

Hölderlin Heideggera: cezura i chiazma¹

W lapidarnej przedmowie do czwartego wydania *Objaśnień do poezji Hölderlina*, gdzie zbiera swoje pisma poświęcone poecie, Heidegger zaznacza, że jego wywody nie roszczą pretensji do wniesienia czegokolwiek w dziedzinę „badań historycznoliterackich” ani też „estetycznych”. Wykłady „wynikają” natomiast wprost z „konieczności myślenia”².

Czytelnik odgaduje niechęć filozofa zarówno wobec literaturoznawstwa, jak i estetyki: obie te dziedziny mają zbyt mało wspólnego tak z „myśleniem”, jak i „koniecznością”. Jednocześnie Heidegger chce osłonić się przed zarzutami – czyni mądrze, ponieważ jego wykłady z literaturoznawczego punktu widzenia mogą wydawać się ekscentryczne, w tym sensie, że nie zawsze uwzględniają zwyczajną perspektywę filologiczną. W tym rozdziale najpierw podzielę się wrażeniami na temat poglądów Heideggera dotyczących objaśniania, hermeneutyki, następnie wskażę pewien wymowny przykład: jego obróbkę pewnego fragmentu z Hölderlina o tym, co „własne” i o tym, co „obce”. Aby zarysować stosowną perspektywę, przechodzę dalej do zreferowania poglądów Heideggera na wiersz i poezję, jego poetyki; na koniec do odczytania w tym samym fragmencie wiersza „kategorialnego zwrotu” Hölderlina.

Hermeneutyka Heideggera

W jednej z Hölderlinowskich analiz zamieszczonych w *Objaśnieniach* – dotyczącej pierwszego hymnu *Wie wenn am Feiertage...* – Heidegger buduje argumentację, wiodącą do mocnych stwierdzeń o tym, że Hölderlin głosi „nadejście świętego”, a jego „słowo” jest „wydarzeniem się świętości”³ (*das Ereignis des Heiligen*). Rozpoczyna swoje interpretacje na-

¹ Niniejszy tekst to piąty rozdział z książki Arne Melberga *Kilka zwrotów u Hölderlina* (*Några vändningar hos Hölderlin*), Sztokholm 1995. W oryginale nosi tytuł *Hölderlin Heideggera* (*Heideggers Hölderlin*). Uznałam jednak, że taki tytuł, uzasadniony w perspektywie całej książki, w odniesieniu do wyjątku z niej fragmentu, mógłby być mylący i obiecywać trochę co innego niż rzeczywista zawartość tekstu, dlatego zdecydowałam się go (nieznacznie) zmodyfikować. Śródtytuły pochodzą od Melberga (przyp. tłum.).

² M. Heidegger, *Przedmowa do czwartego, rozszerzonego wydania*, [w:] tegoż, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 5.

³ M. Heidegger, „*Jak gdy w dzień świąteczny...*”, [w:] tegoż, *Objaśnienia...*, dz. cyt., s. 79.

stępującą deklaracją: „Wzięty tu za podstawę tekst, zbadany na nowo zgodnie z oryginalnymi szkicami, polega na próbie poniższej wykładni”⁴. Heidegger utrzymuje zatem, że postąpił zgodnie z zasadami filologii, w tym sensie, że dotarł do rękopiśmiennych, „oryginalnych” wariantów wiersza; zarazem w duchu hermeneutyki głosi dobitnie, że to interpretacja przesądza o ostatecznym kształcie tekstu.

To gęste sformułowanie wskazuje, że Heidegger zorientował się w problematycznym statusie tekstu omawianego wiersza, wszelako jego interpretacja, głosząca „nadejście świętego”, pozostaje rozstrzygająca. Pchnęła go ona do postawienia pauzy po trzecim wersie ósmej strofy, gdzie również kończy się wariant metryczny w rękopisie. W manuskrypcie następuje potem trzykrotny okrzyk: „Biada mi!”⁵ („Weh mir!”) – rozwinięcie, które pozostaje w sprzeczności z kojącą Heideggerowską egzegezą⁶.

Jak była o tym mowa w rozdziale pierwszym, gdzie przedstawiłem synoptycznie czystopis kluczowego fragmentu rękopisu, wokół końcówki tego wiersza istnieje cała wojna interpretacji. W tym miejscu można wskazać, że Paul de Man w kilku wczesnych tekstach rozprawił się z Heideggerowską skłonnością do traktowania Hölderlina jako nieomyłnej wyroczni i stwierdził, że Hölderlin nie wyraża języka bycia, że „błaga o paruzję zamiast ustanawiać obecność bogów”, że, po prostu, wyraża czyste przeciwieństwo tego, co dostrzegł w jego wierszach Heidegger⁷. W dyskusję zaangażował się także Maurice Blanchot, wykorzystując (bez wspomnienia choćby słowem o Heideggerze) wstępną część *L’entretien infini* do analizy dokładnie tych samych wersów utworu, które Heidegger omawiał w swoim wywodzie. Blanchot dochodzi jednak do wniosku, że Hölderlin albo głosił „nadejście świętego”, albo wykazywał jego nieobecność. Francuski badacz znajduje, by tak rzec, wyjście pośrednie między Heideggerem a de Manem i wyobraża sobie, że „nadejście”, o którym pisze Hölderlin, dotyczy niemożliwej do określenia „neutralności”, a poeta wyraża raczej „życzenie” samo niż jego konkretną treść⁸.

Bardziej generalna krytyka Heideggerowskiego sposobu czytania Hölderlina pochodzi od Adorna, który w obszernym eseju *Parataksa* utrzymuje, że Heidegger „przerywa” swoje odczytania, gdy tylko zbliżają się do tego, czego „filozofii wolno oczekiwać od poezji”, mianowicie – za-

⁴ Tamże, s. 53.

⁵ F. Hölderlin, *Jak w święto*, [w:] tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wybór i przekład A. Libera, Kraków 2003, s. 175 (przyp. tłum.).

⁶ Jak jednak wskazano w pierwszym rozdziale książki, Heidegger skomentował ciąg dalszy manuskryptu o „niebezpiecznym języku” w innym kontekście.

⁷ P. de Man, *Heidegger’s Exegesis of Hölderlin*, [w:] tegoż, *Blindness and Insight*, London 1983 (II wyd.), zwłaszcza s. 254 oraz 263.

⁸ M. Blanchot, *L’entretien infini*, Paris 1969, s. 55 i nast.

leżności treści od formy, i dlatego uczynił Hölderlina świadkiem we własnej sprawie, którą Adorno piętnuje jako *Mythos*⁹.

Krytyka Adorna jest naturalnie jedną z licznych prób uczynienia lektury Hölderlina na powrót możliwą po tym, jak jego dzieło zostało wykorzystane przez ideologię nazistowską – wykorzystanie to tym dziwniejsze, że twórczość ta stawia wyjątkowy wręcz opór, jeśli zredukować do sloganów. Również język Heideggera nie wydaje się stworzony do politycznych zastosowań, a to, czy robił użytek z Hölderlina, by zaznaczyć swą nazistowską przynależność, czy nie, jest pytaniem otwartym; mam wrażenie, że studia i wykłady poświęcone Hölderlinowi były raczej ucieczką po nieudanej próbie wejścia w rolę uniwersyteckiego *Führera* w latach 1933–1934. Pierwsze wykłady o Hölderlinie wygłosił Heidegger w latach 1934–1935 – dotyczyły one utworów *Germanien* i *Der Rhein*; w 1942 roku wygłosił serię prelekcji o *Der Ister*. Oba te cykle ukazały się drukiem po raz pierwszy w latach osiemdziesiątych i właśnie z tego powodu wspomniani wyżej autorzy wypowiadający się o stosunku filozofa do poety nie brali ich pod uwagę. Praca *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* ukazała się w 1936 roku i należy łączyć ją z Heideggerowskim zainteresowaniem „estetyką” czy raczej: *Dichtung, Poetyzacją*, zauważalnym przede wszystkim w tekście *Der Ursprung des Kunstwerkes* z tego samego czasu – więcej o tym związku poniżej. Tekst o *Wie wenn am Feiertage...*, sygnalizujący „nadejście świętości”, został ogłoszony w formie odczytów w latach 1939–1940, zaś obszerny tekst poświęcony *Andenken* zbudował Heidegger na podstawie swoich wykładów z lat 1942–1943 i wydał w roku 1943 – po wojnie jednak temat Hölderlina nie był już (niemal) przezeń podejmowany.

