

Rana poezija Dámasa Alonsa između egzistencijalizma i misticizma

Stijepo Stjepović*

sstjepovic@unizd.hr

<https://orcid.org/0009-0002-7785-7507>

<https://doi.org/10.31192/np.23.1.6>

UDK: 821.134.2Alonso, D.

141.32:82-1

2-587:82-1

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljeno: 20. rujna 2024.

Prihvaćeno: 29. studenog 2024.

*Nasuprot Alonsovim kasnijim djelima, obilježenim oštrim egzistencijalizmom poslijeratne Španjolske, ističe se mladenačka zbirka pjesama *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (Čiste pjesme: Gradske pjesmice). U njima se mladi pjesnik pokazuje sposobnim stvarati stihove putem višeslojnog niza dihotomija. Otvoreni i zatvoreni fizički prostor na osnovnoj razini zapravo odražava odnos između unutarnjeg života duše i vanjskog svijeta koji ga okružuje kroz platonsku mimezu. U pojedinim trenucima ta intuitivnost kao da ulazi u prostor transcendencije, aludirajući na svjetlost kao alegoriju božanskog, odnosno odraz vječnosti iz Platonova svijeta ideja. Ipak, idejno središte cijele skladbe očituje se u pojmu duše, koji pjesnik povremeno zamjenjuje pojmom srca, koji susrećemo na prijelomnim točkama svih triju početnih soneta. Upravo u tim trenucima Alonso poseže za imaginarijem koji jasno ukazuje na kanonske tekstove španjolskog zlatnog doba. Ova, do sada nedovoljno primijećena, povezanost sa španjolskim renesansnim misticima pokazuje se već u ranom razdoblju njegova stvaralaštva.*

Ključne riječi: Dámaso Alonso, egzistencijalizam, mladost, misticizam, pjesništvo.

* Izv. prof. dr. sc. Stijepo Stjepović, Sveučilište u Zadru, Odjel za hispanistiku i iberske studije, Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR-23000 Zadar.

Uvod

Dámaso Alonso (1898.-1990.) španjolski je pjesnik, kritičar, filolog, sveučilišni profesor i akademik čiji je život kao i književno stvaralaštvo pratilo sve povijesne mijene i turbulentna zbivanja u Španjolskoj tijekom 20. stoljeća. Gotovo sva dosadašnja istraživanja Alonsove književnosti bila su usmjerena na zrelo razdoblje njegova stvaralaštva obilježeno surovim egzistencijalizmom poratne Španjolske.¹ U tom je vremenu nastala njegova najpoznatija pjesnička zbirka *Hijos de la ira* (*Djeca srdžbe*) i značajna filološka ostvarenja književnopovijesnog karaktera kojima je cilj bio proučavanje barokne književnosti, prvenstveno Góngore.² S druge pak strane, gotovo je nezamijećena ostala mladenačka zbirka pjesama *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (*Čiste pjesme: gradske pjesmice*).³ Njoj su posvećena tek dva znanstvena članka, autora Adriána Ramíreza Riaña, tematski vrlo daleko od ovoga rada. S druge strane, cilj je ovoga rada analizirati Alonsovu ranu poeziju usredotočujući se na sljedeća tri vidika: 1) utjecaj egzistencijalizma posredstvom pojma »čiste poezije«; 2) povezanost sa španjolskim renesansnim misticizmom; 3) uloga transcendencije u Alonsovu poetskom izrazu. Metoda kojom se ovaj rad služi je klasična analiza književnog teksta, s posebnim naglaskom na alegoriju, metafore i simbole, pronalaženjem najvažnijih i najčešće korištenih pojmova, njihovo međusobno povezivanje te – posljedično – njihovo dovođenje u vezu s pojmovljem iz egzistencijalističke filozofije i renesansnog misticizma.⁴

1. Alonsovi osnovni pojmovi i dihotomije

Unutar razmjerno kratkog razdoblja, od 1898. kada je Španjolska izgubila svoje posljednje kolonije do 1936. kada je izbio španjolski građanski rat koji ju je nepovratno promijenio, kao rezultat intenzivnih društvenih i intelektualnih gibanja nastaje ono što su mnogi autori nazvali srebrnim razdobljem španjolske književnosti. U tom se razdoblju ističe generacija 98 sa svojom melankoličnom formalnom i sadržajnom okrenutošću prema kastiljskoj prošlosti te generacija 14 usmjerena prema napretku i modernizaciji na koju će se nadovezati niz avangardnih pokreta.⁵ Pokušaj stvaranja sinteze između ovih dvaju suprot-

¹ Usp. Jose Ángel CILLERUELO, De la calle del arrabal al millón de cadáveres. Poesía de la ciudad en Dámaso Alonso, *Revista Anthropos*, 6 (1990) 4, 115-130.

² Usp. Dámaso ALONSO, *Hijos de la ira*, Barcelona, Austral, 2013, 15-20.

³ Usp. Dámaso ALONSO, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Galatea, 1921, 1-109. Za sve daljnje citate Alonsovih stihova koristi se ovo izdanje (na hrv. prev. Stijepo Stjepović).

