiszp. *cántico* pochodzi od *cantar* – śpiewać), ale krzykiem protestu przeciwko złu, niesprawiedliwości, przemocy, śmierci, a więc temu wszystkiemu, co przynależy do sfery historii, rozumianej w dwojaki sposób: jako dzieje narodów, społeczeństw i całej ludzkości, ale również jako bieg życia każdego człowieka od chwili narodzin do nieuniknionego momentu śmierci. W porównaniu z *Cántico* elementy negatywne wydają się tu skumulowane, bo właśnie taka była intencja autora. Wcześniej w sposób pewny i stanowczy stwierdził: „Este mundo está bien hecho"[92] (Świat jest dobrze urządzony), co, w świetle wydarzeń lat 1936–1939 w Hiszpanii i 1939–1945 na świecie, mogło się wydawać bezdusznym trwaniem przy ideale estetycznego postrzegania rzeczywistości i takiego jej odtwarzania w sztuce. Pojawiły się nawet zarzuty, że w tych słowach Guillén legitymizuje najpierw wygodę burżuazyjnego stylu życia, a potem reżim frankistowski. Poeta odpowiedział na nie między innymi w *El argumento de la obra* (1950)[93] i *Prólogo a „Selección de poemas"* (1965)[94]. Bez wątpienia drugi tom *Aire nuestro* dowiódł, że poeta nie był obojętny na to, co działo się wokół niego. Refleksja nad historią kazała mu oddzielić doskonały porządek natury od podległego złu i przemijaniu porządku ludzkiego do tego stopnia, że w *Homenaje* wypowie zdanie, nawiązujące do cytowanego już wersu: „Nunca estará bien hecho el mundo humano" (Nigdy nie będzie dobrze urządzony świat ludzi)[95]. Powstaje w ten sposób, wspomniana już wyżej, istotna dla zrozumienia myśli Guilléna para przeciwieństw: *Creación–Sociedad* (Stworzenie–Społeczeństwo), do której powrócimy w późniejszych rozważaniach.

Guillén nalegał, by nie traktować *Clamor* jako całkowitego zaprzeczenia pierwszego zbioru, ale raczej jako jego dopełnienie:

> Rozpocząłem pisanie nowej książki, *Clamor*, której proporcje będą analogiczne do *Cántico*. W tym ostatnim już poczyniłem aluzje do pewnych sił, które uważam za negatywne w kontekście

[92] Guillén, *Cántico*, s. 236.

[93] Por. J. Guillén, *El argumento de la obra*, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 766–773.

[94] Por. Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, w: *Obra en prosa*, s. 778–790.

[95] J. Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Deputación Provincial, Valladolid 1987, s. 494.

stanu pełni życia. Chodzi tu o zło, brak porządku, ślepy los, niszczący upływ czasu, śmierć. W *Clamor* chciałbym rozwinąć te tematy, ale nie w kategoriach ogólnych jak w *Cántico*, ale w sposób bardzo konkretny w odniesieniu do życia współczesnego i historii. Nie jest to wcale wyraz mojej zmiany poglądów. Po prostu nadszedł dla mnie czas, by przywołać te siły. Dlatego też *Clamor* będzie stanowił dopełnienie *Cántico*[96].

Nie nastąpiło zerwanie pomiędzy *Cántico* i *Clamor*[97].

Obie wyżej wspomniane postawy i linie refleksji muszą być obecne w tej poezji, żeby zawierała ona pełną prawdę o świecie, a do tego przecież aspiruje jej autor. Jego wiersze, nasycone humanizmem, nastawione są na estetyczny i etyczny odbiór rzeczywistości. Charakteryzując własne dzieło, napisze:

[...] *cántico* (śpiew) pomimo *clamor* (okrzyku protestu). I jedno, i drugie powinno przybrać tę samą formę, której brzmienie i sens będą nierozdzielne. Myśl i uczucie, obraz i melodia powinny stopić się w jedną bryłę i tylko w tej bryle może zaistnieć przedmiot naszych dążeń: poezja[98].

Sąd ten możemy uznać za Guillenowską koncepcję poezji, podczas pracy nad całym *Aire nuestro* zawsze będzie takiej poezji szukał, a przez nią będzie dążył do rzeczywistości, używając wszystkich środków dostępnych sztuce słowa. Tym samym opowiada się przeciwko traktowaniu jego wierszy w kategoriach poezji czystej, zanadto formalnej i przeintelektualizowanej. Za tą wskazówką podążą wkrótce niektórzy znawcy jego dzieła[99], udowadniając, że w istocie wszelkie skomplikowane zabiegi formalne oraz staranna, wręcz drobiazgowa praca nad konstrukcją dzieła są celowe i służą lepszemu oddaniu treści – naprawdę „sens i brzmienie są nierozdzielne".

Clamor wpłynął, w pewnym sensie, na nowe odczytanie *Cántico*, pozwolił również wprowadzić nową tematykę oraz niesłyszany wcześniej u Guilléna ton elegii i satyry. Natomiast dalsze części *Aire nuestro* nie przynoszą pod tym względem żadnych znaczących zmian[100]. Satyra jest konwencją typową dla pierwszej sekcji *Clamor*, zatytułowanej *Maremágnum* (hiszp. zamęt, chaos), która stanowi wyraz poetyckich przemyśleń autora na temat historii współczesnej. Tu najsilniej ujawnia się polityczne i społeczne zaangażowanie autora, jego humanizm, rozumiany między innymi jako bycie po stronie człowieka (*compromiso con el hombre*)[101] i wyraz solidarności z ofiarami niesprawiedliwości. Autor rozważa ogólnie problemy historii, cywilizacji i postępu (*Dolor tras dolor*, *El asesino del*

---

[96] Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, s. 17.

[97] *Ibidem*, s. 24.

[98] Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, s. 779.

[99] Zob. A.P. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid 1973; I. Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, Ed. Planeta, Barcelona 1974; O. Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, Ariel, Barcelona 1976; A. García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, U.E.R. des Lettres & des Sciences Humaines, Limoges 1985.

[100] F.J. Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca 1987, s. 46.

[101] Zagadnienie to stanowi główny temat studium: F.J. Díez de Revenga, *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Anthropos, Barcelona 1993.

planeta), a w detalach przede wszystkim wydarzenia, które były jego udziałem, a więc wojnę domową i dyktaturę generała Franco (*Potencia de Pérez*), drugą wojnę światową, wojnę jako taką (*Guerra en la paz*), sytuację emigranta (*Un emigrado*), ale również inne zagadnienia, z którymi zetknął się w sposób pośredni: holokaust (*La afirmación humana*, zadedykowany Annie Frank), zrzucenie bomby atomowej na Hiroszimę, dyskryminację rasową w USA (*El niño negro*), wyzysk wpisany w system kapitalistyczny *etc.* Zło rozpatruje w kategoriach siły godzącej w człowieka i zaburzającej idealny porządek natury, który opiewał w *Cántico*. Historia jawi się jako dziedzina poddana działaniu chaosu, na co wskazuje już sam tytuł działu – *Maremágnum*.

Elegijny charakter ma natomiast część środkowa – *...Que van a dar en la mar*, zawierająca Guillenowskie medytacje o śmierci i przemijaniu. Poświęcona pamięci żony, odznacza się na tle *Aire nuestro* tonem najbardziej osobistym, a wiele utworów ma charakter poezji miłosnej[102]. Wypełniają ją wspomnienia, ale zawsze w odniesieniu do teraźniejszości, są to przeszłe momenty, przeżyte po raz kolejny. Fakt ten sprawia, że Guillenowska elegia różni się nieco od klasycznej, gdyż otwiera się ku teraźniejszości i przyszłości. Nie zatrzymuje się na opłakiwaniu i rozpamiętywaniu bólu, ale wskazuje na nadzieję – jak głosi znane przysłowie (w wersji hiszpańskiej: „Esperanza es lo último que se pierde" – nadzieję traci się na końcu). Musi się ona jednak przebić przez zgiełk sił negatywnych, takich jak śmierć, choroba, ból, starość, które, podobnie jak zło, zakłócają naturalną harmonię życia. Pośród Guillenowskich negatywnych aspektów rzeczywistości znajdują się wspomniane już los (*azar*) i przypadek (*accidente*) jako siły nieuporządkowane, działające na oślep i również godzące w poczucie porządku, zaburzające chroniący człowieka zaciszny, kojarzący się z codziennością krąg przyzwyczajenia (*penumbra de costumbre*[103]).

Ostatni dział, *A la altura de las circunstancias* (w przekładzie Zofii Szleyen – *Na miarę okoliczności*[104]), zdaje się przezwyciężać kryzys, mówiąc, że człowiek musi umieć stawić czoła siłom zła działającym w historii. Godność ludzka wyniesiona zostaje do rangi najwyższej wartości, o którą trzeba umieć walczyć. Powraca postulat solidarności i nadziei: „Zawsze można zrobić coś pozytywnego. [...] Byłaby niemoralna – gorzej – śmiertelna utrata nadziei"[105]. Podkreślona też zostaje odpowiedzialność każdego człowieka za tworzenie historii. Tytuł tej trzeciej części stanowi nawiązanie do wypowiedzi Antonia Machado: „Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au-dessus de la mêlée*" (Trudniej stawić czoła wydarzeniom niż być ponad nimi)[106] i jest wyzwaniem postawionym

[102] E. Matthews, *The Structured World of Jorge Guillen*, s. 153.

[103] Guillén, *Cántico*, s. 19.

[104] *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*, wybrała, opracowała i posłowiem opatrzyła Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 28.

[105] Guillén, *El poeta ante su obra*, w: *Obra en prosa*, s. 806. W wersji oryginalnej występuje gra słów pomiędzy wyrazami *inmoral-mortal* (niemoralny–śmiertelny).

[106] Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, s. 775.

współczesnemu człowiekowi. Tu najwyraźniej dociera do nas humanistyczne orędzie autora.

Kolejne tomy *Aire nuestro*: *Homenaje*, *Y otros poemas* i *Final* w różnym stopniu podejmują obie linie refleksji wyznaczone przez *Cántico* i *Clamor*. O nich także autor powie, że należy je czytać jako dopełnienie i rozwinięcie poruszonych już wątków. Prawie w każdym ze zbiorów można wyróżnić jakąś dominantę tematyczną, ale ogólne przesłanie jest podobne.

Istotny problem stanowi obecność elementów negatywnych w tomie otwierającym *Aire nuestro*. Początkowo krytyka pomijała ich istnienie, skupiając się tylko na jego jasnych stronach, co nie dziwi w przypadku dwóch pierwszych wydań *Cántico*, w których autor prawie w ogóle nie dopuszcza do swego świata poetyckiego ciemnych aspektów rzeczywistości. Poza tym na taką recepcję wpłynął na pewno fakt, że na tle literatury początków XX wieku dzieło odznaczało się właśnie jasnym i radosnym charakterem i głównie ta odmienność przykuwała wówczas uwagę literaturoznawców. Jednak wersje z 1945 i 1950 roku powstawały i były czytane w zupełnie innej sytuacji historycznej. W związku z tym można było przypuszczać, że bolesne doświadczenia tamtych lat odcisnęły piętno na tej poezji. Nie wszyscy krytycy zauważyli zmianę tonu w *Cántico*. Niektórzy, już po ukazaniu się *Maremágnum*, wyrażali podziw dla siły woli Guilléna, który, ich zdaniem, postanowił zamknąć pierwszy tom – tak, by był wolny od negatywnych refleksji. Jednak w części studiów o *Cántico* wspomina się o obecności pojęć i obrazów związanych z nocą, która szczególnie w tym zbiorze symbolizuje sferę niepoznaną, poddaną chaosowi i budzącą lęk przed nicością. Mówi się o układzie wierszy zgodnie z rytmem dnia (od nadziei i radości poranka, poprzez pełnię południa aż po niepokój wieczoru i lęk bezsennej nocy), opisuje się to zjawisko, nie wyciągając z niego właściwych wniosków. Wynika z niego wrażenie napięcia między doświadczeniem realnego istnienia a strachem przed niebytem[107]. Antonio García Berrio w rozdziale poświęconym krytykom Guilléna analizuje przypadek skądinąd dogłębnego studium Joaquina Casalduero, który położył nacisk na ton radosnego optymizmu (*optimismo jubiloso*) i egzaltacji w *Cántico*. W wersji z 1939 r. i w wersjach późniejszych autor dostrzega niepokój i ból, i rzadziej stosuje w odniesieniu do nich określenie „jubiloso", a częściej mówi o jasności wizji (*claridad*). Jednak poświęca tym elementom negatywnym zbyt mało uwagi, nie wyciąga właściwych wniosków z ich obecności, jakby chciał zminimalizować ich wagę i obronić konsekwencję poety[108]. García Berrio, który ze wszystkich badaczy *Cántico* położył największy nacisk na porządek nocny dzieła (*régimen nocturno*), pisze o ewolucji interpretacji Guillenowskiego zbioru, od radości do światłocienia (*del júbilo a claroscuro*). Wspomnianego już Casalduero, a także m.in. Manuela Blecuę, Ricardo Gullóna, Elsę Dehennin, Andrew Pete'a Debickiego i Joaquina Gonzáleza Muelę zaliczył do zwolenników radosnej interpretacji („la

[107] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 15–16.
[108] *Ibidem*, s. 14 (przypis).

crítica «jubilosa»"), natomiast Jaime Gila de Biedmę uznał za jednego z mniej licznych krytyków światłocienia („los críticos de claroscuro")[109]. Zaznaczył również, że Casalduero, Gil de Biedma, González Muela i Macrí w różnym stopniu i w różnych kontekstach nawiązywali do istnienia ciemnych stron rzeczywistości, oddzielając rytm dnia od domeny nocy i w tym sensie są prekursorami jego teorii. Metodami formalistyczną i filologiczną, jak to określa, „intuicyjnie" doszli do tego, co on analizuje za pomocą metody antropologicznej (*antropología imaginaria*)[110].

Praca Macrí powstała we Włoszech w 1974 r. (tłumaczenie na hiszpański dwa lata później), czyli wtedy, kiedy znane były trzy części Guillenowskiego dzieła. Wówczas to zmieniły się tendencje interpretacyjne wśród krytyków. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych również tacy badacze, jak Ignacio Prat, Andrew Pete Debicki i Francisco Javier Díaz de Castro, w esejach poświęconych całemu *Aire nuestro*[111], rozwijają problem negatywnych aspektów rzeczywistości w *Cántico* i wykazują prawdziwość słów samego Guilléna, że już w nim można dostrzec zapowiedzi *Clamor* („Ya en *Cántico* se insinúa *Clamor*"[112]). Prat, Macrí i Díaz de Castro analizują treść i budowę poszczególnych wydań pod względem stopniowego przenikania zła i niepokoju do Guillenowskiego świata. I tak w edycji z roku 1928 tylko w jednym wierszu pojawił się temat śmierci (*Tránsito*[113]). W 1936 r. wciąż nieliczne elementy negatywne zaczynają być sygnalizowane na razie nie w sposób bezpośredni jako pojęcia czy wyobrażenia, ale na poziomie abstrakcyjnym, za pomocą aluzji, które będą wchodziły w związek dialektyczny[114] z całością. Problem śmierci, który stanie się w przyszłości jednym z wielkich tematów *Aire nuestro*, zostaje w pełni wprowadzony w sonecie *Muerte a lo lejos* (Śmierć w oddali)[115]. Utwór ten otwiera drogę refleksji o innych ciemnych stronach egzystencji[116]. W ostatecznej edycji oba wspomniane wiersze występują w sąsiedztwie innych również poświęconych tematyce śmierci i stanowią fragment dłuższych rozważań. Badacze twórczości Guilléna podkreślają, że drugie wydanie *Cántico* pozwala dostrzec dojrzewanie intelektualne i artystyczne poety, który coraz lepiej dostosowuje ekspresję do treści, a jego świat poetycki staje

[109] Określenie „*la crítica «jubilosa»*" szczególnie w odniesieniu do Debickiego wydaje mi się chybione. Powyższe zestawienie nazwisk pojawia się w kontekście włączenia miłości do porządku dziennego *Cántico*, lecz fakt, że Debicki podziela w tym wypadku zdanie innych wymienionych badaczy, nie świadczy, że zalicza się on do grona „radosnych interpretatorów". Uważam, że jest jednym z tych, którzy dostrzegli obecność kryzysu już w pierwszej części *Aire nuestro*.

[110] *Ibidem*, s. 37–39 (przypis).

[111] Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*; Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*; Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*.

[112] Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, s. 778.

[113] Guillén, *Cántico*, s. 82.

[114] Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, s. 18.

[115] Guillén, *Cántico*, s. 282.

[116] Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, s. 17.

się bardziej zróżnicowany i pełniejszy[117]. Wersje z lat 1945 i 1950 przynoszą aluzyjną obecność innych elementów negatywnych, związanych z przeżyciami wojennymi i śmiercią żony w 1947 r. Tak pisze o tym Díaz de Castro:

Jednak te tematy drugiego tomu obecne są po części już w pierwszym. Niektóre, takie jak temat śmierci, już od pierwszej edycji *Cántico*, choć nie uzyskują w dziele specjalnej wagi aż do roku 1945. Inne, takie jak lęk, przemoc, wojna, zło, Historia pojawiają się w trzeciej wersji *Cántico*, w związku z osobistym doświadczeniem przez autora wojny domowej, wygnania i drugiej wojny światowej. Są tam, tyle że sformułowane zgodnie z estetyką *Cántico*, chociaż w pewnym sensie również ją modyfikują w każdym kolejnym wydaniu. Przejawiają się w sposób abstrakcyjny – czego nie trzeba uzasadniać z poetyckiego punktu widzenia – humanizując estetyzm tomu, który już od drugiego wydania z 1936 r. był na drodze do wyrażenia tego, co najgłębiej ludzkie („Más allá"). Z powodu obecności tych motywów trzeci i czwarty *Cántico* pozostawały w zdecydowanym konflikcie z jednowymiarowością pierwszej edycji, nadając obrazowi głębię i dostarczając uzasadnienia etycznego poglądom poety, tak jak przedstawiają się one w ostatecznej wersji zbioru[118].

Wynika z tego, że w *Cántico* obecne są negatywne strony egzystencji w warstwie tematycznej i motywicznej, jednak zastosowanie językoznawczych metod analizy tekstu pozwala odkryć ich istnienie także na poziomie struktur językowych. Dzięki temu dostrzegamy je również tam, gdzie ich obecność nie jest ewidentna. Zagadnienie to szczegółowo opisał García Berrio, łącząc analizę językoznawczą z antropologicznym punktem widzenia. Dowiódł on, że studia kładące nacisk tylko na dzienną pełnię bytu nie oddają całej prawdy o dziele Guilléna, a wręcz wypaczają jego sens:

[...] objaśnienie dnia w *Cántico* zakłada również pochylenie się nad przepaścią Guillenowskiej nocy, nad rytmem trawiennym nocy, spojrzenie w sam środek zamętu[119].

Jasna wizja rzeczywistości nabiera bowiem znaczenia właśnie w kontekście walki przeciwko nicości, i to nie tylko dlatego, że kontrast czyni ją bardziej wyrazistą. Sprzeciw wobec chaosu i śmierci nie jest więc zagadnieniem marginalnym ani inną formą pochwały bytu, ale stanowi źródło poetyckich poszukiwań autora. Poznanie tej przyczyny stworzenia *Cántico* nadaje mu nowy wydźwięk – poeta przestaje jawić się jako życiowy optymista, moralista pouczający wątpiących, złamanych i zniechęconych. Tak naprawdę jest jednym z nich. Zdobywa się na wysiłek odbudowania wiary w rzeczywistość, a nadzieję pokłada w poezji. Analiza jego wierszy pod kątem konstrukcji językowych, komunikujących ból, niepewność, niepokój i lęk, uświadamia, jak wielkie i trudne okazało się to przedsięwzięcie. Odsłania dramat człowieka spoglądającego w otchłań nicości, który nie chce dać się jej pochłonąć.

W świetle takiej interpretacji staje się bardziej zrozumiały związek pierwszego tomu *Aire nuestro* z jego pozostałymi częściami, a szczególnie z *Clamor*. Wyjaśniają się ponadto przemiany, którym podlegał *Cántico* w trakcie pracy nad ko-

[117] *Ibidem*, s. 15–16.

[118] *Ibidem*, s. 10.

[119] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 37.

lejnymi wydaniami. García Berrio przypomina, że wersja z 1928 r. została stworzona przez młodego człowieka, szczęśliwego męża i ojca, aktywnego zawodowo intelektualistę, którego kariera uniwersytecka i poetycka świetnie się rozwijała. Niemniej już wtedy obecny był nocny kontekst[120]. O ileż bardziej uzasadnione wydają się coraz częstsze odwoływania do symboliki nocy oraz rozważania dotyczące śmierci w wydaniach z 1945 i 1950, a także w *Clamor*, powstałych w czasach trudnych dla Hiszpanii i dla rodziny autora. Dzieło, które początkowo mogło zostać zamierzone jako wewnętrzna twierdza, obwarowana przeciwko złu świata zewnętrznego i niebytowi, nie było wystarczająco szczelne, czego szczególnym dowodem jest *Tiempo de Historia* – rejestracja doświadczenia kryzysu. Guillén musiał szukać nowych sposobów poetyckiego porządkowania chaosu i zabezpieczenia się przed nicością[121]. Motyw starcia jasnej wizji rzeczywistości z siłami zła stał się podstawą cyklu *Cara a cara*[122], w którym już sam tytuł sugeruje konfrontację. Guillenowski bohater w istocie przybiera postawę obronną, podkreśloną dodatkowo przez powtarzaną w każdym z wierszy formułę „no cedo" (nie ustąpię).

Dlaczego początkowo krytyka miała pewien problem z dostrzeżeniem mrocznych stron twórczości poety? W warstwie tematycznej rzeczywiście przeważa pochwała dnia nad ciemnością nocy, „Guillén jest poetą światła"[123]. Do takiego wniosku prowadzi między innymi zwykły rachunek częstotliwości pojawiania się niektórych wyrazów w *Cántico*, dokonany przez Elsę Dehennin. Wydzieliła ona w tekstach *mots-témoins* (słowa najbardziej liczebne) i *mots-clés* (słowa kluczowe – istotne dla znaczenia dzieła, bez względu na częstotliwość występowania)[124]. Dominujące miejsce wśród *mots-témoins* zajmuje *luz* (światło), które w wersji z 1928 r., składającej się tylko z 75 wierszy, powtarza się aż 96 razy[125]. Towarzyszą mu tzw. *mots-satellites*[126], o zbliżonym znaczeniu, takie jak np. *sol* (słońce), użyte 15 razy, *estío* (lato), *resplandor* (blask), *aurora* (jutrzenka), a od drugiego wydania również *alba* (świt). *Noche* (noc) jest czwartym z kolei *mot-témoin*, powtórzonym w pierwszej wersji 12 razy, przy czym dwa z jego słów satelickich, *luna* (księżyc) i *estrella* (gwiazda), odnoszą się do zjawisk świetlnych i w przeciwieństwie do innych, takich jak *sombra* (cień), *oscuridad* (ciemność), *tinieblas* (ciemności), nie przynoszą niepokojących, mrocznych skojarzeń, którymi w pierwszym tomie obarczona jest sfera nocna. Wyliczenia te wskazują, że mimo obecności tej sfery w *Cántico*, światło ma zdecydowaną przewagę: „Noc i dzień nie stają się ani na chwilę rywalami: przewaga światła nie może być poda-

[120] Por. *ibidem*, s. 12–13.
[121] *Ibidem*, s. 36.
[122] Guillén, *Cántico*, s. 515–524.
[123] Dehennin, *„Cántico" de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, s. 9.
[124] *Ibidem*, s. 32.
[125] *Ibidem*, s. 19.
[126] *Ibidem*, s. 23 i 33.

wana w wątpliwość"[127]. O ile jest to prawda w odniesieniu do pierwszego tomu, o tyle raczej nie można by tak powiedzieć o kolejnych. W *Clamor* jesteśmy przecież świadkami konfrontacji dnia i nocy i widzimy, jak wiele wysiłku wymaga przedzieranie się człowieka ku światłu.

García Berrio nie zaprzecza, że porządek dzienny dominuje w warstwie słownej. Jednak według niego ciemność obecna jest nie tylko w sposób bezpośredni, ale także jako to, co istnieje poza danym bezpośrednio, jako granica świata rzeczy wydobytych na jaw dzięki światłu. Fakt, że Guillén z taką konsekwencją odtwarzał rzeczywistość pewną, jasną i posiadającą wyraźne kontury i w jakimś sensie unikał nocy, świadczy o dokonanym przez niego wyborze – jego wiersze mają stanowić przeciwwagę dla nicości, której możliwość przeczuwał. W takim kontekście należy odczytywać *Cántico*.

Guillénowi w *Cántico* nie chodziło zapewne o nurzanie się we własnych ciemnościach; znajdujemy w nim wyraźne świadectwo tego, jak uniknąć cienia (*sombra*). Jakiekolwiek by było przesłanie tej poezji począwszy od *Clamor*, nie ma wątpliwości, że *Cántico* stanowi odrębny świat. Nie zapominajmy jednak, że wykluczenie z niego pewnych tematów oznacza ich znajomość lub, w tym przypadku, co najmniej budzące grozę przeczucie ich niezmierzonych obszarów[128].

Rozpoznanie ciemnego marginesu pełnej światła wizja Guilléna nie musi oznaczać umniejszenia jej radosnego wydźwięku[129]. Wciąż dominantę tematyczną *Cántico* stanowi radość obcowania z rzeczywistością, jednak trzeba stwierdzić uczciwość autora, który, ceniąc intelekt, nie próbował roztoczyć przed czytelnikiem ułudy. *Fe de vida*, czyli świadectwo wydane istnieniu, nie mogło zupełnie pominąć wpisanych w nie bolesnych aspektów, choć wymagało od poety selekcji środków, tak aby nie zaburzyć stylistyki „dokumentu" ani nie przyćmić jego głównego celu. Pamiętajmy, że podtytuł pierwszego tomu, oprócz swojego prawnego znaczenia, odczytany dosłownie znaczy również „wiara w życie". Wzbudzenie tej wiary i upewnienie w niej za pomocą wielu dowodów istnienia stanowi początkową część planu, którego wykonanie miało się rozciągać w pierwotnym zamierzeniu na trzy tomy *Aire nuestro*. Aluzyjne potraktowanie negatywnych sił w *Cántico* jest wyrazem nie tylko konsekwencji, ale i rozwagi autora, który najpierw wzbudza i hartuje pozytywną wizję rzeczywistości, stopniowo przygotowując nas na możliwość kryzysu, a dopiero później, w *Clamor*, doprowadza do pełnej konfrontacji z różnymi przejawami zła w świecie i proponuje swój sposób na oparcie się im lub zaakceptowanie faktu, że są i nie zawsze można znaleźć na nie remedium. Tak oto pisze na ten temat Elizabeth Matthews:

Guillén w sposób bardzo świadomy konstruuje swoje dzieła poetyckie. [...] w kolejnych wydaniach *Cántico* stopniowo konsoliduje się wyjściowa postawa wobec rzeczywistości i wizja tworzenia jako wyrażania piękna tej rzeczywistości. Jednak określenie „wyjściowa postawa" nie oznacza czegoś, co ulegnie radykalnej i głębokiej zmianie. Przeciwnie, powolne dojrzewanie *Cántico*

[127] *Ibidem*, s. 35.
[128] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 38–39.
[129] *Ibidem*, s. 56.

dowodzi, że zasadniczo takie właśnie jest Guillenowskie stanowisko; a kiedy już możliwości odczuwania radości zostają w pełni skatalogowane i przekonująco opracowane, poeta – a z nim oczywiście czytelnik – zyskuje gotowość, by uznać istnienie kryzysów i okropieństw ludzkiego świata, by stanąć do konfrontacji ze śmiercią oraz ze zmiennością we wszystkich jej przerażających odmianach, a także by go ta konfrontacja całkowicie nie zmogła. Podtytuł *Cántico, Fe de vida*, pełni tu istotną funkcję, będąc fundamentalną i zawsze aktualną deklaracją wiary w wartość życia, jakkolwiek bardzo byłoby ono zagrożone[130].

Takie wyjaśnienie charakteru pierwszego tomu wydaje się tym bardziej uzasadnione, że, jak zostało nadmienione, Guillén w latach czterdziestych jednocześnie tworzył wiersze, którymi uzupełniał kolejne wydania *Cántico*, oraz te, które świadomie przeznaczał do opublikowanego dużo później *Clamor*. Ponadto podobne światło na odczytanie pierwszego zbioru rzuca należący do *Homenaje* cykl utworów zamieszczonych pod tytułem *Al margen de un Cántico*. Są to głosy wersów zaczerpniętych z *Cántico*, stanowiące przypomnienie ich przesłania, potwierdzonego przez późniejsze doświadczenia i odczytanego przez ich pryzmat. Niezachwiana wiara w życie, ale jednak ujęta w ramy nakreślone w *Clamor*, niczym ponownie wypisane świadectwo *Fe de vida*, wyrażona jest między innymi w słowach: „En la Tierra, tan dolida, / Se justificó la vida" („Na zszarganej bólem ziemi / Życie znalazło swoje uzasadnienie")[131].

W twórczości Miłosza zło stanowi jeden z tematów konstytutywnych całego dzieła; jak napisał Łukasz Tischner: „Napór metafizycznego zła zdecydował o przemianach poetyckiego słowa autora *Na brzegu rzeki*"[132]. Badacz w swoim studium skupił się na wybranych utworach, najlepiej, jego zdaniem, pokazujących przemiany Miłoszowego myślenia o złu. Za wprowadzenie posłużyły mu rozważania zainspirowane *Ziemią Ulro*, traktującą głównie o osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych źródłach ewolucji europejskiej myśli w tej dziedzinie. Omówieni przez Miłosza filozofowie i pisarze są zarazem tymi, którzy wywarli wpływ na jego osobisty światopogląd. Także w niniejszej rozprawie *Ziemia Ulro* okazała się pomocna przy opisie „umysłu wydziedziczonego", czyli stanu świadomości człowieka współczesnego. Nawiązując do dzieła Williama Blake'a, Tischner podzielił inne interpretowane utwory poety na „księgi niewinności", w których Miłosz szukał „ratunku przed potęgą nicości", i „księgi doświadczenia" – rozpaczliwe poszukiwanie „Sensu, który unieważniałby widzialną zagładę"[133]. Ani jedne, ani drugie nie przyniosły rozwiązania problemu zła, ale drogę ku rozwiązaniu otwiera zaliczony do „ksiąg doświadczenia" *Traktat poetycki*, którego kontynuację badacz dostrzega w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, a dalej również w *Piesku przydrożnym*. Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że późna twórczość Miłosza coraz bardziej skutecznie dąży ku przełamaniu naporu nicości.

---

[130] Matthews, *op. cit.*, s. 152.
[131] Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, s. 127.
[132] Tischner, *op. cit.*, s. 230.
[133] *Loc. cit.*

Wśród „ksiąg niewinności" znajduje się cykl *Świat. Poema naiwne* i powieść *Dolina Issy*[134]. W obu rzeczywistość przedstawiona została w sposób zinfantylizowany, z punktu widzenia dziecka, co podważa wiarygodność wizji. W *Świecie* sam tytuł i obrana konwencja[135] stanowią ironiczne ramy utworu, który czytany z pominięciem tych szczegółów mógłby zostać uznany za pochwałę naturalnego porządku bytów, jako odwołujący się do tomistycznej ich hierarchii, przez wieki kształtującej europejską świadomość. Podobnie jak w *Cántico* zło istnieje jakby na marginesie cyklu i pojawia się przede wszystkim w formie aluzyjnej. Najmocniej zaznacza się poprzez kontekst historyczny, który w połączeniu z ironiczną stylizacją zakreśla niejako granice obowiązywania wyobrażenia rzeczywistości zawartego w utworze – postulowanego lub upragnionego, ale niestety nieprawdziwego. *Świat (poema naiwne)* opublikowany został bowiem w roku 1945[136] jako część tomu *Ocalenie*, powstałego dwa lata wcześniej w Warszawie, w „samym środku okupacyjnych ciemności"[137]. Tytuł wskazuje na przedmiot utworu – zdaniem Mariana Stali jest nim świat pojęty nie jako „rzeczywistość", ale jako „ogrom rzeczy istniejących" („Esse") i w tym sensie, a także ze względu na wydźwięk („strukturę pytającą ramy modalnej *Świata*"), nasuwa skojarzenia z traktatem metafizycznym[138]. Miłosz przyznał się do inspiracji filozoficznej, jaką była dla niego myśl św. Tomasza z Akwinu i jego aprobata bytu[139], a Stala za Nyczem powtarza pogląd o przydatności kategorii Dunsa Szkota podczas interpretacji tekstów poety[140]. Autor cyklu wybrał konwencję powiastki dla dzieci, której bohaterami są brat i siostra, wprowadzani w tajniki wiedzy przez ojca i matkę. Wizja świata objaśniana głównie przez ojca – posiadacza wiedzy objawionej przez Opatrzność[141] – jest jasna, zrozumiała i daje poczucie bezpieczeństwa. Według samego Miłosza wiersz mówi o tym, „jaki świat powinien być", i należy umieć dostrzec ironiczne ramy utworu[142]. Użyta w podtytule archaiczna forma *poema naiwne* może wskazywać, że jest to dawny, przebrzmiały sposób myślenia o świecie. Dominująca w dziele perspektywa dziecka oznacza z kolei, że w rzeczywistości

---

[134] Pomijamy opis tej problematyki w *Dolinie Issy*, jako że rozprawa dotyczy poezji Miłosza. Zob. analizę w: Tischner, *Dolina Issy*, s. 59–112.

[135] Kwestie te zostały omówione i szczegółowa analiza przeprowadzona w: J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego"*. O poemacie Czesława Miłosza *Świat*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 129–152; M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, w: *ibidem*, s. 153–170; A. Fiut, *Poema nienaiwne*, w: *ibidem*, s. 171–193 (przedrukowany w: Fiut, *W stronę Miłosza*, s. 27–54); B. Chrząstowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982.

[136] Istniało też oddzielne podziemne wydanie *Świata* opublikowane w kwietniu 1943 r. pod pseudonimem B.B. Kózka (zob. Fiut, *Poema nienaiwne*, w: *W stronę Miłosza*, s. 41).

[137] *Loc. cit.*

[138] Stala, *Poza ziemią Ulro*, s. 155 i 157.

[139] Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 64.

[140] Stala, *Poza ziemią Ulro*, s. 163.

[141] Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 134.

[142] Gorczyńska, *Podróżny świata*, *loc. cit.*

sprawa jest dużo bardziej skomplikowana – takie pojęcie o świecie może mieć tylko dziecko, które nie widzi wszystkiego i wie tyle, ile powiedzą mu rodzice. „Naiwny" jednak, zdaniem Łukasiewicza, nie musi odnosić się do poglądu na świat, lecz do konwencji literackiej, na którą zdecydował się autor: przy współczesnym stanie wiedzy nie da się wyrazić podobnej koncepcji świata bez dokonania daleko idących redukcji, takich jak np. pominięcie problemu zła, które tu sygnalizuje jedynie data powstania tekstu:

> Zło tutaj nie istnieje, nie jest substancjalne, jest brakiem (jak u Tomasza), „dziurą w bycie". Musiało zostać wyeliminowane, bo w utworze, gdzie wszystko jest jasne i koherentne – także zło musiałoby zostać wytłumaczone, a tego nie sposób uczynić[143].

Stala i Fiut refleksję o złu w *Świecie* traktują jako część szerszych rozważań o celowości wszystkiego, co istnieje[144]:

> Wiara jest także, jeżeli ktoś zrani
> Nogę kamieniem i wie, że kamienie
> Są po to, żeby nogi nam raniły.
> Patrzcie, jak drzewo rzuca długie cienie,
> I nasz, i kwiatów cień pada na ziemię:
> Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły[145].

Cień, czyli zło, stanowi jakby drugą stronę każdego istnienia i jest koniecznym elementem wszechświata. Nie ujmuje nic urodzie świata ani Bogu-Stwórcy, stanowi część natury i współuczestniczy w jej pełni. Zła i związanej z nim trwogi doświadczają również dzieci, zgubiwszy drogę w „ciemnym lesie", ale wówczas zwracają się do ojca, który mówi: „Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?"[146], lekarstwem na zło jest więc powrót do ojca „pewny i niemal natychmiastowy"[147]. Być może nawet odnajdujemy w *Świecie* remedium na kryzys pierwszej połowy XX wieku, utwór wydaje się mieć bowiem wydźwięk budujący. Niemniej przeciwko takiej lekturze tego cyklu, nazwanego, bądź co bądź, *poema naiwnym*, protestuje w *Podróżnym świata* sam poeta:

> Utwór był napisany w okropnych okolicznościach. Warszawa 1943 to było dno. Ale wystarczyło tylko aktu magicznego, ażeby opisywać właśnie na przekór. [...] Więc właśnie na przekór postanowiłem napisać o świecie, jaki powinien być. Jest to operacja raczej ironiczna. [...] Tak, ze względu na punkt odniesienia. Dlatego mnie dość irytuje, kiedy wybierają ze *Świata* wiersze *Wiara*, *Nadzieja*, *Miłość* i drukują osobno w jakiejś antologii. To jest wyrywanie z kontekstu. One mają znaczenie właśnie w kontekście ironicznym. [...] I ktoś może ulec złudzeniu, że cały utwór jest taki pogodny, taka dziecinna aprobata. Dlatego tak ważna jest data jego powstania[148].

Ważny jest kontekst historyczny i literacki, czyli na przykład sąsiedztwo wierszy,

[143] Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 142.
[144] Stala, *Poza ziemią Ulro*, s. 165; Fiut, *Poema nienaiwne*, s. 36.
[145] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 201–202.
[146] *Ibidem*, s. 205.
[147] Stala, *Poza ziemią Ulro*, *loc. cit.*
[148] Gorczyńska, *Podróżny świata*, *loc. cit.*

które pomieszczone są obok *Świata* w tomie *Ocalenie*. Oddają one w większości realia okupacji hitlerowskiej z punktu widzenia różnych osób: mieszkańców miast, wsi, przedstawicieli konkretnych profesji. W kilku utworach pojawia się motyw pacyfikacji getta. Nastrój diametralnie różni się od tego w *Świecie*: zamiast jasności i pogody panuje ciemność, zamiast pewności – niewiedza, jak żyć po tym, co się wydarzyło. Powtarza się motyw błąkania się wśród ruin[149], pustych i wymarłych, któremu towarzyszą liczne pytania o sens, o przeszłość i przyszłość. To błądzenie stanowi wyraz owej niewiedzy i powolnego, trudnego dojrzewania nowych postaw:

Nad ruinami wstaje dzień, wędrowny grajek pustym oknom gra,
[...]
Grajku poranny, komu ty tak grasz,
Tam są schody bez domu i piętra bez żywych.
– Tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast
I najsmutniejsze z prawdziwych[150].

Zasłuchany w piosenkę Warszawy,
Kiedy jabłonie gasną na Mokotowie,
Na pustkę pokrzyw blady deszcz,
Jesienny powiew.

Jakżeś smutna, stolico milczenia,
Kolebko snu, jakżeś smutna.
Dymy szerokie, ognie na wieżach,
Wiatr, łopot płótna.
[...]
Jeżeli serce wojnę poznało, przyjęło,
A mgnienia ludzkich miast udźwignąć nie umie...
Zasłuchany w piosenkę Warszawy...
Ciemno dymi niestworzone dzieło
W pół-kamiennej, pół-powietrznej kolumnie[151].

Co czynisz na gruzach katedry
Świętego Jana, poeto,
W ten ciepły. Wiosenny dzień?
Co myślisz tutaj, gdzie wiatr
Od Wisły wiejąc rozwiewa
Czerwony pył rumowiska?[152]

---

[149] U Guilléna motyw ruin pojawia się w wierszu *Ruinas con miedo*, w którym zestawione zostają z odradzającym się z wysiłkiem życiem codziennym. Jako znak przypominający niedawny horror wojny, budzą strach, że mógłby się on powtórzyć. Siły zła w wierszu reprezentują *los monstruos* (potwory), którym przewodzi *el Arcángel* (Archanioł), przywodzący na myśl biblijnego anioła śmierci. Prawdopodobnie należy widzieć w tym aluzję do religijnej podbudowy wielu wojen hiszpańskich, w tym tej przeżytej przez poetę w latach 1936–1939.

[150] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 160–161.

[151] *Ibidem*, s. 170–171.

[152] *Ibidem*, s. 229.

Świat na tle *Ocalenia* wydaje się sielankowym snem, chwilą wyrwania się z okupacyjnej rzeczywistości, momentem spojrzenia wstecz, w czasy dzieciństwa.

Mimo że poetyka i ogólny zamysł *Świata* oraz *Cántico* są różne, można zauważyć kilka podobieństw między cyklem Miłosza i dziełem Guilléna. W obu dokonana została redukcja. U polskiego poety jest to redukcja ironiczna, będąca skutkiem archaizacji i infantylizacji, bez niej nie dałoby się w połowie XX wieku przedstawić uporządkowanej i sensownej wizji rzeczywistości[153]. W *Cántico* chodzi o świadome, pozbawione ironii, wykluczenie z tomu rozważań dotyczących zła z zamiarem zamieszczenie ich w poświęconym tej tematyce kolejnym zbiorze. Ułamek zła, którego nie udało się całkowicie uniknąć, obecny jest w sposób aluzyjny, jako „cienie na jasnym rysunku «świata»"[154] lub „los claroscuros de *Cántico*" (światłocienie *Cántico*)[155], i rzeczywiście poeci operują w tym przypadku słownictwem związanym z ciemnością, czego przykłady u Guilléna zostały już wcześniej przytoczone. U Miłosza natomiast znajdujemy ich kilka w czasie wyprawy małych bohaterów do lasu, gdzie zastaje ich noc. Jeszcze zanim to następuje, o zachodzie słońca, odczuwają oni swoją małość na tle przyrody. Wrażenie to spotęgowane jest obraniem iście dziecięcej perspektywy, linia ich wzroku znajduje się na wysokości traw, a może to strach w wyobraźni zaczyna wyolbrzymiać i zniekształcać cienie:

Drzewa ogromne, że nie widać szczytu,
Słońce zachodząc różowo się pali
Na każdym drzewie jakby na świeczniku,
A ludzie idą ścieżką, tacy mali.

Zadrzyjmy głowy, weźmy się za ręce,
Żeby nie zgubić się w trawach jak w borze.
Noc już na kwiaty nakłada pieczęcie[156].

Wiersze: *Wyprawa do lasu*, *Królestwo ptaków*, *Trwoga* i *Odnalezienie* stanowią przypowieść o zbłądzeniu i odnalezieniu[157]. Powodem zagubienia jest właśnie ciemność. Ptaki, oglądając ziemię z góry, widzą ją jako „ciemności jezioro", „Noc ją połknęła na zawsze [...]"[158], w czym badacze widzą aluzję do pożogi wojennej.

Choć dwa lata później okupacja się skończyła, nie znaczyło to, że rzeczywistość znów została poukładana na wzór zhierarchizowanej i sensownej wizji zaprezentowanej w *Świecie* i w *Cántico*. Niełatwo znaleźć punkt oparcia w cza-

[153] Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 139; Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, s. 42.

[154] *Ibidem*, s. 46.

[155] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 38 (przypis).

[156] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 203.

[157] Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, s. 45.

[158] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 204.

sach, o których polski poeta napisał: „Epoka nasza czyli zgon, / Ogromna Die Liquidation"[159]. Guillén natomiast w następujący sposób uchwycił ich istotę:

Desorden, baraúnda, batahola,
Algarabía, confusión, estruendo,
Discordancia, discordia, maremágnum
Van siendo palabrejas importantes
Para evocar el Lío en que vivimos,
Lío que se nos ciñe,
nos aprieta,
Nos ahoga,
nos borra,
No. Silencio[160].

Nieład, harmider, wrzawa, / bełkot, zamęt, huk, / rozbieżność, niezgoda, zamieszanie / wciąż są ważnymi słowami / dla określenia chaosu, w którym żyjemy, / chaosu, który nas otacza, / wokół nas się zaciska, / zatapia nas, / zamazuje, / nie. Cisza.

Po drugiej wojnie światowej człowiek poczuł się jeszcze bardziej „wydziedziczony" niż wcześniej. Jego stan umysłu zobrazowany został w wierszu:

Ukryty za uśmiechem braterstwa,
Pogardzający czytelnikami gazet, ofiarami politycznej dialektyki,
Wymawiający słowo demokracja z przymrużeniem oka,
Nienawidzący fizjologicznych uciech ludzkości,
Pełen troski o tych, którzy żarli, pili i spółkowali, a za chwilę podrzynano im gardła [...][161].

Człowiek połowy lat czterdziestych – utwór powstał w Krakowie w 1945 r. – ma sceptyczny stosunek do religii, tradycji, ideologii, ideałów, za wszelką cenę chce się ustrzec przed propagandą, co jest szczególnie aktualne w sytuacji ustroju totalitarnego. Budzą w nim odrazę i pogardę podstawowe przejawy życia, bo – mimo że wypełniają biologiczne prawo trwania gatunków – nie mogą ustrzec indywidualnego istnienia od śmierci. Bohater *Portretu z połowy XX wieku* jeszcze trzyma w pamięci bolesne wspomnienia wojny, której ślady długo będzie nosić w sobie krajobraz miasta: „Za tło ma ruiny miasta koloru końskiego mięsa. / W palcach pamiątkę trzyma po faszyście poległym w powstaniu". Odczuwa znużenie, bo przygniata go ciężar całej historii ludzkości, przeżytej na nowo w krótkim bądź co bądź w sensie dziejowym czasie hitlerowskiej pożogi. Rzeczywistość, w której egzystuje, jest jak rozkrwawiona rana, podobnego porównania można by użyć w stosunku do jego świadomości. Cechuje go rzekoma obojętność – maska skrywająca gorycz i zbyt świeże wspomnienie koszmaru wojny. Na zewnątrz wyzbył się oznak przynależności do tradycyjnego porządku, na przykład religijnego, jednak pozostaje w nim pustka i niepokój, gdyż nie wypracował jeszcze niczego w zamian:

---

[159] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 87.
[160] Guillén, *Final*, s. 178.
[161] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 17.

Śmiertelnie znużony,
We śnie albo narkozie mamroczący: Boże, Boże.
Przyrównuje siebie do Rzymianina, w którym kult Mitry zmieszał się z kultem Jezusa.
Dawne wiary w nim nie wygasły. Czasem myśli, że jest we władzy demonów.
Gromi przeszłość, bojąc się, że kiedy ją zgromi, nie będzie miał gdzie złożyć głowy.
Najchętniej gra w karty i szachy, żeby własnych nie zdradzać tajemnic.
Rękę oparł na pismach Marksa, ale w domu czyta Ewangelię.
Z ironią patrzy na procesję wychodzącą z rozbitego kościoła.
Za tło ma ruiny miasta koloru końskiego mięsa.
W palcach pamiątkę trzyma po faszyście poległym w powstaniu[162].

Podświadomie, w szaleństwie życia wypowiada czasami imię Boga, ale tylko w momentach panicznego strachu i beznadziei. Później odczuwa wstyd, że nie udało mu się całkowicie wykorzenić dawnej wiary, a właściwie współtrwania wielu wiar, które składają się na naszą kulturę. Gani się za tę słabość, bo przecież na co dzień pogardza zabobonnym tłumem. Chce rozliczyć się z przeklętym dziedzictwem przeszłości, ale jednocześnie ma świadomość, że jest to droga do Ulro, do stanu „wydziedziczenia", gdzie całe jego życie będzie grą pozorów i maskowaniem się, gdzie dalej już tylko niewiadoma i strach.

W utworze tym brakuje nowego programu, przez lata jeszcze będzie się Miłosz zmagał z kryzysem osobistym, ideologicznym i poetyckim, wyostrzonym przez doświadczenie życia na wygnaniu. Będzie roztrząsał obowiązki moralne człowieka, poety i Polaka, stroniąc od decydujących rozstrzygnięć. Pod wpływem bolesnych doświadczeń wojennych potęguje się u niego wykształcona w dzieciństwie i we wczesnej młodości świadomość ulotności i tymczasowości wszystkiego, a szczególnie kruchości ludzkiego istnienia. Stąd tak ważne miejsce w jego poezji zajmować będzie refleksja o przemijaniu i śmierci jednostki, a także o masowym zadawaniu śmierci innym. W jego mniemaniu powszechny rozpad, umieranie i zabijanie wypełnia, a także popycha naprzód dzieje. Miłosz żyje i tworzy, „pamiętając słowo Historia, której drugie imię Zagłada"[163]. Z pasji przyrodnik, nie może nie dostrzegać analogii między obojętnymi, pozostającymi poza dobrem i złem, procesami natury a okrutnymi mechanizmami historii. To zrównanie stało się szczególnie wyraźne pod wpływem przeżyć wojennych, które dowiodły, że cierpienie czy śmierć ludzi i zwierząt właściwie się od siebie nie różnią. Wojna dodatkowo pozbawia ludzkość „osłony kultury, dobrych obyczajów, czy zabezpieczeń prawnych – słowem, [...] wszystkiego, co separuje pierwiastek ludzki od zwierzęcego i pozwala człowiekowi normalnie funkcjonować [...]"[164]. W poezji Miłosza przekonanie to znajduje wyraz w drastycznych, zdehumanizowanych obrazach martwych ciał, a także w skrajnie naturalistycznych przedstawieniach wszelkich procesów życiowych. Dla przykładu przyjrzyjmy się utworowi, w którym zagłada całego miasta stawiana jest na tym samym poziomie, co zdeptanie owada:

---

[162] *Loc. cit.*

[163] Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 45.

[164] Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 69.

Mrówka zdeptana, a nad nią obłoki.
Zdeptana mrówka, a nad nią kolumna błękitu.
[...]
Miasto zburzone, a nad nim obłoki.
Zburzone miasto, a nad nim kolumna błękitu.
[...]
Mysz polna martwa i żuki-grabarze
Na ścieżce, którą biegnie radość siedmioletnia.
W ogrodzie tęcza piłki, roześmiane twarze
I żółty pada blask maja albo kwietnia.
[...]
Plemię pobite, pancerni grabarze,
Drogami biegnie radość tysiącletnia,
Pole bławatków kwitnie po pożarze
I cisza jest niebieska, powszednia[165].

