

DARIUSZ CZAJA

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0001-8627-1415>

Che cos'è la poesia?

Artykuł nierecenzowany / Not reviewed

Abstract

An attempt at a philosophical and anthropological reflection on the essence of the poetic word. The author consciously situates his arguments beyond recognitions on the subject of poetry, to be found in routine philological and literary studies reflection. By referring to the philosophy of Karl Jaspers, Hans-Georg Gadamer, and Owen Barfield he indicates predominantly the cognitive and existential dimension of the poetic word. In doing so Dariusz Czaja demonstrates that contrary to colloquial notions poetry is not “dark speech”, a refined ornament of language, but a fully-fledged form of cognition. Moreover, the poetic word – sole, idiomatic, and irreplaceable – is exceptional. Extraordinarily, by indicating reality beyond itself (by aiming at the non-verbal world) it does not lose its substantial capacity and indicates itself. In other words: after fulfilling its referential function the poetic world does not vanish.

Keywords: word; poetry; anthropology; metaphor

Abstrakt

Tekst jest próbą filozoficznej i antropologicznej refleksji nad istotą słowa poetyckiego. Autor świadomie sytuuje swoje wywody poza rozpoznaniem na temat poezji, które znaleźć można w rutynowej refleksji literaturoznawczej i filologicznej. Odwołując się do filozofii Karla Jaspersa, Hansa-Georga Gadamera i Owena Barfielda, wskazuje przede wszystkim na poznawczy i egzystencjalny wymiar słowa poetyckiego. Pokazuje, że wbrew potocznym mniemaniom poezja nie jest „mową ciemną”, nie jest wyrafinowanym ornamentem języka, ale pełnoprawną formą poznania. Poza tym: słowo poetyckie jest słowem wyjątkowym. Jest tym właśnie słowem, słowem jedynym, idiomatycznym, niezastępowalnym. Niezwykle jest to, że wskazując na rzeczywistość poza sobą (celując w świat pozasłowny), nie traci ono nic ze swojego substancjalnego ciężaru, wskazuje na siebie. Inaczej mówiąc: po wypełnieniu swojej funkcji referencyjnej słowo poetyckie nie znika.

Słowa kluczowe: słowo; poezja; antropologia; metafora

O autorze

Dariusz Czaja – antropolog kultury, eseista, recenzent muzyczny. Prof. dr hab., wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, były redaktor kwartalnika „Konteksty”. Opublikował m.in.: *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010, nominacja do Nagrody Literackiej Nike, nagroda „Warszawska Premiera Literacka” 2011); *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (2013); *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (red., 2013); *Kwintesencje. Pasaże barokowe* (2014), *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (red., 2015), *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (2016), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (2018, nominacja do Nagrody Literackiej Nike), *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* (2020), *Blask ciemnieje. Lektury hermeneutyczne* (2021), *Szczeliny czasu. Reminiscencje, repetycje* (2022), *Iluminacje. Sztuka jako forma poznania* (2025).

As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame;
 As tumbled over rim in roundy wells
 Stones ring; like each tucked string tells, each hung
 bell's
 Bow swung finds tongue to fling out broad its name;
 Each mortal thing does one thing and the same:
 Deals out that being indoors each one dwells;
 Selves—goes itself; myself it speaks and spells,
 Crying *What I do is me: for that I came*¹.
 Gerard Manley Hopkins, *As kingfishers catch fire*...

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
 Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf
 aufhob vom Boden; sie aber knieten,
 Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
 So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest
 die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
 die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bil-
 det².

Rainer Maria Rilke, *Die Erste Elegie*

Проплывают облака, проплывают, проплывают
 над роцей,
 где-то льётся вода, только плакать и петь, вдоль
 осенних оград,
 всё рыдать и рыдать, и смотреть всё вверх, быть
 ребёнком ночью,
 и смотреть всё вверх, только плакать и петь, и не
 знать утрат.

Где-то льётся вода, вдоль осенних оград, вдоль
 деревьев неясных,
 в новых сумерках пенье, только плакать и петь,
 только листья сложить.
 Что-то выше нас. Что-то выше нас проплывает и
 гаснет,
 только плакать и петь, только плакать и петь,
 только жить³.

Josif Brodski, *Проплывают облака*

W tym cała piękność snu, że krew nie płynie,
 ale zastyga w znak, gdy dotknie miecz,
 w tym cała piękność snu, że w ciemnej glinie
 jest odpoczynek wśród anielskich rzesz.
 I złota wije się dokoła żmija
 i wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija⁴.

Czesław Miłosz, *Siena*

Cztery fragmenty poetyckie, cztery słowne wypowiedzi
 zapisane w czterech różnych językach. Podaję je z rozmy-
 słem w językach oryginału, tak by oprócz przekazu treści-
 wego, można było posłuchać muzyki słów, oryginalnych
 brzmień, właściwych kolejno: językowi angielskiemu,
 niemieckiemu, rosyjskiemu i polskiemu. By od razu, już
 na początku, zasugerować, że poezją jest to, co nie pod-

Che cos'è la poesia?

daje się prostemu przekładowi na język pojęć ani też wy-
 jaśniającemu streszczeniu; jak ujął to Osip Mandelsztam
 z właściwą sobie błyskotliwą trafnością: „tam, gdzie rzecz
 równa się streszczeniu, pościel jest nietknięta; tam poezja,
 by tak rzec, nawet nie nocowała”⁵. Ale przypominam je
 także dlatego, by pamiętać o sławnej (może aż za bardzo)
 konstatacji przypisywanej Robertowi Frostowi, według
 którego poezja to jest właśnie to, co ginie, przepada (albo:
 zostaje pominięte) w przekładach. Kłopot w tym, że jak
 dotąd nic lepszego niż przekład nie mamy...