⁴ Usp. Louis HÉBERT, *Introduction to Literary Analysis. A Complete Methodology*, Oxford, Routledge, 2022, 80-93.

⁵ Usp. Guillermo de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor, 2001, 55-56.

stavljenih umjetničkih polova vidljiv je već u Alonsovoj mladenačkoj zbirci, a doći će do svog punog izražaja okupljanjem generacije 27. Ova generacija, pod Alonsovom vodstvom, takvom sintezom na simboličkoj razini kao da pokušava zaustaviti neizbježnu katastrofu građanskog rata koja se sve jače nadvija nad španjolsko društvo.⁶ Alonso je objavio ovu zbirku 1921. godine, dakle u svojim ranim dvadesetima.

Naslovom se nadovezuje na pojam *poesía pura* (čista poezija) koji svoje korijene vuče iz kasnoromantičarske poezije, preko Poea i Baudelairea, do konačnog oblikovanja u sklopu modernističkog simbolizma koncem 19. stoljeća. Začetnikom i najvažnijim predstavnikom ove književne struje u Španjolskoj smatra se Juan Ramón Jiménez. Pjesništvo temeljeno na ovom konceptu ima za cilj očistiti, odnosno lišiti stihove svih nepotrebnih dekorativnih natruha, pretjeranih stilskih figura i ornamentiranosti, karakterističnih za onodobni dekadentizam. Poezija bi trebala biti oslobođena svega materijalnog, konkretnog, utilitarnog i postati čista esencija riječi, niz produhovljenih pojmova. Ovakva pjesnička doktrina nije potpuno nova u španjolskoj književnosti, već ima svoje preteče i u pjesnicima baroknog konceptizma. Mladi Alonso upravo putem književnog koncepta *čiste poezije* uspijeva suptilno utkati autobiografske elemente, dok je prostorni kontekst naznačen aluzijama na urbani, madridski prostor. Spomenuti se elementi nikada ne nameću, autor ih gotovo nikada ne navodi decidirano i eksplicitno, na način koji bi čitatelju omogućio faktografski uvid u njegov život.⁷ Upravo suprotno, takvi su pojmovi u potpunosti usklađeni s temeljnim postulatima *čiste poezije*; fluidni su, nedohvatni, eterični, intuitivni i ostavljaju čitatelju široku interpretacijsku slobodu koja graniči s maštom. Autor na jednak način postupa i s urbanim prostorom unutar kojega smješta svoja poetska zbivanja, iznimno rijetko navodi nazive gradskih četvrti ili ulica.⁸

Svoje prvo djelo Alonso je posvetio budućem dobitniku Nobelove nagrade za književnost, Vicenteu Aleixandreu, rođenom iste 1898. godine, naznačivši time početak dugogodišnje književne suradnje koja je započela njihovim osobnim upoznavanjem 1917.⁹ pa sve do Aleixandreove smrti 1984. Zbirka se otvara trima sonetima u kojima uvodi čitatelje u temeljne motive koje će se provlačiti kroz čitavu zbirku, a posebno kroz njezin prvi dio.¹⁰ Otvoreni i zatvoreni fizički prostor na osnovnoj razini, zapravo putem platonističke mimeze, održava odnos između unutarnjeg života duše i vanjskog svijeta koji je okružuje. Već

⁶ Usp. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra, 2009, 91.

⁷ Usp. Adrián RAMÍREZ RIAÑO, *Ultraísmo, poesía naïf y humor en los primeros poemas de Dámaso Alonso. Poemas puros, poemillas de la ciudad*, *Philobiblion. Revista De Literaturas hispánicas*, 5 (2020) 1, 7-28.

⁸ Usp. Dionisio CAÑAS, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, 29.

⁹ Usp. Dámaso ALONSO, *Poemas inéditos de Vicente Aleixandre (de un álbum muy viejo: 1918-1922)*, *Ínsula*, 7 (1978) 1, 374-386.

¹⁰ Usp. Alberto MAFFINI, *Una red de antiguas amistades. Álbum*, Rim, Associazione Ispanisti Italiani, 2018, 387-398.

naslov prvog soneta, *La ventana, abierta* (Prozor, otvoren), naglašava važnost spomenute dihotomije, ali odmah u prvim stihovima donosi neke od ključnih pojmova koji će se provlačiti kroz cijelu zbirku.¹¹ Pjesnik evocira još jednu platonističku koncepciju, onu o duši zarobljenoj unutar tjelesne tamnice.

