

HEIDEGGER I SZTUKA

WSTĘP

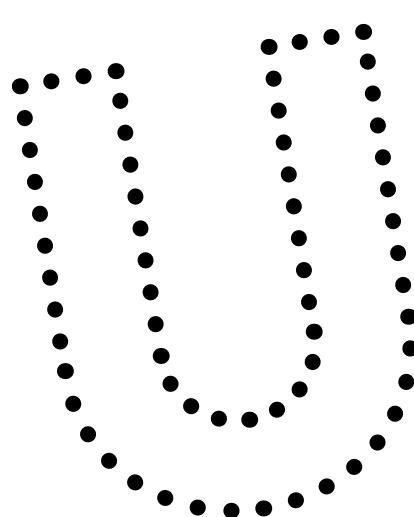
Red. Bogusław JASIŃSKI

Przedstawiamy poniżej teksty, dla których inspiracją było heideggerowskie czytanie sztuki. Nie tylko jednak w perspektywie jego rozprawy pt. *Źródło dzieła sztuki*, lecz także uwzględniające całą jego filozofię. A zatem tropić będziemy również wszelkie możliwe implikacje estetyczne wynikające z badań tego filozofa nad metafizyką, teorią poznania czy też teorią bytu. Krótko mówiąc, interesuje nas nie tylko to, co on sam *explicite* powiedział i napisał na temat sztuki, lecz także to, co mógł lub też co powinien powiedzieć, wychodząc od najogólniejszych refleksji filozoficznych.

Najbardziej jednak interesującym wątkiem dla współczesnego krytyka i artysty powinna być refleksja nad samym statusem przedmiotu artystycznego. Jeśli bowiem jest tak, że dzieło sztuki o tyle tylko jest dziełem, o ile tak o nim stanowi sam twórca, to w takim razie konstatacja ta być może otwiera perspektywę na taką estetykę, która rezygnując z przedmiotowego i statycznego traktowania sztuki, może być w stanie oddać mowę dyskursywną zarówno współczesny performance, jak i w ogóle wszelkie manifestacje sztuki efemerycznej. Niewątpliwie kusząca to perspektywa i warta zastanowienia się. Tylko czy ktoś w ogóle może jej sprostać?

Czymże bowiem są owe słynne buty van Gogha, które opisuje Heidegger w *Źródle dzieła sztuki*? Bo przecież nie tylko określonym rysunkiem, znaczoną formą i barwą, ale całą historią, która wpisuje się w sam przedmiot. Heidegger emfaticznie zatem pisze o trudzie prostej chłopki, która codziennie wyrusza w pole, by zapewnić pożywienie dla rodziny, o prawdzie, która jest wcielona w przekrzywione i zabłocone cholewki jej butów, itd., itd. Tak oto pewna *stori*, jako żywo nieplastyczna, staje się przedmiotem dzieła plastycznego. Czyż to nie przypomina zabiegów współczesnych conceptualistów? Czymże zatem staje się samo dzieło sztuki: czy tylko tym, co widzimy, czy też tym, co o nim wiemy lub co o nim myślimy? Niewątpliwie są to fascynujące zagadnienia, które – prawdopodobnie – w takim kształcie umknęły badaczom myśli Heideggera.

Blok materiałów heideggerowskich został wzbogacony nowym tłumaczeniem tekstu *Źródła dzieła sztuki*, które jest dystrybuowane wraz z czasopismem *Sztuka i Dokumentacja* nr 24. W tekstach zawartych w numerze zostały podjęte wątki *stricte* estetyczne, wprowadzające w całą filozofię Heideggera, tak aby na jej tle wyraźniej zarysować kwestie estetyczne.





Bogusław JASIŃSKI

MARTIN HEIDEGGER – FILOZOF BYTU W PODRÓŻY PO SZTUKĘ

Heidegger postawił przed sobą zadanie praktycznie niewykonalne: chciał na gruncie filozofii opisać coś, czego filozofia z racji swej natury opisać nie może, a mianowicie fenomen bycia. Jak bowiem można za pomocą słów i kategorii, a więc tego, co tylko jest, opisać to, co się staje? A jednak Heidegger był filozofem i w fakcie tym zamyka się cały paradoksalny sposób jego funkcjonowania w tej dyscyplinie nauki. Od początku był zmuszony filozofować w sposób ekstremalny, a jego styl formułowania myśli stawał się wraz z upływem lat zapisem granicznym: nie tylko musiał rozszalać język dyskursu teoretycznego, ale wręcz sam język, obnażając jego kompetencje w przekazie żywej myśli.

Ten – tak zarysowany – punkt wyjścia filozofowania Heideggera w szczególny sposób przełożył się na jego badania w zakresie estetyki i sztuki. Ich owocem była rozprawka, którą niniejszym, w nowym przekładzie, przedstawiamy Czytelnikowi. Jej wyjątkowość polega przede wszystkim na tym, że wychodząc od *stricte* ontologicznych przesłanek, Heidegger poddał krytyce przedmiotowe rozumienie dzieła sztuki. Czy zatem można by, biorąc za punkt wyjścia te usta-

lenia, na nowo spojrzeć na współczesną sztukę, która zrywając z tradycyjną przedmiotowością, wkracza na obszar działań interpersonalnych, nader efemerycznych dla estetyki tradycyjnej? Pytanie to pozostawiamy jako otwarte i – mówiąc językiem Heideggera – jako wyzwanie dla myślenia istotnego. Dodajmy: myślenia zawsze na rachunek własny. I do niego niejako tą publikacją zapraszamy.

Tekst rozprawki *Źródło dzieła sztuki* pierwotnie wszedł w skład obszernego tomu pt. *Holzwege*. Tradycyjnie więc zaliczany jest do okresu późnego Heideggera. Stąd te nadzwyczajne trudności podczas jego lektury, albowiem filozof idzie tu znacznie dalej niż w swym klasycznym dziele, tj. *Sein und Zeit*. Dlatego też postanowiliśmy dać na wstępie obraz całej jego drogi filozofowania, po to aby lepiej umieścić na niej tę rozprawkę.¹ Podajemy także – skrótowo – najważniejsze fakty z biografii intelektualnej Heideggera, albowiem przynajmniej niektóre wydarzenia z jego życia mocno zaciążyły nad obrazem jego myśli. Mamy tu na uwadze, rzecz jasna, okres jego rektorowania za czasów nazizmu. Nigdy zresztą do końca nierozliczony (o czym szerzej poniżej).

Życie

Martin Heidegger przychodzi na świat w roku 1889 w Messkirch (Badenia) w rodzinie katolickiej. W latach 1903–1909 jest uczniem gimnazjum w Konstancji, a potem we Fryburgu Bryzgowijskim. Spędza pełne trzy semestry w katolickim seminarium duchownym, w tym kilka miesięcy w nowicjacie jezuickim. Kształci się na wzorach filozofii scholastycznej i teologii katolickiej. W tym okresie zapoznaje się również z rozprawą Franza Brentana *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, w której po raz pierwszy wyczytuje jako naczelną problem dociekań filozoficznych – problem bycia. Kwestia ta legnie u podstaw samodzielnych badań Heideggera.

W roku 1909 rozpoczyna Heidegger studia teologiczne na Uniwersytecie Fryburskim. Już w dwa lata później przenosi się na Wydział Filozoficzny, gdzie wykładają neokantyści ze szkoły badeńskiej: Emil Łask i Heinrich Rickert. Czytane jest tam również pierwsze znaczące dzieło Edmunda Husserla *Logische Untersuchungen*, które otwiera perspektywę na zupełnie nowe pole badań: fenomenologię. W roku 1913 Heidegger broni swojej pracy doktorskiej pt. *Die Lehre vom Urteil im Psychologismus*. Trzy lata później zaś przedstawia rozprawę habilitacyjną: *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Od roku 1919 jest już asystentem Husserla we Fryburgu. Profesurę otrzymuje jednak w roku 1923 w Marburgu, gdzie pozostaje do roku 1928. Wtedy wraca do Fryburga, aby objąć katedrę filozofii po Husserlu.

Odnotujemy w tym wyliczeniu jeszcze jedną znamioną datę, która stała się potem przedmiotem legendy. Oto w roku 1922 Heidegger w górach Schwarzwald, niedaleko Todtnauberg, buduje chatę, w której rzekomo pisze swe główne dzieła po słynnym „zwrocie” (niem. *Kehre*), jaki nastąpi w jego poglądach w latach trzydziestych. Lecz oto zbliżamy się do ważnych wydarzeń właśnie z początku tych lat. 21 kwietnia 1933 roku Heidegger zostaje wybrany – bez bezpośredniej ingerencji NSDAP – na rektora Uniwersytetu im. Alberta Ludwika, 1 maja tegoż roku zaś wstępuje do tej partii. Ale już znacznie wcześniej głosi w wyborach na narodowych socjalistów. 27 maja

1933 roku wygłasza słynną mowę z okazji objęcia urzędu rektora, zatytułowaną *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*. Faktycznie już w końcu semestru zimowego 1933/1934 składa urząd rektora, oficjalnie jednak następuje to 23 kwietnia 1934 roku. Ten okres jego działalności do dziś budzi wiele kontrowersji i dyskusji, tym bardziej że w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy to Heidegger udziela jedyne wywiadu dla czasopisma *Der Spiegel*, bynajmniej nie odcina się jednoznacznie od swych zapatrywań politycznych z tamtego okresu. Pozwala sobie tylko na sformułowanie (które nb. stało się tytułem jego rozmowy w tym piśmie), iż „tylko Bóg może nas uratować.”

W kilka lat później (dokładnie w lipcu 1967 roku) Todtnauberg odwiedza poeta Paul Celan, który w czasie wojny cudem wręcz uniknął uwięzienia w obozie koncentracyjnym. Można więc powiedzieć, że oto spotykają się niedoszła ofiara z domniemanym oprawcą. I choć jedynym świadectwem tego spotkania jest wiersz Celana *Todtnauberg*, to jednak niewiele obaj panowie mieli sobie do powiedzenia – prawdopodobnie milczeli. A przecież cała poezja Celana była krzyczącą odpowiedzią na pytanie Adorna o (nie)możliwość sztuki po Holocaustie.

Ten zaiste zadziwiający stosunek Heideggera do samego Celana, jak i przede wszystkim niekłamany podziw dla jego poezji mogą być swoistym komentarzem do jego rzeczywistego i autentycznego stosunku do nazizmu. Jakim? Otóż wydaje się, że Heidegger nigdy nie zaakceptował nie tylko samego Holocaustu, lecz także imperialnych idei hitleryzmu. Nawiasem mówiąc, nie zapominajmy, że wszak uratował życie Karlowi Jaspersowi (którego żona miała żydowskie pochodzenie) dokładnie w okresie, kiedy pełnił funkcję rektora we Fryburgu. Nigdy nie zerwał z nim kontaktów, a nawet wprost przeciwnie – do samej śmierci trwała pomiędzy nimi nader obfita wymiana korespondencji, która niewątpliwie dokumentuje głęboką relację obu filozofów (a której wyrazem jest wydany w roku 1990 tom: Martin Heidegger, Karl Jaspers *Briefwechsel. 1920–1963*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main). Krótko mówiąc, myślenie Heideggera trafia na ideę rdzenności i zakorzenienia w bycie narodo-

wym ruchu wczesno-narodowo-socjalistycznego, ale dramatycznie z nim się mija wtedy, kiedy ten przekłada to na czysto polityczne racje i niewątpliwie zbrodnicze środki, za pomocą których chce racje owe urzeczywistnić. Miara tej różnicy jest też miarą osobistego dramatu tego filozofa.

W latach 1934–1943 Heidegger pisze swe wykłady o Hölderlinie: *Ren, Ister, Germania, Wspomnienie*. W nich jeszcze raz powtarza tę opcję filozoficzną, która kryła się za mową rektorską z roku 1933. Niemcy – według niego – nadal poszukują swego miejsca w dziejach bycia; „oczekujemy na przydział tego, co własne” – pisze. Tylko bowiem „naród dziejowy [wystąpić może] jako wspólnota,” naród, który ma świadomość swego bycia w historii. W tej mierze Niemcy ciągle jeszcze mają przed sobą swą „dziejową misję.”

Wybór polityczny, jakiego Heidegger dokonał, był świadomy. Nie znaczy to, że akceptował on w pełni konsekwencje ruchu, który poparł. Rodzi się jednak pytanie: dlaczego? Polityczna wizja świata, jaką bez wątpienia posiadał, wynikała z jego refleksji filozoficznej. Głównie należałoby tu podać jego rozważania dotyczące techniki, metafizyki, przedmiotu, w których pokazywał, jak w bezdusznym trybach współczesnej cywilizacji ginie fenomen człowieczeństwa. We współczesnym świecie Heidegger widział dwie potężne cywilizacje „techniczne”: USA i ZSRR. Jakkolwiek w pierwszej „techniczność” polegała na olbrzymim rozwoju nowej technologii, w drugiej zaś na totalitarnym sprawowaniu władzy, traktującym ludzi jako rzeczy, to jednak skutki obu były podobne: trywialność i uwiąd myślenia, degeneracja ducha i zakłamanie. W obu doświadczamy „opuszczenia przez bycie,” które jest powodem wojen światowych. Pozostawała trzecia możliwość: rdzenność ruchu narodowego, organicznego, w którym Heidegger pokładał swe nadzieje. W nim filozof ten odnalazł „możliwość wewnętrznego skupienia i odnowienia narodu oraz drogę do odnalezienia przez niego dziejowo-europejskiego odniesienia,” jak powiedział w swej mowie rektorskiej. Mógł więc postulować: „przez wychowanie i karność bierzemy brzemię losu narodu niemieckiego.”

W rok po objęciu katedry filozofii we Fryburgu, czyli w roku 1929, Heidegger publikuje ważne prace, które po *Sein und Zeit* (1927) stają

się istotnymi etapami w rozwoju jego myśli. Mam tu na uwadze: *Was ist Metaphysik?*, *Vom Wesen des Grundes* oraz oryginalną *Kant und das Problem der Metaphysik*, w której zawiera ontologiczną interpretację pierwszego tomu *Krytyki czystego rozumu* Kanta. Swą działalność we Fryburgu rozpoczyna zresztą prowadzeniem seminarium z *Uzasadnienia metafizyki moralności* Kanta. Wokół zajęć dydaktycznych Heideggera szybko rośnie legenda. Polegają one na mistrzowskiej analizie tekstów filozoficznych (głównie z klasyki), a następnie na stawianiu pytań, które zmuszają słuchacza i samego wykładającego do zajęcia własnego stanowiska.

Pierwszym znaczącym dziełem z okresu hölderlinowskiego Heideggera jest *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* z roku 1944. Kontynuację i rozwinięcie tej problematyki znajdujemy w *Unterwegs zur Sprache* (1959). Heidegger akcentuje także w owym okresie pojęcie techniki, rozumianej jako spełnienie i urzeczywistnienie metafizyki; znajduje to swój wyraz m.in. w *Vorträge und Aufsätze* z roku 1954. Nie zaniedbuje swych badań nad historią filozofii, w której to analizuje przede wszystkim przejawy myślenia metafizycznego (por. praca o Leibnizu *Der Satz vom Grund*, 1957) oraz myślenia istotnego (*Nietzsche*, 1961). Życie Heideggera po II wojnie światowej w całości znaczone jest myślą, której widocznymi przejawami były kolejne książki. Filozof umiera 25 maja 1976 roku we Fryburgu.

Dzieło

Jednym z podstawowych rozróżnień, które toruje drogę do myśli Heideggera, jest przeciwstawienie: *Essenz – Existenz*. O ile pierwsze, esencja, ma odniesienie przedmiotowe i stosuje się do świata przyrody (a nie do filozofii), o tyle drugie, istnienie, odnosi się do życia człowieka i jest to istnienie świadome, wsparte „troską” o byt. Heidegger mówi, że poszczególne byty, które człowiek spotyka w swoim życiu, są przez niego traktowane najpierw jako rzeczy (*Vorhandenes*), które faktycznie są obecne (*Vorhandenheit*), i to przeciwstawia je egzystencji (*Existenz*) bytu ludz-

kiego, a potem jako narzędzia (*Zuhandenes*). Od początku bowiem mamy do nich stosunek instrumentalny: służą jakimś celom, które wymyślamy. Stanowi to przejaw naszej swoistej troski (*Sorge*) o świat zewnętrzny – potrzeby jego ułożenia. Zawsze jednak czynimy to, mając na uwadze nasz cel i wykorzystując nasz rozum.

Dalej Heidegger wprowadza kolejne znamienne rozróżnienie na bycie (*Sein*), które rozciąga się poza lub raczej „między” właściwościami bytu jednostkowego, oraz na byt (*Seiende*), pojmowany jako byt jednostkowy. Chodzi tu o oddanie pełnego sensu wyrażenia: byt jest, gdzie „jest” wyraża przestrzeń szczególnej bytowości (*Seiendheit*), zapomnianej – według Heideggera – nie tylko przez filozofię, lecz także przez samo myślenie, zdominowane przez byt rozumiany przedmiotowo.

Życie człowieka w całości zawiera się w jego egzystencji. Z punktu widzenia założeń filozofii Heideggera nie możemy go tłumaczyć, odwołując się do czegoś „zewnętrznego,” to „coś” bowiem nie istnieje. Jedynym poważnym zadaniem dla „istotnego” myślenia (to termin Heideggera) staje się wejście w życie – nawet za cenę porzucenia wszelkiej nadziei. Nieodłączną właściwością bytową (egzystencjalną) człowieka (bytu przytomnego – *Dasein*) jest bycie-w-świecie (*in-der-Welt-sein*). Realnym odniesieniem bytu staje się przeto inny byt. Człowiek w swym życiu przejawia troskę (*Sorge*), która życie to podtrzymuje. Ale pragnie też zrozumienia otaczającej go rzeczywistości. Zrozumienie, o którym mówi Heidegger, nie ma jednak nic wspólnego z poznaniem pojęciowym świata; chodzi tu raczej o zrozumienie „poręczne,” takie, w które już wpisany jest określony cel. Ponieważ – jak powiedziałem – ostatecznym i jedynym odniesieniem życia jest ono samo, przeto człowiek doświadcza w swej egzystencji bycia rzuconym (*Geworfenheit*). Dzieje się tak wówczas, kiedy tracą sens konstytuujące dotąd daną egzystencję możliwe odniesienia do innych bytów, kiedy odsłania się bycie bytu. Jakże często wówczas mówić możemy o upadku (*Verfallen*), a jest on niezbywalnym elementem ludzkiej egzystencji. Człowiek wprawdzie gubi wtedy swe autentyczne bycie – bo albo upodabnia się do rzeczy, albo też przystosowuje się do przecięt-

nych form bycia – i nie posiada prawdy, ale za to żyje (Heidegger ironizuje, powiadając: *das Man* – żyje się). Życie nasze jest zatem oparte na tym fundamentalnym upadku – bytowym uśpieniu, które sprawia, że przestajemy pytać. Osuwamy się w gotowe odpowiedzi, które są pod ręką. Tymczasem nie zdajemy sobie sprawy, że życie nasze umiejscowione jest w czasie, a jego czasowość (*Zeitlichkeit*) jest naturalną przestrzenią, w której rozgrywa się dramat egzystencji. Przebiega on od narodzin do śmierci w tym procesie powolnego umierania (*Sein zum Tode*).

Z pojęciem śmierci wiąże się u Heideggera zagadnienie nicości. Wielokrotnie podkreślał on, np. w *Was ist Metaphysik?*, iż pojęcia nicości nie można traktować jako tworu czysto intelektualnego, bo stanowi ono istotny element bytu. I znowu – tak jak w przypadku innych pojęć i kategorii u Heideggera – całe zagadnienie sprowadzone zostaje do wymiarów bytu. Nicość staje się nie tylko elementem bytu, ale wręcz jego źródłem („*Ex nihilo omne ens qua ens fit*” – pisał Heidegger w *Was ist Metaphysik?*). Możemy powiedzieć, że całe myślenie Heideggera podminowane jest nicością. To znaczy, że zakłada ono tylko drogę, po której podąża człowiek idealnie obojętny na wertykalny układ wartości – droga nie wiadomo skąd się zaczyna i nie wiadomo dokąd prowadzi. Nicość jest niebytem, ale mówić o niej możemy tylko w związku z byciem.

Sądzę – to jest moja osobista refleksja – że nicość u Heideggera to brak wertykalnego układu odniesienia dla egzystencji człowieka, w konsekwencji to brak Boga. A paradoksem życia staje się to, że ów brak stwarza formy życia. Albo inaczej: to dzięki temu brakowi rozum ludzki jest naprawdę wolny, jest naprawdę skazany na wolność, dlatego stwarza, kreuje życie – życie zorganizowane całkowicie w płaszczyźnie horyzontalnej. Heidegger jest w pełni tego świadom, dlatego stara się maksymalnie wiernie ten właśnie fenomen życia opisać. A „wiernie” w tym wypadku oznacza: z perspektywy życia, czyli z punktu widzenia jego uczestnika, od wewnątrz, poprzez transcendencję zwróconą nieustannie immanentnie. Słynne pytanie z zakończenia *Was ist Metaphysik?*: „Dlaczego w ogóle jest coś, a nie raczej nic?” staje się niemyim krzykiem wyłaniającym się z nurtu życia.

Niemym, bo logika życia i tak za chwilę je unieważni. A jednak kiedy mówimy o nicości u Heideggera, nicości, która staje się zaczynem bytu, stawiamy pytanie: czy nicość jest zlaicyzowanym Bogiem? Czy przypadkiem pozbawieni w życiu wertykalnego pojmowania Boga, w zastępstwie nie wyciągamy ręki chociażby po jego brak, czy przypadkiem nie sakralizujemy braku?

W świecie pełnym troski o byt dominującym uczuciem pozostaje strach (nie mylić z trwogą – *Angst* – która jest przedśmionkiem autentyczności). Strach powoduje, że odpowiednio „nastrajamy się” na życie. Nastrojenie zatem, będąc *de facto* rodzajem apriorycznej wrażliwości, staje się formą przytomności *Dasein* (egzystencji człowieka) – sposobem jego otwarcia na życie. Powiedzmy dosadniej: sposobem przyjęcia życia, sposobem powiedzenia życiu „tak.”