Mówiąc jeszcze inaczej: twierdzę, że te cztery fragmen-
 ty (na przytoczenie całości utworów, z których pochodzą,
 niestety brak miejsca) są zrobione z najszlachetniejszego
 poetycko kruszcu. I choć każdy z nich należy do innej tra-
 dycji poetyckiej i w każdym z nich inaczej pracują środ-
 ki poetyckiego wyrazu, to efekt końcowy jest podobny:
 w każdym przypadku mamy do czynienia z dziełem wybit-
 nym. Inaczej mówiąc: te cztery, przywołane tu egempla-
 rycznie teksty, w sposób prawie laboratoryjny, nieledwie
 ostentacyjny, pokazują, czym jest – czym może być – twór
 zwany zwyczajowo poezją. Dużej klasy wiersz to zawsze
 twór genetycznie niejednorodny: w jakichś trudnych do
 ustalenia proporcjach miesza element racjonalny i irra-
 cjonalny. Dlatego w tych czterech fragmentach słysząc
 wyraźnie powiew poetyckiej intuicji (kiedyś zwanej na-
 tchnieniem); kto uważny, dostrzeże też ślady intelektu-
 alnej obróbki⁶. We wszystkich obecny jest także pewien
 poetycki nadmiar, coś, czego nie da się do końca nabić
 na szpilkę dyskursu, a co jest znamiem prawdziwego
 mistrzostwa. Każdy z tych fragmentów otwiera nową prze-
 strzeń doświadczenia, wprowadza w rzeczywistość, której
 wcześniej nie znaliśmy. A to, jak pisze poeta, jest najwa-
 żniejszym zadaniem poezji: „wiersze odsyłają nas chwilami
 do czegoś innego, do innego świata. Innego niekoniecz-
 nie w sensie religijnym – prowadzą nas do świata, o któ-
 rym niewiele da się powiedzieć, bo istnieje w błyskach
 właśnie, w krótkich chwilach, w błyskawicach, nad obło-
 kami, nad pogodą, a jednak jest życiodajny, niezbędny”⁷.

Dlatego właśnie upierałbym się, że przywołane cztery
 fragmenty to właśnie jest poezja. Mogłyby one służyć
 jako przekonujący dowód w sprawie, która za przedmiot

ma istotę poezji. To są jej wiarygodne autoportrety. Mówiąc: „to jest poezja”, nie twierdzą rzecz jasna nierozumnie, że tylko powyższe fragmenty zasługują na tego rodzaju ekskluzywną kwalifikację. Naturalnie, ten zbiór jest o wiele bogatszy i każdy wrażliwy literaturoznawca mógłby zapewne skonstruować nieco inną listę. Co wcale nie falsyfikowałoby powyższej propozycji – wielka poezja to rozległy kraj o wielu tożsamościach i językach. W tej wstępnej prezentacji nie chodziło mi o konstruowanie wątpliwych hierarchii czy efektownych rankingów, ale raczej o rozpoznanie walką trudnego terytorium, jakim jest poezja. O wejście w jej ciemny miąższ bez zwyczajowego naręcza pojęć i naukowej terminologii. Wydaje mi się bowiem, że zacytowane wcześniej fragmenty, ten zbiór adekwatnie dobranych i finezyjnie zorkiestrowanych słów, mógłby skutecznie zastąpić jej abstrakcyjną definicję (zawsze trudną, najczęściej ryzykowną i dyskusyjną). Uznałem, że formuła: „po owocach ją poznać”, sprawdza się także w dziedzinie poezji. Nawiasem mówiąc, ta biblijna fraza wyjątkowo precyzyjnie opisuje zawartość tego, co przyjęło się w nauce nazywać definicją ostensywną.

2.

Zanim zastanowimy się głębiej nad naturą poezji, a zwłaszcza nad jej roszczeniem do prawdy, rzućmy najpierw okiem na materię, z której jest zrobiona. Żeby uchylić choć trochę przyrodzonych ciemności skrywających sztukę poetycką, trzeba najpierw zastanowić się nad pierwiastkowym budulcem, z której jest zbudowana – nad słowem. Należy ono do tych pozornie oczywistych, a w istocie ogromnie tajemniczych bytów. Słowa są tworem tak bliskim, oswojonym, znanym, że – w dość powszechnym odczuciu – nie przedstawiają sobą niczego zagadkowego; wydaje się, że nie zawiera się w nich nic, co domagałoby się odkrycia. Są nam najbliższe, ale – paradoksalnie – ich znaczenie i tajemna głębia są od nas najdalsze; ta ostatnia odsłania się rzadko i nielicznie.

Czym zatem jest słowo? Sprawa jest skomplikowana, i to na paru poziomach. Trudno zaprzeczyć, że językoznawstwo współczesne, ale także literaturoznawstwo i filologia – poczyniły w kwestii poznania języka (języków) i rozpoznania natury słowa ogromne postępy. Ale kłopot ze zrozumieniem istoty słów polega jeszcze na czym innym: nie rozumiemy dziś dobrze ich złożoności i wagi, bo nasza kultura straciła do nich zaufanie. Może początki tej postawy znaleźć można u początków nowożytności. W sławnej frazie Hamleta na pytanie Poloniusza, co też tak pilnie studiujecie, słyszymy w odpowiedzi znamienne: *words, words, words*. W tym trzykrotnie powtórzonym słowie (!) przegląda się nasza współczesność. To nic takiego, zdaje się mówić Hamlet, czytam słowa, tylko słowa. Te słowa nie są narzędziami poznania, instrumentami przejścia do (jakkolwiek rozumianego) innego świata. To le-dwie słowa, a więc zewnętrzna powłoka rzeczy, niewiele znacząca. To niemal synonim pozoru, nierzeczywistości. Mnożę słowa, chce powiedzieć Hamlet, tasuję karty,

bawię się liczmanami, wytwarzam mgłę. Tę sytuację celnie komentuje Gerardus van der Leeuw, znakomity fenomenolog religii, powołując się już na wstępie na wiarygodne świadectwo Fausta, emblematycznej postaci nowożytności:

„Nie mogę słowa cenić tak wysoko”, mówi Faust i stawia na jego miejscu czyn. Nie wie, że w ten sposób nie zastępuje niczego, lecz tylko inaczej tłumaczy greckie słowo *logos*. Świat pierwotny i antyczny, w ogóle świat religijny, nie wie, co to puste słowa, *words, words*; nigdy nie mówi „dość już słów, przystąpmy wreszcie do czynu”, a tęsknota, by nigdy już nie „grzebać” się w słowach, jest mu obca. Nie bierze się to z mniejszego poczucia rzeczywistości świata; przeciwnie: to my sztucznie uczyniliśmy słowa pustymi, poniżyliśmy je sprowadzając do rzędu przedmiotów⁸.

Dla minionych światów historycznych, tych zwłaszcza, które wsparte były sankcją mityczną i religijną, słowo miało swoją wymiarną moc: to było – „aż” słowo; słowo, które stwarza, kreuje, wpływa na rzeczywistość. *En arche en ho logos* – ta ewangeliczna gnoma z Prologu Ewangelii Janowej nie zrodziła się w mentalnej próżni⁹! Tutaj *logos* ma właściwości twórcze, kreacyjne. Dla nas, dzieci późnej nowoczesności, to już – „tylko” słowo. Byt wyczerpujący się w sobie, ulotny cień, emblemat świata pozornego, solidnie oddalony od twardej materii rzeczywistości, jakkolwiek by ją bliżej definiować.