Zaskakująca i wręcz wstrząsająca jest obojętność wszechświata i ewentualnego Boga zarówno względem jednej, jak i drugiej śmierci. Dają tu znać o sobie gnostyckie korzenie poglądu o bólu wszechstworzenia, który podważa wiarę w istnienie dobrego Boga[166], jeśli w ogóle nie prowadzi do ateizmu. Zarazem w wierszu można wyczytać zabarwione ironią, bo rzekomo optymistyczne przesłanie, że podobnie jak śmierć insektów nie mąci radosnego spokoju bawiącego się dziecka, tak i zagłada całych zbiorowości nie zakłóci biegu historii. Studiowanie dziejów dowodzi, że po kataklizmach i hekatombach ludzkość za każdym razem odradza się dzięki tej samej sile, która zazielenia i pstrzy kwiatami pole bławatków. A oto utwór jeszcze bardziej przewrotny, zatytułowany *Przyrodzie – pogróżka*:

Te morderstwa pająków, te musze dziwactwa
I zabawy bakterii, i zieleń jak rana
Nie bawią mnie, przeciwnie, duszą mnie jak astma.
Naturo! Politycznie jesteś podejrzana.

Dachau koników polnych! Mrówek Oświęcimie!
Próżno zbrodnie maskujesz zieloną peruką.
Kiedy nasz ludzki sztandar glob ziemski owinie,
Nic nie będzie Naturą – wszystko będzie sztuką[167].

Oglądamy jakby pod lupą mnogość zjawisk, których obecności nie uświadamiamy sobie na co dzień. Wydają się one obrzydliwe i gotowi bylibyśmy osądzić naturę za jej bezduszne okrucieństwo. Wskazują na to porównania jej praw do haniebnych osiągnięć w dziedzinie zabijania, wytworzonych przez zrodzoną na humanizmie cywilizację zachodnioeuropejską, do której niewątpliwie należały hitlerowskie Niemcy. Bujna uroda natury stanowi tylko przykrywkę dla jej zbrodniczych mechanizmów, tak jak zamiłowanie do kultury wysokiej maskowało

[165] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 47.
[166] Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 67.
[167] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 244.

podłe pobudki nazistowskich metod. W wierszu człowiek pragnie ukrócić samowładztwo przyrody, gdy przejmie władzę, zabijanie przestanie być naturalnym prawem, a zacznie być sztuką. Zmieni się może nazwa lub motywacja, lecz efekt pozostanie ten sam.

Rozważania te prowadzą do wniosku, że stworzenia żywe należą albo do *natura devorans*, albo do *natura devorata*, a człowiek również w zależności od okoliczności staje się pożerającym bądź pożeranym. Zło-doznawanie i zło-czynienie są więc wpisane w jego egzystencję i wynikają z tożsamości z przyrodą, a nie z jakiegoś wyższego, czysto ludzkiego czy boskiego porządku. Jeśli takowy istnieje, może mieć wpływ na kwalifikację moralną zła popełnianego przez człowieka, jednak Miłosz, zastanawiając się przez całe życie nad zagadnieniem *unde malum*, nie rozwiązał go, a razem z nim kwestii winy i odpowiedzialności za zło. W *Traktacie teologicznym* przyjął chrześcijańską naukę o grzechu pierworodnym i usprawiedliwieniu, ale obrał konwencję wypowiadania paradoksów wiary. Jednym z nich jest zupełna bezradność intelektu w obliczu zła, taka sama u schyłku życia, jak trzydzieści lat wcześniej, gdy Miłosz zapisał przejmujące, utrzymane w duchu manichejskim słowa:

Płacz rozdzieranego zająca napełnia las.
Napełnia las i nic nie zmienia w lesie.
Bowiem umieranie poszczególnej istoty jest jej prywatną sprawą
I każda musi sobie z tym radzić, jak umie.
Nasz las i jego mieszkańcy. Nasz, naszego sioła,
Opasany drutem. Ssanie, mlaskanie, trawienie,
Rośnięcie i nicestwienie. Matka obojętna.
Gdyby stopić wosk w uszach, motyl na igliwiu,
Żuk napoczęty przez ptaka, zraniona jaszczurka
Leżałyby pośrodku koncentrycznych kół
Wibrującej swojej agonii. Ten dźwięk przenikliwy
Zagłuszyłby wystrzały ziaren i pąkowia
I dziecię nasze, z koszem na poziomki,
Nie słyszałoby treli, czyż nie ślicznych, drozda[168].

W dziele Miłosza współistnieją obok siebie i przenikają się dwie wizje natury – jako prawie rajskiego ogrodu i izby tortur[169] – takimi samymi prawami jak ona rządzi się historia. Guillén nie stawia znaku równości między tymi dwiema sferami. Poniższy tekst stanowi swego rodzaju wyjątek, gdyż rozpatruje przemijanie ludzkie i innych stworzeń jako przejawy tego samego zjawiska:

Millones y millones de animales,
De plantas, de bacterias
Logran turno de tránsito en las ferias
De los siglos mortales.

[168] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 130.

[169] Sformułowania zaczerpnięte z poświęconego temu zagadnieniu rozdziału studium Aleksandra Fiuta (zob. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 76–82).

¿Qué somos sino gotas de un océano
Siempre de sí diverso?

Efímero, confluyo en esa inmensa
Corriente universal
Que a todos, más allá del bien y el mal,
Ahoga. No hay defensa[170].

Miliony, miliony zwierząt, / roślin i bakterii / realizują cykl przemijania na igrzyskach / śmiertelnych stuleci. / Czym jesteśmy jak nie kroplami oceanu / zawsze innego? / Ulotny współuczestniczę w tym potężnym / powszechnym nurcie, / który wszystkich, poza dobrem i złem, / zatapia. Nie ma ratunku.

Nie tyle chodzi tu o tożsamość śmierci ludzkiej i zwierzęcej, ile o stwierdzenie powszechności prawa przemijania. Zresztą oszczędzone nam zostają biologiczne szczegóły procesu. Zazwyczaj jednak Guillén stawia Stworzenie i Społeczeństwo po przeciwnych stronach, jedno uznając za dobre, a drugie za podległe złu.

W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że Stworzenie jest podstawowym tematem i w pewnym sensie również adresatem pierwszego tomu *Aire nuestro – Cántico* stanowi bowiem pieśń chwały na jego cześć. Społeczeństwo i historia, czyli człowiek w wymiarze społecznym i historycznym, są natomiast przedmiotem *Clamor*. Otwierające obie księgi motta i dedykacje zapowiadają ich treść i charakter. Pierwszy zbiór jest więc śpiewem wznoszonym „Con voluntad placentera" (z wolą ochoczą), co Guillén rozwija w słowach dedykacji skierowanej do matki:

A mi madre
en su cielo
A ella,
que mi ser, mi vivir y mi lenguaje
me regaló,
el lenguaje que dice
ahora
con qué voluntad placentera
consiento en mi vivir,
con qué fidelidad de criatura
humildemente acorde
me siento ser,
a ella,
que afirmándome ya en amor
y admiración
descubrió mi destino,
invocan las palabras de este Cántico[171].

Moją matkę / w jej raju, / tę, / która istnienie, życie i język / mi dała, / język, który mówi / teraz / z jak ochoczą wolą / godzę się na życie, / z jaką wiernością stworzenia / pokornie pogodzony / czuję, że jestem, / tę, / która utwierdzając mnie w miłości / i podziwie / odkryła moje przeznaczenie, / słowa tego *Cántico* przywołują.

---

[170] J. Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 80.

[171] Guillén, *Cántico*, s. 10–11.

Poświęcona pamięci matki, poezja ta jest wyrazem wdzięczności za dar życia, który nieustannie budzi podziw autora. Śpiew swój wznosi z wolą ochoczą, czyli z radosnej potrzeby wewnętrznej. Jest nią nie tylko śpiew, ale również samo istnienie, bycie w harmonii ze Stworzeniem, którego skromną częścią czuje się poeta. Dlaczego zapowiadając sens swojego dzieła, Guillén zdecydował się podkreślić, że godzi się na życie i „ochotnie" podejmuje to wyzwanie? Jest to prawdopodobnie odpowiedź na nastroje panujące w literaturze w pierwszej połowie XX stulecia – autor *Cántico* zaznaczył odmienność swojej wizji świata. Cytatem „Con voluntad placentera" nawiązał do słów Jorgego Manrique, późnośredniowiecznego twórcy poetyckich medytacji o godnym umieraniu, które zakończyło dobre życie jego ojca. W *Coplas a la muerte de su padre* piętnastowieczny czytelnik otrzymał przykład właściwego życia i *memento*, że mimo uroków ziemskiej egzystencji nieunikniony jest moment śmierci. Bohater utworu świadomie na nią się zgodził: „e consiento en mi morir / con voluntad plazentera"[172] („Śmierć tedy chętnie przyjmuję, / ku niej wyrokiem swej woli nakłoniony")[173], Guillén natomiast świadomie godzi się na życie. Fakt zaistnienia potrzeby takiej deklaracji pokazuje, jak bardzo zmienił się stan świadomości od czasów średniowiecza. Niegdyś życie bezsprzecznie uchodziło za dobro, jedynie należało oswoić moment odejścia ze świata, rozświetlany wiarą w wieczność. Kryzys religijny końca XIX i początku XX wieku sprawił, że odebrana została ludziom perspektywa eschatologiczna, co w filozofii i literaturze doprowadziło do refleksji o bezsensie umierania, a tym samym i bezwartościowości życia, znajdującego taki kres. Guillén z pełną świadomością wyłamuje się z takiego myślenia – z radością przyjmuje wspaniałość istnienia ze wszystkimi jego zasadami, a więc i ze śmiertelnością. Mimo ograniczeń tkwiących w naturze, jego postawą życiową jest *cántico*, czyli śpiew pochwalny, będący wyrazem *amor* (miłości) i *admiración* (podziwu), które zaszczepiła mu matka. Odniesienie do poezji Jorgego Manrique umieszcza dzieło współczesnego twórcy w tradycji późnośredniowiecznego, a właściwie wczesnorenesansowego humanizmu, wzbogaconego o przemiany świadomości kolejnych wieków.

Rozpoczęta w tak jasnej tonacji pierwsza część *Aire nuestro* kończy się bardziej umiarkowanie. Odwołanie się w początkowej dedykacji do utworu żałobnego sygnalizowało możliwości kryzysu, chociaż jej sens jest zdecydowanie pozytywny. Natomiast ostatnie strofy *Cántico* zapowiadają już tematykę *Clamor*. Razem z następującymi po nich cytatami stanowią rodzaj pomostu łączącego oba zbiory. *Cara a cara* jest cyklem, w którym bohater, jak mówi tytuł, staje twarzą w twarz z nękającymi go problemami, które tak naprawdę ciążą nie tylko nad nim, ale nad całą ludzkością. Poprzedzający go utwór *El aire*, w duchu właściwym pierwszemu tomowi, po raz kolejny wyraża poczucie harmonii ze Stworzeniem, poddanie się odnawiającej, ożywczej, twórczej mocy powietrza i zawiera postulat podporządkowania jej wszystkiego:

[172] J. Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Ed. Alba, Madrid 1999, s. 21.

[173] *Antologia poezji hiszpańskiej*, red. J. Strasburger, Elma Books, Warszawa 2000, s. 48.

A una creación continua
– Soy del aire – me someto.
¡Aire en trasparencia! Sea
Su señorío supremo[174].

Ciągłemu stwarzaniu / – jestem z powietrza – poddaję się. / O, przezroczystości powietrza! Niech będzie / najwyższe jego panowanie.

Jednak po tej końcowej strofie zaczerpnięte z poezji Lorki motto otwierające *Cara a cara* głosi: „Lo demás es lo otro: viento triste, / Mientras las hojas huyen en bandadas" (Cała reszta to co innego: smutny wiatr, / gdy liście kłębami uciekają)[175]. Skoro wcześniej była mowa o doskonałości Stworzenia zanurzonego w powietrzu, przeciwstawione mu „lo demás" (reszta) oznacza to, co należy do sfery historii, do świata kreowanego przez człowieka, w którym smutny wiatr przemijania zdaje się zagłuszać radosny śpiew. Liczne są znaki niepokoju w *Cara a cara*. Przede wszystkim przeważa pozbawiona światła ciemna kolorystyka („una oscuridad que pide / luz urgente de socorro" – ciemność wołająca / pilnie o światło ratunku), a wprowadzona gdzieniegdzie żółć powoduje ostry, złowieszczy kontrast. (Żółty w *Cántico* uchodzi za kolor obarczony znaczeniem negatywnym). Ponadto wrażenie niepokoju wzmagają budzące złe skojarzenia odgłosy (np. *retumbo* – dudnienie, *zumban* – huczą), podczas gdy wcześniej pojawiały się przyjemne, harmonijne dźwięki. Szybkie, trochę chaotyczne następstwo obrazów potęguje atmosferę wzburzenia.

Verde oscuro amarillento,
Deslumbra un tigre. Fosfórico,
El círculo de agresión
General cierra su coso[176].

Ciemna żółciejąca zieleń, / oślepia tygrysa. Fosforyzujący, / krąg powszechnej[177] agresji / zacieśnia się.

Rozpoznajemy tu tak częsty u Guilléna motyw koła, zwykle u niego symbolizującego doskonałość i pełnię. Jako kształt zamknięty można je przeciwstawić nieokreśloności chaosu. Tu jednak jest to koło agresji, które osacza człowieka i nie pozostawia mu wyjścia. Niczym rama pojawia się w skrajnych strofach pierwszego wiersza:

El agresor general
Va rodeándolo todo.
– Pues... aquí estoy. Yo no cedo.
Nada cederé al demonio[178].

---

[174] Guillén, *Cántico*, s. 514.

[175] *Ibidem*, s. 515.

[176] *Loc. cit.*

[177] Zauważmy, że hiszpańskie słowo *general* oznacza „powszechny", a jako rzeczownik również „generał", w czym można odczytać aluzję do generała Franco – uosobienia represyjnego systemu w Hiszpanii.

[178] *Ibidem*, s. 516.

Powszechny agresor / stopniowo wszystko osacza. / – Ja jednak tu pozostanę. Nie ustąpię. / Ani trochę nie ustąpię demonowi.

Bezosobowa agresja (*agresión*) z pierwszych wersów przybrała tutaj postać ludzką (*agresor*), przyrównaną do diabła. W kontekście wydarzeń historycznych poprzedzających powstanie wiersza można skojarzyć osobę agresora z generałem Franco lub z innymi przywódcami systemów totalitarnych, którzy mieli siłę, by potrząsnąć życiem narodów i świata. Guillenowskie rozważania o historii, mimo że nawiązują na poziomie obrazu poetyckiego do realiów hiszpańskich, łatwo podlegają uogólnieniu. Brakuje w nich bardzo konkretnych odniesień do miejsc i faktów, gdyż autor unika podejścia biograficznego. Stąd przemyślenia oparte na osobistym doświadczeniu wojny domowej i reżimu frankistowskiego w pełni oddają prawdę o totalitaryzmie w ogóle. W cytowanej strofie dyktator przyrównany został do demona, gdyż skutkiem jego działania jest uaktywnienie pierwiastka zła tkwiącego w człowieku.

Symboliczne koło agresji znajduje odbicie w świecie natury jako burzowe chmury „szturmujące" wieże miasta: „Las nubes sitian / A las torres y cimborrios / De la ciudad" (Chmury przypuszczają szturm / na wieże i kopuły / miasta). Wydaje się jednak, że zło należy do historii, czyli do domeny ludzkich działań. Słowo „historia" pada dopiero w piątym utworze cyklu, ale już wcześniej negatywne obrazy, przywołujące na myśl głównie wojnę, kierują myśl w stronę rozważań historycznych. Guillenowski bohater postrzega dzieje jako ciąg przemocy, w którym człowiek zatraca swoje człowieczeństwo.

Las farsas, las violencias,
Las políticas, los morros
Húmedos del animal
Cínicamente velloso[179].

Farsy, przemoc, / polityka, wilgotne / pyski zwierząt / cynicznie włochatych.

Przybiera postać bądź to drapieżcy w pościgu za swą ofiarą, bądź oślepionej strachem ofiary. Natura w *Aire nuestro*, a szczególnie w *Cántico*, jest dobra, jednak przyrównanie przemocy ludzkiej do drapieżczych zachowań zwierząt pokazuje, że w świadomości autora nie jest ona zupełnie wolna od zła. Dlatego trudno mówić u Guilléna o przeciwieństwie doskonałej natury i podległej złu historii. Doskonałe jest natomiast u niego stworzenie w opozycji do historii, oznaczającej tyle, co dzieje człowieka, czyli społeczeństwa. Tak otrzymujemy przeciwstawioną sobie parę *Creación* i *Sociedad*. Stworzenie służy za określenie wszystkiego, co istnieje, a więc zarówno natury, jak i przedmiotów, zjednoczonych w harmonijnym współistnieniu. Fizycznym znakiem ich komunii jest zanurzenie w powietrzu, *aire nuestro*, które nie faworyzuje żadnego bytu, należąc do wszystkich w równym stopniu. Także do człowieka, czy między innymi do niego, bo, po pierwsze, nie jest on uprzywilejowany w wizji Guilléna, a po drugie, mimo zdolności

[179] *Ibidem*, s. 517.

czynienia zła nie został ze stworzenia wyłączony. Tradycyjnie, gdy mowa o odmiennym porządku *Creación* i *Sociedad*, sam autor, a za nim badacze jego poezji, przywołują następujące cytaty: „El mundo está bien / Hecho" (Świat jest dobrze / urządzony)[180], „Este mundo del hombre está mal hecho" (Ten świat ludzki jest źle urządzony)[181], co kilka lat później zabrzmiało jeszcze dobitniej: „Nunca estará bien hecho el mundo humano" (Nigdy świat ludzki nie będzie dobrze urządzony)[182]. Pierwszy odnosi się do stworzenia, a dwa pozostałe do społeczeństwa. Choć ostatni wydaje się pozbawiony złudzeń, nie znaczy to, że w ogóle nie ma nadziei na jakąkolwiek zmianę w świecie ludzi. Guillén wierzy, że człowiek może okazać dobrą wolę, a od jego woli zależy kształt dziejów: „La historia es sólo voluntad del hombre" (Historia jest jedynie wolą ludzką)[183]. Tymczasem, szczególnie w momencie, gdy autor kończył *Cántico* i rozpoczynał *Clamor*, historia naznaczona była działaniem zła.

Wracając do kwestii uniwersalizmu Guillenowskiej refleksji o historii, znękane rzesze w jego poezji to po prostu ludzkość. Tylko niekiedy będą one miały bardziej określone oblicze. W *Cara a cara* mowa o terrorze każdej wojny, ale czasami rozpoznajemy rys lokalny. W następującej strofie budzący się świt, który zazwyczaj w *Aire nuestro* symbolizuje ponowny początek, rytuał nowych narodzin, tutaj będzie zwiastunem śmierci. Widzimy w tym aluzję do faktu, że egzekucje wojny domowej odbywały się o świcie. Realia hiszpańskie uwidaczniają się też w pobielonych wapnem murach więziennych, które z perspektywy więźnia bohater odbiera jako monotonne w połączeniu z bielejącym porannym niebem, a monotonia ta nie pozwala mu zapomnieć o lęku, że nadejście dnia może oznaczać śmierć.

Esa congoja del alba
Que blanquea el calabozo
Extenuación de la cal
Sobre los múros monótonos[184].
Ta udręka świtu / bielącego więzienną celę / znużenie wapna / na monotonnych murach.

W słowach tych znajdujemy przedsmak podobnych poranków z *Clamor*, do których bohaterowi już nie tak spieszno jak w *Cántico*. Będzie się ociągał, bo wie, że, jak głosi tytuł jednego z pierwszych utworów drugiego tomu, *Mañana no será otro día* (Jutro nie przyjdzie inny dzień), „No se reanudará lo que no ha / cesado. El siempre consciente se ahoga. / (Despertar: renacer)" (Nie rozpocznie się na nowo to, co nie / ustało. Zawsze świadomy tonie. / (Obudzić się: odrodzić.)[185]. Marzy, żeby każdy dzień był odrodzeniem, ale nie może być mowy o nowym początku, dopóki stary porządek przemocy i strachu nie ustanie.

[180] *Ibidem*, s. 236.
[181] *Ibidem*, s. 413.
[182] Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, s. 494.
[183] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 496.
[184] Guillén, *Cántico*, s. 518.
[185] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 24–25.

Kolejny obraz, w którym pobrzmiewają echa wojny domowej, to jej wyobrażenie jako świętej wojny, na wzór średniowiecznych krucjat. Nie jest to jedyny raz, gdy Guillén się odwołuje do tego porównania, pomny, że prześladowania religijne przez wieki były wpisane w dzieje jego kraju. W istocie również frankistowska propaganda usprawiedliwiała swoje okrucieństwa walką z wrogami chrześcijaństwa, za jakich uważała zwolenników Republiki. W *Cara a cara* motyw ten ujawnia się w poniższych wersach:

Si las furias de un amor,
Si un paraíso de apóstol
¡Ay! Me conducen –en nombre
De algún dios– hasta algún foso,
[...][186].

Jeśli furie miłości, / jeśli raj apostoła / prowadzą mnie – w imię / jakiegoś boga – do rowu, [...]

Mimo że przedstawiona jest w nich przerażająca perspektywa śmierci, od tego momentu omawianego cyklu rozpoczynają się próby przezwyciężenia kryzysu, stanowiące konsekwencję postanowienia, które padło w ostatnim wersie poprzedniego wiersza: „No cedo, no me abandono" (Nie ulegnę)[187]. Postanowienie to z całą mocą zostanie jeszcze w *Cara a cara* powtórzone. Aby nie dać się złu, bohater, mimo strachu i przygnębienia, usiłuje odnaleźć równowagę moralną. Solidaryzuje się z cierpiącymi: „Desde el centro del escándalo / Yo sufriré con los rotos" (Z samego środka skandalu / będę cierpiał z pobitymi)[188], gdyż przede wszystkim nie wolno człowiekowi zobojętnieć w obliczu zła. Równowagę odnajduje w sobie, wierząc w prawdziwą wewnętrzną wolność, której nie odbierze mu nawet represyjny system:

[...] Yo me compongo
Para mi soberanía
La paz de un islote propio.

¿Quién podría arrebatarme
Tal libertad? No hay estorbo
Que al fin me anule este goce
Del más salvado tesoro[189].

[...] Ja sobie tworzę / dla mojej niezależności / spokój własnej wysepki. / Któż mógłby wydrzeć mi / taką wolność? Nie ma przeszkody, / która mogłaby unicestwić radość / tego najmocniej ochranianego skarbu.

Chce odnaleźć „islote propio", rodzaj enklawy, która nie będzie poddana złu, chaosowi i będzie stanowiła przeciwwagę dla nicości. Zamierza ją tworzyć („me compongo"), a to sformułowanie przywołuje na myśl proces pisania poezji. „Odtrutką" na całe zło świata ma być jego własne dzieło, owoc wolnego intelektu,

[186] Guillén, *Cántico*, s. 519.
[187] *Ibidem*, s. 518.
[188] *Ibidem*, s. 519.
[189] *Loc. cit.*

mieszczący w sobie prawdziwe wartości, z których najwyższa, rzeczywistość, zostanie wskazana w ostatniej strofie kolejnego wiersza[190].

Trzeci i czwarty utwór cyklu składają się ze zdań warunkowych, zakończonych prośbą. Otrzymujemy rodzaj wzruszającego psalmu błagalnego, w którym na początku nakreślona zostaje trudna sytuacja bohatera, a właściwie sytuacja hipotetyczna, domniemany skutek poddania się złu:

Si, cuando me duele el mundo,
En el corazón un pozo
Se me hundiera hacia el abismo
De esa Nada que yo ignoro[191].

Jeśli, gdy boli mnie świat, / w sercu studnia / przechodziłaby w otchłań / tej nicości, o której nie chcę wiedzieć.

Gdyby więc naprawdę chaos świata doprowadził go do wiary w nicość, której wciąż próbuje się opierać, czy wówczas podważony by został sens *Cántico* – hymnu pochwalnego, a tym samym i religii, której jest wyznawcą, której żar go ożywia?

¿Se sentiría vencido,
Apagado aquel rescoldo
De mi afán por las esencias
Y su resplandor en torno?[192]

Czy byłby pokonany, / zagaszony tamten żar / mojego pragnienia esencji / i ich blasku wokoło?

Te wersy psalmu mają stanowić zabezpieczenie na wypadek sytuacji ostatecznej, gdy bohaterowi nie wystarczy już słów nadziei. Wówczas chciałby stanąć twarzą w twarz z rzeczywistością, którą uważa za najwyższą wartość.

Heme ante la realidad
Cara a cara. No me escondo,
Sigo en mis trece. Ni cedo
Ni cederé, siempre atónito[193].

Niech stanę z rzeczywistością / twarzą w twarz. / Nie kryję się, / wciąż trwam przy swoim. / Nie ustępuję / ani nie ulegnę, zawsze zdumiony.

Powyższa strofa jest niczym wyznanie wiary, które ma mieć w przyszłości moc sprawczą. Wydobywa podwójne znaczenie tytułu cyklu *Cara a cara*, które nadaje Guillenowskim poszukiwaniom rzeczywistości cechy drogi mistycznej – według świadectw mistyków oglądanie Boga zazwyczaj poprzedza doświadczenie zwątpienia i udręczenia, jednak ten, kto się mu nie podda, zostaje nagrodzony łaską utwierdzenia w wierze. Dlatego też Guillén na końcu aż dwukrotnie powtarza „Ni cedo / Ni cederé", jakby umocniony we wcześniejszym postanowieniu.

[190] Koncepcja poezji jako remedium na kryzys zostanie rozwinięta w rozdziale drugim.
[191] *Ibidem*, s. 520.
[192] *Loc. cit.*
[193] *Loc. cit.*

Dwa ostatnie wiersze cyklu wydają się przynosić wyciszenie. Przede wszystkim bohater podkreśla, że wciąż zachowuje jasny ogląd rzeczywistości i że jego enklawa („islote propio") nie została zbudowana na ułudzie. Świadczy o tym zdecydowane wyznanie: „Lo sé" (Wiem), które brzmi tym mocniej, że umieszczone jest w pozycji inicjalnej pierwszego wersu utworu. Dalsze słowa wyrażają świadomość, że odczucie kryzysu nie jest faktem jednorazowym: „Horas volverán / Con su cabeza de toro / Negro asomándose [...] (Powrócą godziny / głowę czarnego / byka pokazując [...])[194]. Następuje opis kruchego spokoju, niczym harmonijnego kontrapunktu, zaburzanego dźwiękami dysonującymi. Zastosowanie metaforyki związanej z muzyką przywołuje renesansową poezję mistyczną fray Luisa de León, który zafascynowany był idealną harmonią świata, znajdującą wyraz nie tylko w wytworach sztuki kompozytorskiej, ale i w niesłyszalnej dla przeciętnego ucha muzyce sfer.

Vendrán hasta mi descanso
Entre tantos repertorios
De melodías, las ondas
En tropeles inarmónicos.

¡Qué se quiebre en discordancias
El azar! Creo en un coro
Más sutil, en esa música
Tácita bajo el embrollo.

El acorde – tan mordido,
Intermitente, recóndito –
Sobrevive y suena más.
Yo también a él respondo[195].

Docierać będą do miejsca mojego wytchnienia / spomiędzy takiej różnorodności / melodii, nagłe uderzenia / nieharmonijnych fal. / Niech się rozpadnie w sprzecznościach / ślepy los! Wierzę w bardziej subtelny / chór, w tę cichą / muzykę ukrytą w zamęcie. / Współbrzmienie – kruche, niknące, głęboko ukryte – / trwa i brzmi coraz mocniej. / Ja również na nie odpowiadam.

Człowiek także może być częścią tego chóru jedności, może odpowiedzieć na wezwanie wyśpiewania chwały istnieniu, ale musi dokonać wyboru. Kolejna strofa, w której wyraźnie zarysowuje się kontrapunktyczne starcie między głosem zgody i niezgody, obrazuje sytuację wyboru:

¿Perdura el desbarajuste?
Algo se calla más hondo.
¿Siempre chirría la Historia?
De los silencios dispongo[196].

Czy przetrwa nieład? / Coś milknie gdzieś głęboko. / Czy zawsze będzie słychać zgrzyt Historii? / Do mojej dyspozycji cisza.

[194] *Ibidem*, s. 521.
[195] *Loc. cit.*
[196] *Ibidem*, s. 522.

Mając do wyboru rzeczywistość i nicość, Guillén wybiera to pierwsze, jakby potwierdzał decyzję zgody na istnienie, wypowiedzianą w dedykacji otwierającej tom. Deklarował w niej miłość i podziw, i nadal pielęgnuje w sobie tę postawę: „Yo me dejo / Seducir. Ten ya mi elogio" (Pozwalam się / uwieść. Oto już teraz moje uwielbienie). I jak zostanie dowiedzione w trzecim i czwartym rozdziale niniejszego studium, ratunek przeciw kryzysowi znajduje się w samej rzeczywistości, bo jedynie ona jest realnym zaprzeczeniem nieistnienia. Dlatego ku niej zwraca się bohater: „Mi defensa es el cristal / De una ventana que adoro" (Moja obrona w tafli / okna, które adoruję)[197]. Ostatni, szósty, utwór cyklu utrzymany jest w tym samym charakterze i kończy się wyznaniem fascynacji światem. Jest to zwieńczenie całego *Cántico*, a zarazem naświetlenie znaczenia, które Guillén przypisuje zaczerpniętemu z Lorki mottu, otwierającemu *Cara a cara*. Na początku cyklu, po wierszu *El aire*, wprowadza ono refleksję o tym wszystkim, co zostaje wyłączone z harmonijnej wizji stworzenia („lo demás"). Teraz poeta zajmuje określone wobec tego stanowisko: „¿Lo demás? No importe" (A cała reszta? Niech nie ma znaczenia)[198], czyli jeszcze raz uwierzytelnia sens swojego *Cántico*.

Zwróćmy uwagę na istotną rolę, którą odgrywa *Cara a cara*, jako połączenie pierwszego i drugiego tomu *Aire nuestro*. Oprócz niezaprzeczalnych związków z *Cántico* znajduje się w nim zapowiedź nastrojów i głównych wątków poruszonych w trzech częściach *Clamor*: burzy, protestu i solidarności z cierpiącymi, typowych dla *Maremágnum*, melancholii ...*Que van a dar en la mar* oraz stopniowego przełamywania kryzysu i etycznego wymiaru rozważań w *A la altura de las circunstancias*. Dodatkowym łącznikiem między zbiorami są motta końcowe. Jedno autorstwa Francisca de Quevedo: „¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" (Jest tu kto? [lub: Życie, jesteś tu?] Nikt nie odpowiada?) przywodzi na myśl wołanie bez odzewu, które zapowiada samotność bohatera i stawia pod znakiem zapytania obwieszczaną wcześniej komunię bytów. Kolejne, zapożyczone od Miguela de Unamuno, „Sumersión en la fuente de vida, / Recio consuelo!" (Zanurzenie w źródle życia / mocne pocieszenie!)[199], zwiastuje możliwość pokonania kryzysu, chociaż jednocześnie zawiera świadomość poprzedzającego cierpienia. Sentencje rozpoczynające *Clamor* pochodzą z *Cántico*, co dodatkowo podkreśla związek obu tomów, jakby Guillén chciał niejako uprzedzić zarzuty niektórych krytyków, o czym już była mowa, i przypomnieć, że nie odżegnuje się od swoich dawniejszych poglądów. Wybrane przez niego cytaty na dwa sposoby głoszą postulat afirmacji rzeczywistości: „No haya escape: / Negar la negación" (Nie ma ucieczki: / zanegować negację) i „Toda afirmación me afirma" (Wszelka afirmacja mnie afirmuje)[200]. Dzięki nim od początku czytelnik jest poinformowany, że to, co znajdzie na dalszych stronach, nie ma być tylko rejestracją różnych przeja-

[197] *Loc. cit.*
[198] *Ibidem*, s. 524.
[199] *Ibidem*, s. 526.
[200] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 10.

wów kryzysu, ale powinno zaowocować umocnieniem postawy afirmującej. Nadzieją tchnie także dedykacja, która kładzie nacisk na przyszłość i ciągłość pokoleń: „A mis hijos / A la posible esperanza" (Moim dzieciom / potencjalnej nadziei)[201]. Jednak zaczerpnięte z Juana Ruiza motto poprzedzające *Maremágnum*, najbardziej zaangażowaną społecznie i politycznie część *Clamor*, brzmi: „Non es todo cantar cuanto ruido suena" (Nie wszystko jest śpiewem, co brzmi głośno)[202]. Uwydatnia ono wspomniane już napięcie znaczeniowe między *cantar* i *clamar*, od których wywodzą się tytuły tomów, a ponadto sygnalizuje zastąpienie idyllicznej, renesansowej perspektywy oglądu świata przez bardziej typowy dla średniowiecza, wyostrzony i nasączony ironią realizm[203]. W *Clamor* Guillenowska ontologia wcześniej oparta na doświadczaniu istnienia (*ser*) i bycia wśród innych bytów (*estar*) nabiera nowego egzystencjalnego znaczenia – życia (*vivir*) i bycia solidarnym (*ser solidario*)[204].

---

[201] *Ibidem*, s. 11.
[202] *Ibidem*, s. 22.
[203] Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, s. 59.
[204] *Ibidem*, s. 47.

II. Poezja drogą ku rzeczywistości

1. Rola poezji w przezwyciężeniu kryzysu

W poprzednim rozdziale była mowa o tym, że kryzys światopoglądowy współczesności musiał znaleźć wyraz w literaturze epoki i ogarnął wszystkie jej rodzaje i gatunki: dramat, prozę, poezję; tzw. literaturę piękną i literaturę faktu. Uwidoczniło się to w szczególny sposób po drugiej wojnie światowej. Znowu w uchwyceniu tych tendencji pomocny jest nam Miłosz, który w *Ziemi Ulro* zauważył, że twórczość pisarska stała się traktatem o nicości człowieka, określonego jako „gryzoń zajęty swoim nicestwieniem"[1]. W dodatku dzieła opisujące jego dotkliwą sytuację stanowiły pożywkę dla kolejnych utworów rozwijających ten temat. Nic dziwnego, bo „[...] bagaż umysłowy twórców w różnych krajach jest mniej więcej ten sam, toteż wszyscy oni są «dziećmi wieku» i świadomie albo nieświadomie hołdują powszechnie przyjętym nihilistycznym wierzeniom. Jeżeli jedni u drugich szukają nadziei na wydostanie się z klatki czy zaklętego kręgu, nic nie potrafią znaleźć"[2]. Nie potrafią albo nie chcą, gdyż zdaniem polskiego noblisty: „Co innego jednak jest przebywać w czyśćcu zwątpienia, a co innego to miejsce lubić"[3], które to wrażenie można niejednokrotnie odnieść, czytając poezję tamtego okresu. Najważniejsze jest jednak, aby zdać sobie sprawę z tego, co o nas samych mówi nam literatura, a w interesującym nas przypadku poezja, gdyż „już uświadamiając sobie, że poezja dwudziestego wieku świadczy o poważnych zaburzeniach w percepcji świata, robimy pierwszy krok ku autoterapii"[4]. Zarówno Guillén, jak i Miłosz dostrzegli nihilistyczne tendencje w twórczości XX wieku i celowo im się przeciwstawili, wypracowując model poezji wskazującej na wartości pozytywne.

Hiszpański pisarz rzadziej niż polski wypowiadał się o współczesnej sytuacji w formie innej niż poetycka, ale wiadomo, że bardzo podobnie oceniał kondycję literatury. Podczas ceremonii wręczenia Grand Prix International de Poésie w belgijskim Mons w 1961 r. pokusił się o diagnozę obecnego jej stanu:

> Ponadto nasza epoka znajduje przyjemność w pogłębianiu swoich kryzysów, problemów i niepokojów. (Lecz czy istniały stulecia bez kryzysów?) I tak nasza moralność streszcza się w nowym

[1] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 164.
[2] *Ibidem*, s. 163.
[3] Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 24.
[4] *Ibidem*, s. 25.

imperatywie: niepokój się! Ostatnie lata przysporzyły nam wszystkim okazji do odczuwania strachu i prawdziwych dreszczy. Ta sytuacja nie przeszkodziła wcale temu, by literacki dreszcz stał się modą. To tak, jakbyśmy powtarzali za poetą: „Si vous voulez, temblons ensemble" (Jeśli państwo sobie życzą, trzęśmy się wspólnie)[5].

Z właściwą sobie ironią podkreślił, że literatura przepełniona lękiem i drżeniem zaczęła być modna i być może więcej jest w niej maniery niż autentyzmu. Pławienie się w niepokoju wydaje mu się dziwne, ponieważ człowiek, który w życiu naprawdę doświadczył strachu, powinien unikać sytuacji wywołujących bądź przywołujących to uczucie. Dalej autor wyjaśnia, że lęk jako literacka konwencja nie uchroni nas od realnych zagrożeń życia. Mówi: „Nikt nie uwolni się w tej erze atomowej od ciężaru subtelnych atomów, groźniejszych niż dawniej diabeł"[6]. Nie powinniśmy się zachowywać jak ludzie średniowiecza, którzy bojąc się diabła, przedstawiali go w sztuce z jednej strony ku przestrodze, a z drugiej – również, aby się z nim oswoić. Bieżące zagrożenia nie staną się mniej dotkliwe, jeśli będziemy je obsesyjnie roztrząsać. Nie znaczy to, że Guillén bagatelizuje te problemy i że odbiera literaturze prawo zajmowania się nimi. Upomina się raczej o to, by oddawała ona jak najpełniejszą prawdę o świecie, wszak ludzie poprzednich stuleci nie byli wolni od bolesnych przeżyć, a jednak potrafili docenić pozytywne aspekty istnienia. Dlatego też wystosowuje zachętę do współczesnych, a właściwie stawia przed nimi wymaganie: „Nie pozwólmy, by ogarnęło nas zniechęcenie. Uniknijmy najgorszej łatwizny: zatracenia się w apokalipsie"[7]. Podobnie jak Miłosz dostrzega, że pisarze, których dzieciństwo lub młodość przypadła na lata wojny, wydają się napiętnowani i złamani przez to doświadczenie. W *Świadectwie poezji* przyrównani zostali do uwięzionych w klatce lub zaklętym kręgu, tu zaś jest mowa o więziennych celach:

Niektóre młodzieńcze dusze, zrodzone w trudnych okolicznościach, wpatrują się jedynie w ciemny horyzont i nie chcą opuścić swoich więziennych cel. Dawny konflikt pomiędzy sztuką i moralnością zasmuca tę zbolałą młodzież, która nie będzie bez wyrzutów sumienia „opiewała" róży czy wiosny[8]. Ta purytańska młódź wie, że róża i wiosna stanowią sprawę równie żywotną

[5] J. Guillén, *Poesía integral*, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 745.

[6] *Loc. cit.*

[7] *Loc. cit.*

[8] Zauważmy, że rozterka ta nie ominęła także Miłosza, który w powojennej Warszawie pisał:

Co czynisz na gruzach katedry
Świętego Jana, poeto,
W ten ciepły, wiosenny dzień?

Co myślisz tutaj, gdzie wiatr
Od Wisły wiejąc rozwiewa
Czerwony pył rumowiska?
[...]
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
Ja chcę opiewać festyny,

dziś co w jakimkolwiek innym czasie. Zmienne koleje losu w II wieku nie były przeszkodą dla łacińskiego poety, by dał się uwieść urokom wiosny podobnym do tych z 1962: „Rura fecundat voluptas..."[9].

Guillén nie namawia nikogo do fałszowania obrazu rzeczywistości ani do znieczulenia się na zło. Opowiada się za poezją pełną, otwartą i wolną: „Poezja integralna! Znamy jej źródło: cały człowiek z wrzeniem wyobraźni i serca. Poezja jedyności i powszechności, hymn, elegia i satyra, śpiew (*cántico*) i krzyk protestu (*clamor*) [...]"[10]. Te dwa ostatnie słowa wyznaczają bieg całej twórczości Guilléna: *cántico* i *clamor*, oba wynikające z wierności wobec rzeczywistości.

2. Poezja realistyczna

W 1994 r. Miłosz publikuje antologię *Wypisy z ksiąg użytecznych* (w 1996 wydaną również w wersji angielskiej pt. *A Book of Luminous Things. An International Anthology of Poetry*), w której chce się podzielić z czytelnikiem swoimi lekturami w językach obcych. Jak pisze w przedmowie[11], nie jest to jednak zbiór wierszy przypadkowych, ale takich, które można określić jako realistyczne, w znaczeniu „lojalne wobec rzeczywistości". Jeśli są one „jasne i czytelne", w opozycji do mglistej i niezrozumiałej twórczości modernizmu, mogą posłużyć człowiekowi XX wieku za remedium na jego światopoglądowe bolączki. W tym sensie, o czym informuje tytuł antologii, są „użyteczne", a więc potrzebne, bo budujące. Jak nieraz wcześniej, we wstępie autor nakreśla sytuację współczesnego człowieka i wskazuje na poezję jako na źródło pocieszenia:

> Pisałem sporo o pozbawieniu jako jednym ze skutków nauki i techniki, która nie tylko zanieczyszcza środowisko naturalne, ale również ludzką wyobraźnię. Świat pozbawiony wyraźnych konturów, góry i dołu, dobra i zła, ulega szczególnej nihilizacji, to znaczy staje się bezbarwny, szarość okrywa rzeczy tej ziemi i całą przestrzeń, a także sam upływ czasu, jego minuty, dnie i lata. Abstrakcyjne rozważania niewiele tutaj pomogą, choćby chciały dostarczyć jakiejś pociechy. Natomiast poezja z samej swojej natury powiada: to wszystko nieprawda. Ponieważ zajmuje się tym, co szczególne, nie tym, co ogólne, nie może – jeżeli jest dobrą poezją – nie uważać rzeczy tej ziemi za barwne, różnorodne i ciekawe, ani sprowadzać życia z całym jego bólem, grozą, cierpieniem i ekstazą do jednolitej tonacji nudy albo skargi. Z konieczności jest więc po stronie istnienia[12].

Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat. (*Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 229–230).

[9] Guillén, *Poesía integral*, s. 745–746.

[10] *Loc. cit.*

[11] Cz. Miłosz, *Przedmowa do pierwszego wydania*, w: *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 7–17.

[12] *Ibidem*, s. 9.

Taką poezję, będącą „po stronie istnienia", autor nazywa realistyczną, co nie oznacza, że musi ona spełniać założenia estetyki realistycznej, typowej dla literatury i sztuki wieku XIX. Nie chodzi o styl czy kierunek realistyczny, w który wpisują się dzieła Courbeta bądź Milleta. Porównanie z dziedziny sztuk plastycznych nie jest tu zresztą przypadkowe. Posługuje się nim również Miłosz dla zobrazowania zjawisk poetyckich i mówi, że zachowuje się niczym kolekcjoner malarstwa figuratywnego z różnych epok w dobie prymatu sztuki abstrakcyjnej[13]. Jednak malarstwo figuratywne to nie tylko estetyka realistyczna, ale także stojące w opozycji do niej z estetycznego punktu widzenia, uznawane wręcz za „arealistyczne"[14], impresjonizm, postimpresjonizm, kubizm etc. Wszystkie one stanowią nowe ujęcie rzeczywistości w celu pełniejszego, bardziej prawdziwego jej oddania i mieszczą się w szerszym znaczeniu słowa realizm, do którego odwołał się Miłosz. Wiersze poety polskiego i hiszpańskiego również wpisują się w to szersze znaczenie. Joaquín Casalduero w jasnej, harmonijnej i uporządkowanej wizji *Cántico* dopatruje się elementów kubizmu, jednak duży stopień geometryzacji może budzić skojarzenia abstrakcjonistyczne[15]. Niektóre strofy *Tréboles* z tomu *Clamor* wykazują cechy impresjonistyczne. Z kolei takie wiersze jak Guillenowski *Del Japón* (Z Japonii) oraz Miłoszowe *Pory roku* i *O!* przypominają orientalne akwarele lub rysunki piórkiem i tuszem, a z literackiego punktu widzenia stanowią nawiązanie do japońskich haiku. U obu twórców znajdujemy kompozycje, w których stworzony obraz, zazwyczaj bardzo plastyczny i łatwy do wyobrażenia, jest syntetyczny, czyli składa się z przedmiotów o wyraźnie zarysowanym kształcie, rozmieszczonych przestrzennie, ale pozbawionych szczegółowego opisu. Taki sposób obrazowania, zwłaszcza jeśli zdradza wrażliwość na barwę, budzi skojarzenia z techniką malarską Paula Cézanne'a, którego dzieło stanowi według Miłosza kolejne wcielenie realizmu, bo drzewo jest dla niego drzewem, skała skałą, a pies psem. Innym razem poeci przywiązują większą wagę do detali lub uwydatniają konkretny szczegół. Różnice te wpływają na wyraz artystyczny wierszy, ale nie zmieniają faktu, że ich autorzy, chcąc maksymalnie zbliżyć się do rzeczywistości, wskazują na nią samą; jak czytamy w *Wypisach...*, rezygnują z dyskursu na rzecz środków właściwych poezji, uchylają się od argumentów i pokazują palcem, mówiąc „to"[16]. Zdaniem Miłosza, potwierdzanie rzeczywistości za pomocą słowa poetyckiego jest aktem o bardzo silnej wymowie. Aby brzmiało autentycznie, musi wypływać z obcowania z rzeczywistością i z nadziei na jej byt realny:

> Po pierwsze, poezja w moim poprzednim wykładzie została określona jako „namiętna pogoń za Rzeczywistością" i niewątpliwie jest tym, a żadna nauka i żadna filozofia nie potrafią zmienić

[13] *Ibidem*, s. 8.

[14] Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997, s. 67–68.

[15] Zob. J. Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, Ed. y Librería General Victoriano Suárez, Madrid 1953, s. 19–30.

[16] Miłosz, *Przedmowa do pierwszego wydania*, w: *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 9–10.

faktu, że poeta stoi wobec rzeczywistości, która jest co dzień nowa, złożona, nie do wyczerpania, i próbuje jak najwięcej z niej zamknąć w słowach. Ten fakt elementarny, sprawdzalny za pomocą pięciu zmysłów, jest ważniejszy niż jakiekolwiek konstrukcje myślowe. W nigdy nie spełnionym pragnieniu *mimesis*, czyli wierności szczegółowi, jest zdrowie poezji i szansa, że przetrwa ona okresy dla niej niepomyślne. Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie wiarę w ich byt, a więc w świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziałby Nietzsche. Oczywiście, są poeci, których słowa odnoszą się do słów, nie do ich pierwowzorów w rzeczach, ale ich artystyczna przegrana świadczy o tym, że idą przeciwko niezmiennemu prawidłu poezji[17].

Miłosz przywraca do łask nie tylko pojęcie realizmu, ale także, równie dawny i obudowany rozmaitymi teoriami, termin *mimesis*, o którym pisze, że jest „nigdy nie spełnionym pragnieniem". W ten sposób daje wyraz przeświadczeniu o niewystarczalności języka. Antyczny ideał *Ut pictura poesis* jest pożądany, ale nie w pełni osiągalny. Niemniej ograniczenia tkwiące w języku nie przekreślają sensu usiłowań poety, aby zamknąć rzeczywistość w słowie. Zofia Mitosek, poruszając antropologiczny aspekt *mimesis*, przypomina, że „u źródła operacji artystycznych na języku leży głębokie, odwieczne, chociaż rzadko wprost artykułowane marzenie o słowie, w którym odbija się rzecz"[18]. Miłosz wydaje się podzielać ten pogląd, skoro twierdzi, że zerwanie związku słowa z rzeczywistością zaprowadziło poezję na bezdroża i stanowiło artystyczną przegraną jej twórców. Warto wyjaśnić, że autor nie wdaje się w teoretyczne spory o realizm, czyli pomija teorie, według których np. sztuka ekspresjonistyczna bądź poezja czysta mogą być odbiciem rzeczywistości psychicznej. Unika też wywodzących się ze strukturalizmu rozważań na temat referencyjności *signifiant*, odniesienia formy dźwiękowej lub graficznej znaku do odpowiednika w świecie realnym[19]. Dla Miłosza pojęcie realizmu ma pierwotny, wynikający z jego etymologii, sens związku kreacji z rzeczą. Mimo że nie bagatelizuje on kwestii formalnych, sedno sprawy leży w znaczeniu słów, które, odpowiednio dobrane, tworzą obrazy – werbalne uchwycenie rzeczywistości.

Tylko do pewnego stopnia Miłoszowe rozumienie realizmu i *mimesis* pokrywa się z tym obowiązującym w poezji klasycznej, w której ściśle wiązało się ono z kwestią stylu, naśladownictwa pewnych uznanych wzorców. Przeciwko ograniczeniom stylu autor niejednokrotnie buntuje się w swoich wierszach. Postulowany przez niego ideał poetycki nie stanowi więc cofnięcia się do poezji przedromantycznej, ale raczej powraca do niektórych jej założeń i dlatego może lepszym określeniem niż poezja realistyczna byłoby sformułowanie poezja rzeczywistości. Wymogi tak pojmowanego realizmu spełnia również dzieło Guilléna. Twórczość obu poetów odpowiada malarstwu figuratywnemu na gruncie sztuk plastycznych, Co więcej, wydają się wiernymi wyznawcami takiego modelu poetyckiego w dobie, gdy rzeczywistości jest w poezji coraz mniej. Dzieje się tak, gdyż w XX wieku artyści zatracili wiarę w realny byt rzeczy:

[17] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 61.

[18] Mitosek, *op. cit.*, s. 13.

[19] Szczegółowo problemy te opisuje w kolejnych rozdziałach swojego studium właśnie Zofia Mitosek.

Właśnie osłabienie wiary w rzeczywistość istniejącą obiektywnie, poza naszymi percepcjami, zdaje się być jedną z przyczyn ponurości nowoczesnej poezji, która przez to odczuwa jakby utratę swojej racji bytu[20].

Jednak polski poeta przyjmuje niejako odpowiedzialność za ratowanie sensu i ciężaru słowa poetyckiego, które, w ten sposób ocalone, posłuży potem człowiekowi jako zapora przed naporem nicości. Dlatego też Krzysztof Dybciak, omawiając cele, jakie stawia sobie w poezji Miłosz, za główny uważa „wyjawianie, dawanie świadectwa temu, co istnieje"[21]. Podobnie można by określić dzieło Guilléna, co potwierdza między innymi podtytuł *Cántico – Fe de vida*, oznaczający akt urodzenia. Jeśli zastanowić się nad sensem, jest to dokument poświadczający czyjeś istnienie (*certificado de existencia*)[22], co hiszpańskie określenie oddaje lepiej niż polski odpowiednik, kładący nacisk na moment przyjścia na świat, a nie fakt życia, w opozycji do nieistnienia. *Cántico* poświadcza zatem istnienie samego poety, ale również rzeczywistości, której ślad pozostaje w tej poezji.

