

Agnieszka K. HAAS

ZASZYFROWANE KSIĘGI Topos książki w prozie niemieckiego romantyzmu a problem samoświadomości

Nadzwyczajny charakter książki stanowiącej element świata przedstawionego w literaturze pokazuje złożoność procesów psychologicznych, służy ich metaforyzacji. Za sprawą krytycyzmu Kanta utwory przedstawiające książki zaszyfrowane można traktować nie tylko jako efekt odejścia od oświeceniowego racjonalizmu i ucieczkę w fantazję, ale także jako efekt epistemologicznej aporii. Wyrażają one bowiem coś, co leży poza zasięgiem nazywania.

„Posługiwanie się motywem pisma i księgi w języku obrazowym – występuje we wszystkich okresach literatury światowej”¹, stwierdza Ernst Robert Curtius w imponującym dziele *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. W rozdziale poświęconym motywowi książki określa ją jako zróżnicowany kulturowo trop literacki wyrażający myślenie o świecie i człowieku², pojawiający się w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu oraz w Biblii³. Uświęcenie pisma, wynikające z faktu, że posłużył się nim Bóg, „kiedy pisał tablice Przykazań”⁴, oraz związane z tym przeświadczeniem uświęcenie świata jako zapisu od Niego pochodzącego, miały dalekosiężne skutki w historii europejskiej myśli. Przekonanie o związku świata z Logosem wpłynęło na pojmowanie go jako tekstu wymagającego odszyfrowania oraz zaowocowało kolejnymi pochodnymi toposu – metaforami księgi, tekstu, liter, szyfru, hieroglifu.

Książki jako element świata przedstawionego nie są w literaturze czymś nowym. Nie stanowią jednak zwyczajnych przedmiotów: „W książkę [transcendowane są – A.K.H.] treści psychiczne, które powodują, że zostaje ona wyniesiona ponad stan zwykłych rzeczy”⁵. Warto zwrócić uwagę na rozróżnienie semantyczne między książką a księgą, które nie występuje w języku niemieckim. Jeśli topos odsyła do problemu „człowieka, poszukującego praw-

¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 2005, s. 310 (zob. rozdz. „Książka jako symbol”, s. 309-357).

² Por. tamże, s. 310.

³ Por. tamże, s. 317.

⁴ Tamże, s. 321.

⁵ A. D r ó Ź d Ź, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Biblioteka Analiz, Warszawa 2009, s. 13.

dy o sobie samym [...] w wymiarach holistycznym i metafizycznym”⁶, to należałoby mówić o księdze – na przykład księdze natury, księdze absolutnej lub księdze życia, ale i materialne aspekty istnienia pisma (na przykład proces przepisywania) nie wykluczają jego metafizycznej funkcji.

W fabule niemieckich utworów prozatorskich końca osiemnastego i pierwszych dwóch dziesięcioleci dziewiętnastego wieku wątki pisma, pisania i przepisywania, rekwizyty z związane z pisaniem, problematyka poetyckiej wyobraźni i pisarskiego autotematyzmu czy relacje autor–czytelnik występują nader często⁷. Książka jako element świata przedstawionego określa tematykę powieści, wpływa na jej kompozycję, na sposób ukazania przestrzeni i relacji między postaciami, kształtuje tok narracji, a w szerszej perspektywie wpływa nawet na cechy gatunkowe utworu. Istotną rolę w ukazywaniu aktu twórczego i procesu lektury pełni także tło kulturowe – zwyczaje związane z czytaniem, opisy poszczególnych woluminów, bibliotek czy gabinetów nie tylko przybliżają wiedzę o ówczesnych realiach⁸, ale pośrednio informują także o charakterystycznym dla danego autora sposobie myślenia i interpretowania otaczającego świata. Zjawiskiem związanym z obecnością książki w książce są wreszcie intertekstualne aluzje lub „alegoryczne powielenia”⁹, nierzadko w satyryczny sposób odnoszące się do literackich mód.

Wprowadzenie do literatury toposu książki pod koniec osiemnastego stulecia wyeksponowało rolę twórcy, czyniąc z procesu twórczego główny temat wielu powieści. Zainteresowanie artystą dało początek gatunkowi zwanemu „Künstlerroman”, kontynuacji gatunku Bildungsroman, który charakteryzował się tym, że centrum powieści stanowiła historia osobowego i społecznego rozwoju głównego bohatera. W utworach z gatunku Künstlerroman bohaterem tym stawał się poeta, pisarz, kompozytor lub malarz.

Za kluczowe dzieła, w których książka występuje jako przedmiot o określonych cechach dystynktywnych, symbol ludzkiego poszukiwania „prawdy o sobie samym”¹⁰ oraz element porządkujący makro- i mikrostrukturę tekstu, uznaje się utopijną powieść Johanna Gottfrieda Schnabla *Insel Felsenburg* [„Wyspa Felsenburg”] (z lat 1731-1743)¹¹, powieści Johanna Wolfganga

⁶ Tamże, s. 19.

⁷ Por. D. K r e m e r, *Romantik*, Metzler Verlag, Stuttgart 2003, s. 106.

⁸ Por. J. N e l l e s, *Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, s. 15. O ile nie podano inaczej, przekłady fragmentów dzieł niemieckojęzycznych – A.K.H.

⁹ Tamże.

¹⁰ D r ó Ź d Ź, dz. cyt., s. 19.

¹¹ Zob. J.G. S c h n a b e l, *Insel Felsenburg*, Reclam, Ditzingen 1994.

Goethego: *Cierpienia młodego Wertera*¹², *Wilhelma Meistra lata nauki i wędrówki*¹³ oraz *Powinowactwa z wyboru*¹⁴, niedokończoną powieść *Henryk von Ofterdingen* Friedricha Hardenberga (Novalisa)¹⁵, a także powieści Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, zwłaszcza jego ostatnie dzieło [*Kota Mruczyśława poglądy na życie oraz Fragment biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*]¹⁶ [*Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*]. W idyllicznym opowiadaniu Jeana Paula Richtera *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* [„Życie pogodnego bakalarza Marii Wutza w Auenthal”] z początku 1791 roku, które autor trzy lata później włączył jako epilog do powieści *Die unsichtbare Loge* [„Niewidzialna loża”]¹⁷, jego bohater Wutz, będący wydawcą i zarazem realnym autorem, z powodu biedy nie mogąc kupić sobie książek, na podstawie katalogu wydawniczego pisze je od nowa. Konstrukcyjny element innego opowiadania tegoż autora, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* [„Powietrznego podróżnika Giannozzo księga pokładowa”]¹⁸, satyrycznego aneksu powstającej w latach 1800-1803 powieści *Titan*¹⁹, stanowi zaś akt pisanía księgi pokładowej.

Temat księgi życia i problemu samopoznania zostanie w niniejszym artykule dokładniej omówiony na podstawie powieści Novalisa, dzieł *Straże nocne*²⁰ [*Nachtwachen*] Bonawentury i *Diabla eliksiry*²¹ [*Die Elixiere des Teufels*] E.T.A. Hoffmanna oraz pomniejszych tekstów prozatorskich, pism filozoficznych i teoretycznoliterackich, które pozwolą zrozumieć znaczenie toposu książki i jego związek z samopoznaniem.

¹² Zob. J.W. G o e t h e, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. F. Mirandola, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/cierpienia-mlodego-wertera.pdf>.

¹³ Zob. t e n ż e, *Wilhelm Meister*, tłum. P. Chmielowski, Nakładem S. Lewentala, Warszawa 1893 (http://rcin.org.pl/Content/58038/WA004_50334_T3860_Goethe-Wilhelm-Meist.pdf).

¹⁴ Zob. t e n ż e, *Powinowactwa z wyboru*, tłum. W. Markowska, PIW, Warszawa 1978.

¹⁵ Zob. N o v a l i s (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, tłum. i oprac. E. Szymani, W. Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.

¹⁶ Zob. E.T.A. H o f f m a n n, *Kota Mruczyśława poglądy na życie oraz Fragment biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*, tłum. E. Sicińska, Czytelnik, Warszawa 1958. Por. N e l l e s, dz. cyt., s. 16.

¹⁷ Zob. J e a n P a u l, *Die unsichtbare Loge. Eine Lebensbeschreibung*, Reimer, Berlin 1822.

¹⁸ Zob. t e n ż e, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, Hamburger Lesehefte, Hamburg 1986.

¹⁹ Zob. t e n ż e, *Titan*, Insel Verlag, Berlin 1983.

²⁰ Zob. B o n a w e n t u r a (August Klingemann), *Straże nocne*, tłum. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.

²¹ Zob. E.T.A. H o f f m a n n, *Diabla eliksiry*, tłum. L. Eminowicz, Czytelnik, Warszawa 1958.

MOTYW KSIĄŻKI W LITERATURZE NIEMIECKIEGO ROMANTYZMU
UWAGI OGÓLNE

Sceną literackich eksperymentów z książką jako przedmiotem materialnym i metafizycznym ukazanym w utworach literackich była głównie powieść, w której poeci i teoretycy literatury, tacy jak Friedrich Schlegel czy Friedrich Hardenberg, pragnęli realizować wzorowaną na Biblii ideę łączenia literatury, religii, filozofii oraz nauk i sztuk. Synkretyzm gatunkowy znalazł odzwierciedlenie w eksperymentach z użyciem tropiki książkowej, w innowacjach retorycznych i semantycznych oraz formalnych. W makrostrukturze tekstów obserwujemy metaforyzację książki, sublimację twórczości poetyckiej, powielenie światów przedstawionych, wprowadzenie fikcyjnego wydawcy jako współautora lub realnego autora jako postaci fikcyjnej.

W niniejszym szkicu przedstawię książkę i pismo jako opartą na filozoficznych i teoretycznoliterackich fundamentach metaforę doświadczania świata i samopoznania. Innowacje romantyków w zakresie stosowania toposu księgi wskazują zasadniczo na sferę psyche jako ostateczny cel interpretacji. Książka, podobnie jak cała rzeczywistość, odbija się w lustrze jaźni, a więc w sferze, w której możliwe jest (przelotne) uchwycenie świata jako całości. Szczególnie predestynowany do tego wydaje się poeta lub artysta.

Ontyczny aspekt książki najpełniej uwidacznia się w prozie jenajskiego romantyzmu, w pismach teoretycznych Friedricha Schlegla, w powieściach-fragmentach Novalisa *Uczniowie z Sais*²² [*Lehrlinge zu Sais*] i Henryk von *Ofterdingen* oraz w nowelach Ludwiga Tiecka *Jasnowłosy Ekbert*²³ [*Der blonde Ekbert*] z roku 1797 i *Der Runenberg* [„Góra runiczna”]²⁴ z roku 1804; wątek ten powraca także w późniejszych opowiadaniach tego pisarza: *Nadmiar życia*²⁵ [*Des Lebens Überfluß*], *Das alte Buch* [„Stara księga”]²⁶, *Pietro von Abano*²⁷. Motyw pisma lub księgi nabiera kluczowego znaczenia w dziełach

²² Zob. N o v a l i s, *Uczniowie z Sais*, w: tenże, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, tłum. i oprac. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 49-89.

²³ Zob. L. T i e c k, *Jasnowłosy Ekbert*, tłum. E. Bielicka, w: *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z prozy niemieckiej*, oprac. G. Kozielek, tłum. zbiorowe, PIW, Warszawa 1976, s. 45-64.