Zjawisko odklejenia słowa od rzeczywistości zauważono wiele dekad temu (słynny List Hugo von Hofmannsthal – może najbardziej wyrazistym dowodem), ale kanoniczną postać tej obserwacji nadał George Steiner, kontrowersyjny i ekscentryczny literaturoznawca amerykański. W swoich legendarnych już *Rzeczywistych obecnościach* (1989) – pisanym *furioso* i z wielkim zaangażowaniem pamflet na współczesność, obejmującym lament nad kondycją uniwersytetu, humanistyki i dominujących w niej metodologii – przekonywał, że świat zachodni znalazł się w przełomowym momencie swojej historii. Oto bowiem załamała się istniejąca od początków piśmiennictwa po późny wiek XIX zasada polegająca na – zasadniczo niepodważanym wcześniej – zaufaniu, że pomiędzy słowem i rzeczywistością istnieje realny związek. Inaczej mówiąc: że używanym przez nas słowem odpowiada jakaś obiektywna rzeczywistość. Świat oparty na tym założeniu, twierdzi Steiner, już nie istnieje. Żyjemy w epoce Epi-Logu, w rozumieniu ścisłym tego określenia, a więc w świecie końca panowania *logosu*. To czas literalnie rozumianego: P o - S ł o w i a. Żyjemy w świecie, który egzystuje „po Słowie”, ale sam o tym nie wie. Wymiernym dowodem jest – dotykająca nas wszystkich w różnych sferach – radykalna inflacja słów. Słowa utraciły nie tylko zdolność nazywania, ale także niegdysiejszą substancjalną moc. Widać to na wielu polach: nie tylko w codziennej publicystyce, ale także w bizantyzmie produkcji akademickiej czy w pre-

tensjonalnym żargonie krytyki artystycznej. Słowa uwolniły się od swoich desygnatów i tworzą już monstrualny woal pokrywający świat naszego doświadczenia.

Zerwanie kontraktu między słowem i światem sytuuje Steiner w okresie między rokiem 1870 a 1930. To wtedy, według niego, doszło do katastrofalnego w skutkach załamania się przymierza między słowem a światem. Od tego mniej więcej czasu sztuka słowa (a może nie tylko słowa?) grzęźnie coraz bardziej w pułapce samoreferencyjności. Zapętlą się w obsesyjnym głosowaniu siebie, zamyka się w szklanej kuli znaków, jakby chciała przekonać sama siebie, że poza światem, który sama ustanawia, nie ma już żadnej innej rzeczywistości. Podobny przechyl zauważyć można we współczesnej lingwistyce, która przesunęła ciężar swoich zainteresowań z semantyki referencyjnej do wewnętrznie relacyjnej. Ta pierwsza

zachowała swoją żywotność w ruchu romantycznym; zamieszkuje w każdym poecie; stanowi materię snów. Jednak dla współczesnego lingwisty jest to nonsens. W słowach i zdaniach nie ma żadnego wcześniej ustanowionego pokrewieństwa z przedmiotem, żadnej tajemniczej zgody ze światem. Żadna figura rzeczy, postrzegana lub czekająca na odkrycie, nie stanowi integralnej części (całkowicie arbitralnej) artykulacji składni. Żaden znak fonetyczny, z wyjątkiem rudymentalnego, ściśle mówiąc prelingwistycznego poziomu imitacji wokalnej (onomatopei), nie ma jakiegokolwiek substancjalnego związku ani wspólnej natury z tym, co czego, konwencjonalnie i tymczasowo, ma się odnosić¹⁰.

W Steinerze mieszkają dwie osoby: przenikliwy diagnosta i świecki prorok. Jego ciemne proroctwa są z reguły dyskusyjne, natomiast tam, gdzie opisuje istniejący stan rzeczy – jest dość przekonujący. Dlatego główna teza książki dotycząca odrealnienia słowa, procesu prowadzącego w konsekwencji do zaniku wiary w „rzeczywiste obecności” (przeradzające się czasem w pisaną z dużej litery Rzeczywistą Obecność), wydaje mi się trafna. Ciekawe, że zasadnicze intuicje autora *Gramatyk tworzenia* potwierdzają też wybitni poeci, a ich głos w tej materii jest znaczący. Miłosz, podobnie jak Steiner, nieznanający wielkiego upodobania w analitycznych rozbiórach apologetów dekonstrukcji, pisze o konsekwencjach porzucenia wiary w transcendentne odniesienia słowa, w jakąś postać rzeczywistej obecności:

Rozpad rzeczywistości nie gwarantowanej przez żaden absolut, następnie rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie. Tutaj jednak pojawia się paradoks. Oto właśnie poeta swoją działalnością udowadnia, że z chwilą kiedy przyjmie założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona. Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też

zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek maluczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa¹¹.

To z tych właśnie absolutnie zasadniczych powodów wzrasta znacząco rola poety i słów, których używa. Bowiem wiedzę o ludzkim, tłumaczy Miłosz, znaleźć dziś można już nie tylko w traktatach filozoficznych czy teologicznych, w przyrodoznawstwie (chemia i biologia), ale także w rozpoznaniach poetyckiej natury. Poezja dąży do tego, by wyśłowić doświadczenie, język próbuje przecieć tego samego. Rację ma William S. Merwin (poeta!), który – omijając rafa naukowego dyskursu – przypomina nam odkrywczo o ich jedności, tak gdy chodzi o genezę, jak i funkcję:

Poezja i język zaczynają się równolegle. Narodziny ludzkiego języka i narodziny poezji to jedno i to samo. Jest wiele powodów, aby w to wierzyć. Spójrzcie choćby na irakijską kobietę, która stoi z otwartymi ustami, patrząc, jak jej mąż jest rozrywany przez bombę. Wszyscy wiemy, jaki dźwięk wydobydzie się z jej ust. Nie potrzeba tu niczego tłumaczyć. To będzie jeden wielki krzyk niewypowiedzianej rozpacz, przerażenia i niedowierzania. Uważam, że język rodzi się właśnie z przemożnego pragnienia, aby wypowiedzieć coś, co tak naprawdę nie da się wypowiedzieć. Z poezją jest tak samo. Ona bierze się z wielkiego pragnienia, aby opowiedzieć o wielkim smutku, wielkiej miłości, pożądaniu, rozpacz, czy strachu. To są rzeczy, które nie dają się ubrać w słowa, a poezja dąży właśnie do tego, aby jednak ubrać je w słowa¹².