Dodatnu dihotomiju stvara *chiaroscuro*; u dušu ulazi nova svjetlost poput jasnog čuda pred kojom je glina utonula u tamnu tjelesnu tamnicu. Pojam svjetlosti izuzetno je važan, prisutan je na puno mjesto u zbirci i jedna je od okosnica Alonsova imaginarija. Naime, već u drugom od triju uvodnih soneta, pod naslovom *Cómo era* (Kako bijaše) nailazimo na pokušaj, odnosno nemogućnost definiranja svjetlosti. Ona nije ni tvar ni duh. Ali nemogućnost njezina definiranja ide dalje jer ona ne bijaše od ritma, ne bijaše od harmonije ni od boje. Njezina spoznaja nije empirička, već intuitivna »jer ju srce poznaje, ali čak ni ono ne mogaše reći kakva bijaše jer nije oblik niti ulazi u oblik«. ¹² Ova intuitivnost mjestimice kao da zalazi u prostor transcendencije aludirajući na svjetlost kao alegoriju božanskog, odnosno odraz vječne nestvorene svjetlosti iz Platonova svijeta ideja. Ova je aluzija dodatno pojačana posvetom pjesme Juanu Ramónu Jiménezu, čiji stih »Kako bijaše, Bože moj, kako bijaše?«, ¹³ citira na samom početku. Na taj se način stvara mozaik koji sadrži elemente od kojih svaki sadrži interpretacijski ključ za razumijevanje drugoga elementa.

Višekratno ponavljanje sintagme *kako bijaše* aludira na dio iz molitve koja počinje riječima *Slava Ocu i Sinu*, dok nedokučiva svjetlost aludira na *Svjetlo od Svjetla* kojim Carigradsko-nicejsko vjerovanje definira Sina, a oba su elementa spojena u prvim riječima prologa Ivanova evanđelja. Naravno, *svjetlo koje bijaše u početku* iz evanđelja nadovezuje se i nadopunjuje tekst sa samog početka Biblije, odnosno iz knjige Postanka u kojem je stvaranje svjetlosti smješteno unutar prvog dana. Alonso potvrđuje i vlastito razumijevanje ovakve interpretacije spominjanjem *jutarnje svjetlosti jasnog dana*, koja se nadovezuje na *jasno čudo* iz prvog soneta, pri čemu pridjev *jasna* funkcionira kao poveznica između sintagmi u dvama sonetima.¹⁴ Alonso se ne usuđuje otvoreno prizivati Boga, njegove cjeloživotne dvojbe i borbe oko ovog pitanja potrajat će do samoga kraja njegova života i pjesničkog stvaralaštva, pa se poslužio Jiménezovim stihom da se ne bi morao otvoreno izjasniti oko pitanja koje ga je već otada mučilo.¹⁵

Kontinuitet između prvih dvaju soneta pojačan je i sličnošću između naslova prvog soneta i samog početka drugog soneta: *La ventana, abierta* (Prozor, otvoren) i *La puerta, franca* (Ulaz, slobodan). Prvi stih je prekinut točkom u

¹¹ Usp. Adrián RAMÍREZ RIAÑO, Estudio y análisis del espacio urbano en *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, de Dámaso Alonso, *Castilla. Estudios de Literatura*, 11 (2019) 1, 323-355.

¹² Alonso, *Poemas puros...*, 9.

¹³ Isto, 10.

¹⁴ Usp. Dámaso ALONSO, *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el ser supremo*, Madrid, Cátedra, 1985, 11-56.

¹⁵ Usp. Miguel Jaroslaw FLYS, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968, 73.

polovici, a ostatak stiha prebačen je u idući redak u obliku nove rečenice stvarajući na taj način privid da je zapravo riječ o naslovu koji je i vizualno, odnosno grafički odvojen od ostatka teksta. S jedne strane pjesnik koristi sonet, oblik koji je kanoniziran u španjolskoj književnosti još u prvoj polovici 16. stoljeća, trijumfom petrarkizma na samom početku zlatnog vijeka španjolske književnosti, no on u njega unosi vlastite avangardne interpolacije. Upravo ova želja za pomirenjem suprotnosti, ali i za svojevrsnim prožimanjem različitih elementa, očituje se u šarolikim kombinacijama tradicionalnog i modernog u različitim odnosima između forme i sadržaja. Već u prva tri soneta, a i nadalje kroz zbirku, moguće je naići na kombinaciju tradicionalne forme soneta s avangardnim elementima. Ona se zamjećuje na razini forme i na razini sadržaja, kao i u nizu pjesama pisanih slobodnim stihom u koji su utkani izrazito vrlo poznati motivi iz španjolske književne povijesti, posebice iz kasnorenesansnog misticizma.

2. Naslijeđe misticima i avangardna kreativnost

Alonso isprepliće *čistu poeziju* i modernizam Rubéna Daríja, razrađujući semantičko polje svjetlosti i jasnoće kroz motive sjemenke, sunca i *žute slave žita za budući kruh*. Nedvosmisleno daje do znanja da je nasljedovatelj ne samo modernizma i to njegove simbolističke frakcije kada spominje *čist leta golubica na plavom nebu* već i učenik najvažnijeg pjesnika španjolskog i hispanskoameričkog modernizma, Rubéna Daríja. Na središnjem mjestu rabi pridjev *plavo* (*azul*), kako glasi i naslov najvažnije Daríjeve pjesničke zbirke.¹⁶ U posljednjoj strofi prvog soneta osnažuje ovo usmjerenje ponavljanjem motiva dana i jutra, a zatim uspoređuje prozore s okvirom ljetne slike kroz koji ulazi radosna pjesma, još jedan čest motiv koji će uvijek biti povezan s pojmovima djetinjstva i mladenaštva.