Egzystencja *Dasein* jest czasowa – czasowość jest sensem jej bycia. Przebiega w trzech płaszczyznach: przyszłości (warunek autentycznego bycia-ku-śmierci), przeszłości (zbliżanie się *Dasein* ku sobie: „jest” równoznaczne z „był”) oraz teraźniejszości (uobecnianie tego, co napotyka, czyli „jest”). Tym trzem wymiarom egzystencji *Dasein* odpowiadają kolejno: rozumienie (bycie-przed-sobą), upadanie (bycie-przy) oraz faktyczność (bycie-już-w). Tak oto zamyka się horyzont życia: podróż przez życie nie kończy się, lecz wciąż rozpoczyna się na nowo. Opis Heideggera mieści się całkowicie w układzie wartości horyzontalnych, w linii poziomej, która nie wiadomo gdzie się zaczyna i nie wiadomo gdzie się kończy. Heidegger w opisie życia zna tylko dwa wymiary: prawo lub lewo, przed lub po, wcześniej lub później, nie bierze zaś pod uwagę – bo będąc realistą, wziąć nie może – wymiaru: góra – dół.

Uwzględniając tę przestrzenną metaforę, możemy uporządkować niemalże wszystkie kategorie, którymi przy opisie życia i *Dasein* posługuje się Heidegger. Jeśli przyjmiemy, że *Dasein* egzystuje we wskazanej wyżej równowadze sił pomiędzy zaangażowaniem w świat a głosem sumienia, to całość świata teorii u Heideggera rozpada się na: z jednej strony bycie, życie autentyczne, byt-ku-śmierci, trwogę, sumienie, przeszłość, zdecydowanie; z drugiej zaś – przytomność, troskę, przyszłość, upadanie, zaangażowanie

w świat, bycie w sytuacji, świat jako układ odniesień, wrażliwość na życie, rzuceność, faktyczność, nastrój, projektowanie, rozumienie, nieautentyczność. W środku zaś tkwi *Dasein* – nie, nie „tkwi,” lecz żyje, czyli egzystuje. Wychyla się, niczym wahadło zegara, raz w jedną, a raz w drugą stronę – taki jest mechanizm życia.

Intencją Heideggera było wyodrębnić byt ludzki poprzez zrozumienie bycia. Człowiek to obecność (*Da*) zwrócona w stronę bycia (*Sein*) po to, by je zrozumieć. W taki sposób Heidegger usiłuje dojść do jakiejś ontologii fundamentalnej. Problematykę tę od początku też oddziela od teologii, którą zdecydowanie umieszcza poza filozofią. Zrozumieć byt jako byt – uczynić to zaś można tylko poprzez odsłonięcie jego bycia, jawnej jego obecności. Heidegger przy tym raczej odwołuje się do przedpojęciowego rozumienia bycia. Chodzi nie o definiowanie, lecz właśnie o rozumienie. Bycie dane jest wraz z bytem. Specyficznie ludzkim zaś sposobem bycia jest egzystencja (*Existenz*) – odnoszenie się do innych bytów. Ale egzystencja to także rozumienie bycia. W rozumieniu natomiast człowiek przekracza siebie: rozumie zarówno inny byt, jak i samego siebie. Wychodząc ku innym bytom, formułuje projekt, który jest rozumieniem (*Entwurf*). To projektowanie bytu dokonuje się w życiu potocznym – jeszcze raz widzimy tu ową transcendencję w immanencji, która jest osnową myślenia Heideggera. Człowiek jest zatem bytem wewnątrzświatowym (*In-der-Welt-Sein*). Jego egzystencję kontynuują projekty rzucone w świat (*Geworfenheit*) – oto specyficzne odnoszenie się człowieka do innych wewnątrzświatowych bytów. Rozumienie zakłada pewne otwarcie na świat, to zaś z kolei uwarunkowane jest – jak pisze Heidegger – nastrojeniem (*Befindlichkeit*). Specyficzną formą nastrojenia jest nastrój (bez odniesienia „na” konkretny byt), który wzbudza troska (*Sorge*). Z tej samoreprodukującej się uludy życia wyrwa nas trwoga (*Angst*) podszyta nicością, a nicość to odcisnięty ślad bycia i jego zrozumienia, ślad niewypowiedziany i niemy. Troska zapełnia go codzienną krzątaniną tak, że stajemy się bytem-już-przed-sobą-w-świecie. Dlatego też Heidegger podkreślał, że czasem egzystencjalnym jest przyszłość. Do doświadczenia bycia i rozumienia go zdolny jest tylko

człowiek (*Dasein*). Rzeczy natomiast (*Seiendes*) istnieją bez świadomości swego istnienia. Ta absurdalna egzystencja rzeczy jest ontyczna, natomiast egzystencja ludzi jest sensowna i prowadzi do ontologii. Człowiek w swej egzystencji czyni się człowiekiem, nadając jej sens. W życiu nieautentycznym nie ma Ja, lecz jest Się – wypełnia je bez reszty użytkowy stosunek do rzeczy. Ale mimo to stąpamy po kruchym lodzie, pod którym kryje się otchłań nicości. Nicość jest rewersem bytu. Heidegger więc pyta: jak się byt wyłania z nicości, jak to się dzieje? Odpowiadamy mu wszyscy: żyjąc.

Pora obecnie przejść do analizy problemu prawdy i metafizyki. W obu tych kwestiach widzimy też, jak myślenie Heideggera stopniowo uwalnia się od perspektywy *Dasein* z okresu *Sein und Zeit*, a przechodzi do widzenia świata z perspektywy samego bycia. Problematyka prawdy – jak każda inna u Heideggera – jest powiązana licznymi nićmi wywodów z całą specyfiką myślenia tego filozofa. I tak przykładowo – wybiegamy tu nieco do przodu – wywieść ją należy z charakterystyki myślenia istotnego i myślenia rachującego. Pierwsze zanurzone jest w nurt odkrywającego się bycia, drugie natomiast ukierunkowane jest przedmiotowo i technicznie, dlatego nie stwarza perspektyw odsłonięcia bycia. Byt bowiem nie jest – coś jest o tyle, o ile uczestniczy w bycie. Ale też – z drugiej strony – bez bytu nie ma bycia. Wydarzeniem egzystencjalnym jest czas i byt – oto podstawowe wymiary egzystencji. Po „zwrocie” (owym *Kehre*) Heidegger używa kategorii prześwitu (*Lichtung*) jako określenia miejsca, gdzie uobecnia się byt.

Prawda dla Heideggera to *aletheia* – dziejące się odkrywanie. Już jednak u Platona i Arystotelesa przekształcona została ona w trafność (*Richtigkeit*), czyli przypisane jej zostało znaczenie jednoznacznie przedmiotowe. To była pierwsza warstwa metafizycznego zakrycia istoty prawdy. Ale już wraz z nią – jako prosta konsekwencja tego faktu – pozostaje rozszczepienie podmiotu i przedmiotu, prawdy i fałszu, subiektywności i obiektywności. To wszystko dalekie jest od dziejącego się odkrywania *alethei* – prawdy. Na tym gruncie – jak dowodzi Heidegger – powstała logika jako precyzacja myślenia rachującego. Powstała – dodajmy – kosztem zakrycia myślenia

istotnego. Tak oto bycie zostało sprowadzone do bytu. Heidegger chce natomiast ten fatalny proces odwrócić, krytykuje więc metafizykę.

Oto wielki kontekst myślenia, w którym pojawia się zagadnienie prawdy, ale także wiedzy. Każda wiedza jest związana z rzeczą. Prawda wiedzy natomiast jest charakterystyką wiedzy – odkrywa fenomen bycia. Heidegger wypłtuje więc pojęcie prawdy z tradycyjnego schematu mimetycznego (jako odbicie rzeczywistości). Mówi nie o podobieństwie wiedzy i rzeczy, lecz o odpowiedniości dwóch sposobów prezentacji rzeczy: domniemanej i „samoobecnej.” Miarą zaś prawdziwości całej wiedzy staje się schemat wiedzy. Dlatego też istotną sprawą jest postawienie pytania o warunki, jakie spełniać musi wiedza, aby przedmiot jawił się takim, jakim rzeczywiście jest. Prawda wiedzy zatem to – powtórzmy dobitnie – odkrywanie. Wiedzą jednak nie są dla Heideggera tylko określone sądy lub określony związek sądów, lecz również „czynności o strukturze zatroskania.” Podkreślmy także i tym razem ów wewnątrzbytowy punkt oglądu Heideggera: z pozycji uczestnika, a nie obserwatora. Mechanizm myślenia jest ciągle ten sam. Pojęcie prawdy nie musi być – według Heideggera – związane z poznawaniem, lecz może być aspektem zachowania, nastroju etc. Akcentuje on przy tym przedpoznawcze znaczenie prawdy. Prawda ma – i to jest istota koncepcji Heideggera – strukturę odkrywania, napotykania czegoś, co wcześniej zostało założone. Jest zatem wyznaczona przez kierunek apriorycznego zainteresowania, tak więc struktura odkrywania prawdziwości jest celowa. Samo to odkrywanie jest niejako pierwotniejsze niż prawda (przynajmniej w sensie potocznym). Odkrywanie zakłada aprioryczne zainteresowanie, to zaś uczestnictwo-w-świecie. Oto znowu mamy tu tę podstawową – wielokrotnie już przywoływaną – ontologiczną strukturę życia ludzkiego: egzystencję. A jej cechą jest wszak otwarcie na świat.

Tak więc bycie prawdziwym określonego sądu – w wykładni Heideggera – jest równoznaczne z byciem odkrywającym. Tu zaś odwołać się trzeba do podstawowych wyznaczników egzystencji człowieka – uwyraźnić musimy to, że bycie człowieka jest przytomne i otwarte wobec czegoś. Ale odkrywanie jest sprzężone z zakrywaniem –

to tak, jak awers i rewers tej samej monety. Odkrywanie staje się, np. przy poznawaniu, zakrywaniem własnej egzystencji, zwróceniu bowiem wówczas jesteśmy na poznawane. Tak rodzi się ów upadek (*Verfallen*). Rejestrujemy więc jeszcze jedno pole napięcie – tym razem między odkrywaniem a zakrywaniem. Ale tu także rodzi się opozycja: autentyczność i nieautentyczność. Autentyczność wyznaczona jest przez zdecydowanie (*Entschlossenheit*) na bycie. Jak w tym układzie pojęć możemy usytuować prawdę? Otóż prawda dla Heideggera może być zarówno autentycznością, jak i nieautentycznością. Autentyczność to zdecydowanie (na ryzyko bycia), natomiast nieautentyczność to zagubienie się w codzienności. Oba te skrajne stany wychylania się zegara życia wyznaczają dwie skrajne postacie prawdy. Żyjemy między jasnością a ciemnością, piekłem a niebem, dobrem a złem, zniwelającą zaś atmosferą życia jest to, że jest ono letnie. Miarą życia – ale także jego siłą – jest przeciętność. Tak oto prawda odsłania nam sens egzystencji – egzystencji rozgrywającej się w czasie. Oto podstawa swoistej analityki egzystencjalnej. Czymże jest w niej prawda? Prawda staje się tu momentem egzystencjalnym (*Existenzial*). Ale z tego punktu widzenia jeszcze raz oglądamy różnicę między bytem a byciem – różnicę ontologiczną. Jest ona pochodna transcendowaniu bytu ku byciu. W *Vom Wesen des Grundes* przekraczanie bytu ku byciu Heidegger określa wolnością. Tak oto prawda w tym rozumowaniu spotyka się z wolnością, a miarą wolności staje się świat. Heidegger powiada dalej o jawności świata, przez co rozumie jawność bycia jako takiego. Istotą prawdy – zakończmy ten ciąg wynikania – jest więc jawność bycia.

Teraz już przechodzimy bezpośrednio do problematyki metafizyki. Niektóre kwestie związane z tym zagadnieniem postawiliśmy przy okazji rozważań wokół pojęcia prawdy. Metafizyka dla Heideggera to sposób rozumienia problemu bytu. Właściwe postawienie kwestii bycia jest samo w sobie niemożliwe i właśnie dlatego jest metafizyczne. Niemożliwe jest dlatego, że zawsze jesteśmy zanurzeni w bycie. Metafizyka zatem najpierw problematyzuje byt, potem zaś go ustanawia. Heidegger przekonująco dowodzi, że dla Kanta bycie było równoznaczne z ustanawia-

niem bytu. Był więc metafizykiem: poprzez swoje apercypcyjne formy naoczności interpretował byt jako ustanawianie. Metafizykiem był także Platon, dla którego byt w swoim byciu jest ideą.

Pytanie o bycie stawia oczywiście także Heidegger. Dla niego jednak bycie związane jest z czasowością: jest uobecnianie teraz. Czas staje się tu więc horyzontem bycia. Rozstrzygające znaczenie ma dla niego terażniejszość – z niej wywodzi nie tylko przeszłość i przyszłość, lecz także każde nazywanie i każdą kategorię. Życie „żyje się” w wymiarze terażniejszości. Nie ma żadnego „historycznego punktu widzenia,” tak jak nie ma wieczności. Dlatego całe *Sein und Zeit* jest antymetafizyczne, mówi bowiem o bycie w horyzoncie czasu i odkrywaniu jego sensu, który jest widoczny w „przeświecie czasu.” Ale już od wczesnych lat trzydziestych w wywodach Heideggera znika jakiegokolwiek odniesienie podmiotowe, pojawia się zaś na pierwszym planie tylko bycie. Nie trzeba „przedstawiać” rzeczy, rzeczy mają być tylko „obecne.”

Z pojęciem metafizyki łączy Heidegger pojęcie techniki. Do tej pory – dowodzi – interpretowano technikę poprzez związek teorii z praktyką (np. Marks), natomiast dla Heideggera istota techniki tkwi już w relacji między nimi (w specyficznym sposobie widzenia świata – to jest topologia bytu). Nie jest więc technika tylko nauką stosowaną, jak chcieli ją widzieć jej piewcy. Jest ona przede wszystkim zestawem (*Ge-Stell*), sposobem myślenia wpisanym w zasadę bytu – w życie. Dlatego techniki człowiek nigdy nie może do końca opanować, choć jest jej twórcą.

Filozofia metafizyczna upodobniła się do czasów historycznych – jest ich owocem. Szuka oparcia z zewnątrz, dostosowuje się do życia. Heidegger podkreśla, że we współczesnej myśli niemal całkowicie zanikła przedontologiczna znajomość bytu. Filozofia stała się tylko swoistym działaniem w języku – zawsze z nastawieniem praktycznym. Nikt już nie pyta o sens bytu, albowiem rzetelnie postawione takie pytanie musiałoby być zwrócone ku samemu pytającemu w już istniejącym bycie. Dlatego wolimy odbierać rzeczy jako narzędzia (*Zeug*), a świat jawi się nam jako kompleks narzędziowy, swoście uporządkowana całość (*Zeug-ganzes*). Dominującą w nim relacją staje się odniesienie każdego narzędzia

(rzeczy) do innych. Świat stanowi więc także kompleks odniesień (*Verweisungsmannigfaltigkeit*). Narzędzia z punktu widzenia uwikłanego w nie człowieka ujawniają swoją poręczność. Po-szczególne rzecz i każdy poszczególny byt, które napotykamy w życiu, są zarazem wewnątrzswiatowe (*Innerweltlich Seiendes*) – z uwagi na ich odniesienia, jak i uporządkowane przez człowieka – z uwagi na ich poręczność. Oto organizacja życia w świecie, którą nadał mu rozum rachujący. Tak więc człowiek jest tym, który porządkuje świat, nadaje rzeczom sens i czyni ten sens jawnym. Tym samym zburzona została ostatecznie wertykalna płaszczyzna wartości i wkroczyliśmy na nieskończoną linię horyzontalną, linię postępu cywilizacyjnego. Znaczona jest ona stopniowym zapominaniem bycia – stwierdza Heidegger. Rzeczy i naturę zepchnęliśmy do tylko biernego istnienia, sobie rezerwując czynną egzystencję. Od czasu do czasu jednak zdajemy sobie sprawę z własnej nieautentycznej sytuacji, wtedy też samą egzystencję odbieramy jako narzuconą, jak szczególną powinność. W swym działaniu widzimy przede wszystkim rzeczy, ale nie świat – nawet siebie odbieramy przedmiotowo. Efektem tego jest to, że życie nasze spętane jest regułami, normami, tytułami, które nienaturalnie wiążą ludzi ze sobą (stąd: *das Man* – Się). Powiększamy w ten sposób imperium nieautentyczności. Hołdujemy życiowej wierze w oczywistość – wszystko staje się zrozumiałe samo przez się. Oto przedontologiczne doświadczenie egzystencjalnej drzemki – tak nam upływa życie, w którym pewne jest tylko to, że zmierzamy ku śmierci (*Sein zum Tode*). Podane tu charakterystyki życia wynikają wprost z założeń myślenia metafizycznego. Już w *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus* Heidegger udowodnił, że metafizyka zagubiła pytania o bycie, a sam byt utożsamiała z założonym z góry porządkiem bytów. U podstaw tych ułomności tkwi zaś utożsamianie bycia z bytem. Tymczasem bycia nie można ujmować jako czegoś trwale obecnego, stałego i niezmiennego. Byt nie jest trwale-będący-przed-okiem. Metafizyka, mówiąc krótko, zuniwersalizowała i podniosła do rangi jedynego możliwego przedmiotowe widzenie świata.

Po „zwrocie” (*Kehre*) Heidegger zaczyna intensywniej zajmować się poezją, a zwłaszcza Hölderlinem. W niej bowiem upatruje resztkę ocalonego myślenia istotnego, o ironio! – już poza filozofią. Bo przecież idzie o „mniej filozofii, ale za to więcej troskliwości myślenia” – pisze. Kwestia metafizyki występuje tu niejako w tle. Myślenie istotne pyta teraz o byt jako byt. Nie mieści się więc w paradygmacie przedmiotowe ujmowanie świata. Stąd poezja jako terapia myślenia. Heidegger prowadzi więc swą filozofię do źródłowej zdolności spotkania myślenia z bytem. Wyodrębnia starannie obszar pytań „już niemetafizycznych” i obszar pytań „jeszcze niemetafizycznych.” Jeszcze niemetafizyczni byli oczywiście dla Heideggera presokratycy, otwarta natomiast jest perspektywa pytań już niemetafizycznych. W obu pojawia się prawda jako nieskrytość. Jeśli myślenie idzie właśnie tą niemetafizyczną drogą, wówczas przechowuje jawność bycia i odsłania topologię bytu. Jest to droga ryzyka i błędu, ale tylko tak można osiągnąć byt. Zauważmy też, że w myśleniu istotnym nie pojawiają się przedstawienia i pojęcia, tak jak to było na gruncie metafizyki, kiedy to sama myśl stawiała się przeciwczłonem swojego przedmiotu. Tu myśl jest wyrazem bytu – ów kierunek odnoszenia się wiedzie od bytu, a nie od myśli. Do tej pory człowieka i jego myśl kształtowało przedmiotowe odniesienie (*Bezug*) i tak Heidegger to ujmował. Teraz jednak, po „zwrocie” (*Kehre*), powie już, że myślenie staje się swoistym rękodziełem (*Handwerk*) – zdecydowanie wieść ma swą nić z doświadczenia samego bycia. Myślenie jest wtedy bytowym powołaniem – stawia się na wezwanie bytu. Wystarczy więc zachować „czujność” wobec bytu. Ale co to znaczy „czujność”? To znaczy stać poza stosunkiem: myślenie – byt, czyli oznacza to zerwanie z filozofią opartą na tym dualizmie. Ale również: być całkowicie pochłoniętym przez bycie. Taka postawa nie jest jednak żadną metodą, ale drogą myślenia – drogą, na którą wkroczyć może tylko ten, kto jest całkowicie wolny od własnych apriorycznych nastawień, mniemań, uproszczeń. Być wolnym od tego wszystkiego znaczy również przywrócić człowiekowi człowieczeństwo, albowiem tylko człowiek powołany jest do myślenia, bo może „słyszeć bycie.” Odpowiada on potrzebie

jawności bytu, stawiając się na jego wołanie. Tu już właśnie widzimy mowę Heideggera z drugiego brzegu bycia – nie ma już perspektywy *Dasein*. Nie mówi tu też „nauka” lub „filozofia,” lecz co najwyżej „nauka myślenia.”

Pora na konkluzje. Powiedziałem wyżej, że opis egzystencji dany przez Heideggera można ująć za pomocą metafory wahadła zegara. Faktyczność jej wyznaczona jest właśnie jego ruchem: od zamierzenia do realizacji, od projektu do czynu, od pragnienia do jego urzeczywistnienia. I egzystencja ta tylko tak jest. Ruch tego wahadła wyznacza jednocześnie realny horyzont bycia: przestrzeń naszego życia. Tymczasem chciałbym postawić pytanie o możliwości zatrzymania ruchu wahadła życia, o stan spoczynku. Właśnie wtedy mówić można o samym istnieniu, o doznaniu jego oczywistości, wreszcie o jego ethosie – ethosie, który jest zagubiony w życiu. Ale ethos jest. Opis faktyczności dany przez Heideggera sprawia, iż materia życia jawi się jako „gęsta.” Dlatego *Dasein* jest rzucone w sytuację – *Dasein* tę sytuację zastaje. Tak jak dziecko po urodzeniu zastaje życie (generalnie pojmując tu kategorię życia tak, jak to wyłożyłem w pracy pt. *Tezy o ethosofii*) – dokonuje egzystencjalnego chrztu: przejścia od istnienia do bycia. Dlatego tak wyraźnie podkreślam tę różnicę i dlatego mówię o ethosie, problematyzując jednocześnie bycie Heideggera. Utożsamiam je bowiem – i tak to uczyniłem wyżej – z pojęciem życia. Mówię także o oczywistości istnienia – istnienia ze względu na nie samo. Oczywistość ta przebiega poziom życia i odnajdujemy zagubiony ethos istnienia – konieczność, której życie zostało pozbawione. Jest to również restytuowaniem wertykalnej płaszczyzny odniesienia dla życia, ale linia ta nie prowadzi już „w górę,” do pustego nieba, lecz „w dół,” gdzie rozkwita prawda ziemi. Tu odnajdujemy sferę, która życie warunkuje. A więc mówię tu o istnieniu samym – bez dodatków i bez jego modusów. Jest to także równoznaczne z odsunięciem logiki życia, czyli z przejściem od horyzontalnego układu życia do wertykalnego układu istnienia. Ten wymiar jest nieobecny w filozofii Heideggera.