Tak, prawdziwa poezja jest dzieckiem ciszy i niemożliwego. W świecie, w którym słowa sprowadzone zostały w znacznej mierze do pragmatycznie pojmowanego narzędzia komunikacji, jedynie może poezja (i to ta najwyższych lotów) trwać jeszcze przy słowie; to w wierszu (rzadziej w prozie) drążącym zagadkę egzystencjalnego doświadczenia, odzyskuje ono czasem swoją, niemal zagubioną już, funkcję rewelatorską. To wiersz wypowiada nasze doświadczenia, również te (a może przede wszystkim te!), których wypowiedzieć się nie da. Stanie się to jaśniejsze, kiedy pojmniemy „doświadczenie” (łacińskie *experientia*) źródłowo, a więc kiedy będziemy wywodzić je od łacińskiego *ex-periri*, oznaczającego „pokonywanie niebezpieczeństwa” i nie będziemy pojmować go w kategoriach przeżycia czy anegdoty¹³.

Pomijając już to, że wiersz jest doświadczeniem w innym jeszcze znaczeniu; jest zazwyczaj osadem tego, co zostało przeżyte i ostatecznie skropiło się w słowie. Jak odnotowywał Rilke w *Maltem*: „Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) – są doświadczeniami”¹⁴. Tak, w poezji nie chodzi o wzruszenia, o liryczne uniesienia. Nic z tych rzeczy! W poezji

zostaje, w jakiś tajemny sposób, zawarta „twarda” rzeczywistość, choć w postaci „przemienionej”, strawestowanej za pomocą językowego medium. I co warto przy tym podkreślić: zabieg ten nie sprawia, że rzeczy, o których traktują wiersze, stają się przez to lepsze czy mniej rzeczywiste. Odwrotnie, bywa, że czasami to one dodają ciężaru przeżytych zdarzeniom czy faktom, które gazety skazują na jednodniowy żywot. Tak czy inaczej, odnoszą się często – choć nie jako transformacja – do *r e a l n y c h* zdarzeń z ludzkiego życia i historii. I to także decyduje o ich wadze w przestrzeni poznania.

3.

Oczywiście, niedorzecznością byłoby twierdzić, że nic o słowie nie wiemy. Sukcesy językoznawstwa (zwłaszcza lingwistyki strukturalnej) na tym polu są niepodważalne. Ale, jak wspomniałem wcześniej, bazuje ono na przesądzeniach, które często wydają się wątpliwe i które nie oddają sprawiedliwości słowu, a w szczególności słowu poetyckiemu. Dlatego w dalszych uwagach na temat słowa, uwagach, które poprowadzą nas finalnie w stronę słowa poetyckiego i poezji samej, wolalbym zaufać filozofom i samym poetom. Oni wiedzą więcej, wolni są też od zmyślenia rozumianej specjalizacji, która charakteryzuje lingwistykę, filologię czy literaturoznawstwo.

Użyteczną i przekonującą koncepcję ontologii słowa przedstawił Karl Jaspers. Wprowadził on proste i funkcjonalne rozróżnienie na znaki i słowa. Jedne i drugie utrwalają znaczenia, ale czynią to w zauważalnie odmienny sposób. Zbierzmy tu, w dopuszczalnym skrócie, właściwości obydwu. Znaki (używane w matematyce czy logice), jak utrzymuje Jaspers, są: arbitralne, wymyślone, zdefiniowane już w momencie powstania; są jednoznaczne, a z powodu swojej jednoznaczności martwe; ich sensy są ustalone, te skończone znaczenia są uniwersalne, „nie mają atmosfery, ani tła”; wyczerpują się w swojej definicji, dlatego są zastępowalne; intencją ich wprowadzenia była całkowita przejrzystość i jednoznaczność. Tymczasem słowa zawsze są częścią dziejów, niosą w sobie bogactwa znaczeń, rozwijają się w użyciu; są wieloznaczne, nigdy nie przybierają postaci ostatecznej, „są życiem przekształcających się znaczeń”; przekraczają wymiar horyzontalny, należą do Ogarniającego; mają komponent idiomatyczny, są niezastępowalne, w jakimś stopniu nieprzetłumaczalne; ich brzmienie nie jest obojętne, pozostaje w nich „zawsze jakaś reszta, która stanowi zagadkę”¹⁵. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem, jeśli na ten wstępny podział Jaspersa na znaki i słowa nałożymy inne jeszcze rozróżnienie: na język spełniający się całkowicie w aktach codziennej komunikacji i język „odświętny”, ten którego manifestacją są dzieła literackie, poezja w szczególności. To przecież w języku potocznym słowa zachowują się często jako znaki: są domeną funkcjonalnej jednoznaczności, znaczą zazwyczaj tylko to, co znaczą, są liczmanami do wielokrotnego użycia. Z kolei w języku poezji słowa odzyskują swą moc, są wieloznaczne, idiomatyczne, niosą w sobie osad przeszło-

ści, z trudem poddają się przekładowi na język dyskursu, ich przyrodzona ciemność (Jaspersowska „reszta”) należy bodaj do jego istoty.

Równie niezwykle na tle współczesnej filozofii języka są uwagi Jaspersa o transcendentnej w istocie sile słowa, o jego zakorzenieniu w rzeczywistości przekraczającej dane doświadczenia:

Prawdziwy język zachowuje swój nieskończony charakter dzięki Ogarniającemu, które go dźwiga i zarazem dochodzi w nim do głosu. Znak jest upadkiem w to, co skończone. Słowa żyją z bogactwa swego tła: poczucie niedosytu, niejasne przypomnienie, przecucie przyszłych możliwości nadaje dynamikę posługującej się słowami mowie, objawia, lecz jednocześnie w tym, co stało się jasne, pozwala doznać nowych impulsów. Dlatego w języku zarazem się objawia i pojawia się ciemność. Osiągając krańcową jasność i ostateczną określoność język wyradza się w mechanizm znakowy, który może służyć już tylko metodycznemu, operatywnemu zastosowaniu¹⁶.

