

*Katarzyna Filutowska*

**Hölderlin czyli mit poety szalonego  
Kilka uwag na temat relacji między twórczością  
a chorobą psychiczną**

[...] bogiem jesteś wśród bogów w pięknych snach, które  
cię za dnia nachodzą [...]  
F. Hölderlin, *Hyperion albo Eremita w Grecji*

Tekst ten będzie poświęcony szeroko dyskutowanemu w różnych miejscach zagadnieniu rzekomej i domniemanej choroby umysłowej, na jaką miał cierpieć Hölderlin. Chciałabym tutaj mianowicie nawiązać do pracy Karla Jaspersa pt. *Strindberg i Van Gogh*, gdzie, przemawiając zresztą częściowo z punktu widzenia lekarza-psychiatry, zajmuje się on między innymi analizą poezji Hölderlina, dopatrując się bezpośrednio w ich treści wyraźnych i jednoznacznych znamion procesu chorobowego. Pogląd ten był już niejednokrotnie krytykowany m.in. przez znawców poezji Hölderlina, którzy skłonni byli wyrażać się o nim nawet z pewnym lekceważeniem. Pozwolę sobie tutaj przytoczyć na przykład opinię Pierre'a Bertaux, który w swojej książce poświęconej w całości rewizji tzw. sprawy Hölderlina pisze między innymi: „Pominę tutaj inne próby wyjaśnienia sprawy Hölderlina przez psychiatrów. Wszyscy zmierzają ku jednemu: Hölderlin był chory umysłowo. Niektórych, łącznie z Karlem Jaspersem, nie sposób w ogóle traktować poważnie”<sup>1</sup>. Odrzucał go zresztą także Michel Foucault, zarzucając z kolei Jaspersowi próbę „narzucenia na Hölderlina i jego szaleństwo dobrze skrojonego dyskursu psychiatrycznego”<sup>2</sup>, a więc

<sup>1</sup> Pierre Bertaux, *Sprawa Hölderlina*, przeł. Jakub Ekier, „Literatura na Świecie” 2003, nr 1-2, s. 94.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Ojcowskie „nie”*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa 1999, s. 17.

daleko posunięty redukcjonizm poznawczy, który w zasadzie dyskwalifikuje go jako filozofa.

Oczywiście również i dla samego Jaspersa – co wynika z dalszych fragmentów jego książki – jest rzeczą do pewnego stopnia jasną, iż potencjalna schizofrenia Hölderlina nie ma się w żaden sposób zarówno do estetycznej, jak też myślowej wartości jego dzieła. Jednakże jego pogląd na tę kwestię zawiera pewną aporię, której zresztą być może nie uświadamia on sobie zbyt dobrze. Z jednej strony bowiem Hölderlin jest dla niego genialnym poetą-wieszczem i pod tym względem stanowisko Jaspersa ma charakter – jeśli wolno tak powiedzieć – podręcznikowy. Z tych samych podręczników literatury zaczerpnął on jednak również przeświadczenie, że wybitny poeta był schizofrenikiem i nabrał przekonania, iż musi znaleźć uzasadnienie tego poglądu. Wiedza Jaspersa o całej tej sprawie nie jest w końcu bezpośrednia – opiera się on wyłącznie na przekazach osób trzecich, które z jakichś powodów założyły, iż Hölderlin był chory. Pewne fakty biograficzne mogą tę tezę uprawdopodobnić, i komuś, kto przyjmuje wyłącznie taki erudycyjno-plotkarski punkt widzenia, w zasadzie nic już więcej nie potrzeba. Pamiętajmy ponadto, iż Jaspers jest w końcu także lekarzem-psychiatrą, który, jak napisał Foucault, dysponuje całym rozległym aparatem pojęciowym, jak też precyzyjną wizją tego, czym jest normalność, a czym choroba i co na pewno się w pojęciu normy nie mieści. Tak więc, jakkolwiek Hölderlin nie był jego pacjentem, rości on sobie prawo do tego, aby zawłaszczyć jego twórczość i analizować ją pod kątem rzekomo oczywiście w niej zawartych wątków chorobowych. Czyż bowiem jest możliwe, aby schizofrenik mógł stworzyć jakąkolwiek „normalną” wypowiedź? Przeciwnie, dla psychiatry jest raczej oczywiste, iż wszystkie wypowiedzi schizofrenika są równie chore i nienormalne, jak on sam. I teraz pojawia się pytanie, na które Jaspers bynajmniej nie udziela czytelnikom przejrzystej odpowiedzi: jak to się ma do innego, również dla niego niewątpliwego przeświadczenia, iż poezje Hölderlina są wzniosłym i genialnym objawieniem prawd metafizycznych? Jeśli bowiem stanowią symptom choroby, to w końcu, logicznie rzecz biorąc, nie mogą jednocześnie być traktowane jako najdoskonalsze twory ludzkiego geniuszu. Rozumowanie powinno przebiegać tutaj inaczej – owszem, Hölderlin był chory, ale jego twórczość pozostaje pod tym względem poza podejrzeniem. W przeciwnym razie dochodzimy bowiem jedynie do trywialnego w gruncie rzeczy wniosku, iż wszystko, co chociaż trochę nieprzeciętne, musi być od razu dowodem choroby i powinno być poddane szczególnej kontroli.

Jak to zatem ostatecznie jest z Hölderlinem – czy powinniśmy rzeczywiście czytać go, patrząc przez pryzmat psychiatrycznych wyobrażeń

o zdrowiu i chorobie? A jeśli nie wiedzielibyśmy nic na temat życia tego poety, to czy przysłoby nam do głowy doszukiwać się w jego poezjach symptomów schizofrenii? Wydaje się, iż granica jest tutaj niekiedy naprawdę bardzo cienka, niewidoczna. Zwłaszcza zaś trudna do przyjęcia wydaje się teza Jaspersa, iż to same dzieła dają wgląd w schizofreniczną osobowość twórcy.

W swoich analizach Jaspers używa znamiennej terminu „światopogląd mityczny”. Jednym z widocznych i ewidentnych objawów choroby psychicznej Hölderlina miała być, inaczej mówiąc, jego mitologiczna świadomość, jego przekonanie o pokrewieństwie z bogami, wreszcie dążenie do osiągnięcia na powrót w świecie, który nie potrafi docenić prawdziwego piękna, takiej pełnej, beczasowej harmonii, która panowała niegdyś w starożytnej Grecji. Spróbuję teraz przyjrzeć się bliżej kwestii tej tak zwanej świadomości mitologicznej Hölderlina oraz odpowiedzieć na pytanie, czy jest to rzeczywiście tak ewidentny dowód choroby psychicznej, jak chciał Jaspers.

### 1. Świadomość mitologiczna

Cóż to zatem znaczy, iż poeta posiada świadomość mitologiczną? Otóż, mówiąc najprościej, oznacza to, iż jest właśnie poetą, twórcą, że – jako ten, kto działa pod wpływem natchnienia, inspiracji zsyłanej przez bóstwo – wieści światu prawdy, które zostały dawno zapomniane w pragmatycznej rzeczywistości czasów nowożytnych. W ten sposób poeta staje się poniekąd równy bogom, staje się jednym z nich, choć niewątpliwie dzieje się tak za cenę utraty empirycznej pewności i oczywistości właściwej śmiertelnikom. Pamiętamy jednakże, iż wątplenie w oczywistości także i dla filozofów stanowi warunek *sine qua non* każdej prawdziwej wiedzy, jest początkiem mądrości. W tym sensie jest to podstawa wszystkich odkryć oraz twórczości, z czego wynika, iż nie musi mieć wcale tak jednoznacznie pejoratywnego wydźwięku, jak chciałby być może zwolennik normalności.

Zresztą taka perspektywa została przez Hölderlina otwarcie zarysowana na przykład w powieści *Hyperion albo Eremita w Grecji*. Hyperion, współczesny Hölderlinowi Grek, tytułowy bohater tego utworu marzy o odzyskaniu niepodległości swojego kraju, jak też o zbudowaniu utopijnego państwa wolności, którego pierwowzór stanowią starożytne Ateny, gdzie „[m]oment piękna objawił się ludziom, trwał w życiu i w duchu, był jednością w nieskończoności”<sup>3</sup>. W tym idealnym państwie, o które wal-

---

<sup>3</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. i oprac. Anna Miłska i Wanda Markowska, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 361.

czy, wszystko ma doznać niejako swego rodzaju przebóstwienia. Jak pisze Hölderlin, „[...] wówczas wszystko się z gruntu odmieni! Świat nowy wykwitnie z korzeni ludzkości! Nowe bóstwo nad nim zapanuje, nowa przyszłość mu będzie przyświecać. [...] *Jedno* tylko będzie piękno, a ludzkość i Natura zespolą się w *jednej* wszechogarniającej boskości [...]”<sup>4</sup>.

Taką pochwałą oraz afirmacją dawnego greckiego geniuszu, który ma na nowo odżyć w idealnym świecie przyszłości, kończy się pierwsza część tego dzieła. Hyperion – bohater romantyczny, typ byronowski i prometejski zarazem – podejmuje walkę o wyzwolenie Grecji spod obcej dominacji, lecz ostatecznie przegrywa i musi szukać schronienia w Niemczech, które stanowią wręcz żalosną antytezę jego tęsknoty do niczym nieograniczonej wolności. Jest to kraj pragmatyczny i barbarzyński, gdzie ludzie nie rozumieją twórczego geniuszu, poniewierają swoich poetów, nie potrafią pojąć prawdziwego piękna, żyją życiem niepełnym, rozproszonym, słowem – stanowią żywy obraz upadku wszystkich młodzieńczych marzeń bohatera, jakiemu w tej sytuacji pozostaje już tylko nostalgia za przeszłością i świadomość swojej klęski. Dlatego wypowiada on na przykład takie słowa: „Bogiem jest człowiek, kiedy marzy, żebrakiem, gdy na zimno wszystko rozważa”<sup>5</sup>. Hölderlin wyraża tutaj po prostu skądinąd bardzo dla poetów znamienne krytykę zastanego, aktualnego stanu rzeczy poprzez zestawienie go z utraconym ideałem. W ten sposób zajmuje on pozycję wizjonera, którego geniusz polega na tym, iż widzi dalej, niż zwykli śmiertelnicy i dlatego trudno od niego oczekiwać, że – zamiast wieszczyc wzniosłe prawdy – będzie uprawiał radosny kwietyzm, który tak naprawdę dowodziłby tylko tego, że nie ma nam nic istotnego do powiedzenia.

Krótko mówiąc, rola natchnionego przez bogów poety polega właśnie na poszerzaniu horyzontów naszej myśli i fantazji, na tworzeniu wizji światów możliwych, które w końcu niejako z założenia przekraczają to, co dane, a w związku z tym zmieniają nasze wyobrażenie o tym, co „normalne”. Jak pisze Hölderlin,

Lecz także w człowieku mieszka Bóg,  
aby Minione i Przyszłe widział  
i niby od rzeki ku górcom wżwyż do źródła  
wędrował radośnie poprzez czasy [...]”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 368 n.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 291.

<sup>6</sup> Fryderyk Hölderlin, *Palingeneza*, w: *idem, Wiersze*, przeł. Bernard Antochewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1982, s. 117.

Tak więc, jeśli nawet można mieć niekiedy wrażenie, iż autor popada w pewną egzaltację, to jednak biorąc pod uwagę klimat epoki, w której tworzy, można powiedzieć, iż w gruncie rzeczy wcale nie odbiega w ten sposób od przyjętych, zwłaszcza w poezji, form i zasad. Zresztą ta egzaltacja w przypadku Hölderlina nie ma w sobie nic sztucznego ani tym bardziej manierycznego. Jest to ciekawy przypadek człowieka, w którym spłotło się ze sobą to, co najsilniejsze i to, co najbardziej delikatne, co staje się zwłaszcza dobrze widoczne w tekście *Hyperiona*, gdzie przedstawia on swoją wizję politycznej utopii. Jaspers, który mieni się być znawcą biografii poety, w ogóle nie bierze tutaj na przykład pod uwagę jego przyjaźni z Heglem oraz Schellingiem. Pewne idee zawarte w tej poetyckiej prozie mają dość ewidentnie proveniencję filozoficzną, w tym także fascynacja Grecją jako odległym i niedoścignionym wzorcem. Oczywiście zarówno Schelling, jak też Hegel byli filozofami, a nie poetami i w tym sensie ich dzieła są o tyle „zdrowe”, iż napisane zostały językiem analitycznym, logicznym i systemowym. Tego nie znajdziemy u Hölderlina, który – jako poeta – preferuje wypowiedź metaforyczną, niedosłowną, a często także fabularną. Gdzie jednak, jeśli nie w słynnym *Najstarszym programie systemu idealizmu niemieckiego* szukać źródeł jego politycznych koncepcji? Tekst ten pochodzi z okresu, kiedy Schelling, Hegel i Hölderlin studiowali razem w Instytucie Tybingeńskim<sup>7</sup>. Odzwierciedla on dobrze wszystkie wolnościowe idee oraz sposób myślenia bliski trzem przyjaciółom, co staje się jeszcze lepiej zrozumiałe, jeśli poczyta się korespondencję Hegla i Hölderlina. Nie będzie chyba wielkiej przesady w stwierdzeniu, iż w tym króciutkim fragmencie można znaleźć tę samą wzniosłą, pełną patosu atmosferę, która przenika *Hyperiona*, ten sam kult wolności oraz piękna jako siły jednoczącej ludzkość w dążeniu do politycznego ideału, jakiego prawzór stanowi starożytna Grecja. W tym zaś sensie jest on – jeśli wolno tak powiedzieć – co najmniej równie oderwany od realiów „zdrowej” normalności, jak poezje Hölderlina, tyle tylko, że ponieważ patronują mu tak wybitne nazwiska, jak Hegel czy Schelling, których nikt nie posądzał o schizofreniczny światopogląd, traktuje się go po prostu jako wyraz filo-

---

<sup>7</sup> Ze względu na szczególne okoliczności jego powstania autorstwo tego tekstu przypisuje się zarówno Hölderlinowi, jak też Schellingowi i Hegłowi. Istnieją przynajmniej trzy jego przekłady na język polski, które można znaleźć w antologiach i opracowaniach poświęconych wszystkim trzem wyżej wymienionym autorom. W niniejszym eseju powołuję się na tłumaczenie Ryszarda Panasiuka, zawarte w *Wyborze tekstów*, dołączonym do pracy pt. *Schelling*, wydanej w serii *Mysli i ludzie*. Istnieje jednak także na przykład tłumaczenie Andrzeja Lama, dołączone jako aneks do wyboru poezji Hölderlina, wydanego przez Dom Wydawniczy ELIPSA w 1998 roku, jak też inne tłumaczenie Grzegorza Sowinskiego, zawarte w tomie *Pisma wczesne z filozofii religii* Hegla, wydanym przez wydawnictwo ZNAK w 1997 roku.

zoficznego buntu wobec tyrańskiej polityki niemieckich książąt, jako manifest wolności inspirowany w dodatku lekturą Kanta i Platona oraz wydarzeniami we Francji<sup>8</sup>.