Świadectwo obu twórców jest wyraziste i podejmowane nieustannie, jakby mieli oni świadomość pełnienia misji. Guillén podkreśla odpowiedzialność poety, mówiąc: „Poeta, rzecznik i wyraziciel świadomości, ma coś do powiedzenia pośród tumultu"[23]. Jego misją jest ocalenie świata zewnętrznego i człowieka przed negatywnymi skutkami wiedzy naukowej, która spowodowała, że „przedmiot, czyli świat zewnętrzny, rozpryskuje się na tysiąc odłamków, drzazg, fragmentów, wiązek molekuł i podmiot zostaje sam, skazany na skrajny subiektywizm [...] Po czym zaczyna kwestionować swoje istnienie"[24]. Troska o przedmiot jest w związku z tym troską o samego człowieka. Powodowany nią Guillén w następujący sposób wypowiedział się o poezji, która zamiast rzeczywistością karmi się samą sobą, wywierając zgubny wpływ na kondycję ludzką:

Mal escrito. Falta de vida.
Las abstracciones no ocultan
Su propósito homicida[25].

Źle napisane. Brakuje życia. / Abstrakcje nie kryją się / ze swoimi zbrodniczymi zamiarami.

W lekkiej, ironicznej formie wyrażona została prawdziwa obawa, by zdołano zahamować tendencję abstrakcjonistyczną i subiektywistyczną w poezji. Na obecnym etapie cywilizacyjnym nie ma człowieka bez dostępnej zmysłom realności. W przedmowie do *Wypisów...* przywołana jest postawa dawnych poetów chińskich i japońskich, dla których nie istniała stała konfrontacja podmiotu z przedmiotem,

[20] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 68.

[21] K. Dybciak, *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 195.

[22] Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, s. 20.

[23] Guillén, *Poesía integral*, w: *Obra en prosa*, s. 745.

[24] Miłosz, *Przedmowa do pierwszego wydania*, w: *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 11.

[25] J. Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 204.

a głęboki kontakt z otaczającą rzeczywistością oparty był raczej na utożsamieniu się patrzącego z widzianym. Niemniej w kulturze europejskiej z jej filozofią, której tak istotnym elementem są dociekania na temat relacji między podmiotem i przedmiotem, od starożytności naturalną tendencją było nastawienie na świat zewnętrzny. W niektórych epokach główne zadanie sztuki polegało na wiernym i prawdziwym przedstawieniu rzeczywistości. Filozoficzne przemiany XIX i XX wieku sprawiły, że obecnie nie jest to już postawa naturalna i oczywista, jednak zarówno Miłosz, jak i Guillén postulują właśnie nastawienie na rzeczywistość i dlatego poezja ich wpisuje się w nurt obiektywistyczny literatury współczesnej[26].

3. Guillén przeciw „yo hinchado" (nadętemu ja)

U pokolenia 27 zmiana perspektywy egocentrycznej na skierowaną ku przedmiotowi może być wynikiem poetyki futurystycznej, zakładającej antysubiektywizm (*antisubjetivismo*) i sprzeciw wobec skoncentrowania się na sobie (*antiyoísmo*)[27]. Guillén w kilku wierszach przestrzega przed zapatrzeniem w „ja", typowym dla poezji modernizmu. W utworze *Interior* (Wnętrze), zamieszczonym w *Cántico*, posługuje się w tym celu postacią Narcyza, kluczową dla literatury przełomu wieków. Bohater wiersza, widząc swoje odbicie w lustrze, początkowo traktuje je jako potwierdzenie swego istnienia – kolejnego „przedmiotu" pośród innych przedmiotów w pokoju, ale potem mówi: „No me retengas, reflejo tan frío. / No soy Narciso" (Nie zatrzymuj mnie zimne odbicie. / Nie jestem Narcyzem)[28]. W kontekście utworu, stanowiącego kontemplację chwili lektury, w zimową noc, którą oswajają krąg światła lampy, znajome sprzęty i dźwięki muzyki, powyższe zdanie daje wyraz przekonaniu, że przeczucie nicości (symbolizowanej przez nieokreśloność mglistej ciemności za oknem) może zostać uciszone tylko dzięki zwróceniu się ku światu zewnętrznemu i potraktowaniu siebie jako „jednej z rzeczy wielu"[29].

Motyw Narcyza powraca między innymi w *Y otros poemas* w cyklu *Al margen de Valéry*. Guillén znał osobiście francuskiego twórcę i cenił jego poezję. Przetłumaczył również na hiszpański *Les grenades*, *Le cimetière marin*, *Le Sylphe* i *La Dormeuse*. Bywał nawet do niego porównywany głównie ze względu na dbałość o formę, ale także zestawiano ich ze sobą w kontekście poezji czystej. Mimo pewnych podobieństw, takich jak bardzo intelektualny charakter ich wierszy, Guillén w liście do krytyka Fernando Veli, zabierając głos w debacie na temat *poésie pure*, sam siebie wyłączył z grona jej wyznawców:

---

[26] W kontekście tego nurtu rozpatruje twórczość Miłosza Ryszard Nycz w studium *Literatura jako trop rzeczywistości*, UNIVERSITAS, Kraków 2001, s. 5.

[27] P. Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid 1989, s. 106.

[28] J. Guillén, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona 1998, s. 207.

[29] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 202.

Jako że to, co *czyste* nazywam *prostym*, zdecydowanie opowiadam się za poezją złożoną, pełną, za wierszem z poezją i innymi ludzkimi rzeczami. Reasumując, za „poezją dość czystą" *ma non troppo*, jeśli obierzemy za jednostkę porównania pierwiastek prosty w całej jego nieludzkiej lub ponadludzkiej możliwej teoretycznej surowości[30].

Ponadto z analizy całego dzieła Guillenowskiego, a szczególnie wierszy zawierających nawiązania do poezji Paula Valéry, wynika inny stosunek do ja, a w szerszej perspektywie także inna koncepcja rzeczywistości. Według francuskiego twórcy to właśnie ja (*le moi pur*), w poezji często uosobione w postaci mitologicznego Narcyza, stanowi jedyną pewną podstawę niepewnej rzeczywistości[31]. Guillén z kolei uważał, że takie przekonanie prowadzi do kryzysu:

Entre el yo puro, tan soñado,
Y el yo más impuro, secreto,
Narciso queda bajo el hado,
A tedio-desierto sujeto[32].

Pomiędzy czystym ja, wyśnionym, / i ja nieczystym, sekretnym, / jest Narcyz na łasce losu, / poddany pustyni odrętwienia.

Postulowane przez Valéry'ego *le moi pur* pozostaje w sferze marzeń, natomiast prawdziwe ja człowieka, ironicznie określone jako „nieczyste" („el yo más impuro"), „secreto", ukryte, czyli być może podświadome, nie umie sobie poradzić z nihilizmem. Próbując zaakceptować ten światopogląd, pozostaje, jak Narcyz, sparaliżowane lub zniewolone przez fatum, poddając się bezpłodnemu roztrząsaniu. Taki stan jest źródłem bezowocnego i ponurego odrętwienia („tedio-desierto"), analogicznego do tego, którego doświadcza mitologiczny bohater u Valéry'ego, na co wskazuje zamieszczone motto „Pour l'inquiet Narcisse, il n'est ici qu'ennui!".

Ciekawy przykład polemiki ze światopoglądem francuskiego modernisty odnajdujemy w innym wierszu należącym do cyklu *Al margen de Valéry* opatrzonym znaczącym tytułem *Le moi adorable*. Utwór ten nakreśla sylwetkę Francuza, w czym upewnić nas może dodatkowo lektura eseju *Valéry en el recuerdo*, ciepłego wspomnienia, które poświęcił mu Guillén. W obu tekstach jest mowa o nihilistycznych i egocentrycznych przekonaniach autora *Le cimetière marin*, umiłowaniu formy jako wytworu intelektu, ale również o jego zwyczajach, takich jak wczesne wstawanie i poranna praca.

Era un terrible incrédulo.
No creía absolutamente en nada,
Salvo en su propio Yo,
Y en formas construidas
Por la mano del hombre.

[30] Guillén, *Carta a Fernando Vela*, w: *Obra en prosa*, s. 741–742.
[31] Zob. Guillén, *Valéry en el recuerdo*, w: *Obra en prosa*, s. 492–497.
[32] Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, s. 314.

Filosofaba ya en la madrugada,
Bien despierto a la luz del intelecto.
Sus negaciones adquirían fuerza
De inconmovible pesadumbre [...]

Creía en la escritura,
En sus palabras de la madrugada,
Frente a frente del Ídolo:
Su soledad, su dios, su Yo, Yo, Yo[33].

Był strasznym niedowiarkiem. / Nie wierzył absolutnie w nic / poza swoim Ja / i poza formami wytworzonymi / ręką człowieka. / Filozofował od samego świtu, / rozbudzony światłem intelektu. / Jego negacje przybierały siłę / ciągłej udręki [...] / Wierzył w pisarstwo, / w słowa skreślone o świcie, / twarzą w twarz z bożkiem: / własną samotnością, własnym bogiem, własnym Ja, Ja, Ja.

Powyższy tekst stanowi rodzaj wierszowanego wspomnienia, obojętnego w tonie, i właściwie nie ustosunkowuje się do światopoglądu Valéry'ego. W słowach „Sus negaciones adquirían fuerza / De inconmovible pesadumbre" oraz w stwierdzeniu samotności tego, który jest dla siebie wszystkim (idolem, bogiem etc.) wskazuje się tylko na ponure skutki przyjęcia jego punktu widzenia. Natomiast w napisanym kilka lat później wierszu *Ese „yo"* z tomu *Final* Guillén rozwija dyskusję zapoczątkowaną w *Y otros poemas*.

Ese "moi adorable"... No, de veras.
Es ese de Narciso renaciente
Dentro del yo soberbio ante su espejo.

El egoísta yo muy solitario,
Que se busca y no topa más que vana
Vacuidad conducente al gran vacío,

Miserable vacío en una hoguera
De agónico autoardor entre cenizas,
Un solo claroscuro vacilante.

Es el yo del artista que se adora [...][34].

To „moi adorable"... Nie, naprawdę. / Jest to ja Narcyza odrodzonego / wewnątrz dumnego ja przed lustrem. / Egoistyczne ja tak bardzo samotne, / szukające samego siebie i natrafiające na czczą / próżnię prowadzącą do wielkiej pustki, / nędznej pustki stosu, / agonicznego samospalenia wśród popiołów, / jedyny chwiejny światłocień. / Oto jest ja artysty w samouwielbieniu.

Punkt ciężkości położony jest na pokazanie skutków przyjęcia postawy narcystycznej, a są nimi głównie samotność i zmaganie z uświadamianą sobie na każdym kroku nicością. Wszechogarniająca pustka zobrazowana jest w wersach „Que se busca y no topa más que vana / Vacuidad conducente al gran vacío" przez aliterację v-a, z samogłoską otwartą symbolizującą rozmiar tej pustki, która może pochłonąć. Takie doświadczenia są udziałem artysty zajętego autoadoracją. Sa-

[33] *Ibidem*, s. 316.
[34] J. Guillén, *Final*, Clásicos Castalia, Madrid 1987, s. 149–150.

mouwielbienie sugeruje pewien rodzaj przyjemności, a więc z jednej strony człowiek spala się toczony lękiem i beznadzieją, z drugiej zaś upaja się swym cierpieniem. Przypomnijmy słowa Miłosza: „Co innego jednak jest przebywać w czyśćcu zwątpienia, a co innego to miejsce lubić"[35]. Literatura findesieclowych narzekań jaśniała przecież jasnym światłem i pociągała czytelników oraz następców. Zdaniem Guilléna nie ten jest sens istnienia, o czym wiemy już od pierwszego wersu utworu. Znajduje się w nim podkreślona wielokropkiem możliwość wyboru drogi proponowanej w poezji Paula Valéry: „Ese «moi adorable»...", a po chwili jej zdecydowana negacja: „No, de veras". Dalszy opis zachowania egocentrycznego Narcyza zdaje się stanowić uargumentowanie wyboru dokonanego przez autora *Aire nuestro*.

Po tych przykładach poważnego udziału w debacie o miejscu podmiotu w poezji przyjrzyjmy się lżejszemu potraktowaniu tematu. Chodzi o dużo wcześniejszy, bo pomieszczony w *Cántico*, utwór *Gallo del amanecer* (Poranny kogut). Tytułowy ptak jest ironicznym przedstawieniem zapatrzonego w siebie modernisty, który, zamiast skupiać się na pięknie świata, kontempluje i ogłasza wszystkim własne ego bądź, jak chciał Guillén w jednym z esejów autointerpretacyjnych, „yo hinchado" (nadęte ja), a dokładnie „Yo, hinchado por soberbia" (nadęte pychą ja)[36].

(Sombras aún. Poca escena.)
Arrogante irrumpe el gallo.
– Yo.
Yo.
Yo.
¡No, no me callo!
[...]
– Sí.
Sí.
Sí.
¡Quiquiriquí!
[...]
Y ante la aurora amarilla
La cresta se yergue: ¡Sí!
(Hay cielo. Todo es escena)[37].

[Wiersz imituje utwór teatralny. Dźwiękonaśladowcze okrzyki tytułowego koguta wykorzystują efekt echa. W obrazowaniu istotną rolę odgrywa kolorystyka i geometria].

Jak wiadomo, w poezji klasycznej ptak zwykł był symbolizować poetę, a tu kogut, stworzenie hałaśliwe, przyziemne – latanie nie leży w jego naturze – które nie śpiewa, ale pieje, jest zdeformowaną reprezentacją poety z przełomu wieków, bez ustanku rozgłaszającego swoje rozterki i w ten sposób poszukującego afir-

[35] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 24.
[36] Guillén, *El poeta ante su obra*, w: *Obra en prosa*, s. 799.
[37] Guillén, *Cántico*, s. 334.

macji ja. Jego dążenia kończą się fiaskiem, a tymczasem słońce i tak wschodzi. Naturalny bieg rzeczy się nie zmienia, spektakl poranka odbył się, mimo że widz nie wykazał zainteresowania. Zapatrzenie w siebie przynosi szkodę człowiekowi, gdyż zamyka go na rzeczywistość. Utwór oparty jest na kontraście harmonijnego, spokojnego, pastelowo-żółtego świtu (jego opis podany jest w nawiasie, niczym didaskalia) i krzykliwego ptaka, który jak bohater dramatu wygłasza swój monolog. Powtarzane w kółko okrzyki „¡yo!" (ja) i „¡sí!" (tak) wydają się puste i nadęte. Wyprężony kogut z czerwonym grzebieniem jest wyrazisty i pionowy na żółtym tle poranka, który to obraz stanowi aluzję do formy graficznej wykrzyknika. Tymczasem prawdziwa zmiana zachodzi w naturze i ona jest najbardziej intrygującym elementem spektaklu dla tych, którzy potrafią ją zauważyć. Nawet jeśli zepchnięta została do roli drugoplanowej, służebnej – didaskalia bowiem pozostają poza tekstem dramatu. Konstrukcyjne nawiązanie do utworu teatralnego jest być może wskazówką, że oprócz treści ogólnoludzkich, *Gallo del amanecer* zawiera również refleksję metaliteracką. W tym sensie przedstawione zostały dwa paradygmaty: subiektywistyczny i obiektywistyczny. Ten pierwszy, zdaniem Guilléna, jest staniem w miejscu i donikąd nie prowadzi, drugi natomiast jest otwarty, zakłada rozwój i pozwala odnaleźć harmonię w życiu. Autor nie twierdzi, że zna odpowiedź na modernistyczne pytania, wskazuje jedynie na świat zewnętrzny jako na źródło spokoju i pogody.

W wierszu otwierającym *Final* jeszcze raz powraca problem Ja, nie tyle w kontekście sztuki i poezji, ile raczej filozofii i nauk przyrodniczych. Po serii pytań kluczowych dla rozmyślań o pochodzeniu i sensie istnienia świata autor przytacza jakby głosy w dyskusji: „–Yo sé. / –Yo no." (– Ja wiem. / – A ja nie.) i konkluduje pytaniem retorycznym: „¿Hasta dónde se llega con un Yo?" (Dokąd zaprowadzi nas Ja?)[38]. Utwór ten odczytać można jako akt pokory i zdystansowania się od wszelkich teorii, odbierający zrazem dramatyzm całej problematyce. Zamiast emocjonować się udowadnianiem konkretnego stanowiska bohater bierze w nawias wszystkie sądy ludzkie, pokazując, że zawsze zachodzi prawdopodobieństwo popełnienia błędu. Sprawa więc pozostaje otwarta. Cały tom *Final* stanowi jej rozwinięcie, a mowa jest w nim o życiu w jego wielkiej różnorodności. Ten pierwszy utwór wolno interpretować jako zachętę zwrócenia się właśnie ku „praktyce życia", która uciszy niepokój związany z teoretycznymi rozważaniami. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że zwraca się do nas prawie dziewięćdziesięcioletni starzec, poczujemy wagę takiego stanowiska: zamyka ono w sobie całe doświadczenie egzystencjalne. Jest próbą wcześniejszego wskazania drogi, do której po licznych burzach życiowych prawdopodobnie każdy dochodzi sam. W celu scharakteryzowania ostatniego tomu Guilléna można by zacytować opinię Juliana Kornhausera dotyczącą późnej poezji Miłosza: „Nie poglądy

[38] Guillén, *Final*, s. 87.

czy przekonania, tylko samo istnienie"[39]. Mimo że stwierdzenie to jest uproszczeniem i uogólnieniem, zawiera trochę prawdy: prezentacja przekonań należy w pewnym sensie do sfery ja i obaj twórcy w późnych wierszach jeszcze o nich mówią. Nie ulega jednak wątpliwości, że najcenniejszymi chwilami są te spędzane na świadomym kontakcie z rzeczywistością. Miłosz wówczas zwraca uwagę na zmysłowe odbieranie świata z dominującą rolą wzroku:

I ja, zapatrzony w młode piękno[40]

O, szczęście! widzieć irys[41]

Siedzieć i patrzeć na uwijanie się trzmieli, loty ważek...[42]

a nawet wyraża życzenie, by po śmierci być zamienionym w samo patrzenie[43], w bezinteresowną kontemplację. Taki stan budzi u autora skojarzenia z rajem pierwszych rodziców, gdzie „Nie było Ja. Było zapatrzenie"[44], dające poczucie jedności z całym istnieniem, gdyż nie uświadamiano sobie własnej odrębności. Wygnanie z rajskiego ogrodu łączyło się z uzyskaniem wiedzy o inności stworzeń i odebrało doświadczenie harmonii, współ-istnienia. Skazało też ludzkość na śmierć i przemijanie, na stałą troskę o własną odrębność, której oznaką w wierszu jest oglądanie swego odbicia w lustrze. Skupienie się na nim oddaje w niewolę „kremów, farbek, pomadek, krochmalu koszul, żeby wydało się sobie znakomite i zajaśniało"[45]. Jednak wszystkie te zabiegi nie są w stanie zatrzymać czasu, „Lustro dogasa, oczy ledwo widzą"[46] i stąd tęsknota, by został przywrócony ów pierwotny stan zapatrzenia w „to, co nie jest mną"[47], w ziemię, która „dopiero co wydobyta z odmętu. / Trawa jaskrawozielona. Brzeg rzeki tajemniczy. / I niebo, na którym słońce znaczy miłość"[48]. Jest to pragnienie kontemplacji, która na jakiś czas ponownie znosi przeciwieństwa i poczucie inności. Przez wieki filozofia Zachodu konfrontowała podmiot i przedmiot, a tu mamy do czynienia z bardziej typową dla Wschodu praktyką, czy w przypadku Miłosza aspiracją, by zapatrzenie zaowocowało poczuciem jedności, utożsamieniem się z rzeczą, by „wzmacniać w ten sposób jej bycie"[49].

---

[39] J. Kornhauser, *Czesława Miłosza strategia ochronna*, w: *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 26.

[40] Cz. Miłosz, *To*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 25.

[41] *Ibidem*, s. 28.

[42] *Ibidem*, s. 27.

[43] *Ibidem*, s. 24.

[44] Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 38.

[45] *Ibidem*, s. 37.

[46] *Loc. cit.*

[47] W ten sposób można by przełożyć wyrażenie *otro que yo* zaczerpnięte z filozofii José Ortegi y Gasseta.

[48] *Ibidem*, s. 38.

[49] Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 11.

U Guilléna również nie brakuje opisów tego, co widziane, a na szczególne zainteresowanie zasługują stwierdzenia poczucia harmonii ze światem, także opartej na zmysłowym jego doznawaniu, na kontemplacji:

La gran Naturaleza me contiene,
Dentro, muy dentro a gusto,
Para mí ya bastante y con sentido[50].
Wielka Natura zawiera mnie / w sobie, w samym wnętrzu, przyjemnie, / dla mnie już to wystarczy i ma sens.

Soy ya interior a un mundo que es mi mundo
Del todo necesario.
Respiro inserto en una compañía.
Yo terrenal.
De acuerdo[51].
Jestem wewnętrzny względem świata, który jest moim światem / całkowicie koniecznym. / Oddycham wszczepiony we wspólnotę. / Ja ziemski. / Zgadzam się.

W powyższych fragmentach związek z otoczeniem nie opiera się na wzroku, ale na przestrzennym odczuciu, a w drugim relacja ze światem zachodzi poprzez oddech – jest to relacja kluczowa w całym *Aire nuestro*[52]. Zauważmy, że w cytowanych urywkach, u obu poetów, pojawia się ja, ale w związku ze światem – ja zapatrzone, skierowane na świat, *yo terrenal*. Nie jest ono nadrzędne wobec innych stworzeń, potrzebuje świata, żeby istnieć i przekonywać się o swoim istnieniu. Zgadza się podlegać tym samym prawom, którym poddane są inne ziemskie byty – *yo terrenal* ze wszystkimi tego konsekwencjami, a więc i z przemijalnością, *de acuerdo*. To ja, zamiast eksponować siebie, powiada światu „tak".

4. Poezja epifaniczna

Nie subiektywizm, lecz obiektywizm, nie zagłębienie się w ja, ale w świecie – taki jest kierunek wyznaczony przez Guilléna i Miłosza sztuce, a szczególnie poezji, jeśli ma być ona użyteczna w XX wieku, czyli jeśli ma stanowić przeciwwagę dla i tak mocno zakorzenionego w kulturze poczucia nicości. Aby jednak rzeczywistość znalazła odbicie lub odtworzenie w sztuce, akt twórczy musi być poprzedzony intensywnym obcowaniem z rzeczywistością, szczególnym nastawieniem na świat zewnętrzny. Ów długotrwały i silny kontakt może zaowocować czymś więcej niż zwykłym przeniesieniem zobaczonego w dziedzinę słowa. Tak pisze o tym Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych*:

---

[50] Guillén, *Final*, s. 89.

[51] *Ibidem*, s. 88.

[52] Tytuł dzieła jest parafrazą modlitwy *Ojcze nasz* (*Padre nuestro*) – „powietrze" zastępuje w nim słowo „Ojciec" i znaczeniowo przejmuje przymioty Boga.

Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *epifaneia* [...]. Słowo to oznaczało przede wszystkim zjawienie się, przybycie Bóstwa pomiędzy śmiertelnych czy też jego rozpoznanie w powszednim, znajomym nam kształcie np. pod postacią człowieka. Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach[53].

Pojęcie epifanii wywodzi się z teologii, ale poeta nie używa go w ściśle religijnym znaczeniu, mówi bowiem o dotykaniu jakiejś „głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości" i nic nie wskazuje, by obowiązkowo wiązała się ona z doświadczeniem obecności Boga. Ślady rzeczywistości, objawionej w poetyckich epifaniach, na gruncie literatury polskiej badał Ryszard Nycz w studium *Literatura jako trop rzeczywistości*, w którym zanalizował między innymi przypadek Miłosza. On także zrezygnował z rozumienia epifanii jako kategorii teologicznej, natomiast skupił się na jej znaczeniu literacko-estetycznym, w wierszach, które, ogólnie rzecz biorąc, wyrażają momenty spotkań podmiotu z „pozaludzkim", „niewyrażalnym" aspektem rzeczywistości. W tym znaczeniu także w poezji Guilléna i Miłosza znajdujemy zapisy podobnych doświadczeń.

Według Nycza dyskurs epifaniczny stanowi narzędzie, dzięki któremu poszerzają się granice ludzkiego poznania. W studiowanych przez niego przypadkach podstawą jest obiektywistyczne założenie, że rzeczywistość istnieje niezależnie od zdolności percepcyjno-językowych podmiotu, choć niektóre jej obszary, niedostępne na innej drodze, ujawniają się jedynie poprzez doświadczenie epifaniczne. Samo pojęcie epifanii oznacza sposób poznania („stan umysłu") i jego rezultat („(„rewelację" jakiegoś fragmentu czy aspektu rzeczywistości)"[54]. Poezja epifaniczna stanowi coś więcej niż zapis tego typu przeżyć – jest zarazem miejscem i sposobem poznania. Niekiedy odsłanianie się tego, co realne, i próba jego oddania słowem następują jednocześnie. Sformułowanie „poetyka epifanii" określa wszelkie zabiegi językowe, służące werbalizacji czy tekstualizacji tego szczególnego doświadczenia. Oto jak opisuje jego mechanizm Ryszard Nycz:

Odniesienie do świata jest trwałym i nieusuwalnym „tropizmem" literatury, jednakże świat, choć oczywiście nie jest tekstem, to nie udostępnia się nam inaczej niż w formie „tekstu" (w ogólniejszym rozumieniu tego terminu: obiektu zsemiotyzowanego oraz pojęciowo i językowo zmediatyzowanego). Toteż i rzeczywistość pokazywana w literaturze nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzonym i odkrywanym w procesie tropologicznej reprezentacji. Mówię o procesie, bowiem w porządku logicznym można w nim wyróżnić dwie fazy: a) fazę tropu-śladu, tzn. tekstualizacji realnego, będącą równocześnie wpisaniem owego realnego w tekst, który odtąd niesie czy zawiera w sobie (w swoich pojęciowo-językowych formach) „zewnętrzną" rzeczywistość; oraz b) fazę tropu-figury (figuralnego języka), czyli retorycznej reprezentacji owego stekstualizowanego realnego jako nie tylko sensownego, ale i niezależnie, jak też uprzednio w stosunku do literatury istniejącego przedmiotu[55].

[53] Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 19.
[54] Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 11–12.
[55] *Ibidem*, s. 12–13.

Badacz uważa dyskurs epifaniczny za owoc nowoczesności, typowy dla literatury, która nastąpiła po wielkiej poezji klasycznej. Od romantyzmu począwszy, sztuka zaczęła być postrzegana w kategoriach negatywnych, jako zapis spotkania z tym, co nowe, nieznane, niewyrażalne. Poznanie uległo subiektywizacji, obserwacja świata zewnętrznego przestała być wystarczającym jego źródłem. Szukano rzeczywistości w sobie, w psychice, a język miał służyć bardziej ekspresji wnętrza niż typowej dla klasycyzmu reprezentacji świata. W romantyzmie epifania odkrywała autonomicznie istniejącą esencjalną rzeczywistość. W epoce modernizmu, np. w symbolizmie i nurtach awangardowych, słowo coraz częściej musiało mierzyć się ze strefami milczenia, niejasności, bezkształtności; z czymś, co dopiero w języku znajdowało formę i niejako poza nią nie miało samodzielnego istnienia, a dopiero w epifanii zyskiwało byt. W pojęciu modernistów właściwie istniało tylko to, co się ujawnia w epifanicznym dyskursie. Mający za sobą takie doświadczenie twórcy późnego modernizmu i ponowoczesności nie mogli powrócić do czystego kopiowania rzeczywistości, do realizmu bądź *mimesis* w najbardziej klasycznym rozumieniu. W ich dziele rzeczywistość zewnętrzna i wewnętrzna zostają ze sobą złączone w doświadczeniu poznawczym – ta pierwsza w procesie werbalizacji, dokonującym się przez pryzmat drugiej, przejmuje niektóre jej cechy. Często więc w utworze epifanicznym otrzymujemy fragmentaryczną rejestrację ulotnych chwil. Można by powiedzieć, że w literaturze podstawową jednostką zapisu doświadczeń, o których mowa, jest właśnie chwila, „wyłączona ze zwykłego przepływu czasu", są to „«rozbłyski», nagle ukazujące się «obrazy»"[56]. Do rangi epifanii urastają czasami momenty zwyczajne, codzienne sytuacje, a „to, co powszednie, banalne, tandetne, «bez znaczenia», nabiera nagle niezwykłej doniosłości, objawiając naturę tego, co jest"[57]. Nie zawsze jesteśmy w stanie zdefiniować, co się odsłania w tego typu przeżyciach, nie wiemy, czego epifanię stanowi zapisana chwila.

Twórczość Miłosza i Guilléna pełna jest momentów i obrazów epifanicznego widzenia, jednak należą oni do tej, nie tak licznej, grupy poetów schyłku modernizmu i postmodernizmu, którzy wykorzystali ten rodzaj doświadczeń jako dowód na „pozytywność istnienia"[58]. Również oni zmagają się z poczuciem bezkształtności, nicości, jednak starają się nie dopuścić do siebie negatywnego aspektu egzystencji. Kierują uwagę ku światu zewnętrznemu, a widząc jego kształt, harmonię i urodę, przeczuwają istnienie porządku zagłuszonego przez chaos historii powszechnej i indywidualnej. Ów ład istnienia oraz witalna ciągłość obecna w naturze stają się dla nich źródłem pocieszenia. Niejednokrotnie doświadczają oni w sposób namacalny jedności z tym, co istnieje, czują się częścią uniwersalnego porządku:

[56] *Ibidem*, s. 43.
[57] *Loc. cit.*
[58] *Ibidem*, s. 48.

[...] poeta, przekraczając świadomość samego siebie (*self-consciousness*), podejmuje wysiłek ustanowienia bezpośredniego postrzegania rzeczywistości. Innymi słowy, poeta poszukuje istotowej jedności ze wszechświatem poprzez tworzenie dzieła sztuki[59].

Jan Błoński, jeden z badaczy epifanii u Miłosza, podkreśla, że to, co objawia się poecie, to nie wiedza metafizyczna na temat źródła, struktury czy cech bytu lub sensu świata, „nie idea, nie pojęcie, lecz okaz indywidualny, istnienie poszczególne"[60], „jednorazowe zjawisko", „niepowtarzalny przypadek":

Przedmiotem [epifanii] jest to, co jawne zmysłom, bezpośrednio doświadczane; nie zaś empireum idei, siatka odpowiedników czy metafizyczna struktura, do których pozwalałaby dotrzeć poezja (czy w ogóle sztuka). Poezja jest może sekretem, ale nie mówi o niczym, co tajemne; cieszy się i syci światem codziennego doświadczenia[61].

Jednak momenty epifaniczne u Miłosza oprócz perspektywy czysto zmysłowej, aktualnej tu i teraz, zyskują ponadto wymiar eschatologiczny. Stanowią bowiem wyraz nadziei na istnienie „drugiej przestrzeni", która być może w pełni pokaże się człowiekowi po śmierci. Może też właśnie w niej dokona się *apokatastasis*, czyli przywrócenie, według Błońskiego „ostatnia epifania" i „ostateczne ocalenie", kiedy to „forma pojedynczego ziarna wróci w chwale". Poezji Miłosza nie sposób czytać w oderwaniu od perspektywy religijnej. Żyjący pomiędzy ekstazą a zwątpieniem, wyczekuje on, by „całe piękno stworzonego *profanum*" znalazło się „w doskonałości *sacrum*"[62]. Guillén natomiast nie wykracza poza czas dany człowiekowi na ziemi. Znajduje nasycenie w kontemplacji naturalnej harmonii i pragnie się nią cieszyć jak najpełniej do momentu śmierci. W rozdziale drugim, podczas rekonstrukcji światopoglądu religijnego hiszpańskiego poety, zostało powiedziane, że z wiekiem dopuszczał on coraz bardziej możliwość istnienia Boga i życia po śmierci. Jednak nigdy nie rozstrzygnął tej kwestii na korzyść wiary. Twierdził, że horyzont jego dzieła jest czysto ziemski i czysto ludzki. Epifanie Guilléna odsłaniają *más allá*, odpowiednik Miłoszowej „drugiej przestrzeni", w tradycji hiszpańskiej oznaczający zaświaty.

¡Más allá! Cerca a veces,
Muy cerca, familiar,
Alude a unos enigmas.
Corteses, ahí están[63].

Tamten wymiar![64] Czasami blisko, / bardzo blisko, znajomy, / przywodzi na myśl tajemnice. / Uprzejme, tam są.

[59] J.M. Polo de Barnabé, *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*, Editorial Nacional, Madrid 1977, s. 52.

[60] J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 57.

[61] *Ibidem*, s. 56.

[62] *Ibidem*, s. 78.

[63] Guillén, *Cántico*, s. 20.

[64] *Más allá* dosłownie znaczy „trochę dalej", „poza tym, co jest tu". Zwyczajowo w języku hiszpańskim oznacza również „zaświaty". W twórczości Guilléna można by przełożyć to kluczowe dla jego świata poetyckiego wyrażenie jako „tamten wymiar", „inny wymiar", natomiast w kon-

Oto przeczucie owego *más allá*, bliskiego i znajomego. „Un más allá de veras / Misterioso, realísimo" (Druga przestrzeń prawdziwie / tajemnicza, jak najbardziej realna) – tajemniczego, ale jak najbardziej rzeczywistego. Bohater zbliża się do pełni poznania, odnosi wrażenie, że „enigmas" (tajemnice) „uprzystępniają się" mu w swojej uprzejmości („Corteses, ahí están"). Jakiej tajemnicy są znakiem, czymże jest *más allá*? Odpowiedź jest zaskakująca:

El balcón, los cristales.
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas[65].
Balkon, okna, / książki, stół. / I nic ponad to? Tak, / konkretne cudowności.

Tym *más allá* okazuje się sama rzeczywistość zewnętrzna, dostępna zmysłom. Tkwi w tym pewien paradoks – *realidad* (rzeczywistość) i *más allá de la realidad* (to, co poza nią) nakładają się, a właściwie są tym samym. Realność zmysłowa jest więc pełnią istnienia, a ponadto jest rzeczywistością absolutną. U Guilléna, podobnie jak u polskiego twórcy, poznanie nastawione jest na byty indywidualne, jednak następuje ciągłe przenikanie się perspektywy jednostkowego z powszechnym, być może dla zaakcentowania faktu, że są one tożsame.

Poezja Miłosza niejednokrotnie była rozpatrywana w kategoriach epifanii, a „nostalgia za nieosiągalnym" stanowi jeden z głównych wątków jego pisarstwa. U niego bardziej niż u autora *Aire nuestro* zaakcentowana została nieosiągalność poznania i związane z nim nienasycenie. Poczucie sprzeczności leży u podstaw doświadczenia polskiego poety i większości jego utworów, podczas gdy u Guilléna jest ono głęboko ukryte pod uporządkowaną, jasną i stabilną strukturą dzieła. Chwila epifanii u pierwszego zazwyczaj ukazana jest w ruchu, nieuchwytności, poprzez pragnienie, które ją poprzedza i nostalgię, w momencie gdy przemija. W eseju *Niedziela w Brunnen* właśnie o chwili pisze Miłosz w następujących słowach:

Należy się podziękowanie za chwilę, najwyższą sprzeczność samą w sobie i pogodzenie sprzeczności. Podziękowanie za tych ludzi, którzy mnie uczyli, że nie należy zataczać myślą łuku w przyszłość, jeżeli to ma przeszkodzić realizacji *hic et nunc*, że nie należy się troszczyć. Podziękowanie za nieśmiertelność chwili, dzięki czemu jadowitość mijania jest przezwyciężalna. Ale dziękować za to, to jak cieszyć się, że wchodzi się na most, który jest ostrzem[66].

Zatrzymanie, nieograniczone delektowanie się *hic et nunc* stanowi niespełnione marzenie polskiego poety, do którego potrafił dążyć latami:

---

tekście porównania z myślą poetycką Miłosza uprawniony wydaje się przekład „druga przestrzeń". W *Aire nuestro* sformułowanie to nie odsyła nas, tak jak u polskiego twórcy, do chrześcijańskiego raju, chociaż zawiera odniesienie do tego, co wieczne – wszczepione w byty jednostkowe, a jednak wyrwane przemijaniu.

[65] *Ibidem*, s. 21.

[66] Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 27.

Natrafiłem na to, przechodząc ulicą, i wydało mi się to jak
wyjawione ludzkie przeznaczenie.

Ale nie miało nazwy i przypomniała mi się inna taka chwila,
dla której słów szukałem, aż znalazłem po dwudziestu latach.

Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie, tylko że
tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas[67].

Powyższa kompozycja z 1969 r. zamyka w sobie wiele cech doświadczenia epifanicznego. Po pierwsze, staje się ono nagle, jakby zaskakując bohatera w trakcie zupełnie codziennej, zwyczajnej czynności – przechodzenia ulicą. Ma on jednak świadomość, że dzieje się coś niezwykłego, że staje twarzą w twarz z nieznanym, choć nie umie precyzyjnie określić, czym jest prawda, którą ogląda. Stara się przybliżyć ją słowem: „wydało mi się to...", „inna taka chwila", a najlepiej, choć oczywiście niewystarczająco, służy mu zaimek wskazujący „to", zdradzający bezradność podmiotu wobec doświadczenia, niemoc tkwiącą w języku, ale jednocześnie ujawniający realną obecność tego, co jest treścią przeżycia. Jak pisze Błoński, takim momentom przysługuje „przekonanie o prawdziwości: poecie odsłania się «rzeczywiste», objawia «niewiadome», osiąga on w widzeniu świata «ostrość i przezroczystość»"[68]. Mimo że zazwyczaj są ulotne, „fantasmagoryczne", ich wartość sprawia, że autor latami będzie się wysilał, aby znaleźć odpowiednie słowo dla ich wyrażenia, a nawet wyraziwszy, podejmie tę drogę na nowo, żeby zobaczyć przebłysk owego „to" powtórnie. „Takie chwile stanowią zatem bodziec i cel twórczości"[69]. Dążenie ku nim często kończy się poczuciem niespełnienia, jest, według wcześniej już cytowanych słów Miłosza, jak wchodzenie na most będący ostrzem.

A przecie byłem już nieraz tak blisko,
Sięgałem w serce metalu, w ducha ziemi i ognia, i wody,
I niewiadome odsłaniało twarz,
Jak odsłania się noc spokojna w strumieniu odbita.
I witały mnie lustrzane, miedzianolistne ogrody,
Które gasną, kiedy się je chwyta[70].

Jakże intensywne i ekstatyczne musi więc być to przeżycie, skoro poeta decyduje się zapłacić za nie tak wysoką cenę. Powyższy fragment pochodzi z tomu *Ocalenie* (1945) i być może właśnie wyrazu wspomnianych w nim „gasnących ogrodów" poszukiwał Miłosz przez kolejne dwadzieścia lat, do napisania wiersza *Natrafiłem na to*. Wyznaczając sobie następne zadanie („Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie..."), zdaje sobie sprawę, że przerasta ono możliwości jednego życia.

---

[67] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 105.
[68] Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 53.
[69] *Loc. cit.*
[70] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 208–209.

W przypadku Guilléna pragnienie to nie musi być zawsze naznaczone nienasyceniem i brakiem. *Aire nuestro* rejestruje mnóstwo sytuacji pełnego, niczym niezmąconego odczuwania szczęścia. Chwila często ukazana jest w trwaniu, jakby naprawdę wyrwana z przemijania, natomiast to, co nietrwałe, wpisane w nią jako limit, zdaje się pozostawać poza nią i nie zabarwia jej odcieniem nostalgii (wyjątek stanowią niektóre wiersze ...*Que van a dar en la mar*). Mimo to García Berrio, być może jedyny badacz rozpatrujący twórczość Hiszpana w kategoriach epifanii, zauważa, że za doskonałą strukturą chwil-obrazów kryje się drżenie. Analiza konstrukcji językowych zdradza napięcie, tym silniejsze, im bardziej statyczne, stabilne wrażenie mają one wywołać. Guillén też musi mieć świadomość sprzeczności leżącej w istnieniu, lecz nie ona jest tym, co chciałby nam zakomunikować. Już Dámaso Alonso, jeden z pierwszych komentatorów *Cántico*, dostrzegł ten rodzaj sprzeczności: „Poezja Jorge Guilléna jawi się nam sama w sobie jako sprzeczność i cud"[71]. Sprzeczność ta ujawnia się przez konsekwentną afirmację, przez wykluczenie pewnych wątków na margines *Cántico*, a w późniejszej twórczości również przez podtrzymanie tonu afirmacji, pomimo doświadczenia zła. Istotny jest fakt, że u obu poetów, parafrazując słowa Miłosza, niepojęta sprzeczność nie odjęła ich podziwu[72]. Mając świadomość, że sięgają bytu, że ma miejsce cud: „Gracia de Aparición" (łaska objawienia)[73], dają się ogarnąć zauroczeniu, zachwytowi, a nawet ekstazie, porównywalnej z uniesieniem mistycznym. Wówczas ich poezja staje się hymnem pochwalnym na cześć istnienia, na cześć „ogromu rzeczy istniejących"[74], radosnym okrzykiem uwielbienia: „¡Gozosa / Materia en relación!" (Radosna / materia w powiązaniach = która nie jest sama!)[75].

Chwila w dziele Guilléna i Miłosza nabiera tak wielkiej wagi, że może być uważana za najmniejszą znaczącą cząstkę życia. Z jednej strony jest znakiem nietrwałości, ulotności i przemijania, z drugiej zaś wyjęta z upływu czasu i dzięki słowu ocalona, może stanowić prefigurację wieczności[76], od tej pory trwa jako „eterno presente" lub „moment wieczny". W jej doświadczeniu zbiega się momentalność i wieczność, kruchość i ciągłość. Stala zauważa, że u Miłosza chwila odkrywa związek między tym, co staje się i co jest, czyli przez to, co jednostkowe „odsłania perspektywę na świat. [...] Miłoszowska kontemplacja świata jednoczy dwie dopełniające się perspektywy – odsyła wciąż od okruchu bytu do całości

---

[71] Cyt. za: A. García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, U.E.R. des Lettres & des Sciences Humaines, Limoges 1985, s. 35 (przypis).

[72] Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 7.

[73] Guillén, *Cántico*, s. 22.

[74] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 255.

[75] Guillén, *Cántico*, s. 23.

[76] Por. M. Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 144.

istnienia"[77]. Uważam, że zdanie to w pełni wolno nam odnieść do twórczości Guilléna, u którego kontemplacja indywidualnego pozwala oglądać esencje. Konkretnym przykładom chwil-obrazów autorstwa obu poetów szczegółowo przyjrzymy się w rozdziale trzecim.

5. Poezja Guilléna i Miłosza wobec chaosu i nicości. Uwagi na temat kształtowania dzieła i koncepcji poezji

W *Aire nuestro* oraz w obszernym dziele poetyckim Czesława Miłosza jesteśmy świadkami konsekwentnego dążenia do odkrycia, uchwycenia i potwierdzenia rzeczywistości, co – jak już zostało powiedziane – wyróżnia tę twórczość na tle poezji XX wieku. Jej źródłem jest, według słów zapisanych w *Nieobjętej ziemi*, „Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości"[78]. Takie przeciwdziałanie nicości rodzi się z nadziei na istnienie jakiegoś porządku, a ta w poprzednim stuleciu została bardziej niż kiedykolwiek zgaszona i prawdopodobnie dlatego w literaturze europejskiej tego czasu głos Guilléna i Miłosza nie należy do typowych. Lektura ich wierszy przekonuje, że „tęsknota do porządku słów jest tęsknotą do porządku uniwersalnego"[79], konstruowanie bowiem struktury poetyckiej, wprowadzanie regularności, między innymi, rytmicznych, metrycznych, w postaci rymu, łączenie wierszy w zbiory i cykle stanowi sposób organizowania, nadawania formy chaotycznej materii językowej – jest „filtrowaniem porządku z chaosu"[80]. Poradzenie sobie z bezkształtnością w jednej dziedzinie daje nadzieję na jej opanowanie w każdej innej, również tej zasadniczej metafizycznej bezkształtności. Stanisław Balbus przypomina, że poeta jest autorem sformułowania „myślenie wierszem": „On myśli wierszem. A myśli wierszem z dramatycznej nieraz – konieczności. Ponieważ sprawy, o których myśli, są dziś nie do pomyślenia prozą"[81]. Badacz przypomina też opinię Miłosza mówiącą o poezji jako o narzędziu poznania. Takie jej traktowanie stanowi powrót do wczesnogreckich korzeni, kiedy filozofia znajdowała wyraz w formie poetyckiej. Również u Guilléna pewność, czyli poznanie, rodzi się w tworzeniu, szczególnie wówczas, gdy inne władze poznawcze nie wyjaśniają wszystkiego. „Poezja jest światłem lub skłania się ku jasności"[82]. U niego „myślenie wierszem" pójdzie jeszcze dalej w stronę współzależności poznania od poetyckiej struktury, we wszystkich jej wymiarach, także dźwiękowym:

---

[77] *Ibidem*, s. 145.

[78] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 139.

[79] A. Zawada, *Miłosz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 233.

[80] Zob. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 147.

[81] S. Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, s. 463.

[82] Guillén, *Poesía integral*, s. 744.

[...] wiersze istnieją przede wszystkim w formie dźwiękowej i nie osiągają swojej pełni dopóki nie czyta ich żywy głos. Ta rzeczywistość dźwięku jest naturalnie nierozdzielna od myśli, która nie osiąga właściwego sobie stopnia żywotności poetyckiej w oderwaniu od postaci dźwiękowej i jej bardzo określonych odcieni[83].

Być może Miłosz zgodziłby się z tym sądem, skoro sam, w jednym z programów telewizyjnych jemu poświęconych, zaznaczył, że jest zwolennikiem lektury swoich wierszy na stojąco. Postawa ta reguluje oddech i zapewnia dźwiękowi pełniejszy związek z jego źródłem – ciałem. Zauważmy, że niegdyś recytowanie psalmów i hymnów w różnych formach liturgii odbywało się na stojąco, a poszczególne wersety powinny odpowiadać rytmowi oddychania. W ten sposób tworzyła się specyficzna relacja między człowiekiem (jego ciałem), słowem (intelektem) i światem – dziełem Stwórcy, będącego adresatem uwielbienia.

Nie jest to zresztą jedyny aspekt, który łączy poezję Miłosza i Guilléna z tradycją sakralną. U obu artystów przewija się motyw poezji jako zrytmizowanej materii językowej. To między innymi rytm jest czynnikiem porządkującym, a więc biorącym to, co bezkształtne w karby pewnej formy. Miłosz napisał, że źródła jego wierszy biją w liturgii nabożeństw majowych i nieszporów[84]. On sam najprawdopodobniej zaliczał się do ludzi, których tak określił w *Ziemi Ulro*:

Istnieje gatunek ludzi bardziej zmuszonych do wejścia na nią [drogę pisania] niż inni, to znaczy rzeczywistość zanadto ich rani, dopóki jest chaotyczna, nieogarniona, toteż muszą ją ciągle porządkować i tłumaczyć na język. Ród ten nie pojawił się bynajmniej z wynalazkiem druku. Recytacje godzinek i litanii, śpiew gregoriański, codzienna lektura brewiarza i żywotów świętych dostarczały i duchownym, i wielu świeckim tzw. pokarmu, czyli, jak ja to rozumiem, porządkującego rytmu[85].

Po lekturze esejów, a także *Świata*, wiemy, że poeta czuł sentyment do dawnej, wywodzącej się z tomizmu, jasnej i uporządkowanej wizji rzeczywistości, którą wiek XX zburzył i uczynił niewiarygodną. Tęsknota do niej uwidacznia się właśnie w pragnieniu ładu, którego przejawem jest rytm poetycki. Miłosz wiąże jego potrzebę z faktem, że stanowi on odbicie rytmów witalnych, takich jak bicie serca czy pulsowanie krwi. Tętno tych samych sił wyczuwalne jest „pod powierzchnią" Guillenowskich struktur językowych:

Ogólnie poezja, a chyba w szczególności właśnie Guillenowska, w sposób bardzo konkretny jest *rzeczą słów* (*cosa de palabras*). W takim stopniu, że bez nich brakowałoby przyczyny rodzącej

[83] *Ibidem*, s. 743. Pojawiały się, co prawda, opinie, że poezja Guilléna traci w głośnej lekturze i została napisana, by ją czytać, a nie by jej słuchać (zob. F.J. Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca 1987, s. 56). Nie zgadzam się z tym stwierdzeniem. Owszem spoglądanie w tekst pomaga w jej zrozumieniu, gdyż intelektualizm i duży stopień komplikacji formalnej wymagają skupienia. Niektóre zabiegi, takie jak pauzy, oryginalna typograficzna organizacja tekstu itp. przeznaczone są do wzrokowego odbioru. Jednak przychylam się do przekonania poety, że dopiero lektura na głos wydobywa pełne walory jego dzieła, którego ważną cechę stanowi melodyjność frazy.

[84] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 249.

[85] *Ibidem*, s. 61–62.

rytmy biologiczne i naturalne, imaginacyjne pulsacje, sfery przejawiające to, co ludzkie (*ámbitos de manifestación antropológica*), niewypowiedziane intuicje, śledzone od strony słowa w ciszy, sensu ukrytego pośród nicości – kondensacja wszystkich sensów, bez porów, nieprzepuszczalna[86].

Ponadto owa pulsacja słów w składni zdradza napięcie leżące u podstaw twórczych poszukiwań autora, wysiłek, który musiał zostać poczyniony, by z chaosu wyłonił się kształt.