O ile kiedyś człowiek funkcjonował na przecięciu sił wertykalnych, spinających niebo wartości i ideałów z grzeszną ziemią życia, z siłami

horyzontalnymi, a bycie w równowadze oznaczało wymierzenie proporcji między tym, co ziemskie, oraz tym, co boskie, albo inaczej: równowaga była wzajemnym przenikaniem się obu tych perspektyw, o tyle teraz – pod genialnym piórem Heideggera – rodzi się nowa figura egzystencji: *Dasein* jest równoważone przez dwie warunkujące się nawzajem i przeciwstawne sobie siły – zaangażowanie w świat i głos sumienia. Ale zwróćmy uwagę na jakże ważne przesunięcie całej tej figury myślowej ujmującej sens egzystencji: oto całość rozważań o tej równowadze została przez Heideggera umieszczona konsekwentnie tylko i wyłącznie w układzie horyzontalnym wartości, ponieważ innego już nie ma! Oto właśnie dno dramatu naszego życia. I Heidegger – przyznać musimy – z uwagą pochyla się nad tym fenomenem i wierne daje mu świadectwo w całej swojej twórczości. Nie wartościuje, bo nie ma złudzeń. W tym upatruję wielkość jego filozofowania. Ale jednocześnie problemy i pytania, które postawił, stają się dziś dla nas wezwaniem do osobistego namysłu i osobistej refleksji – dodajmy: czynionej całkowicie na własny rachunek, z odrzuceniem oparcia nawet w dotychczasowej tradycji filozoficznej, nie wyłączając samego Heideggera. Ale czy oślepieni galopującymi wydarzeniami życia i faktami historii, ogłuszeni nadmiarem informacji, dźwigający bagaż coraz bardziej ciężającej nam wiedzy jesteśmy jeszcze w stanie usłyszeć ten głos?

Glosa do butów van Gogha

Jak już powiedziane było na samym początku, celem przedstawienia najnowszego tłumaczenia tekstu Heideggera *Źródło dzieła sztuki* jest próba refleksji nad statusem dzieła sztuki, a ściślej: nad jego przedmiotowością w kontekście praktyk współczesnej sztuki efemerycznej. Mówiąc jeszcze dokładniej, chodzi nam o otworzenie po raz kolejny, tym razem na podstawie słynnego tekstu Heideggera, dyskusji nad tym, czy tradycyjna definicja przedmiotu sztuki (jako żywo „przedmiotowa”) ma jeszcze sens w perspektywie działań o charakterze performatywnym. Nie powinniśmy jednak dać się zwieść pozorom, iż problematyka ta zostanie wyczerpana lub przynajmniej w zado-

walający sposób postawiona. Jak wiadomo, napisano na ten temat już całą bibliotekę i w przeważającej mierze nikomu nie udało się w sposób konkluzyjny wyjść poza ów paradygmat estetyki przedmiotowej.²

Nasz cel jest zatem daleko skromniejszy: oto mamy przed sobą konkretny tekst, wielce znaczący zarówno w filozofii, jak i w samej estetyce. A w nim ów słynny opis obrazu van Gogha, przedstawiający parę starych butów chłopskich. I wiemy doskonale, jakie emocje ten opis wywołał wśród filozofów. Wystarczy w tym miejscu tylko wspomnieć dwie najbardziej znane polemiki z wywodami Heideggera: rozprawę Jacques'a Derridy *Prawda w malarstwie* oraz tekst Meyera Schapiro *Martwa natura jako przedmiot osobisty*. I niewątpliwie otwiera się tu pole na kolejne możliwe dyskusje, które same w sobie mogłyby być przedmiotem osobnej publikacji. Ale nie to przecież jest naszym celem. Postawmy i nad tym horyzontem fenomenologiczny nawias i spójrzmy na wywód Heideggera wprost, jakby z główną dyrektywą samego Husserla: *zu den Sachen selbst*, czyli tak, jakbyśmy po raz pierwszy te zdania czytali i zaprawdę nie wiedzieli nic ponad to, co z nich wynika. A nawet więcej: sam obraz van Gogha znajduje się tu na drugim planie, bo wszak do tej pory nawet nie ustalono o które buty i na którym obrazie chodziło samemu Heideggerowi.

Cóż zatem mamy? Jest opis filozofa, który bynajmniej nie zdradza cech jakiejś wyrafinowanej analizy formalnej dzieła. Tu w ogóle nie ma mowy o jakiegokolwiek formie estetycznej, lecz snuje się raczej pewna opowieść: o domniemanej chłopce, która rzeczzone buty wkłada codziennie do pracy w polu, o grudkach ziemi, które przylgnęły do podeszwy, o pracy, której niemym świadkiem są te wykoślawione buty. Krótko mówiąc, cała rzeczywistość (resp. przedmiotowość) tego dzieła ulokowana jest poza obrazem – w sferze jakiegoś konceptu. To jest właściwa „przedmiotowość” tego dzieła, czyli zlokalizowana *de facto* poza przedmiotem. Dlatego staje się tu mniej istotny sam obraz, w tej czy innej galerii powieszony, a ważniejsza jest historia, którą on przywołuje. Obraz jest pretekstem do snucia tej opowieści, tak jak pretekstem były tautologie Josepha Kosutha do rozważań czysto konceptualnych. Rzeczywi-

stość sztuki przenosi się w zupełnie inny wymiar – właśnie nieprzedmiotowy. Bohaterem tej sztuki nie jest już na pewno sam ów przedmiot, lecz nieprzedmiotowy koncept lub – co najwyżej – relacja, która je łączy. I to jest istotne *novum*, które odsłania Heidegger, nieświadomie antycypując nasze dzisiejsze zmagania ze sztuką efemeryczną (performatywną).

Rzecz jasna, dokładnie w tym momencie otwiera się niezwykła przestrzeń na analizę nie tylko samego przedmiotu sztuki, lecz także przeżycia estetycznego, wrażenia, wreszcie formy, *de facto* formy pozbawionej (przynajmniej w tradycyjnym sensie). Może warto więc raz jeszcze pochylić się nad tym niełatwym przecież tekstem i postawić raz jeszcze pytania, od których uciec nie sposób.

Przypisy

¹ Zainteresowanego Czytelnika moim sposobem czytania Heideggera odsyłam do wcześniej publikowanych na ten temat książek: *Myślenie Heideggerem* oraz *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Zwłaszcza ta druga, w całości oparta na źródłowym wydaniu *Gesamtausgabe* Heideggera przez Vittorio Klostermann Verlag we Frankfurcie nad Menem, pozwoliła autorowi na sformułowanie własnego stanowiska interpretacyjnego, które zostało nazwane introsofią.

² Do tego grona należy również piszący niniejsze słowa. Przynajmniej w dwóch książkach, tj. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* oraz *Sztuka? – Tylko wtedy kiedy jestem*, próbowałem zaprezentować taki paradygmat estetyki, który zamiast opierać się na przedmiotowo zorientowanej definicji dzieła sztuki, wskazywał na kategorię procesu twórczego jako centralną dla rozumienia takich nieprzedmiotowych manifestacji artystycznych. Rzecz jasna, niejako po drodze musiałem tam odnieść się do hermeneutyki bytu, niewątpliwie typu właśnie heideggerowskiego.

Bibliografia

Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.

Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1997.

Jasiński, Bogusław. *Tęzy o ethosofii/Theses on ethosophy*. Warszawa: Wydawnictwo Ethos, 1996.





Ryszard RÓŻANOWSKI

Uniwersytet Wrocławski

PRZEJRZEĆ HEIDEGGERA

Tytuł niniejszych rozważań ma charakter zobowiązania – zapowiada, jeśli nie wyczerpujące objaśnienie *œuvre* Martina Heideggera, śledzące wzajemne powiązania najważniejszych jego tekstów i kategorii, to przynajmniej wstęp do takiej badawczej procedury. To, o czym tu będzie mowa, nie jest jednak poręcznym narzędziem, które – rozszyfrowując hermetyczny język filozofa – otwierałoby dostęp do całokształtu jego myśli. To znacznie bardziej fragmentaryczne ujęcie, przypis (albo suplement) dodany do wykładu Heideggera o źródle dzieła sztuki, wygłoszonego 13 listopada 1935 roku we Fryburgu, pierwszej wypowiedzi, w której podjął on *explicite* problem sztuki. Tak zwany zwrot (*Kehre*) w myśli Heideggera, który przypada na początek lat trzydziestych, pojmowany przez komentatorów jako zwrot od „prześwitu jestestwa” do „prześwitu bycia,” od ontologii jestestwa albo ontologii fundamentalnej do myślenia bycia, był również zasadniczym zwrotem ku sztuce. Heidegger nie opracował, co prawda, systematycznej teorii sztuki ani estetyki, ale sztuka i dzieło sztuki zajmują w jego późnych rozważaniach kluczową pozycję. *Źródło dzieła sztuki* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), którego na nowo opracowana, rozszerzona i opatrzona posłowiem wersja została opublikowana w 1950 roku w tomie *Drogi lasu* (*Holzwege*), to w opi-

nii wielu interpretatorów jedna z najważniejszych rozpraw w estetyce dwudziestego wieku. Jacques Derrida nie wahał się nazwać ją „jednym z ostatnich wielkich dyskursów na temat sztuki.”¹ Ale już Wilhelm Perpeet nie posługiwał się w odniesieniu do rozważań Heideggera pojęciem „estetyka,” z dużą ostrożnością określał też jego namysł nad sztuką jako „naukę o sztuce.”² Friedrich-Wilhelm von Herrmann pisał o filozofii sztuki rozwiniętej w *Źródle dzieła sztuki*, Otto Pöggeler kwestionował jej istnienie.³ Taką rozbieżność interpretacji tłumaczy się zwykle charakterem samej myśli filozofa oraz osobliwym, metaforycznym i zagadkowym językiem, w którym starał się swój namysł wyrazić. Podnosząc kwestię specyfiki Heideggerowskiego języka, Walter Schulz zauważa, że autor *Bycia i czasu* pisze właściwie o rzeczach dobrze już znanych i od dawna dyskutowanych. Poddając analizie sztukę, stawia tradycyjne pytanie o jej istotę. Odpowiedź, jakiej na nie udziela, również nie odbiega od tradycji: jedynie sztuka, a nie myślenie za pomocą pojęć, odsłania istotne związki z byciem – w tym miejscu, stwierdza Schulz, myśl Heideggera spotyka się z koncepcjami tak różnych filozofów, jak Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Friedrich Nietzsche czy Theodor W. Adorno.⁴ Przypis zatem albo – jak powiedziano – suplement, w którym obok autora

Źródła dzieła sztuki pojawi się Walter Benjamin, planujący na początku lat trzydziestych (współ z Bertoldem Brechtem) „zniszczenie Heideggera,” oraz Adorno, który krótko po powrocie z emigracji obiecywał sprawić, że „Heidegger stanie się mały.” „Przejrzeć Heideggera” znaczy więc tutaj także: „spoglądając na Heideggera, próbować dostrzec coś poza nim.”

Heidegger traktował swoje rozważania o sztuce jako z gruntu przeciwstawne estetyce tradycyjnej, temu, co związane było z przeżyciem i przeżywaniem.

Estetyka – pisał w „Posłowiu” do artykułu o źródle dzieła sztuki – traktuje dzieło sztuki jak przedmiot, i to jak przedmiot *aisthesis*, postrzegania zmysłowego w szerokim znaczeniu. Postrzeganie to bywa obecnie nazywane przeżywaniem. Sposób przeżywania sztuki przez człowieka powinien pouczać o jej istocie. Przeżycie stanowi miarodajne źródło nie tylko delekacji sztuką, lecz również tworzenia sztuki. Wszystko jest przeżyciem. Lecz być może przeżycie to moment, w którym sztuka umiera. Umieranie postępuje tak wolno, że potrzebuje kilku stuleci.⁵

Dążenie do wyjaśnienia sztuki, oparte na pojęciu przeżycia, a dalej wyprowadzanie stąd konstrukcji całej estetyki, miało być w opinii Heideggera, jak zauważa Werner Jung, szkodliwą pozostałością filozofii podmiotowości i subiektywności, w obrębie której estetyka z koniecznością się degeneruje, z jednej strony potęgując niewłaściwe sfery twórcy i odbiorcy, z drugiej – tracąc z oczu dzieło jako właściwą i istotną kategorię.⁶ Pogląd nieodosobniony – w taki sam sposób poddaje krytyce estetykę tradycyjną na przykład Nicolai Hartmann. „W estetyce współczesnej – pisze – wciąż jeszcze pokutuje tradycyjny błąd XIX w.: jest w przeważającej mierze analizą aktów, a nie analizą przedmiotów. Bada percepcję i przeżycie estetyczne, twórczość artystyczną, a nie obiekt tej percepcji i twórczości.”⁷ Estetyka tradycyjna zatem, tak jak ją Heidegger, poczynając od Immanuela Kanta, pojmował, jest niewłaściwą mową o sztuce; zamiast mówić o niej, mówi o sa-

mouprawomocnieniu podmiotowości pogrążonej w świecie nieautentyczności. Nie można pominąć oczywiście i tego, że krytyczna postawa Heideggera wobec tradycyjnej estetyki wynika z przekonania, że „sposób, w jaki z góry traktuje ona dzieło sztuki, pozostaje w służbie tradycyjnej interpretacji wszelkiego bytu.”⁸ Argumentację tę rozwija i konkretyzuje w nawiązaniu do *Źródła dzieła sztuki* Norbert Schneider:

to małe dzieło Heideggera sprawia wrażenie jakby było usytuowane poza strukturami myślowymi tradycyjnej historii estetyki. Pojęciowe tradycje są w nim konsekwentnie i nieustannie atakowane. Terminologia estetyki skostniała zdaniem Heideggera w conceptualnym schematyzmie, który „atakuję” rzeczy, a to znaczy że one same nie mówią, ani nie pozwalają, by były „słyszane”.⁹ Heidegger będzie chciał „usłyszeć,” co przemawia z dzieła sztuki.

Przeciwstawiając się estetyce tradycyjnej, Heidegger pragnie wrócić do źródeł. Przedmiotem jego swoiście pojmowanej metafizyki sztuki jest dzieło sztuki, ponieważ jedynie w dziele ucieleśniona jest istota sztuki, „zatrzymywanie się prawdy w dziele.”¹⁰ Artysta staje się nieważny w porównaniu z samym dziełem, jest medium, które „pozostaje wobec dzieła czymś obojętnym, jak gdyby unicestwiającym się w tworzeniu dzieła przejściem dla wyłonienia się dzieła.”¹¹ Sztuka to dzieło, a jako dzieło jest rzeczą, która się ukazuje, posiada wygląd, stronę zewnętrzną i przez to charakter materialny:

dzieła istnieją w sposób równie naturalny, jak pozostałe rzeczy (*Dinge*). Obraz wisi na ścianie jak broń myśliwska czy kapelusze. Dzieło malarskie, np. van Gogha, które przedstawia parę chłopskich butów, wędruje z jednej wystawy na drugą. Dzieła ekspediuje się jak węgiel z Zagłębia Ruhry i pnie drzewne ze Schwarzwald. Hymny Hölderlina pakowano podczas działań wojennych do tornistra jak przybory toaletowe. Kwartyty Beethovena zalegają magazyny gmachu wydawnictwa jak kartofle piwnice.¹²

Wszystkie dzieła posiadają ów pierwiastek rzeczowy, którego nie można pomijać także w często przywoływanym przeżyciu estetycznym. „Budowla architektoniczna zawiera element kamienia. W rzeźbie jest element drewna. W malowidle jest element barwy. W utworze literackim jest element brzmienia. W kompozycji muzycznej jest element dźwięku.”¹³ Heidegger przywiązuje dużą wagę do materialnego podkładu sztuki. Podkreśla jednak, że dzieło zawsze wykracza poza swój aspekt rzeczowy, jest jeszcze czymś innym niż rzeczą, że właśnie owo „Inne” czyni je dziełem sztuki. Autor *Źródła dzieła sztuki* wprowadza tu pojęcie, które w okresie romantyzmu uznano za przebrzmiałe, wrogie sztuce i oryginalności. Dzieło – pisze – które „zaznajamia z czymś Innym, objawia coś Innego, jest alegorią.”¹⁴ Jest tym, czym jest, a równocześnie ukazuje się w nim prawda, która jest „nieskrytością bytu jako bytu.” Jako nieskrytość wstępuje w światło swego bycia, jest „prawdą bycia.”¹⁵ Odwołując się do konkretnych dokonań artystycznych – obrazu Vincenta van Gogha, wierszy Conrada Ferdinanda Meyera, greckiej świątyni – Heidegger próbuje wyjaśnić, dokąd zmierza jego metafizyka sztuki.

Obraz van Gogha przedstawia parę chłopskich butów. Po jego krótkim opisie następuje interpretacja: „Wokół tej pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i gdzie mogłyby one należeć, tylko nieokreślona przestrzeń. Nie są nawet oblepione grudami ziemi z roli lub z polnej drogi, co przecież mogłoby przynajmniej sygnalizować ich zastosowanie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.”¹⁶ Dalej Heidegger wyjaśnia metafizyczne ugruntowanie obrazu:

Z ciemnej czeluści rozdeptanych butów ziele trudem znój roboczych kroków. W niezgrabnej ciężkości tego obuwia piętrzy się mozolność powolnych kroków przez rozległe i wciąż niezmiennie bruzdy ugoru, nad którym dmie ostry wiatr. Skórę przeszywa wilgoć i soczystość gleby. Pod podeszwami przesuwają się osamotnienie polnej drogi w obliczu zapadającego zmierzchu. W tym obuwiu pulsuje dyskretny ziew ziemi, jej ciche rozdarowywanie dojrzałego ziarna i jej niewyjaśnione samowzbranianie

w opustoszałym odłogu zimowego pola. Przez owe buty przenika niema troska o bezpieczeństwo chleba, bezdźwięczna radość ponownego przetrwania ubóstwa, drżenie w nadejściu narodzin i trwoga wobec groźby śmierci. Ta użytkowa rzecz należy do ziemi, zaś w świecie chłopki jest chroniona. Z tej chronionej przynależności ów wytwór sam powstaje do swego spoczywania w sobie.¹⁷

Tylko para butów – a jednocześnie cały świat. Te buty są, czym są, lecz mieszczą w sobie także całość, w którą Heidegger ujmuje ziemię i świat, przyrodę i historyczny świat życia. Autor *Źródła dzieła sztuki* nie ma jednak na myśli odbicia, adekwatnego odzwierciedlenia, relacji mimetycznej czy reprezentacji. Heideggerowi chodzi raczej o to, że dzieło „wystawia” świat. W obrazie van Gogha „wydarza się prawda.” „Nie znaczy to – pisze – że coś istniejącego zostaje tu adekwatnie odmalowane, lecz że w objawieniu się obuwia jako rzeczy do czego, wyrobu użytkowego, narzędzia, byt w całości, tzn. świat i ziemia w swej przeciwstawności, osiągają swą nie skrytość.”¹⁸ Świat i ziemia dochodzą do głosu, tworzą ramę, w której porusza się bycie. Przez pojęcie „świat” rozumie Heidegger „coś nieprzedmiotowego,” czemu każdy człowiek podlega, historyczny horyzont sensu narodu, ludu. Ów sens, pozwalający ludziom być, czym są, nigdy ostatecznie i do końca nie poddaje się refleksji ani obiektywizacji; to on obejmuje refleksję, która może się rozwinąć jedynie w jego horyzoncie. Dzieło konstituuje więc świat jako sens, nie odzwierciedla świata. To wszystko „przemawia” zarówno z obrazu van Gogha, jak i z innych dzieł. Podobnie jest więc – pisze Heidegger – z posągiem boga: „Nie jest to wizerunek, by łatwiej można było się z niego dowiedzieć, jak bóg wygląda, lecz jest to dzieło, które boga samego czyni obecnym i w ten sposób bóg jest.”¹⁹ Podobnie jest też z dziełem literackim:

W tragedii nic nie jest wystawiane ani przedstawiane, lecz toczy się walka nowych bogów przeciwko starym. Dzieło literackie, powstając w podaniach ludowych, nie mówi o tej walce, lecz przekształca po-

danie ludu do takiej postaci, aby teraz każde słowo tę walkę prowadziło i stawiało do rozstrzygnięcia kwestię, co jest święte, a co nieświęte, co wielkie, a co małe, co dzielne, a co tchórzliwe, co szlachetne, a co chwiejne, co panem jest, a co niewolnikiem.²⁰

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, co „przemawia” z dzieła, Heidegger celowo wybiera przykład, który nie należy do sztuk przedstawiających. Dziełem tym jest grecka świątynia.

Budowla – zauważa – pewna grecka świątynia, niczego nie odzwierciedla. Stoi tu po prostu wśród spękanej skalnej doliny. Budowla otacza postać boga i pozwala jej w tym skrywaniu wznosić się przez odkrytą salę kolumnową ku sferze świętej. Dzięki świątyni bóg jest obecny w świątyni. Ta obecność boga jest w sobie rozpręśtrzeniem i wyodrębnieniem tej sfery jako świętej. Lecz świątynia i jej sfera nie rozpluwają się w nieokreśloności. Dzieło-świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskuje narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i hańba, wytrwałość i upadek. Zaistniała przestrzeń tych otwartych odniesień stanowi świat tego historycznego narodu. Z niego i w nim odnajduje on (naród) dopiero siebie dla dokonania swego przeznaczenia.²¹

Na pytanie zatem: „Co dochodzi do głosu w dziele?” – Heidegger odpowiada:

Obraz van Gogha stanowi odkrycie tego, czym naprawdę jest pewien produkt użytkowy, para chłopskich butów. Byt ten wkracza w nieskrytość swego bycia. Grecy nazywali nieskrytość bytu *aletheia*. My mówimy *prawda* i raczej niewiele myślimy przy tym słowie. Kiedy następuje odkrycie bytu w tym, czym i jaki jest, dochodzi do głosu wydarzenie się prawdy. I dalej: W dziele sztuki zostaje uchwycona prawda. Uchwycić znaczy tu: *zatrzymać*. Pewien

byt, para chłopskich butów, zatrzymuje się w dziele w momencie prześwitu swego bycia. Bycie tego bytu wkracza w stały element swego przyświecania.²²

W dziele sztuki dzieje się zatem prawda. Dzieło jest prawdą, ponieważ ukazuje się w nim bycie. Bycie w dziele jest „rozjaśniane,” odsłania się ze swej skrytości. Obraz van Gogha mówi o niedoli chłopskiego życia, grecka świątynia – o dawnych ludziach i ich bogach, wiersze Hölderlina – o poecie w czasie marnym.

