

Beatrice Hanssen

Dichtermut i Blödigkeit* – dwa wiersze Friedricha Hölderlina w interpretacji Waltera Benjamina

I

Figura inwersji odgrywa wiodącą rolę w dwudziestowiecznych próbach zrozumienia nowoczesności jako erraty do idealizmu. Funkcjonuje ona również jako mechanizm uwalniający nowoczesny potencjał krytyczny romantyzmu niemieckiego. W godnym uwagi eseju opublikowanym w 1977 roku Manfred Frank i Gerhard Kurtz powracają do Novalisowego poglądu na temat *ordo inversus* (porządku odwróconego), sugerując, że inwersja jest tropem** (gr. *trepō* – odwrócić, cofać, diametralnie zmieniać) *par excellence* paradygmatycznym dla poetyk nowoczesnych¹. Utrzymują, że inwersja jako figura refleksji (*Reflexionsfigur*) – odkryta w pismach Friedricha Hölderlina, Heinricha von Kleista, a także Franza Kafki – posłużyła za korektę modelu transparentnej samoświadomości, który po raz pierwszy został rozwinięty przez Johanna Gottlieba Fichtego w *Teorii wiedzy****

¹ M. Frank, G. Kurz, *Ordo inversus: zu einer Reflexionfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, [w:] *Geist und Zeichen: Festschrift für Artur Henkel*, Heidelberg 1977, s. 75–97.

* B. Hanssen, „*Dichtermut*” and „*Blödigkeit*”: Two Poems by Hölderlin, Interpreted by Walter Benjamin, “MLN” 1997, Vol. 112, No. 5, s. 786–816.

** Znaczenie terminu „trop” u Novalisa zob. *Wiara i miłość, czyli król i królowa oraz Fragmenty, czyli zadania myślowe*, [w:] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.

*** Pomoc w tłumaczeniu stanowiło wydanie polskie: J. G. Fichte, *Teoria wiedzy*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1996.

(*Wissenschaftslehre*) z 1794 roku². Jeśli myślenie jako całość jest tetyczne i rozwija się poprzez zasadę sprzeczności (*Gegensatz*), argumentował Fichte, to samoświadomość jest myśleniem o myśleniu – „myśleniem myślenia” – czyli myśleniem drugiego stopnia, w którym podmiot myślenia rozpoznaje samego siebie jako podstawę czy instancję ustanawiającą to, co realne. Inwersja, którą temu pogładowi przeciwstawili Frank i Kurtz, oferowała gruntowną krytykę tak pełnego pychy i wyniosłego idealizmu. Rozważając ostateczne granice refleksji, demaskowała ona, jako zwykłe wytwory wyobraźni, zarówno fichteańską figurę jej rzekomej autonomii, jak i podmiot jako instancję samoustanawiającą się. Burząc równowagę między tetycznym Ja a przedmiotem refleksyjnie ustanawianym, inwersja ujawniała, jak w rzeczywistości proces refleksji zależny jest od nieredukowalnej faktyczności tego, co realne³.

Kilka lat przed publikacją Franka i Kurtza wybitny przedstawiciel szkoły frankfurckiej, Theodor W. Adorno, zajmował się analizą operacji subwersywnych, właściwych blisko spokrewnionej z inwersją figurze o nazwie „parataksa”. Zgodnie z metodologią dialektyki negatywnej esej Adorna zatytułowany *Parataksa* (1963)* prezentuje sposób, w jaki parataktyczne konstrukcje, typowe dla późnej liryki Hölderlina, radykalnie rozrywają tetyczną logikę tożsamości, która stanowiła fundament niemieckiego idealizmu, mając swą kulminację w systemie filozofii spekulatywnej Georga W. F. Hegla⁴.

Tradycyjnie parataksa była uznawana za gramatyczny mechanizm koordynacji, wiązania i szeregowania, który poza wymienionymi związkami nie miał zastosowania. Chociaż więc jako reguła nie ustanawiała logicznej rozłączności, Adorno zastosował ten termin, by wskazać zarówno na częste logiczne błędy we wnioskowaniu dedukcyjnym – *non sequiturs*, jak i na odwrócony porządek logiki predykatywnej, co było powszechne w późnej poezji hymnicznej Hölderlina. Opierając się na fragmentach teoretycznych rozważań poety opracowanych w podrozdziale *Refleksja*, Adorno

² Ibidem, s. 75.

³ Ibidem.

⁴ T. W. Adorno, *Parataxis: Zur Späten Lirik Holderlins*, [w:] idem, *Noten zu Literatur*, Frankfurt am Main 1974, s. 447–491. Zob. tłum. angielskie: idem, *Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry*, [w:] idem, *Notes to Literature*, vol. 2, ed. R. Tiedemann, trans. S. W. Nicholson, New York 1992, s. 109–149. Wszelkie dalsze uwagi odnoszą się do tłumaczenia angielskiego.

* Por. wyd. polskie: idem, *Parataksa, o późnej liryce Hölderlina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, wyb. L. Budrecki, tłum. A. Wołkowicz, Warszawa 2005, s. 40–49.

reinterpretuje parataksę i przedstawia ją jako „konstytutywny rozpad” oraz antyidealistyczną strategię językową, która podważa hierarchizującą, czy wręcz syntetyzującą funkcję języka dyskursywnego⁵. Nie będąc jedynie stylistyczną mikrotechniką, parataksa miała być interpretowana w jak najszerszym znaczeniu, stanowiąc przykład dezintegracji przymusu logiki tetycznej. Wedle Adorna tak wiele wniosków dało się wysnuć z jednego z fragmentów teoretycznych prac Hölderlina dotyczących inwersji:

Najpierw spotykamy się z inwersją słów w okresie. Następnie napotykamy inwersję samych okresów, która musi dowieść swej wyższości i większej efektywności. Logiczne stanowisko okresów, gdzie okres stanowiący podstawę ustanawiany jest w procesie powstawania, a proces ów nabiera sensu poprzez cel (*Zweck*), cel natomiast poprzez zamysł, i gdzie zdania podrzędne są zawsze w końcu łączone w zdaniach głównych, do których się odnoszą – takim mechanizmem oczywiście poeta posługuje się bardzo rzadko⁶.

W zakresie, w jakim mechanizm inwersji mógłby odwrócić hierarchiczną relację pomiędzy zasadą a następstwem, zdaniem głównym i podrzędnym, parataksa miałaby powodować fiasko celu (*Zweck*) czy teleologicznych dążeń myśli spekulatywnej.

Jedynie odsłaniając wielorakie efekty pochodzące z zastosowania struktury parataktycznej, argumentuje Adorno, krytyk interpretator mógłby uchwycić treść *das Gedichtete* – „związanego poetycko”*, które realizowane jest w późnej poezji Hölderlina. Używając terminu *Gedichtete*, Adorno w rzeczywistości przywłaszczył pomysł, który jego przyjaciel Walter

⁵ F. Hölderlin, *Reflexion*, [w:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. VI. 1, Stuttgart 1961, s. 223–236. Subwersywność i wywrotowość parataksy można rozjaśnić w kontekście post-idealistycznej, materialistycznej sztuki Georga Büchnera, w szczególności *Śmierci Dantona*, której parataktyczna konstrukcja przeciwstawiana jest przemocy hierarchizujących twierdzeń narzuconych wraz z tyranią cnoty Robespierre’a, a wypowiedzianych w słynnej mowie Saint-Justa. Zob. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form in Drama*, München 1960, s. 233 i n.

⁶ F. Hölderlin, *Essays and Letters on Theory*, trans. and ed. T. Pfau, Albany, New York 1988, s. 45.

* W przekładzie Anny Wołkowicz termin *das Gedichtete* oznacza „ujęte w wierszu” (esej Adorna) albo „związane poetycko” (esej Benjamina). Przybliżając polskiemu czytelnikowi pracę Beatrice Hanssen, odnoszę się do rodzimej wersji eseju Benjamina, ponieważ w tym kontekście wydaje się to bardziej adekwatne. W rozumieniu znaczenia *das Gedichtete* pomocna może być interpretacja Wołkowicz ujęta w przypisie nr 7, na stronie 44 polskiego wydania eseju. Zob. T. W. Adorno, *Parataksa...*, op. cit.

Benjamin wprowadził w swym eseju z 1914 roku, zatytułowanym *Zwei Gedichte von Friedrich Höldelin – 'Dichtermut' und 'Blodigkeit'* (Dwa wiersze Friedricha Hölderlina – „Męstwo poety” i „Bojaźń/Otępienie”)*. Za pomocą tego terminu Adorno usiłował określić nie tylko osobliwość i wzniosłą, wysublimowaną ciemność, znamionujące późną lirykę Hölderlina, ale również jej zawartość prawdy (*Wahrheitsgehalt*), wymykającą się zarówno tradycyjnym metodom analiz literackich (takim jak filologiczna czy genetyczna), jak i – w nie mniejszym stopniu – niepomnym formy estetycznej dzieła, ahistorycznym i antyfilologicznym interpretacjom Martina Heideggera. Jedynie analiza immanentna, postępująca za „delimitacyjną”, przekraczającą granice mocą studiowanego przedmiotu, mogłaby zgłębić sposób, w jaki poetycka obcość *das Gedichtete* przekracza subiektywne intencje, podstawiając w ich miejsce to, „co obiektywne, zanik podstawowych treści w ekspresji, wymowność tego, co nieme”⁷. Podkreślając radykalne implikacje późnego stylu poety, Adorno jednocześnie pamięta o możliwych pułapkach idealizmu, wynikających z tego, co nazywa syntaktycznym zwrotem przeciwko syntaksie i co przypisuje Hölderlinowi⁸. Można by dowodzić, że na pierwszym poziomie analizy parataksie zagraża przywrócenie idealistycznej podstawy w postaci tetycznego Ja, zaplątanego w serię samozwrotnych odniesień. By wskazać na rozbieżności pomiędzy tym powierzchownym stanem rzeczy a jej ukrytą i wrodzoną mocą subwersywną (wywrotową), Adorno po raz kolejny odwołuje się do pracy Benjamin, tym razem korzystając z terminów wprowadzających do wczesnego eseju o Goethem z 1922 roku**. Jak zauważył Adorno, na (idealistyczną) groźbę niekończącego się regresu wskazywać mogła *Sachgehalt* tej poezji – termin ten zwykle tłumaczono jako „treść rzeczową”, lecz odnosił się on zarazem do dziedziny zjawiska estetycznego jako pozoru czy *videtur* [tego, co widzialne, zjawiskowe – przyp. tłum.]. Głębokie znaczenie czy *Wahrheitsgehalt* [zawartość prawdy] dzieła leżą ukryte pod tą mityczną powierzchnią. Faktycznie późna poezja Hölderlina kładzie tak duży nacisk na okres syntaktyczny, że poświęcając spójność standardowej

⁷ T. W. Adorno, *Parataxis...*, op. cit., s. 112; wyd. polskie: idem, *Parataksa. O późnej lirycy Hölderlina*, op. cit., s. 44.

⁸ Idem, *Notes to Literature*, op. cit., s. 476.

* Zob. tłum. polskie: W. Benjamin, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina. Dichtermut – Blödigkeit*, tłum. A. Wołkowicz, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, red. A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 37–60.

** Chodzi o pracę Benjamin zatytułowaną *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, wyd. polskie: idem, *Konstelacje...*, op. cit., s. 97–176.

składni, równocześnie zrzuca się pozycji idealistycznego, autorefleksyjnego podmiotu, a wraz z nim kreowania nadrzędnego sensu. Parataksa zarazem podkopuje wartość użytkową codziennego języka i postępuje wbrew poetyckiemu dążeniu do ideału objawionego języka pełni. Działanie to, jak pokazuje Adorno, zawiera się w powodowanej przez parataksę ucieczce od objawionego języka i wynikającej stąd luce, czy metafizycznej pustce, dzięki czemu jego zdaniem poezję Hölderlina powinno się lokować w ramach dyskursu nowoczesności. Odczytując pisma metafizyczne Hölderlina na przekór ich znaczeniu, radykalne interpretacje Adorna zdają się odstępować od filozoficznych zasad wyznawanych przez poetę. We fragmencie zatytułowanym *Urtheil und Seyn (Sądzenie i Jestestwo)* Hölderlin określa absolutne Jestestwo jako przed-refleksyjne lub poprzedzające *Ur-teilung* (pierwotny i zasadniczy podział) refleksji, a zatem występujące również przed podziałem na podmiot i przedmiot w sądzie (*Urteil*), a Adorno przyznaje, że refleksja uznawana jest przez poetę za traumatyczne oderwanie się od paruzji bycia. Niemniej jednak właśnie to stanowi dążenie refleksji w jej najbardziej ścisłym znaczeniu, dzięki któremu Hölderlinowski wiersz mógł się wyrwać z pułapki idealizmu: „Ozdrowienie z tego, w czym wedle romantyczno-mitologizującej tezy zawiniła refleksja, nastąpi, w myśl Hölderlinowskiej antytezy, dzięki refleksji *sensu stricto*: poprzez przyjęcie do świadomości tego, co z niej wypchnięte (*das Unterdrückte*), przypomnienie go sobie”⁹. Aby być uznaną za akt przypomnienia, autorefleksja przywoła do świadomości uciskaną naturę, zarazem jednak nie przywracając sobie punktu oparcia w spójnym podmiocie. W tym miejscu należy dodać, że *Gedichtete* w końcowej analizie miała być rozważana jako dialektyczna konstelacja formy i treści. Jako antyidealistyczna zasada parataksa przejawia się więc dwojako: nie tylko na poziomie formy, ale również treści. O ile na poziomie formalnym wiersze te podważają hierarchiczną, kreującą podmiot logikę idealizmu, o tyle na poziomie zawartości proponują filozoficzną anamnezę natury, figurę zniesioną w obrębie heglowskiej filozofii ducha. Anamneza od tej pory nie ma się jednak odnosić do uwewnętrzniających aktów autorefleksyjnego podmiotu ani też nie ma być wiązana z platońską kontemplacją idei. Ta radykalna forma refleksji powinna być pomyślana jako refleksja drugiego stopnia, „meta-refleksja”, która na tym poziomie rozważa swą własną negatywność i skończoność. Pułapka samopodwajającego się idealistycznego podmiotu przestaje tym samym