W naturze odmianą rytmu jest też cykliczność pór dnia i roku oraz dostosowanych do nich procesów życiowych roślin i zwierząt. Niegdyś również ludzką egzystencję wyznaczały te same cykle naturalne, jednak postęp techniczny i zmiany ideologiczne dwudziestego stulecia doprowadziły do częściowego lub całkowitego uniezależnienia się człowieka od tych praw. Miłosz przypomina zakorzenioną w dawnym światopoglądzie opinię Mickiewicza, według którego kalendarz i brewiarz to najważniejsze dla człowieka książki[87]. Pierwsza organizuje czas w lata i miesiące, a druga, wywodząca się z tradycji życia zakonnego, organizuje czas dnia, przeznaczając modlitwy na określone godziny, ze szczególnym naciskiem na poranek i wieczór. Te momenty dnia zyskują duże znaczenie także u Guilléna i Miłosza. W *Aire nuestro* jedną z zasad konstrukcyjnych tomów, a nawet ich części, jest uszeregowanie wierszy od świtu do zmierzchu, z przewagą porannych i południowych. Wolno przypuścić, że inspiracją do wybrania takiej formy była właśnie chrześcijańska liturgia godzin, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę tytuł pierwszego zbioru, *Cántico*, nawiązujący do mistycznego dzieła Jana od Krzyża *Cántico espiritual* (*Pieśń duchowa*), a także do biblijnej *Pieśni nad pieśniami* (*Cantar de los cantares*), uchodzącej za doskonały prototyp liryki religijnej. Łączy je charakter pochwalny i afirmatywny, a także ukazanie drogi, dążenia ku pełniejszemu obcowaniu z najwyższą rzeczywistością: z Bogiem-Oblubieńcem w Starym Testamencie i u mistyka oraz z rzeczywistością samą w sobie u Guilléna. Tak oto określa charakter tej zbieżności García Berrio:

> Być może cały zbiór *Cántico* został zamierzony jedynie jako prolog, na miarę naszych czasów, do wybuchu wiary nielicznych mistycznych wierszy, skromnych i prostych, uniżonego Franciszka z Asyżu czy anielskiego Jana od Krzyża[88].

Utwory poranne hiszpańskiego poety stanowią wyraz radosnego oczekiwania, nadziei i gotowości na spotkanie z tym, co realne, podobnie jak psalmy *Jutrzni* w kontekście religijnym. Natomiast pełne zadumy, zdradzające niepewność wiersze wieczorne przypominają zawierzenie *Nieszporów* lub odmawianej o północy *Komplety*. Tak jak chrześcijanin oddaje się w opiekę Stwórcy, by chronił go przed ciemnością nocy, tak Guillenowski bohater usiłuje zabezpieczyć się przed naporem nicości, najbardziej dotkliwym, gdy brak światła i zmysły tracą kontakt z przedmiotami.

---

[86] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 55.

[87] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 130.

[88] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 26–27.

Podobne powiązanie pory nocnej ze stanem zwątpienia pojawia się w następujących wersach z Miłoszowego tomu *Na brzegu rzeki*:

> Za każdym wschodem słońca wyrzekam się zwątpień
> nocy i witam nowy dzień drogocennego urojenia[89].

Dopiero świt przynosi wybawienie od udręki niepewności, jednak nie tak jak w *Cántico*, gdy pierwsze światło wystarczy, by odtworzyć, stworzyć na nowo czy potwierdzić rzeczywistość. To doświadczenie przypomina raczej melancholijne poranki *Clamor*, kiedy to bohater musi poczynić wysiłek, by zdobyć się na optymizm i podjąć żmudną drogę ku realności. Swoisty rytuał wyrzeczenia się zwątpień ma na celu pokrzepienie ducha w przeciwdziałaniu nicości – nie przynosi pewności, lecz nadzieję, nazwaną tutaj dobrym urojeniem. A „z urojenia bierze się poezja" i w tym przypadku jest to stan pożądany, gdyż za jego „kruchą granicą" „rozpościera się kraina skarg i bełkotów"[90], w której poeta zamieszkać nie chce.

W wierszach Miłosza, szczególnie tych zapisujących chwile kontaktu z realnym, też powtarza się motyw świtu, sprzyjający widzeniom i medytacji, chociaż brakuje związanej z nim zasady konstrukcyjnej, jak to było w *Aire nuestro*. Jest to jednak motyw na tyle istotny, że Stala, kończąc jedno ze swoich studiów poświęconych poecie, uznał za najbardziej reprezentatywne dla jego twórczości następujące słowa:

> Dane było życie, ale niedosiężne.
>
> Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca[91].

W kolejnym rozdziale przestudiujemy konkretne przykłady takich porannych wizji, a teraz przywołamy tylko, pochodzący z przedostatniego zbioru poety, utwór *Późna dojrzałość*, w którym „klarowność poranka" stała się metaforą poznania i związanego z nim uspokojenia:

> Nieprędko, bo dopiero pod dziewięćdziesiątkę, otworzyły się
> drzwi we mnie i wszedłem w klarowność poranka.
>
> Czułem, jak oddalają się ode mnie, jeden po drugim,
> niby okręty, moje wcześniejsze żywoty razem z ich udręką.
>
> Ukazywały się, przyznane mojemu rylcowi, kraje, miasta, ogrody,
> morskie zatoki, dla opisania ich lepiej niż dawniej[92].

Właściwie trudno powiedzieć, czy „to", cel Miłoszowych poszukiwań, zostało w końcu pochwycone i nazwane, ale coraz lepiej widzi on wszystkie te rzeczy, których niegdyś nie mógł wysłowić. Artysta świadomie zastosował słowo „kla-

---

[89] Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 7.
[90] *Ibidem*, s. 5
[91] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 92.
[92] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 8.

rowność" zamiast „jasność", by w ten sposób podkreślić nie tylko obecność światła, ale i przejrzystość sensu. Tym sposobem otrzymujemy obraz zmysłowy, który jednocześnie obrazuje stan intelektu podmiotu. Wejście w klarowność poranka wydaje się długotrwałe, jakby ucichł już dawny niepokój wahań między pociechą wschodów a niepewnością zachodów słońca. Atmosfera ufności przywołuje na myśl beztroskę dziecka, tyle że u starca nie wynika ona z nieświadomości, ale z pogodzenia.

Otwarty został temat odbicia szeroko rozumianych rytmów natury na różnych poziomach organizacji tekstu, warto więc zaznaczyć obecność rytmu na szczeblu strofy i wersu. Obaj artyści dostarczyli pod tym względem obszernego materiału do analizy, gdyż chętnie sięgali do bogatego repertuaru metrycznego, wypracowanego w poprzednich epokach. Czynili to z różnymi zamiarami, na przykład w celu stylizacji, nawiązania, polemiki, uzyskania ironicznego dystansu, lecz przede wszystkim dla poszerzenia możliwości wyrazowych swojej poezji. Dzięki temu na tle literatury współczesnej uchodzą za klasyków, aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że dalecy byli od powielania schematów, a dawne wzory w ich wierszach nabrały nowego życia. Dlatego zarówno Guillén, jak i Miłosz stali się odnowicielami języka poetyckiego. Nie jest moim zamiarem szczegółowa analiza form metrycznych występujących w dziełach obu twórców. W przypadku *Aire nuestro* zbadał i bardzo szczegółowo opisał to zagadnienie przede wszystkim Ignacio Prat[93], natomiast rzetelne studium metryki u Miłosza przeprowadził Stanisław Balbus[94]. Warto zasygnalizować pewne ogólne tendencje panujące w ich twórczości.

U hiszpańskiego poety wybór określonej strofy stanowi jeszcze jeden sposób zaprowadzenia porządku w materii języka. Oczywiście w dużej mierze zachowuje on charakter wyrazowy, który tradycja literacka nadała konkretnym odmianom stroficznym, ale również dba o rozmieszczenie tych odmian w obrębie tomów i ich części, tak by zachować pewne reguły, którymi rządzi się jego świat poetycki. A główną zasadą leżącą u podstaw *Aire nuestro* jest jedność i „integralność" dzieła, z punktu widzenia formy podkreśla ją symetryczna i koncentryczna budowa z kluczowym podziałem na trzy[95]. Przypominamy, że w pierwotnym zamierzeniu Guillenowskie *opus magnum* miało się składać z trzech tomów: *Cántico*, *Clamor* i *Homenaje*. W pierwszym kompletnym wydaniu całość poprzedzają trzy wiersze, napisane już po zamknięciu dzieła. Są to *Mientras el aire es nuestro*, *Homo* i *El pan nuestro*, a każdy z nich ze względu na treść i charakter pełni funkcję prologu do kolejnych części. Osią tej wersji *Aire nuestro* miała być centralna

[93] I. Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, Ed. Planeta, Barcelona 1974; I. Prat, *Cántico*[1] – *Cántico*[2], w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 397–415; I. Prat, *Frescor hacia... forma*, „La Pluma", nr 7, 1981, s. 110–114.

[94] Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie"*, s. 461–521.

[95] Por. Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 37–39.

część *Clamor – ...Que van a dar en la mar*, podzielona na siedem mniejszych jednostek, z których czwarta, elegia poświęcona pamięci żony, staje się środkiem[96]. Wynosi ona miłość do rangi centralnego tematu, a w mniemaniu autora uczucie to zawsze było najdoskonalszym sposobem uczestnictwa w pełni istnienia. Ponadto w elegijnych medytacjach Guillenowska afirmacja, zachwyt życiem, celebrowanie *eterno presente* musi się zmierzyć z problemem przemijania i śmierci, która to konfrontacja kształtować będzie *Aire nuestro* do ostatnich wierszy *Final*. Późniejsze poszerzenie dzieła o dwa zbiory, *Y otros poemas* i *Final*, nie zaburza jego symetrycznej struktury, podział bowiem na pięć jest rozwinięciem podziału na trzy. W ten sposób *Homenaje* staje się osią symetrii, która dokładnie wypada w jego trzeciej „podczęści", zatytułowanej *Centro*. Prat wyjaśnia, że mimo że *Homenaje* zawiera sześć mniejszych „działów" („podczęści"), *Fin*, ostatni z nich, pełni funkcję epilogu, na co wskazuje między innymi nazwanie działu trzeciego *Centro*. Ten ostatni zaś może być pełnoprawnie uważany za środek Guillenowskiego uniwersum. Wracając do podziału na pięć, był on zresztą nieraz stosowany przez Guilléna. I tak *Cántico*, *Y otros poemas* i *Final* podzielone zostały właśnie na pięć działów, wewnątrz których wiersze dodatkowo zebrane są w trzy bądź pięć mniejszych jednostek. Mamy przed oczami konstrukcję złożoną i skomplikowaną, ale dzięki tytułom i podtytułom łatwiej jest odnaleźć związki łączące powstałe w ten sposób całostki z innymi w obrębie obszernego przecież *Aire nuestro*.

Odnośnie do metryki przyjrzymy się kilku wybranym zjawiskom, by wykazać, jak wielką rolę odgrywa ona w kształtowaniu dzieła. Największy rygoryzm pod tym względem wykazują dwa pierwsze zbiory. Na przykład sonet, jako forma doskonała, w *Cántico*, pojawia się w samym jego centrum, w trzeciej części, *El pájaro en la mano* (Ptak w dłoni; a właściwie: Wróbel w garści). Tytuł ten, nawiązujący do przysłowia[97], oznacza maksymalny stopień zbliżenia się do rzeczywistości, moment pochwycenia jej, a taki jest przecież cel Guillenowskiej twórczości. Ta część podzielona jest jeszcze na pięć mniejszych jednostek – dwadzieścia dwa sonety wypełniają środkową, poświęconą refleksji metapoetyckiej. Wskazują one na poezję jako na najbardziej efektywny sposób dotarcia do rzeczywistości. Równie ważną rolę sonet odgrywa w *Clamor*[98], w którym na światło dzienne wychodzą negatywne siły działające w historii i życiu ludzkim. Na tle takiej tematyki, która formalnie znajduje wyraz w formach otwartych, udramatyzowanych, a nawet w prozie poetyckiej, sonet uosabia ideał doskonałości i harmonii i stanowi poniekąd przywołanie nastroju i treści *Cántico*. Czternaście sonetów tym razem pojawia się z nienaganną symetrią we wszystkich częściach zbioru:

---

[96] Szczegółowa analiza w: *ibidem*, s. 146–173.

[97] *Es mejor un pájaro en la mano que ciento volando*. Jest to odpowiednik polskiego przysłowia: „Lepszy wróbel w garści niż kanarek na dachu".

[98] Analizę roli sonetów w *Clamor* przytaczam za: Díaz de Castro, *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, s. 45–117.

cztery otwierają i zamykają działy, podczas gdy inne rozmieszczone są w dowolnych miejscach, ale zawsze mają swój symetryczny odpowiednik w obrębie tej samej jednostki, będący lustrzanym odbiciem względem środkowego utworu[99]. W celu spotęgowania wrażenia jedności wszystkie zbudowane są według tego samego schematu rymów: ABBA ABBA CDE CDE, stosowanego w historii literatury na przykład przez Garcilasa, w czym widzimy odwołanie do najdoskonalszych wzorów poezji klasycznej. Jednostki, w których występują sonety, wypełnione są raczej strukturami otwartymi, tylko w jednej części pojawiają się one obok *tréboles*, natomiast nigdy nie współwystępują z decymą (*décima*). Ta ostatnia może łączyć się z *tréboles*, a wśród form otwartych pełni funkcję porządkującą. W ten sposób każda jednostka zawiera formę zamkniętą, której strukturalna rola wewnętrznego spoiwa zostaje podkreślona.

Wspomniana wyżej forma *trébol*[100], stworzona przez Guilléna właśnie na potrzeby *Clamor*, należy także do struktur zamkniętych. Nazwa oznacza liść koniczyny, do którego strofa nawiązuje budową, gdyż składa się z trzech lub czterech „wersów-płatków" ośmio- bądź dziewięciosylabowych. *Tréboles* występują w cyklach i, zebrane pod takim właśnie nagłówkiem, nie mają osobnych tytułów. Charakteryzuje je zwięzłość, prostota, oszczędność środków oraz jeden w obrębie strofy temat, ton i punkt widzenia. Dodatkowym spoiwem jest rym, realizujący jeden z trzech schematów: A-A, ABBA lub ABAB. Zróżnicowana tematyka obejmuje sprawy polityczne, metapoetyckie, przeżycia osobiste, proste codzienne zdarzenia i – ogólnie rzecz biorąc, dominuje w nich ton zadumy, a nawet pogoda, w przeciwieństwie do ironicznych i pełnych goryczy większych form poetyckich. *Tréboles* przypominają aforyzmy o uściślonej budowie, a krytycy widzą w nich kontynuację gnomiczno-aforystycznej poezji Antonia Machado z *Proverbios y cantares*. Zgodnie z Guillenowską zasadą symetrycznej konstrukcji dzieła także *tréboles* zostały starannie rozmieszczone w trzech częściach *Clamor*, co obrazuje następujący schemat wykonany przez Prata[101]:

partes	1. M				2. Q							3. A				
secciones	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V
			T					T	T	T					T		
			T					T	T	T					T		
			T					T	T	T					T		
			T						T						T		
			T						T						T		
			T														
			T														

[99] Najlepiej widać to na schemacie, opracowanym przez Díaza de Castro, zob. *ibidem*, s. 54.

[100] Dogłębne studium tej formy znajdziemy w: Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 122–130; T.I. Giovacchini, *Los tréboles de „Clamor"*, „Ínsula", nr 435–436, 1983, s. 14–15. Powyższy opis również oparty jest na danych zawartych w tych opracowaniach.

[101] Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 123.

M, Q i A to pierwsze litery tytułów części, cyframi rzymskimi oznaczone są mniejsze działy w ich obrębie, a T to grupy *tréboles*. Jak widzimy, znajdują się one w jednostkach centralnych, a w *...Que van a dar en la mar* również w działach okalających środkowy. Liczba strof *tréboles* w każdej części jest zbliżona: w *Maremágnum* jest ich 101, w *...Que van a dar en la mar* 99, a w *A la altura de las circunstancias* 100. Prat zauważa ponadto, że *Clamor*, skupiający się w sposób szczególny na siłach zła, chaosu i nicości, odznacza się na tle *Aire nuestro* najbardziej ścisłym rygorem formalnym, co pozostaje w zgodzie z Guillenowską wizją poezji jako narzędzia przeciwko bezładowi i bezkształtności. Oprócz sonetów i *tréboles* istotnego znaczenia nabiera także rozmieszczenie wielkich poematów zajmujących oddzielne działy (dlatego Prat nazywa je *poemas-secciones*[102]). W sumie jest ich sześć, na każdą część przypadają dwa, a symetryczne ułożenie i rozmiar (1. M w działach II i IV, 2. Q w I i VII, 3. A w II i IV) sprawiają, że są one niczym filary konstrukcji całego dzieła.

Zasada symetrii obowiązuje na wszystkich poziomach organizacji tekstu, począwszy od całości *Aire nuestro*, poprzez poszczególne tomy i ich działy, po pojedyncze utwory, a nawet strofę i wers. Na szczeblu wiersza przejawia się na przykład w budowie ramowej lub w przeplataniu dwóch lub więcej typów strof tak, by udało się wyodrębnić środek, niejednokrotnie odmienny od reszty również pod względem metrycznym. Na poziomie wersu z kolei częstym zabiegiem jest paralelizm, a Prat dowodzi, że nawet metafora ze swej natury także jest tworem symetrycznym[103]. Nie ulega wątpliwości, że symetria jest podstawowym środkiem, za pomocą którego Guillén odtwarza porządek rzeczywistości. Z nią związany jest także koncentryczny układ dzieła i jego części – główne jednostki i ich mniejsze działy złożone są jak okręgi współśrodkowe. Powtarzanie symbolizującego pełnię i perfekcję motywu koła, którego innym przykładem jest skomentowane już wcześniej uporządkowanie wierszy zgodnie z cyklem dnia i nocy, służy wyrażeniu przekonania o kompletności i doskonałości wszechświata. Troska, z jaką autor konstruuje swoje dzieło, a także wiara w ocalającą moc formy („El son me da un perfil de carne y hueso. / La forma se me vuelve salvavidas" – „Dźwięk nadaje mi profil z krwi i kości. / Forma staje mi się ratunkiem"[104]) przywołują na myśl dawną koncepcję poezji. Tę analogię zauważa jeden z badaczy Guillenowskich wierszy:

> Czy taki rygor formalny nawiązujący do świata poetyckiego innych epok jest czystym manieryzmem? Nie sądzę. Z jednej strony staje się ewidentna niezaprzeczalna szlachetność i osobowość poety; z drugiej zaś cały ciężar tradycji poetyckiej, którą jego twórczość niesie w sobie. [...] Wydaje się raczej, że te zbieżności ze strukturami symbolicznymi pochodzącymi od Bercea i Dantego, Calderona i Graciana wskazują, że Guillén nie jest zwykłym autorem wierszy, ale twórcą zamkniętego, kompletnego i klasycznego świata poetyckiego, jaki udaje się zbudować tylko niektórym poetom w historii literatury [...][105].

[102] *Ibidem*, s. 130–138.

[103] Zob. *ibidem*, s. 90–95

[104] Guillén, *Cántico*, s. 264.

[105] Cyt. z J.M. Rozasa, podany za: Prat, *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, s. 38.

Owe zabiegi formalne, którym na razie przyjrzeliśmy się w dużym skrócie, nie stanowią bynajmniej jednego z wcieleń czystego formalizmu. Wymagają od czytającego intelektualnego zaangażowania, lecz intelektualizm nie jest celem samym w sobie. Obcowanie z tą poezją pozwala na odkrycie silnych emocji i energii, która leży u podstaw wykreowanych obrazów. Emocji, które towarzyszą oczekiwaniu i spotkaniu z tym, co rzeczywiste i które od poety domagają się jak najpełniejszego wyrazu.

W przypadku Miłosza zagadnienie wersyfikacji jest równie istotne jak u Guilléna, chociaż w jego poezji nie chodzi o rolę, jaką określony typ strofy bądź wersu odgrywa w strukturze zbiorów. Hiszpański poeta wprowadzał regularności w użyciu niektórych form stroficznych, świadomie łącząc je lub przełamując innymi, po to, by również na tej płaszczyźnie podkreślić konstrukcyjną jedność dzieła. Oczywiście starał się też maksymalnie wykorzystać ich walor ekspresyjny, zawsze podporządkowany wyrażanej treści – „sonido y sentido son indivisibles" (brzmienie i sens są nierozdzielne). Miłosz podzielał raczej tę drugą troskę, a jego sposób łączenia wierszy w zbiory pozbawiony był „architektonicznego zacięcia", które bez wątpienia cechowało autora *Aire nuestro*. Większą wagę przywiązywał do melodyjności frazy, na którą, jak wspomina, był szczególnie wrażliwy od dziecka i z łatwością ją z siebie wydobywał. Może dlatego w wierszu *Biedny poeta* napisał: „Pierwszy ruch jest śpiewanie / Swobodny głos napełniający góry i doliny. / Pierwszy ruch jest radość", jednak zaraz dodał: „Ale ona zostaje odjęta"[106]. Ewolucja wersu Miłoszowego wiąże się z refleksją nad obowiązkami poezji, która, aby być użyteczną, musi służyć człowiekowi w czasach, kiedy radość została odjęta. Utwór *Biedny poeta* pochodzi z tomu *Ocalenie* z 1945 r., w którym autor zastanawia się: „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?"[107]. Cele stawiane sztuce słowa różnią się w zależności od tego, czego wymaga duch czasów. W twórczości Miłosza rysują się dwa główne ideały: ocalić pamięć tego i tych, którzy przeminęli, złożyć o nich historyczne świadectwo, a także każdego dnia na nowo świadczyć o istnieniu, docierać do niego i wychwalać „bycie". Ich realizacji podporządkowane będą poetyckie poszukiwania artysty. Można więc mówić o prymacie rzeczywistości nad sztuką[108], to z tego przekonania wypływa dbałość, by „brokat stylu" nie stał się barierą między przedmiotem a językiem poezji. Mimo że w esejach autor wyrażał przekonanie, że potrzeba rytmu wynika z natury, nie godził się, aby czynnik ten zdominował na tyle dobór słów i składnię jego wierszy, by bardziej spełniała wymogi konwencji niż przybliżała do rzeczywistości. W tym kontekście Barańczak pisze o staraniach poety o to, by nie ulec „skazie harmonii"[109], natomiast Balbus posługuje się sformu-

[106] Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 209–210.

[107] *Ibidem*, s. 139.

[108] S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, s. 419–445.

[109] Sformułowanie zaczerpnięte z *Traktatu poetyckiego* (*Wiersze*, t. 2, s. 195).

łowaniem „walka z wierszem”[110]. Punktem wyjścia rozważań Miłosza o rytmie jest świadomość, że sam należy do „ludzi słownej inkantacji”, a mowa jego rządzi się „wewnętrznym tokiem rytmicznym”[111]. Jest to zjawisko skądinąd pozytywne, gdyż pomaga zaprowadzić w życiu rodzaj dyscypliny. Rytm i śpiew mają w sobie jednak też coś pierwotnego, rytualnego, co przez wieki służyło opanowaniu wewnętrznego niepokoju i pośredniczyło między człowiekiem a bóstwem lub potęgą wszechświata. Nie zawsze odwołuje się do świadomej strony natury ludzkiej, oddziałując na sferę podświadomości. Bardzo podobnie rodzi się poezja, mająca swe źródło w irracjonalnych siłach, pozostających poza władzą woli i intelektu. Miłosz doświadczył działania tych sił:

> Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
> [...]
> Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,
> Zaczynając, choć nikt nie objaśni, na co zaczynam i po co.
> [...] Obrzydliwość rytmicznej mowy,
> Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
> Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
> [...][112].

Czuł, że jest we władaniu przemawiającego wbrew woli „ducha ciemnego”[113], dajmoniona[114]. Na jego dyktat powstaje „śpiewanie”, lecz żeby mogło ocalać, musi zostać „obrządzone”, podporządkowane rozumowi. W ten sposób w twórczości Miłosza wyłania się antynomia ekspresji i komunikacji, czyli „śpiewu wiersza i konstrukcji myśli i obrazów”, wywodząca się z bardziej ogólnych sprzeczności między wyobraźnią a rozumem, podświadomością i świadomością, indywidualnością i społecznością[115]. Wiersz-śpiew przychodzi poecie łatwo, ale nim stanie się wersem, Miłosz toczy z nim walkę, której widocznym znakiem jest ewolucja wersyfikacyjna jego poezji. Jej streszczenie stanowi następujący fragment *Laudy* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

> Tak młody człowiek otrzymał natchnienie.
> Co rozumiane jest zwykle fałszywie.
> Rytm, inkantacja nie daje wyrazów.
> Szukał i szukał, aż minęły lata[116].

Tak też można zrozumieć sławne zdanie z *Traktatu poetyckiego* „Chcę nie poezji, ale dykcji nowej”[117], gdzie poezja oznacza wiersz-śpiew, czyli uporządkowane

---

[110] Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie”*, s. 464.
[111] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 62.
[112] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 122.
[113] *Ibidem*, s. 213.
[114] *Ibidem*, s. 78.
[115] Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie”*, s. 465.
[116] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 149.
[117] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 238.

rytmicznie akustyczno-prozodyczne struktury mowy[118], a dykcja frazę najlepiej wyrażającą rzeczywistość – jasną i obrazową, użyteczną w swej „figuratywności":

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi
[...][119].

Zamiarem Miłosza nie jest zupełne stłumienie rytmu, ale panowanie nad nim, aby nie ujmował ani nie przysłaniał sensu. Bez aspektu ekspresyjnego bowiem poezja przestałaby istnieć.

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rytmu, sen, melodia.
[...]
Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic[120].

Miłosz czuje się poetą i chce nim pozostać, tyle że nie takim, który tworzy w niezrozumiałym transie. Wstydliwą, bo zakrawającą na szał „skazę harmonii" – obrzydliwość i wstydliwość mówienia wierszem staje się u niego motywem – będzie się starał stale przełamywać. Odwołując się do dawnych systemów wiersza, w różny sposób będzie zaburzał ich regularność, na przykład przez zmianę liczby sylab w niektórych wersach, zmianę schematów akcentowych, rezygnację z rymu na końcu wersu na rzecz rymu wewnętrznego, zastosowanie przerzutni, czyli wykorzystanie efektów spowodowanych przez różny stosunek zdania i wersu. Według Barańczaka najciekawsze dokonania artystyczne Miłosza wyłaniają się właśnie podczas mocowania się z wierszem, a nieregularność staje się wielkim walorem tej poezji:

Najwybitniejsze poetycko wiersze Miłosza to utwory takie, w których – poza innymi wartościami – udało się osiągnąć w dziedzinie językowo-stylistycznej stan chwiejnej, balansującej na niewidocznej linie, równowagi: równowagi pomiędzy harmonią a dysharmonią, regularnością a nieregularnością, rygorem a swobodą, stylem wysokim a niskim, „poezją" a „prozą"[121].

Ogólna droga tej ewolucji przebiega od względnie dużej wierności wobec systemów wiersza polskiego w *Poemacie o czasie zastygłym* i *Trzech zimach*, przez coraz częstsze łamanie regularności połączone z przeszczepianiem obcych wzorców, aż po wykształcenie się „formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą"[122], za którą może zostać uznany Miłoszowy werset bi-

[118] Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie"*, s. 466.
[119] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 171.
[120] *Loc. cit.*
[121] Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, s. 438.
[122] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 78.

blijny oraz zestawianie w obrębie zbiorów i poematów różnych form: poetyckich i prozatorskich, artystycznych i użytkowych, tak że w sumie zyskują one nową poetycką jakość. Zabiegi te przypominają technikę kolażu z dziedziny sztuk plastycznych.

Dokładny przebieg tych przemian zbadał Stanisław Balbus, pokazując konkretne przykłady „walki z wierszem" i podając rodzaj oraz liczbę typów wiersza, które w każdym z tomów podlegały przepracowywaniu. Z jego obserwacji wynika, że nie jest to stałe coraz większe rozluźnianie schematów, ale ma ono raczej postać sinusoidy: w *Poemacie o czasie zastygłym* w pewnej grupie utworów zauważalne jest dążenie do przełamania systemów, podczas gdy w *Trzech zimach* inkantacja powraca; *Ocalenie* znów łączy w sobie obie tendencje, w *Świetle dziennym* śpiewna fraza zostaje przytłumiona, natomiast *Traktat poetycki* „śpiewany jest" czystym jedenastozgłoskowcem. *Król Popiel i inne wiersze* zawiera formy należące do tradycji wiersza numerycznego oraz wersyfikacyjne stylizacje, ale także grupę utworów pisanych wierszem wolnym bez rymu, a w *Guciu zaczarowanym*, określonym przez Balbusa jako „jedno z najwspanialszych osiągnięć poezji polskiej", tendencja ta pójdzie jeszcze dalej. Tam też zamieszczone zostaną swobodne przekłady wierszy Jeffersa czy Whitmana, a w *Dytyrambie* otrzymamy przykład prozy wersetowej. Whitman, z którym Guillén czuł pokrewieństwo ze względu na całościową koncepcję dzieła, dla Miłosza stał się ważny jako autor wierszy pisanych wersetem biblijnym – docelowym punktem poszukiwań polskiego twórcy. O kolejnym zbiorze, *Mieście bez imienia*, czytamy:

> Książka, w której obydwie przeciwstawne dotąd tendencje – rytmiczno-muzyczna i retoryczno-konwersacyjna – stają się wreszcie dla siebie nawzajem niezbędne, współtworząc jawnie i świadomie nową jakość muzyczno-językową; całość synkretyczną wprawdzie pod względem typu struktury rytmicznej, a przecież zupełnie koherentną[123].

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada łączy w sobie bardzo różne formy. Na szczególną uwagę zasługują miniatury, które często powracać będą również w późnej poezji autora. Prawdziwym osiągnięciem jest zaś tytułowy poemat – „wielka symfonia wersyfikacyjna, jakiej poezja polska – a może nie tylko polska? – dotąd nie znała"[124]. Stanowi on konglomerat różnych zjawisk, które wcześniej w literaturze występowały osobno:

> Spotykają się tu i wchodzą w głębokie związki artystyczne [...] retoryczna oda, klasyczna inwokacja, pieśń liturgiczna, piosenka ludowa, liryczna miniatura, narracja poematu dygresyjnego i poematu opisowego, strofa epicka i strofa meliczna; stylizowana proza rytmiczna, proza naukowego traktatu, notatki encyklopedycznej i potocznej konwersacji; klasycystyczny regularny sylabik, stylizowany heksametr, romantyczny wiersz nieregularny, modernistyczny vers libre i współczesny askładniowy wiersz wolny. Poemat obejmuje zatem i ogromne obszary tradycji historycznoliterackiej [...][125].

---

[123] Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie"*, s. 491.

[124] *Ibidem*, s. 495.

[125] *Ibidem*, s. 494–495.

Podobne łączenie form i stylów będzie występowało w późniejszych zbiorach, a szczytowy punkt wyznaczony przez każdy z nich zostanie przez kolejne przewyższony[126]. Dla przykładu, *Nieobjęta ziemia* ma konstrukcję nietypową jak na książkę poetycką. Stanowi kompilację wierszy, przekładów, cytatów z poezji i tekstów filozoficznych, drobnych notatek czy zapisków prozą, fragmentów listów. Andrzej Zawada uważa ją za świadectwo eksperymentowania w dziedzinie języka, mającego na celu poszerzenie jego imperium, czyli odnalezienie „takich form wypowiedzi, które możliwie blisko mogłyby przylegać do tworzywa rzeczywistości" i wprowadzałyby harmonię pomiędzy doświadczeniem i wyrazem[127].

Zostało powiedziane, że punktem dojścia metrycznych poszukiwań Miłosza był werset biblijny. Fascynacja frazą biblijną miała swój początek właściwie już we wczesnej młodości[128]. W *Traktacie poetyckim* autor zapisał: „Z rytmów Daniela, z rytmów Izajasza / Lekcję na zawsze zachowywał młody, / Jak milczeć warto i jak wiersze składać"[129]. Wiemy, że poeta długo marzył o przełożeniu *Księgi psalmów*, ale nie chciał posiłkować się wersją łacińską, która zarażała typową dla tego języka prozodią. W *Podróżnym świata* Miłosz wspomina, że poszukiwania językowe idące w stronę wersetu biblijnego, a także sam przekład *Księgi psalmów* w roku 1978 stanowiły wypełnienie obowiązku wobec polszczyzny – próbę przywrócenia jej dostojeństwa, stworzenia nowego języka hieratycznego[130]. Można powiedzieć, że od lat sześćdziesiątych w wierszach wyczuwa się pewien naturalny tok mowy, „w której «oddech zwykłej składni» nie jest w żadnej mierze tamowany przez rytm poetycki, lecz w skomplikowany sposób współżyje z nim na równych prawach czy nawet – wtórnie go wytwarza [...]"[131] – taką definicję wersetu biblijnego formułuje Barańczak. Dla Miłosza werset, który nazywa również whitmanowskim, był nadzieją na wyzwolenie się z systemu metrycznego i „objęcie więcej świata"[132]. Proste słowa, czasami archaiczne, czasami ułożone w szyku przestawnym, spajane są w nim przez rytm, ale nie taki, jaki oferują tradycyjne polskie systemy numeryczne – regularny, a przez to ograniczający. Miłoszowy werset biblijny pozostaje w ścisłym związku z naturalną prozodią mowy, z warunkującym ją oddechem. W tym miejscu wracamy do związku śpiewu, od którego wywodzi się poezja, z jego materialnym oparciem: ciałem i powietrzem. Szczególnie w przypadku poezji pochwalnej i afirmującej fakt ten zyskuje ważkie znaczenie – nawiązuje do pewnych technik medytacyjnych, angażujących w medytację całego człowieka, z ciałem i umysłem. Ogromna większość utworów polskiego poety, zwłaszcza tych napisanych w latach sześćdzie-

[126] Zob. Zawada, *op. cit.*, s. 210.

[127] *Ibidem*, s. 211.

[128] Zob. R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 190.

[129] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 227.

[130] Gorczyńska, s. 200 i 272.

[131] Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, s. 440.

[132] Gorczyńska, *op. cit.*, s. 190.

siątych i później, to poetyckie medytacje o rzeczywistości, to kontemplacja świata zmysłowego, która pozwala tę rzeczywistość zobaczyć i dotknąć.

Zarówno dla Guilléna, jak i dla Miłosza priorytetem w poezji było maksymalne zbliżenie się do rzeczywistości, jednak różne środki poetyckiego wyrazu mają w ich dziełach inny ciężar. Obaj wskrzeszali dawną metrykę, czerpiąc z bogatego skarbca wielowiekowej tradycji literackiej swoich narodów. Obaj ją przepracowywali, tak by uzyskać jeszcze większe możliwości wyrazowe. Guillén, określając poetykę swojego pokolenia, napisał, że nie istnieje pojęcie języka poetyckiego, nie chodzi o to, by pewne słowa uznać za niedozwolone, niepoetyckie (np. polityka czy administracja), z kolei inne za typowo poetyckie (np. róża). Liczy się zaś umiejscowienie słowa w kontekście, czyli konkretne jego użycie:

> Jedyne, co ma znaczenie, to miejsce każdego elementu w całości i ten walor funkcjonalny jest decydujący. [...] Poetyckie jest tylko użycie, czyli rzeczywiste oddziaływanie słowa w wierszu [...][133].

Dalej stwierdza, że zamiast mówić o języku poetyckim, lepiej mówić o języku wiersza (*lenguaje de poema*) i wyrzeka się, podobnie jak i Miłosz[134], czystości poetyckiej („Czymże jest owa czystość, zwyczajne widmo zrodzone z abstrakcji?"[135]). Ważne jest usytuowanie słowa w kontekście, i mieliśmy okazję przyjrzeć się, że Guillén dokłada szczególnych starań, aby wszystkie elementy jego dzieła znalazły jak najlepsze miejsce w szeroko rozumianym kontekście. A jest nim *Aire nuestro* dla pięciu tomów, każdy z nich dla ich części i mniejszych jednostek, wiersz, strofa, wers i słowo także stanowią ogniwa tego łańcucha. Usiłowanie to pokrywa się zresztą z jego wizją dzieła całościowego (*poesía integral*). Dzięki mottom zaczerpniętym od innych twórców *Aire nuestro* jaśniej wpisuje się w kontekst literatury hiszpańskiej i europejskiej.

W twórczości Miłosza w pewnym sensie też można mówić o istnieniu takich kontekstów. Znawcy literatury polskiej bez trudu odczytują nawiązania do praktyki poetyckiej innych autorów. Istotna jest budowa niektórych zbiorów czy poematów, zwłaszcza tych składających się z „wycinków" różnych form wypowiedzi, które dopiero na tle całości uzyskują jakość poetycką. Niemniej dominanta

---

[133] Guillén, *Lenguaje de poema: una generación*, w: *Obra en prosa*, s. 411.

[134] W *Traktacie poetyckim* możemy przeczytać ironiczny opis koncepcji poezji czystej:

> Czysta na przekór smutnym sprawom ziemi.
> Czysta. Nie wolno użyć jej wyrazów:
> Telefon, pociąg, bidet, rzyć i pieniądz.
> [...]
> I wie już odtąd, co poezją nie jest.
> A jest nią tylko wzruszenie i powiew,
> Który w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem.
> Płynie, faluje nieprzetłumaczalne,
> Ersatz modlitwy. (Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 178–179)

[135] Guillén, *Lenguaje de poema: una generación*, *loc. cit.*

jego poetyki jest inna. To, co najważniejsze, odbywa się na poziomie wersu i strofy i zazwyczaj ma to charakter przeciwdziałania schematowi, regularności, rutynie. Jego wiersz ma być przede wszystkim mową, naturalną i przystającą do rzeczywistości na tyle, na ile tylko się da. Guillén też, podobnie jak Miłosz, stosował nowatorskie przerzutnie, łamał wers przez nietypową interpunkcję, a nawet rozczłonkowywał go graficznie. Jednak pozostaje wrażenie, że są to zabiegi wtórne, podporządkowane idei dzieła całościowego. Niektóre poglądy poetyckie obu twórców wydają się sobie pokrewne, praktyka poetycka z kolei w wielu punktach jest rozbieżna, co nie powinno dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę dwa różne systemy językowe, które stwarzają inne możliwości. Podstawą, która pozwala mówić o podobieństwach, jest wspólny cel poznania, odtworzenia i afirmacji rzeczywistości, a Guillenowska koncepcja poezji jako formy wcielenia (*forma de una encarnación*)[136] mogłaby posłużyć określeniu sedna twórczości Miłosza.

Forma przeciwko nicości w poezji Jorge Guilléna

Poniższy tekst, stworzony przez hiszpańskiego poetę pod koniec życia, pokazuje go jako człowieka, którego priorytetem na niwie poetyckiej było poszukiwanie formy:

> Hacia forma el hombre tiende.
> Quizá le inspire algún duende,
> Y a más amplitud se abra.
> Tanto a los gestos se entrega
> Que la expresión es su omega[137].
>
> Ku formie zdąża człowiek. / Być może natchnieniem jest mu jakiś głos / i coraz bardziej na pełnię się otwiera. / Tak bardzo oddaje się gestom [sztuce gestu], / że na końcu pojawia się właściwy wyraz.

Świadomość tego celu przyświecała mu właściwie od pierwszego wydania *Cántico*. Guillenowska koncepcja formy poetyckiej jako przeciwwagi bezładu i nicości jest wpisana w strukturę dzieła i można ją odczytać, analizując budowę zbiorów, a także naprowadzają nas na nią eseje autointerpretacyjne autora. Niemniej istnieje także grupa wierszy o tematyce metapoetyckiej. Odtwarzają one pełną podświadomych ruchów, wysiłku, czasem napięcia drogę wiodącą od intencji poetyckiej do celu, którym jest wiersz – wyraz intelektualnego obcowania z rzeczywistością, wejścia w jej posiadanie poprzez słowo („un intento de posesión del mundo por la palabra"[138]). Próbując opisać tę teorię, można by ustanowić ciąg analogii: wiersz to forma, forma to ogarnięta rzeczywistość, a ta z kolei stanowi przeciwieństwo nicości. Wynika stąd, że przeciwwagą dla nicości, spo-

[136] *Ibidem*, s. 405.
[137] Guillén, *Final*, s. 120.
[138] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 62.

sobem na złagodzenie jej destrukcyjnego wpływu na współczesny umysł, może stać się – a w przypadku Guilléna bez wątpienia jest – poezja. Bohater *Cántico*, zazwyczaj utożsamiany z samym poetą, wypowiada istotne zdanie: „La forma se me vuelve salvavidas" (Forma staje mi się ratunkiem). Padło ono w sonecie o znaczącym tytule *Hacia el poema* (W stronę wiersza) i stanowi najbardziej reprezentatywne streszczenie Guillenowskiej koncepcji poezji. Niemniej w *Aire nuestro*, od *Cántico* do *Final*, wiele jest utworów, w których autor w podobny sposób wyjawia esencję swojej twórczości.

Wspomniany sonet *Hacia el poema* często bywa przez badaczy cytowany dla zilustrowania procesu powstawania wiersza. Tytuł wskazuje na dążenie, drogę, u której kresu znajduje się wiersz, czyli forma.

Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza,

Donde mi guía quien ahora traza
Límpido es orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen[139].

Czuję, że pewien rytm we mnie się wzbudza / pośród tego chaosu, w którym bez celu się błąkam / i oddając się cały nowemu wyzwaniu, / wychodzę nagle na jasność tarasu, / gdzie moim przewodnikiem, który kreśli drogę / jest ład, w nim uwalniam się / od pomruków ciemnego głosu bardziej złowróżbnego / niż wielka cisza przed nieszczęściem. / I obok kwiatu tylu obsesyjnych / majaków wyłaniają się słowa zdecydowane / rozświetlić się w żywej objętości. / Dźwięk nadaje mi profil z krwi i kości. / Forma staje mi się ratunkiem. / Ku światłu moje troski nikną.

W pierwszej strofie jesteśmy świadkami nieokreślonego stanu, pozbawionego kształtu i celu, ale gdzieś podskórnie zaczyna działać czynnik porządkujący – rytm, rozumiany nie jako określone metrum poetyckie, ale bardziej ogólnie jako nadawanie sensowi najbardziej odpowiedniego wyrazu[140]. Pulsowanie rytmu oznacza tutaj również inspirację, siłę niezależną od woli podmiotu wiersza, przychodzącą jakby z zewnątrz, ale ogarniającą w sposób wręcz biologiczny całą jego istotę. Pierwotny stan bezładu odtworzony został w wersie drugim za po-

[139] Guillén, *Cántico*, s. 264.

[140] E. Alarcos Llorach, *La forma como salvación en la poesía de Jorge Guillén*, w: red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén. Valladolid, 18–21 de octubre de 1993)*, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 13.

mocą trzech obrazowych wyrażeń: *barullo* (zamęt, bezład), *sin meta* (bez celu), *vago* (błądzę), a w kolejnych strofach wizja zostanie wzmocniona przez: *murmullo* (pomruk, podszept), *duende* (duch, zjawa), *aciago* (złowróżbny), *amenaza* (zagrożenie), *mal soñar* (zły sen, majak). Wszystkie one, jako pozbawione kształtu i wyraźnego konturu, w poezji Guilléna mają konotację negatywną. Na tym tle pojawia się rytm zwiastujący porządek, przeczucie czegoś dobrego, przyjemnego, co każe pójść w kierunku przez rytm wskazanym, i w końcu światło – *la claridad de una terraza* – jasność umysłu i pogoda. Wprowadzony przez Guilléna obraz jasnego tarasu przywołuje na myśl Miłoszową „klarowność poranka"[141]. Dla hiszpańskiego poety jest to nagłe olśnienie („Doy con la claridad de una terraza"), sugerujące koniec wcześniejszego stanu niepewności. Miłosz wchodzi w klarowność poranka, a więc także pozostawia za sobą ciemności nocy. Od tej pory dostępne jest jego rylcowi to, czego wcześniej wyrazić nie mógł, czyli stan ten również związany jest z procesem tworzenia.

Druga strofa sonetu to obraz starcia porządkującego rytmu, będącego przewodnikiem prowadzącym ku wierszowi, z jakimś złym duchem, rzecznikiem niepokoju i nicości, którego podszepty są bardziej złowieszcze niż sama nicość. Ta ostatnia jako nieistnienie nie jest straszna, gdy człowieka już nie ma („Estar muerto no es nada."[142]), gorsze jest jej widmo za życia. Na tym tle wyłaniają się „las palabras decididas", słowa jasne i pewne, których przymiotem jest „vívido volumen", pełna życia objętość, czyli istnienie w trzech wymiarach – obraz podkreślający materialną realność dźwięku. O Guillénie powiedziano, że zachowuje się jakby dotykał, smakował słowa i odbierał je wszystkimi możliwymi zmysłami. W ostatniej tercynie sonetu cichnie walka, ustaje ruch, który był obecny w poprzednich strofach. Światło intelektu, blask formy, realne istnienie wiersza góruje nad chaosem. Ów doskonały porządek uwydatniony został przez zgodność porządku wersyfikacyjnego z intonacyjno-składniowym. Każdy wers to osobne zdanie, równie istotne. Mowa w nim, że dźwięk symbolizujący poezję jest bytem realnym i jako taki pozwala też ja lirycznemu odkrywać własne realne istnienie („perfil de carne y hueso"), wyzwalając je od naporu nicości, przynosząc ulgę i pocieszenie. Forma poetycka uosabia światło rozumu wymierzone w nicość.

Utwory poświęcone poszukiwaniu właściwego wyrazu poetyckiego łączy nie tylko motyw rytmu, ale również światła. Jest on jednym z dominujących motywów poezji Guilléna i Miłosza. Wspomniane wcześniej określenia *claridad* i klarowność przywodzą na myśl łacińskie słowo *claritas*, kluczowe dla średniowiecznej filozofii. Ma ono między innymi znaczenie *rationis claritas*, czyli światła rozumu oraz *claritas formae* – przejrzystości formy w znaczeniu fizykalnym[143]. Są-

[141] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 8.

[142] J. Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 593.

[143] Zob. W. Stróżewski, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka", R. II, 1961, s. 125–146.

dzę, że fakt, iż u Guilléna tak często pojawia się światło, w różnych odmianach notowanych również w języku filozoficznym, nie może być przypadkowy. W jego koncepcji poezji i formy pobrzmiewają dawne teorie związane z *claritas*. Przyświeca mu bowiem cel jasności i harmonii, uosabiających „rozbłysk formy nad uporządkowanymi elementami (częściami) materii"[144].

Hacia el poema jest drugim utworem ze wspomnianej już centralnej jednostki *Cántico, El pájaro en la mano*, którą wypełniają dwadzieścia dwa sonety o tematyce metapoetyckiej. Pierwszy wiersz tej części nosi tytuł *Amanece, amanezco* (Świta, świtam) i podkreśla wagę światła w wizji Guillenowskiej. Również w tym utworze od początku wyczuwalne jest wewnętrzne pulsowanie.

Es la luz, aquí está: me arrulla un ruido.
Y me figuro el todavía pardo
Florecer del blancor. Un fondo aguardo
Con tanta realidad como le pido.

Luz, luz. El resplandor es un latido.
Y se me desvanece con el tardo
Resto de oscuridad mi angustia: fardo
Nocturno entre sus sombras bien hundido.

Aun sin sol que desde aquí presiento,
La almohada –tan tierna bajo el alba
No vista– con la calle colabora.

Heme ya libre de ensimismamiento.
Mundo en resurrección es quien me salva.
Todo lo inventa el rayo de la aurora[145].

To światło, jest tutaj: kołysze mnie szmer. / Ledwo dostrzegam szarawy jeszcze / rozkwit bieli. Oczekuję tła / z taką ilością rzeczywistości, o jaką proszę. / Światło, światło. Blask jest pulsowaniem. / I rozwiewa się z ociężałą / resztką ciemności mój niepokój: tobołek / nocy głęboko w cieniu ukryty. / Jeszcze bez słońca, które stąd przeczuwam, / poduszka – tak miękka pod niewidzianym / świtem – z ulicą współpracuje. / Niech będę wreszcie wolny od zamyślenia. / To zmartwychwstały świat mnie ocala. / Wszystko wymyśla promień poranka.

Utwór ten stanowi wyraz nadziei leżącej u podstaw każdego aktu twórczego, ale również daje znać o potędze niepokoju, który motywuje bohatera do poszukiwania rzeczywistości. Sfera ciemności i bezkształtu jest tu silniej obecna niż w analizowanym wcześniej sonecie. Jest ranek, prawdopodobnie przez szpary w okiennicach do pokoju wpadają smugi światła. Ich jasność jest tym, co najpierw dochodzi do świadomości ja lirycznego trwającego w półśnie, przez który przedzierają się również odgłosy ulicy. Wrażenia te wciąż są niewyraźne – ciemność bliżej nieokreślonego burego koloru rozświetlana jest bielą albo raczej przeczuciem jasności dnia. Jeszcze nie jawią się żadne kształty, ale pojawia się nadzieja, że za chwilę na tym tle światło odtworzy całą wyczekiwaną przez po-

[144] *Ibidem*, s. 144.
[145] Guillén, *Cántico*, s. 263.

etę rzeczywistość. Właśnie światło, potrzeba więcej światła – ta świadomość towarzyszy momentowi zupełnego przebudzenia. Nasila się rytmiczne pulsowanie: niejednorodnej smugi światła, odgłosu miasta, biegu krwi w ciele. Rozwiewa się resztka nocnego odrętwienia, tego stanu bez świadomości, jak zazwyczaj bywa traktowany sen w pierwszej księdze *Aire nuestro*. Co jakiś czas ciemność, lęk i niepewność skrycie nękają bohatera. Prawdopodobnie podświadomość została przedstawiona w obrazie tobołka nocy, ukrytego głęboko w fałdach ciemności („fardo / Nocturno entre sus sombras bien hundido"). Odczucie niepokoju wzmaga zastosowanie przerzutni. Pozwala je odsunąć na bok ogół bodźców zewnętrznych, z coraz większą ostrością odbieranych przez umysł, są one nadzieją na rzeczywistość, na coraz więcej rzeczywistości. Ostatnia tercyna znów przynosi uspokojenie dzięki uzgodnieniu organizacji syntaktyczno-intonacyjnej z wersyfikacyjną. W poprzednich strofach niektóre wiersze zostały rozczłonkowane na krótkie wypowiedzenia, niekiedy jedno-, dwuwyrazowe, zapewne z intencją ilustracyjną. Nie pierwszy raz Guillén stosuje ten zabieg, aby oddać fragmentaryczny i progresywny sposób postrzegania świata przez zmysły i umysł. Końcowe trzy wersy stanowią niezależne zdania o równoważnej i zarazem dopełniającej się treści. W pierwszym mowa o wyjściu z zapatrzenia w siebie, we własne lęki; drugie informuje nas, że odbywa się to dzięki światu zewnętrznemu, który o poranku na nowo powstaje z mroku nocy; natomiast trzeci wers mówi, że wszystko tworzy promień słońca: zarówno wywołuje rzeczywistość z ciemności, jak i jest bodźcem leżącym u podstaw twórczości artystycznej.