W dziele dochodzi do głosu prawda, więc nie tylko coś prawdziwego. Obraz, który pokazuje chłopskie buty, wiersz, który wyraża rzymską studnię, nie tylko obwieszczają, czym jest ten poszczególny byt jako taki, lecz pozwalają wydarzyć się nieskrytości jako takiej. W stosunku do bytu w całości (...). W ten sposób rozjaśnione jest skrywające się w bycie. Tego rodzaju światło udziela dziełu swego blasku. Udzielony dziełu blask jest momentem piękna. Piękno jest sposobem wyjawiania się istoty prawdy jako nie skrytości.²³

Dzieło jest prawdą, jego pozór – pięknem; prawda ujawnia się zatem w dziele jako modus tkwiącego w nim piękna. Istotne jest to powiązanie prawdy i piękna z dziełem.²⁴ „Z tego, co istnieje i jest zwyczajne – stwierdza Heidegger – nigdy nie da się odczytać prawdy.”²⁵ Także według Hartmanna wartości estetyczne „nie wiążą się z bytem realnym, lecz z pewnym innym bytem, z pewną warstwą drugoplanową, która tylko prześwieca przez byt realny.”²⁶ W powiązaniu sztuki z prawdą kryje się przekonanie Heideggera o tym, że prawda jest czymś ponad pojęciem, tym, co ujawnia się w postaci obrazu albo poetyckiej metafory.

Intencją Heideggera było więc wypracowanie nowego oglądu sztuki, która „jako ustanawiające zachowywanie rodzi prawdę bytu w dziele.”²⁷ Zwrot ku sztuce skłonił w swoim czasie Norberta Bolza do określenia autora *Źródła dzieła sztuki*, podobnie jak wielu innych myślicieli okresu weimarskiego, jako „dezertera nowoczesności” (*Deserteur der Neuzeit*).²⁸ Bolz zwró-

cił uwagę na istotne zbieżności w myśli Ernsta Blocha, Györgya Lukácsa, Benjamina z jednej strony, Carla Schmitta, Ernsta Jüngera oraz Heideggera – z drugiej. Każdy z nich podzielał (na swój sposób) diagnozę Maxa Webera z tamtych czasów, jego tezę o „odczarowaniu świata,” zracjonalizowanego dzięki nauce i przekształconego w mechanizm przyczynowy. Połączył ich jednak również „impuls exodusu,” pragnienie wyjścia z „odczarowanego świata,” który – w odczuciach wielu – fatalnie się właśnie zamykał. Lewica i prawica prześcigały się więc – pisze Bolz – w „filozoficznym ekstremizmie pomiędzy światowymi wojnami.” Nieufność Hegla do mediacji poprzez wymuszone pojednanie narzuciła późniejszej filozofii myślenie w skrajnościach, ale to Nietzsche rozpoznał w logice ekstremów narzędzie wyjścia z „odczarowanego świata.” Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* opisywał świat jako „otwierającą się otwartość rozległych horyzontów prostych i istotnych rozstrzygnięć w losie pewnego historycznego narodu.”²⁹ Benjamin wkraczał jedną ze swoich wczesnych prac *Przyczynę do krytyki przemocy* (1920–1921) w czas „rozróżnień i rozstrzygnięć” z nadzieją na możliwość dokonania właściwego wyboru. W nieco późniejszej, niedoskiej rozprawie habilitacyjnej *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* (1928) wskazywał na konieczność całościowego, niezredukowanego zachowania najistotniejszych sprzeczności rodzących się w momentach przełomów.

Historia filozoficzna – pisał – jest formą, która z odległych skrajności, z pozornych ekscesów rozwoju, pozwala wydobyć konfigurację idei jako totalności nacechowanej tym, że w jej ramach możliwe jest sensowne sąsiedztwo takich przeciwieństw.³⁰

W nieukończonych *Pasażach* dostrzega ostatecznie (w związku z postulowanym kopernikańskim przewrotem w wizji historycznej) nie tyle możliwość, ile konieczność wyboru:

Żywotny interes w tym, żeby rozpoznawać myśli na rozdrożu, w określonym punkcie ich rozwoju; oznacza to skupienie nowego spojrzenia na świat historyczny w punk-

tach, gdzie trzeba zdecydować o ich charakterze reakcyjnym bądź rewolucyjnym. W tym sensie zarówno u surrealistów, jak i u Heideggera działa ten sam czynnik.³¹

Lukács, przedstawiając w *Historii i świadomości klasowej* (1923) wyobcowane struktury myślenia i świadomości w perspektywie marksistowskiej, pragnął „przyspawać” masy proletariackie jako klasę do partii komunistycznej. Heidegger, który w *Byciu i czasie* (1927) analizował nieautentyczny świat „Się,” niezobowiązującej gadaniny i bazgraniny, zalecał kilka lat później (z zapowiedzianym wcześniej rygoryzmem) niewłaściwemu mieszczańskiemu społeczeństwu, bezdomnej, cierpiącej podmiotowości silne państwo pod opiekuńczymi skrzydłami narodowego socjalizmu. W zgodzie wykraczającej poza zróżnicowane światopoglądy myśliciele ci, pisząc o masach, myśleli jednocześnie o władzy – Jünger w związku z panowaniem i służbą, Heidegger dał się zwieść brunatnemu pacykarzowi, inni, jak Benjamin albo Bloch, ulegli przejściowej fascynacji Związkiem Sowieckim. Wraz z tą apologią władzy kończy się – twierdzi Bolz – nowożytna era indywidualizmu i subiektywizmu, w tle powiewa idea „wielkiego porządku.” Nieprzypadkowo filozofia, przede wszystkim jako filozofia historii, coraz chętniej i coraz bardziej się angażuje w aktualną społeczną i polityczną praktykę jako jej sprzyjający myślowy patron.

Problemem jest kwestia przełożenia tego *engagement* na język estetyki. W 1935 roku Heidegger siedl już własną drogą filozoficzną i powstrzymywał się od publicznych zobowiązań politycznych.³² Powściągliwość ta, w istocie jedna z możliwych form uwikłania politycznego, konkretyzuje się także w jego zwrocie ku sztuce. Ale i refleksja nad sztuką – należy to podkreślić – co najmniej od czasów młodego Lukácsa miała wydźwięk praktyczny. Była – jak zauważa Jung – środkiem pobudzającym, wspierającym jednocześnie wspomnienie oraz nadzieję: wspomnienie harmonijnej, idyllicznej utopii sprzed kapitalistycznego grzechu pierworodnego, nadzieję na nową, spontaniczną i niewyobcowaną wspólnotę społeczną.³³ Zarówno ci z lewej, jak i z prawej strony wikłali się więc najpierw bezpośrednio w politykę lub ją w wyeksponowany sposób re-

prezentowali (Jünger z prawego, Lukács z lewego skrzydła), a gdy później okazywało się to ślepą uliczką bądź po prostu błędem, albo powracali do estetyki, albo się ku niej z mniejszą lub większą determinacją zwracali. Jeśli ucieczka do polityki była niezbyt udaną próbą „dezercji” z „odczarowanego świata,” to powtórną jej próbą była właśnie ucieczka do estetyki. Namysł nad sztuką miał kompensować rozczarowanie i rezygnację, pomagać przezwyciężać frustracje zrodzone w postrzeganej już jako problematyczna politycznej praktyce, także w jej nie mniej problematycznej teorii. Emfaticzna cześć, jaką „dezercerzy” oddawali sztuce, służyła im za bastion w zmaganiach z epoką. W refleksji nad strukturą dzieła ujmowali swój czas. Estetyka, poddając sprawdzianowi własną autonomię, wpisywała się mniej lub bardziej wyraziście w horyzont filozofii historii. Lukács już w swych wczesnych, przedmarksistowskich pracach – *Die Seele und die Formen* (1911, pierwodruk 1910), *Teorii powieści* (1920, pierwodruk 1916) oraz *Heidelberger Ästhetik* (1918, pierwodruk 1916) – ujmował sztukę jako wyraz historycznych okoliczności, w których się rodziła. Także w jego późnych latach sztuka była „pamięcią ludzkości,” w której ta mogła na każdym etapie swojego rozwoju się przyglądać. Dla (również późnego) Adorna sztuka awangardowa była protestem przeciw modernistycznemu wyobcowaniu i urzeczowieniu. Hartmann pisał o „zadziwiającej sile sztuki,” która pozwala jej nie tylko przemawiać do człowieka w sposób proroczy, ale także wywierać wpływ na realny proces historyczny.³⁴ Dla Heideggera sztuka jest dziejowa, ze swej istoty historyczna. „Znaczy to nie tylko: sztuka posiada historię w tym zewnętrznym znaczeniu, że pojawia się w przepływie czasów obok wielu innych zjawisk i przy tym się zmienia i przemija oraz przedstawia zmienne obrazy historii. Sztuka jest historią w tym znaczeniu istotnym, że ustanawia historię.”³⁵ Jej prawidłowe użycie ma zasadnicze znaczenie dla „historycznego istnienia narodu.”

Wczesny Benjamin różni się w tym miejscu znacząco od Heideggera. W 1923 roku pisał w liście do Florensa Christiana Ranga: „Zajmuje mnie myśl o tym, jak dzieła sztuki odnoszą się do życia historycznego. Zakładam przy tym, że nie ma czegoś takiego jak historia sztuki;”³⁶ ta bo-

wiem – wyjaśniał – sprowadza się zawsze tylko do historii treści lub historii formy i traci z oczu to, co istotne, czyli pochodzenie (albo źródło) dzieła. W istocie dzieło nie ma historii, a próba umieszczenia go w życiu historycznym nie otwiera perspektyw, które prowadzą do jego wnętrza. „Specyficzna historyczność” dzieła ujawnia się nie w historii sztuki, tylko w interpretacji, w której pojawiają się wprawdzie akcenty ponadczasowe, ale niepozbawione znaczenia historycznego. Interpretacja, utożsamiana tu z krytyką, jest więc właściwym dopełnieniem dzieła. Benjamin określa ją jednocześnie jako „mortyfikację” dzieła, jeśli dokonuje się nie tyle ze względu na spotęgowanie w nim momentu myślowego, ile wskutek „osadzenia” w nim wiedzy. Heidegger twierdził, interpretując obraz van Gogha, że to z dzieła wszystko „przemawia.” Czy nie jest raczej tak, że prawda, która – zdaniem autora *Źródła dzieła sztuki* – dochodzi w tym obrazie do głosu, została przez niego w dziele „osadzona”? Powraca bowiem pytanie: skąd pewność, że to para chłopskich butów? że należą do chłopki, a nie – na przykład – do samego artysty? Zdaniem Meyera Shapiro Heidegger oszukał sam siebie: „Ze swego spotkania z płótnem van Gogha zachował on pewien zbiór skojarzeń z chłopem i glebą, które nie mają oparcia w samym obrazie, lecz wyrastają raczej z jego własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią. On rzeczywiście »wyobrazil sobie to wszystko, a potem włożył w malowidło«.”³⁷ Przysługujący człowiekowi dyskurs na temat butów – Derrida doprecyzowuje tę uwagę Shapiro – Heidegger przypisuje samemu obrazowi: „Nie tylko jako dyskurs na temat obrazu, ale jako dyskurs obrazu, dyskurs rozwijany przez obraz, a nawet przez parę butów.”³⁸ Refleksja nad sztuką jest niezbędna, lecz trzeba ją – jak stwierdza Adorno – „wyrwać z jej przypadkowości, aby nie wyrodziła się w dowolne i amatorskie hipotezy pomocnicze, w racjonalizacje poczyną majsterkowicza i niezobowiązujące światopoglądowe deklaracje chciejstwa bez usprawiedliwienia w dokonaniach.”³⁹ W każdym razie późny Benjamin zweryfikował swój pogląd na temat historyczności sztuki i dzieła. Śledził przemiany ich funkcji, w szczególności zmiany dokonujące się współcześnie w związku z poja-

wieniem się możliwości technicznej reprodukcji. Znaczenia momentów – twierdził – w których technika doprowadza do zmian w sztuce, nie sposób przecenić. Dostarczają bowiem wiedzy o społecznym i historycznym znaczeniu sztuki. W takich momentach ujawnia się jedność elementów przeszłości i przyszłości. Wymóg historycznej konkretności zmuszał autora *Pasaży* do operowania przykładami, wskazywania momentów krytycznych, jakie w swych dziejach przeżywa każda forma sztuki, jakie w naturalnej postaci byłyby możliwe dopiero przy zmienionym standardzie technicznym. Uważał – na przykład – że każda skryształizowana forma artystyczna znajduje się na styku trzech linii rozwojowych; zjawisko to określał jako „prawo zapowiedzi nowszych osiągnięć w starych technikach.”

I tak – pisał – technika przeciera szlak określonej formie artystycznej. Pojawienie się filmu poprzedziły fotoksiążeczki, w których po naciśnięciu kciukiem obrazki szybko przemikały przed oczyma oglądającego, prezentując walkę bokserską lub mecz tenisowy; na bazarach wystawione były automaty, w których obrazy przesuwaly się po pokręceniu korbką. Po drugie: tradycyjne formy sztuki w pewnych stadiach swego rozwoju usilnie zmierzają do wywołania efektów, które później nowe formy sztuki osiągają bez trudu. Zanim film zdobył sobie prawo obywatelstwa, dadaści starali się swoimi imprezami poruszyć publiczność, co niebawem w bardziej naturalny sposób udało się Chaplinowi. Po trzecie: częstokroć niepozorne zmiany społeczne prowadzą do zmiany recepcji, która dopiero nowej formie sztuki wychodzi na dobre. Zanim film mógł się pokusić o kształtujące oddziaływanie na swoich odbiorców, fotoplastykon wprowadził recepcję zbiorową (obrazy tymczasem przestały już być nieruchome). Widzowie zajmowali miejsca przed parawanem, w którym umieszczone były stereoskopy, po jednym dla każdego widza. Przed tymi stereoskopami automatycznie przesuwaly się poszczególne obrazy, które zatrzymywały się na moment, po czym ustępowały miejsca następnym.⁴⁰

W *Pasażach* pisał o „wyróżniku historycznym” obrazów, który „mówi nie tylko, iż przynależą one określonej epoce, lecz przede wszystkim, że dopiero w określonej epoce stają się one czytelne.”⁴¹ W tym miejscu myśl Benjamina wydaje się zbiegać z koncepcją Heideggera. Ale „wyróżnik historyczny” jest właśnie tym, co odróżnia – zdaniem Benjamina – obrazy od fenomenologicznych „esencji.” Benjamin, mając na uwadze wymóg historycznej konkretności, oskarża autora *Źródła dzieła sztuki* o ahistoryczną abstrakcyjność: „Heidegger daremnie usiłuje ocalić historię dla fenomenologii w sposób abstrakcyjny, poprzez »dziejowość«.” „Celowy byłby – dodaje – zdecydowany odwrót od pojęcia »prawdy ponadczasowej«.”⁴² Tymczasem wiele Heideggerowskich określeń – zwraca na to uwagę Willem van Reijen – charakteryzuje się specyficzną niejednoznacznością. Pozornie odnoszą się do codziennych, znanych zjawisk, ale jednocześnie pozostają wiecznymi abstrakcjami.⁴³ „Świat” i „ziemia,” pojęcia wyrwane z języka potocznego, nabierają pozornej dynamiki, gdy świat „się otwiera” i „odslania,” a ziemia „się skrywa” i zarazem „kryje.” Jednocześnie związek dzieła sztuki lub sztuki z konkretnymi okolicznościami historycznymi pozostaje nieokreślony i abstrakcyjny, albo – jak w przypadku „chłopskich butów” van Gogha – związek z ziemią ma charakter czysto fizyczny. Nie jest przypadkiem, że w rozważaniach Heideggera ważną rolę odgrywają świątynia grecka i jej związek z krajobrazem. Autor *Źródła dzieła sztuki* mówi o „wynurzaniu się i pojawianiu” świątyni w krajobrazie jako *fizis* i łączy to dawne greckie pojęcie bezpośrednio z zamieszkiwaniem ludzi na ziemi. Abstrakcję *fizis* jako „koniecznego początku,” pierwszej i głównej u starożytnych Greków nazwy bytu, „samego i w całości,” dopełnia pseudokonkretna zamieszkiwania w „rodzimym podłożu.”⁴⁴ To zaś oznacza jedynie sugerowaną, niezrealizowaną praktyczność. Do tego też sprowadza się ostatecznie „historyczne istnienie narodu.”

Listowne wypowiedzi Benjamina świadczą o jego nader krytycznym stosunku do Heideggera. Wygłoszony przez filozofa 21 lipca 1916 roku wykład pt. *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* z dezaprobatą ocenił niespełna cztery miesiące później w liście do Gerharda Scholema:

W ostatnim lub przedostatnim numerze *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* ukazał się artykuł (pierwotnie przemowa w celu uzyskania *venia legendi* we Fryburgu) na temat „problemu czasu historycznego”, który dokładnie pokazuje, jak *nie* powinno się do sprawy zabierać. Okropne dzieło, do którego być może nigdy nie zajrzysz, choćby po to, by potwierdzić moje przypuszczenie, że nie tylko to, co autor mówi o czasie historycznym (i co mogę ocenić), jest nonsensem, ale – jak podejrzewam – że błędne są także jego wywody o czasie mechanicznym.⁴⁵

W lutym 1920, również w liście do Scholema, przyznaje, że nie zna rozprawy habilitacyjnej Heideggera (*Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, 1916),⁴⁶ ale już w grudniu tego roku potwierdza jej krytyczną lekturę:

Przeczytałem książkę Heideggera o Dunsie Szkocie. To niewiarygodne, że dzięki takiej pracy, która nie wymaga *niczego* poza wielką starannością i opanowaniem scholastycznej łaciny, a która mimo całego filozoficznego sztafażu jest w zasadzie tylko kawałkiem dobrej pracy tłumaczeniowej, ktoś może uzyskać habilitację. Bezwartościowe płaszczenie się autora przed Rickertem i Husserlem nie umiła czytania. Filozoficznie filozofia języka Dunsza Szkota w tej książce nie została opracowana.⁴⁷

W 1930 roku, trzy lata po opublikowaniu książki *Bycie i czas*, Benjamin donosił Scholemowi o zamierzonym w lecie „zniszczeniu Heideggera w wąskim gronie krytycznych czytelników pod kierunkiem Brechta i moim.”⁴⁸ Zamyśl ten nie został zrealizowany z powodu choroby Brechta, jego późniejszej podróży do Le Lavandou i tradycyjnego letniego pobytu w Bawarii. W planowanym przez nich, ale również nieurzeczywistnionym piśmie *Krise und Kritik* zamierzali – traktując filozofię Heideggera jako projekt przeciwny wobec preferowanego przez nich myślenia zwróconego ku praktyce – rozprawić się z Heideggerem jako typem „formy przywództwa.”⁴⁹ Poważniejszym

powodem uniemożliwiającym realizację tych planów wydaje się niedostateczna znajomość prac autora *Bycia i czasu*. Van Reijen stwierdza, po sprawdzeniu korespondencji Benjamina oraz spisu przeczytanych przez niego dzieł, że – znając jedynie dwie wyżej wymienione prace – „prawie nie zwrócił uwagi na filozofię Heideggera.”⁵⁰ Wyklucza też („prawie na pewno”) jakiś bezpośredni wzajemny wpływ, choć z uwagą odnotowuje, poza fundamentalnymi różnicami, również pewne zbieżności. Kuzyn Benjamina i pierwszy mąż Hannah Arendt, Günther Anders, podkreśla z kolei filozoficzną niekompetencję Brechta: „B. [Brecht] poinformował mnie – to musiało być w 32 roku – że on i Benjamin planowali założyć antyheideggerowskie czasopismo. Pamiętam, że odpowiedziałem mu nieco zdziwiony, iż sam mówił, że ani nie słuchał, ani nie czytał Heideggera, to samo zresztą dotyczyło Benjamina, i uważam, że to nierozsądne w tych okolicznościach zakładać czasopismo z takim programem.”⁵¹ A w innym miejscu: „Jego [Benjamina] projekt napisania wspólnie z Brechtem antyheideggerowskiego paszkwilu nie powiódł się prawdopodobnie dlatego, że Brecht – mogę to powiedzieć z całą pewnością – nie przeczytał nawet dwóch stron *Bycia i czasu*. Nawiasem mówiąc, skoro brakowało mu wiedzy historycznofilozoficznej, nie byłby w stanie w ogóle ich zrozumieć.”⁵²

Tak więc Benjamin znał Heideggera bardzo słabo. Nie przeszkodziło mu to jednak – jak widać – w wyrobieniu sobie krytycznego o nim zdania. Choć poglądy obu myślicieli dzieliło bardzo wiele, niektórzy badacze wskazują jednak na pewne, niekiedy bardziej, niekiedy mniej istotne, paralele i konwergencje. Jacob Taubes uważał wręcz *in genere*, że „Benjamin porusza te same problemy co Heidegger, inaczej je tylko ujmując.”⁵³ Van Reijen pisze ostrożniej o pewnych koincydencyjnych motywach: z Heideggerowskim „wyzwoleniem” i „ocaleniem” korespondują Benjaminowskie „oczekiwanie” i „zbawienie,” „ostatniemu Bogu” Heideggera odpowiada „Mesjasz” Benjamina. I Heidegger, i Benjamin przywoływali w swych analizach – co w tym miejscu warto szczególnie podkreślić – obrazy van Gogha.⁵⁴ Język i technika to kwestie centralne w wielu filozofiach, ale koncepcje Heideggera i Benjamina wy-

kazują tu – zdaniem van Reijena – „zadziwiające podobieństwa.”⁵⁵ Na plan pierwszy wysuwają się wszak odmienności tematyczne oraz metodologiczne. Heidegger – na przykład – chętnie używał metafor krajobrazowych, Benjamin – miejskich. Heidegger koncentrował się na dziełach sztuki, Benjamin bardziej interesowało ich oddziaływanie na odbiorcę. Istotną różnicą między filozofią sztuki Heideggera i Benjamin jest to, że Benjamin odnosił się zarówno po stronie dzieła, jak i po stronie odbiorcy do konkretnych (historycznych i aktualnych) zjawisk, podczas gdy u Heideggera zorientowana w kierunku „niepoddającego się refleksji ani obiektywizacji” sensu historia pozostawała abstrakcją. W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), zawierającym (wedle tego, co sam autor później o nim napisał) „pierwszą materialistyczną teorię sztuki w pełni godną tego miana,”⁵⁶ Benjamin analizował „tendencje rozwojowe w sztuce na etapie istniejących obecnie stosunków produkcji”⁵⁷ i na przykładzie fotografii oraz filmu wyjaśniał zmianę form przeżywania sztuki: w fotografii wartość ekspozycyjną wypiera wartość kultową, w filmie percepcję indywidualną zastępuje recepcja kolektywna, w miejsce skupienia i kontemplacyjnej zadumy wkracza mimowolne postrzeganie i dekoncentracja. Benjamin, podobnie jak Heidegger, odrzucał wiele tradycyjnych pojęć, takich jak moc twórcza, genialność, nieprzemijająca wartość i tajemnica,⁵⁸ ale – wprowadzając do teorii sztuki nowe pojęcia – podkreślał z całą mocą, że różnią się one od ogólnie przyjętych tym, że dla celów faszyzmu są zupełnie nieprzydatne. Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* wspomina o alegorii (w związku z pierwiastkiem rzeczowym w dziele i nadbudowanym nad nim tym, co Inne), Benjamin uczynił alegorię jednym z kluczowych pojęć własnych przemyśleń, traktując ją jako formę artystyczną, w której można przedstawić totalność nasyconą nierozwiązalnymi czy też niedającymi się pogodzić przeciwieństwami. W *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* alegoria była kluczem do zrozumienia barokowej tragedii. W studiach nad początkami francuskiej moderny, zwłaszcza nad twórczością Charles’a Baudelaire’a, Benjamin z pomocą alegorii nie tylko interpretował sztukę, ale próbował uczynić z niej narzędzie służące wy-

jaśnieniom fenomenów współczesności. W jednej z ostatnich swych prac, *Parku Centralnym* (1938–1939), zwięźle sformułował historycznie i społecznie określony program: „Należałoby przedstawić zmianę funkcjonowania alegorii w gospodarce towarowej.”⁵⁹ Lapidarny zapissek w *Pasażach*: „Towar wyniesiony do rangi alegorii”⁶⁰ mógłby być tytułem realizującej ten zamysł, lecz niepowstałej niestety rozprawy.