Sceptycyzm Heideggera wobec „estetyki” i literaturoznawczej filologii jest przyjmowany przez literaturoznawców z uprawnionym zdumieniem, wynikającym ze swobodnego obchodzenia się filozofa z tekstami: może wydawać się, że używa Hölderlina jako pretekstu do wyrażenia własnych przekonań. Filozof zdaje się cierpieć z nieszczęśliwej miłości do poety od chwili, w której przypisał mu upragniony przez siebie bezpośredni dostęp do prawdy o byciu. Poeta staje się tym samym dla filozofa chętnie wykorzystanym pretekstem, by przestać dbać o ścisłość wysło-

⁹ T.W. Adorno, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, [w:] tegoż, *O literaturze. Wybór esejów*, wyboru dokonał L. Budrecki, przełożyła i posłowiem opatrzyła A. Wołkowicz, Warszawa 2005, s. 66. Cały fragment, którego urywki cytuje Melberg, brzmi: „Jest ona [metoda Heideggera – K.S.-H.] błędna o tyle, że metodycznie odrywa się od przedmiotu; że ilekroć poezja Hölderlina wydaje się potrzebować filozofii, ona ją z zewnątrz tą filozofią nasącza. Korektywy należałoby szukać tam, gdzie Heidegger, mając na względzie swój *thema probandum*, przerywa swój wywód, a więc w stosunku treści, również myślowej, do formy. Jedynie w nim konstytuuje się to, czego filozofii wolno oczekiwać od poezji bez zadawania jej gwałtu”.

wienia i naśladować w zamian hymniczny ton, by *poetycko* (*dichterisch*) przemawiać o poezji, jak zostało to określone w jednym z wykładów¹⁰. To zaś nie zawsze brzmi dobrze. Heidegger zbyt często rezygnuje z argumentacji, podsuwając w zamian bezpośredni wgląd i absolutnie pewny wniosek, zgodnie z charakterystycznym modelem: „Co jest w ten sposób ustanawiane? To, co trwa” (*Hölderlin i istota poezji*, s. 41); „Kto tutaj mówi? Sam Hölderlin” (*„Myślenie o”*, s. 87). Ponadto (co Adorno z emfazą podkreślał) konsekwentnie ignoruje to, czym chronicznie interesują się literaturoznawcy: formę.

Ważniejsze od tych bezpośrednich zarzutów jest jednak Heideggerowskie uprzywilejowanie *wykładni*, zademonstrowane w deklaracji przed tekstem o *Wie wenn am Feiertage...* To tu właśnie można mówić o Heideggerze jako kwadraturze koła dla filologii i utrzymywać – jak Beda Allemann we wczesnym komentarzu – że podkopyje on „fundamenty” krytyki literackiej¹¹.

Gestem tym Heidegger dopełnia pewną tradycję, którą śledzić można, spoglądając wstecz aż do czasów Hölderlina, mianowicie – romantycznego wytykania błędów klasycznemu pojęciu prawdy¹² oraz przemiany hermeneutyki z metody w sztukę. Schleiermacher był pierwszym, który zasłynął, rozwijając interpretację jako *sztukę* (to jego sformułowanie), który składał interpretacji hold i upierał się, że hermeneutyka „nie przynależy wyłącznie do wąskiej dziedziny klasycznej filologii, ale uprawia swe dzieło wszędzie, gdzie znajduje się pismo”¹³. Sztuka interpretacji *treibt ihr Werk überall*.

Myśl ta znalazła swój najśmielszy wyraz sto lat później w Heideggerowskim *Sein und Zeit*. W paragrafie 32 filozof stwierdza, że jestestwo (*Dasein*) jako rozumienie (*Verstehen*) projektuje swoje bycie na możliwości¹⁴ (*entwirft sein Sein auf Möglichkeiten*). Klucz do tego przedziwnego sformułowania nazywa Heidegger *interpretacją* (*wykładnią*)¹⁵, *Auslegung*. W interpretacji i przez nią, jak pisze, rozumienie nie staje się czymś innym, lecz pozostaje sobą. Interpretacja nie jest badaniem tego,

¹⁰ M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen „Germanien” und „Der Rhein”*, *Gesamtausgabe* 39, Frankfurt 1980, s. 5.

¹¹ B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, Zürich 1954, s. 8.

¹² Manfred Frank w książce *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt am Main 1989, s. 122 i nast.) przedstawia Heideggera jako „jak dotąd ostatni punkt” romantycznej rewolucji epistemologicznej.

¹³ F.D.E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, oprac. M. Frank, Frankfurt am Main 1977, s. 313.

¹⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 210.

¹⁵ Takie dwa odpowiedniki słowa „Auslegung”: „interpretacja” i „wykładnia” proponuje B. Baran – zob. *Słownik terminologiczny*, [w:] M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 611 (przyp. tłum.).

co już zostało zrozumiane, lecz „opracowaniem możliwości zaprojektowanych przez rozumienie”¹⁶. Mam nadzieję, że kanciasta proza Heideggera nie przesłania przebiegu rozumowania: aby móc zinterpretować tekst (a cóż nie jest tekstem dla hermeneuty?), trzeba co prawda wcześniej go zrozumieć – interpretacja jednak *urzeczywistnia* możliwość, którą otwiera rozumienie: interpretacja rzeczywiście uwalnia możliwości tekstu, dopiero za jej sprawą tekst dociera sam do siebie. Pisarz tworzy możliwości – ale realizuje je czytelnik, interpretując.

W metodologicznym wstępie do swego wielkiego dzieła Heidegger pisze ponadto, że fenomenologia, której jest orędownikiem, zmierza do tego, by w duchu Husserla opisywać fenomeny takimi, jakimi są. A metodologicznym sensem opisu fenomenologicznego jest *interpretacja*¹⁷. Dzieje się tak dlatego, że jestestwo ma samo charakter hermeneutyczny, co ujmuje Heidegger następująco: „Fenomenologia jestestwa jest *hermeneutyką* w pierwotnym tego słowa znaczeniu, wedle którego jest to interpretowanie” (*Geschäft der Auslegung*). Zastanówmy się nad tym: jestestwo nie tylko jest *urzeczywistniane* w interpretacji, interpretacja jest również wpisana w nie jako jego struktura. Interpretacja, jak pisze rozwijający myśl Heideggera Hans-Georg Gadamer: „nie jest jakąś dodatkową procedurą poznania, lecz tworzy pierwotną strukturę bycia-w-świecie”¹⁸. *Geschäft* interpretacji to nie tylko przyrzeczenie i imperatyw, to wręcz przeznaczenie.

Stwierdzenie, że opis jest interpretacją (i *vice versa*), zawiera w sobie coś, co zbliża się do paradoksu: rozumienie jest mianowicie czymś, co jest *tworzone* (przez interpretację), lecz mimo to interpretacja, aby w ogóle mogła się rozpocząć, musi mieć podstawę w rozumieniu. Wynik interpretacji to zarazem jej podstawa. Ten paradoks stanowi odmianę tego, co nazywa się kołem hermeneutycznym, które omawia Schleiermacher, a o którym Heidegger twierdzi, że stanowi wyraz „struktury rozumienia” i dlatego decydujące jest „odpowiednie weń wejście” (*Bycie i czas*, paragraf 32). Nie da się wyprowadzić z tego wniosku, że interpretacja to rygorystycznie obiektywna działalność, w której interpretujący poddaje się imperatywowi tekstu – ani też, że jest to niepoohamowany i subiektywny *Geschäft*, gdzie znaczenie tworzone jest przez natchnionego czytelnika. Czyżby interpretacja była – albo musiała być – jednocześnie obiektywna i subiektywna? Zarówno twórcza, jak i ściśle rzeczowa?

Próbując odpowiedzieć na te ważne pytania, chciałbym rozpatrzeć jeden przykład, zaczerpnięty z interpretacyjnej praktyki Heideggera.

¹⁶ Tamże, s. 211.

¹⁷ Por. tamże, s. 53.

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, przeł P. Dehnel, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 112.

To, co obce i to, co własne

Najbardziej całościowa z Heideggerowskich analiz wierszy Hölderlina dotyczy hymnu *Andenken*. Za punkt wyjścia obrał w niej Heidegger jedną z figur myśli szczególnie częstych w romantyzmie, mianowicie relację tego, co własne i tego, co obce. U Hölderlina figura ta wchodzi w relacje z wieloma napięciami, przede wszystkim z prapodziałem odnalezionym przezeń w tożsamości „ja”: w stosunku „ja” do innych, czyli bogów. „To samo” napięcie mógł Heidegger wytłumaczyć również w kategoriach historii literatury lub krytyki poezji, jako konflikt między obcym/„greckim” i własnym/„niemieckim” (które jest oczywiście zarazem tym, co nowe). Jest to bowiem „zasadnicza cecha poezji tego poety”, pisze Heidegger, „ponieważ wędrówka na obczyznę pozostaje dlań istotna ze względu na powrót do domu, czyli do własnej zasady śpiewu poetyckiego”¹⁹. Interpretacja *Andenken*, jednego z późniejszych hymnów Hölderlina, składa się właściwie z ciągu wariacji na temat tej figury, którą Heidegger czyni kluczową, wstępując na szlak, który istotnie wytycza sam Hölderlin.