Podobną wizję objawia nam inny sonet *Ariadna, Ariadna*, w którym przywołanie mitu w tytule od razu przywodzi na myśl motyw poszukiwania, dążenia do celu. W pierwszej strofie znowu spotykamy obraz stanu na granicy snu i pełnego przebudzenia. Nieokreśloność i bezład sugerowane są przez chmury:

¿Nubes serán pendientes hacia frondas
Que yo soñase, cómplice dormido?
Despierto voy por cúmulos de olvido
Que resucitan de sus muertas ondas.

Czy chmury zawisną nad listowiem, / o którym będę śnił, uśpiony wspólnik? / Zbudzony idę poprzez cumulusy zapomnienia, / zmartwychwstające ze swych martwych fal.

Niepewność dodatkowo podkreśla pytający charakter pierwszego zdania. Również drugą strofę rozpoczyna pytanie, które podtrzymuje ten nastrój i wskazuje na nieznajomość celu. Ale w kolejnych zdaniach następuje jakby szacowanie sytuacji, wrażenia dochodzące z zewnątrz nie są jednoznaczne, ja liryczne porządkuje dane i dopiero akt intelektualny, którym jest nazwanie, ma dać całkowitą jasność.

¿Adónde me aventuro? Veo mondas
Algunas ramas y colmado el nido,
Y no sé si de Octubre me despido,
O algún Abril me envuelve con sus rondas.

Por ti me esfuerzo, forma de ese mundo
Posible en la palabra que lo alumbre,
Rica de caos sin cesar fecundo.

¿No habré merecer, si aún vacilo,
La penumbra de un rayo o su vislumbre?
Ariadna, Ariadna, por favor, tu hilo[146].

Dokąd się wyprawiam? Widzę przycięte, / niektóre gałęzie i pełne gniazdo, / i sam już nie wiem, czy to pożegnanie Października, / czy jakiś Kwiecień ogarnia mnie swym biegiem. / Ku tobie skłaniam swój wysiłek formo tego świata / możliwa w słowie, które go rozświetla, / bogata w bez ustanku płodny chaos. / Czyż nie mogę zasłużyć, skoro wciąż się waham, / na bladość promienia lub jego przebłysk? / Ariadno, Ariadno, proszę, daj mi swą nić.

Jednak wejście w intelektualne posiadanie rzeczywistości dzięki słowu nie zawsze przychodzi. Często poprzedza je długie, wymagające cierpliwości wyczekiwanie i prawdziwy wysiłek, podjęcie dążenia, któremu przyświeca nie tyle pewność rezultatu, ile raczej nadzieja, że będzie on pomyślny. W wyrażeniu „forma de ese mundo / Posible en la palabra que lo alumbre" znajdujemy właściwie jedną z definicji poezji, zbliżoną sensem do wyczytanych na przykład u Nycza czy u Miłosza prób określenia epifanii poetyckiej. U podstaw tego typu twórczości leży „caos sin cesar fecundo" (bez ustanku płodny chaos), który być może u polskiego poety zostałby nazwany pęknięciem, czyli dotkliwym acz błogosławionym nienasyceniem. Skazuje ono człowieka na brak i niepewność, jednak bez niego nie byłoby przebłysków poznania. Ono jest motorem poszukiwania, a więc i źródłem tej poezji. Tym razem ostatni trójwers nie przynosi ukojenia. Wątpliwość nie znika, a nawet pogłębia się – pytanie przypomina prośbę o upewniający błysk rozumienia. Ostatni wers jest pełnym emocji błaganiem o ratunek, o nić – może ma nią być rytm? – po której ja mogłoby wydostać się z labiryntu zwątpienia.

Wątek płodnego chaosu zostaje podjęty w innym sonecie, w którym natchnienie, będące naporem materii językowej przed nadaniem formy, porównane jest do konia pędzącego po omacku bez uprzęży („a oscuras el caballo va sin bridas"). Przesycony gwałtownością i ciemnymi barwami obraz, oznaczający twórczy wysiłek i swego rodzaju udrękę, w ostatniej strofie rozświetla pieśń:

En la luz, sin embargo, ya no es nada
Tanto desorden, y hasta el mismo duende
Tenebroso me fuerza a que yo cante[147].

W świetle jednak niczym jest / taki bezład, aż nawet sam duch / ciemności popycha mnie do śpiewu.

Znów uderza powiązanie pogodnej i witalnej poezji Guilléna z jej mrocznym źródłem. U Miłosza poeta w czasie tworzenia znajduje się we władzy dajmoniona, natomiast u Guilléna podobną instancję stanowi w tym wierszu „duende tenebroso". Dla obu autorów jest to siła gwałtowna i jako nieuporządkowana – raczej ne-

[146] *Ibidem*, s. 265.
[147] *Ibidem*, s. 269.

gatywna, jednak bez niej nie byłoby poezji. Stąd bierze się konieczność poddania jej intelektowi i dopiero w jego świetle rodzi się pieśń taka, którą artysta przyjmuje za swoją.

W omawianych sonetach metapoetyckich autor wypowiada, jakie są ciemne początki aktu twórczego. García Berrio uważa, że analiza innych utworów również pozwala je dostrzec, tyle że głęboko ukryte w warstwie słownej i w strukturze wiersza:

> W jego wierszach wypracowana została siatka obrazów splecionych w taki sposób, że wynikająca z nich składnia tekstu stanowi jasne świadectwo i model innej składni *imaginacyjnej* (*sintaxis imaginaria*), będącej ujściem najważniejszych impulsów przestrzenno-czasowych, rytmów dialektycznych, które regulują i rządzą fundamentalnymi skłonnościami ludzkimi np. do panowania nad czasem, do ruchu zstępującego i wstępującego, do poruszania się po wyznaczonej drodze ([*tendencias*] *de itinerario*) lub do stopniowego zmierzania ku końcowi (*enclausuramiento progresivo*) *etc.*, *etc.* W budowie tomu jako dzieła całościowego (*obra total*) – zarówno jeśli chodzi o *Cántico*, jak i o całą twórczość Guilléna, łącznie z symbolicznym *Final* – owe fundamentalne rytmy w każdym wierszu składają się na *przestrzenie imaginacyjne* (*espacios imaginarios*), które ukazują dzienne i nocne funkcje człowieka poprzez doświadczenie poety[148].

Oczywiście owa *sintaxis imaginaria* ujawnia się także w utworach metapoetyckich. Wcześniej już byliśmy świadkami wspomagającej roli rytmiki i pulsacji, która wydobywała na jaw podświadome, prawie organiczne procesy generujące poezję. W utworze, który zacytujemy za chwilę, skomponowanym na wzór litanii adresowanej do poezji, również organizacja tekstu stanie się odbiciem rytmów natury. Zaznaczony zostanie ponadto związek między wierszem i jego przyczyną – lękiem współczesnego umysłu odczuwanym względem tego, co nieokreślone i niepewne. Wiersz u Guilléna, tak jak u Miłosza, podpada pod kryterium „użyteczności", gdy wskazuje na rzeczywistość, przynosząc pociechę i spokój.

Si alguna sombra oscila
    Con su pena,
Tu realidad tranquila
    Me serena.
[...]
Justa para mi anhelo
    Te diviso,
Horizonte en el cielo
    Más preciso.

Con fragancia tranquila
    Me serenas.
Signo de paz se afila
    Por tus venas.

Jeśli jakiś cień pojawia się / ze swą troską, / spokój twej rzeczywistości / jest mi ukojeniem. / [...] / Odpowiadającą moim tęsknotom / zaczynam cię widzieć, / horyzont na niebie / coraz bardziej przejrzysty. / Spokojną wonią / koisz mnie. / Znak pokoju wyraźniej pulsuje / w twoich żyłach.

[148] García Berrio, *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, s. 56.

Wyrażenia określające przymioty poezji mają w znaczeniu ostrość, przejrzystość i dokładność (*justa, diviso, preciso, se afila*), co stanowi aluzję do formy wydobywającej z chaosu kształt. Zauważmy, że tok wiersza przypomina oddech, gdzie dłuższy wers, o charakterze narastającym, to wdech, a krótszy, w którym napięcie opada, to wydech – jest to jedna z licznych u Guilléna postaci ruchu wstępującego i zstępującego. W ten sposób uwydatniona zostaje rola poezji jako medium pomiędzy światem a człowiekiem oraz jej związek z ciałem. W drugiej części wiersza fraza ulega wydłużeniu; wcześniej odcinkiem znaczącym był dwuwers, teraz sens ujawnia się w strukturach czterowersowych. Zabieg ten ma na celu zobrazowanie dążenia – poezja staje się drogą ku prawdzie, z której poznania rodzi się ekstaza.

Te me revelas tanto
Que me guía
La verdad al encanto,
Y eres mía.

Objawiasz mi się tak jasno, / że wiedzie mnie / prawda do zachwytu / i jesteś moja.

I rzeczywiście dalej utwór przybiera ton ekstatyczny, niczym psalm pochwalny. Jako że dążenie osiągnęło swój cel, każde wezwanie do poezji zawiera się teraz w dwuwersowych cząstkach. Zastosowane analogie służą podkreśleniu obopólnej zależności poezji i poety, który to wątek pojawił się także u Miłosza (prywatne obowiązki wobec mowy).

Te quiero como el alba
Quiere al ave,
Como abeja a la malva
Más suave.
[...]
Puente seré en la fiesta
De tu río,
Fronda seré en la siesta
De tu estío.

De nadie es nada como
Tú eres mía.
A más verdad me asomo:
Poesía[149].

Kocham cię jak świt / kocha ptaka, / a pszczoła / najdelikatniejszy kwiat [dosł. malwę]. / [...] / Mostem będę w dzień świąteczny / na twej rzece. / Bujną koroną drzewa w czas sjesty / twoją letnią porą. / Nic do nikogo nie należy tak bardzo, / jak ty do mnie. / Coraz bardziej ku prawdzie się nachylam: / Poezjo.

Z doświadczenia cienia ciążącego nad horyzontem myśli zrodził się hymn olśnienia i radości. Nie jest to sytuacja wyjątkowa w *Aire nuestro*, wiele lat później w *Y otros poemas* autor tak napisze o wszelkiej dobrej poezji:

[149] Guillén, *Cántico*, s. 396–397.

¿Gran poeta? Más bien genial.
Sus palabras tan sólo exigen
Arranques oscuros de origen
Y alegría de manantial[150].

Wielki poeta? Raczej geniusz. / Jego słowa potrzebują jedynie / mrocznych porywów u początku / i radości źródła.

W tym lekkim i lotnym epigramacie przywołanie geniuszu nie może być wyrazem zadufania. Stanowi raczej wyznanie wiary w natchnienie, czyli w niezależne od człowieka źródła poezji. Często zdarza się bowiem, że witalność i radość bijąca z wiersza przesłania ciemne siły leżące u jego początku. Dzieje się tak dlatego, że poezja sama się poecie udziela ze świeżością źródła. Zapewne tak było w przypadku *Cántico*, któremu przez długi czas przypisywano nieskażony, radosny ton, choć późniejsze dogłębne analizy wykazały obecność w nim mrocznych aspektów rzeczywistości, sławnych *claroscuros*.

Jak pogodzić teorię o wpisanym w akt twórczy wysiłku z przekonaniem o udzielaniu się poezji? Czyż nie jest to niekonsekwencja autora? Obszerne dzieło Guilléna zamyka w sobie pełnię ludzkiego doświadczenia, także doświadczenia poety. Z jednej strony mowa w nim o niepewności, wyczekiwaniu, cierpliwym dążeniu, wysiłku, niespełnieniu, jeśli nie można znaleźć właściwej formy; z drugiej zaś o przychodzącym nagle olśnieniu, o zachwycie tak wielkim, że pociąga za sobą adekwatne i przystające do rzeczywistości słowo – „Al encanto inmortal la frase nueva" (Na nieśmiertelny zachwyt nowe zdanie)[151]. Oto kolejny zapis chwili tworzenia, pochodzący z działu *Res Poetica*, z tomu *Y otros poemas*. Tytuł cyklu *Hacia la poesía* (W stronę poezji) przywołuje na myśl cytowany już sonet z *Cántico*.

Iba por un camino.
Sin voluntario influjo
De pronto sobrevino
–No lo buscó el poeta–
Y casual se produjo
La gracia de un hallazgo.
Inspiración, inquieta.

Je ne cherche pas. Je trouve.

«Yo no busco, yo encuentro.»
Algo surge por don
De un cielo ajeno dentro
De mí: la inspiración[152].

Inspiración. Hallo cosas
Que no buscaba mi pluma[153].

[150] Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, s. 205.
[151] Guillén, *Cántico*, s. 277.
[152] Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, s. 199.
[153] *Ibidem*, s. 200.

Szedł drogą. / Bez udziału jego woli / nagle nadeszła / – nie szukał jej poeta – / i przez przypadek stała się / łaska odkrycia. / Natchnienie, niespokojne. / *Je ne cherche pas. Je trouve.* / «Nie szukam, znajduję.» / Coś wyłania się jako dar / jakiegoś odległego nieba w środku / mnie: natchnienie.
Natchnienie. Natrafiam na rzeczy, / których nie szukało moje pióro.

Bywa więc i tak, że natchnienie spada nagle, jak dar, nadając natychmiast językowi kształt i jasność formy. Zwróćmy uwagę, że wiersz ten jest wspomnieniem jakiegoś dawnego przeżycia. W pewnym sensie przypomina analizowany już utwór Miłosza *Natrafiłem na to*. Innymi razy moment, w którym pojawia się pulsowanie rytmu i ten, kiedy wiersz przybiera ostateczną postać, dzieli czas wypełniony wysiłkiem lub oczekiwaniem. Tego typu doświadczenia Guillén zwykł relacjonować jakby na bieżąco, utrzymując gramatyczną formę *presente*. Możemy wówczas krok po kroku być świadkami tworzenia. Nie zawsze jest to proces tak dynamiczny, gwałtowny i przesycony niepokojem jak w sonetach *Cántico*. W późnej poezji częściej przybiera on postać cierpliwego oczekiwania, rozświetlanego spokojną nadzieją na to, że właściwy wyraz kiedyś musi się pojawić, tak jak dzieje się to w utworach z tomu *Homenaje*:

Noche muy larga, muy larga
Como si fuese infinita
Porque el silencio la carga
De vacío donde habita
Mundo y sordo un orbe ignoto.
Yo con la conciencia acoto
Mi parte en ese vacío,
Y a oscuras y desde dentro
De mí mismo alumbro un centro:
Con mi palabra me guío[154].

Noc, długa noc, bardzo długa / jakby nieskończona, / bo cisza obciąża ją / pustką, którą zamieszkuje / świat, głuchy, nieznany wszechświat. / Ja w świadomości wykreślam / moją cząstkę w tej pustce, / po ciemku i od wewnątrz / oświetlam centrum: / moje słowo jest mi przewodnikiem.

Stosunkowo długi wers i jeszcze dłuższa fraza – pierwsza obejmuje aż pięć wersów – obrazuje wolno mijające nocne godziny. W *Cántico* bezsenność budziła strach i zniecierpliwienie bohatera, podczas gdy tu mamy do czynienia z oswojoną bezsennością. Ciemność nadal wydaje się nieprzyjazna, sprawia wrażenie nieskończonej i pustej, jednak umysł podpowiada, że zamieszkuje ją świat, wypełniają przedmioty. O takiej porze męczący bywa także brak doznań słuchowych – głucha pustka budzi skojarzenia z nicością. Jednak tok wiersza przypomina spokojny nocny oddech, utwór pozbawiony jest wszelkiej nerwowości. Czytelnikowi udziela się nastrój równowagi, świadczący tutaj o panowaniu woli i rozumu nad ciemnością. Świadomość wyznacza ja lirycznemu jego punkt na ziemi, staje się centrum nocy, a jej narzędzie, a właściwie przejaw, stanowi słowo. „Centrum,

[154] Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, s. 517.

świadomość objawiają się właśnie w poszukiwaniu wyrazu [...]"[155]. Podobną sytuację oddaje kolejny *poema nocturno*, w którym powraca wątek rytmiczny:

Sobre el silencio nocturno
Se levantan, se suceden
Frases. Las impulsa un ritmo:
Claro desfile de versos
Que sin romper el negror
De la noche a mí me alumbran.
Se funden cadencia y luz:
Palabra hacia poesía [...][156].

Ponad ciszą nocną / wznoszą się, stają się / frazy. Popycha je rytm: / jasny przemarsz wersów, / które nie łamiąc nocnej / czerni oświecają mnie. / Stapiają się ze sobą kadencja i światło: / słowo ku poezji [...].

W kontekście Guillenowskiego poszukiwania formy szczególnie istotne są dwa ostatnie wersy, definiujące słowo poetyckie jako połączenie kadencji i światła („cadencia y luz"), co już niegdyś w eseju autointerpretacyjnym poeta określił jako dźwięk i sens („sonido y sentido"). Z kolei Miłosz mówił o inkantacji, która musi zostać poddana intelektowi, dzięki czemu powstaje „forma bardziej pojemna". Takiej formy potrzeba, by mógł się zrealizować cel wyznaczony poezji przez obu twórców – aby stała się ona sztuką „użyteczną", będącą „po stronie istnienia". Taka forma poszerza swoje znaczenie o sens metafizyczny i zaczyna być sposobem istnienia, przejawiania się przedmiotów i osób.

Todo lo bien vivido sale en busca
De algún decir: esa palabra exacta
Donde se vive por segunda vez
A una altura mayor, que no es un acta
Documental. La voz en luz erguida
Requiero yo para integrar mi vida[157].

Wszystko co przeżyte wyrusza na poszukiwanie / jakiegoś wypowiedzenia: precyzyjnego słowa, / w którym mogłoby zaistnieć po raz drugi, / na wyższej płaszczyźnie, nie jak w sprawozdaniu. / Głosu wzniesionego w świetle / potrzebuję, by zintegrować własne życie.

Poszukiwanie formy staje się wówczas realizacją człowieczeństwa i powołania artysty.

Miłosz i Guillén o niewystarczalności języka

Oto jak w jednym z późnych wierszy Miłosz określa treść swego doświadczenia twórczego:

[155] Polo de Barnabé, *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*, s. 259.
[156] Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, *loc. cit.*
[157] Guillén, *Final*, s. 120.

I słodko jest myśleć, że byłem kompanem w wyprawie,
która nigdy nie ustaje, choć mijają wieki.

Wyprawa nie po złote runo doskonałej formy,
ale konieczna jak miłość.

Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
i górskiego szczytu i osy, i kwiatu nasturcji.

Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw
śmierci.

I naszą myśl serdeczną o wszystkich, którzy, jak my,
byli, dążyli i nazwać nie mogli.

Ponieważ istnieć na ziemi to już za dużo na jakiekolwiek
nazwanie[158].

Sednem dążeń poety jest odnalezienie formy właściwej dla nazwania rzeczy tak, aby trwały w poezji i w ten sposób wyrwane zostały przemijaniu. Jest to „wyprawa konieczna jak miłość", czyli rodzaj powołania, służby. Wynika z głębokiej wewnętrznej potrzeby, ale i ze świadomości, że podjęcie jej posłuży ocaleniu istnienia – ma ono bowiem przetrwać w słowie – oraz człowieka, dla którego zbawienna jest aplikacja rzeczywistości pod każdą postacią na potwierdzenie jego własnego istnienia i sensu, szczególnie wtedy, gdy nicość daje znać o sobie w „ciemnych iluminacjach"[159]. Na przestrzeni wieków wielu było powołanych do tego dzieła, jednak wszyscy oni, zdaniem autora, ostatecznie „nazwać nie mogli". Podobne doświadczenie ma za sobą i on sam, latami dążył do oddania słowem tego, co realne, ale pozostający w poezji obraz najczęściej zdawał mu się nieprzystający do pierwowzoru. Wyszarpywanie nicości rzeczy i osób nigdy nie jest całkowite, bo przeszkoda leży w możliwościach języka, który z jednej strony stanowi medium, a z drugiej niestety barierę: „I cokolwiek raz weszło w zaryglowany dom pięciu zmysłów, / stygnie w brokat stylu"[160].

W podrozdziale poświęconym poezji epifanicznej wyjaśnialiśmy, że dążeniu do rzeczywistości towarzyszy przeświadczenie o stykaniu się z czymś niepojętym i nie do końca wyrażalnym. Przebłyski poznania są ulotne i często mają miejsce w samej chwili tworzenia i nazywania. Odchodzą równie szybko i nieoczekiwanie, jak się objawiły. Próby utrwalenia słowem tego typu przeżyć tym bardziej muszą być napiętnowane niedoskonałością. Miłosz boryka się z tym problemem i czyni go jednym z motywów przewodnich swojego dzieła – ubolewa nad nie-

[158] Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 6–7.

[159] Aleksander Fiut twierdzi, że tak jak momenty epifaniczne u Miłosza objawiają istnienie rzeczywistości, dając przeczucie jej sakralnego wymiaru, co pewien czas doświadcza on również „ciemnych iluminacji". Chwile widzenia nie zawsze muszą owocować olśnieniem i zachwytem, niekiedy mogą być także „czarną dziurą w barwnej zasłonie bytu, dziurą, za którą zieje nicość" (zob. A. Fiut, *Ciemne iluminacje*, w: *W stronę Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 11–26).

[160] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 60.

możnością nazwania i wyraża ciągły niedosyt rzeczywistości we własnej twórczości. Podejmuje także liczne starania, aby ogarnąć jej coraz więcej, czego przykład widzieliśmy już w nieustannej pracy nad wersem, która może przynosić pomyślne rezultaty, ale nigdy nie będzie zwycięstwem całkowitym. Łukasz Tischner pisze nawet o złu niewyrażalności u Miłosza, a ze złem, jako naturalną, wpisaną w istnienie skazą, człowiek może się zmagać, lecz nie potrafi go definitywnie pokonać.

> Wydaje się, że i na tym poziomie – poziomie mowy – daje o sobie znać zło metafizyczne, pojmowane jako skończoność poznania, a co za tym idzie – skończoność słowa, które pozostaje bezradne wobec rzeczywistości być może skrywającej ślady transcendencji[161].

Dlatego nadzieja pozostaje w apokatastazie, czyli w wierze w podwójne trwanie rzeczy „I w czasie, i kiedy już czasu nie będzie"[162]. To ona kiedyś być może zrekompensuje tkwiący w języku brak.

Skaza niewyrażalności nie przekreśla sensu podejmowanych prób. W *Świadectwie poezji* Miłosz wypowiedział pogląd, iż „każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste"[163], niemniej powinien dążyć do zmniejszenia przepaści między przedmiotem i jego obrazem w mowie. Trud ten warto podjąć, bo „Co jest wymówione, wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia"[164]. Niedoskonałość języka nie unieważnia jego zdolności ocalania, dlatego Miłosz, wypowiadając nostalgię za lepszym, wierniejszym, pełniejszym wyrazem, nie rezygnuje z tego, który w danym momencie jest dla niego dostępny. Widzimy to w następującym przykładzie:

> Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.
> Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.
> Grudzień. Przed świtem. W wiosce koło Jaszun[165].

Nic nie można wyrazić, a jednak chwila zostaje utrwalona, a z nią osoba, codzienna czynność, przybliżony czas i miejsce. Nie zawsze zresztą sceptycyzm Miłosza był aż tak silny. W 1948 r. w Waszyngtonie napisał wiersz *Central Park*, dedykowany Juliuszowi Krońskiemu, przebywającemu wówczas w Paryżu. Otwiera go jakby szkic miejsca, szybki zapis kilku detali, które przykuły uwagę autora. Zauważmy, ile spostrzeżeń znalazło wyraz w trzech tylko strofach.

> W przyćmionym świetle zdeptanej zieleni
> Z marynarzami w uścisku dziewczęta
> Leżą bez ruchu. Nim obraz się zmieni
> Trwa ciemne ramię czy bluzka rozpięta.

---

[161] Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001, s. 11.
[162] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 176.
[163] Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 74.
[164] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 203–204.
[165] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 42.

Z bazaltu skały biją długie pióra
Drzew, których kiście w dół spływają struną.
I gdy teatrem staje się natura,
Srebrne machiny w górze się przesuną.

Zakryte mętną tęczą wodnej pary
Abstrakcyjnego miasta drgają szczyty,
Łamiąc powietrze na strome obszary:
Plastry z metalu albo stalaktyty.

Jest to obraz w miarę łatwy do wizualizacji, syntetycznie zestawiający elementy natury ze światem cywilizacji. Całość wypełnia obecność człowieka. Czegóż więcej potrzeba? Obraz fragmentaryczny, ale oddający klimat tamtego miasta i parku. Za chwilę autor wspomni inny park, paryski, kreśląc rysunek kilkoma kreskami. Znów zamiast tworzyć staranny pejzaż, opiera ciężar na dwóch, trzech dominujących szczegółach, dzięki czemu zachowana jest lekkość, lepiej oddająca atmosferę:

Nie wiem, czy stoi ten pomnik Montaigne'a,
Którego białe usta marmurowe
Dziewczyna żartem kredką zarumienia
I biegnie, w śmiechu pochylając głowę.

Poeta musi być zadowolony z uzyskanego efektu, skoro w podsumowaniu czytamy:

Popołudniowych godzin opisanie
Z nazbyt dumnego kraju przyjm w podarku
Z nadzieją moją, że w książkach zostanie
Mały rysunek Centralnego Parku[166].

Brakuje tu tak częstych później oznak niespełnienia, a nawet rozczarowania. Ze słów przebija raczej ufność w ocalającą moc języka. Zresztą utrwalenie chwili w Central Parku nie stanowi sedna wiersza, na tym tle Miłosz snuje rozważania historiozoficzne i właściwie to one wypełniają trzon. Zamykający rzeczywistość tamtego popołudnia obraz powstaje jakby przy okazji. Co więcej, to historia niesie w sobie niewiadomą, natomiast to, co widziane, jest dane i uchwytne, dostępne także przyszłym czytelnikom.

Niemniej już wkrótce podobne próby uchwycenia teraźniejszości albo wydobycia z pamięci przeszłości zaczną się przeradzać w medytację nad ułomnością języka. Pozostaje ona w ścisłym związku z refleksją o rzeczywistości jako takiej, bo nie sposób oddzielić problemów z nazwaniem od bardziej elementarnych trudności z poznaniem. Miłosz jest zdania, że uniwersalna zasada bytu, jeśli w ogóle się nam objawia, dzieje się to przez kontakt zmysłowy z tym, co jednostkowe. W naszym doświadczeniu poszczególne jest najcenniejsze, lecz gdy próbujemy je nazwać, oznaczamy jego przynależność do rodzaju, gatunku, klasy przedmio-

[166] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 48–51.

tów, możemy nawet przywołać czas, miejsce, czyli okoliczność, w której mieliśmy z nim styczność. Istnieje jednak sfera niedostępna słowom, „zatrzymują się przed tym, co w owej rzeczy najbardziej własne, przed jej tajemniczą *haecceitas*..."[167]. Rodzi się w ten sposób sprzeczność między konkretem rzeczywistości a ogólnością języka, co ilustruje następujący tekst:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
Krążyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz, oddalało się.
Więc ja do cukrówki – wtedy kąt ogrodu,
złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
krzak dereniu i szelest przeminionych ludzi.
Więc ja do sapieżanki – wtedy zaraz pole
za tym, nie innym płotem, ruczaj okolica.
Więc ja do ulęgałki, do bery i do bergamoty.
Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje[168].

Ciemność to chwila przed poznaniem, które „już-już" ma nastąpić, gdy na drodze staje ogólność słów. Ludzkie usiłowanie wyrażenia, ironicznie zestawione z bezładnym owadzim lotem, rozbija się w tym wypadku o nieznajomość nazwy gatunkowej oraz o bagaż skojarzeń, które każdy z nas wiąże z różnymi pojęciami. To wszystko pociąga za sobą niemożność uchwycenia jedyności przedmiotu – dla mówiącego, a tym bardziej dla czytającego, słowo pozostaje wzorem, pod który każdy podłoży inne, wypływające z własnego doświadczenia i wyobraźni dane.

Z prawdziwą medytacją na ten sam temat mamy do czynienia w jednym z fragmentów poematu *Na trąbach i cytrze*, gdzie już nie jedna sytuacja służy jako przykład, ale autor czyni nas świadkami wielu podobnych chwil, układających się w naznaczoną goryczą niespełnienia artystyczną biografię.

Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną
w poprzek rudowłosą lalką poru.

I pończochę na poręczy krzesła, suknię zmiętą tak, a nie inaczej.

Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana
ciepłem jego nogi.

Także kota na jedynej w świecie wieży, jak układa, mrucząc,
wielkie dzieło.

Nie okręty, jeden okręt z siną łatą w kącie żagla.

Nie ulice, jest ulica, gdzie ogłasza się „Schuhmacher Pupke".

Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.

I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma
gramatyczna.

[167] Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, s. 142.

[168] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 317–318.

Nikt nie troszczy się, że kot naprawdę był autorem „Przygód Telemaka".

I ulica będzie zawsze jedną z wielu nienazwanych ulic[169].

Przywołane obrazy budzą skojarzenia z motywami spotykanymi w dawnym malarstwie rodzajowym, co sprawia, że rozważania obejmują nie tylko dziedzinę języka i poezji, lecz sztuki w ogóle. To, co utrwala jakakolwiek jej dziedzina, jest reprezentacją i nie może zastąpić istniejącego realnie przedmiotu, nigdy więc skutecznie nie wyszarpnie rzeczy przemijaniu. Artysta „widzi i opisuje" konkret, a otrzymuje i innym oferuje uogólnienie. Jest to jedna z pułapek *mimesis*[170], które autor chciałby móc ominąć, bo „Tylko to, co dzieli, nie upada. Wszystko inne jest poza trwaniem"[171]. Brzmi to jak zaprzeczenie filozoficznego idealizmu, rozumianego jako realizm pojęciowy i wyznanie przekonania, że istota znajduje się *in re*, a w oderwaniu od szczególności „upada" – inaczej mówiąc, zasadą bytu jest jedyność[172]. Stąd też rozgoryczenie artysty, który chcąc utrwalać rzeczywistość właśnie w jej jedyności, nie znajduje skutecznego narzędzia.

Nie znaczy to jednak, że niedosiężność rzeczy jest natury językowej[173], że tylko z winy języka człowiek skazany jest na niekompletność poznania. Wpisana jest ona w sposób naszego bycia w świecie oraz w naturę samej rzeczywistości. Czasami Miłosz rozmyśla o tym z pominięciem aspektu językowego, a przynajmniej nie eksponuje go na pierwszym planie:

Skrzeczała sroka i mówiłem: sroczość,
Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,
Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu,
Który odnawia się, kiedy obniża,
Nigdy nie sięgnę, a więc jej nie poznam.
Jeżeli jednak sroczość nie istnieje,
To nie istnieje i moja natura.
Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,
Wynajdę spór o uniwersalia[174].

Nie chodzi tutaj przecież o to, czy potencjalnie istniejące w polszczyźnie słowo oddaje to, co autor ma na myśli, lecz czy desygnat jest rzeczywisty. Najgłębszy wymiar rzeczywistości, który niekoniecznie musi nawiązywać do dawnego sporu o uniwersalia, pozostaje nieuchwytny, o czym szerzej mówiliśmy w rozdziale poświęconym epifanii. Czasami odsłania się tylko na moment, ale zdarza się, że ula-

---

[169] *Ibidem*, s. 59.

[170] Aleksander Fiut opisuje twórczość Miłosza jako omijanie pułapek *mimesis* (zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 11).

[171] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 58.

[172] Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, s. 144.

[173] *Ibidem*, s. 142.

[174] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 272.

tuje, zanim umysł zdąży go ogarnąć i przyswoić. Zasadniczą kwestią, z którą boryka się poeta, jest więc problem z poznaniem jako takim, a do niego dołącza się świadomość niewystarczalności języka, będącego narzędziem na którymś etapie procesu poznawczego. Czy jednak, zdaniem Miłosza, podważa to wszelką wartość języka w ludzkim dążeniu do uchwycenia rzeczywistości? Zdecydowanie nie. „Poeta jest doskonale świadom szczególnej siły uobecniania, tkwiącej właśnie w języku, w słowie – odwołującym się do jednostkowej pamięci i wyobraźni"[175]. Wykażemy to na przykładzie.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociężałe piersi, czerwonawą
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkami złota;
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień,
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło,
Tobym nie zwątpił. [...][176].

Wiersz to, jak określił sam autor, „dość przewrotny"[177], bo, z jednej strony, podaje w wątpliwość mimetyczną i ocalającą wartość słowa, a z drugiej, dostarcza nam w rezultacie to, w czego realizację ja liryczne nie wierzy – w tym wypadku opis kurtyzan weneckich, prawie równie naoczny jak obraz: bardzo plastyczny, dokładny i działający na wyobraźnię. W pewnym sensie wizja ta ma też moc częściowego wyrwania rzeczy przemijaniu, gdyż przedłużając pamięć o nich, „wzmacnia" ich istnienie i razem z nimi czeka na światło, być może światło *apokatastasis*. Paradoks polega na tym, że dowód na opisową efektywność języka stanowi zarazem wyznanie, że od tegoż medium poeta wymaga czegoś więcej – jakiegoś jeszcze pełniejszego „spotkania języka ze światem". Spotkanie to jednak jest zapośredniczone przez materię języka i jakość typową dla sztuki – konwencję. Pośrednictwo to podkreśla sam wybór motywu kurtyzan zaczerpniętego z malowidła Carpaccia. W ten sposób znowu refleksja o języku przeradza się w rozważanie o sztuce, która zamiast rzeczywistości skuteczniej objawia piękno. W tym samym utworze o znamiennym tytule *Nie więcej* padają zdania:

[...] Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni
I chryzantemy, i pełnia księżyca.

---

[175] Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, *loc. cit.*

[176] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 274.

[177] Por. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 75–79.

Ze wszystkich wysiłków poety, by maksymalnie zbliżyć się do realnego, pozostaje piękno nie tyle w znaczeniu urody świata, ile raczej harmonii słów – piękno formy. Dwa ostatnie wersy nawiązują do całkowicie skonwencjonalizowanego malarstwa japońskiego, które wartości upatrywało w doskonałym wypełnieniu wzoru formalnego. Stąd te „kwiaty wiśni / I chryzantemy..." jako wyznaczniki kanonu. W poprzednich podrozdziałach wykazywaliśmy, że dla Miłosza forma była ważna, ale niewystarczająca. Zmagał się z nią tam, gdzie oddalała go od rzeczywistości, a ideał, chociaż niedoścignięty, stawał się z biegiem lat coraz bliższy. Może dlatego prawie czterdzieści lat później pisał:

Ja jednak medytuję nad słabością języka.
Jestem bardzo stary i razem ze mną znikną słowa niewymówione,
W których mogłyby mieć dom osoby dawno umarłe.
A ja nie umiem sprawić, żeby ukazały się
Z ich tylko owalem twarzy, kształtem brwi, kolorem oczu,
I wędrują gdzieś doliną przemijania,
Ledwie że osobne w nieogarnionym tłumie
Wieków, języków, pokoleń[178].

Do stałego motywu „słabości języka", czyli uogólniania, dochodzi jeszcze jeden aspekt zagadnienia – przeczucie, że właściwe słowo, uobecniające to, co minione, jest już bardzo blisko, tylko że tym razem śmierć może przeszkodzić w dotarciu do niego. Poeta ma świadomość, że póki czas powinien zrobić jak najwięcej, bo na nim spoczywa odpowiedzialność za osoby i pokolenie, które inaczej odejdzie w niepamięć, czyli jakby w nicość.

Z tego samego późnego tomu *To* pochodzi wiersz *O!*, wyraz zachwytu nad pięknem rzeczy. W charakterze nawiązuje do wschodniej sztuki *haiku*, która krótko, ale celnie próbowała uchwycić to, co najważniejsze w kontemplowanym przedmiocie. Tym razem poezja Orientu nie symbolizuje konwencji, lecz kontemplacyjny stosunek do świata:

O, szczęście! Widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
i żadnych naszych królestw
i żadnych krajów[179].

W twórczości Miłosza, szczególnie dojrzałej i późnej, często spotykamy krótkie zapiski, notatki, które trudno określić jako wiersze. Wcześniej zostało już powiedziane, że łącznie z wycinkami encyklopedii, listów etc. stanowią one próbę poszerzenia możliwości wyrazowych poezji tam, gdzie tradycyjne środki zawo-

[178] Miłosz, *To*, s. 88–89.
[179] *Ibidem*, s. 28.

dzą. Oddają obecne w codziennym doświadczeniu momenty, w których jesteśmy świadkami czegoś istotnego, ale nie zawsze umiemy to nazwać i opisać. Wówczas drobna wzmianka jest zapisem, śladem takiej chwili, która inaczej odeszłaby w zapomnienie. Z jednej strony można mówić o poszerzeniu możliwości formy poetyckiej, z drugiej zaś ten sam zabieg może być interpretowany jako dowód na ograniczenia tkwiące w języku i bezradność poety. Mimo że do końca zdarza się Miłoszowi wyrażać nostalgię za pełniejszym słownym kontaktem z rzeczywistością, wiersze pisane w starości pokazują częściowe pogodzenie się z niemocą i bardzo efektywne działanie w obrębie możliwości, które dają środki językowe. Właśnie tak rozumieć można formę krótkich notatek, syntetycznych śladów rzeczywistości w poezji. Brakuje w nim szczegółów opisu, plastyczności, jednak liczy się obecność wymienionych rzeczy, jak to się dzieje w następujących zapiskach:

> Moja miłość we śnie, wiewiórka w leszczynie[180].
>
> Rozpościera się dolina, znaki, światło[181].

Przypominają one pierwszy wers cytowanego wyżej *haiku*: „O, szczęście! Widzieć irys". Właściwie w tym miejscu mógłby poeta zakończyć, a i tak powiedziałby bardzo dużo. A może również te jednowierszowe zapisy miały kiedyś zostać rozwinięte w dłuższe utwory, gdy tymczasem autor zanotował je, by nie uległy zapomnieniu. Pochodzą one z cyklu *Notatnik* zawierającego kilkanaście tego typu formuł. Jeśli podobnie miała się sprawa z początkiem *haiku*, to, odtwarzając proces twórczy, wolno przypuścić, że pierwszy wers mógł zaistnieć niezależnie od całości. Potem przyszła potrzeba przybliżenia tego doświadczenia i wówczas dodane zostały dwa kolejne wiersze, trzeba przyznać, niezwykłej urody. Jednak nie ku pięknu skierowane były starania poety, skoro z rezygnacją westchnął: „O, jaki bełkot żeby opisać irys" i na przeciwwagę niedoskonałemu świadectwu języka postawił nieskończoną ciągłość istnienia[182].

W dziele poetyckim Miłosza silna świadomość niewystarczalności słowa współwystępuje w tekstach z obrazami będącymi jednocześnie potwierdzeniem efektywności językowego odtwarzania świata. Można by rzec, że stopień efektywności to kategoria dostępna tylko autorowi, oceniającemu zgodność otrzymanej wizji z intencją. Zagadnienie to analizuje Jorge Guillén nie tyle w poezji, ile w spisanych wykładach *Lenguaje y poesía*. Poświęcone kilku czołowym postaciom literatury hiszpańskiej, takim jak Gonzalo de Berceo, Luis de Góngora czy św. Jan od Krzyża, prezentują zarazem Guillenowską koncepcję języka

---

[180] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 44.

[181] *Ibidem*, s. 42.

[182] Utwór *O!* jest jednym z czterech o tym tytule, jednak pozostałe w podtytule mają dane o dziele sztuki, które stało się inspiracją do ich napisania (np. „Gustav Klimt (1862–1918), Judyta (szczegół), Österreichische Gallerie, Wiedeń"). Mimo że należy do tej grupy, wolno przypuścić więc, że jego źródła były inne – nie wiemy, czy opisywany irys to kwiat widziany w naturze, czy na przykład na chińskiej miniaturze. Wiersz ten jako jedyny porusza kwestię niewystarczalności języka.

w poezji. Jej głównym założeniem jest adekwatność słowa do doświadczenia rzeczywistości: „Dla Guilléna wiara w moc języka to poetycka postawa *par excellence*"[183]. Wiarę w możliwości języka autor *Cántico* odnajduje u Berceo, konstruującego swoje wizje cudów Maryjnych oraz interwencji świętych w życie ludzkie przy użyciu mowy dnia powszedniego, na co zezwalał mu średniowieczny światopogląd, który nie oddzielał rzeczywistości codziennej od boskiej[184]. Niektórzy badacze dopatrują się reminiscencji takiej filozofii w Guillenowskich „maravillas concretas". Poniekąd na przeciwnym biegunie do sławnych *Milagros de nuestra señora* (*Cudów wprost niepojętych przeczystej Panny Marii*[185]) znajduje się rygorystyczna formalnie i skomplikowana poezja Góngory. W oczach Guilléna również ona stanowi dowód na wiarę w moc języka. Z jednej strony świadczy o zakorzenionym w mentalności człowieka baroku odczuciu przepaści między językiem codziennym i doświadczeniem rzeczywistości, jednak z drugiej tak usilne poszukiwanie słów musiało zrodzić się z przeświadczenia o ich efektywności. Apoteozę mocy języka stanowi proza poetycka żyjącego na przełomie XIX i XX wieku Gabriela Miró, który uważał, że to słowo umożliwia akt kontemplacyjny, a doświadczenie byłoby niepełne bez językowego wyrazu przyczyniającego się do nabycia świadomości rzeczy[186].

Echa podobnego sposobu myślenia pobrzmiewają w kilku utworach *Aire nuestro*, w których dopiero wypowiedzenie nazwy wieńczy drogę poznawczą. Dzieje się tak w następującym wierszu, obrazującym ludzki sposób postrzegania świata:

Sobre el ramaje un blanco
Bien erguido. ¿Qué arbusto?
Flor hacia mí. La arranco,
Fatalmente la arranco: soy mi gusto.

Esta flor huele a...
¿A jazmín?
No lo es.
¿A blancura?
Quizá.

Yo recuerdo el ataque de esta casi acidez
Como un sabor aguda.
Un sabor o un olor. Y un nombre fiel. Tal vez...
¡Sí, celinda! Perfecta: en su voz se desnuda[187].

---

[183] J. Mayhew, *Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language*, „PMLA", vol. 106, nr 5, 1991, s. 1146.

[184] Całość rozważań na temat stosunku Guilléna do języka oparta jest na wyżej cytowanym artykule Jonathana Mayhewa oraz na: Guillén, *Lenguaje y poesía*, w: *Obra en prosa*, s. 293–412.

[185] Przekład tytułu utworu Berceo podany za: *Bracia ochotni sławić imię Chrysta... czyli garść okruchów ze skarbca hiszpańskiej poezji nabożnej*, wybrał, przełożył i krótkim wstępem opatrzył A. Nowak, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 9.

[186] Guillén, *Lenguaje y poesía. Lenguaje suficiente. Gabriel Miró*, w: *Obra en prosa*, s. 328.

[187] Guillén, *Cántico*, s. 250.

Na tle bujnej zieleni biel / wzniesiona. Jaki to krzew? / Kwiat w moją stronę. Zrywam go, / nieuchronnie go zrywam: cały jestem przyjemnością. / Ten kwiat pachnie... / Jaśminem? / Nie jest nim. / Bielą? / Być może. / Pamiętam atak tej prawie kwaśności / jak smak ostrej. / Smak czy zapach. I wierna nazwa. A może to... / Tak, *celinda*[188]! Doskonała: obnaża się w swoim brzmieniu.

Motyw opisu rośliny posłużył tutaj realizacji złożonego tematu, jakim jest próba rekonstrukcji procesu rozpoznawania rzeczy. Poeta wychodzi od danych zmysłowych i zdaje się każdą z nich przepuszczać przez intelekt, tworząc w efekcie osławione Guillenowskie „imágenes para los ojos mentales" (obrazy dla oczu umysłu)[189]. Stanowią one odbicie wrażeń zmysłowych w świadomości („reflexión de los datos sensoriales en la conciencia")[190] – swoisty konglomerat tych dwóch sfer. Mają postać metafor, w których kwiat jawi się nam w układzie przedmiot-patrzący („un blanco / Bien erguido", „Flor hacia mí"). Zaintrygowany rośliną bohater przejawia swą obecność w formie czynności ukierunkowanych na obserwowaną rzecz („La arranco, / Fatalmente la arranco", „Yo recuerdo"). Potem następuje ciąg pytań i odpowiedzi – szereg przybliżeń o rosnącym stopniu pewności: od stanu niewiedzy („No lo es"), przez podszyte niepewnością „quizá" i „tal vez", aż do okrzyku „sí", oznaczającego moment poznania i zarazem będącego wypowiadanym światu „tak". Również forma graficzna wiersza, rozczłonkowanie wersów, znaki przestankowe, wykrzyknienia dodatkowo podkreślają stopniowy i niejednostajny przebieg procesu, uwydatniając ponadto towarzyszące mu emocje. W ten sposób otrzymujemy wizję rzeczywistości i obraz relacji człowieka z rzeczywistością: „etapy przejściowe i zwroty myśli w czynie"[191]. Na końcu drogi poznawczej pada nazwa „celinda", która dopiero poprzez słowo w pełni się odsłania, obnaża swoją tożsamość („en su voz se desnuda"). W pewnym sensie dążność do wypowiedzenia nazwy zbliża Guilléna do Miłosza i jest wyrazem uznania dla języka jako narzędzia poznania. Polski poeta jednak „tasując" słowa, cały czas ma wrażenie, że nie natrafił jeszcze na to najbardziej odpowiednie, gdy tymczasem autor *Cántico* dotyka pełni – „¡Sí, celinda! Perfecta...". Wierszowi *Sroczość* odpowiada Guillenowska kompozycja *Hacia el nombre* (Ku nazwie), w której opisywany w swoim dojrzewaniu kwiat wydaje się dążyć do spełnienia tego, co niesie w sobie jego nazwa:

---

[188] Hiszpańska *celinda* (łac. *Philadelphus coronarius*) to odpowiednik polskiego jaśminowca, potocznie zwanego jaśminem. Natomiast *jazmín* (łac. *Jasminum*) nosi nazwę jaśminu i nie występuje w Polsce w warunkach naturalnych. Trudno więc oddać w wersji polskiej różnicę między kwiatami, o których mowa, zwłaszcza że Guillén posługuje się ich nazwami zwyczajowymi, tak że w polskim przekładzie dla zachowania ścisłości musiałyby się pojawić terminy łacińskie. Dlatego też w tłumaczeniu wiersza zdecydowałam się pozostawić hiszpańskie słowo *celinda*.

[189] J.M. Blecua, *En torno a „Cántico"*, w: J.M. Blecua, R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, Estudios Literarios, Zaragoza 1949, s. 298. Sformułowanie to, które Blecua zastosował jako termin w analizie poezji Guilléna, zaczerpnięte zostało z utworu *Naturaleza viva* (*Cántico*).

[190] J. Gil de Biedma, *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona 1960, s. 29.

[191] *Ibidem*, s. 139.

[...] Ya principia
La flor a colorearse
Despacio. ¿Sólo rojiza?
No, no. La flor se impacienta,
Quiere henchir su nombre: lila[192].

[..] Już kwiat / zaczyna rumienić się / powoli. Tylko czerwonawy? / Nie, nie. Kwiat niecierpliwi się, / chce nabrzmieć swoją nazwą: bez.

Nasuwa się tu skojarzenie z realizmem pojęciowym, który również przypisywano Guillénowi jako autorowi utworu *Los nombres* (Nazwy)[193].

Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

De las cosas. La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, y la memoria
De su tránsito, prisa,

Prisa de vivir más.
A largo amor nos alce
Esa pujanza agraz
Del Instante, tan ágil

Que en llegando a su meta
Corre a imponer Después.
Alerta, alerta, alerta,
Yo seré, yo seré.

¿Y las rosas? Pestañas
Cerradas: horizonte
Final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres[194].

Świt. Horyzont / półotwiera powieki / i zaczyna widzieć. Co? Nazwy. / Są pod patyną / rzeczy. Róża / wciąż nazywa się / dziś różą i pamięć / jej przemijania, pośpiech, / pośpiech, by żyć więcej. / Niech ku długiej miłości wzniesie nas / ten cierpki pęd / Chwili tak zwinnej, / że docierając do mety, / spieszy się, by nastało Potem. / Alarm, alarm, alarm, / Ja będę, będę. / A róże? Zamknięte / powieki: horyzont / ostateczny. Może nic? / Ale pozostają nazwy.

Zestawiona zostaje tutaj tymczasowość tego, co jednostkowe z trwałością idei, odnoszących zwycięstwo nad nicością. Dla zobrazowania kontrastu autor wybrał symbol ulotności, jakim w kulturze europejskiej od wieków była róża[195]. Róża-rzecz szybko przemija, a idea tego mijania, tak jak inne jej atrybuty wpi-

[192] Guillén, *Cántico*, s. 293.

[193] Fragment tego utworu został przetłumaczony przez Martę Szafrańską pod niefortunnym z punktu widzenia jego filozoficznego wydźwięku tytułem *Imiona* (zob. L.F. Vivanco, *Jorge Guillén, poeta czasu*, przeł. M. Szafrańska, „Literatura na Świecie", 1983, nr 1, s. 26).

[194] *Ibidem*, s. 27.

[195] Por. Blecua, *En torno a „Cántico"*, s. 274–279.

sane są w jej nazwę, trwającą mimo upływu czasu. Czy jednak wolno powiedzieć, że jest to realizm pojęciowy lub nominalizm, ku czemu wydaje się skłaniać na przykład Ricardo Gullón w słowach:

> Gdy wcześniej napisałem, że celem twórczości poetyckiej jest wyciągnięcie z rzeczy ich istoty, przeczucia niezmiennej pewności ukrytej w pozornej ulotności, miałem na myśli, że tą istotą są nazwy?[196]

Sądzę, że nie – takie interpretacje wydawały się być może uzasadnione w przypadku dwóch pierwszych wydań *Cántico*, w których tendencja do abstrakcji, wyciągania z rzeczy jej esencji lub/i jakości była bardziej wyraźna. Jednak już wtedy w równym stopniu dał się zauważyć zachwyt jednostkowym istnieniem („exaltación de lo concreto")[197]. W świetle kolejnych części *Aire nuestro* również upadają teorie o abstrakcjonizmie i idealizmie poety. Owszem, pojawiają się w tej poezji reminiscencje różnych koncepcji filozoficznych, niemniej nie należy ich traktować jako opowiedzenia się za którąś z nich. Guillén jest przede wszystkim poetą i w sposób poetycki przetwarza pewną wiedzę erudycyjną, używając jej dla pełniejszego zbliżenia się do rzeczywistości. Także przekonanie o pozaczasowym trwaniu nazw ukazuje jeszcze jeden aspekt ludzkiego pojmowania rzeczywistości.

