

Agnieszka K. HAAS

CIEMNOŚCI PEŁNE ŚWIATŁA
Niemiecka literatura i malarstwo
przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku
wobec problemu (samo)poznania

W myśleniu o świetle i ciemności jako przeciwnych biegunach ważną rolę odgrywało przeświadczenie o teleologicznym porządku dziejów, a w konsekwencji – przekonanie, że utracona niegdyś jedność świata zostanie odzyskana. W poglądach niektórych myślicieli i poetów przekonanie to ściśle wiąże się z religijnym podejściem do natury jako objawienia i do historii jako boskiego porządku.

Związek światła z procesem epistemologicznym odzwierciedla semantyka wielu języków. Wyrazy i zwroty odwołujące się do światła, a nawet wyrażenia należące do tego pola semantycznego (na przykład „jasny” czy „klarowny”), używane są w znaczeniu przenośnym jako konceptualne metafory rozumienia. W języku polskim są to czasowniki lub wyrażenia takie, jak: „naświetlić”, „wyjaśnić”, „rozjaśnić”, „rzucić na coś nieco światła”, „oświecić”, w języku niemieckim podobne znaczenie mają wyrazy i zwroty typu: „erleuchten”, „aufklären”, „erklären”, „Licht werfen”. Podobne przykłady znajdziemy także w innych językach z rodziny indoeuropejskiej. Początków występującego na poziomie semantyki związku światła z procesem poznawczym należy szukać w metafizycznym sposobie rozumienia światła, w uznawaniu go za zjawisko pochodzenia boskiego. W procesie myślenia światło wchodzi w relację z umysłem, „oświecając” go. Jest to relacja obustronna, ponieważ światłu odpowiada a priori światło poznającego je umysłu¹. W procesie intelligibilnym dochodzi do wzajemnego oddziaływania przedmiotu oświecenia (rozumu) i oświecającego go podmiotu (absolutu). Z tym procesem wiąże się paradoksalna aporia, ponieważ światło, mimo że poznawane i rozpoznawalne, pozostaje niedostępne całkowitemu poznaniu. Hans Blumenberg uważa światło za metaforę absolutną, wskazującą na Boską obecność, za nim ukrywa się bowiem owa „niedostępna dostępność rzeczy” (niem. die unzugängliche Zugänglichkeit der Dinge)².

¹ Por. K.M. W o s c h i t z, *Verborgenheit in der Erscheinung. Mystagogie und Spiritualität des Johannesevangeliums*, Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2012, s. 244.

² Cyt. za: W o s c h i t z, *Verborgenheit in der Erscheinung*, s. 250. Por. H. B l u m e n b e r g, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, „Studium Generale” 10(1957), s. 433. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów tekstów obcojęzycznych – A.K.H.

W kulturze Zachodu istnieje także inne pole semantyczne związane ze światłem, a wyrastające, jak się wydaje, z podobnego przekonania o jego transcendentnym pochodzeniu. U Platona światło (widzialne) odsyła wprost do idei prawdy i piękna. W *Phaidrosie* Sokrates opisuje piękno jako coś, co zachwyca i oślepia. Człowiekowi, który opuścił świat duchowy, piękno i światło dane są pośrednio, jedynie w odpryskach: „Piękno więc, które [...] jest tam, wśród owych jaw i lśni, my, zszedłszy tutaj, odbieramy – najjaśniej świecące – naszym najjaśniejszym zmysłem”³.

Ów semantyczny związek światła z transcendentnym pięknem i zdolnością widzenia potwierdza etymologia i historyczny rozwój języków indoeuropejskich. Niemiecki przymiotnik „schön” („piękny”) bliski jest swoim odpowiednikom w średniowysokoniemieckim „scheone” i starowysokoniemieckim „sconi” oraz w starosaksońskim „skoni”, znaczącym „glänzend, licht, schön” („błyszczący, jasny, piękny”). Podobny znaczeniowo morfem występuje w angielskim „sheen” („połysk”), a gocki „skauns” („piękny”) pierwotnie oznaczał coś, co „daje się zobaczyć”, co „warto ujrzyć” („beschaubar, sehenswert”)⁴.

Etymologia przymiotnika „schön” wydaje się korelować z platońskim poglądem na temat piękna, ponieważ wyraz ten, chociaż odnosi się do zdolności oglądania rzeczy materialnych, spokrewniony jest z czasownikiem „schauen” („patrzyć”), którego pierwotnie używano w znaczeniu przenośnym, w odniesieniu do postrzegania nadzmysłowego⁵. Co ciekawe, czasownik „schauen” odsyła do sanskryckiego słowa „kavi”, oznaczającego mędrca i poetę⁶. Także w języku greckim wyrazy „piękny” i „świecić się” albo „ukazywać się” były ze sobą etymologicznie związane⁷.

Platon podkreślał rolę zmysłu wzroku na pierwszym etapie procesu poznania: „Z wrażeń bowiem, które ciało przekazuje, s t r u m i e ń w z r o k o w y «razi» najostrzej, a i tak [wrażenia te – A.K.H.] leżą poza jego zasięgiem”⁸. Myślenie o pięknie odnosił on do światła materialnego oraz niepoznawalnego światła świata idei. O epistemologicznej niedostępności tego świata przypo-

³ P l a t o n, *Phaidros*, 250 D, tłum. E. Zwolski, Aureus, Kraków 1996, s. 86n. (Wyróżnienia w cytatach – A.K.H.).