Jeśli mimo to trudno byłoby nazwać wywód Heideggera analizą hymnu *Andenken*, to dlatego, że fundamentem swego tekstu uczynił filozof co innego: *passus* z listu oraz jeden z kilku wierszowanych fragmentów, zanotowanych przez Hölderlina ponad rękopisem *Brot und Wein* (więcej na temat manuskryptu piszę w kolejnym rozdziale), konkretnie – ponad dziewiątą i zarazem ostatnią strofą wiersza.

Omówienie Heideggera dotyczy wersów 44/152 do 53/158²⁰. Filozof odczytał je jako fragment, w oderwaniu od ich kontekstu (a więc tak, jak zostały zaprezentowane w komentarzu w wydaniu stuttgarckim). W czy-stopisie i w tłumaczeniu fragment wygląda w ten sposób:

...nehmlich zu Hauß ist der Geist
Nicht am Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.
Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist.
Unsere Blumen erfreun und die Schatten unserer Wälder
Den verschmachteteten. Fast wäre der Beseeler verbrandt.

gdyż w domu jest duch
Nie u początku, nie u źródła. Trawi go ojczyzna.
Kolonię kocha, i dzielne zapominanie duch.

¹⁹ M. Heidegger, „*Myślenie o*”, [w:] tegoż, *Objaśnienia...*, dz. cyt., s. 85.

²⁰ Owa podwójna numeracja wynika właśnie z podwójnej logiki manuskryptu Hölderlina: w wydaniach krytycznych numerowane są osobno wersy właściwego tekstu elegii oraz wersy dopisane później (przyp. tłum.).

Nasze kwiaty radują i cienie naszych lasów
Usychającego. Nieomal byłby Uduchawiający spalony²¹.

Te sugestywnie tajemnicze wersy zestawia następnie Heidegger z fragmentem z listu Hölderlina – tzw. listu do Böhlendorffa:

Niczego nie uczymy się z tak wielkim trudem, jak posługiwania się swobodnie tym, co narodowe. I jak mi się wydaje, właśnie owa klarowność przedstawienia jest nam przyrodzona i tak naturalna dla nas, jak dla Greków ogień z nieba. – Ale tego, co własne, musimy uczyć się tak wytrwale, jak tego, co obce. I dlatego Grecy są nam niezbędni. Jednakże w tym właśnie, co nasze własne, co narodowe, nie będziemy podążali ich śladem, gdyż, jak się rzekło, najtrudniej korzystać **swobodnie** z tego, co **własne**²².

W rzeczywistości Heidegger cytuje tutaj *dwa* fragmenty listu, przerwa między nimi została dyskretnie zaznaczona myślnikiem. W tej przerwie znaleźć można stwierdzenia, które może niełatwo było wpasować w Heideggerowskie, ostrożne, ale jednoznaczne, stanowisko prezentowane w tym wykładzie o tym, co „właściwe”, a zarazem „narodowe” niemieckie i związku obydwu z tym, co nazywa *Heimath* i *Ursprung*. Hölderlin pisze, że „właściwości narodowe staną się wraz z postępowaniem wykształcenia coraz mniej znaczącym przymiotem”²³, najwyraźniej dlatego, że są zawsze pod ręką i aż nadto łatwe do przyswojenia. Jako wzór do naśladowania nie stawia zaś żadnego spośród sławiących patriotyzm współczesnych bardów, lecz Homera: ów zyskał uznanie, ponieważ był „pojętny”, to zaś, co sobie przyswoił, było dla niego „obce”, przez Hölderlina określane jako *die abendländische junonische Nüchternheit*.

Przedstawione w tym liście rozumowanie Hölderlina, a także jego sposób wysławiania, nie pozostały bez echa: młody Walter Benjamin określił cytowaną wyżej tezę o „trzeźwości sztuki” (znajdującą się we fragmencie, który Heidegger pominął) jako ni mniej, ni więcej, tylko „zasadniczo nową, wciąż jeszcze w niewyjaśniony sposób oddziałującą myśl przewodnią romantycznej filozofii sztuki”²⁴. Homer *nauczył się* obcej dla niego trzeźwości, co sprawiło, że nauczył się także tego, co „własne” – Hölderlin podkreśla to z naciskiem w tej części listu, do której powrócił Heidegger, cytując: „tego, co własne, trzeba uczyć się tak samo, jak tego, co obce”. Innymi słowy, to, co „własne”, stanowi raczej rezultat niż punkt

²¹ Polski przekład fragmentu wiersza podaję za: M. Heidegger, „*Myślenie o*”, dz. cyt., s. 92 (przyp. tłum.).

²² F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. A. Milska, W. Markowska, Warszawa 1976, s. 224-225, wyróżnienia Hölderlina.

²³ Tamże, s. 225.

²⁴ W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. I, Frankfurt am Main 1974, s. 103.

wyjścia czy źródło, gdyby zaś tym, co własne, była „natura”, to właśnie „naturę” trzeba przyswoić sobie w procesie *uczenia się*. Ów mocny wariant tego, co „własne” podkreśla silnie Peter Szondi, odczytujący ten list jako reportaż z pracowni poety²⁵.

Sam Heidegger kojarzy wspomniane w liście *Eigene* z wierszowym „źródłem” i „ojczyzną”; wymienione w liście *Fremde* z „koloniami”. Do tego dodaje swoją koncepcję języka poetyckiego jako języka źródłowego oraz własny sposób widzenia Hölderlina jako „poety poetów”, czyli poety źródeł. W wykładzie na temat tego fragmentu Heidegger najpierw mianuje ducha, *der Geist*, główną postacią: ducha, który „u początku” *nie* przebywa „u źródła”. Duch to ten, którego „trawi ojczyzna” i który „kocha kolonię” i „dzielne zapomnienie”. To właśnie duch w ostatnim wersie tego fragmentu zostaje określony jako „uduchawiający”, należy przy tym do „usychających”, których raduje „cień naszych lasów”. Heidegger mianuje ponadto „ducha” – w żaden sposób tego nie uzasadniając – „duchem” *poezjującym* i zapytuje: „Dlaczego jednak duch poezjujący (...) jest u początku u źródła?”²⁶. Wedle Heideggera, „źródło” wytryska z „ojczyzny”, która w drugim wersie fragmentu „trawi” poetę – Heidegger objaśnia, że poeta zostaje „odtrącony i zepchnięty” poza „strony rodzinne”: „Powróciwszy do swojskości i chcąc odnaleźć w niej strony rodzinne, duch zostaje na początku odtrącony i zepchnięty w coraz to bardziej daremne poszukiwania”²⁷. To wydalenie nie oznacza jednak zerwania więzi pomiędzy „duchem” i „stronami rodzinnymi” („ojczyzną”). Przeciwnie: również będąc odepchniętym, duch „jako wiedząca wola praźródła nawet jeszcze teraz pozostaje zwrócony ku stronom rodzinnym i właśnie ten zwrot sprawia, iż budzi się w nim wola, aby ze względu na strony rodzinne odwiedzić specjalnie nieswojskość, którą owe zamykające się mu podsuwają”²⁸. Nietrudno w tym miejscu zauważyć, że podmiot wiersza („duch”) to nie tylko duch *poezjujący*, ale także wysłannik „praźródła” – „duch jako wiedząca wola praźródła” – i że oba te terminy („poezja”, „praźródło”) zostały *dodane* do tekstu Hölderlina przez Heideggera.

W cytowanym fragmencie dokonuje się nagłe przejście od „ojczyzny” do „kolonii” – *zehret die Heimath / Kolonien liebt* – które w lekturze Heideggera ulega złagodzeniu. Utrzymuje on mianowicie, że „duch” poszukuje drogi ku *das Unheimischsein* (nieswojskość) „ze względu na strony rodzinne” i dlatego deklarowana miłość kolonii jest w istocie miłością ojczyzny. „Kolonია” to „kraj potomków”, wyjaśnia Heidegger, a „kraj po-

²⁵ P. Szondi, *Überwindung des Klassizismus*, [w:] tegoż, *Hölderlin-Studien*, Frankfurt am Main 1970, s. 118.

²⁶ M. Heidegger, „*Myślenie o*”, dz. cyt., s. 94.

²⁷ Tamże, s. 94-95.

²⁸ Tamże.

tomków” należy do „kraju macierzystego”. Miłość „ducha” do „kolonii” wskazuje, że „duch bezpośrednio i skrycie kocha tylko matkę”, czyli „ziemię stron rodzinnych” (także „ziemia” – *Erde* – została *dodana* do tekstu Hölderlina przez Heideggera). „Dzielne zapominanie” z tego samego wersu związane jest ze „skrywaną miłością, która kocha praźródło”²⁹: „*Dzielne zapominanie jest świadomą odwagą doświadczenia obcości gwoźli przyszłego przyswojenia sobie tego, co własne. Tymczasem dzielność, poetycko spowijająca ducha, doświadczyła długiego wyjazdu na obczyznę. Duch wrócił do domu, ponieważ kochał kolonię*”³⁰.