⁹ T. W. Adorno, *Parataxis...*, op. cit., s. 145. Cyt. za: idem, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, op. cit., s. 88.

działać, a autorefleksja w końcu ustanawia *logos*, który cofając się w siebie, dialektycznie sam siebie ocala. W Hölderlinowskiej figurze Geniusza ten autokrytyczny ruch osiągnął swą kulminację, potwierdzając niepowtarzalne, swoiste dla tej poezji zerwanie z nieskończonością idealistycznego, samoustanawiającego się podmiotu. Geniusz, jednając się z immanentną sobie śmiercią i skończonością, mógł rozpoznać swe pokrewieństwo z przemijającą naturą i jednocześnie odrzucić mitycznie uświęcone formy śmierci, na pozór wciąż obecne w końcowych strofach hymnu *Patmos*. Ostatecznie Hölderlinowski Geniusz rozplątuje niebezpieczne więzy łączące go z naturą dzięki sile refleksji i jej narzędzia – języka¹⁰. Aby wyjaśnić, w jaki sposób późna poezja Hölderlina ulega mocy języka, Adorno ucieka się do skomplikowanych i odkrywczych gier słownych ze znaczeniem słów *Fug* [głoska] i *fügen* [godzić, wiązać]. Jak twierdzi, w późnej odzie *Blödigkeit* (*Bojaźń/Otępienie*) Hölderlin wysławia Geniusza za jego posłuszeństwo (*Fügsamkeit*) i pasywność, cechy, dzięki którym odrzuca on wyniosłą pozycję ducha¹¹. Zasadniczo Hölderlinowskie schlebianie tym cnotom odnajduje swój formalny odpowiednik w poetyckiej technice parataktycznego wiązania (*fügen*). W ten oto sposób poeta może być odbierany jako strzegący w niemieckim *sich fügen* [godzeniu się i zarazem wiązaniu; na przykład godzenie się może oznaczać wiązanie się umową na mocy wspólnie wypracowanych zasad – tak w przybliżeniu można przedstawić podwójne znaczenie formuły *sich fügen* – przyp. tłum.] najwyższego, ocalającego i zbawczego autorytetu języka. Adorno spieszy tu dodać, że nie kto inny, jak Benjamin zwrócił po raz pierwszy uwagę na tę zawartą w późnej poezji Hölderlina ocalającą pasywność.

II

Na samym początku swej intelektualnej kariery Adorno uważany był za jednego z najzagorzalszych czytelników i komentatorów Benjamina. Był zawsze gotowy, by spod dostrzeganej przez innych mitycznej powierzchni jego prac wydobyć krytyczny potencjał¹². O ile we wczesnych frankfurckich wykładach zaadaptował teorię historii naturalnej Benjamina

¹⁰ Ibidem, s. 147, 149.

¹¹ Ibidem, s. 134–135, w oryginale niemieckim odpowiedni fragment można znaleźć na s. 475.

¹² Aby zapoznać się z bardziej szczegółową refleksją dotyczącą wpływu Benjamina na myśl Adorna, zob. B. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkley, California 1998.

z jego *Trauerspielbuch*^{*}, o tyle w swym późnym i nieukończonym *opus magnum*, *Teorii estetycznej*, uwagę poświęcił analizie melancholijnego i alegorycznego statusu nowoczesnego dzieła sztuki, wciąż jednak postępując za interpretacyjną linią wyznaczoną przez autora *Pasaży*. Trudno się zatem dziwić, że w eseju o parataksie Adorno korzysta z wczesnej pracy Benjamina poświęconej Hölderlinowi, by wyjaśnić związek tytułowej figury z kategorią *das Gedichtete*. O ile parataksa nabywa wartości figury, dzięki której poezję Hölderlina można by uchronić przed zredukowaniem do odzyskanego przedmiotu metafizycznego i wykorzystaniem do celów dyskursu Heideggerowskiej *Seinsphilosophie*, o tyle wydaje się, że Adorno jednocześnie uwydatnia subwersywną, [wywrotową] naturę tkwiącą w eseju Benjamina. Trzeba przyznać, że zarówno Adornowskie, jak i Benjaminowskie odczytanie dwóch ód ze zbioru *Nachtgesänge* podkreśla anty-fichteński ton dojrzałej poezji Hölderlina. Należy odnotować, że w istocie teoria idealistycznej i romantycznej refleksji stanowiła centrum rozważań zawartych we wczesnych pismach Benjamina. Jest wiele argumentów, by esej o Hölderlinie odczytywać jako preludeum do dysertacji z 1918 roku poświęconej krytycyzmowi sztuki (*Kunstkritik*) w dziełach wczesnego romantyzmu. Co najważniejsze, autor wskazuje w tym eseju sposób, w jaki teoria [romantycznej] ironii przedmiotowej Novalisa i Friedricha Schlegla wykracza poza subiektywizm fichteńskiego idealizmu. Filozoficzne intencje Benjamina trudno zaadaptować na potrzeby dialektyki negatywnej, choć metodą wstecznej projekcji próbował to uczynić z esejem przyjaciela Adorno. Zamiast izolować operacje zakłócające, przerywające – jak określał Adorno – Hölderlinowską technikę serialną, Benjamin starał się zrozumieć charakter *absolutnego powiązania* istniejącego w jego poetyckim uniwersum. I choć Benjamin kończy esej, świętując poetycką pasywność i bojaźliwość, podporządkowanie (*Fügsamkeit*), to jednak pozostawia godne uwagi, ale też niepokojące analizy egzystencjalne wartości, które niesie z sobą śmierć.

W przeciwieństwie do *Parataksy* Adorna, mój esej zawiesza rozważania nad krytycznym potencjałem Benjaminowskich interpretacji Hölderlina i koncentruje się na dogłębnej analizie złożoności tylko pozornie mitycznej powłoki jego pracy. Aby czytać esej Benjamina na jego własnych prawach,

^{*} Zob. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. R. Tiedemann, G. Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt am Main 1972, dalej: GS (wyd. polskie: *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013).

konieczne jest rozpoznanie tego, co stanowiło dlań centralny punkt odniesienia w pisarskiej karierze Hölderlina. Już jako uczeń liceum Benjamin dokonał prezentacji jego sylwetki poetyckiej, co można uznać za pierwotny wzór eseju z 1914 roku¹³. Co jednak najważniejsze, sam esej był świadectwem odradzającego się zainteresowania poetą propagowanego przez szkołę Stefana Georgego. O tym trendzie świadczy również przygotowana przez Norberta von Hellingratha edycja dzieł Hölderlina. Dowiedziawszy się o jego śmierci na froncie, Benjamin nie krył żalu z powodu utraty krytycznego czytelnika, któremu zamierzał wysłać kolejną kopię eseju – pracy, dla której „zewnątrzną motywacją” był przekład poezji Pindara dokonany przez von Hellingratha¹⁴. Sam esej był również epitafium czy też wspomnieniem o innym poecie tragicznie zmarłym podczas I wojny światowej. Mowa o Fritzu Heinlem, który na wieść o rozpoczęciu wojny wraz ze swą dziewczyną postanowił odebrać sobie życie. Skupiając się na rozważaniu Hölderlinowskiej figury skończoności poety, Benjamin opłakiwał i przepracowywał śmierć utraconego przyjaciela¹⁵. O ile esej z 1914 roku pozostaje długim studium, które mogło być zadedykowane zmarłemu poecie, o tyle obecności

¹³ Idem *The Correspondence of Walter Benjamin 1910–1940*, eds. G. Scholem, T. W. Adorno, trans. M. R. Jacobson, E. M. Jacobson, Chicago–London 1994, s. 146.

¹⁴ Ibidem, s. 85.

¹⁵ W swej monografii poświęconej Benjaminowi Gershom Scholem pisze: „pierwszego października Benjamin mówił mi o Hölderlinie i wręczył kopię maszynopisu swego eseju *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*. Była to dogłębna analiza metafizyczna dwóch wierszy: *Dichtermut* i *Blödigkeit*, pisana podczas pierwszej wojennej zimy 1914/1915. Dopiero później uświadomiłem sobie, że ów podarunek był wyrazem głębokiego zaufania, jakim obdarzył mnie Benjamin. Hölderlin, który został odkryty na nowo przez Stefana Georgego i jego grupę, był poważany i traktowany jako najważniejszy poeta w kołach, w których w latach 1911–1914 poruszał się również Benjamin. Filozof dostrzegł także talent swego nieżyjącego już przyjaciela, Fritza Heinlego, którego postać nakreślił mi później Ludwig Strauss, opisując go jako poetę prawdziwie i całkowicie lirycznego, przypominającego Hölderlina. Z każdej wzmianki Benjamin o Heinlem emanowało przekonanie, że śmierć przeniosła przyjaciela w dziedzinę otaczanych czcią świętych. Notatki z *Berliner Chronik* potwierdzały, że nawet za życia poety, biorąc również pod uwagę okres bezpośrednio poprzedzający tragiczną śmierć, pomiędzy dwoma przyjaciółmi nie dochodziło do żadnych poważnych napięć czy nieporozumień. W trakcie wyżej wspomnianej rozmowy o Hölderlinie pierwszy raz usłyszałem, jak Benjamin nawiązał zarówno do edycji prac poety dokonanej przez Norberta von Hellingratha, jak i studiów dotyczących Hölderlinowskich przekładów Pindara. Te ostatnie zrobiły na Benjaminie naprawdę duże wrażenie. Ale w owym czasie o zagadnieniach tych wiedziałem bardzo niewiele” (G. Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, New York 1981, s. 17).

ducha Hölderlina można było doświadczać już we wczesnych listach Benjamina, a jego *topoi*, takie jak *caesura* [cezura], *das Reine Wort* [czysty wyraz], *Nüchternheit* [trzeźwość] czy *die Wahrheit der Lage* [prawda położenia], utrzymywały się przez cały tak zwany niemiecki okres Waltera Benjamina: od dysertacji z 1918 roku, przez esej pt. *Zadanie tłumacza* z 1921 roku*, do interpretacji dzieła Goethego z 1922 roku**. Szczególnie w *Zadaniu tłumacza* Hölderlinowskie przekłady Sofoklesa i Pindara posłużyły za *Urbild*, pierwowzór charakteru przekładów, stanowiąc model otwartości na to, co inne przekładu – i krytyczne w stosunku do czysto narodowego – a także odpowiadając za „strasliwe, źródłowe niebezpieczeństwo wszelkiego przekładu – groźbę, że wrota tak poszerzonego i przeoranego języka zatrzasną się, zamykając tłumacza w milczeniu”¹⁶. I choć esejem o Goethego *Powinowactwach z wyboru* powracał do Hölderlina, to zarazem wzrosło krytyczne nastawienie do absolutnych powiązań i metafizyki śmierci, które pokutowały jeszcze w jego interpretacjach dzieł poety.

Aby oddać istotę zawłości zaanonsowanych wyżej związków i odesłań, proponuję, by czytanie eseju poświęconego Hölderlinowi zostało uporządkowane przez dwie komplementarne analizy: po pierwsze, przez dyskusję nad centralną tematyką dysertacji Benjamina z 1918 roku pt. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ze zwróceniem szczególnej uwagi na wczesnoromantyczną teorię refleksji obiektywnej, która w jego przypadku – pomijając różnice w wykładzie tej koncepcji – współgra z dystynktywnymi dla Hölderlina figurami poetyckimi; po drugie zaś, przez próbę związanej interpretacji eseju o Goethem, dzięki której postaram się przedstawić, jak głęboko przemyślał on i dramatycznie zrewidował swe wczesne prace.

III

W początkowym okresie studiów doktoranckich Benjamin planował poświęcić swą dysertację Kantowi, ewentualnie pod opieką Richarda Herberta skupić się na wczesnoromantycznej teorii *Kunstkritik*. Zainteresowania filozofem z Królewca pozostawały u niego żywe przez cały okres twórczy. W liście z czerwca 1917 roku do swego przyjaciela Gershoma Scholema starał się przedstawić argumenty za tezą, że wczesnoromantyczne

¹⁶ W. Benjamin, *Illuminations*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn, New York 1969, s. 81.

* Zob. idem, *Zadanie tłumacza*, [w:] idem, *Konstelacje...*, op. cit., s. 23–36.