²⁴ Zob. t e n ż e, *Der Runenberg*, w: tenże, *Werke in vier Bänden*, t. 2, *Die Märchen aus dem Phantastus. Dramen*, oprac. M. Thalmann, Winkler, München 1963, s. 59-83 (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Tieck,+Ludwig/Erz%C3%A4hlungen+und+M%C3%A4rchen/Die+M%C3%A4rchen+aus+dem+Phantastus/Der+Runenberg>).

²⁵ Zob. t e n ż e, *Nadmiar życia*, tłum. K. Karkowski, w: *Niemiecka nowela romantyczna*, oprac. G. Kozielek, tłum. zbiorowe, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 485-547.

²⁶ Zob. t e n ż e, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, Verlag von Georg Reimer, Berlin 1853.

²⁷ Zob. t e n ż e, *Pietro von Abano*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/pietro-von-abano-5481/1>.

przedstawiciela dojrzałego romantyzmu E.T.A. Hoffmanna, w których pełni rolę strukturotwórczą. Wspomnienia warta jest baśń *Złoty garnek*²⁸ [*Der goldne Topf*], opublikowana po raz pierwszy w roku 1814, a w zmienionej przez autora wersji w 1819. Motywy pisania i fantazji pełnią tam kluczową funkcję, wpływając na formę i fabułę utworu. Z kolei w zbiorze opowiadań *Bracia Serafiońscy*²⁹ [*Die Serapionsbrüder*] ramę konstrukcyjną stanowią komentarze autorów, a czytanie i wzajemna ocena manuskryptów pełnią funkcję estetyczną i autotematyczną, odsyłającą do zasady ironii romantycznej. Motyw szyfru natury przewija się przez wiele opowiadań Hoffmanna, obecny jest na przykład w nawiązującym do *Złotego garnka* opowiadaniu *Die Jesuitenkirche in G.* [„Kościół jezuitów w G.”]³⁰, którego akcja toczy się w ówczesnym Głogowie. Z kolei w noweli *Piaskun*³¹ [*Der Sandmann*] z roku 1817 temat pisania i pisarstwa nie stanowi wprawdzie dominanty kompozycyjnej, ale sposób podejścia do twórczości, reprezentowany przez bohaterów tego utworu, wskazuje na różne – racjonalistyczne i metafizyczne – rozumienie świata. Temat pojawia się także w innych opowiadaniach ze zbioru *Nachtstücke* [*Opowieści nocne*]³². Najbardziej kompleksowo proces pisania książki przedstawił Hoffmann w „podwójnej” satyrycznej powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie*, złożonej z autobiografii tytułowego kota oraz biografii Jana Kreislera. W konstrukcji ramowej tej powieści występuje niekiedy niejasne rozróżnienie między autorami, wydawcami i drukarzami. Informacje kota Mruczysława na temat jego potajemnej nauki pisania, lektur, a później pracy pisarskiej, do której wykorzystywał makulaturę, przeplatające się z biografią mistrza Kreislera, stanowią przykład nowoczesnej powieści uznawanej za autotematyczny tekst „o pisaniu, drukowaniu i używaniu książek”³³, zasługujący zresztą na osobne omówienie.

²⁸ Zob. E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek. Bajka nowożytnych czasów*, tłum. J. Kleczyński, w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, wybór W. Kopaliński, tłum. zbiorowe, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 93-202.

²⁹ Zob. tenże, *Bracia Serafiońscy*, tłum. J. Kramsztyk, Czytelnik, Warszawa 1960.

³⁰ Zob. tenże, *Die Jesuitenkirche in G.*, w: tenże, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, red. H. Steinecke, G. Allroggen, t. 3, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, red. W. Segebrecht, H. Steinecke i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985, s. 110-140.

³¹ Zob. tenże, *Piaskun*, tłum. F. Faleński, w: *Opowieści fantastyczne*, s. 243-289.

³² Wybrane opowiadania z tego tomu ukazały się między innymi w zbiorze: tenże, *Opowieści fantastyczne* (zob. s. 243-419).

³³ M. Schmidt - Emans, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann (1819/21), w: E.T.A. Hoffmann-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, red. Ch. Lubkoll, H. Neumeyer, Metzler Verlag, Stuttgart 2015, s. 155 (rozdz. „Werke II,6”). Związek powieści z biografią Hoffmanna, autorefleksja, implicytna poetyka i częste aluzje do estetycznych koncepcji

Po wątek pisma i pisania książki sięgnął także Achim von Arnim (właściwie: Carl Joachim Friedrich Ludwig von Arnim) w powieści *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* [„Bieda, bogactwo, wina i pokuta hrabiny Dolores”]³⁴. Klemens Brentano z kolei w utworze *Romanzen vom Rosenkranz* [„Romanca o różańcu”]³⁵ z roku 1812 rozwinął ideę księgi totalnej. Motyw książki wykorzystał Brentano także w *Bajce o Piejczyku i Kulejce*³⁶ [*Das Märchen von Gockel und Hinkel*], pochodzącej z powstałego w latach 1805-1811 zbioru *Italienische Märchen*.

Ukazany w prozie wczesnego romantyzmu proces poznawania książki, lektura i komentarze wygłaszane przez fikcyjne postaci, wskazują, że książka staje się dla nich odzwierciedleniem ich świadomości i podświadomości. Wprawdzie na początku dziewiętnastego wieku nie można jeszcze mówić o odkryciu jaźni czy świadomości w sensie psychologicznym, niemniej zniesienie granicy między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, do jakiego dochodzi w procesie fikcyjnej lektury, oraz epistemologiczne argumenty transcendentalnej filozofii Immanuela Kanta i Johanna Gottlieba Fichtego, których pisma romantycy studiowali, pozwalają traktować to medium jako kwintesencję dążenia człowieka do odkrycia wiedzy o sobie samym³⁷.

PROGRESYWNA POEZJA UNIWERSALNA I IRONIA ROMANTYCZNA

Przedstawiciele okresu burzy i naporu (niem. Sturm und Drang) zakładali istnienie odblasku Boskiej doskonałości w świecie i ludzkim geniuszu. Myśliciele tacy, jak Johann Gottfried Herder, Johann Georg Hamann czy też popularny wówczas wśród Niemców holenderski filozof Frans Hemsterhuis, zauważali podobieństwa między Boskim dziełem – organizmem, mikro- i makrokosmosem – a dziełem sztuki, które miało odtwarzać opartą na boskości harmonię wszechświata.

romantyzmu, „poetyzacja materialnych i medialnych aspektów komunikacji literackiej” (tamże), oraz pozorna fragmentaryczność zapewniły mu miejsce w historii eksperymentów pisarskich.

³⁴ Zob. L. A. v o n A r n i m, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, Real-schulbuchhandlung, Berlin 1810.

³⁵ Zob. C. B r e n t a n o, *Romanzen vom Rosenkranz*, https://de.wikisource.org/wiki/Romanzen_vom_Rosenkranz.

³⁶ Zob. t e n ż e, *Bajka o Piejczyku i Kulejce*, tłum. F. Przybylak, Wydawnictwo Waław Bągiński, Wrocław 1997.

³⁷ Podobny związek między stanem psychicznym bohatera a książkami przezeń czytany można zauważyć w prozie „burzy i naporu” – Werter z utworu Goethego przekłada i czyta Lotcie *Pieśni Osjana*, które doskonale współgrają z jego pogłębiającym się smutkiem. Pogodnemu stanowi ducha Wertera w pierwszych miesiącach pobytu w Wahlheim odpowiada z kolei lektura Homera.

Romantycy uświadamiali sobie, że to wzorzec nieosiągalny – dzieło nie odtwarza doskonałości świata, może do niej jedynie dążyć. Uzyskanie obrazu rzeczywistości jest jednak możliwe na poziomie absolutnego „Ja”. Pojęcie to rozwijał Fichte w stopniowo krystalizującym się w latach 1794-1797 dziele *Teoria wiedzy*³⁸ [*Wissenschaftslehre*]. Jego filozofia transcendentalsa stała się podbudową prac teoretycznoliterackich wczesnego romantyzmu. Nawiązująca do Kantowskiego określenia „transcendentalne”, odnoszącego się do bytów istniejących nieobiektywnie, filozofia Fichtego odsyła do podmiotu poznania. Fichte uważał, że obiektywny świat powstaje w dynamicznym akcie zetknięcia „Ja” z „nie-Ja”³⁹, poznanie wypływa zatem z uświadomienia sobie, że świat realny i idealny w „Ja” są tożsame.

Friedrich Schlegel przeniósł mechanizm transcendowania – Fichteańską tezę, antytezę i syntezę – na grunt literatury, w której odniesienie do niej samej stanowiło punkt wyjścia w konstruowaniu ironii romantycznej, dialektycznym akcie tworzenia i (samo)niszczenia oraz (auto)refleksji. Ironia ta, oznaczająca zawartą w dziele refleksję na jego temat, w toposie książki i pisma mogła się formalnie i treściowo w pełni realizować jako ukazanie „produkującego z produktem”⁴⁰ (niem. das Produzierende mit dem Produkt) w naprzemiennym procesie powstawania i niszczenia.

Pojęcie ironii romantycznej u Schlegla wypływa z problematyki obiektywizmu, która z kolei daje się wyjaśnić w kontekście koncepcji obiektywnego świata zaproponowanego przez Fichtego.

Ironia, stanowiąca formalną i treściową podstawę literatury romantyzmu, miała także znaczenie metafizyczne, była „narzędziem” oglądu nieosiągalnej Całości, paradoksalnie opartym na poznaniu fragmentarycznym – jako jedynym możliwym⁴¹.

Świadomość niedoskonałości poznania i języka doprowadziła do powstania dzieła „niezamkniętego”, najpełniej oddającego istotę romantycznych tęsknot i utopii. Dystans wobec totalności świata każe odbiorcy widzieć w utworze ruchomą kompozycję na planie fabuły, w świecie przedstawionym realizowaną

³⁸ Zob. J.G. Fichte, *Teoria wiedzy. Wybór pism*, t. 1, tłum. M.J. Siemek, J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013; t e n ż e, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre 1794*, w: tenże, *Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke*, oprac. J.H. Fichte, cz. 1, *Zur theoretischen Philosophie*, t. 1, Veit und Comp, Berlin 1845, s. 85-328 (por. zwł. s. 269).

³⁹ Problematyczne w powstawaniu teorii wiedzy było to, że „Ja” (absolutne) określało siebie w odniesieniu do czegoś uwarunkowanego („nie-Ja”). Fichte zmodyfikował później swój pogląd, wprowadzając pojęcie „Ja” empirycznego, odróżniającego się od „Ja” absolutnego.

⁴⁰ Określenie Friedricha Schlegla. Cyt. za: E. B e h l e r, *Die Literaturtheorie des Athenäums*, w: tenże, *Frühromantik*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1992, s. 246.

⁴¹ Zob. I. S t r o h s c h n e i d e r - K o h r s, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Max Niemeyer, Tübingen 2002.

jako kalejdoskop obrazów, wrażeń i myśli, którym nadaje się inny sens, tylko po to, by natychmiast go zdekonstruować.