Dwa ostatnie wersy fragmentu mówią o tym, że „nasze kwiaty” i „cienie naszych drzew” cieszą „usychającego”; finałowe zdanie stwierdza lapidarnie, że „uduchawiający” *nieomal* zostałyby „spalony”. Dramatyczne zabarwienie czasowników „uschnąć” i „spłonąć” tłumaczy Heidegger tym, że „duch” znajduje się teraz „na obczyźnie”, „pod ogniem z nieba”. Wiersz nie wspomina wprawdzie o żadnym „ogniu”, Heidegger jednak zdążył tropem skojarzeń z listem do Böhlendorffa, gdzie mowa jest o „ogniu z nieba”, będącym czymś naturalnym w świecie „Greków”. Grecki *modus* listu identyfikuje Heidegger z występującą we fragmencie wiersza „kolonią”, po czym staje się jasne, że „nasze kwiaty” i „nasze lasy” znajdują się w „stronach rodzinnych”, z których wcześniej „duch” zostaje „odtrącony”. Odtąd kategorią wyznaczającą kierunek Heideggerowskiego odczytania staje się *powrót*. Wracając, „duch” jest już czymś więcej niż „duchem poezjującym”: zostaje zamieniony w „poetę”, pozostając jednocześnie samym sobą. „Bezpiecznie ukryty w powrocie do otwierających się stron rodzinnych, poeta rozpoznaje, że bez bliskości praźródła tam, na obczyźnie, *prawie zostałyby spalony*”³¹. Powrót zaś oznacza nie tylko przemianę ducha w poetę, lecz także – ni mniej, ni więcej – narodziny historii: „Dziejowość dziejów ma swą istotę w powrocie do tego, co swoiste, i dopiero ów powrót jako wyjazd na obczyznę może być powrotem”³².

W ten sposób Heidegger za pomocą listu do Böhlendorffa wysnuł z wiersza *opowieść*: jest to opowieść o poezjującym duchu, który zostaje „odtrącony” od źródła i stron rodzinnych, kocha „dzielne zapominanie”, a mimo to, niemal spalony i uschnięty, znosi swoje wygnanie w kolonii – po czym powraca w rodzinne strony, aby tam zrealizować się jako poeta. Charakter tej opowieści zostaje podkreślony za sprawą ustanowienia przez Heideggera osi czasowej: do „początku” wiersza filozof dodaje „powrót” poety, pomiędzy nimi zaś czas opowieści i rozwój ducha poezjującego sygnalizują słowa w rodzaju „teraz” lub „w tym czasie”.

²⁹ Tamże, s. 96.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 97.

Opowieść relacjonuje pewien wariant fenomenologii ducha: urzeczywistnienie ducha jako ruch wychodzący od tego, co własne i powracający doń poprzez to, co obce. Jest to dobrze znana figura dialektyczna, obecna choćby u Hegla, a wersja Heideggera jest godna uwagi przede wszystkim z powodu zaakcentowania w niej rangi *powrotu*: on to przecież stwarza u Heideggera historię („dzieje”). Jednocześnie pozostaje niejasne, czy właśnie owo znaczenie powrotu czyni konieczną wyprawę ku temu, co obce, czy też przeciwnie – sama wyprawa ku nieznanemu nadaje bieg dialektyce. Pozostawiając tę kwestię nierozstrzygniętą, Heidegger dystansuje się wobec jednoznaczności i wprowadza do swojej fenomenologii ducha niespokojny ruch. Ten właśnie ruch można by nazwać *zwrotem* albo *przemianą*.

Opowieść Heideggera o wędrówkach „ducha” stanowi główny punkt wykładu o Hölderlinowskim *Andenken* i nadaje ton pojmowaniu wiersza jako „wędrującego stawania się rodzimym w tym, co własne”³³. Słynny ostatni wers – *Lecz co trwa, ustanawiają poeci* (przekład Sławy Lisieckiej) – zostaje zinterpretowany w ten sposób, że oto poeta przybył do domu, do siebie, zamieszkał we własnym jestestwie, „jest teraz *w domu* w swojej istocie”³⁴. Jestestwem (*Wesen*) poety zaś jest pisać poezję: mówić to, co nigdy przedtem nie zostało wypowiedziane, ustanawiać to, co trwa, ustanawiać „bycie” – oto kilka przykładów Heideggerowskich sformułowań, dotyczących możliwości i zadań poezji³⁵.

Opowieść o „duchu” poezjującym zawarta w analizie *Andenken*, jest streszczeniem i powtórzeniem wyczerpującej prezentacji tego samego tematu w wykładach o *Der Ister* z 1942 roku, wydanych w roku 1984³⁶. Heidegger proponuje w nich trudną do przełożenia formułę *Heimischwerden im Unheimischsein* na określenie ruchu między stronami macierzystymi i powrotem; chodzi o stan *przebywania* w domu poprzez *bycie* w tym, co nie jest domem – w tym, co obce. Heidegger podkreśla z naciskiem, że owo obce *Unheimischsein* nie stanowi szybko i bez zakłóceń przemijającej negatywności, którą można by traktować jako „brak” czy „błąd” (s. 104), lecz raczej konieczny punkt wyjścia „powrotu do domu”, czy wręcz jego część. To, co człowiek znajduje w tym, co obce, określa Heidegger złowróżbnym greckim słowem *katastrofa* – to nagła zmiana

³³ Tamże, s. 154.

³⁴ Tamże, s. 152.

³⁵ W tekście *Hölderlins Hymnen „Germanien” und „Der Rhein”* (dz. cyt., s. 184) Heidegger mówi, że poeta „zakłada (funduje) Bycie” – „Stiftet das Seyn”. W analizie pt. *Hölderlins Hymne „Der Ister”*, „pisanie wiersza” zostaje zdefiniowane jako „mówienie czegoś, co do tej pory nie zostało powiedziane”. M. Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister”, Gesamtausgabe*, t. II: *Vorlesungen 1923–1944*, Frankfurt am Main 1984, s. 8.

³⁶ Tamże. Numery stron w nawiasach po cytatach.

albo *zwrot*, kiedy człowiek odchodzi od swojego jestestwa, po to tylko, aby mimo wszystko w końcu je odnaleźć.

Rozważania Heideggera wokół słowa *katastrofa* spowija nastrój alegorii, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę, że napisał je w 1942 roku. Nastrój ten wzmagają się, gdy Heidegger określa drogą, poprzez to, co obce, zdąża ku temu, co swojskie. Następnie bowiem Heidegger przechodzi do *Antygony* Sofoklesa, którą określa jako dzieło, które „wypowiada poetycko” ludzkie, „najwyższe i właściwe *Unheimischsein*”. Heidegger myśli zwłaszcza o znanej drugiej pieśni chóru, która wiąże człowieka z *ta deinà* (wers 334), co Heidegger tłumaczy jako *das Unheimliche*. Staje tu w szranki z wieloma innymi tłumaczami – m.in. z Hölderlinem – którzy zdecydowali się na słowa w rodzaju „ogromny”, „przeraźliwy”, „straszny” – nieco łagodniejsza wersja szwedzka Hjalmara Gullberga głosi: „Världen är full av underverk, / störst av under är människan dock” („Świat pełen jest cudów, / jednak największym z nich człowiek”)³⁷. Heidegger uzasadnia swój wolny przekład tym, że wydobywa on istotne znaczenie *w niemieckim*; w tłumaczeniu zaś, wedle Heideggera, chodzi o to, by „rozjaśnić i rozwinąć własny język poprzez ugodę z tym, co obce”. Przekład także wykonuje ruch poprzez to, co obce, do tego, co własne.

Dom, dom-owość, nawet tajemnica i dom-ysł³⁸ to tutaj kategorie zasadnicze; Heidegger posługuje się Sofoklesem i Hölderlinem w funkcji opozycyjnych świadków prawdy. Sofokles głosi *das Unheimliche*, ponieważ jego Antygonę zna jeden tylko dom: śmierć. Hölderlin zna zarówno śmierć, jak i powrót: głosi „prawo niezadomowienia jako prawo bycia u siebie” (*das Gesetz des Unheimischseins als das Gesetz des Heimischwerdens*, s. 166). To „prawo” odnajduje Heidegger we fragmencie *Brot und Wein* i dokłada do niego kilka wskazówek, czym tak naprawdę jest „dom” i gdzie się znajduje. Greckie słowo *estía*, przełożone jako *ognisko*, zostaje nazwane istotą domu: „Ognisko jest miejscem bycia u siebie” (*Der Herd ist die Stätte des Heimisch-seins*) – a istotową własnością „ogniska” jest *ogień* (s. 130). „Ognisko” (czy też powrót do „ogniska”) jest ponadto dziejotwórcze, bowiem „dzieje to nic innego niż taki powrót do ogniska” (s. 156). W kategoriach geograficznych zaś miejsce domu, „ogniska” i powrotu nazywa się Niemcy. Heidegger kładzie tu nacisk na „niemiec-

³⁷ Polski przekład Kazimierza Morawskiego cytowanych słów brzmi: „Siła jest dziwów, lecz nad wszystkie sięga / Dziwy człowieka potęga” (Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, oprac. S. Srebrny, przejrzał i uzupełnił J. Łanowski, wyd. XII, BN II 1, Wrocław 1995, s. 18 (przyp. tłum.).