Słowem – ten, kto chce naprawdę zrozumieć światopogląd Hölderlina, nie może pominąć młodzieńczych źródeł jego poetyckiej inspiracji, jakie tkwią w idealizmie niemieckim i charakterystycznym dla niego odrzuceniu tego wszystkiego, co bezpośrednio oraz poszukiwaniu prawdy czystej, refleksyjnej i transcendentnej zarazem. Nie bez uzasadnionej przyczyny niektórzy upatrują tutaj ponownej perypetii logosu, który – za sprawą Sokratejskiego *daimoniona* – objawił się niegdyś w starożytnej Grecji. Nic więc dziwnego, iż zwolennicy tego nurtu tak chętnie przywołują greckich bogów, którzy w końcu stanowią dla nich wzorzec absolutnej i skończonej doskonałości. Tutaj właśnie, a nie w rzekomo schizofrenicznej świadomości, upatrywałabym źródeł fascynacji Hölderlina antyczną Grecją wraz z jej kultem piękna i harmonii.

Zresztą związek ten jest głębszy i zarazem bardziej bezpośredni, niż można by myśleć. Wystarczy tylko porównać cytowane już przeze mnie wyżej fragmenty *Hyperiona*, w których Hölderlin charakteryzuje swoje idealne państwo wolności, z tekstem *Najstarszego programu systemu idealizmu niemieckiego*. Jest to podobieństwo tym bardziej przekonujące, że wątek przewodni niedokończony powieści Hölderlina, jej – jeśli wolno tak powiedzieć – fabularną osnowę stanowi właśnie przyjaźń łącząca kierujących się podobnymi ideałami bohaterów. Tak więc Hölderlin pisze na przykład, iż „[k]iedyś siedzieliśmy wraz z przyjaciółmi na naszej górze, na jednym z głązów starożytnego miasta tej wyspy [...]. Rozprawialiśmy ze sobą o genialności starego ateńskiego ludu zastanawiając się, skąd się wywodzi i na czym polega. Ktoś powiedział: ‘tego dokonał klimat’, inny znów rzekł: ‘sztuka i filozofia’; trzeci dorzucił: ‘religia i ustrój państwa’”<sup>9</sup>. Rozważania i tyrady poświęcone temperamentowi Ateńczyków poprzedzają *passus*, w którym Hyperion analizuje moment narodzin filozofii i który częściowo już cytowałam: „Owo wielkie słowo Heraklita  $\epsilon\nu\ \delta\iota\alpha\varphi\epsilon\rho\omicron\nu\ \epsilon\alpha\upsilon\tau\omega$  (jedność sama w sobie sprzeczna), zaiste, mógł tylko Grek wynaleźć, gdyż jest to istota piękna i zanim tego nie odkryto, nie mogła istnieć żadna filozofia. [...] Moment piękna objawił się ludziom, trwał w życiu i w duchu, był jednością w nieskończoności. Można go było wyodręb-

---

<sup>8</sup> Zwraca na to uwagę na przykład Adorno: „W tekstach Hegla, powstałych mniej więcej w tym samym czasie, nie brak fragmentów, które, gdyby wyszły spod pióra Hölderlina, zostałyby zapewne przez dawniejszą historię literatury przypisane jego szaleństwu”; Theodor W. Adorno, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, w: *idem, O literaturze. Wybór esejów*, przeł. Anna Wołkowicz, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 57.

<sup>9</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzękiem mego losu. Listy – Hyperion*, *op. cit.*, s. 356 n.

nić, rozdzielić w duchu, można było to, co podzielone, na nowo myśla zespolic i w ten sposób coraz bardziej rozpoznawać istotę najwyższego dobra, a to, co poznane, przyjąć jako prawo w różnorodnych dziedzinach ducha”<sup>10</sup>. Czyż będzie wielką przesadą, jeśli w tym obrazie trzech przyjaciół, którzy dyskutują o greckim geniuszu, odnajdziemy figury Hegła, Schellinga i Hölderlina z okresu ich studiów w Instytucie Tybingeńskim? Dowodzi tego chociażby zgodność ideowa z tekstem *Najstarszego programu systemu*, gdzie czytamy na przykład: „Na koniec idea, która jednoczy je wszystkie, idea *piękna* – słowo pojęte w wyższym platońskim sensie. Jestem więc przekonany, że najwyższy akt rozumu, akt, w którym obejmuje on wszystkie idee, jest aktem estetycznym i że *prawda i dobro* złączone są więzami pokrewieństwa *jedynie w pięknie*”<sup>11</sup>. Mamy tutaj tę samą koncepcję wyższej jedności, jaka jednakże – podobnie jak w *Uczcie* Platona – ma charakter *sensu stricto* estetyczny i może się dokonać tylko poprzez jedyne w swoim rodzaju doświadczenie sztuki, które stanowi zarazem najwyższą i najwznioślejszą religię i prawdę. Jej źródła tkwią w starożytnej Grecji i to do nich chce sięgnąć Hyperion, aby umożliwić powrót „starej prawdy w swej odrodzonej młodości”: „[...] wówczas wszystko się z gruntu odmieni! Świat nowy wykwitnie z korzeni ludzkości! Nowe bóstwo nad nim zapanuje, nowa przyszłość mu będzie przyświecać. [...] *Jedno* tylko będzie piękno, a ludzkość i Natura zespolą się w *jednej* wszechogarniającej boskości”<sup>12</sup>. Teraz pozwolę sobie znowu dla porównania przytoczyć fragment z *Najstarszego programu systemu*: „Tak więc w końcu zarówno oświeceni, jak nieoświeceni muszą podać sobie ręce, mitologia musi stać się filozoficzną, a lud rozumnym [...]. *Zapanuje wtedy wśród nas wieczna jedność*. [...] Żadna siła nie będzie więcej już tłumiona; nastąpi bowiem powszechna wolność i równość duchów! Duch wyższy, zesłany z nieba musi tę nową religię wśród nas ustanowić; będzie to ostatnie największe dzieło ludzkości”<sup>13</sup>. Można powiedzieć, iż pomimo pewnych różnic mamy tutaj wiele wątków zdumiewająco wręcz podobnych – tę samą tendencję do odzyskania utraconej jedności, tę samą nadzieję pokładaną w przyszłości, postrzeganej w dodatku przez pryzmat estetycznej i poetyckiej utopii, a wreszcie tę samą formę przemowy kierowanej do grupy słuchaczy albo rozmówców, co wyraźnie sugerują użyte w tekście formy gramatyczne („będę mówił o idei”, „sami widzicie”, „pragnę ufundować zasady” *etc.*).

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 361.

<sup>11</sup> [*Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego*], przeł. R. Panasiuk, w: R. Panasiuk, *Schelling*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 151.

<sup>12</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzęmieniem mego losu. Listy – Hyperion*, *op. cit.*, s. 368 n.

<sup>13</sup> [*Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego*], *op. cit.*, s. 151 n. (kursywa moja – K.F.).

Na tę zarówno ideową, jak też formalną zależność Hölderlina od szeroko rozumianego kontekstu filozofii idealistycznej i transcendentalnej zwraca także uwagę na przykład Adorno, pisząc, iż „nie sposób go wyrwać z pewnych kolektywnych kontekstów, w których jego utwory powstawały i z którymi się komunikują każdą komórką języka”<sup>14</sup>. Wskazuje on zwłaszcza na wspólnotę doświadczeń, jakie łączą Hölderlina z Heglem i Schellingiem i jakie „domagają się wyartykułowania w medium myśli”<sup>15</sup>. Ta niedająca się pominąć przynależność do tradycji tzw. filozofii refleksji wyznacza wyraźną cezurę, która oddziela poetę nie tylko od interpretacji Jaspersa, ale także – co dla Adorna jest zresztą o wiele ważniejsze – od prób zawłaszczenia jego dzieła przez koncepcję Heideggera.

Otóż pierwszy i zasadniczy błąd, jaki popełniają obydwaj interpretatorzy, polega na tym, iż nie biorą oni pod uwagę, że twórczość poetycka rządzi się własnymi prawami, zaś estetyczna forma odgrywa w niej rolę zgoła niebagatelną. Wiersza nie można czytać tak, jak filozoficznego traktatu, ponieważ w poezji wszystko, łącznie z podmiotem lirycznym, jest mniej lub bardziej świadomą i zamierzoną konstrukcją, metaforą, rozbudowanym symbolem, a prawda nie zostaje tutaj wyrażona wprost. Poezja nie stanowi prostego i niezapośredniczonego wyrazu świadomości jej twórcy. Nawet jeśli wydaje się, że przedstawia nam on szczerze wszystkie swoje najskrytsze myśli, odczucia i przemyślenia, tym bardziej powinniśmy stać się podejrzliwi wobec tego typu pozornej szczerości. W końcu poeta jest artystą, który kreuje swój świat, dobiera środki wyrazu i celowo przemawia do czytelnika przez medium obrazu, rytmu, rymu, jakie niekiedy nawet całkowicie przysłaniają nam jakieś jego domniemane prawdziwe „ja”. Jedynym, co może osądzić czytelnik, jest tutaj wytwór albo rezultat, który jednakże nie daje nam w ogóle dostępu do psychologicznie pojmowanego wnętrza albo świadomości autora. Wiemy, co i jak powiedział, ale wcale nie wiemy, jaka była jego intencja, co chciał powiedzieć, a już zgoła nie mamy pojęcia o tym, co mógł myśleć albo odczuwać. Możemy ewentualnie przypisać mu pewne poglądy natury – jeśli wolno tak powiedzieć – ogólnej, ideowej, lecz nic nam to nie mówi o jego psychice, o emocjach. Słowem, może być tak, że ktoś zupełnie „zdrowy” i „normalny” stworzy kiepskie, niespójne i „chorobliwe” poezje, zaś ktoś „chory” z punktu widzenia psychiatrii klinicznej napisze wspaniałe i genialne wiersze, które będą przełomowe dla historii literatury. Jeśli na przykład autor jakiegoś wiersza opisuje wiosnę, zieloną trawę i kwitnące drzewa, to nie mamy wcale żadnej gwarancji, iż utwór ten nie powstał zimą. Sło-

---

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, *op. cit.*, s. 56.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 57.



wem – należy podchodzić z dużą ostrożnością do wszystkich tych interpretacji, które doszukują się w poezji odzwierciedlenia „nagiej duszy” jej twórcy, tym bardziej, iż sama „naga dusza” to także tylko artystyczna autokreacja.

Dlatego właśnie Adorno konsekwentnie trzyma się interpretacji dokonanej w duchu awangardowych postulatów estetycznych. Czytając wiersz, musimy zwrócić uwagę przede wszystkim na jego formę, na wewnętrzną koherencję przekazu, na relacje między poszczególnymi jego fragmentami *etc.* Inaczej mówiąc, dla odbiorcy istotne powinno być raczej to, co obiektywne w dziele, ponieważ skupiając się na tym elemencie, nie wpadnie on w pułapkę tzw. fałszywej głębi. Zdecydowanie mniej ważna jest natomiast szczerłość poety, to, czy jest on prawdziwym patriotą, dobrym człowiekiem, a wreszcie – *last but not least* – stan jego psychiki oraz świadomości, do której w końcu mamy przecież dostęp ograniczony i utrudniony. Wiersz jest jak maska, jest on sztuczny i nieprawdziwy jak cała w ogóle sztuka, co oznacza także, iż pod pozorem szczerego ujawniania głębi swoich przeżyć autor odgradza się nim od świata i od czytelnika być może w najbardziej radykalny sposób. Już Platon wiedział, że sztuka jest z założenia kłamstwem, zaś poezja, także liryczna, nie stanowi tutaj bynajmniej wyjątku.