⁴ F. K l u g e, hasło „Schön”, w: tenże, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Karl J. Trübner, Straßburg 1898, s. 351.

⁵ Por. J. J a c o b, *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*, De Gruyter, Tübingen 2007, s. 113.

⁶ Por. F. K l u g e, hasło „Schauen”, w: tenże, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, s. 334.

⁷ Por. J. H a l f w a s s e n, *Schönheit und Bild im Neuplatonismus*, w: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, red. V. Olejniczak Lobsien, C. Olk, De Gruyter, Berlin 2007, s. 43.

⁸ P l a t o n, dz. cyt., 250 D, s. 87.

mina ukazana w *Państwie*⁹ alegoria jaskini, miejsca, z którego ogląda się cienie rzeczywistości. Hans Blumenberg traktuje mit jaskini jako metaforę absolutną, w dialogu Platona odsyłającą do „elementarnego procesu ludzkich dziejów”¹⁰, których istotą jest wyjście z „podziemnego mroku”¹¹. Blumenberg zauważa dynamiczność interpretacji platońskiej jaskini, z której gnoza i patrystyka uczyniły miejsce „procesu soteriologicznego”¹², nastającego jako „światło w jaskini”¹³.

KRYZYS ŚWIATŁA?

Nawiązania do chrześcijańskiej metafizyki i metaforyki zawierające motyw światła odnajdujemy w utworach literackich każdej epoki¹⁴. Ich przegląd w ramach tego artykułu byłby trudny do zrealizowania, a wynik dość przewidywalny. Bardziej interesujący wydaje się szczególnie aspekt ukazywania światła w niemieckiej literaturze przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku – zestawienie światła z ciemnością, prowadzące do zatarcia granic między nimi, a nawet do ich dialektycznego połączenia.

Wiek osiemnasty był nie tylko wiekiem rozumu, ale i jego kryzysu, który dobrze ilustrowała platońska alegoria jaskini. Aporię poznania humorystycznie ujął przywołany przez Hansa Blumenberga niemiecki pisarz z przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku Jean Paul Richter, przedstawiając świat jako „c i e m n ą i z b ę (*camera obscura*), w którą promień wnosi i maluje odwrócone i ściśnione obrazy izby piękniejszej”¹⁵.

Pod koniec osiemnastego wieku recepcja pism Platona była w istocie intensywna: ukazywały się przekłady i komentarze¹⁶ oraz literackie i filozoficzne nawiązania do jego dialogów, zwłaszcza *Uczty*, *Timaios* i *Phaidrosa*, niewolne jednak od neoplatońskich naleciałości. W obiegu znajdowały się zarówno pisma

⁹ Por. t e n ż e, *Państwo*, 514 A-517 A, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa 1991, s. 63-67.

¹⁰ H. B l u m e n b e r g, *Mit a metaforyka*, w: tenże, *Paradygmaty dla metaforologii*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017, s. 144.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 145.

¹⁴ Starożytne kosmologie odnosiły światło słoneczne do wyobrażeń na temat bogów. Ówczesni filozofowie uznawali je za coś boskiego bądź za zjawisko naturalne, bądź też za czystą świetlistą istotę. Duchy, demony i dusze traktowane były jako mniej lub bardziej czyste duchy światłości.

¹⁵ H. B l u m e n b e r g, *Metaforyka prawdy i pragmatyka poznawcza*, w: tenże, *Paradygmaty dla metaforologii*, s. 30.

¹⁶ Friedrich Schlegel i Friedrich Schleiermacher podjęli próby krytycznego wydania jego dzieł w niemieckim przekładzie. Schleiermacher włączył elementy filozofii autora *Timaios* do własnej koncepcji hermeneutyki.

żyjącego w trzecim wieku naszej ery Plotyna, jak i renesansowego filozofa Marsilia Ficina¹⁷, interpretującego pisma Platona w duchu chrześcijańskim. Neoplatońskie wyobrażenia dotyczące związku świata materialnego z duchowym przeniknęły do literatury i filozofii wcześniej – znał je Immanuel Kant, a także Johann Gottfried Herder i Johann Wolfgang Goethe. Dwaj ostatni, w oparciu o pisma Anthony’ego Ashley-Coopera trzeciego hrabiego Shaftesbury i Fransa Hemsterhuisa wypracowali nowe koncepcje natury¹⁸. Także dla przedstawicieli idealizmu niemieckiego pisma Shaftesbury’ego i Hemsterhuisa były ważnym punktem odniesienia – korzystali z nich Johann Gottlieb Fichte i Friedrich Wilhelm Schelling, najważniejsi inspiratorzy romantycznej literatury i sztuki.

Oświeceniowa i klasyczna fascynacja światłem – także rozumianym metaforycznie – zaczyna z czasem słabnąć, ustępując miejsca zainteresowaniu ciemnością i nocą. Można by zaryzykować tezę, że kryzys rozumu, którego możliwości poznawcze okazały się ograniczone, skutkuje „odejściem” światła z literatury i malarstwa oraz „nastaniem” jego przeciwieństwa. Wzrost zainteresowania nocą, który miał miejsce około roku 1800, nie stanowi jednak – jak mogłoby się wydawać – wyrazu sprzeciwu wobec oświeceniowej metaforyki światła, ale związany jest z próbą wykorzystania przeciwieństw w celu osiągnięcia pełnego poznania¹⁹. Ów proces zostaje uzupełniony o (irracjonalne? niejasne?) elementy, które oświecenie odrzucało – o „ciemną” stronę ludzkiej psyche: emocje, subiektywne odczucia, niezwykłe stany świadomości.