Adorno, w przeciwieństwie do Benjamin, nie tylko gruntownie przestudiował prace Heideggera, ale miał okazję poznać go osobiście.⁶¹ 24 stycznia 1929 roku we Frankfurcie, po wykładzie Heideggera na temat filozoficznej antropologii i metafizyki bytowania, dwudziestopięcioletni wówczas Adorno został przedstawiony autorowi *Bycia i czasu*. Jak wspominał po latach Heidegger, do dłuższej rozmowy nie doszło. Było to jedyne spotkanie obu filozofów, nigdy też nie wymienili listów. Niemniej stosunek Adorna do Heideggera cechowała zdecydowana wrogość. Z żadnym ze współczesnych, z którymi miał do czynienia, nie walczył bardziej bezlitośnie niż z Heideggerem. Nie zgadzał się przy tym z opinią, że przyczyną ich antagonizmu było poparcie przez Heideggera narodowego socjalizmu; chciał, aby ten spór miał znaczenie bardziej fundamentalne. Już w swej rozprawie habilitacyjnej *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (powstałej w latach 1929–1930) oraz w wykładach w 1931 i 1932 roku dystansował się wobec Heideggera. Natomiast krótko po powrocie z emigracji (1949) w domu jednego z przyjaciół Heideggera zadeklarował: „W ciągu pięciu lat sprawię, że Heidegger stanie się mały.”⁶² Plotka, która dotarła do atakowanego, uniemożliwiała nawiązanie osobistych relacji. Polemiczna rozprawa Adorna *Jargon der Eigentlichkeit* ukazała się znacznie później, dopiero w 1964 roku. Heidegger na krytykę i inwektywy Adorna nie odpowiadał. W jego bibliotece nie było ani jednej pracy Adorna, nie przeczytał też *Źargonu autentyczności*. Milczenie Heideggera było – tak ujmuję to Hermann Mörchen w obszernym i opartym na rozległym materiale tekstowym studium *Adorno und Heidegger* (1981) – odmową komunikacji, czymś zdecydowanie więcej i jednocześnie czymś innym niż osobisty akt „niefilozoficznego zachowania.” Dlatego Mörchen pisze o „filozoficznej odmowie komuni-

kacji” między Heideggerem a Adornem, traktując ją jako szczególnie jaskrawy przykład powracającego nieustannie w historii filozofii zrywania dialogu, a nawet „wzajemnego pożerania się” myślicieli i „szkół filozoficznych.” Wskazuje różnorakie motywy tej odmowy, wśród nich – *last but not least* – naturę filozofowania obu adwersarzy oraz ich zindywidualizowany język, oryginalny i daleki od szablonowych form zarówno języka naukowego, jak i potocznego.⁶³ Komunikacji nie było także między zwolennikami obu filozofów – członkowie szkoły frankfurckiej, uwikłani w „bardziej aktualne” tematy, nie widzieli powodu, by zajmować się „wychodzącym z mody” nurtem filozoficznym i rewidować opinię Adorna; sojusznicy Heideggera, zbyt zajęci recepcją i tłumaczeniem myśli autora *Bycia i czasu*, raczej nie zaprzęтали sobie uwagi jej odniesieniami do współczesnej filozofii.

Sam Adorno miał do „wszędę rozkwitającej komunikacji”⁶⁴ stosunek podejrzliwy, często pogardliwy. „Wszystko to – pisał w *Dialektyce negatywnej* – co dzisiaj nazywa się komunikacją, wszystko bez wyjątku, jest tylko hasłem, które zagłusza niemożność zakłębionych.”⁶⁵ Język filozoficznych oponentów określał z lekceważeniem jako „żargon,” choć i jego język stał się – jak zauważa Karol Sauerland – żargonem, kiedy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mniej lub bardziej bezkrytycznie przejmowało go wielu niemieckich humanistów.⁶⁶ W *Teorii estetycznej* pojęcie „komunikacji” pojawia się w kontekście „pseudonaukowej ideologii” tuż obok stwierdzenia, że „sztuka jest ze swej strony całą sobą, kiedy nie współgra z komunikacją.”⁶⁷ Kiedy Adorno pisze o komunikacji w związku ze sztuką, jego wątpieniu w sens komunikacji towarzyszy jednak fundowane na swoistej dialektyce założenie, że „właściwa,” „innego rodzaju” komunikacja jest możliwa. Z jednej strony twierdzi, że „żadnego dzieła sztuki nie można opisać w kategoriach komunikacji,”⁶⁸ że podstawową cechą wszelkiej sztuki jest „komunikacja (...) przez zerwanie komunikacji,”⁶⁹ z drugiej uznaje jednocześnie, że dzieła „mówią” i czynią to dzięki komunikowaniu się z empirią, sferą zewnętrzną, ze światem, przed którym, co prawda – w imię obrony własnej autonomii – się zamykają, którego „się wyrzekły,” ale z którego „czerpią swoją treść.”⁷⁰ W obszarze tej dialektyki usytuowana jest zarówno

Adornowska krytyka tekstu Heideggera, jak też własna koncepcja sztuki Adorna.

Rozdział *Teorii estetycznej* zatytułowany „Teoria źródeł sztuki” rozpoczyna teza: „Próby uzasadnienia estetyki przez powołanie się na źródła sztuki jako na jej istotę prowadzą nieuchronnie do rozczarowania.”⁷¹ Choć w rozdziale tym Adorno w ogóle nie wspomina o Heideggerze (przemilczenie jest wymowną formą odmowy komunikacji), z kontekstu jasno wynika, że głównym adresatem sformułowanego tutaj zarzutu jest właśnie on oraz jego koncepcja. Sam Heidegger – jak przyznaje – w określeniu źródła dzieła sztuki „kręci się w kółko.” Nie uważa, że jest to jakiś środek prowizoryczny albo mankament. Przeciwnie – „wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, zaś utrzymanie się na tej drodze ucztą dla myślenia.”⁷² Ogólnie rzecz biorąc, źródło oznacza według Heideggera „coś, co sprawia i dzięki czemu jakaś rzecz jest tym, czym jest – i jest, jaka jest.” To „coś,” trzeci element, dzięki któremu – na przykład – artysta jest źródłem dzieła, a dzieło – źródłem artysty, to sztuka. Pytanie: „czy sztuka w ogóle może być źródłem?” Heidegger przekształca w pytanie o istotę sztuki, ta zaś z kolei wyjawia swą istotę w dziele sztuki.⁷³ Tylko z dzieła sztuki można odczytać, czym jest sztuka; czym jest dzieło, można się dowiedzieć tylko z istoty sztuki – to jest właśnie ów, wspomniany przez Heideggera, ruch po kole. Aby wybrnąć z tego koła (zdrowy rozsądek tego wymaga, ponieważ uchybia ono logice), autor *Źródeł dzieła sztuki* proponuje wyszukać „prawdziwe dzieło” i zapytać je następnie, „czym i jakie jest.” Obraz van Gogha, grecka świątynia, wiersze Hölderlina – to wyszukane przez Heideggera przykłady „prawdziwych dzieł” snujących własne opowieści o tym, czym i jakie są.

Warto zauważyć w tym miejscu, że również Benjamina frapowało pojęcie „źródła” – najpierw w książce o niemieckim dramacie żałobnym. Dobitnie w niej akcentował, że źródło jest („oczywiście”) kategorią historyczną, postacią, jaką przybiera idea, gdy aktualizuje się w rzeczywistości dziejowej. „W każdym fenomenie źródłowym dookreśla się kształt idei raz po raz ścierającej się ze światem historycznym, aż do chwili, gdy w skończonej postaci zajmie ona swoje miejsce w świetle totalności własnej historii.”⁷⁴

W późniejszych *Pasażach* Benjamin wyjaśniał, że zaprezentowana w książce o dramacie żalobnym koncepcja źródła była dokładną i rygorystyczną transpozycją tego fundamentalnego u Goethego pojęcia (jako prafenomenu) z dziedziny natury w dziedzinę historii.

Teraz – kreślił nowy, zwrócony ku dziewiętnastemu stuleciu program swych badań – także muszę zgłębiać kwestię źródeł. Analizuję mianowicie źródło kształtowania się i przemian paryskich pasaży od samych ich początków aż do schyłku, uchwytując je poprzez fakty ekonomiczne. Ale fakty te – dodawał – rozpatrywane pod kątem kauzalnym (a więc jako przyczyny), nie byłyby jednak prafenomenami; stają się nimi dopiero wówczas, gdy mocą własnej dynamiki rozwojowej (...) wyłaniają z siebie ciąg konkretnych, historycznych form pasaży, tak jak z liścia wyłania się stopniowo całe bogactwo empirycznego świata roślin.⁷⁵

Heidegger pisze w *Źródle dzieła sztuki*, że sztuka, będąc źródłem dzieła sztuki, jest zarazem źródłem „twórców i zachowawców,” czyli „historycznego istnienia narodu.”⁷⁶ Po raz kolejny pojawia się tu kwestia „dziejowości” – w przewrotny sposób, ponieważ sztuka jest, jak wciąż podtrzymuje, źródłem „w swej istocie.” W eseju *Sztuka i sztuki* Adorno trafnie rozpoznaje i puentuje tę Heideggerowską przewrotność: „Źródło (...) jak zawsze u Heideggera, to nie geneza w czasie, ale pochodzenie istoty dzieła sztuki.”⁷⁷ W *Teorii estetycznej* uzupełnia tę puentę:

Jeżeli pojęcie źródła zostaje usytuowane poza historią, to pytanie o nie zlewa się w jedno z takim samym pytaniem w stylu ontologicznym, daleko od owego gruntu zdecydowanej rzeczowości, z którym kojarzy się prestiżowe słowo „źródło”; ponadto mówienie o źródłach pozbawione sensu temporalnego, godzi w najprostszy sens tego słowa.⁷⁸

Adorno wskazuje na zawieszoną ponad czasem arbitralność prezentowanego przez Heideggera

wglądu w problem sztuki i źródła: „Jako fenomenologia, estetyka nie chciałaby ani dedukować sztuki z jej filozoficznego pojęcia, ani wspinać się ku niej dzięki komparatystycznej abstrakcji, ale powiedzieć [po prostu], czym ona jest. Taka istota byłaby jej źródłem.” Kto chce uzyskać w poznaniu więcej – wyjaśnia Adorno – musi zajmować się czymś treściwym, a tego nie można pogodzić z badaniem czystej istotności. „Sztuka drwi sobie z prób zaprzysiężenia jej na czystą istotnościowość.”⁷⁹ W *Dialektyce negatywnej* przestrzega jednak przed „pseudokonkretyzacją,” pozorną obroną przed badaniem istotnościowym. Heidegger – pisze – wykorzystuje „pozór konkretności,” zastępując rzecz zaklinającym słowem:

Proste istnienie staje się bez znaczenia, wolne od zmyły bycia istnieniem zostaje podniesione do rangi bytu, do jego czystego pojęcia. Byt natomiast, pozbawiony wszelkiej ograniczającej treści, nie musi już występować jako pojęcie, ale uchodzi za bezpośredni jak *τὸδε τι*: konkretny. Obydwa momenty, raz absolutnie izolowane, nie mają wobec siebie żadnej *differentia specifica* i stają się zamienialne; to *qui pro quo* jest głównym znaleziskiem filozofii Heideggera.⁸⁰

Adorno podkreśla też, że tekst Heideggera o źródle dzieła sztuki cieszy się zasługą, że „trzeźwo określa to, co jest w przedmiocie z rzeczy.”⁸¹ Ta pozytywna ocena koresponduje zapewne z tym znaczącym i prognostycznym fragmentem *Źródła dzieła sztuki*:

Pierwiastek rzeczowy w dziele sztuki jest jak podwalina, w której i nad którą nadbudowane jest to Inne i właściwe. A czy ten pierwiastek rzeczowy dzieła nie jest tym, co artysta właściwie tworzy w swym rzemiośle? Chcielibyśmy napotkać bezpośrednią i pełną rzeczywistość dzieła sztuki: bo tylko w ten sposób odnajdziemy w nim również rzeczywistą sztukę. Musimy zatem przyjrzeć się najpierw pierwiastkowi rzeczowemu dzieła sztuki.⁸²

W *Teorii estetycznej* Adorno dezaprobuje „doktrynę naocznościową,” prymitywno-realistyczną estetykę, która trwa przy szczególnej „strefie bezpośredniości” i której umyka to, że sztuka, twór „z istoty duchowy,” nie może być czysto naocznościowa.⁸³ Obstawiając w polemice z idealizmem przy „pierwiastku rzeczowym” dzieł sztuki, gubi jego dialektykę – że jest „konstytutywny” dla tego, „co jest czymś więcej w nich niż tylko rzeczą.”⁸⁴ Zdaniem Adorna każde doświadczenie dzieł sztuki musi przekraczać ich naoczność. Ale i Heidegger nie zalicza dzieł sztuki „do nagich rzeczy.” Tradycyjne pojęcia rzeczy – twierdzi – wyczytane z istoty narzędzia, nie obejmują tego, co „w pierwszym rzędzie rzeczywiste w dziele,” jego „podbudowy rzeczowej,” „chylącej się samej istoty pierwiastka rzeczowego.”⁸⁵ Estetyka staje się problematyczna, gdy pozostaje pod kontrolą tradycyjnej interpretacji bytu. „Nie należy zaprzeczać istnieniu pierwiastka rzeczowego w dziele – kontynuuje swój wywód Heidegger – lecz ten pierwiastek rzeczowy (...) należy pomyśleć z perspektywy pierwiastka dziełowego.” Droga prowadzi „nie poprzez rzecz ku dziełu, lecz poprzez dzieło ku rzeczy.”⁸⁶ O tym, że – według Heideggera – „z wiedzy o pierwiastku dziełowym można wyprowadzić na właściwą drogę pytanie o pierwiastek rzeczowy rzeczy,”⁸⁷ *Teoria estetyczna* nie wspomina.

W eseju *Sztuka i sztuki* Adorno krytycznie ocenia natomiast Heideggerowską metafizykę sztuki oraz ideę jedności sztuk. „Związek z rzeczą i jedność – jedność rozumu, która oczywiście znikła w Heideggerowskim pojęciu bytu – łączą się ze sobą. Ale Heidegger czyni tu krok ku tezie (...), że w istocie wszelka sztuka jest poezją.”⁸⁸ Z ambarasu – pisze Adorno – „że wobec tego architekturę, rzeźbę, muzykę trzeba z powrotem sprowadzić do poezji,” tzn. do czegoś, mówiąc językiem Heideggera, „ontycznego,” autor *Źródła dzieła sztuki* próbuje się wybać przez „ontologizację tego, co stanowi o sztuce, jako »rozjaśniającego odsłaniania prawdy«. Jest to twórczość w szerszym sensie, poezja jest tylko jednym z jej rodzajów.”⁸⁹ Mörchen zwraca uwagę, że Adorno w tym miejscu niedokładnie odtwarza myśl autora *Źródła dzieła sztuki*.⁹⁰ Heidegger od początku traktował tę tezę jako ontologiczną i nie określał arbitralnie jednej ze sztuk jako (ontyczne) źródło innych. Pojawia

się tu jeszcze kwestia języka. Według Heideggera, aby dostrzec związek między poezją a prawdą, „potrzeba jedynie prawidłowego pojęcia języka.”⁹¹ Adorno akceptuje wprawdzie wgląd Heideggera w językowy charakter wszelkiej sztuki, ale – jak zauważa – z powodu Heideggerowskiej „ontologizacji” „rozdzielający moment sztuk, ich odniesienie do tworzyw, zostaje eskamotowany jako drugorzędny.”⁹² Adorno przypisuje też Heideggerowi „naiwnie logiczny pogląd” (który sam odrzuca), że „sztuka jest po prostu pojęciem nadrzędnym wobec sztuk, gatunkiem, który te sztuki zawiera w sobie jako rodzaje.”⁹³ Ale właśnie tego, o co chodzi w ontologii – bycia – Heidegger nigdy nie pojmował, w zgodzie ze scholastyką, jako „gatunek.”⁹⁴ Ontologiczne pojęcie „sztuki” jest nazwaniem czegoś, czego „nieokreśloność” stwarza przestrzeń jego własnej istocie. Stąd bierze się pozór tautologii (źródłem dzieła jest czynność artysty lub odwrotnie – jest on artystą dzięki dziełu), która nie polega jednak na jednostronnym wyprowadzeniu istoty jednego z drugiego, tylko z tego „czegoś trzeciego,” od czego artysta oraz dzieło sztuki wzięły swoją nazwę – mianowicie ze sztuki. Ale to właśnie Adorno sprowadza do prostej „tautologii.” Podobnie ma się rzecz ze źródłem dzieła sztuki – sztuką – i samym źródłem, którym jest pochodzenie istoty sztuki. „Jego [Heideggera] doktryna o tego rodzaju źródle nic nie dodaje do tego, co z niego wypłynęło, i nie może nic dodać.”⁹⁵ Moment jedności sztuki, „to, co w niej jest sztuką,” u Heideggera albo sprowadza się do tego, co powiedział o byciu (że „w końcu nie jest on niczym innym niż sobą samym”), albo „ulatnia się w czystą, beztreściową ulotność.”⁹⁶ Temu, co Heidegger mówi o oddzieleniu sztuk i ich „poetyckiej” istocie, wydaje się wychodzić naprzeciw dialektyczny przekaz Adorna: „Sztuka nie daje się oddestylować ani do swojej czystej jedności, ani do czystej wielości sztuk.”⁹⁷ Niech tak będzie na koniec niniejszych rozważań, że tą skondensowaną i wpisaną w konkretny kontekst uwagę Adorno przedkłada Heideggerowi rachunek za „filozoficzną odmowę komunikacji.”

Przypisy

¹ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003), 26.

² Por. Wilhelm Perpeet, „Heideggers Kunstlehre,” w Otto Pöggeler, red., *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes* (Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970), 217–241. Perpeet zauważa również, że *Źródło dzieła sztuki*, „być może zbyt skromny rozdział, by móc mówić o nauce o sztuce Heideggera” (217), choć wyznacza główne kierunki jego późniejszej refleksji, zawiera tylko wstępne uwagi na temat istoty sztuki.

³ Por. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1980), XIII–XXV; Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heidegger* (Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1963), 207.

⁴ Por. Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik* (Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1985), 59, 56.

⁵ Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5(1991): 59. [Od wydawcy: autor rozprawy w chwili jej pisania nie znał nowego tłumaczenia Heideggera dokonanego przez Bogusława Jasińskiego. Czytelnika zainteresowanego porównaniem odsyłamy do naszego wydania: Martin Heidegger „Źródło dzieła sztuki,” tłumaczenie Bogusław Jasiński, Wydawnictwo Ethos, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Warszawa 2020, s. 70].

⁶ Por. Werner Jung, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik* (Hamburg: Junius Verlag, 1995), 180.

⁷ Nicolai Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle,” tłum. Włodzimierz Galewicz, w Włodzimierz Galewicz, N. Hartmann (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987), 309.

⁸ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 27.

⁹ Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997), 154.

¹⁰ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 25.

¹¹ Ibidem, 28.

¹² Ibidem, 10–11.

¹³ Ibidem, 11.

¹⁴ Ibidem. Heidegger określa dzieło jednocześnie jako symbol. I wyjaśnia: „Alegoria i symbol stanowią pojęcie ramowe, w którego horyzoncie z dawien dawna mieści się charakterystyka dzieła sztuki” (11).

¹⁵ Ibidem, 60.

¹⁶ Ibidem, 23.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 41.

¹⁹ Ibidem, 31.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, 29–30.

²² Ibidem, 25.

²³ Ibidem, 41.

²⁴ Również Hartmann podkreślał, że „»piękna« nie jest ani sztuka, ani kontemplacja sztuki, lecz jedynie dzieło sztuki” (Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 309).

²⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 53.

²⁶ Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 315.

²⁷ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

²⁸ Por. Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1991), 7–11.

²⁹ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 35.

³⁰ Walter Benjamin, „Przyczynek do krytyki przemocy,” tłum. Adam Lipszyc, w idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wołkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 93; Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 34–35.

³¹ Walter Benjamin, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005), 905.

³² W liście do Karla Jaspersa z 1 lipca 1935 roku Heidegger pisze o trudnościach, jakie napotyka w powrocie do pracy: „Dla mnie (...) to żmudne szukanie po omacku; dopiero kilka miesięcy temu udało mi się nadrobić zaległości w pracy przerwanej zimą 32/3 (semestralny urlop); ale jest to słabe jękanie, a poza tym są jeszcze dwa ciernie – wy tłumaczenie się z dawnych przekonań i porażka rektoratu” (Martin Heidegger/Karl Jaspers, *Briefwechsel 1920–1963*, red. Walter Biemel i Hans Saner (Frankfurt am Main: Klostermann; München, Zürich: Piper, 1990), 157).

