

# 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*), które 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.”<sup>1</sup> 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.”<sup>2</sup> Friedrich-Wilhelm von Herrmann pisał o filozofii sztuki rozwiniętej w *Źródle dzieła sztuki*, Otto Pöggeler kwestionował jej istnienie.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 delectacji 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup> 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.”<sup>8</sup> 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 konceptualnym schematyzmie, który „atakuję” rzeczy, a to znaczy że one same nie mówią, ani nie pozwalają, by były „słyszane”.<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup> Artysta staje się nieważny w porównaniu z samym dziełem, jest medium, które „pozostaje wobec dzieła czymś obojętnym, jak gdyby unicestwiający się w tworzeniu dzieła przejściem dla wyłonienia się dzieła.”<sup>11</sup> 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 kapelusz. 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 piwnicę.<sup>12</sup>

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.”<sup>13</sup> 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.”<sup>14</sup> 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.”<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> Dalej Heidegger wyjaśnia metafizyczne ugruntowanie obrazu:

Z ciemnej czeluści rozdeptanych butów zieme 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 przesuwa 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 spoczynania w sobie.<sup>17</sup>

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.”<sup>18</sup> 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 konstytuuje 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.”<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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 rozplývają 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, wytrwałność 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> „Z tego, co istnieje i jest zwyczajne – stwierdza Heidegger – nigdy nie da się odczytać prawdy.”<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup> 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.”<sup>27</sup> 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*).<sup>28</sup> 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.”<sup>29</sup> Benjamin wkraczał jedną ze swoich wczesnych prac *Przyczynek do krytyki przemocy* (1920–1921) w czas „rozdzielenia i rozstrzygnięcia” z nadzieją na możliwość dokonania właściwego wyboru. W nieco późniejszej, niedośzłej 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.<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup>

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 bazgrani, 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 szedł już własną drogą filozoficzną i powstrzymywał się od publicznych zobowiązań politycznych.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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 ślepa uliczka 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 przetrwać frustracje zrodzone w postrzeganej już jako problematyczna politycznej praktyce, także w jej nie mniej problematycznej teorii. Emfaticzna cześć, jaką „dezercyści” 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.<sup>34</sup> 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.”<sup>35</sup> 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;”<sup>36</sup> 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.«”<sup>37</sup> 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.”<sup>38</sup> 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 poczynań majsterkowicza i niezobowiązujące światopoglądowe deklaracje chciejstwa bez usprawiedliwienia w dokonaniach.”<sup>39</sup> 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 przemykały przed oczyma oglądającego, prezentując walkę bokserską lub mecz tenisowy; na bazarach wystawione były automaty, w których obrazy przesuwały 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 przesuwały się poszczególne obrazy, które zatrzymywały się na moment, po czym ustępowały miejsca następnym.<sup>40</sup>

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.”<sup>41</sup> 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«.”<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> „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 „wynurzeniu 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 pseudokoncepcja zamieszkiwania w „rodzimym podłożu.”<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

W lutym 1920, również w liście do Scholema, przyznaje, że nie zna rozprawy habilitacyjnej Heideggera (*Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, 1916),<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>

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.”<sup>48</sup> Zamysł 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.”<sup>49</sup> 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.”<sup>50</sup> 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.”<sup>51</sup> A w innym miejscu: „Jego [Benjamina] projekt napisania wspólnie z Brechtem antyheideggerowskiego paszkwilu nie powiódł się prawdopodobnie dlatego, że Brecht – mogąc 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.”<sup>52</sup>

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.”<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> Język i technika to kwestie centralne w wielu filozofiach, ale koncepcje Heideggera i Benjamina wy-



kazują tu – zdaniem van Reijena – „zadziwiająca podobieństwa.”<sup>55</sup> 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 Benjaminą 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,”<sup>56</sup> Benjamin analizował „tendencje rozwojowe w sztuce na etapie istniejących obecnie stosunków produkcji”<sup>57</sup> i na przykładzie fotografii oraz filmu wyjaśniał zmianę form przeżywania sztuki: w fotografii wartość ekspozycyjna 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,<sup>58</sup> 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 żalobnego 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.”<sup>59</sup> Lapidarny zapissek w *Pasażach*: „Towar wyniesiony do rangi alegorii”<sup>60</sup> mógłby być tytułem realizującej ten zamysł, lecz niepowstałej niestety rozprawy.