Obok ironii w romantyzmie jenajskim programowo ważne było pojęcie progresywnej poezji uniwersalnej (niem. progressive Universalpoesie), rozszarpującej gatunkową tkankę tekstu. Jej idea, zaprezentowana przez Friedricha Schlegla między innymi w czasopiśmie „Athenäum”, przedstawia podejście do tekstu polegające na dążeniu do zmiany i syntezy, totalności, która pozostaje zawsze czymś przejściowym: „Poezja romantyczna jest progresywną poezją uniwersalną. Jej powołaniem jest nie tylko ponowne zjednoczenie wszystkich rozdzielonych gatunków poezji, lecz także zbliżenie poezji z filozofią i retoryką. Ona chce i również powinna bądź mieszać, bądź stapiać ze sobą poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję umiętną i poezję naturalną”⁴².

NOWA BIBLIA I NOWA ENCYKLOPEDIA

Inną romantyczną ideą, która odnosiła się do toposu księgi, był zamysł stworzenia „księgi absolutnej”, nowej Biblii. Ideę księgi absolutnej rozwijali zwłaszcza Friedrich Schlegel i Friedrich Hardenberg. Według Schlegla, powtarzającego zresztą myśl Gottholda Ephraima Lessinga, księga ta miała obejmować wszystkie księgi, miała być „nową Ewangelią ludzkości i wychowania w ogóle”⁴³. W liście do Schlegla z siódmego listopada 1798 roku jego przyjaciel Novalis oznajmił, że celem jego literackich projektów jest napisanie nowej Biblii⁴⁴. Schlegel natomiast chciał, by wszystkie książki składały się na jedną (absolutną) księgę („alle Bücher nur Ein Buch sein”⁴⁵). Księga ta, podobnie jak Biblia, obejmowałaby zatem wiele różnorodnych ksiąg. Novalis i Schlegel inaczej jednak wyobrażali sobie ową nową Biblię oraz nową encyklopedię⁴⁶.

⁴² F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenäum”*, fragm. 116, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 168.

⁴³ W oryginale: „Das Evangelium der Menschheit und Bildung”. F. Schlegel, *Ideen*, nr 95, w: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cz. 1, *Kritische Neuauflage*, t. 2, red. E. Behler, J. Anstett, H. Eichner, Schöningh–Thomas, München–Paderborn–Wien–Zürich 1967, (<http://www.zeno.org/nid/20005618916>).

⁴⁴ Por. Novalis, *Briefe*, w: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, oprac. P. Kluckhohn, R. Samuel, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960, t. 4, s. 262.

⁴⁵ Schlegel, *Ideen*, nr 95. Temat księgi absolutnej podjął Hans Blumenberg, polemizujący między innymi z Ernstem Curtiusem (por. H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, s. 267-280).

⁴⁶ Schlegel ma na myśli ideał poezji, Novalis – udoskonalenie naukowej encyklopedii.

Z drugiej strony Biblia – według Hardenberga będąca ideałem książki (niem. Ideal jedweden Buchs) – stała się podstawą nowej teorii pisarstwa, ponieważ w sposób symboliczny i zarazem bezpośredni oddawała zasady budowania świata przez stwórczego Ducha (niem. Constructionslehre des schaffenden Geistes).

W pierwszym z sześciu dialogów filozoficznych Hardenberga opublikowanych w tomie *Dialogen und Monolog*⁴⁷ z roku 1798 (Hardenberg przybrał wówczas pseudonim Novalis), dyskusja rozmówców A i B schodzi na temat książki. W przedstawieniu poglądów autor posłużył się sokratejską formą prowadzenia dysputy, pozwalającą uwydatnić dualistyczny charakter przedmiotu sporu⁴⁸. Problematyka związana z rynkiem wydawniczym nasuwa rozmówcom pomysł stworzenia superksiążki, dzieła nawiązującego do Wielkiej Encyklopedii Francuskiej i obejmującego wszystkie dziedziny wiedzy, poszerzonego o literaturę, religię i sztukę. Idea ta odsyłała do toposu księgi absolutnej, której pierwowzorem były święte księgi religii monoteistycznych, zwłaszcza chrześcijaństwa. Chociaż zgodnie z założeniem Novalisa owa encyklopedia miała mieć charakter naukowy, aby podkreślić transcendentálny wymiar projektu, poeta posługiwał się metaforą świętej księgi. Było to posunięcie uzasadnione, ponieważ z historyczno-krytycznego punktu widzenia Biblia stanowi również konglomerat heterogenicznych tekstów różnych autorów⁴⁹. Z jednej strony nie bez znaczenia dla koncepcji romantyków było przekonanie o Boskim autorstwie Pisma Świętego – ten fakt wyraźnie nobilitował pisarstwo jako takie. Z drugiej zaś laicyzacja toposu świętej księgi pozwoliła przypisywać poezji funkcję profetyczno-(s)twórczą, zarezerwowaną dotąd dla Biblii.

Trzeba wspomnieć, że w ówczesnym obrazowym myśleniu o książce szczególnie istotne wydają się skutki mistyczno-magicznego pojmowania pisma, znane ze średniowiecza⁵⁰. Późniejsze transformacje toposu stopniowo uniezależniały go od konotacji stricte religijnych, w efekcie umożliwiając między innymi formułowanie utopijnych postulatów stworzenia „nowej mito-

⁴⁷ Zob. N o v a l i s, *Dialogi*, w: tenże, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, s. 315-327; t e n ż e, *Monolog*, w: tenże, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, s. 328n.

⁴⁸ *Dialogi i Monolog* powstały z inspiracji pismami Kanta, Fichtego oraz pod wpływem artykułu Augusta Wilhelma Schlegla *Beyträge zur Kritik der neusten Litteratur*, zamieszczonego w pierwszej części „Athenäum” (1798). Bernward Loheide zwraca uwagę, że *Dialogi i Monolog* są powiązane także z zasadą ironii romantycznej: rozmówcy krytycznie odnoszą się bowiem także do własnych wypowiedzi (por. B. L o h e i d e, *Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–Atlanta 2000, s. 298).

⁴⁹ Zob. A. J a c o b s, *Metamorphosen des absoluten Buches zwischen 1800 und 1900*, w: *Handbuch Sprache und Religion*, red. A. Lasch, W.A. Liebert, De Gruyter GmbH, Berlin–Boston 2017, s. 443-482 (por. zwł. s. 453).

⁵⁰ Por. C u r t i u s, dz. cyt., s. 319.

logii”, „nowej religii”, a nawet „nowej Biblii”, bez konieczności kłopotliwego odwoływania się do piśmiennictwa chrześcijańskiego⁵¹.

POWRÓT ZŁOTEGO WIEKU A NOWA BIBLIA (I NOWA ENCYKLOPEDIA)

W odniesieniu do ściśle literackiej twórczości Novalisa istotne wydaje się jego rozumienie Biblii w powiązaniu z historiozofią. Pojęcie Biblii odnosił do porządku dziejów oraz ludzkiego losu, twierdząc, że każda prawdziwa książka jest Biblią (niem. Jedes echte Buch ist Bibel). We wrześniu lub październiku 1798 roku Novalis notuje w „Allgemeiner Brouillon”: „Biblia zaczyna się wspaniałe rajem, symbolem młodości, i kończy się królestwem wiecznym, świętym miastem. [...] Początek Nowego Testamentu to drugi, wyższy stopień upadku w grzech (grzech to coś, co musi zostać odpokutowane) i początek nowego czasu. Historia życia każdego człowieka winna być Biblią; będzie Biblią. Chrystus to nowy Adam. Pojęcie ponownych narodzin. Biblia to najwyższe zadanie pisarstwa”⁵².

W przywołanym fragmencie Biblia reprezentuje trójetapowy rozwój dziejów: pierwotną jedność, jej zerwanie oraz powrót do stanu z początku czasów, do złotego wieku, którego utopijną wizję poeta przedstawi w powieści *Henryk von Ofterdingen* (z roku 1802). W różnych kontekstach, w jakich pojawia się Biblia w dziełach Novalisa, obecny jest trójczłonowy mit utraty prajedności i powrotu do niej.

Synkretyzm sztuk miał być realizowany także w projekcie „encyklopedii”. Z tym pomysłem Novalis nosił się długo i wielokrotnie do niego powracał. W samym tylko „Allgemeines Brouillon”, który powstawał w latach 1798-1799, w czasie studiów poety we Fryburgu, można znaleźć co najmniej kilka notatek na temat „Enzyklopädistik”. Novalis łączył to pojęcie z „uniwersalną poezją” i „skończonym, pełnym systemem” (niem. vollständiges System) oraz wiedzą spełniającą kryteria praktycznego zastosowania do wszystkich dziedzin i postrzeganą jako „absolutna totalność”, uniwersum dające się pomyśleć jako indywiduum⁵³.

Projekt romantyków miał być odpowiedzią na oświeceniową Encyklopedię Denisa Diderota i Jeana Le Ronda d’Alemberta, która stanowiła efekt dążeń do zebrania całej wiedzy oraz potwierdzenie wiary w niezawodność rozumu. Około roku 1800 zainteresowanie tym, co nieuwarunkowane, wpłynęło na

⁵¹ Wydaje się, że te idee mają swoje źródła w oświeceniowej krytyce religii oraz stworzeniu tak zwanej Vernunftreligion.

⁵² N o v a l i s, *Aus dem „Allgemeinen Brouillon” 1798-1799*, w: *Novalis Werke*, oprac. G. Schulz, Verlag C.H. Beck, München 1969, s. 468, pkt 67.

⁵³ Por. tamże, s. 454, pkt 26.

modyfikację oświeceniowej idei i rozszerzenie jej o obszary, które dotąd nie były brane pod uwagę.

Pomysł stworzenia księgi integrującej poznanie naukowe z religią, poezją i naukami przyrodniczymi stanowił odpowiednik pokrewnej mu – wypływającej z recepcji filozoficznych systemów Fichtego, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Georga Wilhelma Friedricha Hegla – idei stworzenia nowej mitologii, rozumianej jako synteza filozofii, religii, literatury i wiedzy⁵⁴. Scalenie elementów wiedzy i sztuki miało pomóc w przybliżeniu się do świata idei i w stopniowym zniwelowaniu rozdzwień między doświadczeniem empirycznym a myśleniem racjonalnym⁵⁵.

Zarówno idea nowej Biblii, jak i idea nowej Encyklopedii wiązały się z toposem księgi odsyłającym do pojęcia absolutu, z którym około roku 1800 wiązała się koncepcja wiedzy obejmującej wszystkie aspekty poznania⁵⁶.

NIEUDANE LEKTURY I (BRAKUJĄCE?) SAMOPOZNANIE

W pierwszym z *Dialogów* Novalisa odbiorca traktowany jest w procesie hermeneutycznym jako podmiot, jego rozumienie (ale i nierozumienie) wpływa na powstanie fenomenologicznej wersji dzieła. W utworze tym padają hasła kluczowe dla pism teoretycznych i literackich autora – występują w nim związane z kabałą i alchemią pojęcia szyfru i hieroglifu, wskazujące na z kodowanie nie tylko tekstu, ale też świata oraz człowieka, którego (samo)poznanie równoznaczne jest z wymagającym kompetencji odczytaniem znaków⁵⁷. Dialog przenosi odpowiedzialność za niewłaściwe odczytanie „szyfrów” na czytelnika, który nie poznał kodu lub nie nadał mu własnego sensu. Novalis nie pozostaje do końca konsekwentny w definiowaniu, czym jest czytelnik, ponieważ bohaterowie jego powieści „czytają” księgi, nie posiadając dostatecznej wiedzy o języku, w którym są one napisane.