Zdano sobie sprawę, że proces poznania zachodzi nie tyle w pełnym świetle, ile w „jaskiniowych głębinach”²⁰, jak ujął to Hans Blumenberg. Blumenberg dostrzega jeszcze inną prawidłowość, którą odsłania alegoria jaskini: człowiek nie przebywa w pełnym świetle, ale trwa „przy minimum światła”²¹, jego naturalnym otoczeniem są właśnie jaskiniowe głębiny. Może dlatego wielu myślicieli przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku uznało, że

¹⁷ Ficina komentarz do *Uczty* cieszył się popularnością wśród studentów Instytutu Tybińskiego: Hegla, Schellinga i Hölderlina.

¹⁸ Zob. *Platonrezeption*, w: *Hölderlin und der Deutsche Idealismus. Dokumente und Kommentare zu Hölderlins philosophischer Entwicklung und den philosophisch-kulturellen Kontexten seiner Zeit*, t. 1, *Tübinger Stift (1788-1793)*, oprac. Ch. Jamme, F. Völkel, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 2003, s. 134-168 (por. s. 134n., 139).

¹⁹ Pogląd ten odnosi się do *Hymnów do nocy* Novalisa (zob. N o v a l i s (F. von Hardenberg), *Hymny do nocy*, tłum. A. Lam, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2016) oraz jego eseju *Christenheit oder Europa* (zob. t e n ż e, *Chrześcijaństwo albo Europa*, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykova, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 209-227). Zob. Ch. S e n k e l, *Die Macht der Phantasie und der theologische Diskurs*, w: *Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik. Akten des internationalen Schleiernacherkongresses 2015*, red. A. Scheliha, J. Dierken, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, s. 485-508 (por. s. 494).

²⁰ B l u m e n b e r g, *Metaforyka prawdy*, s. 144.

²¹ Tamże, s. 144.

noc – do niedawna kojarzona z niewiedzą, którą należało zwalczać „oświeceniowymi” metodami – lepiej wyraża złożoności samopoznania.

W myśleniu o świetle i ciemności jako przeciwległych biegunach ważną rolę odgrywało także przeświadczenie o teleologicznym porządku dziejów, a w konsekwencji – przekonanie, że utracona niegdyś jedność świata zostanie odzyskana. W poglądach niektórych myślicieli i poetów przekonanie to ściśle wiąże się z religijnym podejściem do natury jako objawienia i do historii jako boskiego porządku. Stanowisko takie wyrażali na przykład chiliastycznie nastawieni do historii pietyści (jak Friedrich Oetinger), postrzegający proces historyczny soteriologicznie i eschatologicznie. Podobnie myśli poeta Friedrich Hölderlin, który chiliizm przekuwa w wartość estetyczną, dokonując daleko idącej syntezy mitycznych postaci Herkulesa i Dionizosa z Chrystusem. Noc historii i teraźniejszości rozumie Hölderlin na kształt gnostyckiej apokatastazy, jako zapowiedź przemiany dziejów, którą w przyszłości zwieńczy nadejście wybawcy (niem. Retter) i nastanie wiecznego światła. Z kolei Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, znany jako Novalis, w symbolice nocy dostrzega nie tylko symbol śmierci oraz czas snu, miłości, odurzenia i szaleństwa, ale także porę sprzyjającą poetyckiemu natchnieniu. W nocy, którą nazywa „królową”²², widzi bramę do innego świata i do absolutnego światła. Inaczej symboliką światła posługuje się Goethe, który – jak wynika z fragmentów drugiej części *Fausta*²³ – nie pozostaje obojętny na nowe koncepcje estetyczne, ale rozumie je w odmienny sposób.

Wydaje się, że twórców przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia, niezależnie od stylu i koncepcji estetycznych, jakim hołdowali, łączyło (nieskończone) dążenie do uchwycenia istoty świata, tego, co – jak mówi Faust – „wewnętrzne siły świata w jedno sprzęga”²⁴. Poszukiwanie boskiej jedni, Wszystkiego i Jednego, pragnienie powrotu do jedności. znajduje odzwierciedlenie w sposobach podejścia do opozycji światło–ciemność, która już we wcześniejszych ujęciach filozoficzno-literackich – u Herdera i Goethego, a później u romantyków – uległa częściowemu lub całkowitemu zniesieniu.

PÓLMROK I NOC W MALARSTWIE CASPAR DAVID FRIEDRICH I PHILIPP OTTO RUNGE

Zestawianie światła z ciemnością w malarstwie początku dziewiętnastego wieku nie jest estetyczną nowością. Już na obrazach barokowych mistrzów –

²² N o v a l i s, *Hymny do nocy*. Publikacja w „*Athenaeum*” 1800, nr 1, w: tenże, *Hymny do nocy*, s. 10.

²³ Zob. J.W. G o e t h e, *Faust. Część I i II*, tłum. F. Konopka, PIW, Warszawa 1977.