** Chodzi o esej pt. Goethego „Powinowactwa z wyboru”.

dążenia, by odsłonić formę religii, to znaczy historię, przypominały kantowski projekt transcendentálny odkrywania formy na teoretycznej płaszczyźnie filozofii¹⁷. Jednak centralnym polem zainteresowań Benjamina był wczesnoromantyczny „formalizm liberalny”, mający uchwycić innowacyjną teorię formy, którą przedstawiciele tej grupy wprowadzili w dziedzinę krytyki sztuki. Indywidualna forma przedstawiania (*Darstellungform*) była strukturą, poprzez którą dzieło sztuki partycypowało w absolicie i dzięki temu mogło być pojmwane jako immanentne medium refleksji i kontinuum form. Krytyka sztuki z kolei miała być aktem (*Tätigkeit*) refleksji, który potencjalnie zawierał się w formie dzieł i rozwijał w medium refleksji absolutnej. Benjamin zauważył, że adaptując strukturę refleksji do teoretycznych pism, Schlegel i Novalis dowodzili swego zadłużenia wobec filozoficznego systemu Fichtego. Nawiązując do *Teorii wiedzy*, refleksja była równoznaczna z „myśleniem myślenia”, w którym jako forma (*Form*) stawało się ono treścią (*Stoff*) myślenia drugiego stopnia. Jednakże romantycy odeszli od systemu Fichtego w tej mierze, że ich model (myślenia jako formy drugiego stopnia) nie potrzebował do swej realizacji ani Ja absolutnego, ani empirycznego. Krytycyzm sztuki stał się raczej refleksją wolną od Ja (*Ichfreie Reflexion*) i absolutu. Został przedmiotowym medium, systemem skomplikowanych, różnorodnych splotów, powiązań (*Zusammenhänge*), obejmującym niższe porządki refleksji, takie jak pojedyncze dzieło sztuki – jego partykularna i indywidualna forma miała funkcjonować jako *Grenzwert*, wartość graniczna. Jako *a priori* dzieła sztuki, jego *Daseinprinzip*, „podstawa bytowa”, dyskretna forma stanowiła zasadę, dzięki której dzieło było przenoszone w dziedzinę medium, nośnika form. I jedynie poprzez rozkład formy indywidualnej, rozkład wywołany siłą przemocy „ironii przedmiotowej”, „ironii formy”, dzieło sztuki mogło być odkrywane i rozwijane jako tajemnica. We fragmencie, który zdaje się łączyć to budzące szacunek odkrycie z Platońską koncepcją *eidos*, Benjamin pisze:

Partykularna forma indywidualnego dzieła, którą możemy nazwać formą przedstawieniową [*Darstellungsform*], podlega ironicznemu rozkładowi. Ponadto, ironia gwałtownie otwiera raj formy wiecznej, idei form (którą możemy nazwać formą absolutną), i zapewnia utrzymanie przy życiu dzieła, idei, z której czerpie ono niezniszczalną siłę przetrwania, po tym, jak jego forma empiryczna, ekspresja odosobnionej refleksji, zostaje pochłonięta przez formę absolutną. Poddanie formy przedstawieniowej działaniu ironii jest jak huragan, który unosi kurtynę, odsłaniając transcendentálny porządek sztuki, a w nim bezpośrednie istnienie dzieła jako tajemnicy.

¹⁷ Idem, *The Correspondence...*, op. cit., s. 88.

Dzieło nie jest, jak uważał Johann Gottfried Herder, w istocie objawieniem i misterium twórczego geniuszu, które równie dobrze można by nazwać tajemnicą substancji. Jest natomiast tajemnicą porządku, objawieniem swej całkowitej podległości idei sztuki, jest tkwiącym w tej idei wiecznym i niezniszczalnym porzywem¹⁸.

Benjamina analizy ironii przedmiotowej dowodzą tym samym jej fundamentalnej różnicy wobec radykalnie dysjunktywnej mocy ironii, formuły wprowadzonej w nowszych pracach krytycznych, takich jak Philippe'a Lacoue-Labarthe'a i Jeana-Luca Nancy'ego *The Literary Absolute (Literacki Absolut)* czy Paula de Mana *Rhetoric of Temporality (Retoryczność czasowości)*. Jego narracja o ironii nie miała żadnych punktów wspólnych z logiką alegorycznej dysjunkcji czy fragmentacji, dzięki którym studium o dramacie żałobnym pt. *Trauerspielbuch (Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii)* słusznie doczekało się uznania. Ironia nie ściągała na siebie pustej nieskończoności odbić w lustrzanej galerii, jak również zdawała się nie wikłać w pułapki permanentnej dygresyjności *parabasis*. Oczywiście Benjamin nie interesowało wykazywanie, w jaki sposób możliwe błędzenie refleksji było sprzeczne z poszukiwaniem absolutu stanowiącym natchnienie dla wczesnoromantycznych projektów. Przeciwnie, zainteresowany był rozważaniem sposobu, w jaki Fichte i wcześnie romantycy próbowali zażegnać groźbę niekończącego się regresu obecną w procesie refleksji. W *Teorii wiedzy* Fichte przedstawił koncepcję oglądu intelektualnego (*intellektuelle Anschauung*), podczas gdy wcześnie romantycy niwelowali wspomniane niebezpieczeństwo, wprowadzając wewnątrz absolutnej refleksji pojęcie za pośredniczonej bezpośredniości. Nieskończoność nie znaczyła już dla nich pustego postępu czy regresu, ale siatkę bezgranicznych związków i refleksji. Bezkręś ten był porządkiem zawiłym i skomplikowanym jak ornamentowane kobierce Alhambry, a nie pustą, matematyczną nieskończonością czy niekończącą się progresywnością numerycznego szeregowania. Innymi słowy, to nie logika rozłączności, przedstawiona później w figurze mozaiki z centralnej części wstępu do eseju o dramacie, przykuwała uwagę kontemplującego Alhambrę Benjamina. Raczej, na co mogłyby wskazywać krótki esej z 1916 roku zatytułowany *O wiekach średnich (Über das Mittelalter)*¹⁹, wychwalał on to, co można by określić

¹⁸ Idem, *The Concept of Criticism in German Romanticism*, [w:] idem, *Selected Writings. 1913–1926*, vol. 1, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge, MA and London 1996, s. 164–165 (dalej: SW); zob. GS I, 86; M. Jennings, *Benjamin as a Reader of Hölderlin. The Origins of Benjamins Theory of Literary Criticism*, "German Quarterly" 1983, No. 56, s. 544–562.

¹⁹ GS II, 132–133.

mianem wyszukanej harmonii i immanentnej orientalnej ornamentacji. Twierdził w nim, że formalizm romantyków z trudem mógłby odpowiadać porządkowi gotyckiego ornamentu, który z kolei Schlegel odrzucał jako magiczny schematyzm pustki, formy czysto dekoracyjnej, pozbawionej absolutnej treści. Styl gotycki afirmował świat w miniaturze – *die verkleinerte Welt*²⁰ – podczas gdy orientalna ornamentacja partycypowała o wiele pełniej w absolicie. O orientalnym światopoglądzie Benjamin powiedział: „Jego najgłębszą różnicą względem ducha średniowiecza jest fakt, że światopogląd ów jest absolutnie obecny w najbardziej rozległej treści, z której rozwija język swoich form”²¹. Tak jak orientalny ornament był pochłaniany w absolicie i przez absolut, wnioskował Benjamin, tak wczesnoromantyczna idea *Universalpoesie* stanowiła nadzieję nieskończonego procesu osiągnięcia doskonałości. We fragmencie 116. *Athenaeum* Schlegel ogłosił, że zadanie *Universalpoesie* nigdy nie może się wypełnić. Benjamin nie skrytykował owych fragmentów. Później tylko odmawiał odczytywania tej niekończącej się ekspansji jako dziedziny panowania pustego, rozbitego, mechanicznego czasu. Zamiast tego ów dystans między terażniejszością a wciąż nieosiągalną przyszłością posiadał dlań podtekst mesjaniczny, dowodząc, że co prawda odległy, ale jednak możliwy jest powrót różnorodności*. W swoich ocenach romantycznych koncepcji Benjamin wielokrotnie podkreślał, że poetykę Hölderlina należałoby bardzo ostrożnie zaliczyć do doktryn wczesnoromantycznych. Ponadto, w kluczowych momentach swych analiz Hölderlinowskie tematy funkcjonują jak osie interpretacyjne. Gdy opisywany jest sposób, w jaki refleksja – wedle Schlegla i Novalisa – cechuje się zupełną nieskończonością wewnętrznych powiązań (*Zusammenhang*), Benjamin przywołuje frazę pochodzącą z fragmentu, który

²⁰ Benjaminowską koncepcję *verkleinerte Welt* można porównać z *Welt im verringerten Maßstab* [światem w pomniejszonej skali] Hölderlina. Zob. uwagi Gerharda Kurtza o tej Hölderlinowskiej figurze w „Ordo Inversus”, 86. Na temat absolutu we wczesnych pracach Benjaminu zob. R. Gasché, *The Sober Absolute: on Benjamin and early Romanticism*, „Studies in Romanticism” 1992, Vol. 31, s. 433–453.

²¹ GS II, 132.

* Mistyczny mesjanizm Benjaminu ma genezę w kabalistycznej doktrynie Izaaka Lurii, którą filozof poznał za sprawą Gershoma Scholema (zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007; idem, *O głównych powiązaniach judaizmu*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1989). Widoczny jest również wpływ filozofii języka J. G. Hamanna, natomiast kwestią nierozstrzygniętą pozostaje według mnie charakter myśli mesjańskiej Benjaminu. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy jest to mesjanizm apokaliptyczny, czy nieapokaliptyczny.

towarzyszy Hölderlinowskim tłumaczeniom Pindara: „unendlich (genau) zusammenhangen” – „(właśnie) nieskończenie związać”²². Wciąż jednak bardziej znaczące pozostają filozoficzne pokrewieństwa pomiędzy romantyczną teorią sztuki a „zasadą trzeźwości sztuki” (*Satz von der Nüchternheit der Kunst*) Hölderlina. Sama absolutna refleksja urzeczywistnia się w dialektycznym napięciu pomiędzy tym, co szczególne, a tym, co ogólne, pomiędzy dążeniami do samoograniczania się i samorozwoju – co nigdzie indziej nie zostało wyłożone z taką klarownością, jak we wczesnoromantycznej teorii prozy²³. „W powszechnym użyciu – wyjaśnia Benjamin – prozaiczność, czyli to, w czym refleksja jako podstawa sztuki ujawnia się w sposób najdoskonalszy, jest popularnym, metaforycznym określeniem trzeźwości”²⁴. Akcentując słowo „trzeźwość”, Benjamin powoływał się na poetycki *topos* o zasadniczym znaczeniu dla całego dzieła Hölderlina. Słowo to odgrywa decydującą rolę nie tylko w wierszu *Połowa życia* (*Die Hälfte des Lebens*), w którym pojawia się w sformułowaniu „święcie trzeźwa woda” (*ins heilignüchterne Wasser*), ale także we fragmentach rozważań, w których funkcjonuje jako niezbędne ograniczenie dla ryzykownych stanów ekstatycznego samozatrącenia²⁵.

Miarą entuzjazmu, którym każdy z osobna zostaje obdarowany, jest to, że jeden utrzymuje przytomność umysłu, płonąc [jego] wielkim ogniem, a inny – tłąc się niłym płomykiem. Tam, gdzie umiar (*Nüchternheit*) cię opuszcza, tam ustanowione są granice Twego entuzjazmu. Wielki poeta nigdy nie opuszcza samego siebie. Może on wznieść się tak wysoko ponad siebie, jak tylko sobie zażyczy. Równie łatwo może wznieść się w górę, jak zejść na ziemię. Ostatecznie chroni go niezmiernie łatwo przystosowujący się duch, miara grawitacji zawarta w przytomności umysłu. Jednakże to uczucie stanowi dla poety prawdopodobnie najlepszą miarę wstrzemięźliwości i przytomności umysłu, oczywiście jeśli jest autentyczne, czyste i mocne. To uzda i ostroga dla ducha. Z serdecznością pobudza ducha i wyznacza mu granice z czułością, z czystą szczerością powściąga go w sposób niepozwalający mu zbłądzić. Tym samym uczucie jest jednocześnie rozumieniem i wolą²⁶.

²² SW 126; zob. GS I, 26.

²³ SW 172.

²⁴ SW 175.

²⁵ Jak argumentowałam, omówione przez Hölderlina kwestie dotyczące ekstazy i trzeźwości należałoby odnieść zarówno do Platońskiego *Fajdrosa*, jak i traktatu Longinusa o wzniosłości. Pierwszy raz związek z koncepcją Longinusa ustalił Wolfgang Binder. Zob. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. IV, op. cit., s. 408.

²⁶ Idem, *Essays and Letters on Theory*, op. cit., s. 45–46; zob. idem, *Reflexion*, op. cit., s. 233.

Trzeźwość jako uczucie przypisane poecie było sprowadzającą na ziemię siłą ciężenia pokrewną platońskiej cnotcie *sophrosyne* – przeciwwagą dla bezgranicznego entuzjazmu. Ponadto, w jednym z listów do Casimira Urlicha Böhlendorfa, z 4 grudnia 1801 roku, Hölderlin przedstawił trzeźwość Junony* (*Junonische Nüchternheit*) jako modus powściągnięcia (*Bändigung*) charakterystyczny dla hesperyjskich, zachodnich sposobów przedstawiania (*Darstellungsform*), tym samym ustanawiając równowagę dla orientalnego „świętego patosu”, który leżał u źródeł sztuki greckiej. Sposobem, jaki przedstawiał swemu przyjacielowi, posługiwał się również Homer, by w swą sztukę wyrażającą apollońskie królestwo „niebiańskiego ognia” (*das Feuer vom Himmel*) zręcznie wprowadzić motyw okcydentalnej trzeźwości. Jedną z najbardziej miarodajnych interpretacji listu do Böhlendorfa zaproponował krytyk Peter Szondi**. Jak tłumaczył, wzajemne oddziaływanie pomiędzy zachodnią trzeźwością a greckim patosem nie tylko wykraczało poza zwyczajowe zestawianie i porównywanie antyku i nowożytności – tak zresztą typowe dla czasów klasycyzmu – ale też stanowiło istotne napięcie (*Spannung*), które z chwilą pojawienia się we wczesnej teorii *Wechsel der Töne* [zmiany tonu] wskazało artystyczny ideał, wzywający do realizacji²⁷. Powyższa interpretacja może być właściwa, niemniej jednak Szondi zdaje się odczytywać to wzajemne oddziaływanie przede wszystkim jako podmiotową zasadę estetyczną lub *Geschick*, los poety, zadanie, które dzięki *technē* realizowane jest w każdym kolejnym wierszu²⁸. Przekraczając czysto podmiotowe determinanty, Benjamin zakładał natomiast, że ta naprzemienna gra między trzeźwością a ekstazą konstytuuje najgłębszą zasadę refleksji przedmiotowej. Będąc antidotum na platońską manię, trzeźwość miała być prawem rządzącym metodologiczną strukturą refleksji, przedstawianą jako dialektyczny splot trzeźwego samoograniczania i ekstatycznego, ekspansywnego samorozwoju: „Jako postawa rozważnego i głębokiego skupienia refleksja stanowi antytezę platońskiej manii”²⁹. Ponadto,

²⁷ P. Szondi, *Überwindung der Klassizismus: Der Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801*, [w:] idem, *Schriften*, Frankfurt am Main 1978, Bd. I, s. 346, 364; zob. L. J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, s. 356.