Jeśli tak właśnie – dogłębnie, egzystencjalnie i metafizycznie – rozumieć właściwości słowa jako takiego, to od tego rodzaju rozumienia łatwiej odbić się w stronę tego, czym jest i jak funkcjonuje słowo w mowie poetyckiej. Dzięki takiemu fundamentalnemu rozpoznaniu bez trudu zrozumiemy substancjalną moc poetyckiego słowa, tak różną od jego potocznego zastosowania, spełniającego się w pełni w swojej funkcji komunikacyjnej. Potwierdzają to inne jeszcze filozoficzne obserwacje, idące po tropach egzystencjalnego rozumienia słowa. Wątek, który zasugerowałem przed chwilą (zaskakująca bliskość do dokonanego przez Jaspersa opisu słowa i jego realizacji w poezji), odnaleźć można w oryginalnej refleksji Hansa-Georga Gadamera nad osobliwością słowa poetyckiego:

Otóż słowo nie tylko na coś wskazuje, a tym samym odwołuje nas od siebie, prowadzi ku czemuś innemu, jak zdawkowa moneta albo papierowy banknot, który musi mieć pokrycie. Słowo poetyckie, odsyłając nas ku czemuś innemu, zarazem wskazuje na samo siebie. Samo słowo jest poręką tego, o czym mówi. Obcuując ze słowem poetyckim wszyscy tego doświadczamy. Im bardziej oswojeni jesteśmy z danym utworem poetyckim, tym bogatsza w znaczenie, tym bardziej obecna staje się wypowiedź. Słowo poetyckie wyróżnia się tym, że uobecniając, samo się uobecnia¹⁷.

W nieco innym języku Gadamer mówi w gruncie rzeczy niemal to samo, co Jaspers: słowo poetyckie jest słowem wyjątkowym. Jest tym właśnie słowem, słowem trafiającym w cel, słowem jedynym, idiomatycznym, niezastępowalnym. Niezwykle jest to, że wskazując na rzeczywistość poza sobą (celując w świat pozasłowny), nie traci

ono nic ze swojego substancjalnego ciężaru, wskazuje na siebie. Inaczej mówiąc: po wypełnieniu swojej funkcji referencyjnej słowo poetyckie nie znika. Przeciwnie: świeci dalej w ciemnościach jego potocznych zastosowań. To bodaj wtedy mówimy o adekwatności i stosowności poetyckiej frazy, o jej pięknie, które jest śladem mocnego egzystencjalnego rozpoznania:

„Fraza poetycka” – najmniejsza jednostka rytmiczna wiersza, krystalizacja właściwości fizycznych i semantycznych języka – nigdy nie jest wyborem jednego ze sposobów powiedzenia czegoś: jest nieodwołalną i ostateczną wypowiedzią, w której znaczenie i dźwięk stapiają się ze sobą. Wiersza nie da się wytłumaczyć, chyba że nim samym. Z jednej strony wiersz stanowi nierozdzieloną całość i każda, nawet najmniejsza zmiana burzy cały utwór, z drugiej zaś strony – jest nieprzekładalny¹⁸.

Nie dość podkreślać tę esencjalną właściwość sztuki poetyckiej: to, co nazywamy zwyczajowo „formą”, nie jest bowiem czymś radykalnie innym od tego, co nazywać zwykliśmy „treścią” wiersza. Odwrotnie: „forma” – tak ją tu rozumiemy – j e s t w jakimś sensie „treścią” wiersza, spaja się z nią nierozzerwalnie. Ta ostatnia nie jest czymś, co da się sztucznie wyekstrahować z jego linijek i z powietrza między nimi. Ona istnieje tylko p o p r z e z pośrednictwo tego, jedynego w swoim rodzaju, językowego medium. To dlatego poezja jest nieprzetłumaczalna, i to z tego właśnie powodu nie da się jej opowiedzieć w „normalnym” języku. To dwie, ściśle zrośnięte ze sobą, strony tego samego medalu¹⁹.

Potwierdza to w pełni inne jeszcze, bardzo istotne rozpoznanie Gadamera, w którym rozróżnia on między słowem w codziennym pragmatycznym użyciu a słowem, które stało się częścią poetyckiego idiomu:

Język jest tedy zawsze dojrzewaniem sensu – ale przecież język rozmowy różni się bardzo od krystalicznej formy języka w wierszu. W wierszu nie tylko trwałe sens dojrzewa w ulotnym słowie, ale utrwała się zmysłowa obecność słowa. Dzięki czemu język staje się tak obecny, że sam zyskuje trwałość i substancjalność? Nieco prowokacyjnie powiedziałbym, że nośna siła wiersza polega na tonie. „Ton” rozumiem w sensie (*τόνος*), w sensie napięcia – napięcia struny, która rozbrzmiewa dźwiękiem. Prawdziwy wiersz odznacza się tym, że wersy mają „ton”. Takiego pojęcia „tonu” używał przede wszystkim Hölderlin na oznaczenie tego, co z wiersza czyni wiersz. Utrzymujący się ton dokonuje cudu, mianowicie sprawia, że wiersz „stoi”, że, mówiąc słowami Hölderlina, w ulotnej chwili jest coś stałego. Ponieważ wiersz potrafi nabrać owej substancjalności, takie słowo bardziej niż cokolwiek innego jest tekstem. To znaczy – jest czymś, w czym nie wolno i nie można niczego zmienić, i dlatego tak bezwzględnie opiera się przekładowi na obce języki²⁰.

4.

Che cos'è la poesia? Tym pytaniem redakcja włoskiego periodyku „Poezja” zwykła była rozpoczynać każdy kolejny numer czasopisma²¹. Otóż właśnie, po filozoficznej introdukcji na temat słowa, zapytajmy teraz odważnie: czym w takim razie jest poezja? Po odpowiedź, tym razem, udajmy się do poetów, może oni wiedzą na ten temat coś istotnego. W zachwycającej „definicji” Brunona Schulza (wielkiego poety, którego tylko zwyczaj każe nazywać prozaikiem) mówi się o tym tak:

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów. Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność. Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie. Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu. Ale i wiedza nie jest niczym innym, jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść²².

W dalszej części tej wypowiedzi Schulz tłumaczy, że poezja odkrywa sens rzeczywistości za pomocą śmiałych skrótów i przybliżeń. Nauka czyni to samo, tyle że przyjmuje strategię indukcyjną: najpierw gromadzi dane, a później na ich podstawie wyciąga wnioski. Ważne jest wszakże to, że nauka i poezja dążą w gruncie rzeczy w tym samym kierunku²³. Niesłychane u Schulza i wyprzedzające swój czas jest zrównanie poezji i nauki w ich wspólnym dążeniu do celów natury poznawczej (różnią je tylko sposoby pozyskiwania owej wiedzy). Poezja, w tym rozumieniu, wykracza poza jakoby przyrodzony jej (i przypisany tradycją) wymiar estetyczny, a przechodzi na poziom epistemologiczny, tak rzadko w niej zauważany. Mówimy oczywiście o epistemologii szczególnego rodzaju: bez jawnie stawianych tez i dyskursywnie prowadzonych dowodów. Ale to wcale nie przekreśla jej roszczeń do zasadniczych wglądów filozoficznych i mocnych antropologicznych sugestii. W podobnym kierunku szły intuicje niezwykłego Owena Barfielda, nieco zapomnianego badacza poetyckiego idiomu, który w patetycznej konkluzji swojej książki (pierwsze wydanie w 1928 roku!), pisząc o „stylu poetyckim” dotknął poznawczego (i mądrościowego!) aspektu poezji, jakości często prześlepianej przez literaturoznawców:

bez ciągłej obecności poezji, bez nieustannego przepływu nowego znaczenia do języka, nawet wiedza i mądrość, które sama poezja wniosła w przeszłości, muszą uschnąć i zmienić się w pewien rodzaj mechanicznej kalkulacji. Wielka poezja jest stopniowym wcielaniem życia w świadomość. Ponad ciągłą ewolucją ludzkiej

świadości, która odciska się w transformacjach języka, unosi się duch poezji, niezdolny do tego, by zapłonąć wiecznie²⁴.