- ³³ Por. Jung, *Von der Mimesis zur Simulation*, 146–147.
- ³⁴ Por. Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 318.
- ³⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.
- ³⁶ Walter Benjamin, An Florens Christian Rang, [9. Dezember 1923], w idem, *Briefe*, red. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno, t. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), 321–322.
- ³⁷ Meyer Shapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu,” tłum. Janusz Krupiński, w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. III (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 203.
- ³⁸ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 377.
- ³⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 623.
- ⁴⁰ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” tłum. J. Sikorski, w idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 231.
- ⁴¹ Benjamin, *Pasaże*, 509.
- ⁴² Ibidem, 508, 509.
- ⁴³ Por. Willem van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), 182–183.
- ⁴⁴ Por. Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 30. „Trudność związana z refleksją na temat zamieszkiwania – notował w *Pasażach* Benjamin – wynika z tego, że z jednej strony trzeba widzieć w nim pierwiastek prastary, może odwieczny – obraz przebywania człowieka w łonie matki; z drugiej, abstrahując od tego niebywale archaicznego motywu, mieszkanie, w jego formie skrajnej, musimy pojmować jako emblemat sytuacji egzystencjalnej XIX wieku” (Benjamin, *Pasaże*, 250). Heidegger trwa przy „odwiecznych pierwiastkach” i „archaicznych motywach.”
- ⁴⁵ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, München, 11. Nov. 1916, w idem, *Briefe*, t. I, 129–130.
- ⁴⁶ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, 13. Februar 1920, w ibidem, 235. Nigdy nie przeczytał też *Sein und Zeit*. Por. Lorenz Jäger, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten* (Berlin: Rowohlt Verlag, 2017), 207.
- ⁴⁷ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, [ca. 1.12.1920], w idem, *Briefe*, t. I, 246.
- ⁴⁸ Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, Berlin, Meinekerstr. 9, 25 April 1930, w idem, *Briefe*, t. II, 514. Łotewska komunistka Asja Lacis, dzięki której Benjamin i Brecht mieli okazję poznać się w 1929 roku, określiła ich związek jako „twórczą przyjaźń.” Por. Asja Lacis, An H. Brenner 14.11.1967, *alternative* 10 z.56/57 (1967): 213.
- ⁴⁹ Por. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts „Krise und Kritik”* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004), 77–78.
- ⁵⁰ Van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 11.
- ⁵¹ Günther Anders, An Erdmut Wizisla, 27. März 1992; cyt. za Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 78.
- ⁵² Günther Anders, „Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner,” *Merkur* 33, z.9 (1979): 890.
- ⁵³ Jacob Taubes, „Myślenie o czasie,” tłum. Tomasz Ososiński, w idem, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 478. O zbieżnościach w koncepcjach języka, jakie niezależnie od siebie wypracowali Benjamin i Heidegger, piszą Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc. Por. Agata Bielik-Robson, „Na pustyni.” *Kryptoteologie późnej nowoczesności* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008), 471–508; Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 33–34. Na pokrewieństwo w koncepcjach czasu wskazuje Michał Pospiszyl, choć podkreśla jednocześnie, że Heidegger podąża ostatecznie inną drogą niż Benjamin i formułuje całkowicie odmienne wnioski. Por. Michał Pospiszyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016), 190–192.
- ⁵⁴ Benjamin w związku z kategorią aury: „Być może nic nie daje tak dobrego pojęcia o prawdziwej aurze jak późne obrazy van Gogha, na których – można tak to opisać – wraz z rzeczami jest malowana ich aura.” Walter Benjamin, *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*, tłum. Ewa Drzazgowska (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010), 161.
- ⁵⁵ Por. van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 7–23.
- ⁵⁶ Benjamin, *Pasaże*, 1072.
- ⁵⁷ Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” 202.
- ⁵⁸ Ich „nie kontrolowane – pisał – (a chwilowo nie dające się kontrolować) użycie prowadzi do interpretacji materiału faktograficznego w duchu faszystowskim” (Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” 202). Taką możliwość wydaje się stwarzać Heideggerowskie rozważanie „świata pewnego historycznego narodu,” który „z niego i w nim odnajduje (...) siebie dla dokonania swego przeznaczenia” (Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 30).
- ⁵⁹ Benjamin, „Park centralny,” tłum. Hubert Orłowski, w idem, *Anioł historii*, 410.
- ⁶⁰ Benjamin, *Pasaże*, 953.
- ⁶¹ Por. Hermann Mörchen, *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981), 13n.
- ⁶² Heidegger, An Hermann Mörchen, 1.10. 1965; cyt. za Mörchen, *Adorno und Heidegger*, 13.
- ⁶³ Por. Mörchen, *Adorno und Heidegger*, 13–25. W swej książce Mörchen podjął próbę pośmiertnego przełamania owej

odmowy komunikacji w konfrontacji dzieł obu autorów, różniących ich, ale także zbieżnych problemów i motywów. We wcześniejszym opracowaniu *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno* (1980), w którym prześledził kluczową funkcję, jaką pełnią u nich pojęcia „władzy” i „panowania,” wysunął nawet przypuszczenie, że „tak gorliwe odcinanie się wskazuje na bliskość podstawowych doświadczeń i tendencji.” Hermann Mörrchen, *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, tłum. Michał Herer i Robert Marszałek, Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999), 245.

⁶⁴ Adorno, *Teoria estetyczna*, 265.

⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), 488.

⁶⁶ Por. Karol Sauerland, „Wstęp,” w Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 12.

⁶⁷ Adorno, *Teoria estetyczna*, 584. Adorno stwierdza też: „To, że dzieła odmawiają komunikacji, jest koniecznym (...) warunkiem ich nieideologiczności” (431).

⁶⁸ Ibidem, 201.

⁶⁹ Ibidem, 11.

⁷⁰ Por. ibidem, 10–11.

⁷¹ Ibidem, 589.

⁷² Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 10.

⁷³ Ibidem, 9, 10.

⁷⁴ Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 33. Por. także Adam Lipszyc, „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie,” w Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 333.

⁷⁵ Benjamin, *Pasaże*, 508.

⁷⁶ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

⁷⁷ Theodor W. Adorno, „Sztuka i sztuki,” w idem, *Sztuka i sztuki*, 41.

⁷⁸ Adorno, *Teoria estetyczna*, 589.

⁷⁹ Ibidem, 641.

⁸⁰ Adorno, *Dialektyka negatywna*, 106. Taki „pseudokonkretyzm” Adorno nazywa też „konkretyzmem” por. Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, t. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), 199.

⁸¹ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁸² Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 11–12.

⁸³ „Naocznościowość nie jest bynajmniej – pisze – żadną *characteristica universalis* sztuki.” „Gdyby dzieło sztuki było w ścisłym sensie naocznościowe, pozostałoby we władzy przypadkowości tego, co zmysłowo i bezpośrednio dane” (Adorno, *Teoria estetyczna*, 180, 181).

⁸⁴ Ibidem, 183.

⁸⁵ Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 19, 26.

⁸⁶ Ibidem, 28.

⁸⁷ Ibidem, 51–52.

⁸⁸ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Odpowiedni fragment w *Źródle dzieła sztuki*: „Jeśli wszelka sztuka w istocie jest poezją, wówczas należy sprowadzić sztukę architektoniczną, rzeźbiarską, muzyczną do poezji. Jest to czysta samowola – pod warunkiem jednak, że przyjmujemy, iż wymienione sztuki stanowią odmiany sztuki językowej, jeśli wolno nam określić poezję za pomocą tego łatwo fałszywie rozumianego miana. Lecz poezja jest tylko sposobem rozświetlającego szkicowania prawdy, tzn. poetyzowania w tym szerszym znaczeniu. Jednakże dzieła literackie, poezja w wyższym znaczeniu zajmuje stanowisko wyróżnione wśród ogółu sztuk” (Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 54).

⁹¹ Ibidem.

⁹² Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

⁹³ Ibidem, 42.

⁹⁴ W *Byciu i czasie* Heidegger pisał: „Bycie jako podstawowy gatunek filozofii nie jest żadnego rodzaju bytem, a jednak dotyczy każdego bytu. Jego »uniwersalności« trzeba szukać wyżej. Bycie i struktura bycia sytuują się ponad każdym bytem i każdym możliwym bytowym określeniem jakiegoś bytu. *Bycie to uprost transcendens*. Transcendencja bycia jestestwa ma charakter wyróżniony, jako że tkwi w niej możliwość i konieczność najbardziej radykalnej *indywidualności*.” Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 53–54.

⁹⁵ Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41–42.

⁹⁶ Ibidem, 42.

⁹⁷ Ibidem.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, t. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Adorno, Theodor W. *Dialektyka negatywna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Adorno, Theodor W. „Sztuka i sztuki.” W Idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, 29–47. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Adorno, Theodor W. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Anders, Günther. „Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner.” *Merkur* 33(1979): 882–892.
- Benjamin, Walter. *Briefe*, red. Gershom Scholem i Theodor W. Adorno, t. I–II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Benjamin, Walter. „Mała historia fotografii.” Tłum. Janusz Sikorski. W Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 105–124. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” Tłum. J. Sikorski. W Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 201–239. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Park centralny.” Tłum. Hubert Orłowski. W Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 389–411. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. *Pasaże*. Red. Rolf Tiedemann. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Benjamin, Walter. *O haszyszu. Teksty literackie, zapiski, materiały*. Tłum. Ewa Drzazgowska. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Benjamin, Walter. „Przyczynek do krytyki przemocy.” Tłum. Adam Lipszyc. W Idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, tłum. Adam Lipszyc i Anna Wołkowicz, 69–94. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Tłum. Andrzej Kopacki. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013.
- Bielik-Robson, Agata. „Na pustyni.” *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008.
- Bolz, Norbert. *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.
- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Hartmann, Nicolai. „O pozycji wartości estetycznych w systemie wartości w ogóle.” Tłum. Włodzimierz Galewicz. W Włodzimierz Galewicz, *N. Hartmann*, 309–320. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987.
- Heidegger, Martin. „O źródle dzieła sztuki.” Tłum. Lucyna Falkiewicz. *Sztuka i Filozofia* 5(1991): 9–67.
- Heidegger, Martin i Jaspers Karl. *Briefwechsel 1920–1963*. Red. Walter Biemel i Hans Saner. Frankfurt am Main: Klostermann; München, Zürich: Piper, 1990.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von. *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes”*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1980.
- Jäger, Lorenz. *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*. Berlin: Rowohlt Verlag, 2017.
- Jung, Werner. *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius Verlag, 1995.
- Lipszyc, Adam. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Lipszyc, Adam. „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie.” W Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki, 321–343. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013.
- Mörchen, Hermann. *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Mörchen, Hermann. *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*. Tłum. Michał Herer i Robert Marszałek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.
- Perpeet, Wilhelm. „Heideggers Kunstlehre.” W Otto Pöggeler, red., *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, 217–241. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970.
- Pospiszył, Michał. *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2016.
- Pöggeler, Otto. *Der Denkweg Martin Heidegger*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1963.
- Reijen, Willem van. *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Sauerland, Karol. „Wstęp.” W Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, 5–12. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Schneider, Norbert. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1997.
- Schulz, Walter. *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1985.

Shapiro, Meyer. „Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu.” Tłum. Janusz Krupiński. W *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. III, 201–206. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.

Taubes, Jacob. „Myślenie o czasie.” Tłum. Tomasz Ososiński. W Jacob Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, 477–490. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.

Wizisla, Erdmut. *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts „Krise und Kritik”*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.



Agata STRONCIWILK

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie,
Wydział Sztuki

„PARA CHŁOPSKICH BUTÓW I NIC WIĘCEJ.” HEIDEGGER – SCHAPIRO – DERRIDA

Fragment tekstu *Źródło dzieła sztuki*,¹ w którym Martin Heidegger przywołuje obraz Vincenta van Gogha przedstawiający parę starych butów, należy do najbardziej znanych wypowiedzi filozofa odnoszących się do sztuki. Stał się on również zaczątkiem niekończących się polemik i dyskusji, z których najbardziej znanymi były tekst *Martwa natura jako przedmiot osobisty* Meyera Schapiro² oraz rozdział pt. „Restytucje” z książki *Prawda w malarstwie* Jacques’a Derridy.³ Zarówno dogmatyczny tekst Schapiro, jak i stroniący od jednoznacznych odpowiedzi polilog⁴ Derridy nie doprowadziły jednak do ustania dyskusji wokół dokonanej przez Heideggera interpretacji obrazu,⁵ wręcz przeciwnie – przyczyniły się do niezwyklej proliferacji tekstów. W zależności od zaplecza metodologicznego badaczy kolejne teksty koncentrują się wokół: refleksji nad metodologią badań sztuki, pytania o nadinterpretację oraz granicę pomiędzy interpretacją i projekcją, zagadnienia prawdy dzieła sztuki (lub prawdy w dziele sztuki), a nawet ikonografii butów w sztuce.

„Para chłopskich butów i nic więcej” – pisze Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* i następnie rozwija szereg skojarzeń, ogniskujących się wokół wiejskości oraz chłopki, do której miałyby należeć obuwie. Filozof pisze między innymi:

Przez ten przybór przepływa bezgłośnie obawa o pewność chleba, bezsłowna radość ponownego sprostania trudności, niepokój w nadejściu narodzin i drżenie w zagrożeniu śmiercią. Do ziemi należy ten przybór i w świecie chłopki jest strzeżony. Z tej strzeżonej przynależności przybór sam wyłania się do swego spoczywania-w-sobie.⁶

Niepotwierdzone żadnymi argumentami, przyjęte *a priori* stwierdzenie dotyczące „chłopskich butów” staje się obiektem wątpliwości Schapiro, która doprowadza do specyficznego śledztwa, mającego wykazać błędność założeń Heideggera. Namalowane buty są obuwiem miejskim, co więcej, należą do samego van Gogha – skonstatuje historyk sztuki. W „Restytucjach” Derrida przygląda się krytycznie obu interpretacjom, wskazując na ich niekoherencje, nieuświadomiane założenia i szczeliny.

W niniejszym artykule zamierzam poddać analizie najważniejsze tezy zawarte w poszczególnych perspektywach oraz postawić pytanie, co przyczynia się do aktualności dyskusji wokół triady Heidegger – Schapiro – Derrida.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Pierwszym, kluczowym problemem, z którym styka się każdy komentator tekstu Heideggera, jest jego zasadnicze niedookreślenie. Filozof pisał, że interesuje go „znany obraz van Gogha, który taki przybór – buty nieraz malował.”⁷ Cytowany fragment ujawnia świadomość Heideggera, że taki temat pojawiał się w *oeuvre* artysty niejednokrotnie. Tym bardziej zaskakujące może się wydawać, iż filozof nie zdecydował się na jednoznaczne wskazanie – poprzez tytuł, datę wykonania lub jednoznaczny opis – który obraz ma na myśli, pisząc o „znanym obrazie van Gogha.” Schapiro odczytuje wspomniane niedookreślenie jako przejaw niedbałości lub wręcz błąd metodologiczny, punktem wyjścia jego tekstu jest więc próba dookreślenia konkretnych, których pozbawione było *Źródło dzieła sztuki*.

Oczywiste jest, iż na gruncie historii sztuki nie sposób mówić o obrazie, nie wskazując jednoznacznie, które dzieło uczynione zostało przedmiotem rozprawy. Dlatego też Schapiro wysła do filozofa – jak to określa Derrida – „list pułapkę,” w którą ma wpaść nieuprawniona, jego zdaniem, interpretacja. Korespondencja zawiera prośbę o doprecyzowanie, który obraz van Gogha został opisany w *Źródle dzieła sztuki*. Na podstawie odpowiedzi „Profesora Heideggera,” iż dzieło to widział na wystawie w Amsterdamie w 1930 roku, Schapiro dochodzi do wniosku, że był to obraz *Para starych butów* (lub *Stare buty ze sznurówkami*) z 1886 roku⁸ (numer 255 wg katalogu de la Faille’a).⁹

Dookreślenie, który z obrazów van Gogha jest przedmiotem opisu w *Źródle dzieła sztuki*, pozwala historykowi sztuki przeprowadzić dalszą krytykę, która dotyczy przede wszystkim wspomnianych już skojarzeń z chłopem i ziemią. Zdaniem Schapiro nie mają one oparcia w samym obrazie, „lecz wyrastają raczej z jego [Heideggera] własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią.”¹⁰ Tym samym wprost zarzuca on filozofowi nadinterpretację, wykroczenie poza obszar odczytania, który byłby ugruntowany w samym obrazie.

W tym kontekście spór Heidegger – Schapiro postrzegany był z perspektywy różnic metodologicznych jako różnica pomiędzy filozoficznym podejściem do dzieła a spojrzeniem historyka sztuki.¹¹ Dostrzegając zasadniczą odmiennność tych dwóch ujęć, łatwo jest sprowadzić analizowaną dyskusję do prostych opozycji: po stronie Heideggera mamy niemalże poetycki opis, który znajduje się niejako obok obrazu, natomiast po drugiej stronie znajdowałby się „pozytywistyczny”¹² konkretny, wyznaczony poprzez niepodważalną faktografię (katalog, data, numer, kontekst, źródła pisane). Jednakże zamierzam wykazać, że postrzeganie tych tekstów w perspektywie prostej opozycji nie jest słuszne. Swoiste odejście od obrazu w przypadku Heideggera nie jest bowiem kwestią niedbałości lub roztargnienia filozofa, tylko celowym zabiegiem, gdyż to nie obraz van Gogha był *de facto* przedmiotem jego tekstu. Z drugiej strony – jak wskazywał również Derrida – rzekomy pozytywistyczny wymiar interpretacji Schapiro przy bliższym oglądzie ujawnia swój projekcyjny charakter, przez co traci swe, wydałoby się, niepodważalne fundamenty.

W *Źródle dzieła sztuki* obraz van Gogha zostaje przywołany w celu dookreślenia różnicy pomiędzy byciem różnych bytów – filozof chce uchwycić rzeczowość rzeczy, narzędziowość narzędzia¹³ (przyborowość przyboru) oraz dziełowe (dziełowościowe) dzieła. Interesujący nas obraz służy jako punkt wyjścia do refleksji o narzędziowości narzędzia. Jednakże warto wskazać, że dzieło to wzmiankowane jest w tekście już wcześniej, w części dotyczącej rzeczowości rzeczy. Heidegger pisze: „na przykład ten obraz van Gogha, który przedstawia parę chłopskich butów, wędruje z jednej wystawy na drugą.”¹⁴ W tym momencie to, co obraz przedstawia, jest zupełnie nieistotne, zostaje on bowiem przywołany tylko w perspektywie podobieństwa dzieła sztuki i rzeczy – Heidegger podkreśla ich materialny wymiar, wskazując, że wszystkie dzieła zawierają to, co rzeczowościowe. To, co rzeczowościowe w dziele sztuki, nie jest obojętne wobec przeżycia estetycznego, jednak nie jest wystarczające, aby je w pełni dookreślić (tak może spojrzeć na dzieło „przedsiębiorca spedycyjny lub sprzątaczką”). Jest bowiem w dziele coś innego, ponadrzeczowościowego, gdyż „wyraża ono

jeszcze coś innego niż to, czym jest sama tylko rzecz” – co Heidegger dookreśla jako symbol lub alegorię: „jedno w dziele, co objawia inne.” Obraz van Gogha powraca następnie w części dotyczącej narzędziowości narzędzia, gdzie filozof pisze:

Dopóki natomiast uprzytamniamy sobie parę butów tylko w ogólności lub gdy w ogóle oglądamy na obrazie stojące tylko puste, nieużywane buty, dopóty nigdy nie dowiemy się, czym naprawdę jest bycie przyborem przyboru. Według obrazu van Gogha nie możemy ustalić, gdzie te buty stoją. Wokół owej pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i dokąd mogłyby one należeć. Jest tylko nieokreślona przestrzeń. Nieraz przylepia się do nich bryła ziemi z roli lub z drogi polnej, co mogłoby przynajmniej wskazać na ich zużywanie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.¹⁵

W przytoczonym fragmencie tekstu Heidegger wydaje się wkląć w pewnego rodzaju sprzeczność: początkowo wyraźnie stwierdza bowiem, że przestrzeń obrazu jest niedookreślona, nie wiemy, gdzie przedstawione buty się znajdują ani do kogo należą, a zaraz pisze o chłopskich butach. Powraca pytanie: czy filozof zaprzecza sam sobie? Czy jest to sugerowana przez Schapiro niedbałość? Być może jest to jednak coś zupełnie innego – sygnał odsunięcia obrazu, pierwsza wskazówka sugerująca, że to nie obraz van Gogha będzie przedmiotem refleksji. Dzieło van Gogha staje się punktem wyjścia do rozmyślań nad narzędziowością narzędzia, które nie posiada samowystarczalności rzeczy, jednocześnie – podobnie jak dzieło sztuki – wykonane zostało przez człowieka. Opisując sposób, w jaki chłopka używa butów, Heidegger sugeruje, że im lepiej działa narzędzie, tym bardziej staje się niewidoczne, tym trudniej je dostrzec. Obraz pozwala skonfrontować nas z bezużytecznością narzędzia, co paradoksalnie przybliży do poznania jego istoty.

Przywołane rozważania Heideggera są niemalże całkowicie poza obszarem zainteresowania Schapiro, który koncentruje się na samym obrazie van Gogha. Jego największy sprzeciw wywołało określenie przez Heideggera namalowanego

obiektu jako „pary chłopskich butów” (oraz powiązanie ich z chłopką¹⁶), jak bowiem będzie starał się wykazać, nic w świecie wewnątrzobrazowym, jak i w kontekście towarzyszącym powstaniu obrazu nie uprawnia do takiego przypisania. Propozycja przez Schapiro kontrinterpretacja zbudowana została wokół tezy, iż są to buty męskie i miejskie, należące do samego artysty. Buty zostały tym samym niejako rozpięte w opozycjach: kobiece – męskie, miasto – wieś, a ostatecznie: przedmiot – podmiot.

„Para miejskich butów i nic więcej. A jednak”

Amerykański historyk sztuki zarzuca Heideggerowi pominięcie „obecności artysty” w dziele – w efekcie interpretacja Schapiro zogniskowana jest wokół „oddania” butów van Goghowi. Poprzez właściwą atrybucję Schapiro chce dokonać restytucji. Ma w ten sposób nadzieję na powrót do prawdy. Jego zdaniem bowiem, prawda, która jest obecna w obrazie, to nie prawda zmęczonych stóp chłopki, lecz prawda egzystencji artysty.

Podjmując się krytyki *Źródła dzieła sztuki*, historyk sztuki pisze: „żaden z tych obrazów, ani któryś z pozostałych, nie daje powodów, by powiedzieć, że van Gogha malowidło butów wyraża bycie czy istotę butów chłopki i jej związek z przyrodą czy dziełem. Są one butami artysty, w tym czasie człowieka miasta.”¹⁷ Stwierdzenia Schapiro mają bardzo kateryczny i bezdyskusyjny charakter, jego zdaniem van Gogh nigdy nie namalował obrazu, do którego pasowałaby interpretacja filozofa. W związku z tym trzeba ją odrzucić jako błędną. Zgodnie bowiem z datacją van Gogh namalował opisywane dzieło w 1886 roku, czyli w czasie, gdy przebywał już w Paryżu.