Chciałabym teraz zwrócić uwagę na pewne podobieństwo metodologii przyjętej przez Heideggera i Jaspersa. Obydwaj nie ustrzegli się w końcu zbyt wielkiej dosłowności w odbiorze poezji Hölderlina. Obydwaj też mniej lub bardziej świadomie odrzucili i zapoznali stanowiące klucz do niej odniesienie do filozofii refleksji. Tak więc Adorno zarzuca Heideggerowi przede wszystkim to, iż myli on poezję z filozofią. Jeśli brać za dobrą monetę jego interpretację, Hölderlin miałby być tym, kto bezpośrednio „ustanawia Bycie”, co oznaczałoby także, iż jego poezje objawiają i wyrażają prawdę, rzeczywistość taką, jaką jest ona w istocie. Urasta on w ten sposób do rangi herosa, bez mała drugiego Heraklita, ale błąd tego ujęcia polega na tym, iż nie bierze się tutaj w ogóle pod uwagę tzw. momentu poetyckiego, o którym pisałam wyżej. Tym samym zaś znika zupełnie kontemplacyjny dystans, jaki stanowi istotę wszelkiej twórczości, podstawę estetycznego przeżycia. Adorno przyjmuje inną zupełnie wykładnię, w której rola poety jest o wiele skromniejsza i której fundamentalne założenie stanowi właśnie przeświadczenie, że sztuka to pozór, że jest ona sztuczna i nieprawdziwa. Inaczej mówiąc, czyniąc z poety rzecznika prawd absolutnych, Heidegger „zrywa właściwe Hölderlinowi odniesienie do rzeczywistości – krytyczne i utopijne zarazem”: „Pochopne twierdzenie, że to, co poetyckie, jest realne, przemilcza napięcie, w jakim poezja Hölderlina pozostaje wobec rze-

czywistości, i neutralizuje jego twórczość jako wyraz pogodzenia się z losem”<sup>16</sup>.

Przykładem takiego poetyckiego, a zarazem kontemplatywnego stosunku do świata jest chociażby tekst *Hyperiona*. Jak wspominałam już wcześniej, poeta idealizuje w nim starożytną Grecję, przeciwstawiając ją czasom współczesnym, a zwłaszcza barbarzyńskim Niemcom, którzy nie mają ani szacunku, ani zrozumienia dla geniuszu, jaki jedynie mógłby na nowo ustanowić utraconą wolność. W istocie rzeczy zapatrywania Hölderlina na swoją niemiecką ojczyznę można porównać do tego, co o Niemcach pisał Nietzsche, który w końcu daleki był od jakiegokolwiek afirmacji tego zagadnienia. Tymczasem, jak zauważa dalej Adorno, Heidegger interpretuje tę grekofilską i z założenia utopijną poezję w duchu narodowego patriotyzmu, tak bliskiego jego własnej orientacji politycznej. Postrzegając Hölderlina jako piewcę „prążezyka”, który ma być „mową samego Bycia”, próbuje za wszelką cenę oswoić ten obcy element czy też raczej „umiłowanie obcości”, jakie go „irytuje” i jego zdaniem „wymaga usprawiedliwienia”<sup>17</sup>. Dlatego też „[z]a wszelką cenę Hölderlin ma znaleźć się w zaprzęgu tego szczególnego wyobrażenia o miłości – zamkniętej w kręgu tego, czym i tak już się jest, narcystycznie zafiksowanej na własnym narodzie; Heidegger zdradza tu utopię na rzecz uwięzienia we własnej tożsamości. [...] Hölderlin-wygnaniec [...] tęskniący za tym, by uciec na Otaheiti, przedzierzga się w solidnego Niemca stale zamieszkałego za granicą”<sup>18</sup>. Słowem – wypacza sens przesłania, jakie może nieść ze sobą ta twórczość, jak też przeinacza samą metodologię i poetykę w niej zastosowaną, nie pozwalając w ogóle odkryć jakiegokolwiek potencjalnej prawdy, jaką mogłaby zawierać.

Zarówno dla Heideggera, jak też dla Jaspersa największym wyzwaniem jest tutaj owa tak gloryfikowana i traktowana jako absolutnie niepodważalny aksjomat bezpośredniość. Nie przychodzi im w ogóle do głowy, iż trzeba by ją może raczej interpretować w duchu Hegłowskim, to znaczy w kontekście filozofii refleksji, do którego w końcu źródłowo należy sam Hölderlin. Jak pisze Adorno, „Heidegger wychodzi od myśli *explicite* sformułowanych przez Hölderlina, zamiast określić ich miejsce w ramach tego, co ujęte w wierszu”<sup>19</sup>. Takie same wyjściowe założenia interpretacyjne przyjmuje jednak także Jaspers, który pisze między innymi tak: „Ekspresja Hölderlina nie jest poetycko zintensyfikowaną formą wyrazu naturalnych doświad-

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 48 n.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 49.

czeń – to, co on mówi, traktować należy całkiem dosłownie<sup>20</sup>. Zwraca także uwagę na rzeczywiście znamienne dla tej poezji „bezczasowość” oraz „umiłowanie absolutu”. Ten, kto czytał *Hyperiona*, pamięta na pewno opisy greckiej przyrody i krajobrazów, jakie budują niezwykle nastrój i klimat tej jedynej w swoim rodzaju powieści. Można by powiedzieć, iż jest to świadomie zastosowany środek poetyckiego wyrazu, jaki ma na przykład ukazywać obraz doskonałej harmonii panującej między przyjaciółmi, którym sprzyja nawet sama natura. Ujawnia się tutaj niewątpliwa fascynacja światem greckim, jak też własnym o nim marzeniem, ale nie jest ona w końcu obca także i współczesnym pisarzom, takim jak chociażby Henry Miller, których nikt nie posądzał o chorobę psychiczną.

Tymczasem Jaspers podaje te elementy jako przykłady obłędu Hölderlina, jako dowód narastającego w nim schizofrenicznego rozdarcia. Pozwolę sobie zacytować jeszcze jeden fragment jego analiz: „W światopoglądzie Hölderlina już wcześniej pojawia się głęboka świadomość powinowactwa ludzi z naturą, z Grecją, z boskim pierwiastkiem. Te trzy światy ostatecznie stanowią dlań jedno, to samo. Światopogląd ten, wcześniej przepełniony tęsknotą, rozdarcie, cierpieniem i świadomością dali, w trakcie procesu schizofrenicznego staje się bardziej aktualny, bezpośredni, spełniony, zarazem zaś wznosi się coraz bardziej w kierunku sfery bardziej powszechnej, obiektywnej, nieosobistej, bezczasowej. Hölderlin przeżywa mityczną terażniejszość, [...] nie jest już oderwany od aktualności absolutu, boskości”<sup>21</sup>. Można się w tym miejscu zapytać – i co w tym złego? Wydaje się, iż podstawowy błąd, jaki popełnia Jaspers, polega właśnie na owym złudzeniu bezpośredniości, które, podobnie jak Heideggerowi, każe mu mylić treści wyrażone w wierszu z psychologicznie rozumianym stanem świadomości jego autora. Inaczej mówiąc, dla niego nie ulega najmniejszej wątpliwości, że ktoś, kto opisuje na przykład spokojne morze, piękny ogród czy niezwykle krajobraz, ciszę panującą w przyrodzie *etc.* musi koniecznie mieć na myśli jakieś własne empiryczne doznania albo przynajmniej stan swego ducha w danym momencie. Nie wydaje mu się możliwe, że autor może świadomie stosować środki retoryczne między innymi po to, aby przekazać prawdy estetyczne, ale także filozoficzne albo ideowe. Skąd bowiem właściwie mamy wiedzieć, co *przeżywał* Hölderlin, kiedy pisał swoje późne wiersze i czy jego przeżycia miały charakter „osobisty” czy „bezosobisty” *etc.*? Co to znaczy, że „nie jest on już oderwany od absolutu i boskości”? Ostatecznie zresztą impuls, który poetom, zwłaszcza zaś tym genialnym,

---

<sup>20</sup> Karl Jaspers, *Strindberg i Van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2006, s. 183.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 175 n.

każe tworzyć wiersze, nie należy przecież do zupełnie normalnych z punktu widzenia tzw. szarego zjadacza chleba. Po co w ogóle mówić wzniosłym językiem, skoro w zasadzie można by poprzestać na komunikatywnym porozumiewaniu się? Rzecz właśnie w tym, iż poeta jako odkrywca nieznanych prawd szuka nowych środków wyrazu, więc nie jest dziwne, że może być niezrozumiały dla tych, którzy w języku widzą po prostu konwencjonalne narzędzie wymiany myśli. Ostatecznie dla terminów filozofii Hegla czy Schellinga też trudno byłoby znaleźć dobre odpowiedniki w tzw. języku potocznym, a przecież nikomu nie przyszłoby do głowy mówić, iż to je w jakikolwiek sposób dyskwalifikuje.

Zasadniczy postulat Adorna sprowadza się zatem do zerwania z bezpośredniością i przyjęcia interpretacji awangardowej oraz – jeśli wolno tak powiedzieć – transcendentalnej. Dla niego poezja Hölderlina jest nieco podobna do romantycznej muzyki, która także łamie wszelkie klasycystyczne konwencje, lecz właśnie dzięki temu odnajduje nowe możliwości wyrazu. Jeśli poezję tę potraktujemy jako świadomą zabawę językiem, to te pozorne nonsensy, niedokończone zdania, które mogą razić szukającego wyłącznie logicznej poprawności Jaspersa-psychiatrę przestaną być dla nas tak wielkim i niedającym się rozwiązać problemem. Nie muszą także od razu być dowodem choroby psychicznej, która zresztą stanowi tutaj być może najmniej interesującą kwestię. Hölderlin, który wykorzystuje wszystkie możliwości „nieopartej na logicznym podporządkowaniu greckiej składni” i dociera w ten sposób do granic języka, staje się po prostu prekursorem XX-wiecznej awangardy i zapewne każdy, kto zna twórczość Apollinaire’a, byłby skłonny tezę tę przynajmniej rozpatryć. Logika nie jest przecież ostateczną ani nawet w ogóle żadną instancją dla sztuki, dla liryki, chociaż jeśli założyć się taki czysto estetyczny charakter poetyckiego eksperymentu Hölderlina, trzeba się będzie na dobre pożegnać ze swojskim wizerunkiem poety jako tego, kto wypowiada „prawdę Bycia”.

Tak naprawdę Adorno stawia tutaj jeszcze mocniejszą tezę, zgodnie z którą Hölderlin mówi z tych samych pozycji ideowych, co Hegel i Schelling, tyle że językiem poetyckim. Należy go zatem czytać przez pryzmat metodologii transcendentalnej, odrzucając jednocześnie wszelkie próby umieszczania go w schematach psychiatrycznych, które z punktu widzenia interpretatora są po prostu całkowicie jałowe poznawczo. W jednym z przypisów używa on nawet charakterystycznego zwrotu „wywieść obłęd Hölderlina z jego sztuki”<sup>22</sup>, odnosząc się jednocześnie nader przychylnie do pomysłu, który tylko pozornie odwraca właściwą kolejność rozumowania. Zresztą podobny postulat zgłasza na przykład Karl Heinz Bohrer

---

<sup>22</sup> Theodor W. Adorno, *Parataksa. O późnej liryce Hölderlina*, *op. cit.*, s. 80.

w odniesieniu do przypadku Nietzschego, do czego jeszcze wrócę. Inaczej mówiąc, Adorno uważa, że Hölderlin świadomie dążył do rozbicia sensu i klasycznych form językowych, aby wyrazić jedyne w swoim rodzaju doświadczenie, które – filozoficznie rzecz biorąc – przynależy do formacji ideowej określanej mianem idealizmu niemieckiego, zwłaszcza w jego najwcześniejszej fazie.

Wyraża się to przede wszystkim w odrzuceniu „logicznej hierarchii składni opartej na podporządkowaniu” na rzecz „śmiałych konstrukcji hipotaktycznych”, zaczerpniętych z greki. Jak pisze dalej Adorno, „[p]rzemiana języka w szereg, którego elementy powiązane są inaczej niż w sądach, jest w swej istocie muzyczna”<sup>23</sup>, podobnie jak cała ta poezja, która wyraźnie ciąży w stronę paradygmatu, jeśli wolno tak powiedzieć, Nietzscheańskiego, tragicznego oraz – *last but not least* – dionizyjского. Inaczej mówiąc, dokonując takich eksperymentów formalnych, Hölderlin dociera do granic samego języka, tego, co w ogóle może być powiedziane, a tym samym jego przekaz może w niektórych momentach przypominać zagadkowe sentencje Heraklita, święte teksty bądź też w końcu słowa greckiej wyroczni, które jako zawierający nadmiar sensu symbol dopiero domagały się interpretacji. „Język w czystej postaci, którego ideę konfigurują te wiersze, powinien być prozą, jak język świętych tekstów. Już strofy nieskażonych jeszcze obłędem długich elegii są w swym rdzeniu nie tyle strofami elegijnymi i cechuje je nie tyle dowolność, co raczej [...] bliskość wobec artykulacji współczesnych Hölderlinowi muzycznych form sonaty, której części to dyskretnie rozgraniczone jednostki jednej całości”<sup>24</sup>. Muzyczność tej poezji ujawnia się właśnie w odrzuceniu logicznej konieczności i logicznego wnioskowania, jakich oczekuje się od mowy, która ma coś zakomunikować albo oznajmić słuchaczowi. Wyrazem tej programowej – jeśli wolno tak powiedzieć – awangardowości będzie także stosowanie zdań i fraz urwanych, pozbawionych zakończenia oraz tendencja do zastępowania sądów orzekających zdaniami probabilistycznymi, w których myślowa treść „nie przybiera formy twierdzącej, lecz zostaje zaproponowana, jakby chodziło o możliwość”<sup>25</sup>. W ten sposób poezja zostaje uwolniona od tak bardzo obcego jej duchowi obowiązku relacjonowania faktów i odzwierciedlania rzeczywistości w porządku empirycznym, całkowicie zgodnym z doświadczeniem oraz prawami przyczynowości i wynikania. Zdaniem Adorna mamy tutaj do czynienia ze świadomym zabiegiem Hölderlina, mającym na celu afirmację prawdy ducha, który „wieje

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 71.

kędy chce” i nie kieruje się bynajmniej zasadami praktycznej użyteczności, która nie-poetom narzuca postulat jednoznaczności, konsekwencji i zwartości. „[...] logika porządkującej i dysponującej świadomości ma współniczkę w owej praktyczności, która jako ‘przydatność’ [...] nie daje się dłużej godzić ze świętością, jaką w sensie zgoła niemetaforycznym przypisuje on poezji. W logice zwartych, domkniętych i nieugiętej konsekwentnych okresów jest bowiem ów element przymusu i przemocy, z którego poezja ma leczyć, element jednoznacznie negowany przez twórczość Hölderlina”<sup>26</sup>.