Nadzwyczajne (i rzadkie) jest to zrównanie poezji i wiedzy (podkreślmy: dotyczy ono sposobów dochodzenia do celów poznawczych, a nie samej istoty obydwu procedur). W obydwu chodzi w gruncie rzeczy o to samo: o dochodzenie „do sensu świata”, a zatem do odkrywania prawdy, istoty rzeczy, tego jak rzeczywistość (w najszerszym rozumieniu) jawi się w naszym poznaniu. Od innej jeszcze strony to mocne rozpoznanie potwierdza Josif Brodski:

Ten, kto pisze wiersz, czyni to jednak nie tylko dlatego, że liczy na pośmiertną sławę, chociaż często ufa, że poezja zdoła go przeżyć, choćby o trochę. Pisze go dlatego, że język mu podpowiada, albo wręcz dyktuje następny wers. Zaczynając wiersz, poeta z reguły nie wie, jakie będzie jego zakończenie, i nierzadko bywa zaskoczony wynikiem, bowiem często wynik przekracza oczekiwania, często myśl jego wybiega dalej, niż przewidywał. Jest to właśnie moment, kiedy przeszłość języka ingeruje w jego teraźniejszość. Istnieją, jak wiemy, trzy metody poznawcze: analityczna, intuicyjna oraz metoda, do której uciekali się biblijni prorocy – droga objawienia. Poezja tym różni się od pozostałych form literatury, że korzysta naraz ze wszystkich trzech (ciężąc przeważnie ku drugiej i trzeciej), bowiem wszystkie trzy wyrażone są językiem; i nieraz za pomocą jednego słowa, jednego rymu piszącemu udaje się zejść tam, gdzie nikt nigdy przed nim nie był – i być może dalej niż sam pragnął. Pisząc wiersz, pisze go przede wszystkim dlatego, że układanie wierszy niepomniernie potęguje świadomość, myślenie, postrzeganie świata. Raz tego doznawszy, nie jest w stanie wyrzec się powtórzenia eksperymentu i uzależnia się od tego stanu tak, jak wpada się w zależność od narkotyków albo alkoholu. Jak sądzę, człowiek pozostający w podobnej zależności od języka, zwie się właśnie poetą²⁵.

Czytając tę ostentacyjną pochwałę poetyckiego myślenia, znajdujemy się na antypodach potocznych wyobrażeń na temat poezji rozumianej jako ekspresja subiektywnego i uczuciowego języka. Odwrotnie: Brodski pokazuje poezję jako mocny i wiarygodny instrument poznania; instrument, który – kiedy zostaje twórczo i niestandardowo użyty – może być kluczem otwierającym warstwy rzeczywistości niedostępne dla czysto analitycznej, pojęciowej penetracji. Co ważne, choć żywi wobec poezji poważne nadzieje epistemologicznej natury, nie zapomina również o tym, że poezja nie ma niezawodnej metody dochodzenia do prawdy i że – jak każdy inny język – pozostawia za sobą także obszary nienazwane:

W swej istocie poezja jest artykulacją percepcji, przeniesieniem tej percepcji w dziedzictwo języka – język jest w końcu najlepszym dostępnym narzędziem. Ale

przy całej wartości tego narzędzia we wzbogacaniu i pogłębianiu postrzeżeń – i niekiedy w odsłanianiu czegoś więcej niż leżało w pierwotnym zamiarze, a co w najszcześniejszych przypadkach zlewa się z postrzeżeniami – każdy jako tako doświadczony poeta wie, jak dużo wskutek tego zostało opuszczone lub jak dużo ucierpiał²⁶.

Te „negatywne” aspekty poetyckiego poznania w żaden sposób nie osłabiają mocy poznawczych wiersza, urealniamy jedynie i uskromniamy jego rzeczywiste możliwości. Ważne, by pamiętać, że poeta postrzega rzeczywistość w jej stereometrycznym wymiarze, widzi coś, czego potoczne spojrzenie nie obejmuje, co pomija i uznaje za nieważne. Myśl poetycka jest zanegowaniem zwyczajności, wchodzi pod podszewkę tego, co widzą wszyscy, i ujawnia jej drugie dno. Jest prawdziwą „apoteozą nieoczywistości” (by reaktywować przy tej okazji tytuł sławnej rozprawy filozoficznej Lwa Szestowa²⁷). Wyznanie poety zdaje się wysoce wiarygodne w tej materii:

Ciekawość poety jest wielkim zdumieniem. A najbardziej zaciekawia poetę to, co innym wydaje się oczywiste. Bo przecież świat sam w sobie nie posegregował się na części banalne i niebanalne. Jeśli ciekawi nas, dlaczego coś jest pospolite, to już ono pospolitym być przestało! Poeta patrzy na wycieraczkę pod drzwiami i nagle widzi w niej przepaść. Tak się kiedyś przydarzyło Zbigniewowi Herbertowi²⁸.

W rewelatorskim spojrzeniu poety świat traci oczywistość, przybiera nieznane barwy, odsłania się na nowo, zaczyna znaczyć w sposób, który nikomu wcześniej nie przyszedłby do głowy.

5.

I na koniec jeszcze. To prawda: poezja jest głosem, słowo jest dźwiękiem, który rozrywa ciszę. Dobrze jednak pamiętać, że ta pierwotna, głębinowa cisza jest jej materią pierwszą, prawdziwym matecznikiem, miejscem, w którym rodzą się słowa. Jak mówi poeta:

Jest jeszcze strefa ciszy, strefa milczenia. Poezja mówi, ale zawsze, czy prawie zawsze, mówi znad granicy milczenia. W przeciwieństwie do tych oratorów, którym trzeba wskazywać zegar, żeby wreszcie umilkli, poezja na ogół taki przestróg nie potrzebuje. Milczenie pracuje w niej, kryje się tuż pod powierzchnią²⁹.