Schapiro, starając się ugruntować swoją interpretację, podąża za jedynym tropem, który posiada – datą powstania obrazu. Na podstawie tej daty wyciąga, zdaniem Derridy, za daleko idące wnioski. Kolejne kroki argumentacji Schapiro można streścić w ten sposób:

1. skoro obraz powstał w momencie, gdy artysta był już w Paryżu, nie może przedstawiać

chłopskich butów; 2. skoro obraz powstał w Paryżu, oznacza to, że są to buty samego van Gogha; 3. skoro są to buty artysty, to mamy do czynienia ze specyficznym typem autoportretu, w którym twórca wyraża się poprzez rzecz. Buty są tym samym „wyposażone w jego uczucia i jego wizję samego siebie”¹⁸ – obserwacja zewnętrznego przedmiotu staje się pretekstem do egzystencjalnej autoanalizy. Jednakże sugerowanej przez Schapiro relacji pomiędzy namalowanym obiektem a artystą nie sposób wyczytać z rzeczywistości wewnątrzobrazowej. W celu potwierdzenia swej tezy historyk sztuki dokonuje ciągłych przejść pomiędzy światem wewnątrzobrazowym oraz kontekstem, znajdującym się na zewnątrz obrazu.

Pojawia się pytanie, czy data powstania obrazu jest wystarczającym faktem, aby ugruntować interpretację Schapiro. Już na samym początku tekstu przyznaje on, że artysta przedstawiał na swych obrazach chłopskie buty (historyk sztuki cytuje nawet list do Emile’a Bernarda, w którym van Gogh wspomina o „vieux souliers de paysan”). Rzeczywiście van Gogh w latach 1886–87 co najmniej pięciokrotnie maluje buty. Wszystkie one wydają się do siebie podobne: z wysokimi cholewami, zniszczone, skórzane i masywne. Dwukrotnie maluje także buty w trakcie pobytu w Arles w 1888 roku: jedno z niższą cholewą, pobrudzone, wymięte, a drugie zupełnie odmienne – czyste, pozbawione sznurówek, przypominające chodaki. Co również istotne, artysta co najmniej dwukrotnie maluje chodaki także przed przybyciem do Paryża,¹⁹ w obu przypadkach są one powiązane z innymi elementami martwej natury.

Porównawcza analiza formalna dokonana przez Schapiro ma wskazać na zasadnicze różnice w sposobach ukazywania butów na obrazach, co jego zdaniem jest odzwierciedleniem odmiennego spojrzenia artysty na rzeczywisty obiekt. Schapiro sugeruje, że chłopskie drewniane buty van Gogh ukazuje jako jeden z elementów martwej natury, są one czyste i nieznoszone, umiejscowione obok innych przedmiotów. Jednak kwestia materiału nie jest wystarczająca – w obrazach van Gogha zarówno drewniane chodaki, jak i skórzane buty mogą być obuwiem wiejskim. Schapiro poszukuje kolejnego argumentu. W przypadku obrazu, który stał się obiektem sporu, buty ustawione są do

nas przodem („facing us”), ukazane zostały jako zniszczone i znoszone, co badacz utożsamia z ich zindywidualizowaniem, natomiast „w późniejszym obrazie chłopskich, skórzanych kapcy obrócił je tyłem do widza.”²⁰ Ostatecznie nie fakt, że van Gogh rzekomo nie malował chłopskich butów, lecz jedynie sposób przedstawienia i ustawienie obiektu w przestrzeni obrazowej doprowadzają Schapiro do stwierdzenia, iż jest to „portret” butów van Gogha, a koniec końców – jak będzie starał się dowieść w dalszej części swojego tekstu – portret samego artysty.²¹

Schapiro zarzucał Heideggerowi, że „w swej wykładni obrazu przeoczył on to, co osobiste i fizjonomiczne w butach, a co sprawia, iż dla artysty są one tak absorbującym tematem.”²² Jednak przecież, jak mogliśmy dostrzec, nie wyłącznie to, „co osobiste” – w znaczeniu bezpośredniej przynależności – skłania van Gogha do malowania poszczególnych butów. Poza tym, o ile przyjmujemy za Schapiro, że martwe natury van Gogha mają charakter odniesienia do osoby, to należałoby zapytać o źródło owego przekonania, że osobą tą musi być sam van Gogh.²³ Interpretacja Schapiro skoncentrowana jest na relacji pomiędzy obiektem reprezentowanym a zakładanym obiektem rzeczywistym, który przecież *de facto* mógłby nie istnieć (wiadomo jednak, że van Gogh nigdy nie malował z wyobraźni). W swym poszukiwaniu prawdy obrazu Schapiro skupia się na relacji pomiędzy tym, co namalowane, a rzeczywistym obiektem oraz jego przynależnością – zgodnie z przekonaniem, że obraz zawsze jest obrazem czegoś. Trudności metodologiczne w obliczu tego typu przedsięwzięcia są oczywiste – wymaga ono bowiem dotarcia do adekwatnych źródeł.

Historyk sztuki przytacza wspomnienia Paula Gauguina, który w czasie gdy dzielił mieszkanie z van Goghem w Arles w 1888 roku, zainteresował się martwą naturą przedstawiającą buty, zapytał więc artystę o powód podjęcia takiego tematu.²⁴ Van Gogh wspomina, jak namówiony przez ojca, który był pastorem, podjął studia teologiczne, a następnie nauczał ewangelii w belgijskich fabrykach, by na koniec stwierdzić: „buty, które tu widzisz, przetrwały trud tej drogi.”²⁵ Schapiro konstatuje następnie, że przytoczona historia potwierdza, iż „dla van Gogha buty były częścią jego własnego życia.”

Przytoczony fragment okazuje się jednak problematyczny, ponieważ nie wiadomo, który z wielu obrazów butów Gauguin widział w Arles, co więcej – pewne jest, że nie było to dzieło, które jest przedmiotem sporu. Autor *Żółtego Chrystusa* pisał bowiem o „fioletowym tonie skonstrastowanym z żółtą ścianą pracowni,”²⁶ co jednoznacznie wyklucza obraz z 1886 roku. Schapiro jest tego świadom, jednak uznaje, że nie ma to znaczenia, i pomimo tych zastrzeżeń dalej traktuje wspomnienie Gauguina jako potwierdzenie swojej tezy. Nieprecyzyjność, która tak drażniła historyka sztuki w kontekście tekstu Heideggera, przestaje być rażąca, gdy ma potwierdzać jego własną interpretację. Cytowana wypowiedź artysty dotyczy innego obrazu, jednak zdaniem Schapiro to nieistotne, zakłada on bowiem, że oba obrazy przedstawiają dokładnie ten sam obiekt, te same buty.

W dalszych fragmentach wspomnień Gauguina, cytowanych przez Schapiro, dwukrotnie pojawia postać Chrystusa.²⁷ Van Gogh przywołuje wizję Chrystusa, który objawił mu się, gdy spojrzał na rannego mężczyznę, którym wcześniej się opiekował. Drugi moment epifanii to chwila, gdy Gauguin chce malować portret van Gogha („rozpocząłem jego portret. Ja również miałem wizję Jezusa głoszącego łagodność i pokorę”).²⁸ Zastanawiająca jest funkcja tych fragmentów w kontekście całości tekstu i przedstawionej w nim argumentacji. Przywołanie Chrystusa przesuwaa interpretację Schapiro wyrażnie w kierunku *sacrum*.

Jak zauważał Janusz Krupiński, „Schapiro narzuca tu schemat transfiguracji *Hoc est corpus meum* (»Oto ciało moje«), ulega wzniosłości tego tematu, który dosłownie przełożony mówiłby: pod widzialną postacią butów van Gogh ofiarowuje nam samego siebie.”²⁹ Buty z obrazu van Gogha już nie tylko są jednoznacznie przypisane artyście – one stają się nim; jak zauważa Derrida: „obejmują całość podmiotu (...) van Gogh ofiarowuje się, ofiarowuje się spojrzeniu, składa ofiarę z własnego ciała, ofiarowując spojrzeniu swoje buty.”³⁰

Schapiro podąża za obecnym również w listach van Gogha powiązaniem między religią, moralnością i sztuką. Z wypowiedzi i listów artysty wiemy, że przeniósł on swe posłannictwo z bezpośredniego nauczania ewangelii na malar-

stwo.³¹ W interpretacji historyka sztuki zwykły, codzienny obiekt podlega sakralizacji – buty stają się niemalże relikwią,³² śladem po cierpieniu męczennika van Gogha, który zmagając się z odrzuceniem i niezrozumieniem, głosił ewangelię w belgijskich kopalniach („nie tak jak mnie uczono, lecz tak, jak sam ją rozumiałem”³³). Zniszczone buty – relikwie noszą ślady jego cierpienia, ale również przejmują i zachowują jego duchowy element – „częstkę Ja.”

Wraz z kolejnymi akapitami tekstu ugruntowana, skoncentrowana na faktografii, pozytywistyczna interpretacja badacza coraz bardziej wyzbywa się tego, o co wcześniej się dopominał. Schapiro wychodzi od katalogu, konkretnie, by ostatecznie dojść do transfiguracji, rzeczywistej obecności i transcendencji. W tym kontekście zaskakująca może wydawać się jego krytyczna uwaga dotycząca patosu tekstu Heideggera, jak również zarzut dotyczący projekcji, jakiej dokonuje filozof.

Podstawowym natomiast problemem, który powoduje, że w przypadku polemiki Schapiro nie mamy do czynienia z rzeczywistym dialogiem pomiędzy dyscyplinami, a raczej z dwoma osobnymi monologami, jest zasadnicza różnica w sposobie rozumienia prawdy. Różnica, która nie zostaje przez niego rozpoznana, będzie dopiero odpowiednio opisana przez Derridę. Jak wskazywał autor *Prawdy w malarstwie*, krytyka, którą przeprowadza Schapiro, związana jest z zasadniczym niezrozumieniem intencji tekstu Heideggera.

William John Thomas Mitchell określił tekst Schapiro „jednym z najsmutniejszych epizodów w dziejach nieudanych związków historii sztuki z teorią i filozofią w dwudziestym wieku”.³⁴ Nie sposób zaprzeczyć, że niektóre tezy, które przypisuje Schapiro Heideggerowi, są zasadniczo sprzeczne z linią jego myślenia. Przykładowo, gdy stwierdza, że „filozof znajduje w obrazie butów prawdę o świecie takim, jakim on jest w bezrefleksyjnym przeżyciu chłopca.”³⁵ Tymczasem rzekoma prawda, o której pisze Heidegger, nie jest odzwierciedleniem doświadczenia chłopca (lub chłopki), a z pewnością nie zakłada bezrefleksyjności. Jak zauważał Wawrzyniec Rymkiewicz, prawda u Heideggera jest „negacją tego początko-

wego zasłonięcia, którym jest życie codzienne.”³⁶ W swym rozumieniu prawdy niemiecki filozof odwołuje się do greckiego pojęcia *aletheia*, które rozumie jako „nieskrytość”, wskazując tym samym na „ontologiczny wymiar prawdy (znaczy bowiem nie-skrytość – otwartość), ale także na jej pierwotny związek z ontologiczną nie-prawdą, czyli zasłonięciem.”³⁷ Zdaniem Heideggera wydarzenie się prawdy ma miejsce, gdy następuje odkrycie bytu w tym, czym jest i jaki jest.

W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger wyraża niechęć wobec konieczności dookreślenia czy rozstrzygania relacji pomiędzy obrazem a rzeczywistością pozaobrazową. Gdy filozof stwierdza: „Czyż zatem sądzimy, że ów obraz van Gogha odmalowuje istniejącą parę butów chłopskich i dlatego byłby dziełem, że mu się to udaje? (...) W żadnym wypadku”³⁸ – wyraźnie podkreśla, że prawda dzieła sztuki nie tkwi w relacji adekwatności do tego, co ono uchwytuje. Jak zauważał Wojciech Suchocki:

można ganić Heideggera za ten sposób ilustrowania wyводу, lecz będzie to coś zupełnie innego niż twierdzić, że próbuje on opisywać obraz jako obraz, a następnie – przypisując mu nie jego zamiar – ganić go za błąd w interpretacji obrazu.³⁹

Podobnie stwierdzał Cezary Woźniak, zaznaczając, że opis chłopskich butów dokonany przez filozofa nie odnosi się bezpośrednio do konkretnej pary obuwia ani do butów z obrazu van Gogha, lecz jako „równoznaczny z dotarciem do istoty bycia narzędzia, jest jedynie »generowany« przez wybrany przykład.”⁴⁰ Zdaniem Schapiro niewłaściwe przypisanie butów wieśniacze prowadzi do nieprawdziwej interpretacji. Jednakże – jak stwierdza Derrida – w ujęciu Heideggera:

sztuka jako „odkładanie-się-w-dzieło-prawdy” nie jest „imitacją” ani „opisem” naśladowującym to, co „rzeczywiste”, nie jest też reprodukcją – bez względu na to, czy reprezentującą jednostkową rzecz, czy też ogólną istotę.⁴¹

Ponadto francuski filozof wskazuje, że nawet gdy przypisanie butów chłopce uznamy za nieuzasadnione, paradoksalnie nie przekreśla to interpretacji Heideggera. Derrida stwierdza bowiem, że „chłopska” charakterystyka jest w tym przypadku drugorzędna:

Ta sama prawda mogłaby być „zaprezentowana” przez jakikolwiek obraz, na którym namalowano buty, albo raczej „prezentować się” we wszelkim doświadczeniu butów oraz „wytworu” w ogóle; prawda ta jest prawdą bycia-wytworem, która pochodzi „od czegoś dalszego” niż para materia – forma, a nawet „ich odróżnienie.”⁴²

Jeden z głosów polilogu Derridy będzie argumentował, że prawda, o której pisze Heidegger, nie jest prawdą „stosunku” (adekwatności lub atrybucji) pomiędzy narzędziem a jego właścicielem. Co więcej, opisywana przez Heideggera przynależność do świata i ziemi mogłaby odnosić się zarówno do miasta, jak i wsi. Problematyczne jest także to, że w swej krytyce Schapiro zdaje się rozumieć zarówno „świat,” jak i „ziemię” dosłownie, podczas gdy są to jedne z bardziej złożonych pojęć stosowanych przez Heideggera, które przechodziły pewną ewolucję.⁴³

„Para chłopskich butów i nic więcej.”

A jednak”

Źródło dzieła sztuki nie jest jedynym tekstem, w którym Heidegger przywołuje opisywany obraz, pojawia się on bowiem również w książce *Wprowadzenie do metafizyki*:

Ów obraz van Gogha: para prostych chłopskich butów, nic poza tym. Obraz właściwie nic nie przedstawia. Lecz z tym, co tam *jest*, oglądający jest natychmiast sam na sam, jak gdyby późnym jesiennym wieczorem – po wypaleniu się ostatniego ogniska z nacią kartoflaną – sam znużony szedł z motyką z pola do domu. Co tu bytuje? Płótno? Pociągnięcia pędzla? Plamy barwne? Co

w tym wszystkim, co właśnie wymieniliśmy,
jest byciem bytu?⁴⁴

Zauważmy, że niedookreślenie jest tu jeszcze wyraźniejsze niż w *Źródle dzieła sztuki*, nie mamy bowiem pewności, czy filozof ma na myśli ten sam obraz. Niemalże mimowiednie zakładamy, że tak jest. Już drugie zdanie cytowanego fragmentu wywołuje konsternację – buty w obrazach van Gogha są bowiem zawsze tak konkretne i narzucające swą materialność, że stwierdzenie Heideggera, iż obraz „nic nie przedstawia” wydaje się zaskakujące. Dlaczego obraz miałby nic nie przedstawiać, skoro ma ewidentnie figuratywny charakter? Można zaryzykować kilka odczytań. Czy oznacza to, że obraz nie daje nam wiedzy o przedstawionym przedmiocie ponad to, co o nim już wiemy? W kontekście *Źródła dzieła sztuki* taka sugestia nie wydaje się jednak słuszną. Czy być może chodzi tu, podobnie jak u Reného Magritte’a, o wskazanie na rozdzielność przedmiotu i reprezentacji, podkreślenie ich nieadekwatności, nieprzystawalności – parafrazując surrealistę: to nie są buty?

Możliwe, że owo „nic” może być odczytane również w odniesieniu do samego namalowanego obiektu – w tej perspektywie słowa Heideggera wpisywałyby się w pewną tradycję deprecjacji martwej natury jako *minoris pictura*, przedstawienia tego, co nieznaczące, trywialne, codzienne.⁴⁵ W takim ujęciu w przytaczanym już sformułowaniu ze *Źródła dzieła sztuki*: „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” dostrzegamy zaprzeczenie konstatacji dotyczącej powszedniości i banalności reprezentowanego obiektu, pewien gest otwarcia. Nic – a jednak. „A jednak” – w obrazie tym Heidegger dostrzega coś więcej. Owo „a jednak” sugeruje pewien naddatek, pewien ruch, przejście od tego, co się narzuca, konieczność wysłuchania tego, co „mówi” obraz (lub – jak sugerowałby Schapiro – co filozofowi wydawało się, że mówi). W obu cytowanych fragmentach w podobny sposób wprowadzone zostaje „nic” – i w obu przypadkach nie jest całkowitym zaprzeczeniem bytu. Nasuwa to skojarzenia z innym tekstem Heideggera pt. *Czym jest metafizyka?*, w którym podobna konstrukcja zdania pojawia się kilkakrotnie: „Należy badać tylko byt – i nic innego; należy

badać jedynie byt – i nic więcej (...).”⁴⁶ Zasadne wydaje się więc pytanie, czy w każdym wspomnianym tekście chodzi o to samo „nic,” czy jest to to samo „nic,” które – jak zauważał filozof – odrzuca i odrzuca nauka?⁴⁷

Wracając do fragmentu z *Wprowadzenia do metafizyki*: Heidegger przechodzi w nim do refleksji nad byciem, które zbliża nas do owego „nic.” Bycie, jako że nie jest tożsame z żadnym z bytów, nieustannie nam się wymyka, gdy staramy się je uchwycić: „zawsze będzie tak, jakbyśmy sięgali próżni. Bycie, o które tu dopytujemy, jest prawie takie jak nic (...).”⁴⁸ Bycie i nicość nie są u Heideggera przeciwstawne, lecz komplementarne, nie są one gdzieś obok siebie.

W kontekście sformułowania „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” chciałabym przytoczyć słowa Woźniaka, który pisze:

Czy zatem prawda powstaje z nicości? Rzekniesz tak jest, jeśli nicość rozumieć jedynie jako „nie” bytu, a przy tym byt pojmować jako *byt obecny* (*das Vorhandene*) w sensie przedstawionego obiektu, który przez obecność dzieła sztuki zostaje w swym bycie zachwiany i ukazuje się jak jedynie rzekomo prawdziwy. Prawdy nigdy nie da się wyczytać z tego, co obecne i zwykłe.⁴⁹

W filozofii Heideggera prawda związana jest z odkrywaniem bycia bytu. W naszym codziennym doświadczeniu byty zasłaniają bycie – gdy spoglądamy na to, co jest, przeważnie także w kontekście użycia, poręczności (jak zauważał Heidegger, wszak również na rzeczy niewytworzone przez człowieka spoglądamy w kontekście ich użyteczności). W przypadku obrazu van Gogha buty są obecne, jednocześnie ich sposób bycia jest odmienny od zwyczajnych butów. Kiedy próbujemy uchwycić bycie, zawsze stajemy w obliczu nicości, ponieważ nie jest ono tożsame z żadnym z bytów. Woźniak zauważa również, że prawdy, która wydarza się w dziele sztuki, nie można wywodzić z tego, co zastane, gdyż to, co zastane, jest przez dzieło „jakby negowane w swym bycie. (...) Stąd stanowienie prawdy w dziele jest pewnym nadmiarem, darzeniem.”⁵⁰ W tym kontekście opinia Schapiro, że w *Źródle dzieła sztuki* Heidegger

pisze o prawdzie w odniesieniu do „bezrefleksyjnego przeżycia chłopca,” jest nieuzasadniona.

Podsumowując: w dyskusji Schapiro – Heidegger wydawałoby się, że oczywiste pytanie, kto ma rację, okazuje się problematyczne. Wynika to z faktu, iż teksty te, wbrew swej pozornej opozycyjności, nie są przeciwstawne, lecz są niemalże całkowicie obok siebie. Za każdym razem, gdy Schapiro stara się podważyć, jego zdaniem, nietrafioną tezę Heideggera, uderza w pusty punkt, ponieważ tezy Heideggera znajdują się gdzie indziej. Można zgodzić się z tym, co pisał Mitchell: jest coś smutnego w tej pozornej rozmowie, wymianie zdań, która nigdy nie nastąpiła. Kluczowym aspektem różnicy pomiędzy Heideggerem a Schapiro okazuje się bowiem (wspomniane już) odmienne rozumienie prawdy, do której – jak zauważał Derrida – obaj roszczą sobie prawo.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Powracające w „Restytucjach” Derridy pytanie, czy to, co widzimy na obrazie, jest rzeczywiście parą butów, może wydawać się jeszcze bardziej abstrakcyjne niż pytanie, do kogo one należą. Pytanie to wypowiedziane jest z pewną natarczywością przez jeden z głosów polilogu. Można odnieść wrażenie, że poprzez sam sposób budowania narracji Derrida stara się odzwierciedlić efekt wyparcia – wyrzucenia poza dyskurs. Głos pytający o parę jest sukcesywnie ignorowany, spychany, wypierany. Oczywiście przychodzi moment, kiedy wybrzmiewa, a problem pary zostaje wyartykułowany. Pytanie o parę jest pytaniem o interpretacyjny krok wstecz, w celu spojrzenia na aprioryczne założenia, fundament, który pozornie nie wymaga dowodzenia. Derrida pyta o to, co jest tak silnie zakorzenione w naszych schematach poznawczych, że nie wymaga zapytywania, lecz jednocześnie może warunkować, a czasem wręcz deformować interpretację. Francuski filozof pokazuje więc, że obaj badacze przyjęli pewną przedtezę, która jest dla nich niewidoczna.