Tak więc ostatecznie okazuje się, iż w poezji tej, w sposobie, w jaki autor rozbija i na nowo zestawia ze sobą słowa, zawiera się dialektyczne napięcie, które kulminuje w koncepcji podmiotu wypowiedzi. Zgodnie z założeniem Adorna język emancypuje się tutaj od podmiotu, wychodzi ponad tę ostateczną dla komunikacji instancję i staje się mową objawienia. W istocie rzeczy jest to jedyny w swoim rodzaju eksperyment, jakiemu przyświeca romantyczny ideał mowy żywej, organicznej, gdzie miałby możliwość przemówić sam język i jego obiektywizm. To właśnie ten nieosiągalny, utopijny postulat prowadzi poetę do rozpadu, do stworzenia dzieła „sprzecznego z własną możliwością”<sup>27</sup>. Jednak to, co jeszcze w epoce Goethego mogło uchodzić wyłącznie za szaleństwo, z perspektywy chociażby początków XX wieku nie wydaje się już tak jednoznacznie absurdalne. W zasadzie należałoby może raczej powiedzieć, iż właśnie dlatego jest twórcze, ponieważ jest absurdalne z punktu widzenia empirycznej poprawności oraz Arystotelesowskiej zasady naśladownictwa. Wniosek jest tutaj dosyć prosty – w tej poezji afirmuje się sam duch, *esprit*, zaś „[n]a końcu procesu, który zainaugurował poeta ideału, są wydrążone z sensu zdania z protokołów Becketta”<sup>28</sup>.

Teraz staje się jasne, dlaczego Adorno tak nieustępliwie walczy z ową bezrefleksyjną bezpośredniością. Jeśli weźmie się pod uwagę rzeczywiście przyjętą przez Hölderlina metodologię, taki rodzaj naturalizmu może się wydawać nie tylko jałowy, ale wręcz pospolity i świadczy ponadto o kompletnym niezrozumieniu intencji twórcy. Słowem – analizy Jaspersa, a także Heideggera upraszczają problem w sposób rażący. Interpretacje, które przyjmują za dobrą monetę wszystko to, co zostało powiedziane w wierszu i które w ogóle nie biorą pod uwagę zagadnień formy, poetyki, jak też struktury tych utworów, wręcz musiały wyrzucić na kimś takim, jak Adorno wrażenie powierzchowności nielicującej z ciężarem gatunkowym

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 78.

przedmiotu badań. Jego zdaniem można tutaj przyjąć jedynie transcendentalny punkt widzenia, który zakłada sceptycyzm wobec wszelkich postaci naturalizmu. Jest tak dlatego, gdyż poezja Hölderlina „[...] utraciła naiwną ufność w poetycko dobrane słowo i żywe doświadczenie, lecz przecież nie traci nadziei, że żywa obecność wyłoni się z konstelacji słów, i to właśnie takiej, która nie zadowala się formą sądu. Forma ta niweluje, jako jedność, zawartą w słowach różnorodność; Hölderlin szuka takiego ich połączenia, które ze skazanych na abstrakcję słów niejako ponownie wydobyłoby brzmienie”<sup>29</sup>.

W ten sposób Adorno jednoznacznie opowiada się po stronie Kantowskiej estetyki wzniosłości. Hölderlin to dla niego poeta oddalenia i dystansu, wrażliwy esteta, który w dodatku posiada gruntowną znajomość greckiej literatury, zasad poetyki, a także – *last but not least* – filozofii i może właśnie dlatego rzekoma bezpośredniość w jego wydaniu wydaje się tak bardzo podejrzana, iż jest zbyt silnie zakorzeniona w kulturze i sama ma charakter więcej niż wybitnie erudycyjny. Wręcz nie sposób go posądzać o tworzenie naiwnych i sentymentalnych wierszy, i to tym bardziej, że ich nastrój nie ma nic wspólnego z naturalistycznie pojmowanym uczuciem, lecz jest to raczej zawsze patos, wzniosłość, a więc wartości bliskie antycznej tragedii, niosącemu oczyszczenie doświadczeniu litości i twórci, jak chociażby w przepięknym poemacie *Księgi czasów*, który zaczyna się słowami: „Panie! Panie!/ Ośmielam się/ Zaśpiewać Tobie/ Trwożny hymn”<sup>30</sup>. Cały ten utwór, jakkolwiek nawiązujący *explicite* do tematyki oraz ikonografii apokaliptycznej, robi na czytelniku wrażenie dionizyjskiego hymnu, który śpiewa kapłan odprawiający antyczne misteria. Zresztą postać Jezusa Chrystusa, przywołana w tym tekście, może być interpretowana właśnie jako figura dionizyjska – Bóg zabity i ukrzyżowany, który zmartwychwstaje i wzywa ludzi na sąd. Także koncepcja losu przedstawiona w tym wierszu ma, przynajmniej moim zdaniem, ewidentnie grecką proveniencję i konotację. Jest to owa niepojęta i nieubłagana ananke albo fatum, które na jednych wydaje wyrok śmierci w męczarniach, w dodatku bez cienia nadziei na wieczne zbawienie („Tam zapisano/ Rozpacz czarna,/ Na powrozie wiszącą o północy,/ Jeszcze w mękach walczącą o życie/ Duszę – w obliczu rozwierającego się piekła”<sup>31</sup>), zaś drugich czyni odkrywcami światów „nie znanych od początku istnienia”<sup>32</sup>, pogromcami oceanu i zwycięzcami burz. Jest to ten typ przeznaczenia, którego

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 72 (tekst przypisu 67).

<sup>30</sup> Fryderyk Hölderlin, *Księgi czasów*, w: *idem, Wiersze*, przeł. Bernard Antochewicz, *op. cit.*, s. 5.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 10.

nie da się ani zrozumieć, ani przebłagać i który nie da się ponadto w żaden sposób uzgodnić z sokratejskim optymizmem oraz oświeceniowym racjonalizmem. Czyż nie jest to ten sam los, który sprawia, iż Edyp musi ostatecznie zabić własnego ojca i poślubić matkę, i to niezależnie od tego, co zrobi i co wybierze? Taki – jeśli wolno tak powiedzieć – rozpaczliwy fatalizm nie jest wcale znamieny dla religii chrześcijańskiej, której ostatnim słowem, także w tekstach profetycznych, pozostaje przecież nadzieja.

W ogóle grecka mitologia i kultura stanowią dla Hölderlina rzeczywiście niewyczerpane źródło tematów. Jest on, jak napisał o nim Colli, „Grekiem z krwi i kości”, którego nie rozpoznali tacy rzecznicy filohellenizmu, jak Goethe i Schiller. Także owa idea uniestwienia przez bóstwo, które grozi wieszczącemu przytłoczeniem, co Jaspers podaje jako dowód obłąkania poety, pozwala się doskonale wpisać w znamienne dla starożytnej filozofii schematy myślowe. Wystarczy tutaj przypomnieć Platońskiego *Iona* albo *Fajdrosa* oraz zawartą w tych dialogach koncepcję natchnienia zsyłanego przez bogów, wieszczego szału, który odbiera poecie jego empiryczną tożsamość i sprawia, iż wygłasza on prawdy, jakich źródła tkwią w samym bóstwie. W misteriach dionizyjskich uczestnicy i wtajemniczeni również doznawali niezwykłego uniesienia, które prowadziło ich poza *principium individuationis*, a więc na drugą, mityczną, mistyczną i metafizyczną stronę rzeczywistości, niewidoczną dla zmysłów. W ogóle idea uniestwienia w poezjach Hölderlina wskazuje na bardzo wyraźną inspirację filozofią przedsokratejską. Pojawia się tutaj jakże często figura mędrca, który – odwołując się do poznanej przez siebie prawdy – przewiduje własny kres oraz jego charakter. Na przykład w poemacie *Śmierć Empedoklesa* znajdujemy nawiązanie do starożytnej legendy, zgodnie z którą tytułowy bohater umarł, rzucając się w otchłań Etny. W ten sposób osiągnął ten szczególny rodzaj nieśmiertelności, jaki – zgodnie z jego własną filozofią – przysługuje jedynie elementom, *archai*, które są boskie i niezniszczalne i których układ konstituuje rzeczywistość widzialną. Jedynie natura jest tutaj rzeczywiście boska, co dobrze wyjaśnia olbrzymią wagę, jaką Hölderlin przywiązuje w tekście *Hyperiona* do opisów przyrody. Mamy też odniesienie do starożytnej wizji bohaterstwa, a właściwie bohatera albo herosa, wspaniałej postaci zdolnej do wielkich czynów, którą przepaja „potężne dążenie, by stać się wszystkim”<sup>33</sup>, a więc także jednym z bogami, którzy jednakże w tej presokratejskiej myśli są „geniuszami zmieniającej się Natury”<sup>34</sup>, zasadami zmiany. Boskie wydają się za-

<sup>33</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzmieniem mego losu. Listy – Hyperion*, *op. cit.*, s. 299. Porównaj także „[...] Wszystko, co nas otacza, to element boski [...]”; *ibidem*, s. 299.

<sup>34</sup> Fryderyk Hölderlin, *Śmierć Empedoklesa*, w: *idem*, *Wiersze*, przeł. Bernard Antochewicz, *op. cit.*, s. 123.



tem „góry, i morza, obłoki i gwiazdy,/ Szlachetne moce”, „światła nieba”, od których zapala się duch<sup>35</sup>. Inaczej mówiąc, Hölderlin ubóstwia niebo, gwiazdy i siły przyrody, lecz wynika to w gruncie rzeczy jedynie z dogłębnej znajomości przedplatońskich, na poły materialistycznych koncepcji, jakich rzecznikami byli Empedokles czy Heraklit. Tak jak Sokrates ginie w obronie własnych przekonań etycznych, jakie stanowiły główną treść jego nauczania, tak mędrzec Empedokles rzuca się w krater wulkanu, ponieważ chce w ten sposób zmanifestować wierność swojej wizji kosmosu fizycznego oraz istoty zachodzących w nim przemian.

Z kolei w utworze pt. *Kształt i duch* można znaleźć zawołane nawiązanie do filozofii Heraklita z Efezu. Wiersz ten można by uznać za wręcz sztandarowy przykład awangardowości Hölderlina, której tak uparcie bronił Adorno. W zasadzie nic nie jest w nim bowiem powiedziane wprost, ale wszystko osiąga się właśnie czysto formalnymi środkami wyrazu, takimi jak niedokończone frazy czy odpowiednie zestawienia słów. Można by powiedzieć, iż tutaj rzeczywiście manifestuje się tytułowy duch, logos Heraklita, „snop światła”, który jest „suchą duszą, najwspanialszą, najrozumniejszą”, jak mówi on w jednym ze swoich aforyzmów. Poeta, który chce wyrazić to, co najbardziej wewnętrzne, w najwłaściwszym tego słowa sensie inteligibilne, staje przed trudnym, a być może nawet niewykonalnym zadaniem, bo duszy nie da się uchwycić, zobaczyć „twarzą w twarz”. Jej istotą jest w końcu ogień, który spala śmiałka, jaki chce się do niej zbliżyć. Podobną sytuację opisuje na przykład Schiller w jednym z poematów, z tą jedynie różnicą, iż przyjmuje on narracyjny oraz obrazowy, a więc – jeśli wolno tak powiedzieć – opisowy i literalny sposób wyrazu.

W zasadzie można zauważyć na marginesie, iż niektórych użytych w tym wierszu metafor nie powstydziliby się Edgar Allan Poe i autorzy romantycznych opowiadań grozy. Na przykład w tekście *Maska Czerwonego Moru* Poe wprowadza wątek konfrontacji zuchwałego i aroganckiego księcia z duchem, który pojawia się po to, by ukarać pychę tego, kto lekceważy panującą w okolicy zarazę i wydaje przyjęcia, nie licząc się z majestatem śmierci. Nieznajomy, który przerywa zabawę biesiadników, nosi na twarzy maskę, jaka z wielką dokładnością „odtwarza zastygłe rysy trupa”<sup>36</sup>. Książę Prospero, który początkowo nie zdaje sobie sprawy, z kim ma do czynienia, sądzi, iż przybysz postanowił sobie z niego zadrwić. Nakazuje zerwać mu z twarzy maskę, a kiedy tamten zaczyna uciekać,

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>36</sup> Edgar Allan Poe, *Maska Czerwonego Moru*, w: *idem*, *Opowiadania*, t. I, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 266.