²⁸ P. Szondi, op. cit., s. 366.

²⁹ SW 175.

* Zob. F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu*, tłum. i oprac. W. Milska, W. Markowska, Warszawa 1982.

** Peter Szondi (1921–1979), historyk literatury, literaturoznawca, od 1961 roku profesor Freie Universität w Berlinie Zachodnim, autor esejów o Hölderlinie.

istotę refleksji przedmiotowej należało rozjaśnić, posługując się znaczeniami pojęcia *technē*, które Hölderlin rozwijał w swych *Uwagach do „Edypa”* (*Anmerkungen zum Oedipus*), takimi jak: „sprawiedliwy rozrachunek” (*gesetzlicher Kalkül*), „*mechanē* starożytnych” czy „wytwór quasi-rzemieślniczej pracy”. Określeń tych zdaniem Hölderlina brakowało również w opisach poezji nowożytnej. „Dopiero taki sposób tworzenia jest refleksyjny”³⁰, wtórował mu Benjamin. W przeciwieństwie do teorii estetycznych, które tłumaczyły formę jako wyraz (*Ausdruck*) piękna i zarazem orędowną za ekstatyczną samowolą *Sturm und Drang* Geniusza, romantyczna refleksja miała być trzeźwą mechaniką formy. Przedmiotowa ironia, czy ironia formy, uważana była za jej strukturę. Łącząc ze sobą obserwacje dotyczące prawa trzeźwości, refleksji i ironii przedmiotowej, Benjamin wnioskował następująco:

Romantycy, formułując tezy o niepodlegającej niszczeniu oryginalności przedmiotu sztuki, myśleli o dziełach wykonanych i wypełnionych duchem prozaicznym. Tym, co ma zostać unicestwione w świetle ironii, jest sama iluzja. Ale jądro dzieła pozostaje nienaruszone, ponieważ tkwi nie w ekstazie, nietrwałej, podlegającej działaniom czasu, lecz w nienaruszalnej, trzeźwej i prozaicznej formie. Ponadto, dzięki tym mechanicznym przyczynom dzieło jest trzeźwo, ale w nieskończoność ustanawiane – w wartości granicznej ograniczonych form³¹.

Analogicznie do tej – przywodzącej na myśl skorupę – koncepcji dzieła sztuki zadaniem źródłowej krytyki artystycznej było usunięcie powierzchownej warstwy dzieła, by umożliwić mu osiągnięcie pełni swych możliwości, zwieńczonych doskonałością. Oznaczałoby to, że zewnętrzna forma dzieła powinna zostać zrzucana, aby odsłonić trzeźwą i prozaiczną istotę w znaczeniu, jakie dzieli ona z formą absolutną „czy ideą”. Tylko w taki sposób, konkluduje Benjamin, może w swym duchowym splendorze idei, jej stonowanym świetle, zostać objawiona trzeźwość³².

³⁰ SW 177.

³¹ SW 176.

³² SW 185. Jedną z najwcześniejszych koncepcji metafory światła jako pierwiastka krytyki można odnaleźć w liście z 1916 roku do Herberta Belmore’a. Benjamin nadmienia w nim: „Jestem zwolennikiem koncepcji, wedle której produktywność w każdym znaczeniu musi być wspierana (oczywiście poza aktami krytyki), a życia należy poszukiwać jedynie w duchu – w każdej z osobna nazwie, w każdym słowie i znaku. Przez lata padało na mnie to światło Hölderlina, oświetlając mą noc”.

IV

Ukończony cztery lata przed dysertacją wczesny esej Benjamina poświęcony Hölderlinowi nie prezentował dialektyki refleksji ukazanej później w *Kunstkritik...*, choć spełniał już krytyczny imperatyw doprowadzania dzieła sztuki do zwieńczenia oraz nawiązywał do koncepcji trzeźwości. Poprzez immanentną analizę formalną esej miał na celu wykazanie, że późna poezja Hölderlina dawała dowody wypełniania prawa boskiej trzeźwości. Sformułowany w języku miejscami mocno zabarwionym neokantyzmem, esej ten był czymś więcej niż tylko komentarzem do dwóch późnych ód, zatytułowanych *Męstwo poety* [*Dichtermut*] (około 1800 roku) oraz *Bojaźń/Otępienie* [*Blödigkeit*] (1802), opublikowanej jako część *Nachtgesänge* (1805)³³. W skomplikowanym wprowadzeniu metodologicznym^{34*} Benjamin definiuje nowe zasady interpretacyjne, które miałyby posłużyć za fundament i uprawomocnienie jego estetycznych komentarzy. Programowo zadaniem eseju było ukazanie *a priori* wierszy, stawiając pytanie o to, co Benjamin nazywał *formą wewnętrzną* czy *das Gedichtete*, „związanym poetycko”³⁵. Jako *sine qua non* skończonego dzieła sztuki „związane poetycko” stanowiło również warunek wstępny wierszy i zadanie (*Aufgabe*), które powinno być zrealizowane przez oba dzieła oraz krytyczny komentarz. Ostatecznie cicha nadzieja, jaką Benjamin wiązał z absolutnym zadaniem ukazywania *das Gedichtete* w wierszu, mogłaby być spełniona, gdyby to czysto metodologiczne i idealne dążenie dowiodło swej stosowności w teorii krytyki czy literatury w ogóle. Odwołując się do podstawowej naukowej terminologii, powszechnej dla panującego wówczas neokantowskiego klimatu, Benjamin snuł marzenia, że władza estetycznego sądu, „nawet jeśli nie posiadzie mocy dowodowej, to będzie się opierała na pewnych zasadach”^{36**}.

Zanim zajmiemy się rozważaniem tego, co Benjamin mógł mieć na myśli, używając terminu „związane poetycko”, trzeba wiedzieć, że ów termin wraz z powiązanymi z nim koncepcjami formy wewnętrznej i *Gehalt*,

³³ Zob. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. II. 2, op. cit., s. 527.

³⁴ SW 18–21.

³⁵ Opieram się na eksperckim przekładzie Stanleya Corngolda. Zob. W. Benjamin, *Two Poems by Friedrich Hölderlin – ‘The Poet’s Courage’ and ‘Timidity’*, [w:] SW.

³⁶ SW 21.

* Por. wyd. polskie: idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 37–42.

** Por. ibidem, s. 40.

„istotnej treści”, zaczerpnął z pism estetycznych Goethego^{*}. Benjamin prawdopodobnie po raz pierwszy spotkał się z tą terminologią w liście Goethego do hrabiego Karla Friedricha von Reinhardta³⁷. Narzekając na społeczną reakcję na powieść z 1809 roku pt. *Die Wahlverwandschaften* (*Pokrewieństwo z wyboru*), Goethe kończy profetycznym tonem, stwierdzając, że jego czytelnicy będą skłonni zaakceptować *das Gedichtete* opowiadania, tak jak zmuszeni byli przystać na niektóre fakty historyczne (*das Geschehene*) – przykładem egzekucja starego monarchy. Termin „forma wewnętrzna” był tłumaczeniem greckiego *endon eidos*^{**}, głównej koncepcji Plotyńskich *Ennead*, skąd poprzez teorie Shaftesbury’ego i Herdera znalazł się w dziele Goethego i w koncepcjach romantyków. Jako kategoria estetyczna termin *endon eidos* stanowił centrum dyskusji jeszcze w czasach Benjamina. Można go odnaleźć w dysertacji Norberta von Hellingratha o Hölderlinowskich przekładach Pindara, a także w pracy Elizabeth Rotten dotyczącej Goethego i Platona³⁸. W organicystycznych koncepcjach literatury i sztuki forma wewnętrzna szybko zyskała status „słowa klucza”, stając się antidotum na arystotelesowską formę empiryczną, a także zaspokajała potrzebę przezwyciężenia dualizmu formy zewnętrznej i ducha. Tym sposobem we wczesnych pismach, w szczególności w komentarzach do *Du théâtre ou nouvel essai sur l’art dramatique* (*Z teatru, czyli nowe eseje o sztuce dramatycznej*) Louis-Sébastien Merciera, Goethe przypisuje formie wewnętrznej magiczną moc kamienia filozoficznego, która mogłaby spojzić ze sobą „naczynie formy (*Gefaß*) i treść, ogień i rzeźką, ożywcza kąpiel”³⁹. Ale jeśli Goethe w liście

³⁷ J. W. Goethe, *Brief Goethes an K. F. von Reinhardt vom 31.12.1809*, [w:] H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen: Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, Bd. I, Frankfurt am Main 1901–1914, s. 862.

³⁸ Zob. E. Schwinger, *Form und Inhalt*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. J. Ritter, Darmstadt 1971; N. von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin: Prolegomena zu einer Erstausgabe* [w:] *Hölderlin – Vermächtnis: Forschungen und Vorträge*, München 1936; E. Rotten, *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, Giessen 1913, [za:] W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, GS I. 1, s. 110 i n.; O. Waltzer, *wprow. do: J. W. Goethe, Jubiläums-Ausgabe*; R. Schwinger, *Innere Form: ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München 1934; idem, *Gehalt im Kunstwerk des Dichters*, Postdam 1927. Aby zapoznać się z nowszymi interpretacjami tego terminu, zob. F. Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton 1971, s. 401–404, 409.

³⁹ J. W. Goethe, *Aus Goethes Birefasche*, [w:] idem, *Weimarer Ausgabe* I, 37, s. 313, [za:] E. Rotten, *op. cit.*, s. 84.

* Idem, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Warszawa 1981.

** Kształt lub forma wewnętrzna różna od duchowej treści.

do Karla Friedricha nie używał wyrażenia „związane poetycko” w znaczeniu technicznym, to Benjamin zmienił wydźwięk tego pojęcia w uwierzytelniający *terminus technicus*, określając je jako li tylko „kategorię estetycznej analizy”^{40*}. We wprowadzeniu metodologicznym „związane poetycko” użykuje wiele różnorodnych specyfikacji. Po pierwsze, jako „szczególna i jedyna w swoim rodzaju sfera, w której zawarte jest zadanie i uwarunkowanie wstępne wiersza, [jest ono] duchowo-naoczną strukturą owego świata, o którym wiersz świadczy”^{41**}. Aby zrozumieć, co Benjamin miał na myśli, używając tych pozornie enigmatycznych sformułowań, należy wyróżnić kilka poziomów analizy. Na poziomie epistemologicznym „związane poetycko” jest strukturą spajającą intuicyjne czy naoczne (*anschaulich*) z intelektualnym czy duchowym (*geistig*) i tym samym przekracza ono różnice pomiędzy władzami ludzkiego poznania. Na poziomie poetyckim „związane poetycko” jest myślane jako niemimetyczna struktura, „wewnątrzświatowa” sieć zależności lub synkretyczny kosmos (w greckim znaczeniu ładu), wewnątrz którego dziedzi: semantyczna, fonetyczna, estetyczna i etyczna zostają zestrojone – każda zależnie od innych. Tak scharakteryzowane „związane poetycko” jest właściwie sferą idealną utworu wyrażoną terminem *Aufgabe* [zadanie], sferą urzeczywistnianą w każdym wierszu i poprzez każdy wiersz. Pod tym względem Benjamin zdaje się opierać na arystotelesowskim modelu *dynamis – energeia*, przynajmniej wtedy, gdy wprowadza dystynkcję pomiędzy formą wewnętrzną *in potentia* a tym, co aktualizuje się w konkretnym utworze. Stąd jego użycie sformułowania *besondere Gestalt* [szczególna postać] czy „jednostkowa (w znaczeniu: indywidualna) konfiguracja”^{42***}. Nade wszystko „związane poetycko” otwiera na królestwo prawdy, *die Wahrheit der Lage* – „prawdy położenia”, która może być realizowana tylko poprzez wypełnianie prawa *poiēsis*, pracy twórczej, czy *Gestaltung*, „postaciowania”. Aby wyjaśnić sens tego artystycznego, poetyckiego zadania, Benjamin przywołuje cytat z Novalisa, zaczerpnięty z jego notatek o płótnie Rafaela Santiago *Madonna Sykstyńska*. Sam cytat nie jest znaczący, póki nie umieścimy go w szerszym kontekście wczesnych prac Benjaminina – mowa o eseju poświęconym Hölderlinowi oraz dysertacji, w której odnosi się on

⁴⁰ SW 19.

⁴¹ SW 18.

⁴² SW 19, 106.

* Por. wyd. polskie: idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 38.

** Ibidem, s. 37.

*** Ibidem, s. 38–39.

do *Darstellungsform* dzieła jako jego „idealnego *a priori*” czy *Daseinprinzip*, by powrócić później w epistemologiczno-krytycznym wstępie do eseju o dramacie żałobnym (*Trauerspiel*). W pracy traktującej o poezji Hölderlina Benjamin przedstawia *das Gedichtete* nie tylko jako wytwór *poiēsis* (*Gestaltung*), ale również jako imperatyw leżący u źródła prawdy poetyckiej:

Tę „prawdę”, którą z takim naciskiem przypisują swoim utworom zwłaszcza najważniejsi artyści, należy rozumieć jako przedmiotowość ich działań twórczych, jako spełnienie danego zadania artystycznego. „Każde dzieło sztuki niesie z sobą jakiś ideał *a priori*, jakąś konieczność, dla której zaistniało” (Novalis). „Związane poetycko” jest w swej formie ogólnej syntetyczną jednością porządku duchowego i naocznego. Ta jedność zyskuje postać szczególną jako forma wewnętrzna poszczególnego utworu^{43*}.