Ali sjemenka koja probija svoju čvrstu ljusku neizbježno evocira evandeoski odlomak o zrnu žita koje mora umrijeti da bi nastao nov život. *Slava žita* nije u njemu samom, pa čak ni u estetskoj privlačnosti vizualnog dojma zlatnog valovlja pod suncem, već je u budućem kruhu koji će iz njega nastati kao rezultat dvostrukog umiranja, prvi put prilikom klijanja, a drugi put prilikom mljevenja. Sve ove slike jasno odražavaju euharistijsko pojmovlje koja je prisutno u liturgijskoj simbolici.¹⁷

Ipak, konceptualno središte čitave kompozicije očituje se u pojmu duše, koji pjesnik povremeno zamjenjuje i pojmom srca, na koji nailazimo na prijelomnim mjestima svih triju soneta. Upravo u tim trenucima Alonso poseže za

¹⁶ Usp. Alejandro DUQUE AMUSCO, Poesía de juventud. Dámaso Alonso, innovador, *Revista Anthropolos*, 6 (1990) 4, 102-114.

¹⁷ Usp. Ana-Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Voz con alcuza (sobre la imaginación simbólica en la poesía de Dámaso Alonso), *Salina. Reviste de lettres*, 5 (1999) 2, 2-41.

imaginarijem koji jasno ukazuje na kanonske tekstove španjolskog zlatnog vijeka pazeći da nikad eksplicitno ne spomene njihove naslove. Isto čini i s brojnim drugim motivima u ovoj zbirci, ali svim poznavateljima španjolske književnosti jasno je da je riječ o misticizmu druge polovice 16. stoljeća.

Ideja duše kao individualnog subjekta u odnosu s Bogom dobiva značajan zamah u španjolskoj književnosti već na krilima erasmizma, ali zasigurno je presudnu ulogu odigrao prijevod starozavjetne *Pjesme nad pjesmama* Luisa de Leóna izravno s hebrejskog na španjolski, bez posredništva Vulgate. To je poprilično uzburkalo teološke krugove u onodobnoj Španjolskoj i prouzrokovalo samom prevoditelju neprilike s inkvizicijom koje su se u konačnici uspješno razriješile, a Luisu de Leónu je vraćena njegova sveučilišna katedra. Od tog trenutka *Pjesma nad pjesmama* postaje tekst od osobitog zanimanja na koji se nadovezuju najznačajniji autori španjolske književnosti druge polovice 16. stoljeća, među kojima su zasigurno najznačajniji Terezija Avilska i Ivan od Križa.

Ono što do sada nije bilo primijećeno u proučavanju književnosti Dámasa Alonsa je upravo njegova povezanost, odnosno suptilno korištenje motiva i pojmova španjolskog renesansnog misticizma i to prvenstveno pjesništva Ivana od Križa. Naime, spomenuti su mistici ovu starozavjetnu svadbenu pjesmu u kojoj ne manjka senzualnih elemenata u ljubavnom dijalogu između zaručnika i zaručnice alegorijski tumačili kao odnos između Boga i ljudske duše, neizbježno se podupirući i na novozavjetnim Pavlovim tekstovima o alegorijskom braku između Krista i Crkve. Kolektivna razina zamjenjuje se individualnom, pa mistici poput Terezije Avilske sve češće govore o mističnom braku (*vía unitiva*) do kojeg dolazi između Boga kao zaručnika i duše kao zaručnice nakon što ona prođe kroz pročišćenje (*vía purgativa*) i prosvjetljenje (*vía iluminativa*).

Treća strofa prvog soneta, u kojoj se *duša* po prvi put spominje u zbirci, donosi tvrdnju da je »duša u počinku jer je dobra«.¹⁸ Ovdje valja istaknuti namjernu uporabu biblijske konstrukcije *biti u počinku* umjesto jednostavnog glagola *počivati* koja bi bila očekivana na ovom mjestu. Jedan od poznatijih biblijskih tekstova u kojem nalazimo ovu konstrukciju je i onaj iz 95. psalma koji govori o narodu koji *nikad neće ući u moj počinak*,¹⁹ kojem Alonso kao da suprotstavlja svoju dušu koja *je u počinku*. Pjesnik aksiomatski zaključuje da je duša intrinzično dobra, a zlo je rezultat izvanjskog djelovanja za što okrivljuje samoga sebe: »Osjećam krotku bol, osjećam žalost zbog zla koje ti učinih jučer, o dušo moja.«²⁰

Ne saznajemo nikakve detalje o pjesnikovu padu, samo ovaj osjećaj skrušenosti, pokajanja i pročišćenja koji u njemu rezultira radošću nadovezujući se tako na simboličko umiranje zrna iz prethodne strofe koje se dogodilo da bi

¹⁸ Alonso, *Poemas puros...*, 11.

¹⁹ Za sve biblijske navode koristi se online izdanje Biblije Kršćanske sadašnjosti, <https://biblija.ks.hr/> (18.09.2024).