³⁸ Melberg gra tutaj trudną do oddania po polsku fonetyczną zbieżnością szwedzkich (i niemieckich) słów *hem*, *hem-likhet*, *hem-lighet* (niem. Heim, heimlich, geheimlich): dom, domowość i tajemnica (przyp. tłum.).

ko-grecką oś” (mówiąc słowami Jacques’a Derridy³⁹) oraz na to, że „prawo” bycia „w domu”, które wyczytał z fragmentu Hölderlina, jest zarazem „prawem (mówiącym), jak Niemcy są u siebie” (s. 170).

Podsumujmy. Heidegger wykorzystuje dopisany fragment z manuskryptu *Brot und Wein* oraz zawartą w liście do Böhlendorffa dyskusję o „własnym” i „obcym” jako swoisty szyfr. Znajduje w nich kod („prawo”) obcości-zwrotu-powrotu jako ruchu zmierzającego ku temu, by znaleźć się „w domu”, by zająć miejsce w sobie i w dziejach. Tym samym wysnuwa *opowieść* z Hölderlinowskiej dialektyki – opowieść, rzecz można, dość romantyczną, o odtrąconym i poezjującym „duchu”, który wędruje przez obce ziemie kolonii przed powrotem do niemieckiego ogniska. Większość zaś składników owej opowieści – „źródło”, duch jako „poeta”, „ziemia”, niemieckie „ognisko”, sam „powrót” – powstało poetyckim wysiłkiem samego Heideggera, w tym sensie, że terminy te nie pochodzą od Hölderlina. Pytanie natomiast brzmi: czy opowieść *poetycko* wypowiada to wszystko, co Hölderlin – by tak rzec – powinien był wygłosić.

Dla tego pytania decydujące jest, czy fragment z Hölderlina w ogóle zyskuje, gdy czyta się go jako opowieść. Sam Heidegger zresztą jako pierwszy ostrzega przed swoją „metodą” – na początku *Sein und Zeit* informuje on, że „Pierwszy krok filozoficzny ku zrozumieniu problemu bycia polega na tym, by nie opowiadać historii”⁴⁰. Pomimo to, piętnaście lat później z fragmentu Hölderlina wysnuwa opowieść, podejmującą czasowy, linearny porządek (początek-środek-koniec) – w każdym razie centralne dla Heideggera terminy „źródło” i „powrót” dają się bez trudu wpisać w tego rodzaju linearność. Uważam jednak za charakterystyczne, że załączki opowieści, jakie znajdujemy u Hölderlina, *nie* układają się linearnie (podobnie, jak jego składnia nie układa się w stosunki podrzędności). Heidegger nie zamyka także i tej, nielinearnej, możliwości, używając terminów, takich jak *zwrot*, *katastrofa*, „powrót” i – jak zobaczymy – zbliża się tym samym do pewnej poetyki. Wszelako wykorzystuje je również do skonstruowania rozwijającej się linearnie opowieści o ideologicznym profilu, widocznym choćby przez wprowadzenie niemieckiego

³⁹ J. Derrida, *De l'esprit*, [w:] tegoż, *Heidegger et la question*, Paris 1990 (1987), s. 88.

⁴⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 9. Heidegger przestrzega przed opowieścią, używając wolnego przekładu z Platona: *mython tina diegesfai* (Sofista 242C), przetłumaczył jako *keine Geschichte erzählen*. Jest tak dlatego, że opowieści są metaforyczne: zastępują bycie czym innym niż ono samo. Można powiedzieć, że opowieści (według Heideggera w *Sein und Zeit*) czynią dokładnie to samo, co duch poezjujący czyni u Hölderlina (według Heideggera w *Objaśnieniach*): wędruje okrężną drogą ponad czymś *innym*, aby dotrzeć do *siebie*. Na temat tego fragmentu por. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

„ogniska”. Mówi o wierszu Hölderlina na sposób *poetycki* (*dichterisch*) zarówno w znaczeniu zażywania nadmiernej swobody, jak i wskazywania na coś naprawdę istotnego.

Poetyka Heideggera

Aby zarysować nieco szerzej Heideggerowską praktykę interpretacyjną, chciałbym teraz odwołać się do wspomnianej już pracy *O źródle dzieła sztuki* z 1935 roku, sytuującej się między wykładami o *Germanien* i *Der Rhein* a programowym wystąpieniem *Hölderlin i istota poezji*.

O źródle dzieła sztuki składa się z trzech części. Pierwsza dotyczy pojęcia dzieła, następnie *Dzieło i prawda*, na koniec *Prawda i sztuka*. Już same te tytuły wskazują, że centralnym zagadnieniem jest tutaj „prawda”. Pojęcie to zaprezentowane zostaje już w pierwszej części pod greckim pseudonimem: *alétheia*. W dziele sztuki, pisze Heidegger, „rozgrywa się” jako „nieskryta” prawda „bytu”, *alétheia*. „W dziele sztuki odłożyła się prawda bytu”⁴¹. Zdaniu temu przyświeca od początku intencja polemiczna wobec dwóch obiegowych sposobów rozumienia sztuki i prawdy: że sztuka nie ma nic wspólnego z prawdą, tylko z pięknem oraz że prawda polega na „zgodności” z „bytem”. Takie przeświadczenia należą do „estetyki”, utyskuje Heidegger, podczas gdy samo dzieło sztuki oddala się od estetyki w tym sensie, że ujawnia, objawia, wskazuje, funduje, wystawia prawdę – oto kilka spośród ulubionych w tym kontekście czasowników Heideggera.

W kolejnej części czasownik wystawiać – *stellen* – używany jest w przeróżnych kombinacjach, po to, byśmy się dowiedzieli, jaką to prawdę objawia dzieło – i z pewnością jest to jeden z tych tekstów, w których Heidegger najusilniej (wręcz „hymnicznie”) próbuje czynić to, co jego zdaniem czyni wiersz, mianowicie „fundować” Bycie i „nazywać” rzeczy.

Heidegger konstatuje, że „ziemia” i „świat” są tym, co zostaje objawione w sztuce: dzieło „wystawia” (*aufstellen*) świat⁴², a jednocześnie „pozwala ziemi być ziemią”⁴³. Heidegger doprawdy ostentacyjnie używa czasownika *aufstellen*, nie zaś *darstellen*, który jest ogólnie przyjętym (choć obciążonym mimetycznie) niemieckim słowem na opisanie związku świata z dziełem sztuki. „Ziemia”, która zasadniczo jest przed nami „skryta”, zostaje „u-stawiona” (*herstellen*) przez dzieło i w dziele, zaś:

⁴¹ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 22.

⁴² Tamże, s. 30.

⁴³ Tamże, s. 31.

„Ustawienia ziemi dokonuje dzieło, gdy samo wycofuje się w ziemię” (*zurückstellen*)⁴⁴. Czasowniki – wystawić, ustawić, wycofać (*aufstellen*, *herstellen*, *zurückstellen*) – ujawniają, że Heidegger chce opisać (albo raczej: zasugerować) pewien paradoksalny ruch, zbliżony do *zwrotu* i *katastrofy*, który próbuje uchwycić zarówno w swej opowieści o „poezjującym duchu” Hölderlina, jak i w sformułowaniu o *Heimischwerden im Unheimischsein* z wykładów poświęconych *Der Ister*. Nazywa ten ruch sporem⁴⁵, *Streit*: to, że „świat” i „ziemia” stają przeciwko sobie *jest sporem*⁴⁶. Dzieło sztuki nie może być pojmowane jako instancja pośrednicząca w tym sporze, przeciwnie – jest tym, co *wywołuje* ów spór, właśnie za sprawą i poprzez te ruchy, określone jako „wystawianie” i „u-stawianie”: „Wystawiając świat i ustawiając ziemię, dzieło dokonuje tego sporu”⁴⁷.

Jednakże ruch sporu nie oznacza ani końca swobody („wystawić, „u-stawić”), ani *zwrotu*, sugerowanego przez „wycofanie”. Ruch sporu, metafora prawdotwórczej mocy dzieła sztuki, krąży bowiem po okręgu: kończy się tym, że dzieło „przestawia/zastawia”, *verstellen*, co jest wszak przeciwieństwem „wystawiania”, oznacza bowiem przemieszczenie, ukrycie, zniekształcenie.