Ilustracją procesu lektury, którego końcowy efekt stanowi własna wizja świata, często nieadekwatna do wersji przedstawionej w czytanych przez protagonistów książkach, jest opowiadanie *Jasnowłosa Ekberta* Ludwiga Tiecka. Berta, żona tytułowego bohatera, opowiada tajemniczą historię swego życia. Otóż opuściwszy dom rodzinny, trafiła do chaty osobliwej staruszki, u której

⁵⁴ Por. J a c o b s, dz. cyt., s. 450.

⁵⁵ Por. tamże, s. 443.

⁵⁶ Por. tamże, s. 450. Mit księgi absolutnej aktualizował się na gruncie różnic między oświeceniem a opozycyjnymi wobec niego nurtami filozoficznymi, wyrastał z dysonansu między możliwościami epistemologicznymi a zdolnością językowego ujęcia rzeczywistości (por. tamże, s. 443).

⁵⁷ W przekładzie Prokopiuka kluczowe w prozie Novalisa pojęcie „Chifferschrift” zostało przetłumaczone jako „świat znaków” (por. N o v a l i s, *Dialogi*, s. 316).

spędziła kilka lat, ucząc się czytania. Ponieważ często zostawała sama, jedynie w towarzystwie pieska i niezwyklego ptaszka, lektura pozwalała jej na ucieczkę od samotności. Sztuka czytania stała się dla niej „źródłem niekończącej się radości, w chatce znajdowało się bowiem sporo starych książek, a w nich spisane były rozmaite cudowne historie”⁵⁸. Były one dla Berty źródłem wiedzy, ale wiedzy s u b i e k t y w n e j: „Z tych nielicznych książek – wyznaje żona bohatera – wysnuwałam najdziwniejsze historie o świecie i ludziach, a wszystkie w i ą z a ł y s i ę z e m n ą i m o i m otoczeniem: kiedy była mowa o osobach wesołych, nie potrafiłam ich sobie wyobrazić inaczej jak w postaci małego szpica, piękne damy wyglądały zawsze jak n a s z ptak, a wszystkie stare kobiety jak m o j a dziwaczna staruszka”⁵⁹.

Podczas lektury wyobrażenia Berty tworzy odniesienia do zjawisk jej znanych. Powtarzane zaimki „mój”, „nasz” świadczą o tym, że jej rozumienie opowiadanych w książkach historii ograniczone jest do wiedzy zebranej z życiowych doświadczeń: „Czytałam też coś niecoś o miłości i moja fantazja tworzyła różne niezwykle opowieści o mnie samej. Wyobrażałam sobie rycerza [...] i przydawałam mu wszystkich możliwych zalet, nie wiedząc właściwie, jak on naprawdę po tych m o i c h z a b i e g a c h wygląda; w każdym razie szczerze litowałam się nad sobą, kiedy nie odwzajemniał m o j e j miłości; wymyślałam wówczas długie, wzruszające przemowy, często nawet wypowiadałam je na głos, aby go pozyskać”⁶⁰.

Fenomenologicznej postaci książek Berta nie odnosi do obiektywnych treści w nich zawartych, lecz buduje wyobrażenie świata na podstawie starych doświadczeń, a nawet utożsamia się z fikcyjnymi bohaterami. Posiada wyobrażnię, ale – jak pokazują dalsze losy kobiety – nie udaje się jej zbudować życia w realnym świecie.

Przeczytanie książki prowadzi do podjęcia decyzji, jej nieprzeczytanie pozostawia luki w wiedzy, pośrednio wiedzie nawet do szaleństwa. Christian, bohater innej noweli Tiecka, *Der Runenberg* [„Góra runiczna”] z roku 1804, wyrusza w podróż, ponieważ w książce wyczytał wiadomości o „wysokich górach”⁶¹. Przypomina sobie „stare książki, które widział u swego ojca, a których nigdy nie mógł przeczytać”⁶².

Christian prowadzi swoisty dialog z samą naturą: w czasie wędrówki szum lasu kierowany jest do niego, buki i dęby skłaniają ku niemu swe listowie⁶³.

⁵⁸ T i e c k, *Jasnowłosy Ekbert*, s. 54.

⁵⁹ Tamże, s. 55. Wyróżnienia we wszystkich cytowanych fragmentach dzieł – A.K.H.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ T e n Ź e, *Der Runenberg*, s. 63.

⁶² Tamże, s. 61.

⁶³ „Die Waldströme rauschten mir entgegen, Buchen und Eichen brausten mit bewegtem Laube von steilen Abhängen herunter”. Tamże, s. 65,

Pod wpływem opowiadań ojca podsycana marzeniami wyobraźnia każe bohaterowi odczytywać sygnały natury jako wskazówki: „Wszystko wskazywało mu tam drogę, wydawało się, że gwiazdy świeciły w tamtą stronę, księżyc wskazywał jasno drogę do ruin, rzadkie chmury podnosiły się, a z głębi przemawiały do niego strumienie i szumiące lasy”⁶⁴.

W dalszym życiu Christianowi będzie jednak towarzyszyła nieumiejętność pełnego poznania: kiedy na szczycie góry, w ruinach zamku otrzyma od tajemniczej kobiety wysadzaną szlachetnymi kamieniami tablicę z wyrytym na niej nieznanym mu pismem runicznym, nie będzie umiał jej odczytać, a po przebudzeniu nawet nie znajdzie jej obok siebie. Obsesja Christiana związana z tym wydarzeniem doprowadzi później do tragedii.

W *Złotym garnku*, najbardziej znanej noweli E.T.A. Hoffmanna, zadanie kopiowania inkunabułów zapisanych w nieznanym językach i alfabetach, powierzone studentowi Anzelmusowi przez archiwariusza Lindhorsta, paradoksalnie zawiedzie bohatera na wyżyny sztuki poetyckiej⁶⁵. Nieświadomy swego powołania Anzelmus w trakcie pisania poznaje fantastyczny świat Atlantydy, a przede wszystkim – córkę Lindhorsta Serpentyne. Z kaligrafa przepisującego manuskrypty staje się poetą. Alchemia i kabała, traktujące świat jako tajemny zapis, który odczytać można tylko z pomocą wtajemniczającego w tę sztukę mistrza, oraz kaligrafia (i miłość!) prowadzą go do świata fantazji i poezji. Nie znając pisma, intuicyjnie wchodzi w świat poetyckiej wyobraźni. Warto wspomnieć, że Hoffmann traktuje tu alchemię i poezję jako dziedziny bliskie, w pewnym sensie alchemia bliska jest także filologii oraz procesowi pisania i odczytywania znaków⁶⁶. Językowe formy i obrazy, symbole, znaki żywiołów czy oznaczenia substancji alchemicy spisywali szyfrem, którego zrozumienie wymagało znajomości zasad, wiedzy filologicznej oraz wtajemniczenia⁶⁷. Dla Anzelmusa kontakt z pismem stanowi w istocie kontakt z niezrozumiałym obrazem – na początku dziewiętnastego wieku ujęcie takie właściwe było wielu literackim przedstawieniom pisma. „Zasiadł przy stole, aby rozpocząć przepisywanie rękopisu, który archiwariusz rozpostarł przed nim jak zwykle. Ale na rulonie pergaminu zobaczył tak wiele wijących się bezładnie kropek, zakrętów, mącących wzrok, nie dających żadnego punktu oparcia, że wydało mu się prawie niemożliwym p r z e m a l o w a ć dokładnie

⁶⁴ Tamże, s. 66.

⁶⁵ Zob. H o f f m a n n, *Złoty garnek*.

⁶⁶ Aby alchemia mogła zaistnieć w praktyce, musiano dokonywać przekładów z języków: greckiego, perskiego, arabskiego, hinduskiego, chińskiego (por. H. K a f f e n b e r g e r, *Metaphorik in Chemie und Alchimie*, w: tenże, *Orte des Lesens, Alchimie, Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins*, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2001, s. 68).

⁶⁷ Por. D. K r e m e r, *Die Reflexe des Goldenen Topfes*, w: tenże, *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1993, s. 114.

to wszystko. A całość rękopisu robiła takie wrażenie, jakby pergamin był po prostu p o r y s o w a n y m przeróżnymi żyłkami marmurem albo też kamieniem przez muchy p o p s t r z o n y m”⁶⁸.

Mimo niewiedzy Anselmus staje się poetą. Mądrość zawarta w pergaminach wydaje się drugorzędna wobec przeznaczenia, pracy i miłości.

CZYTANIE KSIĘGI NATURY CZYTANIE SIEBIE

Zainteresowanie alchemią przejawiało wielu niemieckich romantyków, co nie pozostało bez wpływu na ich twórczość. W przypadku Novalisa znajomość dzieł alchemicznych przerodziła się w specyficzne postrzeganie pisma i książki oraz wpłynęła na określenie zadań wobec odbiorcy. Toposowi zresztą od zawsze towarzyszą obrazy skonfrontowanego z nieznanym światem protagonisty-odbiorcy. W twórczości romantyków świat przedstawiony wyraźnie nabiera cech wewnętrznego, subiektywnie kreowanego krajobrazu. Staje się on jedynym krajobrazem, ponieważ odpowiedzialność za niezrozumienie tekstu ponosi bohater-odbiorca i jego (nie)świadoma (intuicyjna?) lektura.

„Prawdziwy odbiorca musi być przedłużeniem autora”⁶⁹ – stwierdza Novalis w sto dwudziestym piątym fragmencie zbioru *Blüthenstaub* [*Kwietny pył*]. Przekonanie, iż do czytelnika należy część twórczej pracy nad gotowym przecież tekstem oznacza, że odbiorca odpowiedzialny jest za odkodowanie zapisu i wykreowanie fenomenologicznej postaci dzieła. W *Uczniach z Sais* pada podobne stwierdzenie, będące aluzją do wypowiedzi Friedricha Schlegla: „Z daleka słyszę głos: niezrozumiałość jest jedynie skutkiem nierozumu”⁷⁰.

Lektura, swoista synteza, w efekcie której produkowany jest (za każdym razem nowy!) tekst, polega na odkryciu sensu. Stanowi rezultat procesów analitycznych i syntetycznych⁷¹, z których wyłania się ogólny sens przekazu. Niemniej bohaterowie prozy Novalisa, tak jak później Hoffmanna, skazani są na intuicyjne odczytywanie tekstu, a racjonalna wiedza im nie wystarcza. Dzieje się tak, ponieważ wiedza zawarta w księgach odnosi się do tego, co (do końca) pozostaje niepoznawalne.

⁶⁸ H o f f m a n n, *Złoty garnek*, s. 178 (Wigilia IX).

⁶⁹ „Der wahre Leser muss der erweiterte Autor sein”. N o v a l i s, *Vermischte Bemerkungen („Blüthenstaub”) 1797-1798*, w: *Novalis Werke*, s. 352 (w wydaniu polskim brak tego fragmentu – zob. t e n ż e, *Kwietny pył*, w: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, s. 90-121).