²⁰ Usp. Rafael FERRERES, *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*, Valencia, Editorial Bello, 1976, 88-90.

mogla nastati *slava pšenice za budući kruh*. Dakle, pročišćenje i prosvjetljenje o kojem govore mistici, ne nužno tim redosljedom, već isprepletено kroz nekoliko metafora koje ipak upućuju na ove dvije razine (a koje nalazimo u prvim dvjema strofama prvog soneta kroz motive svjetlosti, vedrog neba, čistog leta golubice, oslobođenja od mraka i umiranja žitnog zrna), sada dovodi do ključnog trenutka u trećoj strofi drugog soneta.

U ovoj strofi na najizravniji način, u svojevrsnoj simetriji, spaja četiri pravca i to konceptizam i onodobne pjesničke tendencije s aluzijama na biblijski tekst i kasnorenesansni misticizam. Ispreplitanje započinje stihom *Jezik, smrtno blato, nevjesto dlijeto*, aludirajući na odlomak iz novozavjetne Prve poslanice Korinćanima u kojem Pavao iskazuje nesposobnost verbalnog izražavanja transcendentalnih pojmova: »Prorokovanja? Uminut će. Jezici? Umuknut će. Spoznanje? Uminut će. Jer djelomično je naše spoznanje i djelomično prorokovanje.«

Zatim nam *ostavlja netaknut cvijet pojma* u kojem spaja platonistički svijet ideja, barokni konceptizam i onodobne pjesničke tendencije poput modernističkog simbolizma i čiste poezije. Cvijet pojma nalazi se onkraj pojavnog svijeta kao sublimirani izraz transcendentalnog postojanja pojma u svijetu ideja, a samo spominjanje koncepta izravan je izraz poštovanja i kontinuiteta s jednim od dvaju najvažnijih pravaca španjolskog baroka.²¹ Upotreba visoko estetiziranog pojma cvijeta još od srednjovjekovne provansalske lirike ima simboličko značenje u okviru hermetičkog pjesništva (*trobar clus*). Dovoljno je sjetiti se okcitanskih Cvjetnih igara (*Jocs florals*) u kojima su, ne bez razloga, odnosno, upravo zbog svog simboličkog značenja u pjesništvu, nagrade bile upravo cvjetovi.

Ali Alonsov cvijet je netaknut, u slobodnom prijevodu djevičanski ili jednostavno čist, neiskvaren, upravo na tragu *čiste poezije* kao posljednjeg u nizu elemenata uključenih u ovu konstrukciju. Vrhunac slijedi u posljednjem stihu treće strofe u kojoj pjesnik eksplicitno navodi *jasnu noć svog vjenčanja te* u kojem se ostvaruje *vía unitiva*, odnosno mistični brak o kojem su pisali Terezija Avilska i Ivan od Križa, a koji označava trenutak sjedinjenja između zaručnika i zaručnice u alegorijskom tumačenju *Pjesme nad pjesmama* pri čemu tjelesno konzumiranje braka ustupa mjesto duhovnoj ekstazi u kojoj ljudska duša kao duhovna zaručnica doživljava spajanje s Bogom kao duhovnim zaručnikom.

Na najpoznatijem neknjiževnom prikazu ovog fenomena, baroknoj skulpturi *Estasi di santa Teresa d'Avila*, Gian Lorenzo Bernini, tvorac rimske barokne skulpture i arhitekture, ide i korak dalje prikazujući anđela koji stoji nasuprot svete držeći u ruci strelicu koja će prouzrokovati transverberaciju, odnosno mistično probadanje srca. Izuzetno teatralan i dinamičan prizor, koji u sebi

²¹ Usp. Ángel Luis PRIETO DE PAULA, La construcción de la ciudad en la poesía española desde la Guerra Civil al medio siglo, u: José Carlos ROVIRA (ur.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999, 159-193.

prikazuje svu baroknu dramatičnost sredine 17. stoljeća, ima za cilj prikazati vrhunac ljubavnog odnosa između Boga i duše. Alonsova *jasna noć vjenčanja* samo je na prvi pogled u paradoksalnom odnosu prema *Tamnoj noći* (*Noche oscura*) Ivana od Križa, a već nakon idućih nekoliko stihova, odnosno nakon posljednje, četvrte strofe soneta, postaje potpuno jasno da je riječ o istoj preobrazbi kroz koju duša prolazi i u kasnorenesansnom kanonskom djelu španjolske književnosti.²²

Premda je noć Ivana od Križa tamna, intuitivna unutarnja energija duše aktivirat će se zahvaljujući *raspaljenim ljubavnim čežnjama*. Upravo noćna tišina omogućava duši gibanje, tj. bijeg iz zatočeništva dok je *njezina kuća zaspala*, odnosno u trenutku u kojem je duša mogla iskoristiti rijetku povoljnu priliku, nešto što u mnogočemu podsjeća na ono što je u grčkoj mitologiji predstavljao Kairos, bog sretnog trenutka, koji je pružao jedinstvenu životnu šansu koja se najčešće nije više ukazivala. Taj intuitivno dohvatljiv trenutak upravo je ono što Alonso opisuje u prve tri strofe soneta. Duša shvaća nešto što se ne može fizički izmjeriti, filozofski pojmiti niti verbalno izraziti, a povoljan trenutak naznačen je upravo prvom polovicom stiha prekinutim opkoračenjem: *Vrata, otvorena*.²³