Z tego, co powiedziano do tej pory, możemy wysnuć wniosek, że Heidegger korzysta z pomocy dzieła sztuki dla dokonania własnego „fundującego nazwania Bycia”, niemniej jednak chybiamą go obowiązkowo stawiane zarzuty fundamentalizmu ontologicznego. Wysunął je w swoich wczesnych esejach Paul de Man, krytykując Heideggera za kuszenie ontologicznym *permanence* i w konsekwencji za zdradę „ruchu Bycia”⁴⁸. Heideggerowski „spór” wydaje się czymś bliższym „ruchu” niż *permanence*, w każdym razie stara się wprowadzić metaforę lub jakiś rodzaj ruchu w to, co nazywa *alétheia*. Ruch ów przypomina właśnie katastrofalny *zwrot*: „prawda” jest tym, co może zostać „u-stawione” w „Otwartym” wyłącznie poprzez „wycofanie”. Kiedy sztuka „wystawia” prawdę, „u-stawia” zarazem prawdę jako „skrytą”. Tym samym ruch toczy się po kole: sztuka „u-stawia” i „wystawia” przez „wycofanie”, objawia się poprzez „skrywanie” i „skrywa” w akcie „przedstawiania”⁴⁹.

Ten ruch po kole powtarza początkowe słowa eseju: pisał tam Heidegger, że: „Artysta jest źródłem dzieła. Dzieło jest źródłem artysty”⁵⁰.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. *Słownik terminów*, [w:] M. Heidegger, *Drogi lasu*, dz. cyt., s. 63-65.

⁴⁶ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 33.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ P. de Man, *The Temptation of Permanence*, [w:] tegoż, *Critical Writings 1953–1978*, Minneapolis 1989, s. 38.

⁴⁹ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 30-31.

⁵⁰ Tamże, s. 7.

W kolistym ruchu części środkowej między u-stawić/przedstawić, źródło zostaje nazwane *praskokiem* (*Ursprung*)⁵¹. Na zakończenie Heidegger podkreśla raz jeszcze kolisty przebieg swego rozumowania, twierdząc, że *sztuka* jest: „źródłem dzieła sztuki (...) ponieważ w swojej istocie sztuka jest źródłem”⁵².

Ostatnia część – *Prawda i sztuka* – przechodzi od sporu ziemi i świata do wiersza i języka. Ich stosunek zostaje nazwany *Riß*: słowo to może oznaczać zarówno „ryse, pęknięcie, szczelinę” (i w ten sposób określa „spór” ziemi i świata), jak i np. „szkieł”, „zarys” czy „plan”; dzieło sztuki zostaje „wrysowane”, „za-rysowane” albo „ściągnięte” w „postać”, zachowując cechy „rysy” i „sporu”⁵³. Słowo *postać* wskazuje, że ukazany w drugiej części cykl wystawić–wycofać–u-stawić–przedstawić znajduje swoje spełnienie w dziele sztuki, które zostaje *u-stawione* jako postać. Poezja podejmuje owo postaciowanie w sposób najpełniejszy i „wszelka sztuka jest w istocie poetyzacją” (*Dichtung*)⁵⁴. Heideggerowi nie chodzi w tym miejscu o twórczość poetycką jako pewien nadrzędny *genre* (nawet jeśli „poetyzacja w sensie węższym zajmuje wyróżnione stanowisko pośród ogółu sztuk”)⁵⁵, lecz o to, że „poetyzacja” wyraża prawdę języka i że „język sam jest poetyzacją w istotowym sensie”⁵⁶. Istotą poetyzacji jest *fundowanie* prawdy i ta zdolność *fundowania* jest tym, co czyni ze sztuki-poetyzacji-języka *źródło*; płynący stąd wniosek jest nam już znany, mianowicie „w swojej istocie sztuka jest źródłem”, sztuka zaś (tzn. poetyzacja, język) są z tej przyczyny „źródłem dzieła sztuki”⁵⁷.

Widziany jako *opowieść*, wykład Heideggera o sztuce i źródle jest demonstracyjnie kolisty. Do jego poetologicznych składników zbliżyliśmy się już wcześniej poprzez pojęcia *zwrotu* i „powrotu”. Pojęcia te można z kolei wyostrzyć, określając jako *chiasm*: ułożenie na krzyż. Najbardziej zaś frapującym *chiazmem* jest ujęcie poezji jako języka i następnie języka jako poezji. Ta figura retoryczna pozwala nam w każdym razie łączyć Heideggerowską filozofię sztuki z jego wykładem o Hölderlinie.

Heidegger nazywa Hölderlina „archipoetą”, *Dichter des Dichters*, co podkreśla użycie kursywy w tekście *Hölderlin i istota poezji*⁵⁸. Hölderlin zostaje zatem wyposażony w istotne przywileje, przynajmniej w kategoriach kolisto-chiazmowych przenośni wyrażania i fundowania. Można

⁵¹ Tamże, s. 55.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże, s. 44-45.

⁵⁴ Tamże, s. 50.

⁵⁵ Tamże, s. 51.

⁵⁶ Tamże, s. 52.

⁵⁷ Tamże, s. 55.

⁵⁸ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, dz. cyt., s. 34.

odnieć wrażenie, że Heidegger przyznaje Hölderlinowi taką pozycję, by ów *samodzielnie* dokonał tego, co, wedle słów *O źródle dzieła sztuki*, czynią „poetyzacja” i „język”. W wykładach o *Der Ister* Heidegger głosi, że hymniczna poezja Hölderlina „w swej całości” *nie jest* „metafizyczna”, stąd nie może być traktowana ani jako „sztuka”, ani jako „filozofia”. Dzieje się tak dlatego, że nie można jej opisać jako *sinnbildlich* – symbolicznej – lecz jako *ein Nennen*, czyli czyste nazywanie, które „unosi i wpoezjowuje nazywane w swoją istotę”⁵⁹.

Wcześniej w tym samym cyklu wykładów wywodził Heidegger, że zwykła sztuka „estetyczna” zbudowana jest na tym, co określił jako *Sinn-bilde* – wariantach alegorii, symbolu, podobieństwa, metafory, przykładu – które wszystkie przyjmują z góry platońskie rozróżnienie dziedziny zmysłowej i pozazmysłowej. Symbol (i jemu podobne) nie nazywa, lecz wskazuje na coś, co poza nim samym: Heidegger określa to słowem *Ab-zeichen*, „znak” – które jednak, za sprawą oderwania pierwszej sylaby, sugeruje wskazywanie sięgające poza to, co rzeczywiście miałyby być nazwane. A co właśnie nazywa Hölderlin jako poeta poetów.

Rzeczywiście, niebłahy przywilej otrzymuje Hölderlin! Jeśli jednak przypomnimy sobie (z tekstu *O źródle*), że poezja to język, a język to poezja, dostrzeżemy, że Heidegger próbuje przedstawić *właściwy* język, który nazywa rzeczy same, zamiast, jak zwykle znaki (*Ab-zeichen*), oznaczać (także) coś innego.

Ta właściwość została w mocny sposób wyrażona w tekście *Hölderlin i istota poezji*, gdzie Heidegger głosi, że „istotę poezji należy zatem pojmować z istoty mowy”, ponieważ poezja w swej istocie jest nazywaniem: „poezja jest ustanawiającym nazywaniem bytu i istoty wszechrzeczy”⁶⁰ – tu nie ma już miejsca na *Ab-zeichen* ani na „estetykę”! Z drugiej strony: skoro poezja jest nadawaniem imion, to właśnie poezja sprawia, że język w ogóle może zaistnieć. Poezja jest dlatego „pra-mową dziejowego ludu” i istotę mowy trzeba – *odwrotnie* – „rozumieć z istoty poezji”⁶¹.

To, co Heidegger określa słowem *odwrotnie*, to sama relacja między językiem i poezją. W jednym i tym samym tekście najpierw wywodzi się poezję z języka, następnie zaś – język z poezji. Rozumowanie tworzy w ten sposób chiazmy⁶², który retorycznie wzmacnia ów ruch w przód i w tył, który Heidegger w innych miejscach nazywa *zwrotem* czy *katastrofą*. Chiazmy blokuje możliwość pojęciowego czy treściowego rozwoju poprzez zbliżenie rozumowania o poezji i języku do tautologii: ję-

⁵⁹ Idem, *Hölderlins Hymne „Der Ister”*, dz. cyt., s. 30.

⁶⁰ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, [w:] tegoż, *Objaśnienia...*, dz. cyt., s. 43.

⁶¹ Tamże.

⁶² Wskazał na to Andrzej Warminski w tekście: *Heidegger reading Hölderlin*, [w:] tegoż, *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minnesota UP 1987, s. 60.

zyk=poezja, poezja=język. W zamian pozostaje chiazma jako figura retoryczna rozumowania „po kole”. *Właściwy* język, jak Heidegger określa fundujący/nazywający język poezji, rezerwując to określenie dla Hölderlina, jest *właściwie* językiem przenośnym.