Aktualność sporu pomiędzy Heideggerem a Schapiro wydaje się związana z tym, iż dotyka on kluczowej z perspektywy humanistyki kategorii interpretacji.⁵¹ Pojawia się więc istotne pytanie o etykę interpretacji oraz granicę pomiędzy interpretacją a projekcją. Derrida stwierdza, że zarzut dotyczący projekcji może zostać postawiony obu badaczom. Jednakże pojawia się pytanie, czy istnieje interpretacja, która nie ma charakteru projekcji, skoro – jak zauważał niegdyś Ingarden – każdy tekst konstytuowany jest częściowo przez odbiorcę? Derrida posuwa się jeszcze dalej: nie tylko zarzuca obu tekstom projekcyjność, lecz także przemoc. Jeden z głosów z „Restytucji” stwierdza, że zarówno Heidegger, jak i Schapiro stosują „brutalną i podstępą przemoc” poprzez próbę zawłaszczenia butów, przeciągnięcia ich na swoją stronę, dopasowania do własnej interpretacji.

W tym kontekście zadać można pytanie o etyczność działania Heideggera. Gest, w którym filozof przywołuje obraz, aby zaraz go odsunąć, zarzucany mu brak zainteresowania samym dziełem, jego historią czy kontekstem powstania, mogą zostać odebrane jako akt zawłaszczający lub wręcz – jak sugeruje Brigitte Sassen – (nad)użycie [(ab)use] obrazu.⁵² Jednakże można też zadać pytanie, czy skoncentrowanie Schapiro na próbie zrekonstruowania rzekomej intencji artysty jest bardziej adekwatnym podejściem, skoro tak bezpośrednio rozumiany intencjonizm w interpretacji z dzisiejszej perspektywy wydaje się anachroniczny.⁵³ Interesujący jest również fakt, iż dopominając się tak mocno o obecność autora w dziele, historyk sztuki jednocześnie pozostaje niewyczulony na intencje tekstu Heideggera. Ewa Bińczyk, podejmując refleksję nad antyesencjalistyczną i niedualizującą perspektywą interpretacji, zdawała pytanie:

Jakie czynniki wchodzą w grę, kiedy zażegnujemy konflikt między różnymi opisami i zamykamy kontrowersję czy też dyskusję? Z całą pewnością mechanizmy rozstrzygania sporów między alternatywnymi opisaniami często wiążą się z użyciem przemocy lub wykorzystaniem relacji dominacji czy władzy.⁵⁴

Filozofka wskazuje, że dualizującej perspektywie towarzyszą założenia dotyczące istnienia „jednej rzeczywistości, jednej prawdy i jednej właściwej odpowiedzi na każde pytanie.”⁵⁵ Jednocześnie podkreśla ona, iż interpretacja nie jest tylko praktyką tworzenia znaczeń, lecz również zespołem założeń umożliwiających jej rozpoczęcie: „nie ma bowiem neutralnego punktu wyjścia sprzed interpretacji.”⁵⁶ Wydaje się to rezonować z podejściem Heideggera, wskazującym na to, że każde rozumienie jest już usytuowane, co wynika z samego sposobu bycia-w-świecie, w związku z czym interpretacja jest artykulacją tego, co „zrazu już jakoś zrozumiane, rozumienie zawsze dane jest na gruncie przedrozumienia.”⁵⁷ W takim ujęciu interpretacja jawi się jako pewne kontinuum, bez wyraźnie zaznaczonego początku i końca, jako wręcz niemożliwa do zakończenia. Związane jest to również z tym, iż żaden tekst „nie ma sensu ostatecznego i jednego, lecz zmienny, niestabilny.”⁵⁸ W „Restytucjach” Derrida odbiera buty zarówno Heideggerowi, jak i Schapiro. Ostatecznie decyduje się na zawieszenie ich w próżni, jakby sugerując, że niedomknięcie, niedopowiedzenie może być formą ucieczki od „przemocy” interpretacji.

Pomimo wskazanych zasadniczych różnic między *Źródłem dzieła sztuki* a tekstem Schapiro, istnieje wątek, który łączy obie interpretacje. Jest to pytanie o relacje pomiędzy człowiekiem i przedmiotami, których używa.⁵⁹ Obaj autorzy przyjmują antropocentryczną perspektywę: spoglądając na przedmiot, widzą człowieka. Buty dopasowują się do stopy, lecz jednocześnie stają się odzwierciedleniem nosiciela. Mamy więc do czynienia z nieustannym procesem wymiany – wzajemnego „odciskania” się butów na ciele człowieka i człowieka na „ciele” butów. Heidegger widzi w nich cień zmęczonej chłopki, Schapiro – udręczonego artysty. Odwołując się do proponowanego przez Andrzeja Marca pojęcia „antropowskazu,”⁶⁰ zauważyć można, że w obu przypadkach namalowany przedmiot – buty – traktowany jest jako ślad człowieka. Obaj interpretatorzy patrzą na reprezentowany przedmiot i widzą człowieka oraz ludzkie doświadczenie. W obu ujęciach przedmiot jest antropocentrycznym lustrem, zgodnie z tendencją humanistyki i filozofii do koncentrowania się na tym, co ludzkie. Jak stwierdza Ma-

rzec, w sytuacji antropocienia „rzeczy stają się więźniami ludzkiego doświadczenia poznawczego.”⁶¹ Prawdopodobnie dlatego dokonane przez Derridę zawieszenie ma w sobie coś niepokojącego – odbierając buty zarówno Schapiro, jak i Heideggerowi, pozostawia je w oddzieleniu, nie dokonuje ponownego ich przypisania. Być może w ten sposób francuski filozof kieruje nas w stronę, którą jednak sam nie podąża – spojrzenia na namalowane buty poza perspektywą ich domniemanego właściciela i jego doświadczeń.

„Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” – sformułowanie to może być odczytane jako wezwanie do tego, aby nie dać się zwieść pozornej zwyczajności lub banalności. Tak jak van Gogh odkrywał w codzienności nieskończony zasób motywów malarskich, tak obraz ukazujący potoczny przedmiot może generować wciąż nowe interpretacje i dyskusje.

Przypisy

¹ W niniejszym artykule opieram się na nowym tłumaczeniu tekstu: Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Bogusław Jasiński (Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020). Jednak w związku z tym, że pewne pojęcia stosowane przez filozofa są utrwalone poprzez liczne komentarze i opracowania jego publikacji, będę przywoływać również poprzednie tłumaczenia: Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9–67.

² Meyer Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 201–206.

³ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003).

⁴ W „Restytucjach” Derrida wprowadza kilka głosów dyskutujących ze sobą; jak pisze, jest to „wielogłos” (o *n*-głosach + 1 głos żeński).

⁵ Pytanie o to, czy wspominany fragment tekstu Heideggera jest rzeczywiście interpretacją obrazu van Gogha, będzie rozpatrywane w dalszej części artykułu.

⁶ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 22.

⁷ Ibidem, 21.

⁸ Obraz ten znajduje się w zbiorach Muzeum van Gogha – obiekt nr 00011V1962, dostępny 31.03.2021, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/00011V1962>. W katalogu muzealnym tytuł obrazu to po prostu *Buty*.

⁹ Jacob Baart de Faille był autorem pierwszego katalogu raisonné dzieł van Gogha: *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné*, wydane w 1928 roku. Schapiro w swym tekście odwołuje się do poprawionego wydania z 1939 roku.

¹⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.

¹¹ W takiej perspektywie odczytuje go przykładowo John A. Walker, zob. John A. Walker, „Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes',” *Block* no. 2 (1980): 14–23.

¹² W ten sposób określa interpretację Schapiro Hagi Kenaan, zob. Hagi Kenaan, „What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro,” *Symposium* 8 (3) (2004): 587–606.

¹³ Pojęcie „narzędzia” jest tak zakorzenione w refleksji nad filozofią Heideggera, że w celu zachowania czytelności artykułu zdecydowałam się pozostawić je zgodnie z wcześniejszymi tłumaczeniami – wg tłumaczenia Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” w nawiasach została podana wersja z nowego tłumaczenia.

¹⁴ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 8.

¹⁵ Ibidem, 22.

¹⁶ Źródło tego powiązania pozostaje zagadką. Heidegger nie tłumaczy, dlaczego miałyby być to buty chłopki. Derrida sugerował, że może wynikać to ze skojarzeń z obrazami van Gogha, w których przedstawiał on kobiety pracujące w polu. Dzieła te mogły być wystawione na tej samej amsterdamskiej wystawie, na której filozof widział obraz ukazujący buty.

¹⁷ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 202.

¹⁸ Schapiro, Ibidem, 204.

¹⁹ *Martwa natura z chodakami* z 1884 roku w zbiorach Centraal Museum w Utrechcie, dostępny 13.04.2021, <https://www.centraalmuseum.nl/en/explore/collection/modern-and-contemporary-art/21828-stilleven-met-kruik-vincent-van-gogh>, oraz *Martwa natura z chodakami* z 1881 roku w zbiorach Kröller-Müller Museum w Otterlo, dostępny 13.04.2021, <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-still-life-with-clogs>.

²⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.

²¹ Należy zwrócić uwagę, że odczytywanie martwych natur van Gogha jako rodzaju autoportretu jest czymś stale obecnym w refleksji dotyczącej jego malarstwa, zob. Wojciech Karpiński, *Fajka van Gogha* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2011).

²² Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.

²³ Przykładowo: muzealny opis jednego z obrazów van Gogha przedstawiającego buty z 1888 roku sugeruje, że właścicielem przedstawionych butów mógłby być sam artysta lub Patience Escalier, którego malował w tym czasie, dostępny 13.04.2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533>.

²⁴ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.

²⁵ Zauważyć można, że w tłumaczeniu utracony został pewien element antropomorfizujący wspomniane buty, które dosłownie „dzielnie znosiły trudy tej podróży” – oryg. „Ces chaussures, comme vous le voyez, ont bravement supporté les fatigues du voyage,” co więcej, ów antropomorfizacyjny aspekt można jeszcze podkreślić, gdyż „ont supporté” mogłoby zostać przetłumaczone jako „wspierały.”

²⁶ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Janusz Krupiński, „Spór o »buty« van Gogha,” w *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990), 126.

- ³⁰ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 432.
- ³¹ Zob. Vincent van Gogh, *Listy do brata* (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 1970).
- ³² W wypowiedzi Gauguina „Je ne sais pourquoi, je flairais une histoire attachée à cette vieille relique” słowo „relique” przetłumaczone zostaje jako „relikt,” jednak w kontekście kolejnych zdań listu Gauguina być może słowo „relikwia” byłoby bardziej adekwatne.
- ³³ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ³⁴ William John Thomas Mitchell, "Schapiro's Legacy," *Art in America* 83 (1995): 29, cyt. za: Kenaan, "What Philosophy Owes a Work of Art," 588.
- ³⁵ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 204.
- ³⁶ Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002), 211.
- ³⁷ Rymkiewicz, *Ktoś i nikt*, 211.
- ³⁸ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 25.
- ³⁹ Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996), 155.
- ⁴⁰ Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 70.
- ⁴¹ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 365.
- ⁴² Derrida, *Ibidem*, 364.
- ⁴³ Zob. Magdalena Hoły-Łuczaj, „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera,” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339-356.
- ⁴⁴ Martin Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. Robert Marszałek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 37.
- ⁴⁵ O takim rozumieniu martwej natury pisał m.in. Victor Stoichita, zob. Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011), 29.
- ⁴⁶ Martin Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” tłum. Krzysztof Pomian, w *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977), 29.
- ⁴⁷ Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” 30.
- ⁴⁸ Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, 37.
- ⁴⁹ Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, 122.
- ⁵⁰ *Ibidem*, 135.
- ⁵¹ O rekonstrukcji znaczenia pojęcia interpretacji zob. Jan P. Hudzik, „Interpretacja – tożsamość – etyka,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵² Bigitte Sassen, „Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting,” *Journal of the British Society for Phenomenology* 32:2 (2001): 160-173.
- ⁵³ W kontekście problemu intencji autora zob. Umberto Eco, *Pomiędzy autorem a tekstem*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996), również zob. Danuta Szajnert, *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵⁴ Ewa Bińczyk, „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 92.
- ⁵⁵ *Ibidem*. 87.
- ⁵⁶ *Ibidem* 95.
- ⁵⁷ Michał Januszkiewicz, „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo),” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 291.
- ⁵⁸ Mieczysław Dąbrowski, „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 228.
- ⁵⁹ O relacji pomiędzy człowiekiem i przedmiotami zob. Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013).
- ⁶⁰ „O ile antropocięń mówi nam o sytuacji, w której rzeczy stają się więźniami ludzkiego doświadczenia poznawczego, to antropowskasz będzie przykładem przedmiotu zredukowanego do roli ludzkiego świadka,” Andrzej Marzec, *Antropocięń. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), 21.
- ⁶¹ Marzec, *Antropocięń*, 172.

Bibliografia

- Bińczyk, Ewa. „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 85–97. Kraków: Universitas, 2007.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 221–233. Kraków: Universitas, 2007.
- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Eco, Umberto. „Pomiędzy autorem a tekstem.” W *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, 66–87. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Heidegger, Martin. „Czym jest metafizyka?” Tłum. Krzysztof Pomian. W *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski, 27–47. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977.
- Heidegger, Martin. *Wprowadzenie do metafizyki*. Tłum. Robert Marszałek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Heidegger, Martin. *Źródło dzieła sztuki*. Tłum. Bogusław Jasiński. Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020.
- Holy-Łuczaj, Magdalena. „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera.” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339–356.
- Hudzik, P. Jan. „Interpretacja – tożsamość – etyka.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 201–219. Kraków: Universitas, 2007.
- Januszkiewicz, Michał. „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo).” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 290–304. Kraków: Universitas, 2007.
- Karpiński, Wojciech. *Fajka van Gogha*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2011.
- Kenaan, Hagi. „What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro.” *Symposium* 8 (3) (2004): 587–606.
- Krajewski, Marek. *Sq w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.
- Krupiński, Janusz. „Spór o »buty« van Gogha.” W *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski, 121–128. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990.
- Marzec, Andrzej. *Antropocien. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- Rymkiewicz, Wawrzyniec. *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002.
- Sassen, Brigitte. „Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting.” *Journal of the British Society for Phenomenology*, 32:2 (2001): 160–173.
- Schapiro, Meyer. „Martwa natura jako przedmiot osobisty.” W *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska, 201–206. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.
- Stoichita, Victor. *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996.
- Szajnert, Danuta. *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 265–275. Kraków: Universitas, 2007.
- Van Gogh, Vincent. *Listy do brata*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1970.
- Walker, John A. „Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes'.” *Block* no. 2, (1980): 14–23.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

ENG- LISH SUM- MA- RIES

HEIDEGGER AND ART

Introduction

Ed. Bogusław JASIŃSKI

Below we present a set of texts inspired by the way Heidegger interpreted art. The perspective here is wide, and apart from his essay *The Origin of the Work of Art*, it encompasses his whole philosophical output. Thus, we follow here all the aesthetic implications possibly arising from the philosopher's research on metaphysics, epistemology and ontology. In short, we are focused not solely on what the philosopher explicitly said or wrote about art, but also on what he could have or even should have said about it that stemmed from his more general philosophical reflections.

Still, what should remain widely interesting to contemporary critics and artists is the reflection upon the status of the artistic object itself. Since, having observed that a work of art remains a work of art as long as its creator calls it one, a whole new perspective has been thrown upon aesthetics, and it resigns from restricting artworks to static objects. This makes it possible to use discursive methods when analyzing contemporary performance art as well as various

manifestations of ephemeral art. This perspective is tempting and it is definitely worthy of reflecting upon. But is there anyone who can actually live up to it?

For what are van Gogh's famous shoes which Heidegger wrote about in *The Origin of the Work of Art*? They cannot only be a certain object of art, a certain depiction of form and colour - as there is a whole story connected with the object. Thus, Heidegger emphatically described the toil of the simple woman who worked in the field every single day in order to feed her family - pointing out the truth that lives within the crooked and soiled material of her shoes. That is how a certain story, in itself not artistic, becomes part of a work of art. Does it not remind one of contemporary and conceptual art? What then becomes of a work of art: does it remain what we can see, or it may also be what we know, even think of it? These are undoubtedly fascinating questions which in this very form have – most probably – eluded the scholars researching the philosophy of Heidegger.

This selection of materials on Heidegger includes a new translation of *The Origin of the Work of Art* that is distributed along with each copy of the *Art and Documentation* no. 24. All

texts in this issue tackle *strictly* aesthetic questions introducing the reader to the whole of Heidegger's philosophy, which forms a background highlighting the outlines of those questions.

Bogusław JASIŃSKI

MARTIN HEIDEGGER - PHILOSOPHER OF BEING IN HIS JOURNEY TO ART

The aim of the dissertation is the theoretical analysis of Martin Heidegger's philosophical work after the famous turn to radically-perceived philosophy of being (the so called "Kehre"). The author presents a completely new paradigm of doing philosophy, which Heidegger himself began with his publication. It is a paradigm outside the traditional Cartesian subject-object divisions. However, it was not continued in the tradition of modern philosophy, as it went beyond commonly understood rationalism.

Another current of philosophical tradition to which my ethosphy relates is the development of modern transcendentalism, marked by such names as Descartes, Kant, Hegel, and Husserl. Descartes, as we know, posed the overriding question of modern philosophy: the relation between thought and being. By this he set the modern version of the traditional subject-object dualism and substantiated it in his system. Contemporary transcendentalism best accommodated this dichotomy, breaking it down by building up the subject sphere. This is the way Kant followed and Husserl took to its end—so it would appear—in his transcendental idealism.

The essence of this philosophical program was such a buildup of the subject sphere so as to see through—as though from outside—this entire subject-object dualism. Yet this point of view of transcendental idealism by no means fully eliminates this dualism but, on the contrary, in a way cements it further. Its negation is purely declarative. Within the limits of this theoretical perspective, such an observational position is constructed which as its counter-element encompasses both the subject and the object, and more specifically the relation which links them. By

the same token, this original dualism reemerges, only on a different qualitative plane, which on the one hand includes this transcendental point, and on the other has this relation linking the studied and the studying spheres. Obviously, it is possible to eliminate this level again by constructing a new, much more general, point of observation, transcendental to the earlier. This procedure may proceed *ad infinitum*, without really eliminating this original dualism. In reality, such was the course of this current in modern transcendental philosophy—from Descartes, through Hegel all the way to Husserl. There is yet another answer to the central problem that Descartes posed. This is an attempt to break up this subject-object dualism from within by expanding the object sphere. The best known theoretical solutions within this current of modern philosophy are the proposals that Marx and Heidegger advanced. While the transcendental idealism of the type Husserl proposed built up the external point of view of the traditional subject-object division of philosophy, an internal point of view of this division marks the current of transcendentalism in which the high-water-marks were the names of Marx and Heidegger and which, in contrast to the former, could qualify as realistic. This comes about by up-valuing the object sphere. The solution Husserl proposed was, as indicated earlier, illusory. The solution Marx and Heidegger reached is real, as it reveals the rules behind the constitution of such a dual manner of thinking about the world. Both of these philosophers show this dualism as illusory. Ethosphy expands on this point of view.

Ryszard RÓŻANOWSKI

LOOKING INSIDE HEIDEGGER

Martin Heidegger's lecture *The Origin of the Work of Art*, presented on November 13th, 1935 in Freiburg, marked a significant turn in its author's philosophical thought. Earlier Heidegger had immersed himself in politics, yet when it proved to be a blind alley or simply a mistake, he turned to aesthetics. And although he never endeavoured to form a systematic theory of art or aesthetics, art

does hold a solid position within his philosophical output. When certain researchers tackle the issue of Heidegger's specific, metaphorical language, they point out that the philosopher addressed well known issues that, in fact, had already been widely discussed beforehand. While analyzing art, he asked a basic question about its substance. The provided answer would also remain on the traditional side: only art, as opposed to thinking with the use of certain terms, saliently relates to being – here Heidegger's thought finds its common ground with those of philosophers as different as Schelling, Nietzsche or Adorno. Heidegger himself found his idea of art very much opposed to traditional aesthetics – to what focused on artistic experience and on experiencing art. In his opinion, all attempts to interpret a work of art that were based on the term “experience,” using it then to construct a whole concept of modern aesthetics, were deleterious effects of the old philosophy focused on subjectivity, where aesthetics is inevitably degenerated – not only by promoting the wrong idea of the spheres belonging to the artist and the viewer, but also by losing sight of the work of art being the highest, essential instance. Thus, solely a work of art remains the object of his specific metaphysics, since it embodies the substance of art. And so, the desire to “see through Heidegger,” focusing on his key opus – *The Origin of the Work of Art* – follows the perspective drawn by Hermann Mörchen who aimed at breaking the philosophical refusal to make connections between Heidegger and Adorno, as well as confronting the output that each of them had left after their deaths. Within that perspective, a significant role is played, next to Adorno, by Walter Benjamin – as there are certain remarkable aesthetic problems that at times set the two adversaries closer to each other, and at times further apart. Benjamin's letters involve a critique of Heidegger's work. According to Adorno, every attempt to justify aesthetics by invoking the origin of art as its core, must lead to a disappointment. Whereas Benjamin, in an essay that was supposed to earn him a degree, mused about the “origin of German Trauerspiel;” and like Heidegger, he also wrote about van Gogh. Thus, the presented conclusions may not only

imply differences, but also correspondence and compliance of certain philosophical assumptions made by the philosophers.

Agata STRONCIWILK

A PAIR OF ROUGH PEASANT SHOES, NOTHING ELSE. HEIDEGGER–SCHAPIRO– DERRIDA

One of the most famous parts of Heidegger's *The Origin of the Work of Art* is the passage in which he refers to the painting by van Gogh, which represents a pair of worn-out shoes. Considering the artist's *oeuvre*, the aforementioned painting did not seem to have a crucial significance, yet it elicited the most attention. The non-canonical and poetic interpretation by Heidegger has led to fierce criticism by art historian Meyer Schapiro. The discussion between the philosopher and art historian was understood as a collision of different methodologies. Schapiro accused Heidegger of a misinterpretation as he attributed the painted shoes to a peasant woman. In Schapiro's view, Heidegger's interpretation was a type of false projection that was not grounded in facts. Schapiro proposes the reading in which the painted object is intertwined (or interlaced) with the artist to the extent that it becomes a metonymic self-portrait. Schapiro's reattribution changes the painting's interpretation in the context of the origins of the represented object but also the class and gender of its owner. Also, by referring to a “relic,” Schapiro seemed to open up the possibility of a theological interpretation; however, he did not elaborate on this matter. In his “polylogue” Derrida reflected on both interpretations, tracing their inconsistencies and accusing both authors of violence. The present article takes into account each of these texts to reflect on the ethics and limitations of interpretation, the origins of truth in painting, and the origin of the shoes depicted in van Gogh's artwork – as in this particular matter, all of those issues seem *interlaced*.