⁷⁰ T e n ż e, *Uczniowie z Sais*, s. 49; por. t e n ż e, *Lehrlinge zu Sais*, w: *Novalis Werke*, s. 95.

⁷¹ Por. J a c o b s, dz. cyt., s. 444.

W powstałym w roku 1798, a opublikowanym dwa lata później eseju *Über die Unverständlichkeit* [„O niezrozumiałości”]⁷² Friedrich Schlegel wymienia trzy przyczyny niezrozumiałości: niejasność rzeczy, niejasność tekstu oraz niezrozumienie go przez odbiorcę. Niezrozumiałość była jednak według niego podporządkowana także innemu, transcendentnemu celowi: stanowiła środek wyartykułowania wyższej, a tym samym niezrozumiałej prawdy⁷³. Oznacza to, że brak zrozumienia jest – inaczej niż w *Dialogach* Novalisa – czymś relatywnym, a być może nawet znakiem kontaktu z tym, co niepoznawalne.

Wprowadzenie do literatury (zresztą nie po raz pierwszy) fantastycznych wydarzeń i postaci, ale także książek, wiąże się u romantyków zarówno z leżącym po stronie człowieka problemem rozumienia i nierozumienia pisma, jak i z samym pismem, które (przynajmniej niekiedy) odsyłając do transcendencji, może być niezrozumiałe. Pytanie, z czyjej winy zapis tekstu jest niejasny, pozostaje otwarte.

Przejawianą przez romantyków fascynację niezwykłością tłumaczy się zwykle ucieczką przed burzliwymi zmianami społeczno-politycznymi w Europie początku dziewiętnastego wieku. Nadzwyczajny charakter książki stanowiącej element świata przedstawionego w literaturze pokazuje także złożoność procesów psychologicznych, służy ich metaforyzacji. Za sprawą krytycyzmu Kanta utwory przedstawiające książki zaszyfrowane można traktować nie tylko jako efekt odejścia od oświeceniowego racjonalizmu i ucieczkę w fantazję⁷⁴, ale także jako efekt epistemologicznej aporii. Wyrażają one bowiem coś, co leży poza zasięgiem nazywania.

Popularne motywy szyfrów, hieroglifów czy nieznanego pisma, odczytywanego i przepisywanego, również inspirowane są spostrzeżeniami Kanta, który uważał, że natura swoim pięknem przemawia metaforycznie, szyfrem⁷⁵. Przekonanie to jeszcze w osiemnastym wieku utrwalone zostało na przykład przez Goethego. W wierszu *Sendschreiben* [„Pismo”] z roku 1774 ukazuje on naturę jako niezrozumianą, „lecz przecież nie niezrozumiałą” księgę:

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich;
Denn dein Herz hat viel und groß Begehr,
Was wohl in der Welt für Freude wär’,
Allen Sonnenschein und alle Bäume,

⁷² Zob. F. Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, w: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cz. 1, *Kritische Neuausgabe*, t. 2, s. 363-373 (<http://www.zeno.org/nid/2000561905X>).

⁷³ Zob. J. E n d r e s, *Charakteristiken und Kritiken*, w: *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, red. J. Endres, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2017, s. 306-336 (por. zwł. s. 335).

⁷⁴ Literatura grozy, fantastyczna, istniała także w oświeceniu.

⁷⁵ Por. I. K a n t, *Krytyka władzy sądzenia*, ks. II, § 42, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 217-224.

Alles Meergestad' und alle Träume
In dein Herz zu sammeln mit einander...

Spójrz, natura jest żywą księgą,
nie zrozumianą, lecz przecież nie niezrozumiałą:
wszak twoje serce pragnie gorąco,
by całą radość świata,
cały blask słońca i wszystkie drzewa,
wszystkie brzegi morza i wszystkie marzenia
zgromadzić w twoim sercu⁷⁶.

Topos „księgi natury” lub „księgi świata”, jak przypomina Curtius, pochodzi jeszcze z czasów średniowiecza⁷⁷. Ciekawsze wydaje się jednak to, że Goethe uważa, iż poznanie księgi natury jest możliwe, a człowiek osiąga je za pośrednictwem własnego wnętrza.

Kant piękno natury stawiał wyżej niż piękno sztuki. Schelling w swoich rozważaniach idzie krok dalej: w *Ideen zu einer Philosophie der Natur* [„Idee do filozofii natury”] z roku 1797 zdolność symbolicznego przemawiania przypisuje „twórczej wyobraźni” (niem. schöpferische Einbildungskraft)⁷⁸. Jej przekaz wymaga zrozumienia, ale proces ten jest paradoksalny – mowa natury staje się tym bardziej zrozumiała, im mniej odnosimy ją do siebie⁷⁹, inaczej mówiąc: im mniej o niej myślimy. Jeśli porównalibyśmy sposoby czytania księgi natury przez Goethego i Schellinga, to moglibyśmy stwierdzić, że metoda Schellinga opierała się na poznaniu intuicyjnym, bliższym romantyzmowi, podczas gdy poeta uprościł analogię między krajobrazem zewnętrznym i wewnętrznym (zwanym sercem).

Istotne w odniesieniu do sposobu istnienia pisma wydaje się przekonanie Schellinga, że wiąże ono w jakiś sposób naturę i sztukę. Każda z nich posługuje się szyfrem, ponadto sama natura nosi – według tego filozofa – znamiona poezji, co pozwala traktować ją jako tekst wymagający interpretacji. W szóstym rozdziale *Systemu idealizmu transcendentального* [*System des transzendentalen Idealismus*]⁸⁰, z roku 1800, Schelling stwierdza: „To, co nazywamy

⁷⁶ Cyt. za: Curtius, dz. cyt., s. 332 (tłum. O. Dobijanka).

⁷⁷ Por. Curtius, dz. cyt. s. 326, 332. Curtius wskazuje przykłady oddziaływania symboliki książkowej w wielu okresach przełomowych historii intelektualnej. Badacz twierdzi, że podobna symbolika pojawia się w angielskim preromantyzmie i okresie burzy i naporu. Dowodem na to ma być motyw księgi natury.

⁷⁸ F.W.J. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, Berlin 2016, s. 40.

⁷⁹ W wersji oryginalnej: „je weniger wir über sie bloß reflektierend denken” (tamże).

⁸⁰ Zob. tenże, *System idealizmu transcendentального. O historii nowszej filozofii* (z wykładów monachijskich), tłum. K. Krzemieniowa, oprac. M.J. Siemek, PWN, Warszawa 1979.

przyrodą, jest poematem zaszyfrowanym w piśmie tajemnym i cudownym”⁸¹. Dzieło sztuki, na przykład obraz, powstaje według Schellinga przez „uchylenie niewidzialnej przegrody dzielącej świat rzeczywisty i idealny”⁸². Dopiero późniejszy monachijski wykład Schellinga *Zur Geschichte der neueren Philosophie* (z roku 1827) rzuca nieco światła na związek między postrzeganiem szyfru natury a sztuką i świadomością. Odnosząc się do swoich wczesnych pism filozoficznych, Schelling wskazuje na „miejsce” odszyfrowywania zagadkowego języka natury: jest nim transcendentalna przeszłość (pochodzenie) jaźni poprzedzającej świadomość empiryczną⁸³. Powołując się na idealizm subiektywny Fichtego, dostrzega możliwość zniesienia za pomocą świadomości podziału na świat prawdziwy i idealny, podczas gdy w naturze istnieje on nadal⁸⁴. Co ciekawe, rozdział taki możliwy jest także w sztuce.

MIĘDZY SNEM A POZNANIEM

Novalis, w czasie pisania *Uczniów z Sais* studiujący górnictwo we Fryburgu, zgłębia problem poznania natury i samopoznania; w roku 1797 zaznajamia się z pismami teozoficznymi i alchemicznymi. Inspiracji dostarcza mu przede wszystkim przedstawiający misteria w Sais wiersz Friedricha Schillera *Das verschleierte Bild zu Sais* [*Przed posągiem w Sais*]⁸⁵ (z roku 1795) oraz tegoż *Sendung Moses* [„Posłannictwo Mojżesza”]⁸⁶ (z roku 1790). We współczesnej Novalisowi tradycji literackiej Sais, miasto, w którym znajdowało się sanktuarium egipskiej bogini Izdy, uważano za symboliczne miejsce ponadkonfesyjnego zjednoczenia natury i religii⁸⁷.

⁸¹ Tamże, s. 366. W oryginale: „Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt” (t e n z e, *System des transcendentalen Idealismus*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen 1800, s. 476).

⁸² T e n z e, *System idealizmu transcendentalnego*, s. 367. W oryginale: „Die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird” (t e n z e, *System des transcendentalen Idealismus*, s. 476).

⁸³ „Eine dem wirklichen oder empirischen Bewusstsein vorausgehende transzendente Vergangenheit [des] Ich”. T e n z e, *Zur Geschichte der neueren Philosophie. Münchener Vorlesungen*, Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, Berlin 2016, s. 78.

⁸⁴ Zob. T. O t a b e, *Die Chiffreschrift der Natur. Ihr Zusammenhang mit der Kunst bei Kant, Schelling und Novalis*, w: *Ästhetische Subjektivität. Romantik & Moderne*, red. L. Knatz, T. Otabe, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005, s. 233-248 (por. zvl. s. 239n.).

⁸⁵ W dosłownym przekładzie: „Zasłonięty wizerunek w Sais”. Zob. F. S c h i l l e r, *Przed posągiem w Sais*, tłum. Z. Bieńkowski, w: tenże, *Dzieła wybrane*, wybór S.H. Kaszyński, PIW, Warszawa 1985, s. 39-42.

⁸⁶ Zob. t e n z e, *Die Sendung Moses*, w: *Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden*, t. 10, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart-Tübingen 1838, s. 409-436.

⁸⁷ Por. G. S c h u l t z, *Komentarteil*, w: *Novalis Werke*, s. 675.

We wspomnianą tu powieść wkomponował Novalis baśń o Hiacyncie i Różyczce⁸⁸. Jest to kwintesencja syntezy nie tylko natury i religii, ale także świata idealnego i rzeczywistego, do której dochodzi w krainie podświadomości – we śnie. Hiacynt, chociaż od młodości kocha z wzajemnością dziewczynę o imieniu Różyczka (niem. Rosenblütchen), rozstaje się z nią i wyrusza w podróż do świątyni Izydy. Jego decyzję inicjuje spotkanie ze starcem, który daje mu książkę napisaną szyfrem, którego nie mógł odcyfrować żaden człowiek⁸⁹. Od tej pory Hiacynt nie może przestać o niej myśleć, a zniszczenie jej zmusza go do wędrówki, która notabene w twórczości romantyków stanowiła alegorię samopoznania.