By podkreślić tę formotwórczą genezę, Benjamin zastosował ton i styl bardzo przypominający pracę neokantysty Paula Natorpa pt. *Kant und die Marburger Schule* (*Kant i szkoła marburska*). Rozważając *logos* czy rozum jako źródłowe prawo ludzkiej kreacji, Natorp transponował akt *Gestaltung* z porządku boskiego *Genesis* na ludzki akt formowania, to znaczy w porządek aktów racjonalnej determinacji (*Bestimmung*), które unifikują chaotyczną różnorodność:

„Na początku był akt”, twórczy akt kształtowania przedmiotu, poprzez który człowiek sam siebie stwarzał, esencję swego człowieczeństwa, dzięki której sam się w tym akcie obiektywizował, do głębi i zupełnie dawał wyraz charakteru swego ducha na tym świecie i każdym innym świecie podobnym do tego, który mógłby nazwać swym własnym. Ale podstawę twórczą każdego z tych aktów kształtowania przedmiotu stanowi prawo, pierwotne prawo, kryjące się za wystarczająco dla każdego zrozumiałą nazwą prawa *logosu*, *ratio* czy rozumu⁴⁴.

O ile dla Natorpa ta kreacyjna prapodstawa w końcowym rozrachunku staje się rozumem, o tyle dla Benjamina stanowi poetyckie prawo czy *das Leben im Gesange* [życie w wierszu/pieśni]^{**}. W kolejnym akcie specyfikacji „związane poetycko” przyjmuje znaczenie pojęcia granicznego (*Grenzbegriff*), linii oddzielającej dwie sfery – życia i wiersza. „Związane poetycko” miało być strukturą zapośredniczającą, która tworzyła przejście

⁴³ SW 19.

⁴⁴ P. Natorp, *Kant und die Marburger Schule: verlag gehalten in der Sitzung Kantgesellschaft zu Halle a.S. am 27 April 1912*, Berlin 1912, s. 7.

* Por. W. Benjamin, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 38.

** Ibidem, s. 39.

między dwiema jednościami funkcjonalnymi: ideą zadania (życia) i ideą rozwiązania (wiersza). To *das Gedichtete*, zapewniając równowagę pomiędzy ekstremami, które zarazem łączyło, miało zapobiegać ześlizgnięciu się utworu w jeden z tych porządków: w stronę martwego odtwarzania formy, w „liczy produkt równie obcy sztuce jak naturze” czy w stronę czystej natury, w „wytwór natury uroczy i wolny od sztuczności”^{45*}. Przewyciężając tradycyjny dualizm formalno-treściowy, „związane poetycko” znosiło wirtualną, syntetyczną jedność materii i formy na rzecz „potencjalnego istnienia tych określeń, które w wierszu dane są w sposób aktualny”^{46**}. Pojęcie „życia” w tym kontekście nabywa głębszego znaczenia. Przechodząc do argumentacji, Benjamin stwierdza: „Życie jest w sensie ogólnym „związanym poetycko” wierszy – tak można by powiedzieć; jednakże im bardziej niezmienioną jedność życia artysta stara się przenieść do jedności sztuki, tym większym okazuje się dyletantem”^{47***}. Powyższy fragment nabiera sensu, gdy rozpozna się, że Benjaminowska organicystyczna teoria życia stanowi część długiej tradycji filozoficznej i że w istocie przywołuje skojarzenia z pomysłami Hölderlina. Witalistyczną jedność metafizyczną można odnaleźć w *Hyperionie*, w którym przywołane jest tragiczne zjednoczenie całkowicie sprzecznych mocy, w eseju *O religii (Über Religion)*, w którym przeciwstawione sobie *das höhere Geschick* [wyższe przeznaczenie] i *das höhere Leben* [wyższe życie] prowadzą do *Not* [nędzy], czy w końcu w *Werden im Vergehen* [stawać się, przemijając] uformowanym zgodnie z zasadą *das harmonische Entgegengesetzte* [harmonijnych sprzeczności]. Podążając za owym idealistycznym wątkiem, Benjamin wnioskuje, że pojęcie „życia” należałoby wyjaśniać w terminach zaczerpniętych z kategorii mitu – tutaj nie stanowi już on przeciwieństwa najwyższej filozoficznej prawdy. Jest to powszechniejsza, platońska koncepcja mitu, jednak u niemieckiego filozofa pojawia się później – w eseju poświęconym Goethemu autor korzysta z niej, by oddzielić przyziemną dziedzinę procesów postrzegania zmysłowego od prawdy^{48****}. Wracając do eseju o Hölderlinie, kategoria mitu przywoływała świat absolutnych

⁴⁵ SW 20.

⁴⁶ SW 19.

⁴⁷ SW 20.

⁴⁸ GS I, 162.

* Idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 39–40.

** Ibidem, s. 38.

*** Ibidem, s. 39.

**** Por. idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 77–176.

powiązań i relacji (*Beziehungen*), intensywność zwielokrotnionych połączeń, którym przewodziła dzięki prawu tożsamości (*Identitätsgesetz*)⁴⁹. Determinowane przez wielorakie związki między tym, co intuicyjne, a tym, co rozumowe, pomiędzy światem zmysłowym a dziedziną idei, „związane poetycko” reprezentowało absolutną syntetyczną jedność, rządzoną przez prawo tożsamości. Jak podkreślał Benjamin, prawo to miało zastosowanie na poziomie epistemologicznym, a także stanowiło przykład mitycznej dziedziny, której poemat był świadectwem:

Prawo, wedle którego wszelkie pozorne (*scheinbare*) elementy zmysłowości i idei jawią się jako kwintesencje (*Inbegriffe*) pewnych istotnych, zasadniczo nieskończonych funkcji, będziemy nazywać prawem tożsamości. Oznacza ono syntetyczną jedność tych funkcji. Jedność tę w jej każdorazowo szczególnej postaci poznajemy jako pewne *a priori* wiersza. Wyodrębnienie „związanego poetycko” w stanie czystym, a więc zadania absolutnego, musi po wszystkim, co tu powiedziano, pozostać celem czysto metodycznym, idealnym. Czyste „związane poetycko” przestałoby być pojęciem granicznym – byłoby życiem albo wierszem^{50*}.

Staje się jasne, dlaczego Benjamin wcześniej nazywał wyodrębnianie „związanego poetycko” zadaniem absolutnym czy idealnym. Nie miał przez to na myśli stwierdzenia, że przypomina ono „pustą odmianę nieskończoności” (*Leere Art der Unedlichkeit*), która w konkretnych fragmentach tekstu z 1918 roku przypisana jest neokantowskiej teorii nieskończonego zadania (*unendliche Aufgabe*)⁵¹. Ideałem czystego „związanego poetycko” pozostawało raczej to, że wymykało się ono skończonym procesom poznawczym. W tej mierze, w jakiej metoda estetycznego komentarza była przedmiotem zainteresowania, oznaczało to, że żaden element „związanego poetycko” nie mógł być rozważany oddzielenie, czyli bez równoczesnego wprowadzania w obręb refleksji nieskończonych szeregów innych jednostek funkcjonalnych. Jak mogliśmy się przekonać, Benjamin uchwycił ten fenomen, używając terminu „szereg” (*Reihe*). Mając określone metodologiczne podstawy, zwrócił się następnie w kierunku lektury porównawczej *Dichtermut i Blödigkeit*, podczas której z uporem tropił prawo tożsamości, wykazując, że choć w pierwotnej wersji utworu brakowało organicystycznej jedności,

⁴⁹ Zob. idem, *Identitätsthesen*, [w:] GS IV, 27–29, oraz jego list do G. Scholema z 23 grudnia 1917 roku (idem, *The Correspondence...*, op. cit., s. 105–107).

⁵⁰ SW 20–21.

⁵¹ GS I, 1, 114.

* Por. idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 40.

to jednak ostatecznie była ona restrykcyjnie realizowana. Tropiąc moc transformacji^{52*}, za pośrednictwem której poetyckie prawo tożsamości mogło być ewentualnie realizowane, wskazywał on, jak wady pierwotnej wersji wiersza – wciąż krępujące to prawo przez „znaczłą nieokreśloność naoczności i brak powiązań w tym, co poszczególne”^{53**} – ustępowały miejsca restauracji poetyckiego kosmosu, ładu, w którym prawo tożsamości wyłaniało się z każdej warstwy i ukazywało na każdym stopniu analizy.

Jeśli pierwsza wersja wiersza *Męstwo poety* naznaczona była „znaczłą nieokreślonością naoczności i brakiem powiązań w tym, co poszczególne”⁵⁴, to ten brak uformowania generowany był przez „nieokreśloność zasady nadającej formę”^{55***}. Wiersz raczej emanował światem greckiej mitologii, niż był w micie zakorzeniony. W ten oto sposób temat „przeznaczenie – śmierć poety” nie był w wierszu traktowany immanentystycznie, jako „upostaciowany świat” w jego wnętrzu, ale w analogii do obrazu zachodzącego słońca⁵⁶. Dla porównania *Bojaźń/Otępienie* wypełnia poetycka zasada postaciowania (*Gestaltung*). Na poziomie epistemologicznym oznacza to, że prawo tożsamości wymaga połączenia materii i formy, intuicji i idei oraz tego, co zdeterminowane (*besitmt*), z tym, co determinujące (*bestimmend*). Na poziomie językowym ostatnia wersja utworu przedstawiała sposób, w jaki logika analogii i porównania między poetą a bogiem słońca (Apollem) zastąpiona została przez *Ausgleichung* [zrównanie] Hölderlinowskiego porządku bogów, poetów i ludzi, w ten sposób ustanawiając absolutną równowagę (*Gleichgewicht*), z której zniknął trzeci element – *tertium comparationis*. Poeci, bogowie i śmiertelnicy stali się teraz od siebie zależni, determinują i są determinowani. Pouczająca pod tym względem była prezentacja dwóch porządków – boskiego i ludzkiego – które pozostając względem siebie w „dziwnym zawieszeniu [...] (jak dwie szale pozostające w równowadze, lecz uniesione z ramienia wagi)”^{57****},

⁵² SW 24.

⁵³ SW 22.

⁵⁴ SW 22.

⁵⁵ SW 23.

⁵⁶ SW 23.

⁵⁷ SW 25.

* Por. idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 43 i n.

** Ibidem, s. 41.

*** Ibidem, s. 43.

**** Ibidem, s. 44. Por. również z tezą Novalisa na temat harmonii: Novalis, op. cit., s. 203–204.

wzajemnie się równoważą. Ten obraz ilustruje przejście od logiki konfrontacji do harmonijnego różnicowania w jedność, przedstawiając absolutną poetycką równowagę. Mówiąc inaczej, wyraża on zastąpienie mitologii przez mit. Z racji tego, że w *Blödigkeit* przewyciężane są pokusy świata, którym władają Apollo i greckie fatum, porządek wiersza odchodzi od klasycznej mitologii czy też monumentalnej, alegorycznej natury. Te ostatnie sławione były w Winckelmannowskim opisie rzeźby Apolla Belwederskiego, teoretyzowane zaś w weimarskich pismach estetycznych Goethego. W utworze *Blödigkeit* Hölderlin unika tego schlebiana greckiej formie, otwierając się na orientalną dekoracyjność wielości przeplatających się losów, które wreszcie znajdują swe centrum i spełnienie w męstwie poety, gdy poświęca się on, by ukazać wspólny wszystkim los, czyli śmierć. Odzie *Dichtermut* zarzucał Benjamin, że piękno wielbione w figurze Apolla funkcjonowało w niej jako zasłona dla groźby nadciągającej śmierci (niemiecki termin, jakiego użył tu filozof, to *eingekleidet*)⁵⁸. Tylko dlatego, że poeta wykazał gotowość akceptacji swego losu (*Schicksal*), mógł pokazać, iż w istocie jego poetycki świat jest dobry, a zadanie etyczne⁵⁹. Wiersz jednocześnie przekreślał przewagę codziennego życia, idylliczną naturę (Friedrich Schiller) i pozór tak zwanego naturalnego pokrewieństwa między poetą a ludźmi. Przejście z porządku czystej konieczności do królestwa ograniczonej wolności symbolizował samowolny, a nawet arbitralny krok poetyckiego Geniusza na orientalnie ornamentowanym kobiercu prawdy (*die Wahrheit der Lage*)⁶⁰. Na poziomie metafizycznym forma estetyczna była narzędziem, w którym i dzięki któremu prawda mogła się „wyjawić” jako konstelacja uchwycona w obrazie samej siebie jako „położenia” (*Lage*). Benjamin odnosił się do rozumienia konstelacji poprzez znaczenie terminu *Bilddissonanz*⁶¹. Synestetycznością, łączącą widzenie (*Bild*) i słyszenie (*Dissonanz*), termin ten odpowiadał również Hölderlinowskiemu rozumieniu dysonansu, przedstawionemu w *Über die Vehrfarungswiese des poetischen Geistes (O sposobie postępowania ducha poetyckiego)*⁶². Ikona kobierca w sposób

⁵⁸ GS II, 1, 122.

⁵⁹ GS I, 117.

⁶⁰ O miejscu tej figury w pracach Benjamina i o jej relacjach do twórczości Hölderlina zob. R. Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore and London 1991; idem, *Benjamin's Ground*, "Studies in Twentieth-Century Literature" 1986, Vol. 11, No. 1, s. 5–24.

⁶¹ GS II, 1, 117.

⁶² F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. IV, op. cit., s. 241–265.

znaczący ułatwiła przejście z porządku zmysłowego, porządku minimalnych różnic, dysonansów zjawiskowych, do zjednoczenia w harmonijnym królestwie prawdy.