ściga go, nie zauważając, że jego współbiesiadników ogarnął paraliżujący strach. „Wysoko dzierżąc dobyty z pochwy sztylet, zbliżał się szybko i był już o trzy lub cztery kroki od uchodzącej mary, gdy ta, kresu aksamitnej dosięgnawszy komnaty, odwróciła się nagle i stanęła oko w oko ze swym prześladowcą. Rozległ się przenikliwy krzyk – załśnił sztylet, na czarny padając kobierzec, a wraz potem, rażony śmiertelnie, powalił się książę Prospero. Z dziką odwagą rozpaczy biesiadnicy tłumnie do czarnej wtargnęli komnaty i pochwyciwszy zamaskowanego zuchwalca, [...] struchleli z niewysłowionej grozy, bowiem trupia maska i gźła grobowe, które z taką srogą targali zaciekłością, kształtów dotykalnych nie zawierały wcale”<sup>37</sup>. Podobnie w wierszu Hölderlina poeta, który chce „ujrzyć duszę”, zostaje przeklęty, a zamiast tego, co miał uchwycić, otwiera się przed nim piekielna otchłań. W ogóle ten króciutki utwór można nazwać prawdziwym majstersztykiem, a to ze względu na jego strukturę. Trzy pierwsze, rozbite i rozstrzelone wersy noszą jeszcze wszelkie znamiona greckiej harmonii i klasycznej poetyki, jakkolwiek są to zdania niedokończone, równoważniki pozbawione rymów. Czytelnik w pierwszym momencie może odnieść wrażenie, iż to zadanie, które stawia przed sobą poeta, jest nie tylko wykonalne, ale nawet wręcz jest ze wszech miar pożądane, aby zostało zrealizowane:

Wszystko jest wewnętrznością

Uleci

Więc ocali poeta [...]”<sup>38</sup>.

Jednakże trzy następne wersy wnoszą tutaj prawdziwy „moment negatywny”. Ten, komu się wydaje, iż „ocali”, iż ma już duszę, iż posiadał wewnętrzność, zostaje równie nagle, co gwałtownie strącony w otchłań piekiel, w pożerający płomień, jak ktoś, kto wzleciał zbyt wysoko, jak Ikar-marzyciel, który nie zdawał sobie sprawy z wagi niebezpieczeństwa, nie wiedział, z kim ma do czynienia:

Zuchwały! chciałbyś twarzą w twarz

Duszę ujrzeć

Zginiesz w płomieniach”<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 267.

<sup>38</sup> Fryderyk Hölderlin, *Kształt i duch*, w: *idem*, *Wiersze*, przeł. Bernard Antochewicz, *op. cit.*, s. 114.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Spokój klasycznej poetyki zostaje nagle brutalnie zmacony, a na scenę wkracza romantyczna wzniosłość, która jest świadectwem żywej obecności ducha, jaki tylko pozornie pozwolił się zamknąć w przewidywalnym metrum greckiej składni. Ostatnie zdanie brzmi wręcz jak groźba, jak klątwa, jak przepowiednia nieuchronnego losu, który czeka każdego, kto odważy się zmaćć spokój wyroczni. Czyżby Hölderlin-poeta, to znaczy ten, kto z założenia ciągle na nowo podejmuje próbę wypowiedzenia tej wewnętrznej prawdy, przewidywał w ten sposób swoje własne przeznaczenie, swoje opuszczenie i samotność w wieży w późnych latach życia, a wreszcie swoje szaleństwo, swój tragiczny los? W tym kontekście słowa Adorna, iż nie tak bardzo myli się ten, kto próbuje „wywieść obłęd Hölderlina z jego sztuki”, nabierają zupełnie innego sensu.

Taką próbę odwróconej interpretacji podjął także Karl Heinz Bohrer w eseju o szaleństwie Nietzschego, gdzie proponuje coś w rodzaju „rewizji nadzwyczajnej” tego przypadku. Odwołując się do tekstu Szekspirowskiego *Hamleta* i posługując się zaczerpniętym z niego sformułowaniem Poloniusza: „Jeśli to obłęd, to jest w nim metoda”, Bohrer powraca do klasycznego już dylematu, czy Hamlet wygłaszający pozornie nonsensowne teksty i udzielający rozmówcom absurdalnych odpowiedzi na pytania rzeczywiście zwariował, czy też może tylko udaje? Z jakiegoś punktu widzenia jego szaleństwo może być traktowane wręcz jako przemyślana niemal w najdrobniejszych szczegółach strategia. Bohrer sugeruje, iż tak właśnie mogło być również z Nietzschem, którego nie należy pochopnie i przedwcześnie traktować wyłącznie jako wariata, jakkolwiek niektóre z jego późnych tekstów, tak bardzo zresztą podobne chociażby do ostatnich listów Hölderlina, mogą pozornie i w pierwszym momencie usprawiedliwiać taką interpretację. Zgodnie z przyjętą przez niego tezą Nietzsche był świadomy swojej pogarszającej się kondycji psychicznej i postępującej demencji, a to z racji tego, iż bardzo cierpiał, zwłaszcza w późniejszych latach swego życia. Wyrazem albo obiektywizacją bólu są rozmaite postaci i tożsamości, rozsiane tu i ówdzie na kartach jego dzieł, takie jak błądzący przestępca, karzeł, chory myśliciel z *Wiedzy radosnej*, człowiek boleści, „rozrywany Dionizos” i „Ukrzyżowany” *etc.* W ten sposób próbował on nie tylko zdać sprawę ze swoich doświadczeń, ale także uczynić swoje cierpienie twórczym.

Takie przeżycia są dla twórcy prawdziwymi „trzęsieniami ziemi, z których nowe wytryskują źródła”. Otwierają one przed nim niezbadany obszar, który oczekiwał dopiero na swojego odkrywcę, czyli właśnie na kogoś takiego jak Nietzsche, kto podjął, być może dramatyczną i tragiczną, próbę przemyślenia tego, czego nikt jeszcze nie pomyślał albo, mówiąc językiem psychoanalizy, tego, czego – przynajmniej pozornie – pomyśleć

się nie da, co zostało wyrzucone poza margines kulturowo akceptowanej rzeczywistości. Bohrer pisze, iż nadaje on bólowi imiona, nazwy, to znaczy na bazie swoich przeżyć tworzy nowe symbole, które chce uczynić częścią już obowiązującego dyskursu i w ten sposób niejako wzbogacić go o nieobecne w nim do tej pory treści oraz elementy. Jest to zatem niema, bo niedopuszczana do głosu mowa szaleństwa, umieszczona, jak chciał Foucault, poza oficjalnym dyskursem, język obłędu, jaki pozornie nie daje się w żaden sposób zintegrować, jakkolwiek bliższa analiza prowadzi tutaj, podobnie jak w przypadku Hamleta, do odkrycia zawartej w nim metody, za sprawą której „[...] ‘obłęd’ tylko się maskuje i raczej ukrywa swoją odwrotność [...]”<sup>40</sup>.

Ostateczny wniosek, jaki wyciąga Bohrer, jest więc taki, że choroba jest twórcza, ponieważ prowadzi do poszerzenia naszego horyzontu poznawczego i pozwala na przewartościowanie dotychczas obowiązujących w kulturze prawd. To dzięki swojej chorobie, za sprawą bólu, jaki starał się tak desperacko zrozumieć i opanować, Nietzsche był zdolny do odkrycia nieznanych dotychczas doświadczeń i niezbadanych obszarów ludzkiej psychiki. Być może nie był on „normalny” w sensie klinicznym, ale jeśli odrzuci się kategoryzacje przyjęte w dyskursie psychiatrycznym, jego szczególne doznania mogą zyskać zupełnie inne znaczenie i nabrać zgoła nowego sensu. Inaczej mówiąc, gdyby Nietzsche nie był „chory”, jego refleksja nigdy nie zyskałaby tej głębi i ostrości, która uczyniła ją tak wyjątkową. Zgodnie z jego własną koncepcją człowiek „obłąkany” jest innowacyjny<sup>41</sup>, zaś człowiek „zdrowy” jest tylko przeciętny i mało twórczy, ponieważ reprezentuje to, co poprawne wyłącznie gatunkowo, a w związku z tym najczęściej spotykane. Dlatego właśnie Bohrer twierdzi, iż Nietzsche poniekąd zaprojektował własne szaleństwo, stworzył siebie jako „rozszarpanego Dionizosa”, człowieka boleści oraz „Ukrzyżowanego”, to znaczy tego, kto ponosi najwyższą ofiarę w imię przyszłości, jaka staje się możliwa dzięki przewartościowaniu i odrzuceniu obowiązujących dotychczas norm. Inaczej mówiąc, dla niego norma jako ucieleśnienie pospolitości i tego, co najbardziej popularne nie jest wcale czymś pożądanym ani też szczególnie wartościowym. Dopiero patrząc z tego punktu widzenia, to znaczy przyjmując jego własne założenia, możemy zrozumieć postępowanie Nietzschego, a więc także odkryć ową metodę zawartą w jego szaleństwie.

Podobnie jak Adorno w odniesieniu do Hölderlina, także Bohrer jest całkowicie przeciwny tej psychologizującej interpretacji, która każe dosłownie

---

<sup>40</sup> Karl Heinz Bohrer, „Obłęd” Nietzschego w systemie kultury, w: *idem*, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 194.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 209.

czytać na przykład ostatnie listy Nietzschego, jakie podpisywał jako „Astu”, „Ukrzyżowany”, „Dionizos”: „Supozycja np., że Nietzsche faktycznie ‘pomylił’ siebie z Bogiem, jak to się zdarza psychofrenikowi, mówi niewiele z chwilą, gdy w ‘szaleństwie’ tego języka odkryliśmy ‘metodę’, która istniała już przed datą załamania”<sup>42</sup>. Takie absurdalne wtręty, które wydają się pozbawione związku komuś myślącemu logicznie, można traktować jako swego rodzaju – mniej lub bardziej świadomy – zabieg retoryczny oraz literacki. Jest to skrótowy oraz symboliczny sposób mówienia, jakiego odpowiednikiem w poezji Hölderlina są na przykład równoważniki zdań i jaki nosi pewne cechy enigmatyczności charakterystycznej dla wyroczni delfickiej albo sentencji Heraklita. Polega on między innymi na ukrywaniu własnej tożsamości i przybieraniu masek, które stanowią właśnie wyrazy albo imiona bólu, szczególnego doświadczenia, jakie dane było filozofowi. Biorąc pod uwagę chociażby niesystematyczny i na poły literacki charakter całego jego dzieła, w którym jakże często posługuje się różnymi metaforami i wymyślonymi albo mitycznymi postaciami, można by tezę Bohrera przynajmniej przemyśleć. Zupełnie inaczej wyglądałby ten problem, gdyby to ktoś taki, jak Hegel zaczął nagle, ni stąd, ni zowąd mówić skrótami, posługiwać się niezrozumiałymi hasłami czy tworzyć traktaty we fragmentach. Jednakże Nietzsche przyjął taką metodę w zasadzie od samego początku, tak więc jeśli nawet w końcowej fazie postanowił całkowicie przejść na stronę owej tragicznej prawdy, w którą wierzył i którą zawsze uznawał za wyższą i bardziej wartościową niż logiczny optymizm Sokratesa, to jest to w gruncie rzeczy jego sprawa, jego prawo i jego *licentia poetica*. Staje się w ten sposób kimś w rodzaju Empedoklesa skaczącego w krater Etny po to, aby ofiarą z własnego życia uwiarygodnić prawdę, jaką wyznaje.

Ponadto warto zauważyć, iż taki skrótowy, retoryczny sposób mówienia, jak też wprowadzanie do dyskursu obrazów i mitycznych figur są bardzo znamienne dla sztuki współczesnej. Na przykład w awangardowym teatrze Becketta, o którym wspomina Adorno, chodzi nie o to, aby opowiedzieć jakąś historię, ale raczej o to, aby wydobyć sens z rozproszonych fragmentów, zdając się na dialektyczne współgranie elementów, a nie na ich logiczne następstwo. Jest to taki typ środków wyrazu, które wybierze ten, kto poszukuje puenty, efektu, zaskoczenia, jakich nie można osiągnąć na drodze naśladowczej konsekwencji. Ten pozorny bezsens, jako *esprit*, najwyższy wyraz ducha, heraklitejska „sucha dusza, najwspanialsza, najrozumniejsza” w dalszej perspektywie otwiera nowy horyzont poznawczy i, jak pisze Bohrer, „toruje drogę do prawdy”<sup>43</sup>, jakkolwiek

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 198.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

może ona daleko wykraczać poza obszar wszelkich znanych nam już i – jeśli wolno tak powiedzieć – oswojonych prawd.

Dla Bohrera nie jest bynajmniej jasne to, czy Nietzsche rzeczywiście pomylił siebie z Bogiem albo z Dionizosem, niemniej jednak jego cierpienie, jakiego wyrazem są te „nazwy”, jest autentyczne w mocnym tego słowa sensie. Ponadto jest raczej oczywiste, iż Nietzsche posiada świadomość twórcy *par excellence*, a więc – posługując się jego własną terminologią – świadomość dionizyjską, zdolną do ustanowienia albo reinterpretacji mitów. Czy jednak nie można tego samego rozumowania odnieść do przypadku Hölderlina? Czy nie jest możliwe, że on także w jakiś sposób zaprojektował swoje szaleństwo i przewidział swój los? Wreszcie – *last but not least* – czyż nie posiadał on tej samej dionizyjskiej świadomości, którą odnajdujemy w dziele Nietzschego i to bynajmniej nie tylko dlatego, iż obydwaj tak bardzo ukochali starożytną Grecję, jaka była dla nich ideałem piękna, harmonii i doskonałości?