Słowo poetyckie jest jedynie tym, co zewnętrznie uchwytne, ale pochodzi z dużo rozleglejszej przestrzeni: jest materialnym zgęszczeniem pierwotnej, źródłowej ciszy. Tego prymordialnego matecznika sensów, z którego się wywodzi. W takim rozumieniu poeta jest tym, który wyprowadza słowa z milczenia. Słowem stwarza świat. O tej osobliwej poetyckiej kosmogonii przekonująco pisał Mircea Eliade:

Po dziś dzień zresztą mówi się, iż dla wielkiego poety przeszłość nie istnieje i poeta ukazuje świat, jak gdyby był świadkiem kosmogonii, jakby był współczesny pierwszemu dniu Stworzenia. Z pewnego punktu widzenia można powiedzieć, że każdy wielki poeta stwarza świat od nowa, stara się bowiem widzieć go tak, jak by nie było Czasu ani Historii. W swej postawie jest ludzko podobny do zachowania człowieka „prymitywnego” i człowieka społeczeństw archaicznych³⁰.

To prawda: intrygująca poznawczo jest myśl, że poeta to „człowiek pierwotny” (wiedział coś o tym Leśnian, kiedy zwracał uwagę na fundamentalną rolę obrazu i rytmu w myśleniu archaicznym i poetyckim³¹), że jest nie na czasie, że zazwyczaj jest o b o k czasu. Być może zawsze tak było i jest to wielkość stała. Ale w n a s z e j odczarowanej współczesności (ludzie zawsze żyją w jakiejś „współczesności”...), której szczególnie właściwa jest proza, w tym proza życia, również i tego życia, które często uchodzi za policzalne i przeliczalne na pieniądze, poeta jest figurą wybitnie egzotyczną. Jak stwierdza Hans Magnus Enzensberger (eseista i... poeta):

jeśli istnieje anachroniczna figura *par excellence*, to jest nią poeta. Żadne zjawisko nie było tak często uważane za martwe, jak to. Każdy ekonomista może przecież bez trudu udowodnić, że chodzi tutaj o aktywność, która – zgodnie z prawami rynku – w ogóle nie powinna istnieć. Jeśli zaś chodzi o teoretyków mediów, którzy od dziesięcioleci marzą o końcu pisma i śmierci literatury, to liczbą ich legion, a ich wrzawie z powodu synchroniczności nie ma końca.

Jeden z najbardziej bystrych spośród nich, Jochen Hörisch, porównał poezję do banknotów: „Obydwie rzeczy istnieją z pozoru, obydwie wszystko na sobie koncentrują, obydwie uprawiają wysoce kontrowersyjny moralnie handel wymienny i uniwersalną wymianę w ogóle ze wszystkim (pieniądz czyni wszystko towarem, poezja czyni wszystko swoim tematem), obydwie symulują (lub fingują), obydwie są elementami galaktyki Gutenberga i obydwie w erze mediów są zjawiskami anachronicznymi”. [...] W każdym razie do tej pory zjawisko po prostu istnieje, *out of harmony with the present*, jak to ładnie nazywa słownik. Na urągowisko wszelkiej opłacalności pojawia się znowu w najmniej oczekiwanych miejscach, ta imaginacyjna rodzynka we francuskim cieście, której przyszłego toru nikt przepowiedzieć nie może³².

Poeta ma coś z szamana, osoby, która w kulturach archaicznych i ludowych była pośrednikiem pomiędzy dwiema sferami rzeczywistości: widzialną i niewidzialną³³. Może nie powinno dziwić, że do szamańskich misterii, dokonywanych za pomocą słowa poetyckiego, odwoływało się zaskakująco wielu poetów, także wieku XX, jakoby całkowicie laickiego i racjonalnego. Czesław Miłosz, wielokrotnie – i to otwartym tekstem – mówił

o obecności obcego głosu, *daimoniona*, w swoich wierszach³⁴. Nawet Zbigniew Herbert, ironicznie stoicki i klasycznie powściągliwy, w sławnym wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*, wspominał Rilkego i Eliota oraz „kilku innych dostojnych szamanów którzy znali / sekret zaklinania słów”³⁵. Te określenia nie są przypadkowe ani sformułowane na wyrost. Herbert mówi tu o szczytach poetyckiej mowy, która najwyraźniej nie mieści się jedynie po stronie racjonalnego wyjaśnienia. Zaklinanie słów, inkantacje – te określenia kierują nas w stronę tajemnej „świętej mowy”, tego elementu poezji, który nie jest i nigdy nie będzie w pełni wyjaśniony. Wybitny wiersz przypomina raczej magiczne zaklęcia albo szamańskie formuły niż zbiór wersów podporządkowanych w pełni władzom jasnego dyskursu. Zarówno głębinowa geneza słów, jak i ich ciemna syntaksa raz po raz wyłamują się tu z eksplikowalnej w pełni przestrzeni *ratio*.

Rozpoznanie tej odsłaniająco-zasłaniającej istoty języka zmusza do wykroczenia poza wymiar logiki zdań i wyjścia ku szerszym horyzontom. Język nauki jest jedynie pewnym zintegrowanym tworem w obrębie całości żywego języka; zaś nade wszystko istnieją takie rodzaje słowa jak te, z jakimi obcujemy w języku filozoficznym, religijnym i poetyckim. W każdym z nich słowo jest czymś więcej niż zapominającą drogą ku światu. Zamieszkujemy w języku. Jest on rodzajem rękopisu tego, o czym mówię. Szczególnie jasno ilustruje to poetyckie użycie języka³⁶.

Co ciekawe, poznawcze roszczenia poezji potwierdza także Hans Magnus Enzensberger, poeta o szczególnym słuchu na poetycki wymiar nauki, niewahający się – wbrew zadawnionym i irracjonalnym lękom braci naukowej – zestawiać obok siebie poezję i naukę, szukający tego, co w nich odrębne, ale także tego, co je łączy:

Poezja nauki nie utrzymuje się na powierzchni, lecz pochodzi z głębszych warstw. Czy literatura może z nią obcować jak równy z równym, pozostaje pytaniem otwartym. Koniec końców świata może być obojętne, gdzie objawi się wyobraźnia gatunku, jeśli tylko pozostanie żywa. Co zaś się tyczy poetów, to wzmianki te pokazują, że bez ich sztuki życie jest niemożliwe. Niewidzialna jak izotop, który służy diagnostyce i pomiarowi czasu, niezwracająca na siebie uwagi, choć bez niej, jak bez pierwiastka śladowego, niepodobna się obejść, poezja działa również tam, gdzie nikt się jej nie spodziewa³⁷.