Zasadą, która zapewnia to przejście bądź przekład między warstwami zjawiskową i rozumową, czy mówiąc inaczej: duchową, jest prawo poetyckie, plastyczna zasada postaciowania – *Gestaltung*. Choć zasada ta stanowiła, że „związane poetycko” mogło być uchwycone jedynie intuicyjnie i w taki sposób przeciwstawione analitycznemu różnicowaniu, Benjamin podjął próbę rozwiązania „splotu postaci” (*Gestaltzusammenhang*) ostatniej wersji omawianego wiersza. Słowo *Gestalt* musi być tutaj rozumiane we wszystkich swych różnorodnych znaczeniach: jako ukryta figura, postać czy kształt, jako plastyczna i estetyczna forma oraz bez wątpienia jako absolutna forma wewnętrzna (*eidōs*). Zatem w złożonej architektonice uniwersum, którą dopiero odkrywa przed nami oda *Blödigkeit*, w stopniu, w jakim każda z figur staje się bardziej związana, włączona w łańcuch powiązań (*Reihen*), otrzymuje też bardziej wyraźną tożsamość. W rezultacie odmienne położenia (*Lagen*) ludzi, poety i bogów zostają przearanżowane, tworząc nowy porządek, nad którym panuje zasada poezji: „Wszelkie postacie zyskują tożsamość w splocie (*Zusammenhang*) losu poetyckiego, wzajemnie się w nim znosząc (*aufgehoben*) w jednej naoczności i jakkolwiek wydawałyby się samowładne, ostatecznie osuwają się z powrotem w regularną stateczność (*Gesetzheit*) śpiewu”^{63*}. Ta zasada dostarcza *Gesetzheit* wiersza – słowo to zawiera w sobie znaczenia formuły *gesetzes Wesen* [stanowienie istoty rzeczy], prawa (*Gesetz*), czyli tego, co ustanowione, i rozważi, przytomności (*Besonnenheit*). Poprzedzając wszelkie formy indywiduacji, czy diltheyowskie *Weltanschauungen* [światopoglądy], zasada ta kształtuje źródło i podstawę poetyckiego kosmosu. Istotę przemożnej i budzącej trwogę siły zasada poetyckiego *Gestaltung* doprowadza do *Versachlichung*, *Vergegenständlichung* [uprzedmiotowienia, reifikacji]⁶⁴ ludzi, poetów i bogów. Benjamin, formułując ten mechanizm uprzedmiotowienia, mógł mieć na myśli operację formalizacji, która spotkała Antygonę i Kreona. Hölderlin zawarł to w swych adnotacjach do tragedii Sofoklesa. Mechanizm opisany przez Benjamina przypominał również zasadę uzewnętrzniania (*Entäußerung*), którą poeta przedstawił w *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* i której podporządkowany został duch⁶⁵. Oznaczała ona, że ludzie

⁶³ SW 25–26.

⁶⁴ GS II, 1, 119.

⁶⁵ Zob. T. W. Adorno, *Parataksa...*, op. cit.

* Por. tłum. polskie: idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 45.

podlegają „zasadzie rozciągłości”^{66*}, a droga (*Gang*) Geniusza i los poety mogą obrać ich kurs. Gdy ludzie mają się stać znakami, symbolami i rozciągłością przestrzeni historycznych zdarzeń (*das Geschehen*), ekspansję tę na powrót przerywa interwencja poety. W taki sposób istnieje tu współzależność czasu i przestrzeni. Fakt ten sygnalizują homonimiczne: *Lage* (położenie, umiejscowienie, usytuowanie), *Gelegenheit* (szansa, sposobność), *gelegen* (właściwy, stosowny) i *verlagen* (przearanżować, przestawiać, prznosić). W zasadzie czas w koncepcji *Augenblick* [chwilowości] sam się uprzestrzenia (*die Plastik der Zeit*), przy nielicznych sposobnościach będąc uchwytywanym przez poetę. Te różnorakie interakcje znajdują swe zmysłowe dopełnienie (*sinnliche Erfüllung*)⁶⁷ czy wydzwięk w dalszej serii homonimów: *Schicksal* (los, przeznaczenie), *Geschick* (los, fortuna, zręczność, wprawa) *geschicht* (czas przeszły prosty od *schicken* – posyłać, kierować, zręczny) i *schicklich* (właściwy, stosowny, trafny). W istocie w tym eufonicznym kosmosie słowa *geschick* i *bestimmt* zyskują szczególnie wydzwięk. *Geshick* powinno więc być tłumaczone nie tylko jako „przesłanie/posłanie” – nośnik temporalnego i teleologicznego znaczenia, ale także jako termin, w którym rezonuje sens zręczności, umiejętności, implikujący znaczenie „przeznaczenia, losu”, o czym traktuje poniższy cytat:

Jako określający i określany jawi się poeta wśród żyjących. Tak jak w imiesłowie biernym przymiotnikowym *geschickt* określenie czasu dopełnia porządek przestrzenny wydarzeń, owo bycie zdatnym, tak tożsamość porządków powraca również w określeniu celu *einem zu etwas* (komuś do czegoś). Jak gdyby poprzez porządek sztuki ożywienie musiało komunikować się podwójnie, wszystko inne pozostaje niepewne, a jednostkowe rozproszenie w obrębie wielkiej rozciągłości zasugerowane jest w owym „komuś do czegoś”. To zdumiewające, jak w tym właśnie miejscu, w którym lud oznaczony jest w sposób w najwyższym stopniu abstrakcyjny, z wnętrza tego wersetu podnosi się jakby nowa postać najkonkretniejszego życia. Jak najgłębszą istotą poety, jego granicą z istnieniem, okaże się stosowne (*das Schickliche*), tak przed żywymi jako treść posłania (*das Geschickte*) jawi się to właśnie: że powstaje tożsamość, w jednej formie – określające i określane, centrum i rozciągłość. Aktywność poety określana jest w zetknięciu (*an*) z żywymi, żywi zaś określają się w konkretnym istnieniu – „komuś do czegoś” – w zetknięciu z istotą poety. Jako znak i pismo nieskończonej rozciągłości jego losu istnieje lud. Samym tym losem jest, jak wyjdzie na jaw później, śpiew [poezja]^{68**}.

⁶⁶ SW 26.

⁶⁷ GS II, 1, 120.

⁶⁸ SW 27–28.

* Idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 46–47.

** Ibidem, s. 48.

Słowo *bestimmt* można tutaj odczytywać w znaczeniu „być określonym”, „mieć tożsamość”, a także w znaczeniach teleologicznym i etycznym: „być zdeterminowanym do czegoś”, „być posłanym do czegoś”. Lud i poeta wzajemnie utwierdzają się w swym losie i ograniczają. To namnożenie znaczeń widoczne jest we frazie *die Wahrheit der Lage*, o ile w znaczeniu *Lage* [położenia] nie dostrzegamy jedynie przestrzennego trwania, lecz również egzystencjalną kategorię sytuacji czy możliwości (*Möglichkeit*), jakie zawiera wyrażenie *in der Lage sein* (być w położeniu, wykonywaniu czegoś). Jest to odpowiednik *Gelegenheit* – kategorii, która w eseju o Goethem, przeciwstawiona *Erlebnis* [przeżyciu, wydarzeniu], niewątpliwie będzie funkcjonować jako etyczny koncept, wskazując, że czas i przestrzeń zostały raz jeszcze połączone. Jak rymowanka, wszystkie z tych homofonicznych wyrazów są zmysłową manifestacją wersu „być dla zabawy zrymowanym” (*Sei zur Freude gereimt*). Rym, jak sugerował Benjamin, miał być zatem zasadą, która zapewni nie substancjalną, lecz funkcjonalną tożsamość. Nie ma wątpliwości, że wbrew esejowi Adorna poświęconemu parataksie interpretacje Hölderlinowskich rymowanych szeregów zaproponowane przez Benjaminą, dając świadectwo „nieskończonym możliwościom rymowania”, nie miały ewokować mechanizmu powiązania zakłócającego, ale raczej wielowątkowe i harmonijne połączenia.

Na powierzchni wiersza ludzie są uprzedmiotowiani w przestrzenne rozwinięcie historii, zaś poziom metafizyczny zamieszkują bogowie, bliżsi królestwu czystych Idei, plastyczności istoty czasu. Tutaj zasada *Gestaltung*, „postaciowania”, przejawia się w fakcie, że bogowie, jak ludzie, stają się funkcją przeznaczenia poety. W tym sensie, wnioskuje Benjamin, wiersz *Blödigkeit* również przywołuje ukryty, wcześniej już wspomniany krytycyzm wobec fichteńskiego idealizmu, a konkretnie wobec Ja absolutnego, które stwarza nie tylko siebie, ale zarazem cały świat. Jednocześnie należy zauważyć, że w Hölderlinowskim uniwersum akty *Selbgestaltung* i *Selbstsetzung* są wyrazem pychy, która prowadzi do upadku w martwą formę⁶⁹:

Postaciowanie, wewnętrzna zasada plastyczna, uległo spotęgowaniu do tego stopnia, że fatum (*Verhängnis*) martwej formy spadło na boga, że – mówiąc obrazowo – plastyczność wynicowała się z wnętrza na zewnątrz i teraz już do reszty bóg stał się przedmiotem. Forma doczesna wtargnęła z wnętrza na zewnątrz, jako

⁶⁹ Tutaj widoczne staje się ewentualne odniesienie do dzieła Shaftesbury’ego pt. *The Moralists*, w którym porządek Martwych Form pełni funkcję pierwszego i najważniejszego stopnia piękna. A. A. Cooper (Shaftesbury), *Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings: In English with German Translation*, Stuttgart 1981, s. 335.

wprawiona w ruch (*als Bewegtes*). Ów niebianin zostaje *przyniesiony*. Oto najwyższy wyraz tożsamości: grecki bóg bez reszty pada ofiarą własnej zasady, postaci. Wyjaśnia się sens najwyższej zbrodni: *hybris*, w pełni osiągalna tylko dla boga, przekształca go w martwą postać. Nadawać sobie samemu postać – to właśnie nosi miano *hybris*. Bóg przestaje określać kosmos śpiewu – to raczej istota śpiewu swobodnie – za pomocą sztuki – wybiera sobie przedmiotowość; to śpiew przynosi boga, skoro bogowie stali się urzeczowionym byciem świata w myśli^{70*}.

Poprzez taki sposób interpretowania dominacji niebian – jako dialektycznego zwrotu-upadku w martwą formę, co oznaczałoby, że także oni są *przyniesieni* [przywiedzeni] – Benjamin z zamysłem odwraca porządek logiczny zawierający się w słowie *theos*, które posiada przeciw swój źródłosłów w *thesis* – ustanawianiu⁷¹. Ostatecznie zasada uprzedmiotowienia (*Vergegenständlichung*) stanowi o tym, że w końcowej analizie wiersza również poeta ulega działaniu defenomenalizacji. Zamiast odniesienia do instancji *Selbgestaltung*, jako prometejskiego aktu samostanowienia, strofa szósta *Blödigkeit*: „Sami zaś stosowne przynosimy dłonie” opisuje kłopotliwe położenie wyrażone w ewentualnym uprzedmiotowieniu poety. Wydając się na pastwę śmierci, poeta stawał się „zasadą postaci [*Gestalt*]”^{72**}, zarazem więc ustanawiał granicę z życiem. Jak pisze Benjamin, poeta „przynosi swoje dłonie i przynosi niebian. Stanowcza cezura tego wersu pokazuje dystans, jaki poeta winien zachować wobec wszelkiej postaci i świata jako ich jedność”⁷³. Wraz z odwołaniem się do dwudziestego drugiego listu Schillera ze zbioru *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Listy o estetycznym wychowaniu człowieka)* dla Benjamina staje się oczywiste, że śmierć poety nie jest prostym wyrazem jego nieuniknionego przemijania⁷⁴. Na określenie rozwiązania wiersza Schiller używa sformułowania „treściowe powiązanie poprzez formę”, a zatem zanik albo eliminacja treści odgrywają istotną rolę w ustanowieniu tożsamości postaci i bezpostaciowości. W rzeczywistości – lub jak sugeruje Benjamin – znaczy to w końcu, że zadanie pobudzania do życia może się dokonywać poprzez doświadczenie śmierci. W wierszu *Blödigkeit* odwaga nie jest już rozumiana jako indywidualna zaleta czy cecha z pierwszej wersji utworu,

⁷⁰ SW 32.

⁷¹ Zob. D. Heinrich, *Hölderlin über Urteil und Sein*, „Hölderlin-Jahrbuch”, 14, s. 88.

⁷² SW 35.

⁷³ SW 35.

⁷⁴ SW 35.

* Por. idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 54–55.

** Ibidem, s. 58–59.

lecz oznacza pokorne, bierne pogodzenie się ze śmiercią. Jest ona duchową zasadą spajającą poetycki ład. W granicznej sytuacji śmierci⁷⁵, która jest najwyższym stopniem zubożenia, martwy bohater-poeta ocala świat, ofiarowując zadośćuczynienie i *Versachlichung* za budzące grozę siły, które gnębią ciało⁷⁶. Zdecydowane uznanie śmierci poprzez zdefiniowanie jej jako relacji ze światem staje się centrum, ku któremu ciągną różnorodne poetyckie związki (*Beziehungen*):

Świat martwego bohatera to nowy świat mityczny, nasycony niebezpieczeństwem: to właśnie świat drugiej wersji wiersza. Zapanowała w nim bez reszty zasada duchowa: zjednoczenie poety-bohatera ze światem. Poeta nie musi obawiać się śmierci, żyje bowiem w centrum wszystkich odniesień. Zasadą „związanego poetycko” w ogóle jest wyłączone panowanie odniesienia. W tym konkretnym utworze jest ono upostaciowane jako męstwo: jako najbardziej wewnętrzna tożsamość^{77**} ze światem, z której wypływają wszelkie tożsamości naocznego z duchowym^{77**}.