W tekście *Hölderlin i istota poezji* Heidegger głosi na rachunek Hölderlina i poezji mocną ontologię: poezja jest „nośną podstawą dziejów”, poezja nazywa „byt i istotę wszechrzeczy”⁶³. Ale formułą odjęta została ich treść przez ustawienie ich w krzyżowym układzie i wzajemną zamianę; pozostaje klisto-chiazmowa retoryka. W wykładach o *Der Ister* Heidegger uczy nas, że poezja Hölderlina *nie jest* symboliczna, tylko nazywająca; nie tworzy poetyckich przeniesień z jednego obszaru na inny. Aby to ukazać, idzie okreśną drogą przez przekład (z *Antygony*) i dokonuje właśnie poetyckiego przeniesienia. W tekście *O źródle dzieła sztuki* polemizuje z tymi tłumaczeniami z greki, które (na wzór przekładów łacińskich) kierują myślenie zachodnie ku metafizycznej *Bodenlosigkeit*, po czym na nowo formułuje pojęcie prawdy przez przetłumaczenie *alétheia* jako przedstawiającego ruchu od wystawienia do u-stawienia, w końcu zaś ruch ten nazywa *Ur-streit*.

Innymi słowy, na poetykę Heideggera składają się chiazmowe zwroty. Podobny zaś *zwrot* mogliśmy obserwować w wyjaśnieniach Heideggera do ostatniej strofy *Brot und Wein* Hölderlina: „źródło” staje się tam punktem dojścia powrotu, a zwrot między nimi dokonuje się „w kolonii” – „katastrofa” (używając terminu Heideggera) rozgrywa się na obczyźnie, którą „duch” (by użyć słów Hölderlina) „kocha”.

Wydaje się oczywiste, że przenośnia, którą Heidegger wywodzi z Hölderlina – i którą próbowałem przedstawić jako rodzaj modelu – podsuwa wiele możliwości wyjaśnienia, np. historyczną i psychologiczną: czy fenomenologia „katastrofy” ducha nie mogłaby opisywać formowania się nowoczesnego podmiotu i jego zależności od innego/innych? Lub polityczną – o ile sam Heidegger nie skompromitował tej drogi. Ja tymczasem zadowolę się powtórny nawiązaniem do Hölderlina i żywego zainteresowania poety dla *zwrotu* jako figury *poetyckiej*. Tego, *nota bene*, Heidegger nie czyni – chciałbym jednak podkreślić, że pozostawia tę możliwość otwartą.

Zwrot kategoriowy Hölderlina

Pierwszy zarzut wobec Heideggerowskiego odczytania fragmentu z Hölderlina narzuca się od razu: ignoruje on fakt, że fragment jest przetworzeniem ostatniej strofy *Brot und Wein*. Trudno powiedzieć, czy ma-

⁶³ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, dz. cyt., s. 43.

my w konsekwencji fragment ten postrzegać jako komentarz, przeciwieństwo, czy też „nową” wersję, zważywszy na Hölderlinowskie przeróbki i przetworzenia (o których pisałem w rozdziale pierwszym i do których powracam w rozdziale siódmym). Jakkolwiek zechcemy to rozumieć, trudno jest pominąć fakt, że „zbliżający się bóg”, wokół którego zbudowana jest cała elegia *Chleb i Wino*, to nie ogólnie pojęty „duch” ani tym bardziej „poeta”, jak twierdzi Heidegger, lecz raczej może zostać skojarzony z Chrystusem lub Dionizosem lub też obydwoma jednocześnie. Kiedy wziąć to pod uwagę, fragment wbudowany w ostatnią strofę raczej nie implikuje, że Chrystus/Dionizos ma zostać zastąpiony przez nowego bohatera: ducha. Łatwiej wyobrazić sobie ducha *jako* Chrystusa/Dionizosa lub celowe ich pomieszczenie z wyrazistszej pierwotnej wersji ze wskazaniem na Dionizosa. Pouczająca jest w każdym razie lektura tego fragmentu w świetle mitu o Dionizosie, którą już oczywiście podjęto⁶⁴: o Dionizosie można powiedzieć, że narodził się „niemal spalony” (od pioruna, który uśmiercił jego matkę Semele), że został uratowany przez nimfy „leśne”, że on sam, jak wędrowny i „nadchodzący bóg” kocha „kolonie” i że – jako bóg wina – związany jest z „dzielnym zapomnianiem”.

Odczytanie „ducha” jako Dionizosa jest kuszące także ze względu na Heideggerowską dialektykę ruchu ku temu, co obce i powrotu do tego, co własne. Słuszniej jest bowiem wyobrazić sobie „nasze lasy” jako skolonizowane przez ducha dionizyjskiego, którego źródło powinno się lokalizować dalej na wschód, w „Oriencie” – „u początków” i „przy źródle” to, jak wskazał Jochen Schmidt, tłumaczenia *in oriente*⁶⁵. Heidegger „opuszcza Egipcjan”, jak ujmuje rzecz Andrzej Warminski⁶⁶. „Duch” przedsięwzięciem zatem ruch od swego „egipskiego” czy też „orientalnego” źródła ku „koloniom”, czyli „naszym lasom”, a ruch ten pociąga za sobą ostudzające „zapomnianie”. Innymi słowy, „duch” Hölderlina nie wraca nigdy do domu, tylko odchodzi – w niebyt.

Jednakże takie, filologicznie znacznie ściślejsze, odczytanie fragmentu *również* wmontowuje opowieść w to, co powinno może pozostać poetyką ruchu – duch dionizyjski jest wszakże, jak zobaczymy w kolejnym rozdziale, *nadchodzącym* bogiem. Z pewnością ta wschodnio-zachodnia opowieść ma tę przewagę nad niemiecko-grecko-niemiecką wersją Heideggera, że brak w niej „domu” i finalności, a z tego powodu nie daje się tak łatwo zideologizować. Z kolei odczytanie Heideggera, wbrew opowieści i ideologii, lepiej podkreśla charakter Hölderlinowskiego ruchu jako *zwrotu i katastrofy*.

⁶⁴ B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, dz. cyt., s. 171 i nast.; J. Schmidt, *Hölderlins Elegie „Brot und Wein”*, Berlin 1968, s. 205 i nast.

⁶⁵ Tamże, s. 203.

⁶⁶ A. Warminski, *Heidegger reading Hölderlin*, dz. cyt., s. 47 i nast.

Poetyckie zwroty Hölderlina są zasadniczym tematem całego mojego wywodu. Jako wkład do poetyki *zwrotu* chcę w tym miejscu podnieść dwa pojęcia, których Hölderlin używa szczególnie sugestywnie – *inwersja* i *cezura*. O *inwersji* – która retorycznie prowadzi do przestawienia kolejności wyrazów (ale może oznaczać także alegorię) – pisze Hölderlin w rozprawie *Reflexion*:

Istnieje inwersja słów w okresie zdaniowym. Większą i skuteczniejszą musi być jednak inwersja samych okresów. Logiczna pozycja okresów (...) jest dla poety z pewnością tylko najrzadziej możliwa do zastosowania⁶⁷.

Pojęciem „logicznej pozycji” wskazuje Hölderlin na relacje współrzędności i podrzędności w zwyczajnej składni; to, że tej „logice” przyznana jest znikoma wartość poetycka, wskazuje, że Hölderlin formułuje w tym miejscu program własnej praktyki poetyckiej.

Cezurę – zwyczajowe określenie pauzy rytmicznej – omawia Hölderlin w swoich *Uwagach do Edypa*, z których cytowałem centralny akapit w rozdziale drugim (i wracam do nich w rozdziale siódmym). Hölderlin nazywa w nim poetyckie „przeniesienie” tragedii „pustym” i zrównuje właściwą mu *cezurę* z „czystym słowem, złamaniem rytmu”. Na koniec w tym samym komentarzu pisze Hölderlin o *zwrocie kategoriowym* – *kategorischen Umkehr* – jako chwili, gdy ludzie i bogowie zwracają się przeciw sobie, „początku i końca” tragedii.