²⁴ Tamże, cz. 1, scena „Noc”, w. 385, s. 48.

z Rembrandtem na czele – oglądamy światła rozpraszające mrok, eksponujące transcendentny charakter przedstawianych zjawisk²⁵. Od połowy osiemnastego wieku w pejzażach ze światłem słonecznego dnia zaczynają konkurować cienie i półcienie. Szwajcarski malarz Caspar Wolf odchodzi od technik typowych dla klasycyzmu i rokoka, od wyraźnie zarysowanych konturów krajobrazu, preferując łagodne przejście światła w mrok i odcienie szarości. W półmroku jaskiń, w cieniu skał mającą drobne ludzkie postaci, bezradne wobec wzniosłości otaczającej je natury. W obrazach Wolfa można dostrzec zapowiedź symbolicznego podejścia do naturalnego krajobrazu, który implicite staje się częścią duchowej całości. Malarze romantyczni Philipp Otto Runge, Carl Gustaw Carus i Caspar David Friedrich – każdy na swój sposób – dokonują ikonizacji pejzażu, nie traktując go jako odwzorowania świata, ale jako zasłonę, za którą ukrywa się metafizyczna tajemnica.

Przykładem obrazu, w którym Friedrich wykorzystał neoplatonicki motyw światła spływającego z nieba i przenikającego ziemskie ciemności, jest *Krzyż w górach* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1808)²⁶. Jego religijną wymowę ewokuje krzyż umieszczony centralnie na szczycie góry, ale także elementy pejzażu, którym malarz nadał symboliczne znaczenie (il. 1). Gloryfikacja natury i powiązanie jej z chrześcijaństwem stały się przedmiotem zarówno krytyki, jak i uznania dla obrazu Friedricha.

Za pomocą gry światła i ciemności Friedrich ukazuje przemijalność życia i tęsknotę za nieskończonością. Jego obrazy cechuje typowy dla romantyków synkretyzm wynikający z połączenia panteistycznie i neoplatonicko pojmowanej natury z symboliką chrześcijańską. Ów synkretyzm, choć daleki od synkretyzmu konfesyjnego, stał się osiągalny dzięki uniwersalnej symbolice światła i ciemności. Zarówno cykliczne odradzanie się przyrody, jak i towarzysząca mu linearna dynamikę ludzkiego życia Friedrich traktuje jako tajemnicę, której przypisane są ciemne barwy. W wielu swych dziełach „skończone” elementy krajobrazu, w którym dominują ciemne kolory, przeciwstawia „nieskończoności” jaśniejszego nieba. Oddalony od ludzkich postaci horyzont przybliży do ukrytej w naturze Boskości, a zarazem sprawia wrażenie, że jej poznanie jest niemożliwe. W postaciach ludzkich malarz również akcentuje ich tajemnicę: z jednej strony, odwrócone tyłem, zapatrzone w daleki horyzont, pozostają nierozpoznawalne dla odbiorcy, z drugiej zaś – wpatrując się w mrok, nie potrafią go zgłębić²⁷.

²⁵ Warto na marginesie wspomnieć o pracach gdańskiego malarza Hermana Hana (1574-1628). Jego *Pokłon Pasterzy* (1612), znajdujący się w pocysterskiej bazylice Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Pelplinie, ukazuje pięć rodzajów światła rozjaśniających ciemności. Centralną, najjaśniejszą postacią jest Dzieciątko Jezus.

²⁶ Obraz znajduje się w Galerii Nowych Mistrzów w Dreźnie.

²⁷ Przykładem jest powstały w latach 1808-1810 obraz *Mnich nad morzem* (*Der Mönch am Meer*, Alte Nationalgalerie, Berlin), który już za życia Friedricha doczekał się różnorodnych interpretacji i burzliwie prowadzonych dyskusji (il. 2).

Zdaniem Norberta Wolfa emblematyczna topografia obrazów Friedricha wywodzi się z „odłamu malarskiej tradycji XVIII w. oraz pism Jakuba Böhmego”²⁸. Sieć związków sztuki i literatury z myślą tego siedemnastowiecznego mistyka jest około roku 1800 znacznie bardziej rozbudowana.

W roku 1801 Friedrich poznał na Rugii malarza Philippa Ottona Rungego oraz jego niegdysiejszego nauczyciela Ludwiga Gottharda (Theobula) Kosegartena, protestanckiego kaznodzieję, teologa i poetę, znawcę mistyki Böhmego. Kosegarten dawał wyraz swemu umiłowaniu natury i pasji kaznodziejskiej, wygłaszając kazania w plenerze, na klifach wyspy. Kierował je do rybaków niemogących brać udziału w niedzielnych nabożeństwach. Była to „praktyczna” synteza religii chrześcijańskiej i admiracji natury²⁹.