W dalszych częściach tekstu postaram się przybliżyć nieco tę tezę, odwołując się do poezji Hölderlina. Jednakże jeszcze wcześniej chciałabym przedstawić schellingiańską koncepcję procesu stwórczego, dzięki której będzie można nieco lepiej zrozumieć problem świadomości mitologicznej, jak też skonfrontować go z niektórymi aspektami psychologicznej definicji schizofrenii.

## 2. Proces mitologiczny

W swojej późnej filozofii, to znaczy w tekstach napisanych po 1811 roku, Schelling tworzy koncepcję tzw. żywego systemu, w którym wiedza ma być tożsama z bytem, zaś poznawanie jest jednocześnie wytwarzaniem. Co prawda już w okresie transcendentálním uczynił on zasadą filozoficznej dedukcji tzw. ogląd wytwórczy, jednakże w owej późnej refleksji tendencja do – jeśli wolno tak powiedzieć – organicznego ujmowania wiedzy tylko się pogłębia. Schelling przeformułowuje tutaj pewne pojęcia i terminy uprawianej przez siebie wcześniej tzw. *Naturphilosophie*, łącząc ze sobą idealną oraz realną część systemu, do tej pory starannie rozdzielane. W ten sposób kluczowe znaczenie zyskuje pojęcie potencji, które staje się swoistym *spiritus movens* całej dedukcji. Jej zasadą jest absolut, pojmowany jako indyferencja tego, co idealne i tego, co realne, to znaczy także źródłowej, duchowej wolności oraz tzw. podstawy (*Grund*), która stanowi tworzywo procesu kreacji.

Nowa filozofia Schellinga nie jest czysto pojęciowym systemem wiedzy, jak miało to miejsce na przykład w okresie transcendentálním, a częściowo także na etapie filozofii tożsamości. Odzwierciedla się w niej, jak

była o tym mowa wyżej, absolutna jedność wiedzy i bytu, a więc, jak powiedziałby pewnie Hegel, pojęcia i rzeczywistości, co prowadzi jej twórcę do odrzucenia pojęciowego schematu myślenia i przyjęcia w jego miejsce kategorii tzw. procesu stwórczego. Kolejne etapy systemu nie są tutaj dedukowane z logiczną koniecznością ze źródłowej zasady, lecz następują po sobie jako ogniwa pewnego procesu, zachodzącego w samym bycie, który objawia się poprzez kolejne wydarzenia, jakie ustanawiają swoisty „ciąg symboli dających do myślenia”.

Zgodnie z tradycją filozofii refleksji duch manifestuje się najpierw w przyrodzie, a następnie w dziejach. Pierwszy etap stawania się ma charakter, by tak rzec, całkowicie i wyłącznie stwórczy. Jest to po prostu kosmiczne wydarzenie, jakie ma na celu ustanowienie widzialnej, materialnej rzeczywistości. Ten przyrodniczy byt zostanie następnie przeduchowiony w historii, w której proces stawania się zyskuje nowy, nieobecny do tej pory, objawicielski oraz duchowy we właściwym tego słowa sensie aspekt.

Tak więc można ostatecznie powiedzieć, iż dla późnej filozofii Schellinga znamieną jest swego rodzaju dialektyka dwóch zasad albo elementów, jakie współkonstytuują proces stawania się ducha, to znaczy principium mitologicznego (stwórczego) i objawicielskiego, materialnego i duchowego, idealnego i realnego, tworzywa oraz boskiego logosu, rozumu, jaki je porządkuje. Objawienie prawdy duchowej dokonuje się zawsze wobec poprzedzającego je etapu przyrodniczego oraz mitologicznego, który stanowi jego podstawę oraz warunek *sine qua non*. W obydwóch tych następujących po sobie częściach niedająca się pominąć rolę odgrywa pojęcie potencji, to znaczy mocy kosmicznych (stwórczych) oraz objawicielskich, utożsamianych przez Schellinga m.in. z demonami i aniołami, czyli złymi i dobrymi duchami. W przełożeniu na język obrazowy i metaforyczny, jakim Schelling posługiwał się w tym okresie nader chętnie, są to po prostu najbardziej pierwotne siły przyrody, presokratejskie elementy (*archai*), starożytne bożki i boginki gór, jezior, rzek, drzew, a także gwiazdy. Mamy tutaj zatem komplet środków poetyckiego wyrazu, które tak chętnie stosował właśnie Hölderlin w wierszach, ale również w niedokończonej powieści pod tytułem *Hyperion*.

W koncepcji Schellinga te pierwotne siły i elementy nie są wcale traktowane jako dyskursywne kategorie *sensu stricto*, ale, jak pisze Habermas, „nie wychodzą poza pierwszy obszar znaczeń”<sup>44</sup>, nie mają charakteru metaforycznego, lecz same stanowią „drogę” wyjaśniania rozmaitych procesów życiowych. Pod tym względem filozofia ta bliska jest duchowi

---

<sup>44</sup> Jürgen Habermas, *Das Absolute und die Geschichte. Von der Zwiespältigkeit in Schellings Denken*, tekst w maszynopisie, s. 254 n. (cytaty z tego dzieła w moim tłumaczeniu – K. F.).

myśli presokratejskiej, z właściwym jej brakiem pojęciowej precyzji i spekulatywnej, dialektycznej analizy. Oznacza to na przykład, iż podobnie jak dla Talesa z Miletu woda *jest* zasadą rzeczywistości, tak też dla Schellinga jest faktem, iż potencje-źródłowe moce bytu wypowiadają się poprzez Księgę świata, zaś byt powstaje w wyniku procesu, w jakim kolejno następują po sobie to, co pierwsze, to, co drugie, to, co trzecie *etc.* Te demony i moce naprawdę istnieją i działają najpierw w podstawie, potem zaś w realnym świecie, a także, niejako na wyższym etapie, w ludzkiej świadomości, gdzie prowadzą do utworzenia mitologicznych wyobrażeń o bogach i bohaterach. Mitologia jest tutaj po prostu wyższą potencją procesu przyrodniczego, z tym że o ile natura istnieje obiektywnie, o tyle mityczne obrazy mają charakter wyłącznie subiektywny i wyobraźniowy. Niemniej jednak, ze względu na fakt, iż rządzą nimi te same prawa, co realnością empiryczną, nie powstają one na drodze jakiegoś przypadku, lecz u wszystkich ludów wszystkich czasów mają bardzo zbliżoną strukturę i postać. Dlatego właśnie można je postrzegać w kategoriach archetypowych oraz symbolicznych.

Zresztą już sam problem stworzenia ma taki wybitnie archetypowy sens. W większości lub we wszystkich podaniach wszystkich religii znajdujemy jakiś mit o powstaniu świata. Jego najsłynniejszą filozoficzną wersję przedstawił Platon w dialogu *Timajos*. Jak zauważa Jung, ten mit początku i stworzenia posiada niezwykłą siłę oddziaływania, a to ze względu na fakt, iż dotyka kwestii egzystencjalnych, ludzkiego „być albo nie być”, samych podstaw naszej istoty. Stąd też w wyobrażeniach ludzi chorych na schizofrenię szalenie często pojawiają się wątki niejako bezpośrednio przeniesione z takich poematów o stworzeniu. Jung podaje przykład niejkiej panny Miller, który analizuje jako „[...] szkolny przykład przejawów nieświadomości poprzedzających ciężkie zaburzenie psychiczne [...]”<sup>45</sup>. Osoba ta w wieku dwudziestu lat miała się udać w podróż statkiem, z której zdała pisemną relację, wspominając między innymi o pewnych swoich snach, doznaniach i wrażeniach. Opowiada mianowicie, iż najpierw śpiew oficera „zrobił na niej wielkie wrażenie” i „natchnął pomysłem, by napisać parę słów do melodii, którą nucił”<sup>46</sup>. Następnie zaś opisuje sen, który przyśnił jej się po okresie chwilowej niedyspozycji i który zaczyna się „mętym pojęciem słów *When the morning stars sang together*”, jakie stanowią „preludium do niejasnej wizji stworzenia i rozbrzmiewających w ogromie Kosmosu

---

<sup>45</sup> Carl Gustav Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo WROTA, Warszawa 1998, s. 557.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 63.



chorałów”<sup>47</sup>. Miss Miller była osobą wykształconą, co podkreśla sam Jung i co może wyjaśniać pewne aspekty jej wizji, takie jak na przykład cytaty z poezji. Finał przytaczanego snu jest taki, iż pierwotny chaos i kakofonia dźwięków układa się w końcu w słowa wiersza, jaki śniąca po obudzeniu zapisała i jakiego treść odnosi się właśnie do stworzenia świata. Pozwolę sobie przytoczyć tutaj jego pierwszą strofę, najpierw w oryginale angielskim, następnie zaś w polskim tłumaczeniu:

When the Eternal first made Sound  
A myriad ears sprang out to hear,  
And throughout all the Universe  
There rolled an echo deep and clear:  
„All Glory to the God of Sound!”

Kiedy Przedwieczny stworzył dźwięk,  
Powstały miliardy uszu, by go słuchać.  
I przez cały Wszechświat przetoczyło się echo, głębokie i czyste:  
„Sława Bogu dźwięku!”<sup>48</sup>.

Zdaniem Junga wszystkie te fantazje – opisane powyżej, jak też inne, jakie Miss Miller zapisywała – mają charakter symboliczny, a ich źródłem jest nieświadomość zbiorowa. Na przykład co się tyczy przytoczonego wyżej snu, to wprawdzie wprowadzenie do niego stanowi cytat z poezji, co odnosi się raczej do poniekąd szkolnej erudycji śniącej, nie zaś do głębokich pokładów nieświadomości. Niemniej jednak już cały ów poemat, jaki Jung nazywa *Hymnem do Stwórcy* i jaki się jej przyśnił, wskazuje raczej na treści dość jednoznacznie archetypowe. Stanie się to bardziej zrozumiałe, jeśli przypomnimy sobie chociażby starożytne poematy o stworzeniu albo o potopie, takie jak *Enuma elisz* czy *Epos o Gilgameszu*. Takie mity kosmogoniczne istnieją we wszystkich kulturach i, zdaniem Junga, stanowią trwały składnik ludzkiej psychiki, zwłaszcza zaś jej niejawnych pokładów. Stąd też nie ma nic dziwnego w tym, iż ujawniają się właśnie we śnie, w tak specyficznych warunkach, jak długotrwała podróż morską.

Jeszcze raz trzeba tutaj wyraźnie oddzielić od siebie dwie rzeczy, to znaczy świadomość i podświadomość osobniczą, jednostkową oraz podświadomość tzw. głęboką, dla Junga archetypową i zbiorową. Wyobrażenia mityczne we właściwym tego słowa sensie jako treści ponadjednostkowe, gatunkowe, wspólne całej ludzkości biorą się właśnie z tej drugiej, głębszej warstwy naszej osobowości i mogą, choć wcale nie mu-

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 63 n.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 64.

sza, mieć związek z jakąś świadomą twórczością danej osoby. Dla Schellinga ta mityczna, charakterystyczna dla całej kultury sfera symbolicznych obrazów i idei stanowiła tworzywo, które artysta, na przykład Dante, Goethe czy Szekspir, dowolnie przekształcał, tworząc dzieła, w jakich w związku z tym można odnaleźć elementy jego własnego, osobistego stylu czy jednostkowej fantazji. Jednakże nie każdy jest Goethem albo Dantem, natomiast sny mamy wszyscy i wszyscy w mniejszym czy większym stopniu możemy zrozumieć symboliczne treści zawarte na przykład w religijnych poematach wychwalających Boga-Stwórcę. Oznacza to także, iż w jakimś najbardziej pierwotnym sensie każdy człowiek potencjalnie jest artystą, o tyle o ile jego podświadomość zawiera owe mityczne obrazy. Jednak kryje się tutaj także pewne niebezpieczeństwo, ponieważ może się zdarzyć, iż dojdą one do głosu niejako samodzielnie, niezapośredniczone przez świadomą część naszej psychiki, iż ujawnią się jako to, czym rdzenie i bezpośrednio są, to znaczy jako pozbawione formy tworzywo, ciąg pierwotnych mitologemów (archetypów), jakie świadczą o naszej przynależności do gatunku ludzkiego i w jakich została zapisana historia ludzkiej cywilizacji, jak też jej przyrodnicza podstawa.

Wydaje się, iż – zgodnie z interpretacją Junga – właśnie to lub coś bardzo podobnego przydarzyło się miss Miller. Te wszystkie pierwotne fantazje wymknęły się spod kontroli jej świadomej psyche i stopniowo zawładnęły jej osobowością. Jest to właśnie „szkolny” przypadek schizofrenii. Wszystkie te niezwykle wizje, podobne do snów na jawie, które początkowo mogą budzić zachwyt i fascynację, stopniowo ujawniają swoją drugą, groźną i niekontrolowaną stronę. Wziąwszy pod uwagę, iż – jak chce Schelling – ich potęga równa jest sile mocy natury, jakich wyższą potencję stanowią – nie jest dziwne to, że w skrajnym przypadku mogą one nawet zniszczyć osobowość i doprowadzić do śmierci jednostki. Schelling bardzo obawiał się tej mocy przyrody, która kiedyś wymknęła się Bogu spod kontroli i stała się przekleństwem rodzaju ludzkiego, chociaż pierwotnie została stworzona i pomyślana jako dobra. Z drugiej strony to te właśnie mityczne obrazy świadczą o twórczym potencjale człowieka i w związku z tym są także warunkiem wszelkiej sztuki, bez którego nie mogłaby zaistnieć. Wiedział o tym już Nietzsche, kiedy w *Narodzinach tragedii* postulował odrodzenie greckiego mitu, jaki miał stać się tym powtórnym zapośredniczeniem, za sprawą którego dekadencja współczesność mogłaby ponownie odnaleźć źródłową moc kreacji znamiennej dla Grecji przedsokratejskiej, nieskażonej optymizmem platońskiej dialektyki.