Kod Ivana od Križa to je povoljno vrijeme u kojem *kuća drijema*, odnosno u kojem su tjelesne strasti i demonske napasti prigušene. Prema tumačenju koje nalazimo u njegovu komentaru, to su čuvari koji ne dopuštaju duši toliko željeno oslobođenje od onog tjelesnog blata i gline iz Alonsova prvog soneta, a uspavani su toliko da se pored njih duša može išuljati. Ivan od Križa u svojoj trećoj strofi jasno pokazuje da nije imao druge svjetlosti i vodiča, osim *onoga što je u srcu plamtjelo*, odnosno što je, po Alonsu, *srce znalo*. Za Ivana od Križa je ta svjetlost *jača od podnevnoga svjetla* i tu dolazimo do točke koja objašnjava Alonsovu naoko paradoksalnu sintagmu o *jasnoj noći moga vjenčanja*. Ta jasna noć rezultat je unutarnjeg prosvjetljenja koje onda dovodi do trenutka mističnog sjedinjenja.

Anđelova strijela, koja na Berninijevoj skulpturi probija Terezijino srce, kod Ivana od Križa izražena je trostrukom anaforom u četvrtoj strofi koja slavi upravo ovu noć koja ga je vodila, noć koja je *ljupkija od prvih svitanja* i noć koja je, ne samo sjedinila ljubljenu s ljubljenim, već ju je preobrazila u njega. Ovo preobraženje, na više mjesta naznačeno u starozavjetnim tekstovima, posebno u opisu Mojsija koji je odsijevao božanskom svjetlošću po povratku sa samotnih razgovora s Bogom u izraelski tabor, kao i u mističnom prikazu uznesenja proroka Ilje u nebo na vatrenim kolima, doživljava svoj biblijski vrhunac u Kristovom preobraženju iz novozavjetnog teksta. Ovu sliku preuzima i Pavao koji u Drugoj poslanici Korinćanima govori o kršćanima kao o onima koji odražavaju božansku svjetlost s Kristova lica, a ovakav niz odraza koji prelaze iz jednog u drugi nije daleko niti od Platonovih dviju mimeza. Ideja o odražavanju

²² Usp. IVAN OD KRIŽA, *Uspón na goru Karmel*, Split, Samostan sv. Klare, 1978, 22-23.

²³ Usp. Andrew DEBICKI, *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra, 1974, 105.

božanstva na čovjeku koja posljedično dovodi do čovjekova pobožanstvenjenja (*theosis*) razrađivala se u razdoblju crkvenih otaca, ali i kasnijih teologa.

Nakon dramatičnog sjedinjenja slijedi faza smirenja duše u naručju ljubljelog u posljednje tri strofe *Tamne noći* Ivana od Križa. Duša se tada prepušta odmoru i snu u ambijentu cvjetnog vrta, što odgovara smirenosti posljednje strofe Alonsova soneta. Jezik iz prethodne strofe vraća se kao subjekt, ali ovaj put zadobiva pozitivne osobine pa više nije beskoristan, već ponizno i krotko opijeva taj sretni trenutak kao *osjećaj*, *sjenu* i *okolnost*. Glazba koja služi stvaranju smirujuće atmosfere, koja se može usporediti sa smirenjem o kojem govori Ivan od Križa, spominje se i na koncu prvog Alonsova soneta, ali i dalje tijekom zbirke, uvijek popraćena motivima radosti, sreće, smirenosti, zadovoljstva, a često i simboličnim povratkom u djetinjstvo. U tom trenutku nastupa obrat, a kao druga strana u mističnom odnosu pojavljuje se *Ona koja mu ispunja čitavu dušu*.

3. Mistično sjedinjenje: sinteza poetike Ivana od Križa i Dámasa Alonsa

Posljednji sonet iz Alonsove uvodne trilogije jednostavno naslovljene *Tres sonetos (Tri soneta)* je kontinuitet postekstatičkog počinka koji odgovara trima posljednjim strofama *Tamne noći* Ivana od Križa, ali ipak na samom svom završetku uvodi temu grada, odnosno urbanog prostora koja je, dakako, jedna od glavnih tema same zbirke, što je vidljivo i iz njezina naslova. Na primjeru ovog soneta čitatelju već polako postaje jasno da će to biti obrazac pjesnikova postupanja.²⁴ Gotovo sve pjesme u zbirci, s rijetkim iznimkama, ne funkcioniraju kao zasebne zatvorene cjeline već postoji trajan kontinuitet ideja i motiva. Na taj način kasnije pjesme u zbirci sadrže elemente iz ranijih ili se na samom kraju jedne, odnosno na samom početku druge pjesme nalaze motivi koji služe kao svojevrsan most iz jedne pjesme u drugu.