Twórczość artystyczna Rungego to kolejny przykład łączenia symboli chrześcijańskich z panteizmem, platonizmem i mistyką, wykorzystania kontrastu światła i ciemności oraz syntezy wątków wywodzących się z różnych koncepcji filozoficznych. Estetyczno-mistyczna koncepcja malarstwa Rungego, nazywającego siebie apostołem nowej romantycznej religii³⁰, zakładała, że dzieło sztuki umożliwia komunikowanie „nieskończoności boskiego światła”³¹ z fizycznością człowieka zależnego od procesów zachodzących w naturze. Artystyczna teologia malarza polegała na poszukiwaniu dostępu do prawdziwego źródła światła emanującego z Boga i Słońca³², na traktowaniu ziemskiej rzeczywistości jako mroku rozświetlanego blaskiem Absolutu. Wskutek tego rozświetlenia czerń stawała się szarością, a biel przechodziła w odcienie szarości, tak że w zakresie barw powstawała symboliczna synteza świata materii i transcendencji. Na tym przekonaniu zasadzała się koncepcja barw zwana „Farben-Kugel”³³, nad którą Runge zaczął pracować w roku 1806. Podczas gdy według Newtona, uważającego czerń za nieobecność światła, a biel za symptom jego obecności, wszystkie barwy poza czernią i bielą oraz szarością powstają z załamania światła, Runge w centrum skali, między bielą a czernią umieścił szarość, w której zatracala się różnica między światłem a ciemnością. Doświadczenie naukowe połączył Runge z symboliką chrześcijańską, w której przeciwległe bieguny skali barw – czerń (oznaczająca ciemność) oraz biel (rozumiana jako światło) – stanowiły najważniejsze elementy. Powstanie barw uważał za efekt aktu stworzenia

²⁸ N. W o l f, *Caspar David Friedrich: 1774-1840: The Painter of Stillness*, tłum. K. Williams, Whitley Chapel-Taschen GmbH, Köln 2003, s. 35.

²⁹ Por. L.M. H o l m e s, *Caspar David Friedrich*, w: tenże, *Kosegarten's Cultural Legacy: Aesthetics, Religion, Literature, Art, and Music*, Peter Lang Publishing, New York 2005, s. 123.

³⁰ Por. tamże.

³¹ Tamże.

³² Por. tamże, s. 124.

³³ Zob. Ph.O. R u n g e, *Farben-Kugel, oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben*, Friedrich Perthes, Hamburg 1810.

świata i światła³⁴. Z drugiej strony estetyczna koncepcja Rungego wraz z jej centralnymi pojęciami światła i ciemności wiązała się z problemem poznania. Zarówno bowiem absolutne światło, jak i absolutna ciemność musiały pozostać niewidoczne dla człowieka, a więc i niezrozumiałe. Wobec tych dwóch biegunów – bieli i czerni – kolor pełnił funkcję pośredniczącą, tylko w barwie w sposób widoczny mogło objawiać się absolutne światło³⁵.

W malarstwie Rungego symbolicznie ukazywana była również cykliczność pór dnia – odsłaniała metafizyczną stronę natury i historii. Artysta ten zrezygnował z – dominującego w twórczości Friedricha – realistycznego pejzażu na rzecz jego ikonizacji. Symboliczne arabeski w wieloznaczny sposób podkreślały związek świata ducha i materii oraz eschatologicznie pojęte zwycięstwo światła nad ciemnością.

W latach 1807-1808 Runge tworzy dwie wersje obrazu *Poranek (Der Morgen)*³⁶, planowanego jako część cyklu *Cztery pory dnia*. Dominantą obrazu jest walka światła z ciemnością. W centrum, pomiędzy niebem a ziemią, unosi się w położeniu wertykalnym otoczona blaskiem kobieca postać – Wenus lub Aurora, trzymająca w wyciągniętej ku górze ręce niebieską lilię. Wokół lili i nad nią malarz umieścił putta. W części dolnej, poza ramą główną, ukazane zostało zaćmienie Słońca, a w dole samego obrazu – leżące na ziemi niemowlę (il. 3).

Centralna pozycja świetlistej kobiecej postaci, która niczym axis mundi spina duchową i ziemską rzeczywistość, stanowi dominantę tematyczną dzieła. Początkowo Runge wyjaśniał, że postać przedstawia Wenus – Gwiazdę Poranną³⁷. W tradycji platońskiej Gwiazda Poranna również kojarzona była z boginą miłości, Afrodytą Uranią, uosobieniem miłości jako „zasady kosmogonicznej”³⁸. Frank Büttner zauważa, że neoplatonizm ukazywał gwiazdę tę jako Wenus Celestis, uosobienie duchowej lub niebiańskiej miłości. Z wcześniejszych prac Rungego wynika, że te wyobrażenia były mu znane³⁹. Ponieważ tematem obrazu jest jednak nie tyle miłość, ile wschodzące światło, kobieca postać wydaje się raczej przedstawiać Aurorę⁴⁰.

Büttner, powołując się na list brata Rungego, Daniela, sugeruje, że owa postać to Maryja⁴¹, nie tylko bowiem przypomina oglądaną wcześniej przez

³⁴ Por. S. P ü t z, „Aufhebung aller Individualität” – Die Farbe Grau bei Philipp Otto Runge im Kontext seiner religiösen Anschauung, w: *Die Farben der Romantik. Physik und Physiologie, Kunst und Literatur*, red. W. Pape, De Gruyter, Berlin–Boston 2014, s. 63n.

³⁵ Por. tamże, s. 64.

³⁶ Por. F. B ü t t n e r, *Im Licht des Morgens*, w: tenże, *Philipp Otto Runge*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2010, s. 109.

³⁷ Por. tamże, s. 111.

³⁸ Tamże, s. 112.

³⁹ Por. tamże.

⁴⁰ Por. tamże.