Zarówno tekst *Reflexion*, jak i komentarze do przekładów są znaczące z powodu zawartej w nich, ukrytej sugestii i zachęcają do przeróżnych spekulacji. Wybrałem kilka pasażów, które, mam nadzieję, akcentują rytmiczną figurację *zwrotu* w bardzo konkretnym znaczeniu (co sugestii oczywiście nie wyklucza). Terminy, których używa Hölderlin – przeniesienie, rytm, *cezura* i w końcu „zwrot kategoriowy” – kierują całą myśl ku wersowi: ku konstrukcji zwrotu. Uważam, że również określenie „czyste słowo”, którego, jak można sądzić, Hölderlin używa w komentarzu do *Edypa* synonimicznie z „*cezurą*”, wskazuje na pewnego rodzaju materialność: słowo staje się „czyste”, kiedy jest „oczyszczone” z zawartości, sensu, referencji, i tym samym zmienione w znak samego tylko dźwięku. „*Cezura*” jest terminem, który opisuje wyłącznie rytmiczny fenomen wersowy, poprzez oznaczenie pustego miejsca w szyku wyrazów. Tragiczne „przeniesienie” nazywa Hölderlin „pustym” i ma na myśli być może to, że słowo musi zostać „opróżnione” z zawartości zanim zdoła stać

⁶⁷ „Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Größer und wirksamer muß aber dann auch die Inversion der Perioden selbst seyn. Die logische Stellung der Perioden... ist dem Dichter gewiß nur höchst selten brauchbar”. Cyt. za wydaniem stuttgarckim IV: 1, s. 233.

się pośrednikiem między poetyckim efektem a znaczeniem. „Inwersja” wskazuje na *poetycką* organizację składni, która poprzedza *logiczną*.

W poprzednim rozdziale próbowałem ukazać dialektykę Hölderlinowskiego myślenia, ujawniającą się w ważnych wierszach jak *Ren* i *Chleb i Wino*. Rozumowanie wokół „inwersji” i „cezury” wskazuje, że wyobrażał on sobie organizację wersową i związki międzywersowe równie „dialektycznie”, nie pod względem znaczenia wprawdzie, lecz wychodząc od rytmu. Punkt wyjścia nazwałbym rytmicznie figuratywnym: raczej *poetyckim* niż *logicznym*. Jednocześnie „czyste” poetyckie słowo jest oczywiście ciężkie od mnogości znaczeń. Ów „zwrot kategoriowy”, którym Hölderlin zamyka swój komentarz do *Edypa*, jest dobitnym wyrazem kosmicznego znaczenia. Wyrażenie „zwrot kategoriowy” wydaje się (niczym „czyste słowo”) opisywać rodzaj cezury, która jednak nie oddziałuje na rytm wersowy, lecz na zwrot całego tekstu między początkiem a zakończeniem. W tym „zwrocie”, pisze Hölderlin, „chwila” staje przeciwko „czasowi”, „człowiek” przeciwko „bogu”. Żadna pustka nie uniosłaby większego ciężaru!

Być może zbliżamy się w ten sposób do pewnego sposobu rozumienia owych specyficznych sugestii w późnych wierszach Hölderlina: wrażenia, że horyzont znaczeń rozszerza się tym bardziej, im bardziej wiersz staje się tajemniczy, tj. traci znaczenie. Ta strata jest jednak pozorna: wewnętrzna „czystość” uwalnia *poetycki* walor języka, tworzy nowe, niekiedy paradoksalne, znaczenie. Może Hölderlin (jako pierwszy?) zbliżył się do poetyki, którą znamy z pewnej odmiany modernizmu, zapoczątkowanej przez Mallarmégo, w której cisza czystej pustki zbiega się z najwyższym znaczeniem?

Zwrócenie uwagi na poetyckie, rytmiczne i materialne jakości przynosi w ten sposób lekturze Hölderlina znaczne korzyści. Można to zilustrować naszym wyjściowym przykładem: fragmentem późnych przekształceń ostatniej strofy *Chleba i Wina*.

Cały wiersz (o którym piszę więcej w następnym rozdziale) jest zbudowany z zachowaniem ściśle przestrzeganej symetrii, co powinno oznaczać, że „zwrot kategoriowy” między „początkiem” a „końcem” znajduje się pośrodku. Jeśli skierujemy się ku geometrycznemu środkowi, który przypada na połowę piątej strofy, znajdziemy interesujące przejście między wersami osiemdziesiątym pierwszym i osiemdziesiątym drugim:

...dann aber in Wahrheit / Kommen sie selbst...

...lecz nawet i w prawdzie / przychodzą oni sami...

„Oni”, którzy tutaj „przychodzą”, to oczywiście bogowie, którzy w tej chwili „prawdy” (zsyłają na ludzi) „szczęście” – Jochen Schmidt uważa, że zawarta w wierszu historia cywilizacji osiąga tutaj stadium samo-

świadomości i że „prawda”, na którą się powołuje, w pełni odpowiada greckiemu pojęciu *alétheia*: wyjść na światło dzienne⁶⁸. Można sądzić, że jest to silny argument na rzecz Heideggerowskiego postrzegania Hölderlina jako świadka prawdy, prawdy zaś – jako *aléthei*. Fragment jest jednak interesujący również z innego powodu: przejście *Wahrheit / Kommen*, które powinno być miejscem cezury *calago* wiersza (i cywilizacji!) albo „zwrotem kategoriowym”, jest przejściem miękkim, nieomal niezauważalnym, całkiem bez śladu „twardego spojenia”, cechującego późne wiersze Hölderlina. „Zwrot” jest elegijny (bardziej niż hymniczny), niemniej jednak „kategoriowy”, ponieważ wskazuje na pełne napięcia zjednoczenie przeciwieństw: złączenie boga i człowieka.

W późnych wierszach hymnicznych zjednoczenie takie następuje w sposób bardziej brutalny: możemy to zaobserwować we fragmencie dopisanym nad ostatnią strofą. Zachodzi tam porównywalny (może w polemicznym nawiązaniu do tamtego) zwrot/przejście między drugim i trzecim wersem:

...Inh zehret die Heimath. / Kolonien liebt,...
... Trawi go ojczyzna. / Kolonię kocha...

Zaimek „Ihn” („go”) wskazuje, jak pamiętamy, na „ducha”, który w lekturze Heideggera został wyrzucony ze źródła ku „dzielnemu zapominaniu” w „kolonii” – bardziej „dionizyjskie” odczytanie postrzega „ducha” jako „przybywającego” ze wschodu na zachód. Geografia jednak podporządkowana jest poetyce, co oznacza, że ważne jest tutaj owo hymniczne „twarde spojenie” między wersami, innymi słowy, „zwrot kategoriowy” *Heimath / Kolonien*. By go osiągnąć, poświęca Hölderlin zwyczajny tok składni i zaostrza dodatkowo gramatyczną inwersję, nadając jej postać *chiazmu*: dwa czasowniki i dwa rzeczowniki przegładają się w sobie nawzajem przy odwróconym szyku wyrazów. Łagodny nurt cechujący elegijny zwrot ze środka piątej strofy buduje początek długiej konstrukcji zdaniowej z ósmego wersu – tymczasem *chiazmowy* zwrot z końcowego fragmentu współtworzy *staccato* trzech elementów zdania, które razem tworzą (niepełne) znaczenie. „Zwrot kategoriowy” we fragmencie ostatniej strofy podkreślony został również w ten sposób, że Hölderlin postawił *kropkę* między słowami *Heimath* i *Kolonien*, gramatyczne wzmocnienie łamiącej wers rytmicznej figuracji. Tym sposobem przekazane zostaje wrażenie (sugestia), że *Heimath* to proste przeciwieństwo *Kolonien* – *pace* Heidegger! – a „duch” jest rozdwojony („trawi go” / „kocha”) w i pomiędzy przeciwieństwami.

⁶⁸ J. Schmidt, *Hölderlins Elegie...*, dz. cyt., s. 90.

Treściowa puenta nie wydaje się odległa od tego, co można wyczytać ze „zwrotu kategorycznego” w piątej strofie: w obu przypadkach chodzi o – równie konieczne, co niemożliwe – spotkanie człowieka z bogiem, tego, co własne i tego, co obce, „domowe” i „odległe”, czy jakkolwiek jeszcze chcielibyśmy nazwać przeciwieństwa, które Hölderlin obraca, splata i przepracowuje. Pozostaje jednak wrażenie nieledwie polemicznej różnicy między dwoma „cezurami”, które wyjąłem z elegijnej, *respective* we fragmentach hymnicznej wersji *Chleba i Wina*. Elegijny *zwrot* piątej strofy jest tak „miękki”, że rzeczywiście można tłumaczyć go jako zjednoczenie, pogodzenie, jak spójny, „świadomy” twór. Fragment ostatniej strofy przedstawia natomiast w tonie hymicznym „ducha”, rozdwojonego w chiasmowym *zwrocie*, bez najmniejszej szansy na pojednanie. Ciasno związane przeciwieństwa *Heimath* i *Kolonien* są kategorycznie odzielone kropką. Szczelniej się już nie da. Ani też trudniej.

Wydaje się, że Heidegger nie dostrzega precyzyjnej techniki poetyckiej Hölderlina, wszystkiego, co tutaj przedstawiam jako rytmiczną figurację. Pomija cezurę, do Hölderlina zbliża go jednak chiasm. Nie dostrzega też chyba *zwrotu* w obrębie *wersu*, potrafi jednak ukazać związek *zwrotu* z prawdą, tłumaczeniem i historią, a także przypomina, czy wręcz – podkreśla, katastrofalny wymiar owego *zwrotu*.

przełożyła Katarzyna Szewczyk-Haake