Dzieło *Uczniowie z Sais* (z roku 1799), podobnie zresztą jak *Henryk von Ofterdingen*, było odpowiedzią Novalisa na powieść Goethego *Wilhelma Meistra lata nauki i wędrówki* (z lat 1795-1796), często wówczas komentowaną⁹⁰. Ukazuje ona wędrówkę Wilhelma jako podstawę jego teatralnego i artystycznego rozwoju. Novalis, początkowo zachwycony powieścią, z czasem wyrażał się o niej coraz bardziej krytycznie. Równie niepochlebne zdanie miał zresztą o filozofii Schellinga. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, które poznał w Lipsku, nie pozostały jednak bez wpływu na podejście poety do problemu świadomości. W baśni włączonej do *Uczniów z Sais* następuje zniesienie granic między światem realnym a marzeniem sennym. Kiedy bowiem Hiacynt dociera do świątyni Izydy, pogrąża się we śnie – jest to jedyna, choć nieracjonalna droga poznania. Śni, że zdejmuje zasłonę z posagu, ale zamiast bogini jego oczom ukazuje się twarz Różyczki. Kiedy się budzi, widzi ukochaną u swego boku – i żyją dalej w jak najbardziej realnym świecie. Do toposu zaszyfrowanej książki Novalis powróci także w powieści *Henryk von Ofterdingen*.

„HENRYK VON OFTERDINGEN” I KSIĘGA ŻYCIA PRZYSZŁEGO POETY

W niedokończonej powieści *Henryk von Ofterdingen* Novalis wykorzystał motyw księgi życia, będącej nawiązaniem do księgi absolutnej⁹¹. Także i tu tytułowy bohater odbywa symboliczną, zainicjowaną niezwykle snem podróż, w trakcie której spotyka ludzi pomagających mu stopniowo pokonać kolejne etapy poetyckiej inicjacji. Pierwszy plan fabuły to podróż Henryka, plan drugi to opowiadania innych postaci – głównie baśniowe historie, mity i marzenia senne, które jednak wiążą się z życiem tytułowego bohatera. Historie te,

⁸⁸ Por. N o v a l i s, *Uczniowie z Sais*, s. 66-71.

⁸⁹ Por. tamże, s. 68.

⁹⁰ Komentowali ją między innymi Friedrich Schlegel i Novalis.

⁹¹ Por. N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 9.

z pozoru niepowiązane z sobą, łączy temat poezji i miłości, sił integrujących wszystkie aspekty bytu. Mimo braku zwartej fabuły quasi-szkatułkowa konstrukcja powieści pozwala uchwycić sieć kontekstów. Książki pojawiają się w niej kilkakrotnie. W rozdziale piątym Henryk ogląda bibliotekę pustelnika, która stanowi syntezę tekstów literackich i historycznych. „Henryk kartkował kaligrafowane rękopisy: krótkie linijki wersów, napisy, pojedyncze ustępy i staranne ryciny, które pojawiały się tu i tam niby u c i e ł e ś n i o n e s ł o w a, by wesprzeć wyobraźnię czytelnika”⁹².

Synteza litery i obrazu oraz wybiórcze oglądanie zasobów biblioteki współgrają z niewielką świadomością bohatera co do jego przeznaczenia. Nieco bardziej zwarta synteza otaczającego świata pojawia się w opisie księgi życia Henryka, odnalezionej przezeń w bibliotece pustelnika. Słownictwo dotyczące poznania, różne metody dochodzenia do niego oraz poczucie obcości składają się na relację z oglądania (a nie czytania!) księgi: „W końcu wpadła mu w ręce księga napisana w o b c y m języku, który [...] zdradzał podobieństwa z łaciną i włoskim. Jak najgoręcej pragnąłby z n a ć ten język, gdyż księga podobała mu się nadzwyczajnie, mimo że n i e r o z u m i a ł z niej ani jednej zgłoski. Nie miała tytułu, lecz kartkując ją, znalazł kilka rycin. Wydało mi się, że z n a ł j e w c z e ś n i e j w jakiś cudowny sposób, a kiedy dobrze się im przyjrzał, odkrył swą własną postać, dość r o z p o z n a w a l n ą wśród innych figur. Przestraszony uznał, że ś n i [...]]. Ledwo dawał wiarę swoim zmysłom, gdy odkrył na jakiejś rycinie pieczęć, pustelnika i starca obok siebie”⁹³.

Księga rejestruje jej przeglądanie, przedstawia zatem chwilę obecną. Na innych rycinach Henryk odnajduje kolejne znane sobie postaci. Wcześniej, na początku powieści, także widzi we śnie postaci, które wpłyną na jego późniejsze życie⁹⁴. W księdze pozostają karty nieodkryte, a przeszłość miesza się z teraźniejszością i przyszłością: „Ostatnie ryciny były ciemne i n i e r o z u m i a ł e, jednak niespodziewanie odkrył kilka postaci ze swego s n u”⁹⁵.

Henryk nie rozumie księgi napisanej – jak się okazuje – w języku prowansalskim, mimo to wydaje mu się ona znana. Z wyjaśnień pustelnika wypływa dla odbiorcy powieści wniosek, że należy ją rozumieć jako odpowiednik synkretycznego dzieła Novalisa. Księga życia Henryka i powieść Novalisa traktują bowiem o tym samym – o inicjacji poetyckiej. Powstała w ten sposób iluzja, że poeta, zgodnie z zasadą ironii romantycznej, wprowadził własny tekst do fabuły, zostaje natychmiast rozwiana, gdy pustelnik zdradza pochodzenie

⁹² Tamże, s. 93.

⁹³ Tamże, s. 94.

⁹⁴ Por. tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 95.

księgi: „Nie jestem już w stanie dokładnie przypomnieć sobie jej treści. O ile wiem, jest to p o w i e ś ć o cudownych losach pewnego p o e t y, przedstawia ona sztukę p o e t y c k ą w jej różnorodnych sytuacjach i głosi jej pochwałę. Brakuje zakończenia w tym rękopisie, który przywiozłem z Jerozolimy”⁹⁶.

Według Jürgena Nellesa przyczyną niezrozumienia księgi przez Henryka jest jego skromne wykształcenie, nie potrafi on rozszyfrować nawet pojedynczych wersów, chociaż urodził się, by zostać poetą⁹⁷. Literaturoznawca ten uważa, że środkiem poznania jest tu nie pismo, lecz obraz – za jego pośrednictwem bohater zgłębia wiedzę o swojej przeszłości i przyszłości („figury piszą późniejszy los”⁹⁸ Henryka), a nawet odnajduje w księdze odbicie chwili teraźniejszej. Zetknięcie z książką miałoby – zdaniem Nellesa – oznaczać, że osoba Henryka wpisana jest jako znak w system innych znaków, literalnie i obrazowo⁹⁹. Można się z tym zgodzić, ponieważ Novalis całą rzeczywistość postrzega jako system znaków. Wydaje się jednak, że siłą integrującą wszystkie elementy świata przedstawionego stanowi opowieść, księga przeglądana i bezpośrednio recypowana przez Henryka. Za zabiegiem narracyjnym, niezależnie od „techniki” przeglądania księgi i od jej niezrozumienia, kryje się zamysł syntezy przenoszącej wszystkie głosy narracji w powieści na jeden wspólny poziom – do jaźni bohatera. Wskazuje na to fakt, że Henrykowi wydaje się początkowo, iż śni, oraz to, że jako jedyny potrafi on rozpoznać ukazane na rycinach postaci¹⁰⁰.

SYNTEZA ŚWIATÓW

Dla Novalisa istotne znaczenie miało ukazanie pełni – ukazanie jej za pośrednictwem miłości zapowiadającej nadejście złotego wieku, którego idea miała być realizowana w (nowej) Biblii. W powieści *Henryk von Ofterdingen* ów złoty wiek nastaje chwilowo w wymiarze prywatnym i zapowiada – zwłaszcza w baśni Klingsohra¹⁰¹, będącej kwintesencją historiozoficzno-poetyckiej wizji dziejów i poezji – uwieńczenie Henryka poetyckim laurem. Kartkując księgę, Henryk widział siebie z gitarą i wieńcem laurowym, „pod

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Por. N e l l e s, dz. cyt., s. 255.

⁹⁸ Tamże, s. 20.

⁹⁹ Por. tamże.

¹⁰⁰ Por. N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 94.

¹⁰¹ Por. tamże, s. 127-161.

koniec wydawał się sobie szlachetniejszy i większy”¹⁰². Na rycinach oglądał siebie z ukochaną, której jeszcze nie poznał (!)¹⁰³.

Ów złoty wiek można rozumieć jako historiozoficznie pojmowany koniec dziejów, jako powrót do mitycznej szczęśliwości, ale także jako indywidualny proces dojrzewania do pełni człowieczeństwa, które dla Novalisa tożsame jest z byciem poetą. Świat wewnętrzny ma dlań nawet większą siłę oddziaływania niż świat realny. W szesnastym fragmencie *Kwietnego pyłu* Novalis określa świat wewnętrzny jako j e d n ą prawdziwą rzeczywistość, świat zewnętrzny zaś traktuje jako przeszkodę na drodze ku doskonałości. We fragmencie tym na pierwszy plan wysuwa się wewnętrzne przeżycie rozumiane jako jedyna prawda oraz synteza czasów: „Marzymy o podróżach przez wszechświat, a czyż wszechświat nie jest w nas samych? Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. Wieczność z jej światami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie. Świat zewnętrzny jest światem cieni”¹⁰⁴. Wnętrze, życie utajone, odsłania się w marzeniu sennym, ale także w księdze, będącej niedostępną całością, znakiem trwającego życia bohatera.

Wyznacznik romantycznej metafizyki Novalisa stanowi myślenie dialektyczne, w praktyce pisarskiej realizowane poprzez amalgamację światów i doznań powszechnie uznawanych za rozłączne – snu i jawy, przeszłości i przyszłości, życia i śmierci. Myśli o nich jako o całości złożonej z elementów. Struktura tych nakładających się na siebie wymiarów rzeczywistości odtwarzana jest w tekście poetyckim, w książce właśnie. Zapis obrazowy umożliwia kongruencję sfery przeżyć i rzeczywistości we wszystkich wymiarach, nie są one konkurencyjne ani komplementarne, współistnieją w jedynej możliwej rzeczywistości, nazywanej przez Novalisa „wnętrzem”.

Syntezę światów Novalis przeprowadza na podbudowie filozofii Fichtego, który chciał rozwiązać problem dualistycznej wizji świata, rozbitego na rzeczywistość podporządkowaną czystemu rozumowi i rzeczywistość poznawaną empirycznie. Według założeń idealizmu subiektywnego przedmioty fizyczne istnieją jedynie w procesie postrzegania. Efektem studiowania przez Novalisa *Teorii wiedzy*¹⁰⁵ są obecne w jego twórczości przenikające się wzajemnie światy, sprowadzone do ich dynamicznej, niestabilnej wizji oglądanej w książce, która stanowi odbicie świadomości.

¹⁰² Tamże, s. 94.

¹⁰³ „Widział siebie [...] ze smukłą dziewczyną”. Tamże.

¹⁰⁴ T e n Ź e, *Kwietny pył*, 16, s. 93.

¹⁰⁵ Zob. M. M e n n i n g h a u s, *Raum-Chiffren der frühromantischen Philosophie*, w: *Räume der Romantik*, red. I. Müller-Bach, G. Neumann, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007, s. 13-26 (por. zwł. s. 15).

Zniesienie opozycji pomiędzy „Ja” i „nie-Ja”, proponowane przez Fichtego¹⁰⁶, pozwoliło młodemu poecie zbudować sferę łączącą świat przeżyć z rzeczywistością. Tą sferą okazało się „wnętrze”, jaźń, dla której ograniczenia czasu i przestrzeni, fantazji i realnego świata przestawały się liczyć.