⁴¹ Por. tamże.

malarza *Madonnę Sykstyńską* Rafaela, ale także opisaną w Apokalipsie św. Jana „niewiastę obleczoną w słońce” (Ap 12,1), która porodziła Syna (por. Ap 12,5)⁴². Pómnaga postać ma w sobie jednak wiele erotyzmu, co nie pozwala jednoznacznie jej określić. W dole obrazu (podobnie jak na innym swoim obrazie, *Odpoczynek podczas ucieczki*⁴³ – il. 4) umieścił postać nowonarodzonego dziecka przypominającego Jezusa. Jako Maryję interpretowali kobietą sylwetkę także romantycy. W roku 1807 Joseph Görres wygłosił wykład o *Poranku*, w którym Aurorę uznawał za eschatologiczny symbol „nowego czasu”⁴⁴.

Runge sam interpretował niektóre elementy tego obrazu. W liście do Goethego wyjaśniał na przykład: „Tu Słońce chowa się za Ziemię, a duchy budzą się i poprzez roślinność wnikają do nowego świata”⁴⁵. Zwycięstwo światła nad ciemnością było motywem teozofii Böhme, którego rozprawa *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang. Beschreibung der Natur; Wie Alles gewesen und im Anfang worden ist*⁴⁶ [*Aurora*] z roku 1612 zainspirowała Rungego. Malarz zetknął się z mistycyzmem Böhme najprawdopodobniej za pośrednictwem wspomnianego Kosegartena. Według Franka Büttnera miał poznać teozofię zgorzeleckiego filozofa w roku 1803, dzięki Ludwigowi Tieckowi⁴⁷. Według innych źródeł mogło to mieć miejsce rok wcześniej⁴⁸. Podobnie jak Friedrich, Runge utrzymywał liczne kontakty z intelektualistami kręgu jenajskiego, między innymi z Tieckiem, który około roku 1792 odkrył pisma Böhme i przyczynił się do wzrostu zainteresowania tym mistykiem⁴⁹.

⁴² Por. tamże, s. 113.

⁴³ *Ruhe auf der Flucht*, 1805-1806, Hamburger Kunsthalle.

⁴⁴ Zob. R. L i t t l e j o h n s, *Aurora. Überlegungen zu einem Topos der literarischen und malerischen Romantik in Deutschland*, w: *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin*, red. K. Feilchenfeldt i in., Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006, s. 386-396 (por. s. 390). O tym, że symbolika Aurory może wskazywać na postać Maryi, świadczy fakt, że w wydanej w roku 1832 drugiej części *Fausta* Goethe, odwołując się do Nowego Testamentu, nazywa Maryję ideałem łaskawości i piękna. Wykorzystuje przy tym powiązany z nią, a obecny w Apokalipsie, symbol światła i odnoszący się do Maryi symbol jutrzeńki: „Skłońże, skłońże, / Ty strojna w zorze, / Twe skronie hoże / Nad szczęsnych mych spełnieniem snów!” (G o e t h e, *Faust*, cz. 2, akt V, scena „Góry i przepaści”, w. 12062-12065, s. 472n.) Symbolika światła wpisana jest u Goethego także w ideał kobiecości jako boskości w żeńskiej odsonie, na przykład w słynnym zakończeniu drugiej części *Fausta*: „Wieczna kobiecość nas / Pociąga hen” (tamże, w. 12103n., s. 474).

⁴⁵ B ü t t n e r, dz. cyt., s. 111.

⁴⁶ Zob. J. B ö h m e, *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang*, oprac. G. Wehr, Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau 1977 (wydanie polskie: t e n ż e, *Aurora czyli Jutrzeńka o poranku* tłum. A. Pańta, Polskie Stowarzyszenie Eurooper, Zgorzelec 1998).

⁴⁷ Por. B ü t t n e r, dz. cyt., s. 14.

⁴⁸ Por. P ü t z, dz. cyt., s. 64.

⁴⁹ Por. L i t t l e j o h n s, dz. cyt., s. 389.

W teozofii Böhme, łączącej elementy teologii z neoplatonizmem, Bóg ukazywany był jako jedność wszelkich przeciwieństw⁵⁰. Niemiecki mistyk, podobnie jak orficy i Hezjod, wiązał początek stworzenia z ciemnością i chaosem, z których miało wyłonić się światło. Traktował wschód Słońca jako boskie Objawienie, wschodzącą Jutrzenkę jako znak „wtargnięcia boskiego światła w ciemność”⁵¹ i zwycięstwa „Bożej łaski nad złem, światła nad ciemnością”⁵².

Myśl Böhme stanowiła też inspirację wspomnianej wyżej koncepcji Farben-Kugel, a zwłaszcza wyodrębnienia trzech podstawowych barw: niebieskiej, żółtej i czerwonej. Barwy te Runge kojarzył również z Trójcą Świętą⁵³.

Rungego koncepcja powstawania barw częściowo zbliżona była do poglądów Goethego, który w pracy *Farbenlehre* [„Nauka o barwach”]⁵⁴ twierdził – także wbrew Newtonowi – że kolory nie powstawały przez załamanie światła, ale za sprawą działania biegunowych sił światła i ciemności. Skala barw autora *Poranka* zaczęła obowiązywać w estetyce dojrzałego romantyzmu, gdy wygasła typowa dla wczesnej fazy romantyzmu fascynacja nocą, a czern zastąpiono szarością⁵⁵.