„Todo, por fin, se nombra" (Wszystko w końcu wypowiada swoją nazwę)[198] – ten cytat z utworu *Paso a la aurora* wydobywa kolejne znaczenia nazwy u Guilléna. Łączy adamiczny motyw brania rzeczy w posiadanie przez akt nazywania z motywem twórczości poetyckiej, czyli szukania wyrazu i zarazem formy porządkującej. W godzinie świtu światło wydobywa nazwy jak kształty z nicości w dzień stworzenia. Rozpoznawanie przedmiotów, ich identyfikacja w umyśle powiązana jest z przyporządkowaniem nazwy: „¡Qué de objetos! Nombrados, / Se allanan a la mente" (Ileż przedmiotów! Nazwane / układają się w umyśle)[199]. Właśnie to się dzieje, gdy bohater, niczym pierwszy rodzic, mówi:

> Y ágil, humildemente,
> La materia apercibe
> Gracia de Aparición:
> Esto es cal, esto es mimbre[200],
> I zręczna, z pokorą, / materia zapowiada / Łaskę Objawienia: / to jest wapno, to jest wiklina.

Poeta zrywa tu z antropocentryzmem, można bowiem odnieść wrażenie, że nazywanie wypływa z samej materii, która w ten sposób objawia się człowiekowi.

Powyższe przykłady ukazują funkcjonowanie słowa i języka w poezji Guilléna. Prowadzą one do wniosku, że autor żywił silne przeświadczenie o wy-

[196] R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, w: J.M. Blecua, R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, s. 61.

[197] J. Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén y „Aire nuestro"*, wyd. 3 (rozsz.), Gredos, Madrid 1974, s. 250.

[198] Guillén, *Cántico*, s. 111.

[199] *Ibidem*, s. 21.

[200] *Ibidem*, s. 22.

starczalności języka, choć w wierszach nie rozważał tej sprawy tak otwarcie jak Miłosz. Kwestia niewyrażalności i słabości słowa pojawia się natomiast w wykładach *Lenguaje y poesía* poświęconych mistykowi Janowi od Krzyża oraz poecie postromantyzmu Gustavo Adolfo Bécquerowi. W obu przypadkach Guillén wykazuje, że z punktu widzenia ich wierszy odtworzenie rzeczywistości wydaje się czytającemu kompletne i adekwatne. Wyrażana niejednokrotnie słabość języka dostrzegalna jest tylko dla samych twórców, których intencją jest utrwalenie pewnych stanów przedpoetyckich, ocenianych przez nich bądź powszechnie uważanych za niewyrażalne, takich jak doznania mistyczne. Analizując poezję karmelity, Guillén stwierdza, że odbierana jako liryka miłosna cechuje się doskonale celnym wyrazem. O poetyckim niespełnieniu autora dowiadujemy się z obszernych komentarzy, w których zdradza on mistyczny charakter przeżyć i boleje nad tym, że to, co zamknięte w wierszach, ma się nijak do rzeczywistości. U Jana od Krzyża, Bécquera, a być może do tej samej grupy zaliczyłby autor Miłosza, niewystarczalność słowa jest nie tyle wpisana w ich poezję, ile w intencję twórcy – to, co niewypowiedziane jest więc zjawiskiem z definicji pozapoetyckim[201]. W mniemaniu Guilléna przestudiowani przezeń wyznawcy sceptycyzmu językowego pozostawili nam przykłady jak najbardziej efektywnego użycia słów.

Zauważmy, że wprowadzona tu została kategoria pozapoetyckości, a właściwie prepoetyckości, zestawiająca owoc tworzenia z poprzedzającymi je założeniami. Ángel Valente proponuje, by przez jej pryzmat potraktować także dzieło samego Guilléna, które prawdopodobnie dlatego przemawia z taką siłą, że nie do końca pokrywa się z poetyką wystarczalności słowa, określoną przez Mayhewa jako *poetics of linguistic faith*[202]. Sama lektura *Aire nuestro* nie komunikuje jej czytelnikowi, wszak dzieło to również rodzi się z niewypowiedzianego, ze sławnych *claroscuros*. Można powiedzieć, że to one domagają się ekspresji i żądają formy jako przeciwwagi. Zdaniem Mayhewa poeta tak mocno skupia się na konstruowaniu formy, że zamiast reprezentować czy odtwarzać (*recrear*) rzeczywistość, co przecież stanowi dla Guilléna główny cel jego twórczości, oferuje coś zamiast niej, mimetyzm zamienia się w hipermimetyzm (*hypermimeticism*):

> [...] Guillén odrzuca poetykę niewyrażalności, zakładając, że język twórców musi być niezależny od ich przedpoetyckiego doświadczenia. Tym samym nie udaje mu się rozpoznać generatywnej siły niewystarczalności języka. Jego własna wiara w język wystarczający prowadzi go jednak dużo dalej niż poetyka mimetyczna, o której pisało wielu krytyków. W utworach *Cántico* buduje anonimowy świat językowy rzucający cień na tę pozornie niekwestionowaną wiarę w zdolność języka do przedstawienia rzeczywistości[203].

Powyższy sąd jest tylko częściowo uzasadniony – wykazuje mianowicie jednostronność Guillenowskiej lektury innych poetów. Odnośnie do jego poezji warto podkreślić, że on sam nie uważał się za formalistę, w znaczeniu, o jakim mowa

[201] Mayhew, *op. cit.*, s. 1150.
[202] *Ibidem*, s. 1151.
[203] *Ibidem*, s. 1154.

w cytowanym artykule. Skrytykował lekturę *Cántico* jako realizacji ideału poezji czystej i abstrakcyjnej. Uważam, że odtwarzająca strukturę świata staranna i skomplikowana budowa jego dzieła nie pretenduje do zaistnienia zamiast lub obok rzeczywistości, ale ma na celu lepsze jej poznanie, ogarnięcie kategoriami rozumu, uporządkowanie. Szczególnie jasna staje się ta intencja, gdy przeczytamy *Cántico* w świetle kolejnych tomów *Aire nuestro*, wykazujących coraz mniej pokrewieństw z nurtem *la poésie pure*. Nie jest to tradycyjnie rozumiany mimetyzm, gdyż poza samą widzialnością świata reprezentuje ją w powiązaniu z ludzkimi mechanizmami jej odbioru. Co się zaś tyczy wystarczalności języka, trudno rozstrzygnąć, czy autor, czy czytelnik powinien być jej sędzią. Ocena autorska, dokonywana przez pryzmat intencji, ma tę zaletę, że jest jedna, podczas gdy czytelniczych może być wiele, tak samo jak i kryteriów. Moim zdaniem poezja Guilléna i Miłosza dostarczają równie pełnego językowego obrazu rzeczywistości, natomiast należy uznać fakt, że dla jednego był on wystarczający, gdy tymczasem drugi odczuwał istnienie czegoś, co wymykało się jego słowu.

III. Poezja Guilléna i Miłosza w dążeniu do mistycznego doświadczenia rzeczywistości

W omówieniu antologii *Wypisy z ksiąg użytecznych*, od której przywołania rozpoczęliśmy nasze rozważania o poezji, padają słowa „[...] poezja, aby stać się użyteczną, musi być najpierw: poezją jasnego sensu, potem: poezją widzialności świata, wreszcie: poezją olśnienia..."[1]. Zarówno twórczość Guilléna, jak i Miłosza spełnia te trzy warunki użyteczności: jasno podaje sens, mimo różnego rodzaju komplikacji języka poetyckiego, nakierowana jest na odbiór rzeczywistości zmysłowej, a skutkiem spotkania z realnym jest zachwyt i „śpiew". W niniejszym rozdziale zajmiemy się analizą konkretnych utworów, zawierających zapis chwil intensywnego kontaktu z rzeczywistym, a zostaną one zaprezentowane według pewnego klucza. Jako że uznajemy poezję za jeden z dostępnych człowiekowi sposobów poznania, będziemy chcieli ukazać drogę, która prowadzi od stanu niepewności czy niewiedzy do momentu rozpoznania, owocującego poczuciem szczęścia. Wówczas owocem poznania staje się ekstatyczny hymn radości, której być może nie dałoby się wyrazić w zwykłej mowie, natomiast owszem znajduje ekspresję w pieśni. Są to chwile, gdy Guillén woła: „¡Ya sólo sé cantar!" (Już tylko umiem śpiewać!)[2], a Miłosz, podsumowując wiele podobnych doświadczeń, powie: „Do tego byłem wezwany: / Do pochwalania rzeczy, dlatego, że są"[3].

U obu twórców dążenie do obcowania z realnym zdradza pewną analogię do drogi mistycznej. Pierwotny stan niepewności porównywany bywa do ciemności nocnej, jak u Jana od Krzyża w *Noche oscura*, i wymaga od ja lirycznego cierpliwego oczekiwania. Bliskość widzenia rzeczywistości zwiastują pierwsze promienie i przebłyski jasności, więc przeżycia te, którym towarzyszą różne rodzaje zjawisk świetlnych, często przychodzą o świcie lub mają miejsce w pełni południa. Czynnik świetlny przywodzi na myśl wspomniany już motyw *claritas*, łączący właściwości natury i obserwowanych przedmiotów z kompetencją umysłu. Samo widzenie rzeczywistości może być wizją klarowną, przejrzystą,

---

[1] M. Stala, *Użyteczne olśnienia. Na marginesie „Wypisów z ksiąg użytecznych"*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 231.

[2] J. Guillén, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona 1998, s. 76.

[3] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 221.

o ostrych kształtach, ale bywa także ekstazą, stanem zatracenia się w kontemplacji aż do poczucia jedności z widzianym. Wtedy śpiew, szczególnie u Miłosza, ustaje, gdyż „nie ma w języku wyrazów, żeby nazwać..."[4].

Momenty epifaniczne przychodzą nagle lub wieńczą długi czas kontemplacji, potrzebnej, by, widząc zwykłe przedmioty i krajobrazy, naraz zobaczyć więcej. Kontemplacja jako postawa życiowa jest konieczna, aby doświadczać rzeczywistości, więc w pewnym sensie poezja rzeczywistości musi być również poezją kontemplacji, czyli stanu tak głębokiego wniknięcia w przedmiot, że aż chce się go wyrazić słowem, czasami zaś słowo staje się zbędne. W podrozdziale poświęconym stosunkowi do Ja pisaliśmy o potrzebie odwrócenia uwagi od siebie i zwrócenia się ku światu, bo właśnie wtedy osiąga się równowagę i samoświadomość na tle rzeczy. Guillén zauważa swoją zależność od nich:

¡Oh perfección! Dependo
Del total más allá,
Dependo de las cosas.
Sin mi son y ya están

Proponiendo un volumen
Que ni soñó la mano[5].

O doskonałości! Zależę / od ogółu tego, co poza mną, / zależę od rzeczy. / Beze mnie istnieją i już tu są, / proponując objętość, / o jakiej nawet nie śniła moja ręka.

Jest ona natury nie tyle ontologicznej, ile epistemologicznej, bo dla Guillenowskiego bohatera poznanie nie byłoby możliwe w oderwaniu od rzeczy. Sam siebie postrzega jako dialogujące z rzeczywistością Ja („un yo en diálogo con la realidad")[6] i jest to układ, w którym człowiek i przedmiot są równorzędnymi partnerami:

[Człowiek] poznaje samego siebie [...] dzięki kontaktowi z tym, co nie jest nim. Niczym byłby podmiot bez owej siatki powiązań z przedmiotem, z przedmiotami. One tu są z siebie i przed sobą, autonomiczne i wyposażone w najwyższą jakość: są rzeczywiste. [...] człowiek afirmuje samego siebie, afirmując Stworzenie [...][7].

Autonomii przedmiotów świadom jest też Miłosz, również uznający poznawczą zależność od nich. Szczególnie elementy natury, odnawiając się co roku i powtarzając cykl witalny, przekonują nas o ciągłości bytu, podczas gdy wszystko ludzkie przypomina o przemijaniu:

Bądźcie sobą, rzeczy tej ziemi, bądźcie sobą.
Nie polegajcie na nas, na naszym oddechu,
Na fantazjach zdradliwego i chciwego oka.
Tęsknimy do was, do waszej istoty,

[4] Por. Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 102.

[5] Guillén, *Cántico*, s. 23–24.

[6] J. Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 776.

[7] *Loc. cit.*

Abyście trwały takie, jak w sobie jesteście,
Czyste i nie oglądane przez nikogo[8].

Pewnie dlatego nie warto epistemologicznych podstaw szukać w człowieku – tyle nam pozostało po wiekach rozważań filozoficznych, w kulturze Zachodu skoncentrowanych od dawna na kontraście podmiotu i przedmiotu, a w ostatnich stuleciach bardziej nawet na samym podmiocie. Ta filozofia, zdaniem Miłosza, nie sprawdziła się i stąd jego zainteresowanie zmysłową stroną istnienia: „Opisuję to dlatego, że zwątpiłem o filozofii / I świat widzialny to wszystko, co po niej zostało"[9].

Poezja Miłosza i Guilléna jest więc poezją widzialności świata, udostępniającej się i odsłaniającej coraz głębsze warstwy podczas kontemplacji. O autorze *Aire nuestro* wielokrotnie pisano jako o poecie wzroku[10], czego przesłanka pojawia się już w pierwszej strofie *Cántico*:

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) –¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro![11]

(Dusza powraca do ciała, / zmierza ku oczom / i zderza się.) – Światło! Ogarnia / całe moje jestestwo. Zadziwienie!

Następuje tu zrównanie duszy, pojmowanej jako świadomość, ze wzrokiem. Wynika stąd, że organem, przez który intelekt kontaktuje się ze światem, jest oko. W dziele Guilléna rzeczy istnieją, bo są widziane[12], dlatego nie dziwi prawdziwa pasja obserwacji, poświadczona przez wiele wypowiedzi w stylu: „Mirad bien" (Patrzcie dobrze)[13], „Ven a ver" (Chodź i zobacz)[14], „– Mira. ¿Ves? Basta" (– Patrz. Widzisz? To wystarczy)[15]. We wzroku ponadto spotykają się inne zmysły[16], współpracując z nim, by uzyskać jak najpełniejszy obraz rzeczywistości.

---

[8] Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 19.

[9] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 28.

[10] Por. R. Xirau, *Lectura a „Cántico"*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 133; J. Gil de Biedma, *„Cántico". El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona 1960, s. 146.

[11] Guillén, *Cántico*, s. 17.

[12] „W Guillenowskiej fizyce rzeczy istnieją, ponieważ są widziane. Stąd przewaga wrażeń optycznych nad pozostałymi. Obrazy *Cántico* są prawie zawsze wizualne [...]" (zob. J.M. Blecua, *En torno a „Cántico"*, w: J.M. Blecua, R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, Estudios Literarios, Zaragoza 1949, s. 203).

[13] Guillén, *Cántico*, s. 38.

[14] *Ibidem*, s. 39.

[15] *Ibidem*, s. 207.

[16] Amado Alonso określa to zjawisko jako „zbieganie się wszystkich zmysłów we wzroku" (zob. A. Alonso, *Jorge Guillén, poeta esencial*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, s. 120).

Ale to przede wszystkim „naocznie" odbiera człowiek światło, za którym zaczyna dążyć powodowany zadziwieniem – źródłem każdego dążenia. Ta motywacja przyświeca zarówno Guillénowi, jak i Miłoszowi, który powiedział o sobie: „Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie"[17]. To właśnie ten stan umysłu każe patrzeć i rodzi świeżość spojrzenia, oddalając nudę. U obu poetów mamy do czynienia z głodem patrzenia, zaspokajanego tylko w kontemplacji:

> Posiadanie rzeczywistości to posiadanie duchowe; nie osiąga się go jednak poprzez idee ale przez wejście w fizyczny kontakt z rzeczami. [...] głód patrzenia, który zostaje nasycony tylko w kontemplacji[18].

Jednak obaj twórcy trochę inaczej pojmują samą kontemplację. Miłosz w przedmowie do *Wypisów...* zauważa zasygnalizowane przez nas wcześniej różnice między filozofią Wschodu i Zachodu w odniesieniu do relacji podmiot–przedmiot. Właściwie nie neguje założeń myśli zachodniej, której sam jest przecież spadkobiercą – jedynie w poezji wyraz rozczarowania jest tak silny, jak w cytowanych wyżej wersach. Natomiast u pozostających pod wpływem taoizmu i buddyzmu artystów i myślicieli Orientu cenna wydaje mu się taka postawa kontemplacyjna, w której „patrzeć znaczyło utożsamiać się niejako z rzeczą, na którą się patrzy, i wzmacniać w ten sposób jej bycie"[19]. Takiej umiejętności Miłosz nie rezerwuje tylko dla tamtego kręgu kulturowego, dostrzega ją także u niektórych twórców Zachodu, którym w dziedzinie sztuk plastycznych przewodzi Cézanne. Podobne aspiracje można przypisać wielu poetom, których wiersze składają się na Miłoszową antologię, u niego samego zaś stają się one bardzo wyraźne od lat sześćdziesiątych. Można wręcz odnieść wrażenie, że autor świadomie kształtuje w sobie postawę mającą pewne cechy wspólne z Zen. Wiemy, że jego fascynacja – o ile nie jest to zbyt silne słowo – filozofią i mistyką Wschodu poparta została lekturami, inspirowanymi być może przez Thomasa Mertona, który udostępniał Miłoszowi własne pisma na ten temat[20]. Ponadto ślad w jego świadomości pozostawił kontakt z przekładami na angielski dawnej poezji chińskiej i japońskiej. Później sam zdecydował się za pośrednictwem tych wersji adaptować ją do języka polskiego[21]. Nie negując typowo europejskiego sposobu myślenia o świecie, wzbogacił swoją myśl o elementy Zen, potraktowane raczej poetycko niż „religijnie". Na przykład bezpośredniej inspiracji natrafiamy w *Epigrafie* autorstwa Saisho, przetłumaczonym i zamieszczonym w tomie *Nieobjęta ziemia*:

---

[17] Cz. Miłosz, *To*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 25.

[18] J. Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, Ed. y Librería General Victoriano Suárez, Madrid 1953, s. 68.

[19] Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 11.

[20] Por. T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 120.

[21] Guillén również przełożył na hiszpański kilkanaście utworów z tego gatunku (zob. J. Guillén, *Aire nuestro. Y otros poemas*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 457–458, 460–462).

Nim zacząłem studiować Zen, widziałem góry jako góry, wody jako wody. Kiedy nauczyłem się trochę Zen, góry przestały być górami, wody wodami. Ale teraz, kiedy zrozumiałem Zen, jestem w zgodzie ze sobą i znów widzę góry jako góry, wody jako wody[22].

Ta krótka parabola próbująca uchwycić sedno Zen, doskonale obrazuje również naturę inspiracji, którą polski poeta zaczerpnął ze wschodniej praktyki. Umożliwiła mu ona spojrzeć na własny, zachodni, sposób myślenia z zewnątrz, po to, by w końcu w jego obrębie znaleźć właściwą drogę. W dziedzinie poszukiwań poetyckich zachowuje się on podobnie jak Merton na niwie duchowej. Ten ostatni podąża do duchowych źródeł Orientu w celu zasilenia nimi chrześcijańskiego życia monastycznego.

Chcąc uchwycić istotę kontemplacji u poetów hiszpańskiego i polskiego, warto przybliżyć założenia Zen, nie wdając się jednak w dogłębne teoretyczne rozważania o tej pełnej sprzeczności praktyce duchowej[23]. Podejście obu twórców do rzeczywistości wykazuje pewne analogie do postawy mistrzów Wschodu przede wszystkim w krytycznym nastawieniu do umieszczenia ja w centrum wszelkich poszukiwań. Wyniesione do tej rangi przysłania istotę bytu i tylko rezygnacja z prymatu ja zbliża nas do „rozumienia sensu i celu życia, a nawet samej natury bytu"[24]. W tradycji orientalnej jest to postawa naturalna, gdyż wynika z konstytuującego ją sposobu myślenia, w którym podmiot i przedmiot nie muszą pozostawać w kontraście. Spotkanie z rzeczywistością odbywa się nie poprzez teoretyczne wyjaśnienia, lecz w codziennej praktyce, w dyscyplinie prostoty, milczenia, zapomnienia o sobie, w ponawianych aktach kontemplacji[25]. Zen, jak określa Merton, jest „konkretną i przeżywaną ontologią"[26]. Mówi się, że w buddyzmie oświecenie następuje w konsekwencji roztopienia się ja w pustce. Na pewno nie o to chodzi Guillénowi i Miłoszowi, jednak w ich dziele również widoczna jest tendencja do szukania wiedzy o bycie poza opozycją podmiot–przedmiot, w poczuciu jedności tych dwóch porządków, w ich „konwergencji". Tak możliwe jest „bezpośrednie uchwycenie bytu w jego «takości» i «otości». [...Zen] nie wypowiada się na temat metafizycznej struktury bytu i istnienia, lecz wskazuje wprost na byt, nie wdając się w spekulacje"[27]. Ten sam walor wskazywania przypisuje poezji Czesław Miłosz[28], a pewnych podobieństw z myślą wschod-

[22] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 130.

[23] Zasadnicza sprzeczność uwidacznia się m.in. w trudności zdefiniowania Zen, które nie jest „ani religią, ani filozofią, ani systemem myśli, ani doktryną, ani ascezą" (zob. T. Merton, *Zen*, w: *Myśli o Wschodzie*, Gaudium, Homini, Lublin–Kraków 2003, s. 57).

[24] T. Merton, *Mistycy i mistrzowie Zen*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2003, s. 5–6.

[25] *Ibidem*, s. 15.

[26] *Ibidem*, s. 7.

[27] *Ibidem*, s. 19–20.

[28] Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 10. O uchwyceniu „takości" przedmiotu (*suchness*) pisze także we *Wprowadzeniu* do własnych przekładów *haiku* (zob. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: *Haiku*, Księgarnia Haiku, Kraków 2001, s. 13–14).

nią wolno się dopatrywać również w jego zmaganiach z niemożnością wniknięcia w to, co w rzeczach najbardziej własne, w ich *haecceitas*[29]. Bohater jego wierszy czuje, że najpełniej mógłby zbliżyć się do rzeczywistości, przekraczając w kontemplacji granice ja:

> Wraca po latach, niczego nie żąda.
> Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
> Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
> Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
> Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja[30].

Owo „czyste patrzenie bez nazwy" w jego mniemaniu nie niesie ze sobą zagrożenia nieistnieniem, chociaż wydaje się, że znikają wszystkie wyznaczniki odrębności podmiotu. Lęk ustaje, ponieważ pokonanie przywiązania do ja znosi obsesję przetrwania, będącą źródłem lęku i cierpienia[31]. Autor wyobraża sobie, że gdyby istniało życie po śmierci, mogłoby polegać na doskonałym trwaniu w kontemplacji:

> Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
> tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.
>
> Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje
> Ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
> Całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy[32].

Niemniej tymczasem bohater Miłosza – którego wolno nam utożsamić z poetą, na co wskazuje tytuł *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* – ma świadomość, że na razie dostępne mu są tylko chwile kontemplacji, gdyż za bardzo podlega pragnieniom, żądzom, czyli dyktatowi ja:

> Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są nienasycone.
>
> Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach,
> Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany marzeniami porno.
>
> [...]
>
> Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego,
> a one są jak znak ekstatycznego obcowania.
>
> Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji,
> i w połowie z apetytu[33].

---

[29] M. Stala, *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, s. 142.

[30] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 148.

[31] Merton, *Mistycy i mistrzowie Zen*, s. 14.

[32] Miłosz, *To*, s. 23–24.

[33] *Ibidem*, s. 23.

Tkwi w tych słowach głęboka znajomość natury ludzkiej, wyjaśniająca, dlaczego postawa, do której aspiruje na przykład Zen, wymaga od człowieka praktyki. Autor nie potępia pragnienia, uznaje je za motor wszelkich poszukiwań, ale to także ono skazuje nas na nienasycenie, natomiast kontemplacja daje poczucie szczęścia i harmonii.

W wymarzonej wizji życia po śmierci, gdy ludzka natura ulegnie przemianie w czyste patrzenie, a wszystko inne pozostanie takie samo – zmysłowe i „ziemskie" – co najwyżej przemienione w nieprzemijalne (dzięki *apokatastasis*), widzimy częściową analogię do rozważań Guilléna. Obaj twórcy nobilitują bowiem to, co namacalne, „ziemskie". Miłosz jednak po latach wątpienia, gdy nie wiedział, czy kiedyś przyjdzie mu ujrzeć „podszewkę świata / Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca"[34], zaczyna ufać. W późnej poezji pojawia się nadzieja, że jest możliwa taka „druga przestrzeń", w której „nie będzie Ja, będzie zapatrzenie"[35] i to zdaje się poecie wystarczać. Guillén w *Lugar de Lázaro* (Miejsce Łazarza), wielkim poemacie z tomu *Clamor*, wypowiada pochwałę doczesności przeciwko umieraniu. Śmierć określa jako przerwanie komunii wszystkich stworzeń („aquella concordancia venturosa / Del ser con todo el ser." – owej szczęśliwej zgodności / pojedynczego istnienia z całym bytem)[36], której widzialnym znakiem jest oddech (*aire nuestro*). W szarych i pozbawionych form zaświatach biblijny brat Marty i Marii nie może się odnaleźć i dlatego prosi Boga o przywrócenie do życia. Powróciwszy do swoich, bardziej niż kiedykolwiek będzie się rozkoszował chlebem powszednim na sosnowym stole:

> La casa,
> En la casa la mesa,
> Y a la mesa los tres ante su pan:
> Volumen de alegría
> Común sobre manteles
> O madera de pino[37].
>
> Dom, / w domu stół, / a przy stole ich troje nad swoim chlebem: / bryłą powszedniej / radości na obrusie / albo na sosnowym drewnie.

Cieszy się też integralnością własnej osoby, czyli istnieniem świadomości w ciele, sławnym Guillenowskim *soy* i *estoy*[38], brzmiącym w *Cántico* z zadziwieniem odkrycia jako „Soy, más, estoy" (Istnieję, więcej, jestem tu)[39], gdzie bycie czasowo-przestrzenne jest jakby czymś naddanym, szczególnym radosnym darem. Tutaj definicja istnienia radykalizuje się dużo bardziej: „Soy – porque estoy" (Istnieję

---

[34] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 285.

[35] Por. Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 38.

[36] J. Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987, s. 202.

[37] *Ibidem*, s. 210.

[38] Niemożliwa do dokładnego oddania po polsku gra dwóch czasowników „być" (*ser*, *estar*), oznaczająca „jestem – istnieję i znajduję się".

[39] Guillén, *Cántico*, s. 19.

– bo jestem tutaj). Nie może być afirmacji bytu w oderwaniu od doświadczenia bycia w przestrzeni[40]:

Pero sólo aquí me ahínco.
Mi centro es esta calleja
Donde tu siervo, tu Lázaro
Pobre es Lázaro de veras.
Entre la mente y la piel,
Mi fervor y mis flaquezas,
Y gracias a tantas formas
Firmes que se me demuestran,
Soy – porque estoy.
Yo aquí soy
Yo, yo mismo: carne y hueso[41].

Ale tylko tu mój zapał. / Moim środkiem jest ta ulica / gdzie Twój sługa, Twój Łazarz / jest prawdziwie ubogim Łazarzem. / Między umysłem a skórą, / mą gorliwością i słabością, / dzięki tak wielu pewnym / kształtom, które pokazują mi się, / istnieję – bo jestem tutaj. / Ja tu jestem, / ja, ja sam: krew i kości.

Od momentu powrotu z zaświatów pełnię szczęścia Łazarza burzy myśl o nieuchronności śmierci, która i jego, tym razem nieodwracalnie, pewnego dnia spotka. Dla autora *Aire nuestro* nie ma bowiem większego dobra niż obcowanie z rzeczywistością ziemską, jedyną realnie istniejącą:

Gozo de estar allí,
Allí, sobre aquel suelo recorrido
Por los pies y los ojos que recuerdan,
Bajo el árbol en sombra,
Frente a la flor que desde lejos huele.
Aquel olmo de abrazo mantenido,
El ciprés por su fila,
Sosiego siempre del contemplador.
Y como una sorpresa los ataques
De jazmín, de azahar:
Aroma con un fondo palpitado,
Tan íntimo,
De tardes con jazmín, con azahar,
Vivas en emisiones instantáneas[42].

Przyjemność bycia tam, / tam, na tamtej ziemi deptanej / przez stopy i oczy, które pamiętają, / pod drzewem w cieniu, naprzeciw kwiatu pachnącego z dala. / Tamten wiąz w ciągłym uścisku, / i cyprysy w rzędach, ukojenie zawsze kontemplującego. / I jak zdumienie – uderzenia / jaśminu i kwiatu pomarańczy: / zapach pulsujący wspomnieniem / tak intymnym, / wieczorów z jaśminem, z kwiatem pomarańczy, / żywych w nagłych wyziewach.

---

[40] Por. A.M. Couland, *La problématique du temps dans „Aire nuestro" de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 169.

[41] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 216.

[42] *Ibidem*, s. 211.

Ten hymn pochwały doczesności wypowiedziany został przez bohatera już po powrocie z zaświatów, jakby radość życia, niekoniecznie ta uświadomiona, była tym bardziej intensywna w obliczu nieuchronności przemijania. Takie wrażenie można odnieść podczas lektury tego fragmentu, lecz jest ono weń wpisane raczej między wersami. Trudno oczekiwać u Guilléna bezpośredniej deklaracji takiego poglądu. Miłosz odważniej kojarzy urodę życia z prawem przemijania i niejednokrotnie czytelnik jego wierszy uświadamia sobie, iż tym większy zachwyt autora istnieniem, im bliższa jest chwila odejścia. W *Aire nuestro* zawsze panuje przekonanie: życie i zachwyt mimo śmierci, u Miłosza zdarza się paradoks: życie i zachwyt, dlatego że śmierć. A oto podobny do wyżej przytoczonego Guillenowskiego obrazu kontemplacji natury:

Szmer przezroczystej wody na kamieniach
w jarze pośrodku wysokiego lasu.
Jaśnieją w słońcu paprocie na brzegu,
piętrzy się nieogarniona forma liści
lancetowatych, mieczykowatych,
sercowatych, łopatowatych,
karbowanych, ząbkowanych,
piłkowatych – i kto to wypowie.
I kwiaty! Białawe baldachy,
modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
różyczki, grona.
Siedzieć i patrzeć
na uwijanie się trzmieli, loty ważek,
podrywanie się muchołówki,
w plątaninie łodyg pośpiech czarnego żuka.
Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
„Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
albo życie, którego warunkiem jest śmierć,
i to upajające ciebie piękno"[43].

Wyobrażenie ewentualnych zaświatów pokazuje istotną różnicę między pojmowaniem kontemplacji przez obu poetów. U Guilléna kontemplacja także skierowana jest ku „otro que yo", jednak nie ma ona znamion zniesienia granicy między „ja" i „nie-ja" – rozmycie form powodowałoby zbyt mocne skojarzenia z niebytem. W pewnym stopniu zachodzi utożsamienie między podmiotem i przedmiotem, ale nie aż do zatarcia odrębności. Pamiętajmy, że dla autora *Aire nuestro* kształt, gęstość, objętość i inne fizyczne jakości stanowią o istnieniu rzeczy, wyodrębniają je z chaosu, składają się na *estar*, potwierdzające, a może nawet warunkujące *ser*. Dlatego na tle przedmiotów bohater chce doświadczyć własnej odrębności. W kontemplacyjnym akcie to nie tyle on zasila ich byt, ile one potwierdzają i zasilają jego istnienie. Pełnia obcowania z rzeczywistością w wierszach Guilléna wiąże się z odczuciem harmonii, jedności z całym stworzeniem, która to sytuacja oznacza jasne i ostre widzenie kształtów. Mimo że są to momen-

[43] Miłosz, *To*, s. 27.

ty ekstatyczne, rzadko dochodzi do zacierania granic między podmiotem a tym, co nim nie jest. Jednak skupienie uwagi na świecie, czyli odwrócenie jej od siebie, także u niego łagodzi lęk przed śmiercią.

Polski poeta chciałby całkowitego rozpłynięcia się w kontemplowanej całości, ale takie momenty zdarzają się tylko czasami. Częściej boryka się z poczuciem, że nie może wniknąć w czyste bycie rzeczy. Z drugiej strony doznawanie własnej i przedmiotów odrębności, podobnie jak u Guilléna, przekonuje, że świat nie jest ludzkim urojeniem, ale że istnieje realnie[44]. Niekiedy bohater ma wrażenie, że sięgnięcie w istotę rzeczy nastąpi lada moment, jednak fakt ten nie dochodzi do skutku:

> Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kraciastych sukniach
> Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.
> Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności
> Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna[45].

W ogóle Miłoszowi rzadko towarzyszy poczucie pewności, im większa chęć intelektualnego i zmysłowego posiadania rzeczywistości, tym silniejsza frustracja. Może dlatego, że jak pisze Aleksander Fiut, poeta chce oprzeć swoją wizję na szczególe, który zamykałby w sobie pełną sprzeczności prawdę o świecie: zmienność i stałość, niepowtarzalność i ogólność naraz. Przy takim założeniu kategorie umysłu i zdolność reprezentacyjna języka częściowo zawodzą. Jednak Miłosz nie rezygnuje z żadnej szansy. Zestawianie ze sobą oczu, rzęs, kraciastych sukien z „całym urządzeniem świata" wydaje się „nieprzystające".

> Jaki może być związek pomiędzy „rzęsami" i „całym urządzeniem świata"? Sugerowany – i równocześnie zaprzeczony. Ich wzajemna nieprzystawalność zdaje się przesądzać o porażce logiki, która ma doprowadzić do „prawdy ostatecznej". Ale sama hipoteza warta jest sformułowania[46].

Warto dopuścić taką hipotezę, bo paradoksalnie może akurat z niej zrodziłoby się poznanie. W *Aire nuestro* stosunkowo często mamy do czynienia z pewnością i pełną satysfakcją, choć punkt dążeń zdaje się być identyczny. Guillenowskie *más allá* wykracza poza podmiot i przedmiot, ale jeszcze nie wchodzi w sferę niewidocznego („más allá del yo, del sujeto, pero más acá de lo invisible")[47]. U Miłosza też chodzi o uchwycenie czegoś, co nie leży ani w samym podmiocie, ani w przedmiocie, o „akt percepcji oderwany od tego, kto poznaje, i tego, co jest poznawane. A zarazem – zatrzymujący w sobie, na nieuchwytne mgnienie, spotkanie podmiotu z przedmiotem"[48]. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to cel, mimo że bliski, nie jest jednak ten sam – czy *más allá* nie pokrywa się dokładnie z „mo-

[44] Por. K. Dybciak, *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 203.

[45] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 51.

[46] A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 34.

[47] Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, s. 228.

[48] Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 33.

mentem wiecznym", „domem chwili zobaczenia" („Szukam gdzie ma swój dom chwila zobaczenia / uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze"[49]) – czy raczej będąc w tym samym punkcie, poeci pozostają z innym stanem umysłu i różnym odczuciem. W poezji Miłosza brak pewności rekompensuje uczestnictwo w pełni, doznawane chwilowo epifaniczne przebłyski pierwotnej jedności i pojmowanego minimalistycznie szczęścia:

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześnie, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydziłem się myśleć, że byłem, kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle[50].

Ja liryczne ulega zachwytowi „cudowną powszedniością". Wolne od wspomnień przeszłości, od wszelkich pragnień i pożądań, od zła-doznawania, odczuwa przyjemność życia. Tak się dzieje, gdy cichną wichry historii, wtedy zaczyna cieszyć to, co najprostsze: prostowanie kręgosłupa, niebolesna fizyczność, „niebieskie morze i żagle" albo spacer po mieście i te same od młodości „concretas maravillas":

El paseante contemplaba el río,
La ciudad con sus torres y sus cúpulas,
Altos, agudos, últimos cipreses
En una luz dorada aún de cielo.
Y se dijo: "Concretas maravillas."
"Son a las que yo aspiro." Paseaba[51].

Spacerujący kontemplował rzekę, / miasto z jego wieżami i kopułami, / wysokimi, strzelistymi, ostatnimi cyprysami / w jeszcze złotawym świetle nieba. / I rzekł do siebie: „Konkretne cudowności." / „To ku nim właśnie dążę". Spacerował.

A oto podobna taka chwila, nawet jeszcze bardziej niepozorna:

Nada ocurre. Día tranquilo.
El presente llena el presente.
Así va con su propio estilo:
El mundo ocurre y no se siente[52].

Nic się nie dzieje. Spokojny dzień. / Teraźniejszość wypełnia czas teraźniejszy. / I tak wszystko toczy się na swój sposób: / świat się dzieje, ale tego nie czuć.

„El mundo ocurre y no se siente". Wszystko takie oczywiste – minimum konieczne, wystarczające: „Ser, nada más. Y basta. / Es la absoluta dicha" (Być, nic wię-

[49] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 232.
[50] *Ibidem*, s. 121.
[51] J. Guillén, *Final*, Clásicos Castalia, Madrid 1987, s. 260.
[52] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 103.

cej. To wystarczy. / Jest to absolutne szczęście)[53]. Samo istnienie to już przecież szczęście:

> Jarzące słońce na liściach, gorliwe buczenie trzmieli,
> Gdzieś z daleka, zza rzeki, senne gaworzenie
> I nieśpieszne stukanie młotka nie mnie jednego cieszyły.
> Zanim otwarto pięć zmysłów i wcześniej niżeli początek,
> Czekały, gotowe, na wszystkich, którzy siebie nazwą: śmiertelni,
> Żeby jak ja wysławiali życie, to jest szczęście[54].

Powyższe przykłady uzmysławiają nam, że poezja rzeczywistości Miłosza i Guilléna jest bardzo malarska, a otrzymane obrazy – język hiszpański ma nawet bardziej odpowiednie słowo *imágenes* – wydają się językowymi utrwaleniami tego, co podobnie, choć za pomocą innych środków, mógłby oddać malarz. Polski twórca pisząc o poezji „użytecznej", powołuje się na filozofię przyświecającą Paulowi Cézanne'owi i wykazuje jej pokrewieństwo z motywacją aktu poetyckiego:

> „Oto minuta świata, która mija. Namalować ją taką, jaka jest rzeczywiście, i wszystko zapomnieć, żeby to osiągnąć. Stać się nią, być nadczułą kliszą, dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co widziano przed nami". [...] Co mnie zdumiewa w tej wypowiedzi, to wydobycie znaczenia momentu – przez malarza. Czas więc ukazuje się jako złożony z momento-rzeczy czy też rzeczo-momentów i artysta w swojej pracy ma uchwycić i utrwalić jeden moment, który, zaiste, staje się momentem wiecznym[55].

W wierszu *Notatnik: brzegi Lemanu* Miłosz wyznał niegdyś, że celem jego dzieła jest „z ruchu podjąć moment wieczny"[56], wspomnieliśmy też o jego pogoni za „chwilą zobaczenia", o czym pisał zresztą w wierszu poświęconym prowansalskiemu artyście. Z kolei intencją Guilléna było zamykanie w słowach chwil wyrwanych zwykłemu upływowi czasu, dających wgląd lub istniejących już odtąd w *eterno Presente*, *absoluto Presente*, w pisanym wielką literą *Ahora*, pełnym i doskonałym *redondo Ahora*[57]. Zapis doświadczenia epifanicznego utrwala ten inny, udostępniający się na chwilę, wymiar czasowy – wymiar, w którym istnieje sama rzeczywistość, nazwany przez polskiego poetę „niedosiężnym Teraz"[58]. Zauważmy różnicę w podejściu obu twórców do doznań podobnej natury – zjawiają im się one nagle i szybko mijają, jednak Guillénowi to wystarcza, by opiewać ich pełnię i perfekcję, podczas gdy u Miłosza pieśń zachwytu naznaczona będzie zawsze pęknięciem niedosiężności, smakiem niespełnionego pragnienia. U niego dużo bardziej niż u Hiszpana przyjemność widzenia jest słodyczą, ale słodyczą cierpką. Ten inny wymiar czasowy, o którym mowa, łączy w sobie przeszłość, te-

---

[53] Guillén, *Cántico*, s. 18.
[54] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 97.
[55] Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12.
[56] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 163.
[57] Guillén, *Cántico*, s. 225.
[58] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 16.

raźniejszość i przyszłość, będąc po pierwsze, na głębszej płaszczyźnie, swoistym „pozaczasem", strukturą, która nie zna podziału na te trzy perspektywy. Po drugie zaś zwyczajnie stanowi aktualizację, utrwalenie chwili przeszłej lub projektowanej. Z przykładem takiego wglądu w szczelinę *eterno presente* w pierwszym znaczeniu mamy do czynienia w utworze *El sediento*, stanowiącym rejestrację epifanicznego błysku, wywołanego codzienną czynnością picia wody:

¡Ah! Reveladora,
El agua de un éxtasis
A mi sed arroja
La eternidad. –¡Bebe![59]

O! Objawiająca / woda ekstazy / mojemu pragnieniu wlewa / wieczność. – Pij!

Owo końcowe zawołanie „¡Bebe!" może sugerować chęć zatrzymania czy przedłużenia tego ulotnego z natury doświadczenia. Przejście od potocznego ujęcia czasu do „pozaczasu", a więc od przygodności do esencji, obserwujemy również w *Ciudad de los estíos*. Jak już zostało powiedziane, idea u obu poetów nie istnieje w oderwaniu od tego, co jednostkowe. W tym utworze ów ścisły związek zaznaczony został dzięki osi symetrii, wypadającej w szczególnie skonstruowanej części środkowej:

Ciudad accidental
De los estíos. Damas
Sobre luz, bajo azul.

Sedas, extremas sedas
Insinúan, esquivan
Ángulos fugitivos.

Resbala en su riel
La recta. Corre, corre,
Corre a su conclusión.
¡Ay, la ciudad está
Loca de geometría,
Oh, muy elemental!
Con toda sencillez
Es sabio Agosto. Vértice,
Fatalidad sutil.

Por una red de rumbos,
Clarísimos de tarde,
Van exactas delicias.

Y a los rayos del sol,
Evidentes, se ciñe
La ciudad esencial[60].

Przygodne miasto / latem. Damy / na tle światła pod błękitem. / Jedwabie, dalekie jedwabie / ledwo się rysują, umykają / nieuchwytnym kątom. / Ślizga się po szynie / prosta. Biegnie,

[59] Guillén, *Cántico*, s. 75.
[60] *Ibidem*, s. 146.

biegnie, / biegnie ku końcowi. / O! Miasto oszalało / geometrią, / całkiem podstawową! / Pełną prostotą / mądry jest Sierpień. Szczyt, / subtelne przeznaczenie. / Po siatce jasnych / dróg popołudniowych / idą ścisłe przyjemności. / I w promieniach słońca, / wyrazistych, zwarta w swoich kształtach / istota miasta.

Dwie pierwsze zwrotki zamykają obraz miasta akcydentalnego, od którego w trzeciej zaczyna oddzielać się linia prosta, niebędąca rzeczą, ale jej formą, czymś, co istnieje tylko w związku z rzeczą, choć nią samą nie jest. Prosta, najpierw postrzeżona, ze zmysłowego doznania przeobraża się w myśl – jesteśmy świadkami tej przemiany w trzykrotnym powtórzeniu słowa *corre* (biegnie). Strofy centralnej nie oddziela od sąsiadujących żaden odstęp, za to została przesunięta w prawo, jakby dla pokazania, że wymiar idei, zakorzeniony w przedmiocie, jest jednak innym wymiarem. Piąta strofa stanowi powrót do jednostkowości, która jednak tym razem wyraźnie wskazuje na uniwersalny wzór miasta. Sugeruje on ciągłość bytu dzięki formie – geometrycznej i poetyckiej – skutecznej przeciwwadze nicości[61].

Następny wiersz to przykład wspomnienia, przeszłości utrwalonej, ale zawsze u Guilléna przepuszczanej przez sito teraźniejszości; zawsze ukazywanej w organicznym związku z *Presente*, co odbiera wspomnieniu charakter nostalgiczny:

Llegaban por el aire
Correos deliciosos,
Aromas de jazmines
Y con su Andalucía,
Y allí mi juventud,
En éste mi recuerdo
–Idea sólo ya–
Más consciente, más pura.
Aquello tan vivido
Lo sé mejor ahora[62].

Przychodziły powietrzem / przemiłe listy, / zapach jaśminu / ze swą andaluzyjskością, / i moja młodość tam, / w tym moim wspomnieniu / – już tylko idea – / bardziej świadoma, czystsza. / To co wówczas przeżyłem, / teraz wiem to już lepiej.

Późna świadomość, wzmocniona przez dystans lat zdolność precyzyjnego ujęcia przeszłości przywołuje na myśl „klarowność poranka" z *Drugiej przestrzeni*, w której „ukazuje się, przyznane rylcowi", to, co niegdyś mu zostało odmówione. Być może dlatego tak się dzieje, że z wiekiem wytrwały tropiciel bytu zbliża się w końcu do wymiaru, w którym sam byt istnieje. Dla człowieka jest to zarazem powrót do źródła, jak określa to Miłosz:

Bo przychodzimy stamtąd, gdzie nie ma jeszcze podziału
Na Tak i Nie, ani podziału na jest, będzie i było[63].

---

[61] Może to przypadek, ale wiersz ten oglądany z boku przypomina rysunek miasta z budynkami i wieżą lub wieżowcem pośrodku.

[62] Guillén, *Final*, s. 103.

[63] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 8.

W utworze *Correos* widzieliśmy, że to teraźniejszość wywołuje przeszłość z zapomnienia. W wierszu *Tres tiempos* jeszcze bardziej ewidentny staje się mechanizm dokonującej się w poezji aktualizacji:

De pronto la tarde
Vibró como aquellas
De entonces –¿te acuerdas?–
Íntimas y grandes[64].

Era aquel aroma
De Mayo y de Junio
Con favores juntos
De flor y de fronda.

Fijo en el recuerdo
Vi cómo defiendes,
Corazón ausente
Del sol, tiempo eterno.

Las rosas gozadas
Elevan tu encanto,
Sin cesar en alto
Rapto hacia mañana.

De nuevo impacientes,
Los goces de ayer
En labios con sed
Van por Hoy a Siempre[65].

Nagle popołudnie / zawibrowało jak tamte / niegdyś – pamiętasz? – / intymne, wspaniałe. / To był tamten zapach / majowy, czerwcowy / łączący dobrodziejstwa / kwiatów i listowia. / Zastygły we wspomnieniu / widziałem jak ochraniasz / nieobecne serce / słońca, wieczny czas. / A zawładnięte róże / wynoszą twój wdzięk / w nieustannym uniesieniu / ku jutru. / I znowu niecierpliwe / wczorajsze rozkosze / na spragnionych ustach / zdążają od Dziś do Zawsze.

W pierwszej strofie przeszłe zdarzenie pojawia się w formie wspomnienia wywołanego podobieństwem sytuacji. W drugiej pewne elementy wpływające na nastrój chwili zostają przeniesione jakby w wymiar mityczny i jako podlegające wiecznemu powrotowi, powtarzalne, są oznakami ciągłości bytu. O mityzacji świadczą wielkie litery w nazwach miesięcy, a później również w wyrazach *Hoy* (Dzisiaj) i *Siempre* (Zawsze). Pamięć ukochanej z tamtego dnia wydaje się mieć tę samą intensywność jak jej dzisiejsza obecność, a to powoduje wrażenie trwałości i daje nadzieję, że tak pozostanie w każdym przyszłym momencie. Nadzieja wszczepiona została w nietypową metaforę upływu czasu. Przemijanie zazwyczaj bywa przedstawiane jako pozostawianie czegoś w tyle, natomiast tu ruch wskazuje gwałtownie narzucające się jutro. Przemijanie w tym utworze to dynamiczny

[64] Strofa w przekładzie Marty Szafrańskiej: „Nagle popołudnie / Zadrgało jak wtenczas, / Jak tamte – pamiętasz? / Bezkresne i czułe" (L.F. Vivanco, *Jorge Guillén, poeta czasu*, przeł. M. Szafrańska, „Literatura na Świecie", 1983, nr 1, s. 43).

[65] Guillén, *Cántico*, s. 42.

ruch ku przyszłości. Przeszłość natomiast wydaje się nieruchoma i stopiona w jedno z teraźniejszością, choć o jej ulotności przypomina symbol róży („las rosas gozadas"), będący też aluzją do uroków miłości. Gwarantem trwałości istnienia staje się tu ciągłość życiowego doświadczenia, jego „zawsze", czyli wczoraj i jutro dziś przeżywane. Tak pisze o tym Anne Marie Couland:

> Przeszłość jest aktualizowana w teraźniejszości przez wspomnienie i powtarzalność doświadczenia życiowego [...] Przeszłość zostaje uwieczniona dzięki twórczemu działaniu intelektu, który wiąże bieżące poczucie szczęścia z podobnym stanem w przeszłości. Mamy do czynienia z tożsamością doświadczenia życiowego w czasie. Istnieje związek łączący wczoraj i dzisiaj, i projektujący je na jutro [...][66].

W samym momencie zaistnienia „dzisiaj" właściwie zaczyna stawać się przeszłością, która będzie się od tej pory aktualizowała w zamieniającym się w „teraz" „jutro" – tym najbliższym i bardziej odległym. Następstwo pór roku otwiera perspektywę nieskończonej cykliczności rytmów witalnych:

> ¡Se abre el calor del verano
> Desde la luz de las sombras
> A un futuro tan lejano![67]
> Otwiera się ciepło lata / od światła cieni / ku odległej przyszłości!

Znając całą twórczość Guilléna, wiemy, że działa na niego kojąco nie tylko perspektywa jednego, własnego, życia, ale nadzieję niesie każde „jutro", również to kolejnych pokoleń – dowód nieustającej odnawialności istnienia:

> Esa boca de veinte años...
> Oh carnación, oh dentadura.
> Para el orbe no hay desengaños.
> Vida, vida: vedla segura[68].
> Ta dwudziestoletnia buzia... / Jakaż skóra, jakie uzębienie. / Dla wszechświata nie ma zawodu. / Życie, życie: zobaczcie je pewnym.

Tutaj nadzieję tę komunikuje dość biologiczny obraz ludzkiej młodości. Podobne przesłanie pojawia się również w późnej poezji Miłosza, lecz tym razem wyraża się ono w zachwycie nad bujnością przyrody:

> Szerokie palce hawajskiej paproci
> Widziane pod słońce i moja radość
> Na myśl, że liście będą, kiedy mnie nie będzie.
> Próbuję zrozumieć, co ta radość znaczy[69].