W ten sposób Nietzsche chciał reaktywować świadomość dionizyjską, ponieważ uważał, iż tylko ona umożliwi powrót wielkiej sztuki w czasach upadku wszelkiej wielkości i tryumfu światopoglądu mieszczańskiego

z jego kultem zdrowego rozsądku oraz przeciętności. Nie bez uzasadnionej przyczyny uważa się jednak, iż taka świadomość jest również tragiczna, a obecna w niej moc kreacji to zarazem także potężny los, który może prowadzić jednostkę nawet do unicestwienia, do dramatycznego i nieuchronnego kresu. Inaczej mówiąc, treścią takiej świadomości jest po prostu sam mitologiczny, mitotwórczy proces, jaki polega na wytwarzaniu subiektywnych, jakkolwiek jednocześnie w idealny sposób koniecznych wyobrażeń i pod tym względem bez wątpienia odbiega od zasadniczo refleksyjnego schematu, z którym zazwyczaj utożsamiamy myślenie. Jednakże trzeba tutaj zaznaczyć, iż – ponieważ człowiek jest *animal symbolicum* – jego myślenie, jak też każdy język, jakim się posługuje, nie ma nigdy charakteru wyłącznie analitycznego, lecz zawsze jest w nim pewna domieszka, pewien nadmiar sensu znamieny dla symbolu. Tak więc myślenie tzw. zdrowej, normalnej jednostki także zawiera jakiś element mitologicznego procesu, jakkolwiek bez wątpienia nie opanowuje on całej świadomości, jak ma to miejsce w przypadku schizofrenika.

Mitologia, która – zgodnie z koncepcją Schellinga – stanowi powtórzenie procesu przyrodniczego w ludzkiej świadomości, ma charakter gatunkowy i odnosi się do całego rodzaju ludzkiego. Ludzie owładnięci takim twórczym, dionizyjskim szałem są zdolni do wyprodukowania archetypowych obrazów, jakie następnie staną się podstawą jakiegoś systemu kulturowego. Na przykład dla Greków jest nim Homer i poezja homerycka. Schelling podkreśla nawet, iż w momencie powstawania tych wielkich, cudownych wizji „ludzkość znajdowała się w stanie ekstazy”, zaś „[...] ludzka świadomość była wyparta z siebie, bezrefleksyjna; wydostać się z tego stanu bezrefleksyjności i wrócić do stanu przytomności i namysłu mogła dopiero wtedy, gdy skończył się ów stan ekstazy [...]”<sup>49</sup>. Inaczej mówiąc, mamy tutaj do czynienia niewątpliwie z procesem dionizyjskim, jaki sam stanowi archetyp wszelkiej twórczości i sztuki. Dlatego właśnie, analizując przypadek miss Miller, Jung twierdzi, iż w momencie, kiedy te prymarne, stwórcze potencje doszły do głosu w jej świadomości, zadaje sobie ona w gruncie rzeczy pytanie, jakie „nie różni się od problemu stojącego przed całą ludzkością” i sprowadza się do kwestii, „w jaki sposób mogę być twórcza?”<sup>50</sup>. Jednakże o ile artysta potrafi te pierwotne, źródłowe, wspólne całemu gatunkowi wizje przetworzyć w dzieła, jakie w dodatku stanowią odzwierciedlenie ducha jego czasów, a często także jego oso-

---

<sup>49</sup> F.W.J. Schelling, *Filozofia objawienia. Ujęcie pierwotne. Odnalezione i opracowane przez Waltera E. Ehrhardta*, t. I, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 245.

<sup>50</sup> Carl Gustav Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, op. cit., s. 73.

bistego geniuszu, o tyle typowy schizofrenik nie posiada takiej zdolności kształtowania owego tworzywa, jak też wyciskania na nim piętna własnej indywidualności. W jego przypadku dochodzą po prostu do głosu różne prymarne symbole, stanowiące wyraz głębokiej podświadomości, lecz nie rozumie ich on, a tym bardziej nie potrafi ich podporządkować jakiejś zasadzie, na przykład własnej twórczej indywidualności. Tak więc istota procesu jest taka sama, ale to, co w jego wyniku powstaje, ma niejednorodną i nierówną wartość.

### 3. Schizofrenia?

Dopiero biorąc pod uwagę wszystkie powyższe analizy można, moim zdaniem, próbować zarówno zrozumieć potencjalny i rzekomy obłęd Hölderlina, jak też odpowiedzieć sobie na pytanie, czy w ogóle był on, jak chce Jaspers oraz literacka tradycja, chory? Wydaje mi się zresztą, iż tutaj docieramy do dylematu, przed którym stanie każdy, kto spróbuje zastanowić się nad tym szczególnym przypadkiem, tak pod pewnymi względami bliskim sprawie Nietzschego. Czyż nie jest w jakimś przynajmniej stopniu uzasadnione przypuszczenie, że to szaleństwo mogło być literacką kreacją, dla której paradygmat stanowi postać Hamleta? W pewnym sensie tam, gdzie w grę wchodzi poeci, wszystko stanowi tylko jakiś wyraz ich osobowości, wszystko jest maską, formą, poprzez którą jedynie mogą komunikować się z publicznością. Dlatego właśnie tak bardzo kontrowersyjna, a wręcz śmieszna jest próba doszukiwania się dowodów obłędu Hölderlina w jego wierszach, w których pod tym właśnie względem nie ma tak naprawdę nic szczególnego – bo każdą hipotezę psychiatryczną można zinterpretować tak, jak zrobił to Adorno. Być może w przypadku tego poety zwłaszcza twórczość trzeba zostawić w spokoju. Jak sądzę, Adorno przekonująco dowiódł, że mamy tutaj do czynienia raczej z genialnym prekursorem, co – jeśli weźmie się pod uwagę ciężar gatunkowy jego dzieła – staje się jeszcze lepiej uzasadnione. Ten biedny, samotny, opuszczony przez wszystkich Hölderlin-wygnaniec ma prawo przynajmniej do elementarnego szacunku, nawet ze strony swoich adwersarzy, a w żadnym wypadku nie powinien stawać się obiektem doświadczalnym, na którym Jaspers wypróbowuje swoją wiedzę medyczną, niczego zresztą tym samym nie dowodząc, a to ze względu na mało – jeśli wolno tak powiedzieć – konkretny charakter przyjętej przez siebie metody. Właśnie w jego przypadku sprawdza się zarzut, iż te dowody są przeprowadzane niejako *ad hoc*, tak aby wszystko się z grubsza biorąc zgadzało, ale bez dbałości o jakąś rzeczywistą myślową podstawę. Jeżeli historia literatury przekazuje nam, że Hölderlin był chory, to trzeba teraz znaleźć na to jakieś uzasadnienie,

w dodatku takie, które będzie się zgadzało z aktualnym stanem dyskursu psychiatrycznego. Mniej ważne jest już to, że gdzieś ginie nam z oczu sam Hölderlin i jego poezja, którą nikt się w końcu na serio nie interesuje.

Hölderlin posiadał świadomość dionizyjską, to znaczy po prostu twórczą. Niewątpliwie odnajdujemy w jego poezji te same kosmiczne moce i elementy, które Jung odkrył w tekstach schizofreniczki, Miss Miller. Cóż jednak z tego, jeśli jest to uniwersalna materia dzieła poetyckiego, jaka obecna jest zresztą także na przykład w filozofii Schellinga? W tej sytuacji teza Jaspersa, iż to, co mówi Hölderlin, „trzeba brać całkiem dosłownie”, wydaje się jednak nieco trudna do przyjęcia. Co bowiem oznacza tutaj owo „dosłownie”? Na przykład w *Hyperionie* często pojawia się wizja żywej przyrody, z jaką bohaterowie wchodzi w swego rodzaju dialog i jaka odzwierciedla stan ich duszy. Jest to bardzo popularny w epoce romantyzmu środek wyrazu, jaki stosował chociażby Goethe, na przykład w słynnej balladzie *Król Olch*. Hölderlin chętnie wprowadza także element ruchu, pędu, gonitwy ku tyleż wzniosłym i wielkim, co słabo określonym celom, jakie jednak przepełniają duszę patosem albo poczuciem tryumfu *etc.* Piśze on zatem na przykład, że „nasze dusze pędziły jak wichry triumfalne wiejące bezustannie przez lasy i góry”<sup>51</sup> albo w innym miejscu: „Byłem pełen jakiejś nieopisanej tęsknoty, a zarazem spokoju. Owładnęła mną jakaś obca siła. Duchu przyjazny – mówiłem sobie – dokąd mnie wzywasz? Do Elizjum czy gdzie indziej?”<sup>52</sup>. Zarówno w *Hyperionie*, jak też w poezjach znajdujemy to samo uwielbienie dla wolności, ruchu i przestrzeni. Pozwolę sobie tutaj przytoczyć fragment powieści: „O święta, wola przestrzeni! Siostrze ducha, co jak ogień potężny rządzi nami i w nas żyje! Jakże to cudowne, że mi towarzyszysz wszędzie, dokądkolwiek zawędruję, o Wszechmocna, o Nieśmiertelna!”<sup>53</sup>. Z kolei w wierszu *Do Eteru* czytamy na przykład:

Rzucamy się w morskie głębiny, by się nasycić  
Wolną przestrzenią, i nieskończoną falą  
Igra wokoło kilu okrętu, cieszy nas siła  
Morskiego boga<sup>54</sup>.

Pozwolę sobie zacytować jeszcze inny fragment *Hyperiona*. Bohater mówi tam o sobie tak: „W takich chwilach szukałem najwyższych szczy-

---

<sup>51</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzękiem mego losu. Listy – Hyperion, op. cit.*, s. 308.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 331.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Fryderyk Hölderlin, *Do Eteru*, w: *idem, Poezje wybrane*, przeł. Mieczysław Jastrun, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 25.

tów i wolnych przestrzeni, duch mój, jak orzeł, co wyleczył sobie krwawiące skrzydło, szybował w przestworzach i unosił się ponad światem, jakby był on jego własnością. Co za cudowne uczucie! Zdawało mi się czasem, jak gdyby się oczyszczały i stapały ziemskie sprawy niczym złoto w moim ogniu i jakaś boskość z nich i ze mnie się rodziła, taka we mnie kipiała radość”<sup>55</sup>. Fizyczne dążenie przekłada się tutaj na wewnętrzne umiłowanie swobody oraz na poły utopijne poszukiwanie „szczęśliwszych czasów, piękniejszego świata”<sup>56</sup>. Wszystko to stanowi istotę samej natury Hyperiona, który wierzy w możliwość odrodzenia się dawnego greckiego świata, gdzie platońska politeja będzie stanowić jedno z Kantowskim państwem wolnych duchów. Dlatego właśnie Diotyma w rozmowie z bohaterem podkreśla, iż jest on „obywatelem w państwie sprawiedliwości i piękna”<sup>57</sup> i wypowiada dalej znamienne słowa: „[...] bogiem jesteś wśród bogów w pięknych snach, które cię za dnia nachodzą, a kiedy się budzisz, stoisz na dzisiejszej greckiej ziemi”<sup>58</sup>.

Ze wszystkich tych cytatów przebija umiłowanie wolności, i to rozumiane także jako pewien program polityczny albo ideowy. Efekt ten poeta osiąga dzięki stosowaniu apostrof i personifikacji sił kosmicznych, takich jak przestrzeń czy Eter. W innych miejscach tendencja ta jest jeszcze bardziej wyraźna. Mam tutaj na myśli te fragmenty, w których chodzi o te same moce przyrody, jakie czcili starożytni Grecy w osobach nimf gajów, źródeł i drzew. Takich elementów jest naprawdę dużo w samym *Hyperionie*. Hölderlin pisze na przykład tak: „Ciebie pragnę wielbić, o niewinne życie gajów i źródeł! Ciebie czcić pragnę, o światło słoneczne! Ty mnie ukoisz, piękny Eterze, któryś jest duszą gwiazd i który także owiewasz te drzewa. Ty, co wnikasz w głębie serc naszych! [...] Jak żebrak pochylałem kark, a bóstwa Natury wraz ze wszystkimi ich darami patrzyły na mnie w milczeniu”<sup>59</sup>. Pod tym względem autor ten pozostaje wręcz fanatycznie wierny uwielbianej przez siebie Grecji antycznej, która była, jak pisze Vernant, krajem pełnym bogów. Każdy z nich odpowiadał za pewną, podporządkowaną sobie sferę rzeczywistości, oddaną mu w posiadanie na wyłączność. Świadomość mitologiczna albo po prostu religijna starożytnych zakładała ponadto realne, jakkolwiek niewątpliwie subiektywne istnienie tych mocy, nie podając go w wątpliwość.

Oznacza to, iż Jaspers, który pisze, że Hölderlin naprawdę wierzył w to, co stanowi treść jego twórczości, ma do pewnego stopnia rację, ale tylko

<sup>55</sup> Fryderyk Hölderlin, *Pod brzęmieniem mego losu. Listy – Hyperion*, op. cit., s. 344 n.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 347.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 406.