Duchowa zasada heroicznego utożsamienia ze światem w ten oto sposób stanowi punkt porównawczy (*Vergleichbarkeit*)⁷⁸ pomiędzy *Odważą poety* a *Bojaźnią/Otępieniem*, w rzeczywistości będąc konkretnym przejawem „związanego poetycko” wierszy. Ale heroiczna poetycka śmierć ma oddźwięk w tematyce, która wychodzi poza granicę poezji Hölderlina, wskazując na zadłużenie w idealistycznej filozofii tragedii, co zostało wykazane w pracach Adorna, Szondiego czy Lacoue-Labarthe’a⁷⁹. Śmierć poety jako istota *Bojaźni/Otępienia* jest świadectwem katartycznej, uświęconej struktury, osławionej w Schellingańskich *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (*Listy o dogmatyzmie i krytycyzmie*), w Hölderlina *Die Bedeutung der Tragödien* (*O znaczeniu tragedii*), jak również w jego *Uwagach* do tłumaczeń Sofoklesa. Nigdzie jednak nie ma tak wyraźnego nawiązania do dziedziny tragicznej śmierci, jak w rozumieniu terminu „cezura” (*Zäsur*)

⁷⁵ Znaczenie śmierci jako sytuacji granicznej (*Grenzsituation*) zob. K. Jaspers, *Tod*, [za:] *Der Tod in der Moderne*, Hrsg. H. Ebling, Frankfurt am Main 1984, s. 63–70.

⁷⁶ SW 34.

⁷⁷ SW 34.

⁷⁸ SW 23.

⁷⁹ P. Lacoue-Labarthe, *Die Zäsur des Spekultativen*, trans. W. Hamacher, P. Krumme, „Hölderlin Jahrbuch” 1980, Vol. 81, s. 203–231 [wyd. polskie: *Cezura spekulatywności*, [w:] idem, *Typografie*, tłum. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014]; P. Szondi, *Versuch über das Trägische*, [w:] idem, *Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1978.

* W. Benjamin, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 58–59.

** Ibidem, s. 57.

zaproponowanym przez Benjaminą. W istocie termin ten przywołuje rozrywający efekt prozodyczny wyrażony gestem dłoni poety z końcowych wersów *Blödigkeit*. Nieprzypadkowo termin „cezura” pojawia się u Hölderlina po raz pierwszy w notatkach do *Edypa*, gdzie jako przeciwrytmiczne wkroczenie czystego słowa (*das reine Wort*) ustanawia konieczną przeciwwagę dla ekstatycznej tragicznej manii i tragicznego przesłania, które samo w sobie jest puste, pozbawione formy/postaci i granic (*ungebundenste*). Przywołując porządek tragiczny, Benjamin przekracza granicę poezji lirycznej, chociaż sam Hölderlin, by określić naturę tragicznej równowagi (*Gelichgewicht*), ucieka się jedynie do mechaniki poetyckiego metrum (*Silbenmaß*).

Benjamin twierdzi, nawiązując tym samym do „mystycznej zasady orientalnej”⁸⁰, że *Blödigkeit*, poza ustanowieniem znaczenia śmierci poety, jego „samousunięcia” jako wkroczenia tragicznej cezury, tworzy również przeciwwagę dla greckiej zasady postaciującej:

Jest w niej najwyższa nieskończona postać i bezpostaciowość, doczesna plastyczność i przestrzenne istnienie, idea i zmysłowość. I każda funkcja życia w tym świecie jest losem, podczas gdy w wersji pierwszej los w tradycyjny sposób określał życie. To zasada orientalna, mistyczna, przewyżczająca granice, która tak widocznie znosi w tym wierszu wciąż od nowa zasadę grecką, postaciującą, która stwarza duchowy kosmos z czystych odniesień naoczności, zmysłowego istnienia, gdzie to, co duchowe, jest tylko wyrazem funkcji dążącej do tożsamości^{81*}.

Treść cytatu po raz kolejny jasno wskazuje, że Benjamin posłużył się tutaj poetyckimi i filozoficznymi przekonaniem Hölderlina. Chciał też nawiązać do słynnego listu poety do Friedricha Wilmansa z 20 października 1803 roku, którego treść stanowi apoteoza brzemiennego w skutki elementu orientalnego kryjącego się jeszcze w tragediach Sofoklesa. Ta orientalna, mistyczna zasada w tym samym stopniu związana jest z mocno eksploatowaną w poezji Hölderlina figurą Dionizosa, którą później posłużył się Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, przeciwstawiając element dionizyjski *principium individuationis* apollińskiego pozoru (*Schein*). Wiele lat później Benjamin w swej książce poświęconej dramatomu żalobnemu mógł skrytykować Nietzschego za brak filozoficznej trzeźwości, zmieniający człowieka w zwyczajne zjawisko (*Erscheinung*), co pozbawiało filozofię tragedii wymiaru etycznego i historycznego.

⁸⁰ GS II, 1, 124.

⁸¹ SW 34.

* Por. wyd. polskie: idem, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 57–58.

Co można wywnioskować z tej orientalnej zasady, pojawiającej się na końcu eseju poświęconego Hölderlinowi? W sekcjach końcowych dysertacji, którą można było równie dobrze zakończyć omawianą figurą z Hölderlina, wskazane są wyraźne podobieństwa pomiędzy koncepcjami Autora i Poety. We wnioskach ze swej interpretacji porównawczej *Męstwa poety* i *Bojaźni/Otępienia* Benjamin sugerował, że ekscentryczna dziedzina śmierci, zanik materii, dominacja formy, wtargnięcie cezury inicjowały przejście do wyższego, uświęconego porządku *misterium*. Poświęcenie poety poprzez śmierć przesądza o nagłym i nieoczekiwanym wyłonieniu się mitycznie czystego świata, znajdującego się w centrum poetyckiego uniwersum Hölderlina pod nazwą „świętej trzeźwości” (*heilige Nüchternheit*). Na wyżynach samozatrącenia poety i ekstatycznego wkroczenia ekscentrycznej śmierci objawia się święta trzeźwość. Co do dalszej kompozycji tego paradoksalnego porządku, Benjamin domyka swój esej nawiązaniem do Hölderlinowskiego wiersza *Jesień* (*Der Herbst*), wywodzącego się z okresu upadku w szaleństwo czy *geistige Unmachtung*, duchowej niemocy poety. „Sagi, co oddalają się od ziemi, [...] zwracają się ku ludzkości”^{82*}. Urywając rozważania o szaleństwie, Benjamin do wnętrza poetyckiego dyskursu o twórczości Hölderlina wprowadza temat pokrewny. Przywołując następujący wers z hymnu *Patmos*: „Wo aber Gefahr ist, wächst/ das Rettende auch” (lecz gdzie jest niebezpieczeństwo, wzrasta także to, co ocala)^{**}, Benjamin daje do zrozumienia, że moment katastrofy można odwrócić i ocalić w możliwości nadchodzącego zbawienia. W noc szaleństwa Hölderlin zachowuje formę trzeźwości, czy „uświęconej pamięci” (*das heilige Gedächtnis*)⁸³, by posłużyć się drugą strofą elegii *Chleb i wino*. I choć wiersz *Jesień* mówi o wzlocie mitów (*Sagen*), to jednocześnie kategorycznie zapowiada ich powrót na ziemię. Jakkolwiek fatalnie mogłoby się jawić położenie poety, to ostatecznie poniesione w imię ludu cierpienie w śmierci może być zbawcze dla całego świata.

⁸² SW 36.

⁸³ F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. II, op. cit., s. 90.

* W. Benjamin, *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina...*, op. cit., s. 60.

** F. Hölderlin, *Patmos*, tłum. S. Napierski, [online] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/patmos.html> [dostęp: 33.03.2017]

V

W odpowiedzi na pytanie, jak właściwie interpretować status poetyckiej śmierci (tymi rozważaniami Benjamin zamyka swą narrację), pomocne może być sięgnięcie do późniejszego eseju o *Powinowactwach z wyboru* (*Wahlwerwandschaften*)* Goethego. Oferuje on bowiem nie tylko prostą odpowiedź na postawione pytanie, ale też pewien namysł nad kategoriami krytycznymi wykorzystanymi w eseju o Hölderlinie⁸⁴. Jak pokazały wcześniejsze fragmenty poświęcone esejowi o *Wahlwerwandschaften*, stanowi on próbę zrozumienia zasad trójstopniowej struktury dialektycznej, której trzy części miały być wyrażone w trzech określeniach: „mityczne jako teza”, „odkupienie jako antyteza” i „nadzieja jako synteza”⁸⁵. Tym samym esej stanowi antycypację pracy dotyczącej dramatu żałobnego – *Trauerspielbuch*, a konkretnie tekst o Goethem jest wyrazem dążenia do zwrotu w stronę historiozofii i przekroczenia dualistycznego i antydialektycznego neokantowskiego schematyzmu. Za sprawą dialektycznego sprzężenia komentarza i krytyki, wiedzy (*Erkenntnis*) i prawdy, piękna i wzniosłości, oraz *Schein* (*videtur*) [pozoru] *Sachgehalt* [zawartości treściowej] i *Schein* (*lucet*) [blasku] *Wahrheitsgehalt* [zawartości prawdy] esej wyraźnie komplikuje model *dynamis-energeia* z pracy o poezji Hölderlina, unikając jednak całkowitego zerwania z owym tekstem. W pierwszej części eseju poświęconego Goethemu Benjamin ponownie wprowadza termin *das Gedichtete*, ale tym razem wydaje się, że czyni to, by określić „mityczną warstwę tworzywa dzieła”^{86**}. „Mityczne” już nie oznacza absolutnych powiązań odkrytych w poetyckim prawie postaciowania (*Gestaltung*), ale raczej powierzchowność naturalnego świata rządzonego przez los (*Schicksal*); ten ostatni z kolei nie oznacza przeplatania się wątków treściowych i etycznych, ale jest znakiem przedetycznego świata, którym włada poczucie winy i tak zwany czas pasożytnący z eseju *Los i charakter*^{***}, wieczny powrót tego samego. Teoria tragedii rządzi zarówno Benjaminowską interpretacją poezji Hölderlina, jak i odczytaniem *Pokrewieństw z wyboru*

⁸⁴ Bardziej rzetelną interpretację eseju poświęconego Goethemu znaleźć można w: B. Hassen, op. cit., rozdz. 5.

⁸⁵ GS 835–837.

⁸⁶ SW 314.

* Wyd. polskie: idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 97–176.

** Ibidem, s. 120.

*** Zob. ibidem, s. 66.

Goethego. Jeśli w ciszy „niemej surowości” tragicznego bohatera *ex negativo* trwa wzniosłość tragedii, to ten sam nastrój ciszy uobecnia główna postać kobieca opowiadania, czyli Otylia. By zadośćuczynić mitycznym zasadom natury, które wyłaniają się jako naruszające prawa i instytucję małżeństwa, Otylia musi poddać się śmierci, czyli formie tragicznej. Wychodząc poza narrację powieści, Benjamin dostrzegł aspekt tego samego mitycznego losu w imieniu, które nadał Goethemu Jean Paul, a mianowicie „Olimpijczyk” – „nazwie mrocznej, zatopionej w sobie, mitycznej natury, która oniemiała i zastygła w głębi arcyzmu Goethego”⁸⁷. Moc tego, co mityczne, mogłaby być wydobyta z biografii Goethego, w szczególności z jego specyficznej tęsknoty do ciszy i tajemnicy, z chęci zniszczenia wszelkich wcześniejszych szkiców opowiadania. Z tego zestawu elementów Benjamin wyciąga następujący wniosek:

O ile istnienie treści rzeczowych zostało zamaskowane w ten właśnie sposób, o tyle ich istota kryje się sama. Wszelkie znaczenie mityczne szuka tajemnicy. Dlatego mówiąc o tym akurat dziele, Goethe – pewny swego – mógł stwierdzić, że to, co w nim „skondensowane” przez poezję (*das Gedichtete*), broni swego prawa nie gorzej niż to, co się naprawdę wydarzyło. Takie prawo zawdzięczamy tu istotnie, w sarkastycznym sensie tego zdania, nie poezji, lecz temu, co „związane poetycko” (*dem Gedichtetem*) – mitycznej warstwie tworzywa dzieła⁸⁸.

Pomimo to, zachowując dialektyczny ruch ukazany w opowiadaniu, grobowa cisza i mityczna tajemniczość zostały podniesione do poziomu eschatologicznej nadziei i manifestacji boskiej tajemnicy apokaliptycznej. Jądro odkupienia było ukryte u podstaw mityczności opowiadania, w formie noweli o „osobliwych młodych sąsiadach”. Nowela ta, prezentując przejście od fałszywego blasku zwyczajnego estetyzmu do dziedziny etyki i prawdy, wyrzucała z siebie boskie, zbawcze iskry światła. W zwrocie ku Sørenowi Kierkegaardowi Benjamin postawił za wzór figurę indywidualności (*die Einzelne*)⁸⁹, „moralną jednostkowość odpowiedzialności”^{90*}, którą przeciwstawił swej wcześniejszej koncepcji bohatera, funkcjonującego jako figura kozła ofiarnego czy cierpiącego za wspólnotę. Utrzymywał, że „naturę mityczną ma wszelkie przedstawicielstwo w dziedzinie moralnej,

⁸⁷ SW 314.

⁸⁸ SW 314.

⁸⁹ GS 184.

⁹⁰ SW 322.

* Idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 131–132.

od patriotycznego «jeden za wszystkich», po ofiarną śmierć Zbawiciela⁹¹. Bez wątplenia mierzył tutaj w Hölderlinowską figurę poety (*Einer für Alle*) nie mniej niż w chrześcijańskiego Chrystusa. Nade wszystko jednak jego polemika skierowana była przeciwko psychologiczno-biograficznemu studiom nad Goethem prowadzonym przez Friedricha Gundolfa czy przeciw czci oddawanej poecie przez Georgego, który traktował go jako pół-boga, kreatora i prapodstawę (*Halbgott, Schöpfer, Urgrund*). Tak samo jak w eseju poświęconym Hölderlinowi, przedstawił on *hybris* jako złudzenie możliwości samoupostaciowania, autokreacji czy bycia swą własną podstawą: „Tymczasem życie człowieka, choćby i twórczego, nigdy nie jest życiem stwórcy. Równie bezzasadne jest interpretowanie go jako życia herosa, które samo sobie nadaje postać (*Gestalt*)”^{92*}. W takim kontekście Benjamin ponownie wprowadza Hölderlinowski obraz *Geniusza* i *die Wahrheit der Lage*. Jeśli poeta ma sprostać antycznemu powołaniu, musi wykorzystać *Gelegenheit* (szansę czy okoliczność), a to warunek radykalnie przeciwstawny wobec Diltheyowskiej witalistycznej koncepcji (poetyckiego) *Erlebnis* (żywego doświadczenia). Ten akt skorzystania z okoliczności oznaczałby gwałtowne wyrwanie się z mitycznej sieci poprzez etyczne decyzje, *Entscheidungen*, wstąpienie do królestwa prawdy. W przeciwieństwie do narracyjnej konstrukcji powieści traktującej o miłosnym kwadracie pomiędzy Edwardem a Charlottą, kapitanem a Otylią, opowiadanie oferuje „czystsza obietnicę”^{93**}, rzucając światło na Hadesowy zmierzch powieści^{94***} i obiecując dzień *Entscheidung* (rozstrzygnięcia, decyzji) dzięki bliższemu zgubie skokowi tych osobliwych dzieci. W tym nowym moralnym świecie mityczna cisza i niezdolność Otylii do powzięcia decyzji zastąpione zostają przez moralną moc słowa czy głosu sumienia:

Jeśli bowiem gdziekolwiek świat moralny zostaje rozjaśniony duchem języka, to dzieje się tak właśnie w decyzji. Żadna decyzja moralna nie może zostać wprowadzona w życie, jeśli nie przybrała postaci językowej – jeśli nie stała się w tej postaci przedmiotem komunikatu^{95****}.

⁹¹ SW 322.

⁹² SW 324.

⁹³ SW 329.

⁹⁴ SW 331.

⁹⁵ SW 336.

* Idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 134.

** Por. ibidem, s. 142-144.

*** Por. ibidem.

**** Ibidem.

W trzeciej, podsumowującej części eseju – oryginalnie zatytułowanej *Nadzieja* – Benjamin powraca do cezury. W kontekście szerokiej refleksji nad naturą piękna i wzniosłości autor przywołuje tę Hölderlinowską figurę, by ukazać interakcje zachodzące pomiędzy tymi dwoma porządkami. Teraz, połączona z uwagami o *Entscheidung*, cezura niesie z sobą treść o znaczeniu etycznym, tragicznym i teologicznym, tym samym odsłaniając sposób, w jaki proces artystycznej kreacji może być istotowo ufundowany w etyczno-teologicznym wymiarze. Cezura miała bowiem przedstawiać bliskie apokaliptycznemu gwałtowne wtargnięcie tego, co pozbawione wyrazu, w dziedzinę piękna, której pozornie gładka powierzchnia została naruszona przez tajemnicze, wzniosłe słowo przeciwstawione wymowie. Łącząc swe spostrzeżenia z Hölderlinowską poetyką, Benjamin odnotował:

„Zachodnia trzeźwość Junony”, którą Hölderlin [...] przedstawiał jako niemal nieosiągalny cel wszelkiej uprawianej w Niemczech sztuki, to tylko inne określenie owej cezury, w której wraz z harmonią zamiera wszelkie wyrażanie, by oddać przestrzeń sile (*Gewalt*) pozbawionej wyrazu w obrębie środków sztuki^{96*}.

Fundujące metafizykę artystycznego tworzenia wkroczenie tego ograniczającego słowa użycza formy chaosowi i chociaż nie jest zdolne, by „oddzielić w sztuce pozór od istoty”, to – jak dodaje Benjamin – „nie dopuszcza do ich zmieszania”, tym samym rozbijając estetyczny pozór fałszywej, błędzącej absolutnej totalności^{97**}. Antycypując krytykę symboli estetycznych z książki o niemieckim dramacie żałobnym (*Trauerspielbuch*), esej ów w swym zarysie zapowiada późniejszą teorię estetycznej fragmentacji: „Dopiero ono [pozbawione wyrazu słowo – przyp. tłum.] dopełnia dzieło, rozbijając je na części, czyniąc z niego fragment prawdziwego świata, torso symbolu”^{***}. Ostatecznie Hölderlinowska cezura symbolizuje również rodzaj epifanii, do której każdy porządny krytycyzm powinien zmierzać. Obdarzony słabą apokaliptyczną mocą, prawdziwy krytycyzm (*Kritik*) potrzebuje rozniecić żywy ogień prawdy z martwych prochów dosłownego komentarza. Czytana wbrew esejowi o Hölderlinie figura cezury może na pierwszy rzut oka wydawać się zaledwie powtórzeniem głównych tendencji interpretacyjnych z tamtego tekstu, kolejną

⁹⁶ SW 341.

⁹⁷ SW 340.

* Idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 156.

** Ibidem, s. 155.

*** Ibidem.

wariacją na dobrze znany temat. Czy w istocie nie przywodzi ona na myśl nagłego i nieoczekiwanego zmanifestowania się trzeźwości, uświęconej podstawy utrzymującej równowagę zróżnicowanych warstw znaczeniowych – etycznej, estetycznej czy teologicznej? Jednak nic nie może być bardziej mylące niż założenie, że esej poświęcony Goethemu ustanowił jedynie synkretyczny ład, opanowany przez metafizyczność absolutnych powiązań. Gdyby przyjrzeć się raz jeszcze młodzieńczym pracom Benjamina, okazałoby się, że odszedł on zarówno od organicznego języka mitu i losu, jak i od modelu *endon eidos*, na którym opierał swe rozróżnienie dwu wierszy: *Dichtermut* i *Blödigkeit*. Jednakże – co wciąż o wiele bardziej znaczące – interpretacja jako całość doprowadziła do wkroczenia odmiennego elementu zakłócającego, gdy w końcowych zdaniach eseju o *Powinowactwach* Goethego pojawiła się nagle nowa koncepcja ironii – idea stanowiąca przeciwieństwo tego, co filozof przedstawił w swej dysertacji. Kończąc objaśnienia do tragicznej miłości Otylii i Edwarda, z powieściowej narracji Benjamin wyróżnia jedno zdanie: „Nadzieja jak gwiazda spadająca z nieba zaświtała nad ich głowami”⁹⁸. Według spekulacji Benjamina z powyższego obrazu wyłania się „najbardziej paradoksalna, najbardziej ulotna nadzieja”, która „wynurza się ostatecznie z pozoru pojednania (*Schein der Versöhnung*)”⁹⁹. Na poziomie narracji nadzieja ta wskazuje na możliwe pojednanie i nieśmiertelność osiągnięte poprzez śmierć czekającą tragicznych kochanków. Ów fragment we właściwym dla siebie stylu Benjamin obdarzył możliwością wielu estetycznych i filozoficznych interpretacji. Jeśli bowiem te końcowe zdania mówią o dialektycznym pozorze pojednania, to oczywiste jest, że jednocześnie uruchamiają dialektyczny mechanizm *Schein der Versöhnung*, wobec którego konkluzja z nich pozostaje wątpliwa. Faktycznie termin *Schein* jest więcej niż dwuznaczny o tyle, o ile może znaczyć zarazem „blask” i „pozór” pojednania¹⁰⁰. Wtedy rozumiany jako negatywna możliwość ironii refleksyjnej, teraz wygrywa swą diaboliczną melodię w podwojonym brzmieniu *Schein*. Aby upewnić się co do oczywistych treści ukazanych w eseju poświęconym Goethemu, należy przede wszystkim stwierdzić, że Benjamin prezentuje tam swą niezachwianą wciąż wiarę w boską,

⁹⁸ SW 354–355.

⁹⁹ SW 355.

¹⁰⁰ SW 355.

* Idem, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, op. cit., s. 175.

** Ibidem.

*** Ibidem.

uświęconą naturę estetycznego piękna i teleologię boskiego porządku historii. Utrzymuje bowiem, iż na dłuższą metę ludzka historia sprowadza się do koniecznego opuszczania zasłony, której rąbka do chwili apokaliptycznego końca czasu nie można uchylić, by odsłonić jej świętą tajemnicę. Należy jednak zwrócić szczególną uwagę na fakt, że Benjamin niepewnie porzuca samoograniczający się harmonijny formalizm, wedle którego rozwiązywał zawilosci eseju traktującego o późnej poezji Hölderlina. Pomimo pozornie zamkniętej struktury gładką powierzchnię interpretacji *Powinowactw* przecina pęknięcie. Dwuznaczny fragment o *Schein der Versöhnung* otwiera szerszą perspektywę interpretacyjną, pełną znaczeń, których Benjamin nie zgłębi, póki nie zwróci się w stronę janusowego oblicza alegorii ze studium o dramacie żałobnym (*Trauerspielbuch*). Dopiero w historyczno-filozoficznej analizie trzeźwości pojawia się posągowa, alegoryczna postać dzieła sztuki, dzięki której filozof zdecydowanie zakwestionował metafizyczność absolutnych powiązań z eseju o późnej poezji Hölderlina, mimo że nigdy rzeczywiście nie porzucił choćby przypadkowych i pozornie niewiążących zmagających z absolutem.

tłum. Jakub Górski

Bibliografia

1. Adorno T. W., *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, wyb. L. Budrecki, tłum. A. Wołkowicz, Warszawa 2005.
2. Adorno T. W., *Parataxis: on Hölderlin's late poetry*, [w:] idem, *Notes to Literature*, vol. 2, ed. R. Tiedemann, trans. S. W. Nicholson, New York 1992.
3. Adorno T. W., *Parataxis: Zur Späten Lirik Holderlins*, [w:] idem, *Noten zu Literatur*, Frankfurt am Main 1974.
4. Benjamin W., *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina. Dichtermut – Blödigkeit*, tłum. A. Wołkowicz, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, red. A. Lipszyc, Kraków 2012.
5. Benjamin W., *Illuminations*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn, New York 1969.
6. Benjamin W., *The Concept of Criticism in German Romanticism*, [w:] idem, *Selected Writings. 1913–1926*, vol. 1, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge, MA and London 1996.
7. Benjamin W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910–1940*, eds. G. Scholem, T. W. Adorno, trans. M. R. Jacobson, E. M. Jacobson, Chicago–London 1994.
8. Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. R. Tiedemann, G. Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt am Main 1972.
9. Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, red. A. Lipszyc, Kraków 2012.

10. Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013.
11. Cooper A. A. (Shaftesbury), *Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings, in English with German Translation*, eds. W. Benda et al., Stuttgart 1981.
12. *Der Tod in der Moderne*, Hrsg. H. Ebling, Frankfurt am Main 1984.
13. Fichte J. G., *Teoria wiedzy*, tłum. M. J. Siemek, Warszawa 1996.
14. Frank M., Kurz G., *Ordo inversus: zu einer Reflexionfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, [w:] *Geist und Zeichen: Festschrift für Artur Henkel*, Heidelberg 1977.
15. Gasché R., *The Sober Absolute: on Benjamin and early Romantics*, "Studies in Romanticism" 1992, Vol. 31.
16. Goethe J. W., *Brief Goethes an K. F. von Reinhardt vom 31.12.1809*, [w:] H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen: Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, Bd. I, Frankfurt am Main 1901–1914.
17. Goethe J. W., *Wybór pism estetycznych*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Warszawa 1981.
18. Hanssen B., *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkley, California 1998.
19. Heinrich D., *Hölderlin über Urteil und Sein*, "Hölderlin-Jahrbuch", 14, s. 73–96.
20. Heinrich D., *Hölderlin on Judgement and Being*, [w:] idem, *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin*, Stanford 1997, s. 71–89.
21. von Hellingrath N., *Pindarübertragungen von Hölderlin: Prolegomena zu einer Erstausgabe* [w:] *Hölderlin – Vermächtnis: Forschungen und Vorträge*, München 1936.
22. Hölderlin F., *Essays and Letters on Theory*, trans. and ed. T. Pfau, Albany, New York 1988.
23. Hölderlin F., *Patmos*, tłum. S. Napierski, [online] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/patmos.html> [dostęp: 33.03.2017].
24. Hölderlin F., *Pod brzemieniem mego losu*, tłum. i oprac. W. Milska, W. Markowska, Warszawa 1982.
25. Hölderlin F., *Reflexion*, [w:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. VI. 1, Stuttgart 1961.
26. Jameson F., *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton 1971.
27. Jennings M., *Benjamin as a Reader of Holderlin. The Origins of Benjamins Theory of Literary Criticism*, "German Quaterly" 1983, No. 56.
28. Klotz V., *Geschlossene und offene Form in Drama*, München 1960.
29. Lacoue-Labarthe P., *Die Zäsur des Spekulativen*, trans. W. Hamacher, P. Krumme, "Hölderlin Jahrbuch" 1980, Vol. 81.
30. Lacoue-Labarthe P., *Typografie*, tłum. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014.
31. Nägele R., *Benjamin's Ground*, "Studies in Twentieth-Century Literature" 1986, Vol. 11, No. 1.
32. Nägele R., *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore and London 1991.
33. Natorp P., *Kant und die Marburger Schule: verlag gehalten in der Sitzung Kantgesellschaft zu Halle a.S. am 27 April 1912*, Berlin 1912.
34. Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.

35. Rotten E., *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, Giessen 1913.
36. Ryan L. J., *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960.
37. Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972).
38. Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007.
39. Scholem G., *O głównych pojęciach judaizmu*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1989.
40. Scholem G., *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, New York 1981.
41. Schwinger E., *Form und Inhalt*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. J. Ritter, Darmstadt 1971.
42. Schwinger E., *Gehalt im Kunstwerk des Dichters*, Postdam 1927.
43. Schwinger R., *Innere Form: ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München 1934.
44. Szondi P., *Überwindung der Klassizismus: Der Brief an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801*, [w:] idem, *Schriften*, Frankfurt am Main 1978.
45. Szondi P., *Versuch über das Trägische*, [w:] idem, *Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1978.