Naime, treći sonet naslovljen *País*, koji bi se mogao prevesti kao *Zemlja*, *Kraj* ili *Zavičaj* nadovezuje se na smirenost duše koja je ostvarena ljubavnim sjedinjenjem, odnosno *mističnim brakom* iz prethodnog soneta. U prvu nas strofu Alonso uvodi putem trostruke anafore i četverostruke sinestezije: »Osjet krotke vode. Osjet upravo pokošene trave. Osjet mladog zraka iz borovine i zvona Navještenja.«²⁵ Dakle, ponavljanje riječi *osjet* uz gledanje vode, miris pokošene trave, dodir mirišljavog zraka i zvuk zvona. Sintagme *krotka bol* iz treće strofe prvog soneta, zatim *krotko pjeva* iz četvrte strofe drugog soneta i na koncu *krotka voda* iz prve strofe trećeg soneta jasno pokazuju kontinuitet i

²⁴ Usp. Francisco Javier DíEZ DE REVENGA, *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2001, 47.

²⁵ Alonso, *Poemas puros...*, 13.

povezanost između prva tri soneta.²⁶ Intenzivan miris upravo pokošene trave i lahora iz borovine pojačat će se u trećoj strofi mirisima katanca i jabuke.

Ambijent mirisnog vrta u kojem duša pronalazi mir dosljedno odgovara posljednjim trima strofama *Tamne noći*, koji se pak nadovezuju na ono što Alonso naziva aromatičnim ambijentom biblijske *Pjesme nad pjesmama*. Po njemu su upravo ove tri strofe formalno najljepše, najuzvišenije, najprozračnije i najizvrsnije u čitavom opusu Ivana od Križa. Ljubljani je u šestoj strofi *Tamne noći* usnuo na *cvjetnim* njedrima koja su se čuvala samo za njega, dok ga ljubljena miluje uz dašak lahora koji su stvarala cedrova stabla, a koja je Alonso zamijenio borovima. Iduća strofa Ivana od Križa opet započinje lahorom koji se spušta s kruništa.

Alonsova prva strofa kulminira zvonjavom *zvona Navještenja* koje uvodi cijeli niz konotacija povezanih s čistoćom, djevičanstvom, nevinošću i mladošću. Prizor susreta arkandela Gabrijela i mlade Bogorodice, prikazan u brojnim djelima renesansnog slikarstva, od kojih je možda najpoznatije ono Leonardovo, redovito prati bijeli ljiljan koji anđeo drži u ruci, a među istim tim ljiljanima ljubljena tone u blažen zaborav u završnom stihu *Tamne noći*. Blagdan Navještenja, osim toga, dolazi krajem ožujka, na samom početku proljeća, godišnjeg doba koje će Alonso više puta u zbirci povezivati s motivima djetinjstva, radosti i sreće. Ovaj uvod, kojem je posvećena cijela prva strofa, omogućuje da u drugoj strofi »uzlazi, s usana, tiha molitva koju već dugo ne znam moliti«.²⁷

Uzlazak molitve s usana, njezino kretanje sa zemaljske, tj. čovječje razine, u smjeru nebeske, odnosno božanske razine, jasno evocira hebrejski pojam *berakhah* koji označava uzlaznu molitvu koja se upućuje Bogu da bi ga se hvalilo i slavilo, a ne onu kojom se od Boga nešto traži. Biblijski uzor upravo ovakvoj Alonsovoj formulaciji zasigurno su stihovi 141. psalma: »Neka mi se uzdigne molitva kao kâd pred lice tvoje, podizanje mojih ruku neka bude kao prinos večernji.« Odgovor nije trebalo dugo čekati jer sljedeća dva stiha navode da se »plavo nebo započelo božanski razvedrivati, za srce«.²⁸ Tako pjesnik i u ovaj intimni događaj ponovno, kao i u prvom sonetu, uključuje sintagmu *plavo nebo* koja i više nego očito ukazuje na nasljeđe modernizma Rubéna Daríja.²⁹

Treća strofa vraća u žarište povezanost sa završnim strofama *Tamne noći*, samo što umjesto duše, odnosno ljubljene, subjekt postaje grad, što doznajemo tek u posljednjoj strofi soneta, ponajviše zahvaljujući činjenici da je imenica *grad* (*ciudad*) u španjolskom ženskog roda pa tako tijekom čitave treće strofe – »Blizu je, zaspala u čaroliji svojih vrtova i svoga groblja (ovdje Alonso upotrebljava prilično rijedak izraz *camposanto*, doslovno *sveto polje*) između mirisa

²⁶ Usp. José Ángel CILLERUELO, El 27 contra la ciudad, u: José Carlos ROVIRA (ur.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999, 13-31.

²⁷ Alonso, *Poemas puros...*, 11.

²⁸ Isto, 13.

²⁹ Usp. Juan CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996, 1-70.

katanca i jabuke.«³⁰ Na ovaj način Alonso ponovno iznenađuje, kao i na kraju drugog soneta kada se umjesto zaručnika, odnosno ljubljenoga pojavljuje tajanstvena *Ona*, uvodeći grad kao jednog od protagonista cijele zbirke. Taj grad je pjesnik *izdaleka predosjećao*, a u njemu *će biti njegova bijela vjerenica čekajući ga uvijek na prozoru*. Ovim naglim obratom, kao i cikličkim povratom, koji nisu ništa neuobičajeno za Alonsa, pjesnik zatvara uvodnu trilogiju vraćajući se motivom otvorenog prozora na naslov prvog soneta. Ali sada je na prozoru *Ona* i čitatelj ulazi u urbani ambijent u kojem će se kretati sve do kraja zbirke.