Autor „próbuje zrozumieć", czyli po swojemu szuka furtki w eschatologię. Guillén raczej dzięki słowu obejmuje chwilę w posiadanie i nie zakreśla perspektywy szerszej niż obecnie dostępna:

---

[66] Couland, *La problématique du temps dans „Aire nuestro de Jorge Guillén"*, s. 166.
[67] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 110.
[68] *Ibidem*, s. 115.
[69] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 280.

Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía![70]
To dawne światło / błogiego popołudnia / nie może umrzeć. / Już jest moje, już moje!

Rzecz w tym, że Miłosz jest poetą paradoksu i ściera się w nim „heraklitejska zaduma"[71] nad stawaniem się z opartym na przebłyskach przeczuciem *esse*. Dlatego w jego wierszach ciągle uobecnia się gest bezradnie i ze zdziwieniem rozłożonych rąk, bo sam moment epifanii, wskazując na trwałość, wyostrza zarazem świadomość i doświadczenie przemijania: „Nic nie trwa, ale trwa wszystko: ogromna stałość"[72]. Stwierdzenie to zawiera akceptację takiego porządku rzeczy i, wypowiedziane w starości, brzmi łagodnie, z pogodą kogoś, kto przeżył, doświadczył i wie. Czterdzieści lat wcześniej akcydens dużo silniej odsyłał do zmienności tego, co jednostkowe niż do głęboko w nim ukrytej stałości bytu:

Dziewczyny, niosąc wysoko podbródki, wracają z kortu.
Pył wodny tęczuje nad skłonami trawników.
Drozd krótkim kroczkiem podbiega i nieruchomieje.
Jarzą się we śnie pnie eukaliptusów.
Dęby doskonalą cień majowych liści.
To tylko. Tylko to godne jest opiewania: dzień.

Ale pod nim koziołkują moce elementarne
i diabły wykpiwające naiwnych, co wierzą w ich istnienie,
przerzucają się zwałami krwawego mięsa,
gwiżdżą pieśni o materii bez początku ni celu
i o chwili naszej agonii,
kiedy podstępem cwanej miłości własnej
wyda się wszystko, co kochaliśmy[73].

Zastanawiają wielkie litery na początku wersów pierwszej strofy, nawiązujące do klasycznych norm poezji, bo realizowany jest poniekąd „wielki" klasyczny temat – afirmacja świata – godny wysoko cenionego gatunku, na przykład ody. W drugiej strofie małe litery mogą być odczytane jako aluzja do tak zwanych niskich tematów, które dawniej nie miałyby wstępu do poezji, zarezerwowane były dla prześmiewczej groteski widowisk jarmarcznych. Miłosz wie o ich istnieniu, jednak wydaje się podejmować decyzję „To tylko. Tylko to godne jest opiewania: dzień". Jednocześnie czuje, że towarzyszyć mu będzie skaza świadomości, rodzaj przekleństwa dręczącego bardziej wtajemniczonych. W jego poezji, zwłaszcza tej wcześniejszej, możliwa jest droga od olśnienia do przypomnienia sobie o ciemnych stronach egzystencji. W *Aire nuestro* typowy schemat jest odwrotny: albo

[70] Guillén, *Cántico*, s. 80.
[71] Miłosz, *To*, s. 9.
[72] *Loc. cit.*
[73] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 318.

są utwory medytujące tylko o aspektach negatywnych, albo od nich się wychodzi, a zmierza się ku światłu i nadziei, jak w następującym *trébolu*:

Fin del mundo. Grey doliente.
De pronto una insinuación:
Rodilla en seda ascendente.
¡Gracia de resurrección![74]

Koniec świata. Bolesna szarość. / I nagle przebłysk: / kolano w uniesionym jedwabiu. / Łaska zmartwychwstania!

Cytowany utwór pozwala nam powrócić do kwestii ewentualnych związków twórczości Guilléna i Miłosza z filozofią i estetyką Wschodu. W dziele obu poetów wykazaliśmy obecność pokrewieństw ze sztuką orientalną na poziomie idei, ale występują one także na płaszczyźnie estetycznej. Można bowiem zauważyć podobieństwo niektórych utworów do japońskiej formy *haiku*. Co prawda jej ścisłe reguły wersyfikacyjne trudno byłoby wiernie przenieść do europejskich systemów językowych[75], jednak autorzy czerpiący z niej inspiracje starają się zachować zwięzłość, która pociąga za sobą jedność tematu i ujęcia oraz wymusza efektywne stosowanie środków językowych. Pisaliśmy już o malarskości poezji Guilléna i Miłosza – tę samą cechę przypisuje się *haiku*. Wiele z tych poetyckich drobiazgów przywodzi na myśl szkice piórkiem i tuszem lub orientalne akwarele. Skojarzenia te nie są zresztą przypadkowe, gdyż zarówno w Chinach, jak i w Japonii zwykło się łączyć wiersz z ilustrującą go miniaturą na jednym zwoju papieru. W czasie gdy kształtowało się *haiku*, wytworzyła się także nowa technika rysunku tuszem określana jako *haiga*. Trudno powiedzieć, która z nich była pierwsza, ale związku pomiędzy tymi dwoma typami sztuki nie sposób nie dostrzec[76]. Sprawdźmy to na przykładzie dwuwiersza *Pory roku*, którego podobieństwo do dawnego wschodniego sposobu obrazowania jest ewidentne:

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach[77].

Ten zwięzły, syntetyczny obraz składa się z trzech elementów, jakby chciał Miłosz, „momento-rzeczy": drzewa, ptaków i gór, naszkicowanych pobieżnie, bez wdawania się w szczegóły. Taki pejzaż byłby trudny do wizualizacji, w związku z tym artysta dorzuca kilka danych, na przykład sugeruje kolor, wprowadzając niebieskie i śnieżne plamy barwne. Można odnieść wrażenie, że śnieg, jako coś nietrwałego, nie zaistniał w tym układzie jako rzecz, ale właśnie jako barwa i razem z przezroczystością drzewa, i ogólnym wrażeniem świeżości dookreśla porę roku. Jest to prawdopodobnie wczesna wiosna, gdy drzewa jeszcze nie mają liści

[74] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 98.

[75] *Haiku* składa się z 17 sylab wypełniających schemat 5/7/5 (zob. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: *Haiku*, s. 12).

[76] *Ibidem*, s. 14–15.

[77] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 120.

– stąd przezroczystość, przez którą widać ptaki. Aluzja do ich ilości i sprecyzowanie pory dnia służy oddaniu nastroju – obraz tym samym oprócz walorów wizualnych kryje również wrażenia słuchowe. Patrzący czuje przyjemność początku – budzącego się dnia i wiosny. Jasność, świeżość i przejrzystość odgrywają dwojaką rolę: stanowią cechy pejzażu i wizji poetyckiej. Miłosz zamknął w ten sposób w słowie coś ulotnego, a ulotność tę uobecniają ptaki „przelotne".

W *Aire nuestro* inspiracje *haiku* zdradza między innymi kilka „miniatur kwiatowych", z których jedna nosi wymowny tytuł *Del Japón* (Z Japonii) i może zostać uznana za rodzaj hołdu złożonego dawnym twórcom gatunku, w których Guillén dostrzegł pokrewnych sobie poszukiwaczy rzeczywistości, również szukających dostępu do niej w przedmiocie. Formalnie, a także w sferze obrazowania utwór daleki jest od wzorców orientalnych:

Esta flor
pequeñita
Da un olor
muy intenso.
La llaman "el jardín".
Al jazmín
nos recuerda
Tal efluvio. Yo pienso
Que a breve poesía nos invita[78].

Ten mały / kwiatek / zapach rozsiewa / tak intensywny. / Nazywają go „ogród". / Jaśmin / przypomina nam / taka woń. Myślę, / że do krótkiego wierszyka nas zaprasza.

Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z czystą imitacją, jaką często stanowią przekłady *haiku* na języki europejskie, ile z tekstem o tematyce metapoetyckiej. Wiersz odsłania proces twórczy będący u podstaw gatunku, podkreślając moment intensywnego kontaktu z rzeczywistością, prowadzący w linii prostej do poetyckiego wyrazu. Dla artystów Wschodu ekspresja jest naturalną konsekwencją kontemplacji. Formy orientalnej medytacji nie są posesywne, ich celem nie jest posiadanie, ale obcowanie. Można zaryzykować stwierdzenie, że podobny cel przyświeca Guillénowi, choć dopuszcza on jeden prawomocny sposób wejścia w posiadanie – poprzez słowo. Ten właściwie zasługuje na usprawiedliwienie, bo nie odziera rzeczy z istnienia, wręcz przeciwnie, wzmacnia je. Widzimy to w następujących *tréboles*:

Flor tan vivaz que nos despliega
Femeninamente unos labios
De amante, ya flor en su entrega[79].

Kwiat taki żywy, że rozchyla / kobieco usta / ukochanej, oto już kwiat w swym oddaniu.

Temat kwiatowy był szczególnie ulubiony wśród autorów *haiku*. Podejmując go, Guillén wyraża kontemplacyjny zachwyt życiem w pełni kwitnienia. Zwięzłość

[78] Guillén, *Final*, s. 103.
[79] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 116.

wymaga od niego znalezienia efektywnego obrazu, a jest nim tutaj metafora płatków jako rozchylonych ust oddanej kochanki. Ja liryczne zatrzymuje się na wzrokowym obcowaniu, nim się syci i zamyka je w słowach. Co więcej, w tekście panuje atmosfera spełnienia, które w duchowości wschodniej polega na kontemplacji, a nie na zagarnięciu. Drugi tekst jest krótkim rozważaniem o jesieni, ale znów mały rozmiar wymusza pewne posunięcia językowe. Autorska forma *trébol*, podobnie jak *haiku*, zakłada jedność tematu i ujęcia – w tym wypadku koncept dotyczy koloru. Obarczona u Guilléna negatywnym znaczeniem szarość skontrastowana zostaje z „alegrías" (radościami), a więc całą paletą barw ciepłych, o pozytywnych konotacjach:

Lo gris, no. Se supone Octubre.
No, no quiere ver el suelo.
Con alegrías lo cubre[80].

Szarość, nie. Październik w domyśle. / Nie, nie chce oglądać ziemi. / Radością ją kryje.

Tym samym odtworzenie pejzażu zawiera w sobie wskazówkę na temat sposobu, w jaki jest on postrzegany przez człowieka – przepuszczony przez zmysły i zinterpretowany. Rozpoczęty wielką literą październik pełni funkcję swego rodzaju idei tego miesiąca, tego, co poecie się unaocznia na samą myśl o październiku. Niepewność bohatera („Lo gris") przeniesiona zostaje na rzeczywistość („Se supone Octubre."), która następnie potwierdza się i tym samym potwierdza intuicje ja lirycznego. Dzieje się to poprzez słowo, które znów bierze rzeczywistość w posiadanie. Użycie słowa „alegrías" w znaczeniu liści to jeden z tych zabiegów Guillenowskich, które były interpretowane jako tendencja abstrakcjonistyczna. W tym kontekście jednak bardziej może niż w niektórych wierszach *Cántico* widać, że nie do abstrakcji aspiruje autor. Poszerza repertuar środków służących realizmowi, w znaczeniu przyjętym na początku rozdziału trzeciego. Można by mówić o swego rodzaju psychologizacji natury, jednak nie z motywacją symboliczną czy ekspresjonistyczną. Jest to twórcza i innowacyjna względem poezji klasycznej realizacja ideału *mimesis*.

A oto wiersz zbliżony do Miłoszowej miniatury *Pory roku*. Różnica polega na tym, że tamten obraz był statyczny, pulsujący energią od środka, podczas gdy u Guillena podobny motyw wiosennego drzewa pojawia się w odsłonach, jakby odwzorowany techniką kinematograficzną powolnego najazdu kamerą:

Una a una las hojas, recortándose nuevas,
Descubren a lo largo del abril de sus ramas
Delicia en creación. ¡Oh fresno, tú me elevas
Hacia la suma realidad, tú la proclamas![81]

Jeden po drugim liście, wyrzynają się nowe, / odkrywają wzdłuż kwietnia gałęzi / radość w tworzeniu. Jesionie, ty wznosisz mnie / ku pełni rzeczywistości, ty ją ogłaszasz!

[80] *Loc. cit.*

[81] Guillén, *Cántico*, s. 251.

Drzewo – tym razem wiemy, że jest to jesion – nie zostało potraktowane jako element krajobrazu, ale jako przedmiot oglądany w szczegółach. Są więc gałęzie z „wyrzynającymi się" liśćmi, widzianymi z osobna. Guillén nie wymienia kolorów, są one wpisane w zwyczajowe wyobrażenia wiosny, natomiast bardziej niż barwa liczą się tutaj ostre kształty, wydobyte przez kontrast, między innymi kolorystyczny, niebo-gałęzie-liście. Z wizji przebija wrażenie jasności i precyzji form, które przeciwważą nicość. Mamy tu ponadto do czynienia z uchwyceniem procesu odradzania się życia. Nowe „byty" w samym momencie zaistnienia odkrywają „delicia en creación" – radość w tworzeniu (stworzeniu), udzielając jej także uważnemu obserwatorowi, który kontemplując prawie odczuwa w sobie pulsowanie soków. „Delicia en creación" to także radość narzucającej się poecie ekspresji, potrzeby wypowiedzenia zachwytu. Przebłysk widzenia polega na wzajemności, podwójnej ekspresji – jesion wyraża, ogłasza, wykrzykuje („proclama") najwyższą rzeczywistość, którą to „wieść" natychmiast podejmuje poeta i jakby oddaje w postaci wiersza. Doświadczenie to ma w sobie coś mistycznego. Zachowuje kierunek wznoszący ku jasności, a na końcu następuje gwałtowny błysk, podkreślający gwałtowność siły witalnej. „Pory roku" wywoływały wrażenie stabilności, tu z kolei odczytujemy zachwyt tym, co jest w przyrodzie źródłem zmiany. Paradoksalnie oba te tak różne pojęcia stanowią o ciągłości, odnawialności istnienia.

Wspomniana w kontekście Guilléna technika filmowa nie jest zabiegiem obcym w poezji Miłosza, który zaczął ją stosować dość wcześnie i wypracował wiele jej rodzajów[82]. Służy ona lepszemu uchwyceniu świata w jego różnorodności i zapisuje bezładny, fragmentaryczny sposób postrzegania rzeczywistości przez człowieka. Nie prezentują się nam wówczas wszystkie elementy wizji jednocześnie, ale stopniowo, czasem po kolei, a niekiedy chaotycznie, jakby kamerzysta ogniskował obiektyw na szczegółach odległych, ale z jakiegoś powodu uznanych za ważne. Z taką sytuacją mieliśmy do czynienia w cytowanym już fragmencie poematu *Po ziemi naszej*, zaczynającym się od słów: „Dziewczyny, niosąc wysoko podbródki, wracają z kortu..."[83], oraz w utworze *Dar*, który pojawi się w dalszych rozważaniach. Niekiedy ujęcia filmowe łączą się z naturalną dla idiomu Miłosza skłonnością do synekdochy i wtedy kolejne kadry dążą od ogółu do szczegółu bądź odwrotnie.

W poprzednim rozdziale zwracaliśmy już uwagę na pewne różnice w Miłoszowej i Guillenowskiej koncepcji poezji. Dotyczą one także sposobu „obrazowania" rzeczywistości w wierszach. Oczywiście niektóre aspekty trudno porównać ze względu na odmienność systemów językowych, jednak pewne wy-

---

[82] Technikę filmową u Miłosza, łącznie z jej przemianami, dokładnie omawiają między innymi: K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, s. 15–41; S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, w: *ibidem*, s. 419–445. Odnośnie do tej kwestii na studium Wyki powołuje się również Jan Błoński, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, w: *ibidem*, s. 374.

[83] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 318.

nikają z różnic w postrzeganiu świata. U Guilléna na pierwszy plan wychodzą, nazwijmy to, parametry przedmiotów: wyraźny kształt, którego wyostrzeniu może posłużyć barwa, ilość, objętość, ciężar i inne jakości fizyczne. Wszystko to oczywiście tak zestawione, że zachowuje walory wizji figuratywnej. Odtworzenia Miłosza są jakby bardziej dosłowne, bliższe realizmowi, a nie tylko figuratywne. Miłosz rejestruje doznania, Guillén je przetwarza w przepuszczone przez intelekt obrazy – wspomniane już „imágenes para los ojos mentales", które są odbiciem w świadomości tego, co postrzegane zmysłowo[84]:

[...] wiersz Guilléna pojawia się przed nami w rytmie nieustannej interakcji między rzeczywistością zmysłową i mentalną – tego, co dane bezpośrednio i refleksji [...][85].

Polski poeta umieszcza na planie całe przedmioty w ich materialności, urodzie i aurze, jako składniki kontemplowanej całości, często bujnej i obfitej. Przedstawia je nie tyle w ich odrębności, choć to też, ile w jedyności. Nie stroni od opisowości i anegdoty, a plastyczności opisu służą tropy metonimiczne, ze szczególną preferencją dla synekdochy. Unika zaś symbolu i metafory w wąskim sensie[86]. Guillén natomiast postrzega rzecz trochę bardziej „fizycznie" – jako osobną bryłę, zbiór pewnych danych. To one wchodzą w sieć związków z innymi przedmiotami. Autor *Aire nuestro* chętnie przemawia przez metaforę w szerokim znaczeniu (oprócz terminu *metáfora* w hiszpańskim używa się także wygodniejszego w kontekście naszych rozważań pojęcia *imagen*, kierującego myśl w stronę sztuk plastycznych). Styl dzieła jest syntetyczny, antyanegdotyczny i, podobnie jak u Miłosza, antysymboliczny. Mimo wszystkiego, co dzieli obu artystów, efekt poetycki jest zbliżony – językowe obrazy, realistyczne i afirmujące realność istnienia.

Co do strony brzmieniowej tej poezji należy zauważyć różnicę w podejściu do wersu. U Guilléna podstawową jednostką jest słowo umieszczone w kontekście. Nierzadko dłuższe konstrukcje – a bywa to wers, zdanie czy strofa – mają swoją melodię, spójność zaś zapewniają im rym, aliteracja i rytm. Niemniej jeśli potrzeba, wersy ulegają rozczłonkowaniu i operują bardzo krótką, emocjonalną frazą. Guillénowi dość łatwo przychodzi zwięzłość, z której świadomie rezygnuje w silnie sprozaizowanej poezji zaangażowanej. Miłosz natomiast dąży do długiej frazy wersetu biblijnego. Szczególnie wyraźnie odczuwamy to w kształtowanej na wzór psalmów późnej poezji pochwały rzeczywistości. W *Aire nuestro* zachwyt to okrzyk, urywany oddech, wyraz zadziwienia i oniemienia. U Miłosza kontemplacji sprzyja i z niej się rodzi długi, uspokojony oddech, podpierający solidne i soczyste zdania, które donikąd się nie spieszą, a celebrują zatrzymanie się czasu, jak w następującym tekście:

---

[84] J. Gil de Biedma, *„Cántico". El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona 1960, s. 29.

[85] *Ibidem*, s. 162.

[86] Zob. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, s. 425–430.

W wielkiej ciszy mojego ulubionego miesiąca
Października (czerwień klonów, brąz dębów, na brzozach
Jeszcze tu i tam jasnożółty liść)
Celebrowałem zatrzymanie czasu[87].

Mniej więcej to samo tempo pogłębionego, spokojnego oddechu mają inne jego wiersze:

Cienie aż granatowe, blask na liściach wina
I kopytka owiec jak za czasów rzymskich[88].

Wysokie tarasy nad jasnością morza.
Pierwsi w hotelu zeszliśmy na ranne śniadanie.
Daleko, wzdłuż linii horyzontu, manewrują okręty[89].

Właściwie między jednym a drugim wersem można by się zamyślić i na nowo podjąć temat po jakimś czasie, jak podczas długotrwałej medytacji. Taki efekt daje Miłoszowi, omawiany już, werset whitmanowski, punkt docelowy jego wersyfikacyjnych poszukiwań. U Guilléna przeważa ilustracyjny charakter wersu. W *Ardilla acróbata* naśladuje niejednostajny ruch wiewiórki, poruszającej się najpierw w podskokach, potem biegiem, a później znów skacząc. W pulsowaniu wiersza, szczególnie we frazie „corre, salta, corre" (biegnie, skacze, biegnie), jesteśmy w stanie wyobrazić sobie wysokość tych skoków – długa i szeroka samogłoska „a" w wyrazie „salta" obrazuje mocniejsze odbicie się od ziemi.

Todavía infantil, la ardilla emprende
La veloz ascensión
Del alto, grueso tronco de un gran olmo.
Con tino muy seguro
Da un salto ya acrobático a una rama,
A otra más leve sube,
Aunque débil domina,
Y descendiendo corre, salta, corre,
Llega al prado. Triunfante juego olímpico[90].

Jeszcze dziecięca / wiewiórka podejmuje / szybką wspinaczkę / po wysokim, grubym pniu wielkiego wiązu. / Z bezbłędną celnością / oddaje akrobatyczny wręcz skok na jedną gałąź, / na inną, lżejszą wskakuje, / choć słaba zwycięża / i schodząc biegnie, skacze, biegnie, / dobiega na łąkę. Triumfalne igrzyska olimpijskie.

Zauważmy, że cały wiersz to trzy zdania – dwa długie naśladują przerwany na moment (tu pierwsza kropka) bieg wiewiórki, który kończy się na łące (więc tutaj druga kropka). Ostatnie krótkie wypowiedzenie odgrywa rolę podsumowania, stwierdzającego radość i witalność sytuacji. Z kolei w utworze *Tal frescura* wersy są bardziej zsynchronizowane z oddechem. Pierwsze zdanie utrzymane jest w tempie normalnego wdechu, natomiast trzy kolejne wersy, niepodzielone

[87] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 147.
[88] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 205.
[89] Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 31.
[90] Guillén, *Final*, s. 112.

żadnymi znakami przestankowymi, naśladują zaczerpnięcie powietrza głębokim haustem i delektowanie się jego krążeniem w ciele.

Va insinuándose brisa levemente.
Al pulmón me ha llegado tal frescura
Con gracia de principio que la mente
Goza en el cuerpo de la vida pura[91].

Powoli wyczuwalna staje się lekka bryza. / Do moich płuc dociera taka świeżość / z łaską początku, że umysł / rozkoszuje się w ciele czystym życiem.

Ostatni z przykładów z kolei naśladuje niekontrolowany oddech osoby zasypiającej i powolne tracenie świadomości towarzyszące zapadaniu w sen.

El gran silencio pone de relieve
La más visible calma de la noche,
Transición que pretende ser estable
Como si resistiera
Con silencioso cuerpo
Nocturno.
Paz[92].

Wielka cisza uwydatnia / jak najbardziej widzialny spokój nocy, / przejście udające stałość, / jakby stawiało opór / swym cichym nocnym / ciałem. / Spokój.

W drugiej części utworu, gdy wersy stają się krótkie, między nimi też, podobnie jak u Miłosza, jest przestrzeń na przerwę nieokreślonej długości. U polskiego poety jednak wynikało to z medytacyjnego charakteru wiersza, ale w tym kontekście raczej chodzi o odtworzenie stanu na granicy świadomości i nieświadomości, gdy zasypiający traci wątek, lecz za chwilę znów go podejmuje i tak aż do ostatecznego: „Paz" (spokój). Mechanizm zapadania w sen musiał Guilléna fascynować, skoro od *Cántico* po *Final* spotykamy wiersze, w których o nim mowa. Jest to rodzaj ciemnej atrakcji, spowodowanej czymś, co ociera się o bezkształt i chaos.

Guillenowski *nocturno*, czyli utwór o tematyce nocnej, pozwala rozwinąć zagadnienie ewentualnych analogii twórczości obu autorów z postawą mistyczną. Pierwsza z nich to droga od ciemności nocy do jasności dnia, alegoria dążenia od stanu wątpienia i niepewności do pewności. Niektóre utwory wydają się wyrazem trudnego oczekiwania, gdy człowiek drży w obliczu nicości, a mimo to usiłuje zachować nadzieję. Dla bohatera *Cántico* czasem próby są na przykład bezsenne noce, pośród których wyrywa mu się wołanie: „Realidad, realidad no me abandones" (Rzeczywistości, rzeczywistości, nie opuszczaj mnie)[93], lub zaklinanie ciemności: „Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío: / Las santas cosas, el volumen con su rocío" (Wróć mi, ciemności, zwróć mi to, co moje: / święte rze-

[91] *Ibidem*, s. 102.
[92] *Ibidem*, s. 116.
[93] Guillén, *Cántico*, s. 275.

czy, bryłę i jej rosę)[94]. W dalszych częściach *Aire nuestro* chwile bezsenności pojawiają się coraz częściej, dlatego ja liryczne decyduje się je oswoić. Dzieje się tak w następującym tekście:

> Luces de suelo llovido...
> El asfalto se empavona.
> La noche tiene sentido[95].
>
> Światła deszczowej ulicy... / Asfalt stroi się w świecidełka. / Noc ma sens.

Opisane jest tu doświadczenie trudne, bo ciemność i asfalt w deszczu nie sprzyjają ostremu widzeniu kształtów. Jednak w takiej sytuacji bohater jak ostatniej deski ratunku chwyta się światła. Są to tylko latarnie uliczne lub reflektory samochodów, a właściwie ich odbicie na mokrej jezdni. Zazwyczaj żądny ostrości, tym razem zadowala się rozmytymi refleksami, bo jest to jedyne, czym dysponuje. Przekonuje więc sam siebie, że noc ma sens, być może dlatego, że dopiero w kontraście z nią intensywniej odczuwa się ponowny kontakt z formami, które odsłania promień słońca: „Todo lo inventa el rayo de la aurora" (Wszystko wymyśla promień poranka)[96]. Ten cytat z *Cántico* pozostanie drogi poecie aż do końca, w *Final* nawet powtórzy: „Quien inventa es el rayo de la aurora, / Decía y siempre dice aquel soneto" (To promień poranka wszystko wymyśla, / tak mówił i wciąż mówi tamten sonet)[97]. W *Aire nuestro* przeżycia epifaniczne często mają miejsce o poranku. A oto uchwycony słowem moment przed świtaniem, pomiędzy nocą a dniem. Utwór wyraża ufność, że nadejdzie kolejny dzień i że będzie ciąg dalszy:

> Luna. Ya un alba prematura.
> La noche se convierte en niebla
> Que su más allá nos augura[98].
>
> Księżyc. Już świt przedwczesny. / Noc zamienia się w mgłę, / która to co poza nią [drugą przestrzeń, inny wymiar, zaświat] nam przepowiada.

U Guilléna to, co najważniejsze, umieszczone zostaje zazwyczaj na początku wersu. W tym *trébolu* znów jest to światło – służący za przewodnika i zwiastujący jasność dnia księżyc. Panuje tu atmosfera ulotności i lotności, noc-mgła-zaświat to jakby kolejne frakcje tracące gęstość, ale tylko pozornie, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że Guillenowskie *más allá* to sama rzeczywistość, czyli świat przedmiotów widzialnych i namacalnych. W wierszach porannych powtarza się schemat wychodzenia od tajemnicy w stronę pewności lub, jeśli do niej nie dochodzi, w stronę pulsującego tuż obok objawienia:

> A eso de las cuatro vino,
> Aun gris. Magna tentativa

---

[94] *Ibidem*, s. 209.
[95] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 104.
[96] Guillén, *Cántico*, s. 263.
[97] Guillén, *Final*, s. 215.
[98] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 111.

De faz. ¿Qué faz? ¿Era el sino
Quien entre las sombras iba,
Apenas alboreado?
En confusión, a su lado
Bullía turba impaciente.
¿De qué? Sentí resbalar
Insinuaciones de azar.
Sin miedo miré al oriente[99].

Gdzieś około czwartej przyszło, / jeszcze szare. Wielkie usiłowanie / twarzy. Jakiej twarzy? Czy było to przeznaczenie, / które szło pośród cieni, tuż po świtaniu? / W pomieszaniu, obok / wrzała niecierpliwa masa. / Jaka? Poczułem prześlizgującą się mglistą obecność losu. / Bez strachu spojrzałem na wschód.

Na początku znów szarość i ledwie przeczucie czegoś nieokreślonego, co jeszcze się w pełni nie objawiło – wielka niewiadoma. W tle zapewne chaotyczna wrzawa ptaków, potęgująca katastroficzne prawie napięcie oczekiwania na to, co przyniesie los („insinuaciones de azar"). Jednak w konkluzji pojawia się całkowicie Guillenowskie wyznanie nadziei: „Sin miedo miré al oriente", spojrzenie w kierunku wschodzącego słońca, zawsze podjęcie drogi ku światłu. Poniższy *trébol*, pozbawiony ekstatycznego tonu typowego dla utworów porannych z *Cántico*, pochodzi z działu *Clamor* poświęconego refleksji nad kruchością życia, losem i biegiem historii. W tym kontekście nabiera pozytywnego znaczenia, stając się wyrazem trwania pomimo wszystko.

Alba frente a la flor del tiesto.
Murmullo insinuado hacia un gris
Sin aurora. Día modesto[100].

Świt naprzeciw kwiatka w doniczce. / Szmer wzbudza się ku szarości / bez zorzy. Skromny dzień.

W pierwszym wersie świt, będący gwarantem ciągłości istnienia, zestawiony został z materialnością rzeczy. To jest punkt zaczepienia dla bohatera, który razem z ptactwem wydaje się wyglądać słońca. Mimo że ono nie wstaje („un gris / sin aurora"), wstaje nowy dzień („día modesto"), przez ptaki – i poetę, który ten wiersz pisze – witany „pieśnią" („murmullo insinuado"). Choć w Guillenowskim obrazowaniu szarość znajduje się bliżej chaosu niż istnienia, tu nabiera nowego wydźwięku. Jest barwą z odcieniem nadziei, sugerującą stopniowe przedzieranie się w życiu ku lepszemu jutru. Nowy dzień potwierdza zasadę ciągłości i witany jest z nadzieją, więc znać, że ja przemogło już etap porannej apatii z początków *Maremágnum*, z utworu *Mañana no será otro día*[101].

W poezji Miłosza również świt sprzyja lepszemu i głębszemu widzeniu. Guillenowskiemu „Todo lo inventa el rayo de la aurora" odpowiada w *Guciu za-*

[99] Guillén, *Cántico*, s. 223.
[100] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 109.
[101] *Ibidem*, s. 24–25.

czarowanym „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca"[102], z jedną różnicą, o której już nieraz była mowa: w *Aire nuestro* zadziwienie i zachwyt wynikają z doświadczenia pewności, natomiast u Miłosza nie niweczy zachwytu leżąca u podstaw istnienia sprzeczność: „Dane było życie, ale niedosiężne"[103]. W wierszu, który zacytujemy, zapis porannego widoku z okna pozwala autorowi uchwycić inny wymiar czasowy, cykliczną odwieczność istnienia w ogóle nałożoną na czas jednego ludzkiego życia.

Wyjrzałem przez okno o brzasku i zobaczyłem młodą jabłonkę
Przezroczystą w jasności.

A kiedy wyjrzałem znowu o brzasku, stała tam wielka jabłoń
Obciążona owocem.

Więc dużo lat pewnie minęło, ale nic nie pamiętam, co zdarzyło
Się we śnie[104].

Poeta stawia przed naszymi oczami „świat błyskawiczny, objęty równocześnie w całym przebiegu, całej pełni, dając miarę głębi istnienia, która umyka zwykłemu spojrzeniu"[105]. W następnym fragmencie z kolei urokliwe doświadczenie czasu natury skłania do zapomnienia o czasie ludzkim, do uczestnictwa w trwałości poprzez kontemplację. Być może na moment ustaje nawet świadomość sprzeczności.

Zakwitły irysy. Jeszcze raz.
Kiedy zakwitną znowu, skończy się mój wiek.
Rano ocean zakryła przezroczysta mgła.

W otwartych drzwiach do ogrodu
zajmuję się niepamiętaniem[106].

A oto podobna sytuacja kontemplacji morza w *Aire nuestro*, także owocująca wglądem w ów inny wymiar czasowy:

Sevilla: gracia de estar
En el minuto infinito
Según la ola en el mar[107].
Sewilla: łaska przebywania / w nieskończoności chwili / w rytm morskiej fali.

Z wcześniejszych rozważań wynika, że u obu poetów podstawową rolę w odkrywaniu rzeczywistości odgrywa światło, a pojawia się ono pod różnymi postaciami. Guillén w liście do Lorki w następujący sposób ujął istotę doświadczenia tego zjawiska:

[102] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 9.
[103] *Loc. cit.*
[104] *Ibidem*, s. 53.
[105] E. Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004, s. 172.
[106] Miłosz, *To*, s. 62.
[107] Guillén, *Aire nuestro. Clamor*, s. 116.

Co dzień przenika mnie w sposób bardzo wyraźny to, co nazywam powietrznym szczęściem (*felicidad atmosférica*): rzecz w tym, że nachodzi nas ono w powietrzu i w świetle powietrza, którego spokojne wdychanie – samo tylko wdychanie – ucisza naszą niepewność istnienia. Jedynie tak nabieram pewności co do integralności mojego istnienia: oddychając tym światłem[108].

Występuje u niego cała gama określeń związanych ze zjawiskami świetlnymi, a są między nimi: *luz*, *luminoso*, *alba*, *albor*, *alborada*, *aurora*, *amanecer*, *alumbrar*, *claridad*, *claror*, *brillo*, *brillante*, *esplendor*, *resplandor*, *resplandecinte*, *refulgente*, *fulgor*, *rayo*, *radiante*, *sol*, *luna* i wiele innych, w dużej mierze od nich pochodzących. Niektóre znajdują odpowiedniki w bogatej leksyce Miłosza z pojęciami takimi, jak: światło, świetlistość, blask, błysk, klarowność, przejrzystość, jarzący, jasność, jasności, promienisty, jutrzenność, brzask, słońce, księżyc *etc.* Różnorodność ta dowodzi niezwykłej wagi światła w koncepcji rzeczywistości i w procesie jej poznawania. Trudno jednoznacznie orzec, czy każde z określeń obarczone jest jakimś konkretnym znaczeniem, tak jak na przykład rozróżniała je filozofia średniowieczna, rezerwując jedne na określenie światła samego w sobie, odnoszonego do Boga (*lux*), inne dla światła pochodzącego z zewnątrz, a przenikającego przedmiot (*lumen*), inne dla odbitego (*splendor*), inne dla napełniającego ciała przezroczyste (*fulgor*)[109]. Część z nich miała ponadto przypisane także znaczenia figuratywne. Być może wybór słowa w tej twórczości podporządkowany jest czysto poetyckiemu efektowi. Intuicyjnie jednak wyczuwamy, że w niektórych kontekstach pojęcie zahacza o aspekt metafizyczny, epistemologiczny lub estetyczny, niekiedy odnosząc się do samej rzeczywistości, innym razem zaś do dyspozycji umysłu. Jeśli mielibyśmy określić różnicę w postrzeganiu światła przez każdego z poetów, można by zauważyć, że Guillenowski sposób widzenia jest bardziej fizyczny, „molekularny". U niego jasność pochodzi z zewnątrz i uwydatnia związki między rzeczami, jakby materializując je. Dzięki niej też wizualizuje się powietrze – *aire nuestro* warunkujące nasze bycie, zarówno *ser* i *estar*. Miłosz postrzega światło bardziej „metafizycznie", jakby ono dodawało rzeczom i krajobrazom jakiegoś niematerialnego blasku istnienia. „Rzeczy istniejące – w swej pełni – pojawiają się w świetle, a czasem w blasku"[110]. U obu poetów jasne jest, że widzenie wydobytych przez światło rzeczy wykracza poza przyjemność estetyczną i zbliża człowieka do samego bytu. „Szczęście, czyli maksimum istnienia jednostkowego, ogarnia człowieka najczęściej o poranku lub w świetle pełnego dnia [...]"[111]. Udział czynnika świetlnego w docieraniu do pełni widzenia oraz towarzyszący mu ton ekstatyczny to kolejny element przywodzący na myśl

[108] F.J. Díez de Revenga, *Jorge Guillén y Murcia*, w: *De Don Juan Manuel a Jorge Guillén. Estudios literarios relacionados con Murcia*, vol. 2, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 1982, s. 254–255.

[109] Zob. W. Stróżewski, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka", R. II, 1961, s. 125–146; M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 154.

[110] Dybciak, *Poezja pełni istnienia*, s. 201–202.

[111] *Loc. cit.*

skojarzenia mistyczne. Co prawda wszelkim konotacjom mistycznym u Guilléna stanowczo zaprzecza Joaquín Casalduero, głównie ze względu na precyzję i konkretność widzianych i odtwarzanych form. Mówi:

[...] nie przebywamy tu żadnej drogi mistycznej. Omdlenia i uniesienia w obliczu tak precyzyjnego piękna, piękna tak wdzięcznych i dokładnych proporcji, byłyby zupełnie nie na miejscu. Nie ma tu tęsknych westchnień fray Luisa de León czy kwintesencji św. Jana od Krzyża[112].

Postawienie *Cántico*, a tym bardziej całego *Aire nuestro*, na biegunie przeciwnym względem mistycyzmu nie oddaje pełnej prawdy o dziele. Część krytyki dostrzegła pokrewieństwa ze św. Janem i fray Luisem de León, oczywiście nie natury duchowej, a przede wszystkim poetyckiej, w drugiej zaś kolejności filozoficznej (np. wątki pitagorejskie)[113]. Wiemy już, że sam poeta wyznaczył czysto „ziemski" horyzont swoich dążeń: „Tymczasem pozostańmy w obliczu obecności ziemskiej. Do jej wywyższenia i pochwały ogranicza się *Cántico*"[114]. Jednak wytrwałe dążenie od nihilizmu współczesnej kultury do ponownego odkrycia i radosnego wyśpiewania bytu przywołuje drogę mistyczną. Oto jak podsumowano Guillenowskie zmagania:

Najwyższy mędrzec [...], po tym jak zstąpił w otchłań nicości przez doświadczenie pęknięcia i rozpadu, wyśpiewuje obecnie radość odkrywania świata. Przeciwko fragmentacji rzeczywistości stosuje nie poddanie się chaosowi ani nie absolutną negację, ale ocalenie rzeczywistości, gdyż człowiek musi zaświadczyć o „swojej przynależności do ziemi"[115].

Mistycyzm to poznanie bądź też doznanie boskiej obecności, stan, w którym odczucie łączności z Bogiem staje się dla duszy realne[116]. Jeśli sparafrazujemy tę definicję tak, by wskazywała na doświadczenie realności istnienia, rzeczywistości jako takiej czy samego bytu – co wychodzi na pierwszy plan w mistyce Wschodu – to otrzymamy kwintesencję poezji Guilléna. Analogię tę pozwalają ustanowić wybrane fragmenty początkowego cyklu z *Cántico* zatytułowanego *Más allá*:

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) –¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!
[...]
Todo me comunica,
Vencedor, hecho mundo,

---

[112] Casalduero, *„Cántico" de Jorge Guillén*, s. 41–42.

[113] Zob. W. Barnstone, *Los griegos, San Juan y Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 49–60; L. Lorenzo-Rivero, *Afinidades poéticas de Jorge Guillén con fray Luis de León*, w: *ibidem*, s. 61–78.

[114] J. Guillén, *El argumento de la obra*,w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 758.

[115] E. De Zuleta, *La poesía de Jorge Guillén*, w: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Gredos, Madrid 1971, s. 122.

[116] Por. L.M. Martín Santos, *San Juan de la Cruz. „Poesías completas"*, w: San Juan de la Cruz, *Poesías completas*, Edimat Libros S.A., Madrid 2003, s. 8.

Su brío para ser
De veras real, en triunfo.

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve![117]

No, no sueño. Vigor
De creación concluye
Su paraíso aquí:
Penumbra de costumbre.
[...]
Un más allá de veras
Misterioso, realísimo[118].

(Dusza powraca do ciała, / zmierza do oczu / i zderza się.) – Światło! Ogarnia / całe moje jestestwo. Zadziwienie! / [...] / Wszystko oznajmia mi, / zwycięskie, uczynione światem, / swój entuzjazm, by istnieć / naprawdę, triumfalnie. / Istnieję, więcej, jestem tutaj. Oddycham. / Głębią jest powietrze. / Rzeczywistość wymyśla mnie, / jestem jej legendą. Salve! / Nie, nie śnię. Energia / tworzenia doprowadza do końca / tutaj swój raj: / półcień przyzwyczajenia. / [...] / Druga przestrzeń prawdziwie / tajemnicza, jak najbardziej realna.

Mamy tu do czynienia z radosnym hymnem na cześć istnienia, a w innych utworach znajdziemy nawet wyraźniejsze nawiązania do formuł liturgicznych:

¡Resurrección, aleluya!
Sábado.
¡Gloria!
Confía
Toda el alma en su alegría[119].

Zmartwychwstanie, alleluja! / Sobota. / Gloria! / Ufa / cała dusza swej radości.

Czasami frazy te pozostają na granicy śpiewu, okrzyku, zachłyśnięcia się, lub stają się nieartykułowanym zestawieniem sylab. Fakt ten tym bardziej łączy je z doznaniem ekstazy, poniżej wyrażonej w zniekształconym i adresowanym do wiatru nawiązaniu do słów „Przez Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie...", wypowiadanych przez kapłana podczas liturgii mszalnej z chlebem eucharystycznym, czyli ciałem Chrystusa w rękach:

---

[117] Strofa w przekładzie Marty Szafrańskiej: „Jestem, Tutaj. Oddycham. / Głębia się staje powietrzem. / Rzeczywistość mnie tworzy, / Jestem jej znakiem. Salve!" (Vivanco, *Jorge Guillén, poeta czasu*, s. 44). W wersji tej, niezwykłej urody, zatraca się niestety w pierwszym wersie różnica znaczeniowa między hiszpańskimi czasownikami *ser* (istnieć) i *estar* (znajdować się w danym miejscu w formie materialnej). Dla zrozumienia przesłania utworu istotne jest oddanie gradacji tych dwóch sposobów istnienia, gdzie *estar* znaczy więcej niż *ser*, co Guillén nie przypadkiem zaznaczył słowem *más* (więcej). Wiersz staje się w ten sposób wywyższeniem konkretnego istnienia tu i teraz.

[118] Guillén, *Cántico*, s. 17–20.

[119] *Ibidem*, s. 123.

¡En el viento, por entre el viento
Saltar, saltar,
Porque sí, porque sí, porque
Zas!
[...]
¡Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria!
¡Soy
Del viento, soy a través de la tarde más viento,
Soy más que yo![120]

W wietrze, przez wiatr / skakać, skakać, / bo tak, bo tak, bo / ach! / [...] / Ciało na wietrze, a z ciałem gloria! / Jestem / z wiatru, jestem poprzez wieczór bardziej wiatrem, / jestem więcej niż sobą!

Jesteśmy tutaj świadkami rzadkich w *Aire nuestro* sytuacji, w których jedność z istnieniem (dziękczynna komunia) na tyle oszałamia bohatera, że prawie zacierają się granice przedmiotów, języka i samego ja. Czytamy wtedy: „La ra ri ra, / ta ra ri ra, / la ra ri ra..."[121] albo „¡Mármara, mar, maramar, / Y ser y flotar – y un grito!" (Mármara, mar, maramar, / i być, i unosić się – i okrzyk!)[122], gdzie ostatnia formuła dźwiękonaśladowcza imituje odgłos fal, ale jednocześnie stanowi grę słów *mar* (morze) i nazwy własnej – Morza Marmara.

Zapis podobnych stanów bez trudu odnajdziemy w dziele Miłosza. Oto rejestracja olśnienia tak intensywnego, że słowo na nic się nie zdaje i milknie w ostatnim świadomym momencie:

Była to łąka nadrzeczna, bujna, sprzed sianokosów,
W nieskazitelnym dniu czerwcowego słońca.
Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem świetlistość.
I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie wiedzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płaczę ze szczęścia[123].

Ustalając ewentualne zbieżności dzieła obu twórców z poezją mistyczną czy sakralną, należy zauważyć, że ekstatyczny śpiew rodzi się jako owoc doznania rzeczywistości, być może jedyny dostępny człowiekowi jego wyraz:

¡Cima de la delicia!
Todo en el aire es pájaro.
[...]
¡Ya sólo sé cantar![124]

Szczyt radości! / Wszystko w powietrzu jest ptakiem. / [...] / Już tylko umiem śpiewać!

Musi być to doświadczenie niezmiernej wagi, skoro pierwszy zbiór Guillenowski nosi tytuł *Cántico*, w nawiązaniu do koncepcji poezji jako pochodzącej od śpie-

[120] *Ibidem*, s. 125.
[121] *Ibidem*, s. 192.
[122] *Ibidem*, s. 467.
[123] Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 20.
[124] Guillén, *Cántico*, s. 76.

wu. Co więcej, odczytujemy tu aluzję do *Cántico espiritual* św. Jana od Krzyża i pośredni związek z *Pieśnią nad pieśniami* (*Cantar de los cantares*), do dziś uważaną za szczytowe osiągnięcie liryki religijnej. Pieśń Salomona była bowiem jednym z ważniejszych źródeł inspiracji dla mistyki chrześcijańskiej. Wybór Guilléna można by zinterpretować jako ustawienie się w tej samej linii, jednak z całym bagażem dziedzictwa kultury europejskiej jego czasów. Jak niegdyś człowiek nie mógł żyć bez Boga, w XX wieku nie może istnieć bez wiary w rzeczywistość. Dlatego jak autor natchniony opiewał odczytywaną na kilku symbolicznych płaszczyznach historię spotkań Oblubienicy z Oblubieńcem, w poezji mistycznej podjętą dla wyrażenia tęsknoty duszy spragnionej Boga, tak Guillén pokazuje drogę człowieka współczesnego do ponownego odkrycia, a właściwie codziennego odkrywania bytu. W postawie poety rozpoznajemy szczególne uwrażliwienie na „las santas cosas" (święte rzeczy), opisywaną w *Metafizycznej pauzie* naturalną pobożność, wyczucie „sakralności, mocniejszej od wszelkich naszych buntów, chleba na stole, chropowatego drzewnego pnia, który jest, odgadywanej intuicyjnie głębi «bycia»"[125]. Ta sama motywacja przyświeca Miłoszowi, który w liście do Mertona wyznał:

> [...] jako poeta mocno czuję, że wszystko, poza naszym dążeniem do Bytu, jest marnością. [...] wiem, że jedynym tematem dla filozofa i dla poety jest słówko „być"[126].

Powyższe przekonanie poświadczają jego wiersze, w których byt, bycie, istnienie, zapisywane wielką literą, przez szacunek dla *sacrum*, spotykają się ze śpiewem chwały i dziękczynienia. W ich języku i melodii znać judeochrześcijańską tradycję psalmiczną:

> I wznosiło się dalej drzewo niedosiężne.
> O iste, o istliwe aż do rdzenia. Było[127].
>
> [...] Do tego byłem wezwany:
> Do pochwalania rzeczy, dlatego że są[128].
>
> Dzięki składajmy w swoim i naszych przodków imieniu
> Za dęby i szorstkoskóre ich dostojeństwo,
> Za sosny, których pnie płomienieją w słońcu[129].
>
> Chwała życiu, za to, że trwa, ubogo, byle jak[130].
>
> A może my zaczniemy adorować kamień,
> Zwyczajny polny kamień, samo jego Bycie,
> I odprawimy modły, nie otwierając ust?[131]

---

[125] Cz. Miłosz, *Metafizyczna pauza*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 70.
[126] Merton, Miłosz, *Listy*, s. 121.
[127] Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 12.
[128] Miłosz, *Wiersze*, t. 4, s. 221.
[129] Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 16.
[130] *Ibidem*, s. 17.
[131] Miłosz, *To*, s. 87.

Na zakończenie niech jeszcze raz zabrzmi głos poety:

Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja j e s t e m – ona j e s t. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysiączne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: j e s t! I po co zapisano stronice, tony, katedry stronic, jeżeli bełkocę, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z iłu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyni, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: j e s t?[132]

[132] Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 255.

Podsumowanie

W niniejszym studium porównana została twórczość dwóch dwudziestowiecznych poetów europejskich: Hiszpana, Jorge Guilléna i Polaka, Czesława Miłosza. Obaj określani są często jako piewcy rzeczywistości, głosiciele afirmacji istnienia, autorzy ekstatycznych hymnów na cześć bytu, poeci konkretu, szczegółu. Metaforycznie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że budząc się rano, nowy dzień witają pieśnią, upojeni światłem, które odtwarza kształty rzeczy, wyjawiając ich realność, odrębność, „jedyność" i piękno. Na ich tle jasno widzą również własną odrębność, co daje poczucie obiektywnej pewności w epoce, w której nauka i filozofia kreuje obraz świata płynnego, zmiennego, chaotycznego i podszytego nicością. Dzięki skupieniu się na rzeczywistości zewnętrznej, odsłaniającej kontemplującemu ją człowiekowi coraz głębsze, bardziej trwałe, istniejące poza czasem historycznym warstwy, udaje im się odsunąć na bok egzystencjalne lęki, spotęgowane przez liczne w XX wieku kataklizmy i doświadczenia zagłady. Niekiedy intensywna kontemplacja owocuje ulotnym momentem widzenia czegoś, co trudno nazwać czy opisać – jakiejś najbardziej esencjalnej rzeczywistości; tego, co w niej jedyne i trwałe, a więc wyrwane piętnu przemijania.

Chwile takiego widzenia mają charakter epifaniczny – stanowią nagłe i ledwo uchwytne objawienie tego, co realne; bytu czy, jak chce Miłosz, „bycia rzeczy", nie do końca wiadomo właściwie czego, gdyż tak ulotna jest natura epifanii. Do tego typu doznań można dążyć, trzeba im sprzyjać przez wyczulenie wrażliwości na to, co jawi się zmysłom. Podobnie jak w praktyce Zen, ćwiczenie stanowi drogę zbliżającą do widzenia rzeczywistości. „Zaprawiają się" w kontemplacji, której uczą się nie tylko od prądów kontemplacyjnych kultury Zachodu, ale także, a może nawet przede wszystkim, od artystów Dalekiego Wschodu – autorów szkiców piórkiem i tuszem oraz twórców *haiku*. Jednak epifanii nie można sobie zaplanować, warto na nią czekać, niekiedy drżąc z obawy, że już się nie zdarzy, lecz mimo to zachowując nadzieję. Moment widzenia przychodzi niezależnie od człowieka, budząc zaskoczenie, oniemienie i zachwyt. Mimo że jest on ulotny, intensywność przeżywanego szczęścia i harmonii z całym istnieniem, na wzór doznania mistycznego rekompensuje trudy oczekiwania. Obaj autorzy do tego stopnia cenią ten rodzaj doświadczeń, że ich poetycka droga wydaje się czyhaniem na objawienie i prowadzi od jednego widzenia rzeczywistości do kolejnego.