„HYMNY DO NOCY”

„Któż z żyjących [...] nie kocha wszechradującego światła – z jego kolorami, jego promieniami i falami; jego łagodną wszechobecnością w postaci budzącego dnia. [...] Niczym król ziemskiej natury wzywa ono każdą siłę do niezliczonych przemian [...]. Sama jego obecność objawia wspaniałość królestw świata”⁵⁶ – mówi liryczne „ja” w pierwszym z sześciu *Hymnów do nocy*. „Ja zaś zwracam się w inną stronę, ku świętej, niewypowiedzianej, tajemniczej nocy”⁵⁷, wyznaje dalej.

⁵⁰ Por. B. P r a g e r, *Light and Dark: The Paintings of Philipp Otto Runge*, w: tenże, *Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images*, Camden House, Rochester, New York, 2007, s. 123.

⁵¹ L i t t l e j o h n s, dz. cyt., s. 387.

⁵² Tamże. Warto dodać, że walka światła z ciemnością była popularną metaforą wewnętrznego konfliktu, który częściowo, według Brada Pragera, można było odnaleźć w filozoficznym systemie Fichtego jako konflikt między „ja” i „nie-ja”. Por. P r a g e r, dz. cyt., s. 123.

⁵³ Por. P ü t z, dz. cyt., s. 64.

⁵⁴ Zob. J.W. G o e t h e, *Zur Farbenlehre*, t. 1-2, Cotta, Tübingen 1810.

⁵⁵ Przykłady zainteresowania szarością można odnaleźć u przedstawicieli dojrzałego romantyzmu, na przykład w twórczości E.T.A. Hoffmanna. Zob. I. M ü l d e r - B a c h, *Das Grau(en) der Prosa oder: Hoffmanns Aufklärungen. Zur Chromatik des Sandmann*, w: „*Hoffmanneske Geschichte*”. *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, red. G. Neumann, A. von Bormann, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, s. 199-222 (por. s. 209).

⁵⁶ N o v a l i s, *Hymny do nocy. Publikacja w „Athenaeum” 1800*, nr 1, s. 9.

⁵⁷ Tamże.

Mimo że powstanie tych utworów związane było z bolesnym doświadczeniem – Novalis przeżywał śmierć swojej kilkunastoletniej narzeczonej, Sophie von Kühn – cyklu nie należy traktować jako literackiej autoterapii ani biograficznego zapisu cierpienia. Mogło ono wprawdzie tracić swój destrukcyjny impet dzięki wyeksponowaniu w hymnach tęsknoty za nocą i podkreśleniu jej kojącego działania, niemniej dzieło to należałoby czytać przede wszystkim jako estetyczny manifest wczesnego romantyzmu. Zbiór sześciu hymnów, utrzymany w rytmicznej prozie, a częściowo napisany wolnym wierszem wydał Novalis trzy lata po śmierci ukochanej, w roku 1800, w czasopiśmie „Atheneum”. Wersji wierszowanej, powstałej około roku 1799 nie opublikował, usunął z niej także szczegóły biograficzne. Utwory Novalisa wpisywały się w tradycję literacką łączącą temat śmierci z miłością i boskością. Inspiracji było kilka: *Myśli nocne*⁵⁸ Edwarda Younga, neoplatonizm Herdera, *Romeo i Julia* Szekspira; elementy religijne przejął Novalis także z tekstów pietystycznych i mistycznych⁵⁹.

Poeta ukazuje noc w jej dwoistej naturze, oddziałującej na człowieka w sposób zarówno negatywny, jak i pozytywny. Pierwsze zetknięcie z nocą wywołuje tęsknotę za światłem, ale stopniowo nastawienie do niej się zmienia: w końcowej części pierwszego hymnu hymniczne „ja” odnajduje w nocy poczucie bezpieczeństwa i ukojenie. To właśnie jej, „królowej świata, wysokiej zwiastunce świętych światów, opiekunce szczęsnej miłości”⁶⁰, przypisane są wszystkie misje istotne dla ludzkości. Nieżyjąca ukochana, określona mianem „wdzięcznego słońca nocy”⁶¹, jest tą, która objawiła poecie noc „jako życie”⁶². Miłość i rozdzielenie przez śmierć wywołują pragnienie połączenia się ze zmarłą w sferze duchowej („bym napowietrzny ściślej zmieszał się z tobą”⁶³). To pragnienie jako pierwsze pojawia się po stracie. Tęsknotę do miłosego zjednoczenia można uznać za swego rodzaju dążenie do syntezy przeciwieństw. Dążenie to będzie pojawiać się w dalszych częściach cyklu, prowadząc do syntezy totalnej, do zjednoczenia światła i nocy, zapowiadającego zniesienie granic i powrót do utraconej jedności, do „wiecznej poślubnej nocy”⁶⁴. W ten sposób przeżycie indywidualne staje się impulsem dążenia do uniwersalnej syntezy bytów, mającej charakter mityczny.

⁵⁸ Zob. E. Young, *Myśli nocne. Treny, albo myśli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności. Sąd Ostateczny. Poema. The Complaint: or Night-thoughts on Life, Death & Immortality. Poem on the Last Day*, red. H. Krukowska i in., tłum. F. Rydzewski, F.K. Dmochowski, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016.