Adorno, w przeciwieństwie do Benjaminą, nie tylko gruntownie przestudiował prace Heideggera, ale miał okazję poznać go osobiście.<sup>61</sup> 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.”<sup>62</sup> Plotka, która dotarła do atakowanego, uniemożliwiła 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.<sup>63</sup> 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”<sup>64</sup> stosunek podejrzliwy, często pogardliwy. „Wszystko to – pisał w *Dialektyce negatywnej* – co dzisiaj nazywa się komunikacją, wszystko bez wyjątku, jest tylko hasłem, które zagłusza niemotę zakłętých.”<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.”<sup>67</sup> 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,”<sup>68</sup> że podstawową cechą wszelkiej sztuki jest „komunikacja (...) przez zerwanie komunikacji,”<sup>69</sup> 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.”<sup>70</sup> W obszarze tej dialektyki usytuowana jest zarówno

no 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.”<sup>71</sup> 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.”<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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 *Źródła 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 fenomeńie 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.”<sup>74</sup>

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 muszą 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 kausalnym (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.<sup>75</sup>

Heidegger pisze w *Źródle dzieła sztuki*, że sztuka, będąc źródłem dzieła sztuki, jest zarazem źródłem „twórców i zachowawców,” czyli „historycznego istnienia narodu.”<sup>76</sup> 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.”<sup>77</sup> 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 najprostszyszy sens tego słowa.<sup>78</sup>

Adorno wskazuje na zawieszoną ponad czasem arbitralność prezentowanego przez Heideggerra

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.”<sup>79</sup> 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 zmyy 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 *differencia specifica* i stają się zamienialne; to *qui pro quo* jest głównym znaleziskiem filozofii Heideggera.<sup>80</sup>

Adorno podkreśla też, że tekst Heideggera o źródle dzieła sztuki cieszy się zasługą, że „trzeźwo określa to, co jest w przedmiocie z rzeczy.”<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup>

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.<sup>83</sup> 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.”<sup>84</sup> Zdaniem Adorna każde doświadczenie dzieł sztuki musi przekraczać ich naoczność. Ale i Heidegger nie zalicza dzieł sztuki „do nagich rzeczy.” Tradycyjne pojęcia rzeczy – twierdzi – wycytane z istoty narzędzia, nie obejmują tego, co „w pierwszym rzędzie rzeczywiste w dziele,” jego „podbudowy rzeczowej,” „chylącej samej istoty pierwiastka rzeczowego.”<sup>85</sup> 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.”<sup>86</sup> O tym, że – według Heideggera – „z wiedzy o pierwiastku dziełowym można wyprowadzić na właściwą drogę pytanie o pierwiastek rzeczowy rzeczy,”<sup>87</sup> *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 znika w Heideggerowskim pojęciu bytu – łączą się ze sobą. Ale Heidegger czyni tu krok ku tezie (...), że w istocie wszelka sztuka jest poezją.”<sup>88</sup> 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 wybawić przez „ontologizację tego, co stanowi o sztuce, jako »rozjaśniającego odsłaniania prawdy«. Jest to twórczość w szerszym sensie, poezja jest tylko jednym z jej rodzajów.”<sup>89</sup> Mörchen zwraca uwagę, że Adorno w tym miejscu niedokładnie odtwarza myśl autora *Źródła dzieła sztuki*.<sup>90</sup> 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.”<sup>91</sup> 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.”<sup>92</sup> 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.”<sup>93</sup> Ale właśnie tego, o co chodzi w ontologii – bycia – Heidegger nigdy nie pojmował, w zgodzie ze scholastyką, jako „gatunek.”<sup>94</sup> 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.”<sup>95</sup> 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.”<sup>96</sup> 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.”<sup>97</sup> Niech tak będzie na koniec niniejszych rozważań, że tą skondensowaną i wpisaną w konkretny kontekst uwagą Adorno przedkłada Heideggerowi rachunek za „filozoficzną odmowę komunikacji.”

## Przypisy

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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].

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

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

<sup>8</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 27.

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

<sup>10</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 25.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 28.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 10–11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 11.