Wynikałoby z tego, że poezja nie jest jedynie zgrabnym i efektownym układem słów. Nie jest rzadką osobliwością nadbudowaną na rutynie codziennego języka. Przeciwnie: tkwi, nie zawsze rozpoznana, w samym sercu rzeczywistości. Język poetycki wymaga, by przemyśleć na nowo klasyczną koncepcję prawdy z jej wymogiem logicznej spójności i empirycznej weryfikacji. Trzeba umieć rozpoznać – obecne w poezji – dążenie do prawdy, które

wybłyska z fraz niekonwencjonalnie użytego języka. Jeśli poezja nie dostarcza nam wiedzy pewnej i sprawdzalnej, to w swoich najwyższych realizacjach prowadzi nas ku szczególnej postaci wiedzy, pozwala mianowicie „widzieć coś, czego inaczej by się nie zobaczyło, za pośrednictwem tego, czego nigdy wcześniej się nie słyszało”³⁸. I to jest jej, całkiem wystarczający, tytuł do chwały.

* Tekst ukazał się w książce *Illuminacje. Sztuka jako forma poznania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.

Przypisy

- ¹ Gerard Manley Hopkins, *As kingfishers catch fire...*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, przeł. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 1981, s. 78.
- ² Rainer Maria Rilke, *Die Erste Elegie*, [w:] tegoż, *Poezje*, przeł. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 186.
- ³ Josif Brodski, *Proflywajet oblaka*, [w:] *Jul'skoje intermiecco*, Leningrad 1961, cyt. za: Jadwiga Szymak-Reiferowa, *Czytając Brodskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 55.
- ⁴ Czesław Miłosz, *Siena*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2011, s. 149.
- ⁵ Osip Mandelsztam, *Rozmowa o Dantem*, [w:] tegoż, *Nieograbiiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, przeł. Adam Pomorski, OPEN, Warszawa 2011, s. 283.
- ⁶ Kto chciałby się dowiedzieć, jak wiersz przeplata (w nierównych często proporcjach) intuicję i dyskurs, powinien przeczytać znakomity rozbiór poematu W. H. Audena *1 września 1939*, dokonany przez Josifa Brodskiego (*O 1 września 1939 W.H. Audena*, [w:] Josif Brodsky, *Śpiew wahadła, Zeszyty Literackie*, Paryż 1989, s. 140–174).
- ⁷ Adam Zagajewski, *Teatr cieni*, [w:] tegoż, *Substancja nieuporządkowana*, Znak, Kraków 2019, s. 74.
- ⁸ Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s. 355–356.
- ⁹ Odkrywcze uwagi na temat tej frazy i jej prawdopodobnego brzmienia hebrajskiego (relacja między greckim *logos* i hebrajskim *dabar!*) poczynił Ireneusz Kania. Por. tenże, *Nowy Testament a Kabala (kilka uwag w kwestii pierwotnego języka Ewangelii)*, [w:] tegoż, *Ścieżka nocy*, red. Łukasz Tischner, Znak, Kraków 2001, s. 239–252.
- ¹⁰ George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 89.
- ¹¹ Czesław Miłosz, *Postscriptum*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 174.
- ¹² William S. Merwin, *Właśnie ten wiersz*, przeł. Małgorzata Sady, „Konteksty” 2024, nr 1–2, s. 82.
- ¹³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 28.
- ¹⁴ Rainer Maria Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. Witold Hulewicz, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 29.
- ¹⁵ Karl Jaspers, *Język*, [w:] tegoż, *Filozofia egzystencji*, przeł. Dorota Lachowska, Anna Wolkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 205–206.
- ¹⁶ Tamże, s. 207.
- ¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci milkną?*, [w:] tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 94.
- ¹⁸ Octavio Paz, *Levi-Strauss albo nowa uczta Ezopa*, przeł. Piotr Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 52–53.
- ¹⁹ Podobne rozumienie relacji między formą i treścią w poezji przedstawia Derek Attridge. Por. tenże, *Jednostkowość lektury*, przeł. Paweł Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 154.
- ²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Wiersz i rozmowa*, [w:] tegoż, *Poetica*, dz. cyt., s. 130.
- ²¹ Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155–161.
- ²² Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 366–367.
- ²³ Tamże, s. 367.
- ²⁴ Owen Barfield, *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Wesleyan University Press, Middletown 1973, s. 180–181.
- ²⁵ Josif Brodski, *Przemówienie noblowskie*, [w:] tegoż, *Śpiew wahadła*, dz. cyt., s. 260.
- ²⁶ Tenże, *W cieniu Dantego*, [w:] tegoż, *Śpiew wahadła*, dz. cyt., s. 69.
- ²⁷ Lew Szestow, *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*, przeł. Nina Karsov, Szymon Szechter, Kontra, Londyn 1983.
- ²⁸ Piotr Matywiecki, *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, Więź, Warszawa 2010, s. 163.
- ²⁹ Adam Zagajewski, *O zdziwieniu*, [w:] tegoż, *Substancja nieuporządkowana*, dz. cyt., s. 86.
- ³⁰ Mircea Eliade, *Mity współczesnego świata*, przeł. Krzysztof Kocjan, „Znak” 1988, nr 9, s. 52.
- ³¹ Bolesław Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 47. Analogia poety i figury „człowieka pierwotnego” po raz pierwszy pojawiła się w tytule książki Aleksandra Świętochowskiego, *Poeta jako człowiek pierwotny*, Warszawa 1896.
- ³² Hans Magnus Enzensberger, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. Sławomir Leśniak, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2016, s. 258–249.
- ³³ Por. Platon, *Ion*, [w:] tegoż, *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*, przeł. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 161, 163.
- ³⁴ W komentarzach do własnej twórczości poeta pisał wprost: „Mówiąc szczerze, całe życie byłem we władzy dajmoniona i w jaki sposób powstawały dyktowane przez niego wiersze, nie bardzo rozumiem” (Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 5); „Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mnie nieznane, nie potrafię rozstrzygnąć” (Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 2000, s. 206).
- ³⁵ Zbigniew Herbert, *Do Ryszarda Krynickiego – list*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Fundacja Panteon Narodowy, Kraków 2008, s. 464.
- ³⁶ Hans-Georg Gadamer, *Język i rozumienie*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, przeł. Piotr Dehnelt, Beata Sierocka, Aletheia, Warszawa 2003, s. 24.
- ³⁷ H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki*, dz. cyt., s. 280.
- ³⁸ Roberto Calasso, *Literatura i bogowie*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2011, s. 147.