Wiele założeń łączy dzieło Guilléna i Miłosza, jednak w ich wizjach świata i poezji pojawiają się także pewne rozbieżności. Inny jest przede wszystkim osta-

teczny punkt dojścia, wynikający z różnic światopoglądu religijnego. Miłosz, nękany wątpliwościami i pozostający na obrzeżach herezji chrześcijanin, zakłada możliwość istnienia Boga. W związku z tym odkrywany przez niego „moment wieczny" rzeczy to nie tylko ta ich cząstka, która jest w nich trwała dzięki ciągłości istnienia – jako swego rodzaju idea, która będzie się odnawiać w innych rzeczach – ale również nadzieja na „przywrócenie" kiedyś, poza czasem, tego, co najbardziej jednostkowe. Jak mówi autor:

> Ta chwila mnie podnosi nad moją ułomność.
>
> [...] chwila zachwytu
> pręgą słońca na ścianie, trelem wilgi, twarzą, irysem,
> tomikiem wierszy, człowiekiem trwa i powraca w blasku[1].

Dla niego stwierdzenie realnego istnienia zmysłowej powłoki świata jest źródłem zachwytu, ale nie zaspokaja człowieka całkowicie. Nie odpowiada bowiem na jego pragnienie eschatologii, której oznak Miłosz będzie stale wypatrywał, nie znajdując, z przyczyn oczywistych, pełnego potwierdzenia.

Natomiast *Aire nuestro* to dzieło agnostyka, który nie zakłada istnienia Boga, choć także go nie wyklucza. Z obecnej perspektywy dostępna mu jest jedyna pewna rzeczywistość – ziemska, którą uznaje za wystarczającą. W niej więc odnajduje pełnię, zdolność do odnawiania, witalność, pewność i ją właśnie, zawsze i tylko ziemską, wyśpiewuje w poezji. Motyw śpiewu jako owocu kontaktu z rzeczywistością łączy obu twórców, umieszczając ich w obrębie wielowiekowej tradycji poezji pochwalnej, mającej źródła w pogańskich rytuałach i obrzędach wielkich religii. Jednak status poezji jest dużo bardziej skomplikowany. Rodzi się ona nie tylko w efekcie widzenia, ale także je poprzedza, stając się w ten sposób miejscem i sposobem poznania, być może jedynym tak skutecznym lub nawet jedynym dostępnym w dobie kryzysu nowoczesności, gdy autorytet filozofii, religii, ideologii, nauki i techniki – tych dwóch ostatnich z racji, że dostarczają coraz bardziej wyrafinowanych narzędzi zagłady – przestał być powszechnie respektowany. W tych okolicznościach poezja, jeśli spełni pewne warunki tak zwanej użyteczności, jest w stanie w mniejszym lub większym stopniu przejąć ich kompetencje. A „użyteczność" to wskazywanie na rzeczywistość, maksymalnie proste i bezpośrednie, żeby jak najmniej stało pomiędzy słowem a tym, co realne. Wyznawcami takiej koncepcji poezji byli obaj porównywani tu twórcy.

Z powyższym zagadnieniem wiąże się teoria języka poezji, wszczepiona i możliwa do wyprowadzenia z całości tekstów poetyckich, ale w sposób szczególny objaśniona i zobrazowana w grupie wierszy metapoetyckich oraz w poświęconych tej problematyce rozważaniach prozą. W tym miejscu pojawiają się najbardziej istotne różnice, bo chociaż obaj autorzy są zgodni co do tego, że poezja powinna wskazywać na rzeczywistość, inaczej oceniają jej zdolność w tym zakresie. Guillén wyznaje przekonanie o wystarczalności i efektywności języ-

[1] Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 29.

ka, którego właściwe użycie leży w gestii twórcy. Do Miłosza zbliża go pogląd, że nie istnieje żaden specjalny rejestr poetycki – subkod w obrębie kodu, którym jest język. O poetyckości decyduje umieszczenie słowa w kontekście, dopiero na tym poziomie tworzy się sens i charakter poetycki. Staranna i drobiazgowa praca Guilléna nad wierszem polega więc na wykorzystaniu różnego rodzaju kontekstów – od najbliższego sąsiedztwa wyrazu po jego umiejscowienie w zbiorze, częściach zbioru i innych strukturach, które jesteśmy w stanie wyodrębnić w uniwersum *Aire nuestro*. Na szczeblu podstawowym – słowa i jego „przyległości" – istotną rolę odgrywa metafora, będąca tutaj konglomeratem postrzeganego oraz samego postrzegania zmysłowego i intelektualnego, czyli jest to metafora nie tyle naśladująca, ile od-twarzająca (*re-creadora*). To ona oddaje maksimum rzeczywistości zewnętrznej pozostającej w ciągłym i płodnym dialogu z człowiekiem. Ów sławny Guillenowski dialog („un yo en diálogo con la realidad"[2]) dowodzi prawdziwości intuicji Miłosza, że człowiek potrzebuje jakiegoś „ty", do którego mógłby się zwracać „w sprawach zasadniczych"[3]. Autor *Aire nuestro* nie znajduje innego „ty" niż rzeczywistość, a jego dzieło zaświadcza, że dialog z nią jest możliwy i wystarczający, czyli wydobywa „ja" z otchłani chaosu i nicości.

U hiszpańskiego twórcy nie ma zastosowania kategoria niewyrażalności, gdyż nie odnosi się ani do samej rzeczywistości, ofiarującej się nieustannie każdemu, kto chce się ku niej zwrócić („Se ofrece, se extiende, / Cunde en torno el día / Tangible." – Ofiarowuje się, rozciąga, / rozlewa się wokół dzień / uchwytny.[4]), ani do języka jako medium. Pierwiastek kryzysu tkwi tylko i wyłącznie w człowieku, który albo nie jest świadomy, że powinien przekroczyć egocentryzm i skupić uwagę na tym, co nie jest nim („otro que yo"), albo chwilowo nie jest w stanie tego zrobić, sparaliżowany „pomrukiem" nicości. Przeciwnie u Miłosza, u którego niewyrażalność cechuje najgłębszą rzeczywistość, zakrytą przed nami z jakiegoś niezrozumiałego powodu. Jeśli jednak już dojdzie do momentalnych odsłon tego, co niedosiężne, pozostaje problem nieprzystosowania umysłu do ogarnięcia treści takiej epifanii. Niestety zawodzi nas również słaby ze swej natury język, który nazwać nie może i nie umie.

W tym kontekście u Miłosza do rangi centralnego motywu urasta z jednej strony medytacja nad słabością języka, a z drugiej – wytrwałe i niekiedy rozpaczliwe poszukiwanie najbardziej adekwatnego wyrazu. Ważnym przejawem tego dążenia jest próba uniknięcia pułapek stylu i formy jako więżących sens. Bunt przeciw formie nie ma na celu całkowitego jej zniesienia. Chodzi raczej o uzyskanie „formy bardziej pojemnej", która jak najmniej oddzielałaby od rzeczywistości. Punktem dojścia stał się dla autora tzw. werset biblijny oraz konstruowanie zbio-

[2] J. Guillén, *Prólogo a „Selección de poemas"*, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 774.

[3] Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 82.

[4] J. Guillén, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona 1998, s. 29.

rów na zasadzie kolażu. Guillenowska koncepcja formy jest zdecydowanie różna, gdyż wychodzi z założenia, że jako przeciwieństwo bezkształtnej materii i chaosu stanowi ona najlepsze przed nimi schronienie. Dlatego twórca *Aire nuestro* wytrwale ku formie dąży, ceni każdy jej przejaw pod warunkiem, że nie przysłania on rzeczywistości. Sprzeciwia się na przykład formalizmowi oraz koncepcji poezji czystej – o której uprawianie posądzała go w swoim czasie część krytyki – gdzie forma staje się celem samym w sobie. W jego mniemaniu musi ona odtwarzać rzeczywistość, odbijać nadającą jej kształt zasadę. Głównym i najbardziej wyczuwalnym przejawem formy w wierszach Guilléna jest rytm, wewnętrzna pulsacja o zmiennym natężeniu. U Miłosza także występuje rytmizacja, raz bardziej regularna, innym razem celowo łamana lub nawet tłumiona. Dla Hiszpana rytm służy panowaniu nad chaosem, dla polskiego poety jest on siłą, którą – jako niezależną od woli, chaotyczną i ciemną – należy opanować, czyli poddać intelektowi.

Na przeciwnym biegunie twórczości Guilléna i Miłosza znajduje się świadomość nicości i wynikający z niej brak sensu i nadziei. Obaj artyści, których koleje losu z przyczyn historycznych potoczyły się podobnie, stają w obliczu pewnego wyboru – nasuwającego się samego przez się nihilizmu lub oporu wobec niego. Czują, że na decyzję na korzyść nihilizmu jest jeszcze czas: „Vivir no es un ir muriendo. [...] Mortalidad no es muerte." (Żyć nie znaczy stopniowo umierać. Śmiertelność to nie to samo co śmierć)[5]. Najwyżej podjęta zostanie ona, z naszą bądź bez naszej wiedzy, w momencie śmierci. Co znajduje się na przeciwnej szali? Może to, o czym czytamy w utworze o znaczącym tytule *Realizm*:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.
Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna,
I na żółtawym lodzie maleńkie postacie.
To wieczne jest, dlatego że raz było,
Przez jedną chwilę istniejąc i niknąc.
[...]
Raduj się, dziękuj! Więc dobyłem głosu
I złączyłem się z nimi w chóralnym śpiewaniu
Pośrodku kryz, koletów, spódnic atłasowych,
Już jeden z nich, przeminionych dawno.
I wzbijała się pieśń, jak dym z kadzielnicy[6].

Miłosz wskazuje w nim na rzeczywistość widzialną, jako na przeciwwagę nicości. Podaje tym samym motywację, która w różnych epokach przyświecała

[5] Guillén, *El argumento de la obra*, w: *Obra en prosa*, s. 765–766.
[6] Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 25–26.

i do dziś przyświeca artystom reprezentującym rozmaite dziedziny sztuki. Tak rozumiany realizm zawsze był kruchemu człowiekowi potrzebny. Niegdyś jego kojące działanie dopełniał dym kadzideł, dziś, w dobie nowoczesności, kiedy na placu boju przeciwko nicości pozostał sam, jest nie tylko potrzebny, ale wręcz konieczny. Jako ideał kierował także twórczością porównywanych tu autorów. Mimo że nie zachodzi między nimi relacja wpływu, łączy ich wspólne pojmowanie roli i znaczenia poezji w czasach, w których żyją. Przykład ich życia i dzieła dowodzi, że w pewnych „zasadniczych sprawach" doświadczenie ludzkie – przynajmniej w obrębie kultury europejskiej, jeśli nie w jeszcze szerszej perspektywie – spotyka się i okazuje się mieć zasięg ponadnarodowy, ponadlokalny. Do takich wniosków prowadzi nas porównawcze studium wybranych poetyckich epifanii Jorge Guilléna i Czesława Miłosza.

* * *

Kończąc to studium, chciałabym podziękować wszystkim, którzy na jakimkolwiek etapie moich badań służyli mi pomocą, a szczególnie promotorowi mojej pracy, prof. dr. hab. Piotrowi Sawickiemu, który zawsze znalazł czas na dokładną i życzliwą lekturę oraz udzielił mi wielu cennych rad.

Bibliografia dotycząca Jorge Guilléna

Twórczość Jorge Guilléna

Aire Nuestro. Clamor, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987.

Aire Nuestro. Homenaje, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987.

Aire Nuestro. Y otros poemas, Centro de Creación y Estudios 'Jorge Guillén', Diputación Provincial, Valladolid 1987.

Algunas observaciones al libro de Ignacio Prat sobre „Aire nuestro", „Hora de Poesía", nº 38, 1985, s. 3–7.

Cántico, Seix Barral, Barcelona 1998.

Cántico, El País. Clásicos Españoles, Madrid 2005.

Carta a Fernando Vela, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 741–742.

Correspondencia, Tusquets, Barcelona 1999.

Discurso con motivo de su doctorado honoris causa por la Universidad de Málaga, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 834–835.

Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1976, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 833.

El argumento de la obra, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 747–773.

El argumento de la obra. „Final", w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 819–832.

El poeta ante su obra, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 781–818.

Final, Clásicos Castalia, Madrid 1987.

Obra en prosa, Tusquets, Barcelona 1999.

Poesía integral, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 743–746.

Prólogo a „Selección de poemas", w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 774–780.

Valéry en el recuerdo, w: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, s. 492–497.

Polskie przekłady poezji Guilléna

Andaluzja i Kastylia. Antologia poezji hiszpańskiej XX wieku, przełożył J. Winczakiewicz, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1963, s. 41–42.

Antologia poezji hiszpańskiej, red. J. Strasburger, Elma Books, Warszawa 2000, s. 228–232.

Czeka cię serce moje (Perły liryki europejskiej), wybrał, przeł. i przypisami opatrzył J. Strasburger, Wydawnictwo Książkowe IBiS, Warszawa 1994, s. 65–68.

GUILLÉN J., *Akt*, przeł. K. Osińska-Boska, „Literatura na Świecie", 1980, nr 5, s. 140.

– *Śnieg*, przeł. A. Komorowski, „Życie Literackie", 1990, nr 5, s. 4.

– *Wyniosłe szczęście*, *Odpoczynek ogrodu*, przeł. A. Międzyrzecki, „Pomorze", 1966, nr 6, s. 35–36.

– *Życie miasta, Śmierć jednej pary butów*, przeł. Z. Szleyen, „Literatura na Świecie", 1972, nr 9, s. 55–56.
MIĘDZYRZECKI A., *Jorge Guillén*, „Świat", 1961, nr 41 (533), s. 19; przedruk: „Pomorze", 1966, nr 6, s. 35–36.
Poeci pokolenia 1927. Jorge Guillén, przeł. K. Rodowska, „Literatura na Świecie", 1983, nr 1, s. 17–23.
Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei, wybrała, opracowała i posłowiem opatrzyła Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 21–29.

Polskie przekłady prozy Guilléna

GUILLÉN J., *Język poematu. (Jedno pokolenie)*, przeł. z ang. K. Wojciechowska, „Poezja", 1966, nr 6, s. 37–46.

Studia na temat twórczości Guilléna

ABAD NEBOT F., *La poesía fenomenológica de Jorge Guillén*, w: *Caracterización de la literatura española y ostros estudios*, U.N.E.D., Madrid 1983, s. 201–204.
ALARCOS LLORACH E., *La forma como salvación en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén. Valladolid, 18–21 de octubre de 1993)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 11–23.
ALEXANDRE BARBOSA J., *Presença de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 39–47.
ALTISENT M.E., *Citerea: trayectoria intertextual de un mito en Jorge Guillén*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV (1984), nr 4, s. 107–123.
AMADO A. A., Alonso, *Jorge Guillén, poeta esencial*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 120–123.
AMORÓS MOLTO A., *Guillén o la metáfora de la resurrección*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 23–33.
– *Palabra y silencio en la poesía de Jorge Guillén*, „Ínsula", nr 435–436, 1983, s. 4.
ÁNGELES J., *El sumo acorde humano en „Cántico"*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 17–31.
АРСЕНТЬЕВА Н.Н., *„Серебряный век" русской и испанской поэзии. Опыт сопоставления*, РИО МПГУ им. В.И. Ленина, Москва 1995.
BARNSTONE W., *Los griegos, San Juan y Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 49–60.
BENÍTEZ R., *Jorge Guillén's Cántico and the Will to Form*, „Hispanic Review", vol. 49, 1981, nr 1, s. 23–42.
BERGMANN E., *„Cuna, rosas, balcón" in the Light of Lope and Góngora*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 49–58.
BLECUA J.M., *Al margen de „Homenaje"*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén. Valladolid, 18–21 de octubre de 1993)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 25–40.
– *Crítica literaria en «Hacia „Cántico"»*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 99–103.
– *El poema „Los nombres" de Jorge Guillén*, „Ínsula", nr 435–436, 1983, s. 3.
– *En torno a „Cántico"*, w: J.M. Blecua, R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, Estudios Literarios, Zaragoza 1949, s. 141–315.

BOBES NAVES M.C., *Procedimientos de unificación en „Muerte a lo lejos"*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 59–72.

BOUSOÑO C., *Nueva interpretación de „Cántico", de Jorge Guillén (El esencialismo juanramoniano y el guilleniano)*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 73–95.

CABALLERO BONALD J.M., *Jorge Guillén: una lectura, un conocimiento*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 84–89.

CABRERA V., *Guillén glosando a Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 97–102.

CANALES A., *Hablando con Don Jorge*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 49–61.

CANO J. L., *Guillén y Málaga*, „Ínsula", nr 435–436, 1983, s. 12–13.

CASALDUERO J., *„Cántico" de Jorge Guillén*, Ed. y Librería General Victoriano Suárez, Madrid 1953.

– *„Cántico" de Jorge Guillén y „Aire nuestro"*, wyd. 3 (rozsz.), Gredos, Madrid 1974.

– *El poeta y la guerra civil*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 13–22.

CIPLIJAUSKAITÉ B., *El arte de la variación*, „Hora de Poesía", 1985, 38, s. 11–15.

– *Las raíces castellanas de „Cántico"*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 41– 54.

– *Tensión adverbial aun-ya en la perfección del círculo guilleniano*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 103–120.

– *Yo soy mi cotidiana tentativa*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 31–46.

CORRERA G., *La poética de la realidad de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 121–142.

COSTA L.F., *De la „Divina Comedia" a „Clamor": afinidad y divergencia*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 143–163.

COUFFON C., *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris [1962].

– *Jorge Guillén en París*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 55–65.

COULAND A.M., *La problématique du temps dans „Aire nuestro" de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 165–183.

DEBICKI A.P., *El „Cántico" de Jorge Guillén*, w: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación 1924–25*, Gredos, Madrid 1968, s. 111–134.

– *„Final": Reflejo y reelaboración de la poesía y la poética guillenianas*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 85–102.

– *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid 1973.

– *Una generación poética*, w: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación 1924–25*, Gredos, Madrid 1968, s. 17–55.

DEHENNIN E., *„Cántico" de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1969.

– *Des mots-clés aux configurations stylistiques (Surtout à propos de „Maremágnum")*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 185–210.

– *La poética de Jorge Guillén vista desde „El poeta ante su obra" (1975)*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 67–79.

DÍAZ DE CASTRO F.J., *Aproximación a la poética de Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J. M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 69–88.

– *Guillén por Guillén (El poeta y su poesía)*, w: *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J.M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 47–67.

– *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca 1987.

– *„Quedan los nombres": el arte del retrato en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 81–104.

DÍEZ DE REVENGA F.J., *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Anthropos, Barcelona 1993.

– *Jorge Guillén: la maestría de un final laborioso*, w: *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos terminales*, Anthropos, Barcelona 1988, s. 63–128.

– *Jorge Guillén y 1927*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 105–118.

– *Jorge Guillén y Murcia*, w: *De Don Juan Manuel a Jorge Guillén. Estudios literarios relacionados con Murcia*, vol. 2, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 1982, s. 254–255.

DURÁN M., *Una constante en la poesía de Jorge Guillén: el aire, el aire luminoso y respirable*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 223–233.

ESTEBAN C., *Nature vive*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 235–252.

GARCÍA BERRIO A., *Jorge Guillén: figuras de la imaginación*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 119–126.

– *La construcción imaginaria en „Cántico" de Jorge Guillén*, U.E.R. des Lettres & des Sciences Humaines, Limoges 1985.

GARCÍA DE LA CONCHA V., *El espacio imaginario castellano en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 127–140.

GARCÍA VELASCO A., *Ars vivendi de Jorge Guillén*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 62–83.

GIAMPIERI G., *„La Florida", un momento della conquista poetica del reale*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 253–268.

GIL DE BIEDMA J., *„Cántico". El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona 1960.

GIOVACCHINI T.I., *Los tréboles de „Clamor"*, „Insula", 1983, nr 435–436, s. 14–15.

GÓMEZ YEBRA A., *Al „Final", el amor*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 141–160.

– *Análisis de la bibliografía guilleniana, Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J.M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 90–124.

– *Dios al* Final *de Jorge Guillén*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 11.

– *El niño en la obra de Jorge Guillén*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 115–125.

GÓNZALEZ MUELA J., *La realidad y Jorge Guillén*, Ínsula, Madrid 1962.

– *Mármara mar maramar*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 269–275.

GULLÓN R., *„Cántico" como exaltación de la inteligencia*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 7– 12.
– *Jorge Guillén, 85*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 47–53.
– *La poesía de Jorge Guillén*, w: J.M. Blecua, R. Gullón, *La poesía de Jorge Guillén*, Estudios Literarios, Zaragoza 1949, s. 11–140.
HAVARD R.H., *La metafísica de „Cántico": Jorge Guillén, Ortega, Husserl y Heidegger*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 54–71.
IVASK I., *„Grand âge, nous voici": Some Remarks on the Theme of Old Age in Jorge Guillén's Poetry"*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 277–283.
IZQUIERDO L., *Gracias a la vida: Jorge Guillén*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 5–6.
– *La flecha en el tiempo*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 2.
JANÉS C., *„Cántico"*, „El País", 8.05.2005, s. 39.
LACERDA de A., *Apontamentos a lápiz para um ensaio sobre Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 295–301.
– *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, red. F.J. Díez de Revenga, M. de Paco, Caja de Murcia, Murcia 1994.
LAPESA R., *El sustantivo esencial en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 303–314.
LÁZARO CARRETER F., *Jorge Guillén: el fin de la poesía pura (De „Cántico" a „Clamor")*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 161–177.
– *Una décima de Jorge Guillén (Como pretexto para tratar de su poética)*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 315–326.
LISBOA H., *A poesia de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 327–330.
LLEDÓ E., *Consciencia y luz en Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 181–193.
LÓPEZ J., *Jorge Guillén: una visión adánica del mundo*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 104–109.
LÓPEZ ARANGUREN J.L., *Relectura de Jorge Guillén hoy, desde el punto de vista filosófico-religioso*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 179–180.
– *El yo empírico y su identidad y el motivo de Narciso en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 33–38.
LORENZO-RIVERO L., *Afinidades poéticas de Jorge Guillén con fray Luis de León*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 61–78.
MACRÍ O., *La obra poética de Jorge Guillén*, Ariel, Barcelona 1976.
MARCILLY Ch., *Guillén hasta el "Final"*, „El Candil" (Clermont-Ferrand), 1985, s. 49–71.
MÁRQUEZ A., *Por un Guillén total*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 9.
MASTERS R., *The Language of the Poem*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 331–340.
MATTHEWS E., *The Structured World of Jorge Guillen*, Francis Cairns, Liverpool 1985.
MAYHEW J., *Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language*, „PMLA", vol. 106, 1991, nr 5, s. 1146.
MENESES C., *Guillén ante el amor*, „Sin Nombre" (San Juan. Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 127–131.

MIĘDZYRZECKI A., *Jorge Guillén*, „Świat", 1961, nr 41 (533), s. 19.
MIRÓ E., *Patria y destierro entre el „Clamor" y el „Cántico"*, „Ínsula", nr 435–436, 1983, s. 8 i 18.
MOIX A.M., *„Final", de Jorge Guillén*, „Hora de Poesía", 1982, 21–22, s. 53–55.
MORRIS C.B., *Guillén's Essential City*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 357–367.
PEÑA J.R., *La época sevillana de Jorge Guillén*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 6 i 17.
PIEDRA A., *Introducción biográfica y crítica*, w: J. Guillén, *Final*, Clásicos Castalia, Madrid 1987, s. 7–61.
– *Jorge Guillén*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1986.
– *Jorge Guillén o la afirmación instante a instante*, w: *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, red. J.M. Velasco Rami, Anthropos, Barcelona 1987, s. 15–46.
PINET C., *The Sacramental View of Poetry and the Religion of Love in Jorge Guillén's Cántico*, „Hispania", vol. 62, 1979, nr 1, s. 47–55.
PINNA M., *Lettura dell'opera „Y otros poemas" di Jorge Guillén*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 369–385.
POLO DE BARNABÉ J.M., *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*, Editorial Nacional, Madrid 1977.
– *Jorge Guillén: la historia y la circularidad de la obra*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 387–395.
POZUELO YVANCOS J.M., *La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén*, w: red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 195–219.
PRAT I., *„Aire Nuestro" de Jorge Guillén*, Ed. Planeta, Barcelona 1974.
– *Cántico[1] – Cántico[2]*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 397–415.
– *Frescor hacia... forma*, „La Pluma", 1981, nr 7, s. 110–114.
PREDMORE R.R., *Retrato poético de Jorge Guillén a los noventa años*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 10.
QUINTANA DOCIO F., *Réplicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 221–243.
RODRÍGUEZ C., *Unas notas sobre la poesía de Jorge Guillén*, „Ínsula", 1983, nr 435–436, s. 7–8.
SIBBALD K.M., *„Desde París": crónicas y ocio*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 245–255.
– *Jorge Guillén y T.S. Elliot: una coincidencia de cosmovisión*, „Sin Nombre" (San Juan, Puerto Rico), vol. XIV, 1984, nr 4, s. 72–84.
– *Jorge Guillén: Portrait of the Critic as a Young Man*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 435–453.
SORIA OLMEDO A., *Jorge Guillén y la „joven literatura"*, w: *Jorge Guillén. El hombre y la obra. (Actas del...)*, red. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, s. 257–278.
VELASCO RAMI J.M. (red.), *Jorge Guillén. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1976*, Anthropos, Barcelona 1987.
VIGÉE C., *Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 91–92.

VILLAR DEL A., *Cómo hace un poema Jorge Guillén*, „La Estafeta Literaria", 1976, nr 586, s. 4–8.

– *Jorge Guillén: „estricto pero infinito"*, „Estafeta Literaria", 1976, nr 586, s. 4–10.

VIVANCO L.F., *Jorge Guillén, poeta del tiempo*, w: *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. 1, Eds. Guadarrama, Madrid 1974, s. 79–107.

– *Jorge Guillén, poeta czasu*, przełożyła M. Szafrańska, „Literatura na Świecie", 1983, nr 1, s. 24–46.

XIRAU R., *Lectura a „Cántico"*, w: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, red. B. Ciplijauskaité, Taurus, Madrid 1975, s. 130–136.

YOUNG H.T., *Texts and Intertexts in Jorge Guillén's „Homenaje"*, „Comparative Literature", vol. 43, 1991, nr 4, s. 370–382.

YUDIN F.L., *The Vibrant Silence in Jorge Guillén*, U.N.C. Department of Romance Language, Chapel Hill 1974.

ZARDOYA C., *Jorge Guillén: siete poemas, en azar de perfección*, w: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, t. 2, Gredos, Madrid 1974, s. 149–167.

– *Jorge Guillén y Paul Valéry*, w: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, t. 2, Gredos, Madrid 1974, s. 168–210.

– *Teoría y práctica poética de Jorge Guillén*, w: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, t. 2, Gredos, Madrid 1974, s. 211–225.

ZULETA DE E., *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Gredos, Madrid 1971.

– *Poesía y realidad: „Y otros poemas"*, w: *Homenaje a Jorge Guillén. 32 ensayos crítico-literarios sobre su obra*, Wellesley College, Massachusetts 1978, s. 455–478.

Bibliografia dotycząca Czesława Miłosza

Twórczość Czesława Miłosza

Abecadło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
Autoportret przekorny – rozmowy z Aleksandrem Fiutem, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
Druga przestrzeń, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
Haiku, Księgarnia Haiku, Kraków 2001.
Listy, T. Merton (współautor), Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
Metafizyczna pauza, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.
Na brzegu rzeki, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
O podróżach w czasie, wybór, opracowanie i wstęp J. Gromek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
Orfeusz i Eurydyka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
Piesek przydrożny, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
Poezje, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
Prywatne obowiązki, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
Rodzinna Europa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
Rok myśliwego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
Szukanie ojczyzny, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
Świadectwo poezji, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
To, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem, Kraków 1996.
Widzenia nad Zatoką San Francisco, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
Wiersze, t. 1, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
Wiersze, t. 2, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
Wiersze, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
Wiersze, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
Wypisy z ksiąg użytecznych, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
Ziemia Ulro, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Tłumaczenia Miłosza na język hiszpański

Abecedario: diccionario de una vida, traducción K. Olszewska Sonnenberg, S. Trigán, Turner, Madrid 2003.
El pensamiento cautivo, traducción E. Revol, Orbis, Barcelona 1985.
El poder cambia de manos, traducción R. Vázquez Zamora, Orbis, Barcelona 1985.
El valle de Issa, w: *Los premios Nobel de literatura. Pablo Neruda, Isaac Bashevis Singer, Czeslaw Milosz*, Plaza y Janés, Barcelona 1990.
Otra Europa, traducción A. Cousté, Tusquets, Barcelona 1981.
Poemas, selección, traducción y prólogo de B. Stawicka, Tusquets, Barcelona 1984.

Studia na temat twórczości Miłosza

BALBUS S., *„Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 461–521.

– *„Piosenka na jedną strunę". (W stronę poetyki intertekstualnej)*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 265–293.

BARAŃCZAK S., *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 419–445.

– Miłosz: *„Sześć wykładów wierszem". Preliminaria interpretacyjne*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 246–262.

– *Summa Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 257–269.

BEREŚ S., *Ostatnia wileńska plejada*, PEN, 1990.

BIEŃKOWSKA E., *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.

BŁOŃSKI J., *Epifanie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 205–228; w: *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 50–78.

– *Jeszcze o poezji i świętości*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 40–49.

– *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

– *Wzruszenie, dialog i mądrość*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 363–380.

BOLECKI W., *Proza Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 29–68.

BUREK T., *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie"*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 7–28.

– *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 263–280.

CHRZĄSTOWSKA B., *Poezje Czesława Miłosza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982.

– *Czesław Miłosz in memoriam*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

DAVIE D., *Z kresów chrześcijaństwa: Mandelsztam i Miłosz*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 357–383.

DUDEK J., *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1995.

DYBCIAK K., *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 189–204.

FIUT A., *Autoportret przekorny – rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

– *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

– *Poema nienaiwne*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 171–193.

– *Poezja w kręgu hermeneutyki*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 242–262.

– *W obliczu końca świata*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 174–188.

– *W stronę Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

FRANASZEK A., *Miłosz, lojalny ironista*, http://serwisy.gazeta.pl/wyborcza/2029020,3454352.html.

GŁOWIŃSKI M., *Przedmieście Czesława Miłosza. Próba interpretacji*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 197–211.

GORCZYŃSKA R. (E. Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

GROSS D.S., *„Piesek przydrożny" Czesława Miłosza i poszukiwanie autodefinicji*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 313–334.

JARZĘBSKI J., *Być wieszczem*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 102–124.

JELEŃSKI K.A., *O „Ziemi Ulro" po dwóch latach*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 239–256.

KARPIŃSKI W., *Mapy Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 85–104.

– *O „Piesku przydrożnym" Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 281–283.

KIJOWSKI A., *Tematy Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 157–173.

KORNHAUSER J., *Czesława Miłosza strategia ochronna*, w: *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 17–26.

– *Zamieszkać w Teraz. Czesław Miłosz jako programotwórca poezji lat dziewięćdziesiątych*, w: *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 134–146.

KOTT J., *Objęcie ziemi*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 123–125.

– *Podróż do domu*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 277–280.

KWIATKOWSKI J., *Notatki o Miłoszu*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 33–39.

LEGEŻYŃSKA A., *Luksusowa szuflada*, w: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 148–153.

– *Mało dostojna starość*, w: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 60–64.

– *Portret pamięciowy niedźwiedzia*, w: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 107–113.

LEVINE M.G., *„Abecadło" i trzecia powieść Czesława Miłosza, jak dotąd nie napisana*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 305–312.

LIGĘZA W., *Miasta ocalone*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 105–122.

ŁAPIŃSKI Z., *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 7–32.

– *Oda i inne gatunki oświecone*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 446–460.

ŁEBKOWSKA A., *„Walc"*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 391–403.

ŁUKASIEWICZ J., *Przestrzeń „świata naiwnego". O poemacie Czesława Miłosza „Świat"*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 129–152.

MARKOWSKI M.P., *Miłosz: dylematy autoprezentacji*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 327–337.

MATUSZEWSKI R., *Moje spotkania z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

MENCWEL A., *Dialog nie dopowiedziany: Gombrowicz i Miłosz*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 125–155.

NATHAN L., A. Quinn, *„Zatoka San Francisco"*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 297–304.

NEUGER L., *„Veni Creator" Czesława Miłosza. Próba lektury*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 230–245.

NIEUKERKEN VAN A., *O „niewczesności" Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 384–398.

NYCZ R., *„Nostalgia za nieosiągalnym". O późnych poematach Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 294–310.

OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A., *„Przedmieście" jako inna „Piosenka o końcu świata". Przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 212–229.

PIWIŃSKA M., *Prelekcje o Polsce dla Zachodu. Mickiewicz–Miłosz*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 71–91.

PROKOP J., *Antynomie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 229–241.

PYSZNY J., *„Sprawa Miłosza", czyli poeta w czyśćcu*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 53–81.

SADECKI J., *Zanurzony w Krakowie*, „Rzeczpospolita", 2004, 191(6874), s. IV.

SKWARNICKI M., *Mój Miłosz*, Biały Kruk, Kraków 2004.

STALA M., *Brzegi Lemanu*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 404–416.

– *Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*, w: Cz. Miłosz, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 421–475; przedrukowany również jako *Ekstaza o wschodzie słońca. W kręgu głównych tematów poezji Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 151–202.

– *Natrafiłem na to. Na marginesie tomu wierszy Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 240–249.

– *Oślepły ogród. Jeszcze raz o jednym wierszu Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 221–227.

– *Po stronie prawdy. O jednym ze słów używanych przez Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 203–214.

– *Poza ziemią Ulro*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 151–170.

– *Stróże świata, obłoki. O jednym wierszu Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 215–220.

– *Szukając tego, co jest Rzeczywiste. Wprowadzenie w emigracyjną twórczość Czesława Miłosza*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 117–150.
– *Użyteczne olśnienia. Na marginesie „Wypisów z ksiąg użytecznych"*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 228–232.
– *W drodze do parku znaków doskonale czystych. Na marginesie „Pieska przydrożnego"*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 233–239.
STAWICKA B., *Nota aclaratoria*, w: Milosz, *Poemas*, selección, traducción y prólogo de B. Stawicka, Tusquets, Barcelona 1984, s. 17–21.
– *Prólogo*, w: Milosz, *Poemas*, selección, traducción y prólogo de B. Stawicka, Tusquets, Barcelona 1984, s. 11–16.
Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza, pod red. A. Staniszewskiego, Wyd. WSP, Olsztyn 1995.
SZYMAŃSKI W.P., *„Bramy arsenału"*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 381–390.
TISCHNER Ł., *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001.
VALLEE L., *„Dolina Issy": interpretacja*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 287–296.
VENDLER H., *Z okruchów, świat już doskonały*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 341–356.
WALAS T., *Na tropie myśliwego*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 270–276.
WERNER A., *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości (O esejach Czesława Miłosza)*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 525–547.
WYKA K., *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 15–41.
WYKA M., *Jak Miłosz czyta Mickiewicza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 92–101.
ZACH J., *Miłosz i poetyka wyznania*, UNIVERSITAS, Kraków 2002.
ZAGAJEWSKI A., *Słońce w układzie słonecznym*, „Rzeczpospolita", 2004, 191(6874), s. IV.
ZALESKI M., *O „Traktacie poetyckim" Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 339–359.
– *Piosenki niewinności i doświadczenia*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 311–326.
ZAWADA A., *Miłosz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

Bibliografia ogólna

Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Instytut Kultury, Warszawa 1997.

AULLÓN DE HARO P., *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Taurus, Madrid 1989.

BIELIK-ROBSON A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, UNIVERSITAS, Kraków 2000.

DEBICKI A.P., *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde el modernismo hasta el presente*, Gredos, Madrid 1997.

DELSOL Ch., *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Encyklopedia filozofii, red. T. Hinderich, 2 t., Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1999.

Filozofia Wschodu, red. B. Szymańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.

GARCÍA BERRIO A., *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, wyd. 2 popr. i rozsz., Eds. Cátedra, Madrid 1994.

GAREWICZ J., *Wstęp*, w: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, PWN, Warszawa 1994, s. VII–XXXVI.

GUILLÉN C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona 1985.

Historia filozofii zachodniej, red. R.H. Popkin, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1999.

LEGEŻYŃSKA A., *Generacje*, w: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 13–53.

MANRIQUE J., *Coplas a la muerte de su padre*, Ed. Alba, Madrid 1999.

MARTÍN SANTOS L.M., *San Juan de la Cruz. „Poesías completas"*, w: San Juan de la Cruz, *Poesías completas*, Edimat Libros S.A., Madrid 2003, s. 5–31.

MERTON T., *Mistycy i mistrzowie Zen*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2003.

– *Zen*, w: *Myśli o Wschodzie*, Gaudium, Homini, Lublin–Kraków 2003, s. 51–70.

MITOSEK Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.

NYCZ R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, UNIVERSITAS, Kraków 2001.

O KRYZYSIE. Rozmowy w Castel Gandolfo, Res Publica, Warszawa 1990.

STRÓŻEWSKI W., *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka", R. II, 1961, s. 125–146.

– *Ontologia*, Wydawnictwo Aureus, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

– *Wokół piękna*, UNIVERSITAS, Kraków 2002.

TOEPLITZ K., *Kierkegaard*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.

Poesía y realidad

Las epifanías poéticas de Jorge Guillén y Czesław Miłosz

Resumen

El objetivo del presente estudio es mostrar que la poesía puede constituir un lugar donde se reflexiona sobre las posibilidades del conocimiento de la realidad, así como puede ser el medio y el fruto de experimentarla. La base del análisis es la producción de dos poetas del siglo XX: el español Jorge Guillén y el polaco Czesław Miłosz. Ambos, en una época de crisis ideológica y espiritual, cuando la literatura se llenaba de nihilismo, duda y confusión para expresar la condición del hombre contemporáneo, optaron por hallar algo positivo: la más profunda realidad. De este modo, la búsqueda de lo real se hizo el propósito principal de su actividad poética y las composiciones surgidas de esa experiencia constituyen un posible remedio contra dicha crisis.

La realidad se revela al hombre en la experiencia epifánica. El término de epifanía, proveniente de la teología, en el contexto de la obra de Miłosz y de Guillén significa momentos de la contemplación de lo simple cotidiano que permiten llegar a la suma realidad. Para vivir tal experiencia el hombre, en vez de centrarse en sí mismo y sus problemas, necesita cambiar de perspectiva: romper con el egocentrismo y dirigirse al mundo que le rodea. En el proceso cognoscitivo el sujeto no puede prescindir del objeto e incluso tiene que aceptar su dependencia de él. Es una propuesta bastante innovadora en el panorama literario del siglo XX, ya que más o menos a partir de la Ilustración la filosofía europea –y con ella también la literatura– se centraba cada vez más en el sujeto. Según ambos poetas, a esa tendencia se le debía la paulatina sumersión en la incertidumbre y confusión, porque los humanos y su mente, dentro de la visión del mundo desprovisto de Dios y de *sacrum*, sometido a distintos tipos del mal y a la muerte, no bastaban para explicar el sentido de la existencia. La falta de sentido les quitaba la esperanza. En tal situación la atenta observación de los objetos, que a veces parecen banales y de poca importancia, le deja al hombre llegar a su propio ser: viendo lo reales que son, él mismo también se siente real. Así, la experiencia de la suma realidad proviene de este encuentro del sujeto con el objeto, en lo cual de cierto modo se percibe un parentesco con la práctica *Zen*.

En la producción de Guillén y de Miłosz el camino cognoscitivo, igual que una experiencia mística, va de la duda a la certidumbre, de la oscuridad a la luz, entendidas como fenómenos físicos, pero a la vez también como estados mentales (el saber y el no saber, el temor a la nada y la tranquila seguridad). En sus poemas encontramos además las mismas dificultades a las que se enfrentaban los místicos –el contemplador necesita paciencia para aguardar la revelación de lo real y la valentía de mirar en el abismo de la nada. Las epifanías son efímeras y lo que descubren es inefable o, por lo menos, difícil de expresar. En cuanto a este aspecto aparecen ciertas diferencias entre ambos poetas. Para Miłosz el conocimiento es casual y momentáneo, viene como un destello y desaparece antes de que el poeta logre hallar su expresión satisfactoria. La insuficiencia del lenguaje constituye uno de los grandes temas de su obra. En cambio, Guillén cree en la "forma del mundo posible en la

palabra", o sea, en el lenguaje suficiente. A lo largo del proceso cognoscitivo y creador se enfrenta a los mismos obstáculos que Miłosz, no obstante, cuando llega al final, siente una seguridad más duradera y alcanza la expresión más adecuada para nombrar lo revelado.

Aunque ambos poetas se proponen el objetivo de contemplar la realidad inmediata, es decir el mundo de los objetos existentes físicamente, sólo Guillén, por ser agnóstico, se limita a la perspectiva puramente terrenal y sensual. Considera suficiente la contemplación de la armonía natural de los seres, en la cual participa hasta el día inevitable de su muerte. Su más allá coincide con la realidad inmediata. Miłosz parte de lo sensual y experimenta un verdadero júbilo de poder observarlo, sin embargo, en tales momentos surge la esperanza de que haya algún más allá después de la muerte. La dimensión escatológica es lo que haría perfecta su visión de la realidad.

Por una parte, la poesía de Guillén y de Miłosz aparece como lugar y medio de conocimiento, puesto que las experiencias epifánicas muchas veces se producen a la hora de buscar la expresión. Por otra, el poema nace también como fruto de la epifanía, cuando el protagonista vive momentos de júbilo e incluso de éxtasis que le llevan a cantar un himno de gracia y de alabanza a la plenitud y la perfección de lo real.

Poetry and reality

Poetic epiphanies of Jorge Guillén and Czesław Miłosz

Summary

This study is aimed at pointing out that the poetry may be regarded as a place of reflection upon the possibilities of getting to know the reality; by the same means it may be seen both as the way and the result of experiencing the real. The analysis is based on the works by two poets who lived in the 20th century: the Spanish Jorge Guillén and the Polish Czesław Miłosz. In the time of ideological and spiritual crisis, when the literature was filled with nihilism, doubt and confusion mirroring contemporary human condition, they both endeavoured to discover something positive: the deepest reality. Accordingly, the search for the real became the main purpose of their poetic activity, and their works resulting from this experience were to be a remedy against the crisis.

In the Miłosz's and Guillén's poetry the reality reveals itself to the man in the epiphany. This term, coming from theology, in this context means the moments of the contemplation of simple ordinary things, which let us see the deepest reality. If the human being wants to experience it, he should change his usual point of view: instead of being concentrated on himself, he would rather abandon the egocentricity and turn to the things around. In the cognitive process the subject can not disregard the object and even more – he must accept his dependence on it. Such a proposal is quite a novelty in the 20th century literature because, approximately since the Enlightenment, the European philosophy – followed by the literature – has been more and more focussed on the subject. According to both authors, due to this tendency people get submerged in the uncertainty and the confusion. However, in the vision of the world without God and *sacrum*, submitted to the evil and death, the sense of existence can no longer be explained exclusively by reference to the man and his mind. This lack of sense deprives people of hope. In such a situation the thorough observation of the objects, which sometimes seem to be trivial and unimportant, enables the man to discover his own being: he can see that they are real and, at the same time, he also sees himself to be real. Therefore, in the poetry of the two poets in question, the experience of reality comes from the encounter of the subject ant the object.

In the works by Guillén and Miłosz the cognitive way, as though a mystical experience, runs from doubt to certainty, from darkness to light, which are perceived not only as physical phenomena but also as states of human mind (lack of knowledge *versus* certainty, fear of nothingness *versus* serenity). In their poems we can find the same difficulties which the mystics were faced with – a person who would like to contemplate needs to be courageous and patient in order to look in the abyss of nothingness and to wait for revelation of the real. The epiphanies are ephemeral and their results are ineffable or, at least, difficult to be expressed. With reference to this subject there are some differences between the poets. According to Miłosz, the cognition is accidental and elusive, it comes like a flash and disappears before the author manages to find its adequate expression. The insufficiency of the language is one of the great problems of the Miłosz's work. By contrast, Guillén believes that the language is able to name the real, in other words, he is convinced of its sufficiency.

During the process of cognition and creation, he comes across the same obstacles as Miłosz does, but he achieves long-lasting certainty and finds the most appropriate expression of the real in the end.

Although both poets contemplate the world of the things existing physically, only Guillén, who confesses to be an agnostic, restricts himself to the completely earthly and sensual perspective. He finds it sufficient to contemplate the natural harmony of beings and to be a part of it till the inevitable day of his death. His *más allá* (the beyond) coincides with the sensual reality. On the contrary, for Miłosz it is only a point of departure. He experiences a true joy by getting in contact with it, however, in such moments he hopes that there will be some kind of *druga przestrzeń* (the beyond) after death. His vision would be more satisfactory or even perfect only with an eschatological dimension.

On the one hand, the Guillén's and Miłosz's poetry seems to be the place and the mean of cognition, since the epiphany comes while the author is looking for the expression. On the other hand, the poem arises as a result of epiphany, when the protagonist faces the moments of joy and even ecstasy, which leads him to sing a hymn of thanksgiving and worship to plenitude and perfection of the real.

Góngora Luis de 11, 135, 136
González Muela Joaquín 60, 61
Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka) 18, 29, 31, 32, 66, 67, 115
Gracián y Morales Baltazar 110
Gromek Joanna 29
Guillén Claudio 10, 16
Guillén Jorge, *passim*
Guillén Julio 15
Guillén Teresa 16
Gullón Ricardo 26, 60, 137, 139, 144

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 54
Heidegger Martin 36
Herbert Zbigniew 10
Hirsch Edward 10
Hitler Adolf 22
Homer 1
Honderich Ted 36

Ivask Ivar 26, 110

Jacobi Friedrich Heinrich 35
Jan do Krzyża, św. 42, 105, 135, 140, 142, 170, 173
Janés Clara 14
Jeffers John Robinson 114
Jezus Chrystus 42, 52, 171
Jiménez Juan Ramón 12, 14, 16

Kant Immanuel 35
Kielar Marzanna B. 10
Kierkegaard Søren Aabye 35
Kisielewski Stefan 29
Klimt Gustav 135
Kornhauser Julian 94, 95
Kózka B.B. zob. Miłosz Czesław
Kroński Tadeusz Juliusz 129
Kwiatkowski Jerzy 22, 89, 151, 162

Lévinas Emmanuel 36
Lewin Leopold 12
Lope de Vega zob. Vega Carpio Lope Félix de
Lorenzo-Rivero Luis 170
Luis de Léon 42, 43, 81, 170

Łukasiewicz Jacek 66, 67, 69

Machado y Ruiz Antonio 16, 27, 59, 109
Macrí Oreste 25, 58, 61
Maj Bronisław 10
Mallarmé Stéphane 13, 16
Mandelsztam Osip 9
Manrique Jorge 75
Marcilly Charles 41, 44, 45, 50
Marichal Juan 11
Martín Santos Luis Miguel 170
Matthews Elizabeth 15, 24, 59, 64, 65
Mayhew Jonatan 136, 140
Mendelssohn Moses 35
Menéndez Pidal Ramón 16
Merton Thomas 145–147, 173
Mickiewicz Adam 29, 105
Międzyrzecki Artur 12, 13
Millet Jean François 87
Miłosz Czesław, *passim*
Miłosz Oskar 38
Miłoszowie, rodzina 10
Miró Gabriel 136
Mitosek Zofia 87, 88
Mocchi Sismondi Irena 17
Moix Ana María 26

Nenon Tom 36
Nietzsche Friedrich 35, 38, 88
Nowak Andrzej 136
Nycz Ryszard 66, 90, 97, 122

Olszewska Sonnenberg K. 11
Ortega y Gasset José 16, 95
Osińska-Boska Krystyna 12

Paco Mariano de 16
Parmenides 23
Pascal Blaise 47
Picasso Pablo 28
Piedra Antonio 12, 15, 42, 118
Platon 13
Podsiadło Jacek 10
Polkowski Jan 10
Polo de Barnabé José Manuel 99, 127
Popkin Richard H. 35
Prat Ignacio 25–27, 58, 61, 107–110
Prokop Jan 31

Quevedo y Villegas Francisco de 45, 82

Ramón y Cajal Santiago 16
Reagan Ronald 19
Revol Enrique 11

Rodowska Krystyna 12
Rozas Juan Manuel 11, 110
Różewicz Tadeusz 10
Ruiz de Alcarón y Mendoza Juan 83

Sadecki Jerzy 8
Salinas Pedro 11, 15, 17
Salomon, król izraelski 173
San Juan de la Cruz zob. Jan od Krzyża, św.
Sartre Jean-Paul 36
Sawicki Piotr 179
Schopenhauer Arthur 35
Shakespeare William 13, 86
Sofokles 13
Sołowjow Władimir 53
Spinoza Baruch 35
Stala Marian 66, 67, 102, 131–133, 142, 147, 169
Stawicka Barbara 10
Strasburger Janusz 12, 75
Stróżewski Władysław 119, 169
Swedenborg Emanuel 53
Szafrańska Marta 138, 156, 171
Szestow Lew 54
Szleyen Zofia 12, 59
Szymborska Wisława 10

Teresa z Àvila, św. 42
Tischner Łukasz 53, 54, 56, 65, 66, 69, 129
Toeplitz Karol 36
Tomasz z Akwinu, św. 66, 67
Trigán S. 11

Unamuno Miguel de 16, 47, 82

Valente Ángel 140
Valéry Paul 13, 16, 91–93
Valle-Inclán Ramón del 16
Vázquez Zamora Rafael 11
Vega Carpio Lope Félix de 15, 28, 42, 45
Vela Fernando 90
Velasco Rami Juan Manuel 12, 42
Vigée Claud 23
Vivanco Luis Felipe 138, 156, 171

Wergiliusz 13
Whitman Walt 23, 114
Winczakiewicz Jan 12
Wyka Kazimierz 162

Xirau Ramón 144

Zagajewski Adam 10
Zardoya Concha 16
Zawada Andrzej 8, 19–22, 29–32, 103, 115
Zöller Günter 35
Zuleta Emilia de 27, 170