W tak przedstawionym świecie bohaterowie nie tyle doświadczają niezwykłości, ile noszą ją w sobie. Interioryzacja świata zewnętrznego doprowadza do dynamizacji światów obecnych we wnętrzu. Znajdują się one w ruchu, nie podlegają racjonalnemu uporządkowaniu, poprzez swoją dynamikę odsłaniają coraz to inne znaczenia, z których żadne nie dominuje nad pozostałymi. W *Henryku von Ofterdingen* dynamika ta realizowana jest za pomocą środków retorycznych, głównie asyndetonu: „Na innych rycinach [Henryk – A.K.H.] stopniowo odnajdywał dziewczę z Orientu, swoich rodziców, landgrafa i landgrabinę Turynгии, swego przyjaciela, kapelana dworu”¹⁰⁷. Jeszcze lepiej ową syntezę obrazuje opis biblioteki pustelnika, w którym Novalis także użył asyndetonu: „Przedstawiały one [książki – A.K.H.] różne sceny z życia. Walki, pogrzeby, wesela; rozbite okręty, jaskinie i pałace; królowie, bohaterowie, kapłani, ludzie starzy i młodzi, ludzie w obcych strojach i dziwne zwierzęta jawiły się w rozmaitych odmianach i p o ł ą c z e n i a c h”¹⁰⁸.

Przenikanie światów dotyczy nie tylko bohaterów powieści *Henryk von Ofterdingen* – Novalis uczynił z tej myśli zasadę swojej twórczości. Realizował w poetyckiej praktyce zaproponowany przez Friedricha Schlegla model poezji uniwersalnej (niem. Universalpoesie), w arabesce czy fragmencie upatrując istoty dążenia do nieosiągalnego absolutnego „Ja”.

„WILHELM MEISTER” POWIEŚCIOWY WZORZEC I OBIEKT KRYTYKI

Obraz księgi życia z powieści Novalisa zasadniczo odbiega od podobnego motywu w powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra* (wydanej w latach 1795-1796), której Novalis pragnął przeciwstawić swoje dzieło – od sceny czytania własnej biografii w bibliotece tajemniczego Towarzystwa z Wieży. W bibliotece Wilhelm widzi szafy, w których zamiast książek znajdują się zwoje; na jednym z pergaminów spisane są dzieje jego życia. Tajemniczy charakter nadają tej scenie przywołujące skojarzenia ze sferą sacrum materialne rekwizyty, a także zakryty obraz: „Sala, w której teraz się znalazł, była

¹⁰⁶ Por. W. W e i e r, *Idee und Wirklichkeit. Philosophie deutscher Dichtung*, Ferdinand Schöningh, Paderborn–München–Wien–Zürich 2005, s. 268.

¹⁰⁷ N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 94.

¹⁰⁸ Tamże, s. 93.

snać niegdyś kaplicą; zamiast ołtarza stał duży stół na kilku stopniach, [...] na nim rozciągnięta zasłona okrywała widać jakiś obraz; po bokach były pięknie rzeźbione szafy, [...] zamknięte, jak to widzieć można w bibliotekach, tylko, że zamiast książek, dojrzał tam wiele ustawionych zwojów”¹⁰⁹.

W przeciwieństwie do Henryka, Wilhelm zachowuje świadomość, że znalazł się w niecodziennej sytuacji; najpierw podchodzi do szaf, czyta napisy na zwojach. „Ze zdziwieniem znalazł tam wystawione: Lata nauki Lotaryusza, Lata nauki Jarna oraz własne swoje lata nauki, pośród wielu innych, których nazwiska były mu nieznane”¹¹⁰. Księga własnego życia ułatwia mu później autorefleksję – komentarze zawarte w jej tekście nie pozostawiają miejsca na dowolną interpretację. Kiedy Wilhelm przebiega myślą własne dzieje, postanawia zażądać od Jarna „zwoju swoich lat nauki, będącego na wieży”¹¹¹, ponieważ chce zostać „objaśnionym o samym sobie”¹¹². Także lektura i jednoczesny wgląd w siebie za pośrednictwem pergaminu są procesem świadomym: „Chociaż rozwijał pergamin z pewnym pośpiechem, w miarę czytania stawał się spokojniejszym”¹¹³. Uwagi na temat materii pergaminu i zapisu świadczą o tym, że Wilhelm postrzega księgę jako realny obiekt, nie traci „ostrości” postrzegania: „Znalazł tu szczegółowe dzieje życia swego skreślone grubymi i ostrymi rysami; ani pojedyncze zdarzenia, ani ograniczone wzruszenia nie rozpraszają jego wzroku; ogólne pełne miłości uwagi dawały mu wskazówki, nie zawstydzając go, i po raz pierwszy ujrzał swój obraz pozewnątrz siebie, w prawdzie nie jak w zwierciadle drugie ja, lecz jak w portrecie inne ja”¹¹⁴.

„STRAŻE NOCNE”

SATYRYCZNA ROZPRAWA Z ROMANTYZMEM

O tym, jak popularnym wątkiem w literaturze przełomu wieków osiemnastego i dziewiętnastego była księga życia, świadczy wydana pod pseudonimem powieściowa groteska *Straże nocne* [*Nachtwachen von Bonaventura*] z roku 1804, której autorstwo przypisuje się Ernstowi Augustowi Friedrichowi Klingemannowi¹¹⁵. Jej arabeskowa i fragmentaryczna konstrukcja, epizodyczny

¹⁰⁹ J.W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, w: tenże, *Wilhelm Meister*, s. 384 (zachowano pisownię oryginału, z pominięciem wyróżnień w tekście).

¹¹⁰ Tamże, s. 387.

¹¹¹ Tamże, s. 394

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże, s. 395.

¹¹⁵ Brano pod uwagę także innych autorów. Por. D.F. Mahoney, *Der Roman der Goethezeit (1774-1728)*, Metzler Verlag, Stuttgart 1988, s. 116-121.

układ fabuły i brak chronologii, spięte klamrą narracyjną, jaką jest biografia narratora Kružganka (niem. Kreuzgang), odpowiadają teoretycznym przesłankom literatury wczesnego romantyzmu. Intertekstualne nawiązania do pism Kanta, Fichtego, Schellinga, do materializmu, pism estetycznych klasyki i wczesnego romantyzmu, popularnych wówczas pism Jakuba Böhmego, a także do religii, częściowo wplecione są w biografię pierwszoosobowego narratora. Powieść podzielona jest na rozdziały odpowiadające strażom nocnym, w czasie których bohater, rozmyślając, przemierza ulice miasta. W rozdziale czwartym, zatytułowanym „Drzeworyty; wraz z życiorysem szaleńca w formie przedstawienia marionetek”¹¹⁶, nocny strażnik opowiada o swoich „drugich narodzinach”, kiedy jako podrzutek został znaleziony przez szewca w szkatule, w klasztornym krużganku. Od miejsca znalezienia pochodzi jego imię. Widok portyku gotyckiej katedry skłania go do refleksji, ale i satyrycznej aluzji na temat literackiej mody: „Dziś [to miejsce – A.K.H.] przypomniało mi moją własną historię i z nudów przekartkowałem księgę mojego życia, zapisaną w sposób pogmatwany i dosyć szalony”¹¹⁷. Historia ta nie ekscytuje bohatera, ale nudzi. Widok drzeworytów na karcie V nabiera dynamicznego charakteru dzięki narracji, w której ryciny przekształcają się w historię życia, przetykaną supozycjami i aluzjami do idei zgorzeleckiego filozofa i szewca Jakuba Böhmego: „Karta V traktuje nie o moich narodzinach, lecz o szukaniu skarbów. Widać tu tajemnicze z n a k i n a k a b a l i s t y c z n y m drzeworycie pewnego niezwykłego szewca, który chce porzucić szycie butów, by nauczyć się robienia złota”¹¹⁸. Autor *Nocnych straży* wprowadza w opisie drzeworytu element pisma, a raczej syntezę znaków i ilustracji dopełnioną komentarzem oraz opowieścią w opowieści. Narracja pozostawia w historii miejsca niejasne (rozdział zdradzający zbyt wiele szczegółów bohater czyta „dla siebie po cichu”¹¹⁹), nie ogranicza się wyłącznie do wydarzeń, ale zawiera aluzje do idei romantycznych, na przykład krytycznie tu ocenianej syntezy sztuk: „Jakie uwagi poczynił mój poszukiwacz skarbów [...], o tym drzeworyt nie mówi, gdyż artysta nie chciał, nawet w najmniejszej mierze, przekraczać granic własnej sztuki”¹²⁰. Czytanie książki przeplata się z jej oglądaniem: „Mam dziś ochotę oglądać tylko drzeworyty w księdze, dlatego przechodzę do *drugiego drzeworytu*”¹²¹. Mimo deklarowanej przez narratora niechęci do interpretowania drzeworytu, jego opis przekształca się w końcu w interpretację: „Miejscem akcji jest rozdroże, czarne kreski mają unaocznnić ciemność nocy, a zygzak na

¹¹⁶ Por. B o n a w e n t u r a, *Straże nocne*, s. 50-59.

¹¹⁷ Tamże, s. 50.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Tamże, s. 51.

¹²⁰ Tamże, s. 50.

¹²¹ Tamże.

niebie oznacza błyskawicę”¹²². W relacji strażnika drzeworyt nabiera bardziej dynamicznego charakteru, gdy mowa jest o znalezieniu podrzutka: „Wyciągnął już z dołu ciężką skrzynię i otworzył wydobyłą szkatułkę ze skarbem [...]. Ale [...] jej zawartość tylko osobliwy amator mógłby nazwać skarbem – gdyż to ja we własnej osobie z n a j d u j ę się w szkatule, i choć pozbawiony jakiegokolwiek mienia j e s t e m już całkowicie gotowym obywatelem świata”¹²³. Przyspieszenie tempa narracji staje się odczuwalne poprzez zmianę czasu z przeszłego na teraźniejszy. Trzeci drzeworyt zawiera scenę czytania, w której medium książki funkcjonuje na kilka sposobów – jest ona materialnym przedmiotem, obiektem zainteresowania, jest także czytana. Co ciekawe, pojawia się w fenomenologicznej postaci, jako przedmiot dyskusji o literaturze: „Tu konieczny jest doświadczony komentator – stwierdza bohater – Siedzę na jednej książce i czytam z drugiej, a mój przybrany ojciec robi but, ale, jak się zdaje, wypowiada jednocześnie własne uwagi na temat nieśmiertelności. Książka, na której siedzę, to *Igry popielcowe* Hansa Sachsa, a ta, którą czytam, to *Jutrzenka* Jakuba Böhme’go; stanowią podstawę naszej domowej biblioteki, gdyż obaj autorzy mogliby należeć do cechu szewców i poetów”¹²⁴.

Autor *Straży nocnych* w opisie księgi życia wprowadza dodatkowego narratora, szewca („Napisał go mój szewc”¹²⁵). W jego fragmencie opowieści z kolei pojawia się aluzja do romantycznej idei uniwersalnej harmonii. Przybranemu synowi z opowieści ojca (relacjonowanej na podstawie księgi życia przez głównego narratora), podobnie jak siedemnastowiecznemu filozofowi, wszystkie rzeczy wydają się niezwykle: „Ostatnio zbił mnie z tropu – pisze szewc – pytając najpierw o części buta, a gdy mu o tym dokładnie opowiedziałem, zaczął nagle domagać się wyjaśnień dotyczących każdej substancji i wzbijał się coraz wyżej [...], tak że w końcu znalazłem się ze swoim butem na wyżynach teologii”¹²⁶.