<sup>14</sup> *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).

<sup>15</sup> *Ibidem*, 60.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 23.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 41.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 29–30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 41.

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

<sup>25</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 53.

<sup>26</sup> Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 315.

<sup>27</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

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

<sup>29</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 35.

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

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

<sup>32</sup> 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 jąkanie, 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).

- <sup>33</sup> Por. Jung, *Von der Mimesis zur Simulation*, 146–147.
- <sup>34</sup> Por. Hartmann, „O pozycji wartości estetycznych,” 318.
- <sup>35</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.
- <sup>36</sup> 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.
- <sup>37</sup> Meyer Shapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Gogh,” tłum. Janusz Krupiński, w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. III (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 203.
- <sup>38</sup> Derrida, *Prawda w malarstwie*, 377.
- <sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 623.
- <sup>40</sup> 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.
- <sup>41</sup> Benjamin, *Pasaże*, 509.
- <sup>42</sup> Ibidem, 508, 509.
- <sup>43</sup> Por. Willem van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), 182–183.
- <sup>44</sup> 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.”
- <sup>45</sup> Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, München, 11. Nov. 1916, w idem, *Briefe*, t. I, 129–130.
- <sup>46</sup> 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.
- <sup>47</sup> Walter Benjamin, An Gerhard Scholem, [ca. 1.12.1920], w idem, *Briefe*, t. I, 246.
- <sup>48</sup> 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.
- <sup>49</sup> 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.
- <sup>50</sup> Van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 11.
- <sup>51</sup> Günther Anders, An Erdmut Wizisla, 27. März 1992; cyt. za Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 78.
- <sup>52</sup> Günther Anders, „Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner,” *Merkur* 33, z.9 (1979): 890.
- <sup>53</sup> 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.
- <sup>54</sup> 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.
- <sup>55</sup> Por. van Reijen, *Der Schwarzwald und Paris*, 7–23.
- <sup>56</sup> Benjamin, *Pasaże*, 1072.
- <sup>57</sup> Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” 202.
- <sup>58</sup> 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).
- <sup>59</sup> Benjamin, „Park centralny,” tłum. Hubert Orłowski, w idem, *Anioł historii*, 410.
- <sup>60</sup> Benjamin, *Pasaże*, 953.
- <sup>61</sup> Por. Hermann Mörchen, *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1981), 13n.
- <sup>62</sup> Heidegger, An Hermann Mörchen, 1.10. 1965; cyt. za Mörchen, *Adorno und Heidegger*, 13.
- <sup>63</sup> 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 Mörchen, *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, tłum. Michał Herer i Robert Marszałek, Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999), 245.

<sup>64</sup> Adorno, *Teoria estetyczna*, 265.

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

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

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

<sup>68</sup> Ibidem, 201.

<sup>69</sup> Ibidem, 11.

<sup>70</sup> Por. ibidem, 10–11.

<sup>71</sup> Ibidem, 589.

<sup>72</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 10.

<sup>73</sup> Ibidem, 9, 10.

<sup>74</sup> Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 33. Por. także Adam Lipszyc, „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie,” w Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 333.

<sup>75</sup> Benjamin, *Pasaże*, 508.

<sup>76</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 58.

<sup>77</sup> Theodor W. Adorno, „Sztuka i sztuki,” w idem, *Sztuka i sztuki*, 41.

<sup>78</sup> Adorno, *Teoria estetyczna*, 589.

<sup>79</sup> Ibidem, 641.

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

<sup>82</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 11–12.

<sup>83</sup> „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).

<sup>84</sup> Ibidem, 183.

<sup>85</sup> Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 19, 26.

<sup>86</sup> Ibidem, 28.

<sup>87</sup> Ibidem, 51–52.

<sup>88</sup> Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> 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 spośród ogółu sztuk” (Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” 54).

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41.

<sup>93</sup> Ibidem, 42.

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> Adorno, „Sztuka i sztuki,” 41–42.

<sup>96</sup> Ibidem, 42.

<sup>97</sup> 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, *Aniol 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, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. Hubert Orłowski, 201–239. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Benjamin, Walter. „Park centralny.” Tłum. Hubert Orłowski. W Idem, *Aniol 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 żalobnego 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 żalobnego 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.