Zaključak

Analiza prve Alonsove pjesničke zbirke jasno pokazuje tri tendencije. Prva je formalna pripadnost pokretu *čiste poezije*, čime se nedvojbeno svrstava uz bok aktualnim poetskim stremljenjima svoga vremena, jasno vidljiva iz upotrebe pjesničkih i stilskih figura vlastitih tom pokretu. Druga je potraga za odgovorima na vlastita egzistencijalistička pitanja pa je tako ponovno na tragu jednog od najvažnijih onodobnih filozofskih usmjerenja, također vidljivih iz opetovanih promišljanja o životu, smrti, duši i prolaznosti vremena. Treća Alonsova tendencija je inspiriranost španjolskim renesansnim misticizmom. Ova je tendencija prikrivena, a cilj ovoga članka bio je iznijeti je na vidjelo pronalaženjem metafora i aluzija koja na nju ukazuju. Alonso u svojim mladenačkim stihovima objedinjuje lakoću *čiste poezije* s egzistencijalističkim strepnjama, kako na osobnoj mladenačkoj razini, tako i društvenoj razini španjolskog društva početkom 20. stoljeća, koje je izloženo sve jačem političkom vrtlogu koji ga nezaustavljivo gura prema ponoru građanskog rata.

Istovremeno svoje utočište traži u pojmovlju španjolskog renesansnog misticizma koje se pomalja ispod početnog sloja ukotvljenog u onodobnim avangardnim strujanjima. Temeljitim čitanjem i analizom Alonsovih stihova moguće je uočiti jasne biblijske reference prikrivene ispod površine na osnovnoj razini. Alonso svoje zanimanje za Ivana od Križa otvoreno potvrđuje tek kasnije, u zreloj dobi, tijekom četrdesetih godina 20. stoljeća, u nekoliko kritičkih djela koja posvećuje renesansnom mistiku. Njegovo divljenje ide dotle da čak poziva filologe da se ostave Góngore jer im najveće teškoće stvara Ivanovo pjesništvo, a kao najizrazitiji problem navodi međusobni odnos između pjesništva i mističnog iskustva, odnosno između pjesništva i proznih komentara.³¹

Zatim vrlo iskreno priznaje da je morao pobjeći od ovih trnovitih problema smatrajući da nije dovoljno kompetentan da se njima bavi jer je duhovna građa teška za raščlambu. Teško je zaključiti je li zaista riječ o neupućenosti, ali imajući u vidu Alonsovu cjeloživotnu borbu s pitanjem Božjeg postojanja i

³⁰ Alonso, *Poemas puros...*, 13.

³¹ Usp. Dámaso ALONSO, La poesía de san Juan de la Cruz, *Thesaurus*, 4 (1948) 1, 492-515.

vjere moguće je naslutiti da je riječ o bijegu od bavljenja pitanjima koja bi mu mogla prouzrokovati nelagodu. Alonso zaključuje da su dva najvažnija autora koji su na njega utjecali Garcilaso i Luis de León, ali istovremeno tvrdi da je opus Ivana od Križa najvažniji dio kanona španjolske književnosti, te da je riječ o čudu i remek djelu koje kao da je napisalo božanstvo, a ne čovjek.

Stijepo Stjepović*

The Early Poetry of Dámaso Alonso Between Existentialism and Mysticism

Summary

Dámaso Alonso (1898-1990) was a Spanish poet, critic, philologist, university professor and academic whose life and literary work were accompanied by turbulent events in Spain during the 20th century. In contrast to his later works, characterized by the harsh existentialism of post-war Spain, stands out his youthful collection of poems *Poemas puros: poemillas de la ciudad* (*Pure Poems: City Poems*). In them, the young poet proves to be a creator of multi-layered series of dichotomies. Open and closed physical space at the basic level actually maintains the relationship between the inner life of the soul and the outer world that surrounds it through Platonic mimesis. In certain moments, this intuitiveness seems to enter the space of transcendence, alluding to light as an allegory of the divine, that is, a reflection of the eternal uncreated light from Plato's world of ideas. Nevertheless, the conceptual centre of the entire composition manifests in the notion of the soul, which the poet occasionally replaces with the concept of the heart, which we encounter at the turning points of all three initial sonnets. In these moments Alonso reaches for an imaginary that clearly points to the canonical texts of the Spanish Golden Age. At the same time, he never explicitly mentions them, as he does with numerous other motifs in this collection, but it is clear that there is a direct link to the Spanish mysticism of the second half of the 16th century. What has not been noticed until now in the study of Alonso's literature is precisely this connection, that is, his subtle use of motifs and concepts of Spanish Renaissance mysticism, primarily the poetry of John of the Cross, in his early works.

Key words: Dámaso Alonso, existentialism, mysticism, poetry, youth.

(na engl. prev. Stijepo Stjepović)

* Stijepo Stjepović, PhD, Assoc. Prof., University of Zadar, Department of Hispanic and Iberian Studies; Address: Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR-23000 Zadar, Croatia; e-mail: sstjepovic@unizd.hr.