– podkreślam to wyraźnie – pod pewnym szczególnym względem. O tyle, o ile Hölderlin był Grekiem i czuł się nim, niewątpliwie można mu przypisywać podobny typ świadomości. Z drugiej wszakże strony może to być po prostu przemyślany zabieg literacki, mający na celu na przykład osiągnięcie jej dzięki hermeneutycznemu wczuciu się w klimat tamtej rzeczywistości, poezji Homera *etc.* Inaczej mówiąc, chodzi mi tutaj o to, iż w przypadku tego bądź co bądź nowożytnego poety oraz – jak chce Adorno – awangardowego prekursora takie widzenie świata nie ma raczej charakteru bezpośredniego, lecz wtórny, zapośredniczony przez lekturę, i to nawet jeśli autor posiada szczególną wrażliwość, predestynującą go do dobrego rozumienia Greków oraz ich kultury. Niemniej jednak faktem jest, że jego własne dzieło wypełniają fragmenty, z których przebija żywa fascynacja owym na poły utopijnym, dawno już nieistniejącym światem, z czego jednak, jak sędzę, wcale nie wynika konieczność pomawiania go o obłąd. Można by nawet powiedzieć, iż Hölderlin bardzo chciałby, aby w jego poezjach ci dawni, starożytni bogowie niejako ożyli, zmartwychwstali i ponownie zostali otoczeni kultem. Jest to zresztą najdoskonalej zgodne z samym archetypem, który istotom boskim oraz gwiazdom od zawsze przypisywał nieśmiertelność, wieczne życie w niebie idei, w świecie ponadzmysłowym, w sferze Eteru. Świadczą o tym chociażby następujące słowa: „Chciałbym Ci opisać, jak stanąłem [...] na wyżynach Delos, jak pewnego dnia z lękiem wspinałem się [...] na granitowe ściany góry Cynthus po starych marmurowych stopniach. Ongiś mieszkał tu bóg słońca pośród niebiańskich rozkoszy, tu jak złotym obłokiem Grecja otaczała go czcią. [...] W ten nurt radości i zachwytu rzucali się tutaj greccy młodzieńcy, jak Achilles w fale Styksu, i wynurzali się niczym ów heros niezwyknięci. W gajach, w świątyniach budziły się i współdziewęczały ich dusze, a każdy z nich wiernie chronił w pamięci boskie akordy”<sup>60</sup>. Tutaj każde drgnienie natury jest odbiciem boskiej harmonii i świadczy o pokrewieństwie człowieka z jakąś wyższą, niebiańską rzeczywistością, o powołaniu do tego, aby własnym życiem zasłużyć kiedyś na miano niezwykniętego herosa, półboga. Ponadto jest też jasne, że bóg kiedyś „naprawdę tu mieszkał”, ponieważ wszystko, cała rzeczywistość o nim świadczy, pozostał on żywy w tradycji, w mitach, w ludzkiej pamięci.

Słowem – bogowie i boskość są stale obecni w poezjach Hölderlina, jakie pod tym względem rzeczywiście przypominają święte teksty. To oni zapewniają poecie wewnętrzne światło, bez którego jego geniusz pogrążyłby się w wiecznym mroku. Jest o tym mowa w wierszu pod tytułem *Bogowie*.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 297.

Dobrzy bogowie, biedny ten, kto was nie zna,  
Nigdy zwada w piersi jego nie ustanie,  
Cały świat jest dla niego nocą i żadna  
W nim radość ani pieśń nie wszędzie.

Wy tylko z waszą wieczną młodością żywiecie  
Dziecinna świeżość w sercach, co was kochają,  
I nie dajecie wśród trosk i błędów  
Pograć się w żalobie geniuszowi<sup>61</sup>.

Te bóstwa Hölderlina to – podobnie jak u Schellinga – potence nie tylko stwórcze, ale także objawicielskie. Pod tym względem przypominają one o swoim pokrewieństwie z filozofią, z Sokratejskim daimonionem, to znaczy głosem wewnętrznym, który podpowiadał, co czynić, a czego zaniechać. W końcu sam Hölderlin jest również poniekąd filozofem – wystarczy tutaj przypomnieć źródła jego młodzieńczej inspiracji, jakie tkwią w idealizmie niemieckim, jak też przyjaźń z Heglem i Schellingiem. W ogóle boskość w tych poezjach przybiera bardzo rozmaite formy i postaci, zarówno greckie, jak też chrześcijańskie, politeistyczne i monoteistyczne<sup>62</sup>. Jest ona odzwierciedleniem elementu duchowego w świecie materialnym oraz empirycznym, dlatego czasami manifestuje się właśnie jako logos, rozum filozofii, a więc ta zasada, która wprowadza wewnętrzny ład. Wynika z tego również, iż nosi ona znamiona nie tylko piękna, ale i dobra, a już na pewno nie mamy tutaj do czynienia jedynie z chaosem właściwym obłądowi.

Oznacza to, iż kwestia Boga i boskiej obecności w wierszach Hölderlina jest w gruncie rzeczy dosyć złożona. Dlatego właśnie do zarzutów

---

<sup>61</sup> Fryderyk Hölderlin, *Bogowie*, w: *idem, Poezje wybrane, op. cit.*, s. 40.

<sup>62</sup> Na przykład w wierszu *Jedyny* Hölderlin nawiązuje dość ewidentnie do motywów chrześcijańskich, pisząc o pokrewieństwie postaci Chrystusa i Dionizosa, jak też przeciwstawiając sobie tradycję antyczną oraz rodzimą: „Mój Mistrzu i Pani! / O, ty mój nauczycielu! / Czemuś daleko / Pozostał? / i kiedy / Pytałem wśród starożytnych, / Bohaterów i / Bogów, dlaczego / Nie było Cię wtedy? / I teraz smutna jest / Moja dusza, / Jakbyście zazdrościli nawet wy, niebianie, / Że jeśli służyć będę jednemu, / Co innego zaniedbam. / Lecz wiem, to moja własna / Wina. Albowiem nazbyt / Należę do Ciebie, Chrystusie, / Mimo że Herakles bratem. / I śmiało przyznaję, że Ty / Jesteś również bratem Dionizosa, / Który zaprzągnął do wozu / Tygrysy, i który / Nakazując radosną służbę / Ku dolinom aż po Indus / Zasadził winnice i / Poskromił złość ludów. / Lecz przeszkadza mi wstyd / Porównywać do Ciebie / Mężów światowych. [...] Nigdy, jak bym pragnął, nie mogę / Utrafić miary. Ale Bóg wie, / Że pragnę tego, co najlepsze, / Gdyż podobnie jak Mistrz / Chodziłem po ziemi, / Spętany orzeł, / I wielu spośród tych, / Którzy widzieli go, bali się, / Gdyż Ojciec uczynił / Ostateczny wysiłek i to, co miał najlepszego, / W prawdziwych dziejach działało wśród ludzi, / I bardzo smutny był również syn, / Tak długo, póki / Nie wniebowstąpił na wiatrach: / Tak jest na jego podobieństwo / Spętana dusza bohaterów”; Fryderyk Hölderlin, *Jedyny*, w: *idem, Poezje wybrane, op. cit.*, s. 94-96.



Jaspersa dotyczących tego zagadnienia należy podchodzić z pewnym dystansem. Kiedy pisze on na przykład, iż „[...] doświadczenie grożącego poecie przytłoczenia przez boskie objawienie powraca w mitycznym świecie Hölderlina [...] w sposób oczywisty, jako obraz niebezpieczeństwa, które przynosi Bóg [...]”<sup>63</sup> albo też kiedy zapewnia, iż ekspresja poetycka, z jaką mamy tutaj do czynienia, nie może być porównana z zawierającą podobne opisy twórczością nie-schizofreników, można mu zarzucić pewien brak krytycyzmu i jednostronność w ocenie tej kwestii. Skąd bowiem ta pewność, iż w przypadku Hölderlina psychotyczne przeżycie jest aż tak oczywiste? Czyż nie mamy tutaj do czynienia raczej z klasycznym *petitio principii*, to znaczy z błędem w rozumowaniu, jaki polega na braniu za przesłankę dowodu tezy, jaka dopiero ma być dowiedziona? Wydaje mi się, iż główny błąd Jaspersa wynika z tego, że szuka on potwierdzenia swoich przeświadczeń właśnie w wierszach, w tekstach, z których jednak nic tak naprawdę nie wynika dla lekarza-psychiatry. Owszem, Hölderlin posiadał szczególny, łatwo rozpoznawalny styl, podobnie jak wielu jego współczesnych fascynował się antyczną Grecją. W jego twórczości manifestuje się zapewne ten sam duch i ta sama boskość, która była udziałem Sokratesa i która gdzieś u początków, w czasach starożytnych dała impuls do powstania filozofii. Być może nawet objawiają się tutaj jakieś bóstwa misterium dionizyjskich, jakie zainspirowały Nietzschego do napisania *Narodzin tragedii*. Wszystko to jednak jest po prostu dziedzictwem kulturowym całej ludzkości, które zwłaszcza twórcze osobowości potrafią w szczególny, indywidualny sposób przekształcać i wykorzystywać. Jaspers pisze zresztą o tym w zakończeniu swojej książki. W czym zatem tkwi problem?

Jest ponadto jeszcze jedna rzecz, o jakiej warto tutaj nadmienić. Mam na myśli omawiany już wcześniej problem rzekomej bezpośredniości przeżyć poety, z jakim walczył Adorno. Weźmy chociażby tę boskość Hölderlina. Ten, kto czytał jego poezję, może odnieść wrażenie, iż bohater liryczny doznaje objawienia albo grozy związanej z obecnością nadnaturalnych istot. Jednakże bliższe przyjrzenie się tej kwestii wskazuje także na zależność takich konstrukcji myślowych od rozmaitych, rozbudowanych i złożonych tradycji religijnych, jakie autor niewątpliwie zna i na jakie powołuje się raczej świadomie, co przeczy koncepcji naiwnej bezpośredniości doznań, a w każdym razie może ją podważać. Podobnie archetyp natchnionego poety jest obecny na przykład w dialogach Platona, w greckich mitach i jeśli powołuje się na niego ktoś taki, jak Hölderlin, to można z tego wyciągnąć taki wniosek, iż po prostu dogłębnie zna on

---

<sup>63</sup> Karl Jaspers, *Strindberg i Van Gogh...*, *op. cit.*, s. 180 n.

przedmiot swoich zainteresowań, a więc literacką i kulturową tradycję, do jakiej nawiązuje. Dlatego właśnie ta kwestia jest tak bardzo złożona, przez co konkluzje Jaspersa mogą robić na kimś wrażenie nieprzemysłanych i pochopnych.

Hölderlin posiadał świadomość dionizyjską, twórczą, a może także poniekąd misteryjną i tragiczną, na co mogą wskazywać chociażby takie wiersze, jak cytowane w tym esej *Księgi czasów*. Jednakże gdyby jej nie posiadał, nie byłby poetą. Ponadto nie wynika z tego wcale, iż proces mitologiczny całkowicie nim zawładnął, jak ma to miejsce u psychotyka, że zatracił w nim swoją twórczą indywidualność, zaś pierwotne, archetypowe obrazy przytłoczyły go i wymknęły mu się spod kontroli. Z punktu widzenia czysto „medycznej” definicji zdrowia nienormalne może być i to, iż, jak napisał o nim Adorno, był „poetą ideału”, nie podobał mu się naturalny porządek rzeczy, świat takim, jakim jest on faktycznie. Ponadto otoczenie nie rozumiało go i w końcu uznało za wariata, co skwapliwie podchwycili krytycy tacy jak Jaspers, utrwalając legendę obłąkanego poety. Czy można założyć, że Hölderlin sam częściowo przyczynił się do jej powstania? Niewykluczone, lecz oznacza to w końcu, iż – przez analogię do tego, co napisał Bohrer na temat Nietzschego – w tym szaleństwie była metoda, której owi krótkowzroczni historycy po prostu nie dostrzegli, ponieważ brali rzecz zbyt literalnie tam, gdzie być może należałoby raczej zawiesić sąd i przyjąć transcendentálny punkt widzenia. Jest on bardziej twórczy i płodny poznawczo także i z tego względu, iż pozwala interpretatorowi na pewną swobodę, daje mu szersze pole widzenia. Nie musimy kurczowo trzymać się tekstu, aby zrozumieć jakiś problem. Wiersz jest jak zagadka, którą mamy zinterpretować, dosłownie może on nic nie oznaczać. Poeta to wizjoner, jego rola polega na odkrywaniu przed nami nowych, możliwych światów, otwieraniu nieznanymi dotychczas horyzontów poznawczych i jeśli ma się z niej dobrze wywiązywać, trzeba mu pozwolić zrobić to, co sam uzna za stosowne, nawet jeśli wykracza to poza zdroworozsądkowe pojęcie normy.

*Hölderlin, or a Myth of a Mad Poet. Some Remarks on the Relationship  
between Creativity and Mental Illness*

An article concerns a problem of Hölderlin's putative madness and its potential influence on his work. I discuss Jaspers' and Adorno's views on this theme. I refer also indirectly to Heidegger's opinions and I discuss comparatively K.H. Bohrer's article devoted Nietzsche's madness. My aim is to show an objective difficulty of proving a thesis received by Jaspers

that Hölderlin's work is a clear testimony of his increasing mental disease. I confront his poetry with Schelling's conception of a creative process and a mythological consciousness. I refer also to Jung's analysis of Miss Miller's case as a "school example of a schizophrenia". I'd like to show that Hölderlin had a creative and mythological consciousness because he was a poet or an artist but this is not equal to a stronger thesis that his consciousness was totally dominated by such kind of a process and that he lost all of his poetical skills, his individuality and became a really mad person.