Relacja z życia bohatera z wykorzystaniem księgi ma oczywiście charakter groteski, w której punktem odniesienia jest twórczość Novalisa. W relacji tej nie zabrakło aluzji do „szyfrów natury” oraz ich niezrozumienia. O Krużganku jego ojciec napisał: „Nazywa również często kwiaty s z y f r e m, którego my tylko nie umiemy o d c z y t a ć, podobnie jak barwnych kamieni. Ma nadzieję, że nauczy się kiedyś ich m o w y i przyrzeka opowiedzieć o nich cudowne rzeczy. Często podsłuchuje sekretne komary lub muchy [...], gdyż

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Tamże, s. 51.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Tamże.

wierzy, że rozmawiają ze sobą o różnych sprawach, o których żaden człowiek nie ma p o j ę c i a¹²⁷.

Na koniec Bonawentura wykorzystuje motyw snu – w czwartym rozdziale *Straży nocnych* sen poprzedza znalezienie podrzutka. Autor gra tym motywem, ponieważ, w przeciwieństwie do romantycznych literackich relacji o snach, jawa i marzenie senne pozostają tu od siebie oddzielone: „Śniło mi się [...], że w zamkniętej skrzyni znalazłem skarb – opowiada szewc – jednak nie pozwolono mi tej skrzyni otworzyć, dopóki się całkiem nie obudzę. Wszystko było tak d o b i t n e i z r o z u m i a ł e, a sen i jawa tak wyraźnie odróżniały się od siebie, że zupełnie nie chciało mi to wyjść z głowy [...]. Wydostałem skrzynię, którą widziałem we śnie, upewniłem się najpierw, czy aby nie śpię, i otworzyłem ją, ale zamiast [...] złota wydobyłem z ziemi to cudowne dziecko”¹²⁸.

„DIABLE ELIKSIRY”

E.T.A. HOFFMANNA GRA Z CZYTELNIKIEM

W powieści E.T.A. Hoffmanna *Diable eliksiry* (z roku 1815) również wykorzystany został motyw księgi życia. Książka i lektura pełnią w tym utworze, podobnie zresztą jak w całej twórczości Hoffmanna, rolę konstytutywną pod względem formalnym i treściowym. Częsty zabieg techniczny umieszczania ponad fabułą dodatkowej instancji fikcyjnego wydawcy gwarantuje organizację tekstu na wyższym poziomie oraz pozwala zdystansować się wobec opisywanych wydarzeń. W przedmowie do *Diablich eliksirów* fikcyjny wydawca, zwracając się do czytelnika, wprowadza go w nastrój grozy, a jednocześnie pozostawia w zawieszeniu prawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń, które odtwarza na podstawie archiwum znajdującego się w klasztorze w B.: „Prze-czytałbyś historię Medarda, a wtedy kto wie... może byś ujrzał w dziwnych wizjach mnicha coś więcej niż zawiłą grę podnieconej wyobraźni”¹²⁹. Proces czytania przedstawiony jest jako camera obscura, zmienia się („uczujesz rozkosz na widok zmieniających się obrazów owej camera obscura”¹³⁰) i pozostawia niedopowiedzenia. Fikcyjny wydawca pisze, że odcyfrował papiery kapucyna Medarda, podejmuje próbę interpretacji wydarzeń i wyjaśnia znaczenie snu, mającego być „symbolicznym poznaniem tajemniczego wątku, który ciągnie się przez całe nasze życie, spajając je we wszystkich jego przemianach”¹³¹. Mimo że Hoffmann zachowuje dystans wobec romantycznych teorii pozna-

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże, s. 52.

¹²⁹ H o f f m a n n, *Diable eliksiry*, s. 10.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Tamże, s. 11.

nia, w fragmencie tym uwidacznia się tendencja zainicjowana we wczesnym romantyzmie: przeniesienie oglądu świata do (subiektywnej) świadomości, do której brak pełnego dostępu. Aporetyczność poznania oddana zostaje poprzez fragmentaryczną konstrukcję powieści, złożonej ze wspomnień Medarda jako narratora, opowieści innych postaci, księgi życia mnicha spisanej przez tajemniczego malarza oraz uwag wydawcy. Luki w pamięci mnicha, wieloznaczność opisywanych przezeń sytuacji, brak przejrzystej tożsamości poszczególnych postaci składają się na konstrukcję polifoniczną¹³². W tę wieloznaczną narrację wpisany jest także manuskrypt tajemniczego malarza, w którym opisana została historia życia Medarda. Mnich jako narrator opowiada w swoich zapiskach o zetknięciu się z manuskrypcem zawierającym „rozmaite rysunki, zwłaszcza zaś pewną historię, do której [malarz – A.K.H.] dopisywał po kilka ustępów za każdym przybyciem”¹³³ do klasztoru.

Hoffmann, podobnie jak jego poprzednicy, ukazuje proces poznania w sposób dynamiczny: poznawany stopniowo zapis z księgi życia rzuca światło na historię Medarda oraz jego rodu, odsłania także ważne dla tej postaci konteksty. Przeor klasztoru udostępnia księgę Medardowi i objaśnia mu jej znaczenie: „Poznasz związek tej księgi ze swym własnym niezwykłym losem, co już to podnosił cię w wyższą krainę cudownych wizji, już to cię strącał w pospolitość życia”¹³⁴. Napisana w języku starowłoskim i przetłumaczona przez wydawcę księga opowiada nie tyle historię życia Medarda, ile sięgające piętnastego wieku dzieje jego rodziny. Według samego Medarda spisane są w niej jego „sny”. W księdze są one wyraźniejsze – oznacza to, że jej autor miał wgląd w coś, co dla innych pozostaje zakryte: „To, co malarz napisał na końcu książki, [...] to były sny moje i przeczucia moje, tylko oddane w y r a ż n i e, w o s t r y c h zarysach, ściśle o k r e ś l o n e, w sposób przechodzący moje możliwości”¹³⁵. Forma zapisu pozostaje w opozycji do relacji ze snów, rękopis jest bowiem zapisany „małym, ledwie czytelnym, wielobarwnym pismem”¹³⁶. Dla postaci w powieści przeglądanie książki malarza i jej zrozumienie możliwe jest pod warunkiem posiadania pewnego zasobu wiedzy. Przeorowi wszystko w tej książce wydawało się jedynie „zawikłaną bazgraniną; niedokładnym szkicem fantastycznego malarza”¹³⁷, i stało się dla niego zrozumiałe dopiero wówczas, gdy Medard wypowiedział się ze swej przeszłości. Niezwykłość postaci malarza tłumaczy możliwość wglądu w jaźń mnicha Medarda: „Nikt nie zauważył u niego [malarza – A.K.H.] zwykłych funkcji życiowych. Nie widziałem też

¹³² Por. N e l l e s, dz. cyt., s. 270.

¹³³ H o f f m a n n, *Diable eliksiry*, s. 289.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Tamże, s. 291.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Tamże, s. 290.

nigdy – mówi przeor – by pisał lub rysował, a przecież w książce, którą tylko czytał za każdym razem, gdy zaglądał do nas, przybywało coraz więcej zapisanych kartek”¹³⁸. Zapis kończy uwaga wydawcy, który nie potrafi odcyfrować dalszych liter i przechodzi do zapisków kapucyna Medarda¹³⁹. Powieść zamykają słowa brata Spirydiona, który „kart żywota brata Medarda”¹⁴⁰ nie czytał, dodaje jedynie, że znane mu są „okoliczności jego śmierci”¹⁴¹.

*

Czytanie księgi życia przypomina przeglądanie „księgi świata”, poznanie „języka natury” wraz z jej „szyframi” i „hieroglifami”. W *Strażach nocnych* oznacza groteskową grę przede wszystkim z czytelnikiem, czytelnik-narrator z kolei w procesie lektury dekonstruuje literackie konwencje ironii romantycznej i poezji uniwersalnej, ogłaszając tym samym koniec jenajskiego romantyzmu.

Romantyczna literatura proponuje coś więcej niż powtórkę utartego motywu książki (lub książek) zmieniających życie bohatera, poddaje bowiem motyw ten modyfikacji, dzięki której dzieło literackie podlega transgresji, wykracza poza siebie.

Proces rozumienia lub nierozumienia zaszyfrowanego tekstu oraz postaci bohaterów pogrążonych w lekturze składa się na strukturę świata przedstawionego. Ów świat, za sprawą kontaktu bohatera z niezwykle księgą lub pismem, zostaje przeniesiony do jego świadomości i zsubiektywizowany. Z drugiej strony, utwory przedstawiające w fabule niezwykle książkę pomyślane są także jako dialog z ich „zewnętrznym” odbiorcą, czytelnikiem, do którego należy powtórne odczytanie zaszyfrowanego przekazu. Sposób istnienia książki jako fragmentu świata przedstawionego wpływa na proces hermeneutyczny dokonujący się w samym dziele i poza nim, c z y t a n a książka nabiera cech transgresyjnych, przekracza samą siebie i domaga się zintegrowania ze świadomością swego zewnętrznego odbiorcy. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku książek z jakiegoś powodu niedokończonych. Jürgen Nelles zauważa, że nieprzypadkowo powieść *Lucinde*¹⁴² Schlegla (z roku 1799) czy Novalisa *Uczniowie z Sais* i *Henryk von Ofterdingen* istnieją jako dzieła nieukończone – pozostały one, podobnie jak koncepcja księgi idealnej, niezrealizowanym

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Por. tamże, s. 315.

¹⁴⁰ Tamże, s. 374.

¹⁴¹ Tamże, s. 373.

¹⁴² Zob. F. S c h l e g e l, *Lucinde. Ein Roman*, Holzinger, Berlin 2016 (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Roman/Lucinde>).

konstruktem myślowym¹⁴³. Ta fragmentaryczność, niezależnie od jej przyczyn, stanowi odbicie romantycznej idei nieskończonej aproksymacji ku Absolutowi, której efekt – z racji niemożliwego do osiągnięcia celu – musi pozostać fragmentem.

Kryzys języka, który w tym kontekście nie pozostaje drugorzędny, stanowi konsekwencję kryzysu poznania – skoro nie można dotrzeć do Absolutu, to opis czegoś, co wykracza poza empiryczne i racjonalne poznanie, jest zadaniem niewykonalnym. Niemniej jednak obecna w kulturze potrzeba czytania – od czasów Lutra współlistniejąca z dezyderatem samodzielności lektury (zwłaszcza Pisma Świętego i zwłaszcza w odniesieniu do protestantów) – wzmacnia rolę odbiorcy, który zostaje skonfrontowany z założoną z góry polisemią tekstu. To podwójna aporia: i pisaniu, i czytaniu towarzyszy dążenie do ogarnięcia nieosiągalnej całości.

¹⁴³ Pracę Hardenberga nad tymi powieściami przerwała jego śmierć. Por. N e l l e s, dz. cyt., s. 244.