⁵⁹ Zob. G. Schulz, *Hymnen an die Nacht 1799-1800 [Kommentar]*, w: *Novalis Werke*, oprac. G. Schulz, C.H. Beck Verlag, München 1981, s. 621n.

⁶⁰ Novalis, *Hymny do nocy. Publikacja w „Athenaeum” 1800*, nr 1, s. 10.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

Świat pełen światła ukazany w *Hymnach do nocy* istnieje w czasie minionym. Myśl o utraconej harmonii świata zaczerpnął Novalis z *Bogów Grecji*⁶⁵ Friedricha Schillera. W piątym hymnie odświeża pamięć o micie odejścia bogów ze świata natury, znanym z utworu Schillera. Novalis ukazuje koniec czasu greckich bogów jako porę odejścia światła: „Światło nie było już siedli- skiem bogów i znakiem niebiańskim – ci narzucili na siebie welony nocy”⁶⁶. To jednak, co dla Schillera oznaczało kres świata antycznego, wypartego przez chrześcijaństwo, co było swoistą stratą, stanowi dla Novalisa etap przemiany, wyższy stopień bytu, naznaczony narodzinami „Syna pierwszej Dziewicy i Matki”⁶⁷. Noc, która nastaje po odejściu bogów, staje się „potężnym łonem objawień”⁶⁸, do którego powracają bogowie i zapadają w sen przygotowujący ich do ponownego przyjścia i przemiany świata.

W szóstym z *Hymnów do nocy*, określając ludzkie życie jako wędrówkę „[...] na dół w łono ziemi, / Od państwa światła z dala”, tam, gdzie „niebieskie świecą brzegi”⁶⁹, jako powrót na „Ojca łono”⁷⁰ i zarazem jako drogę przypominającą przeprawę do Hadesu, Novalis odwołuje się do praczasu kojarzonego z widokiem światłości i możliwością oglądania Boga, także Boga objawiającego się w Chrystusie („[...] gdy w blasku młodości / Bóg się objawił sam”⁷¹). Owa symboliczna droga w głąb ziemi nie oznacza wędrówki ku ciemności, ale ku światłu.

Noc to czas snu i śmierci, ale też czas odnajdywania głębszych pokładów duszy, w odniesieniu do których Novalis używa pojęcia „Gemüt”⁷². To właśnie w sferze świadomości (niem. Gemüt) możliwe jest przewycięzenie przeciwności, także przeciwności światła i ciemności, ponieważ światło wyłania się z ciemności i do niej powraca. Winfried Weier zauważa, że świat światła przedstawiony przez Novalisa „zawarty jest w świecie nocy, w której we śnie, podobnie jak w doświadczeniu śmierci, daje się doświadczać jedność ja i nie- ja”⁷³. Weier wskazuje na obecną w twórczości Novalisa „emocjonalną dialektykę nocy i światła”⁷⁴, zachodzącą w głąb snu, w którym to, co zewnętrzne,

⁶⁵ Zob. F. Schiller, *Bogowie Grecji*, tłum. J.D. Minaswicz, w: *Fryderyka Schillera dzieła poetyczne i dramatyczne w najlepszych przekładach polskich zebrane przez Fr. J.A. Zippera*, Stanisławów 1905, t. 1, s. 87-90.

⁶⁶ Novalis, *Hymny do nocy*. Publikacja w „Athenaeum” 1800, nr 5, s. 16.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, nr 6, s. 20.

⁷⁰ Tamże, s. 22.

⁷¹ Tamże, s. 21.

⁷² W. Weier, *Idee und Wirklichkeit. Philosophie deutscher Dichtung*, Ferdinand Schöningh, Paderborn–München–Wien–Zürich 2005, s. 268.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże, s. 269.

integruje się z tym, co wewnętrzne: „Świat życia i światła jest zamknięty w głębinach, wyłania się z nich i do nich powraca”⁷⁵, tak że wszystkie przeciwieństwa znoszą się, życie powraca do śmierci, ta zaś staje się „wyższym objawieniem życia” („zur höheren Offenbarung des Lebens”)⁷⁶. Dialektyczne powracanie nocy i dnia nie odpowiada jednak dialektyce Georga Wilhelma Friedricha Hegla z jej trójpodziałem na tezę, antytezę i syntezę, ale polega na zatopieniu jednego w drugim („Versenkung des einen ins andere”)⁷⁷.

Novalis nie traktuje ciemności jako symbolu zła ani jako braku światła, jak ją określali przedstawiciele oświecenia, ale jako miejsce (i czas) spotkania z tym, co święte. W zniesieniu granicy między światłem a ciemnością jako wyznacznikami czasu i ludzkiego istnienia, prócz oczywistego u Novalisa odwołania do chrześcijańskiej wizji życia wiecznego, istotną rolę odgrywa wspomniany Fichteński idealizm.

DIALEKTYKA „JA” I „NIE-JA” ORAZ PODRÓŻE ROMANTYKÓW DO WNĘTRZA ZIEMI

Za konstrukcją przenikających się i wzajemnie znoszących światów idei i materii, snu i jawy, rzeczywistości i poezji manifestujących się w świadomości, kryje się przekonanie bliskie założeniom idealizmu subiektywnego, zgodnie z którym przedmioty fizyczne nie istnieją w sposób obiektywny, ale jedynie poprzez fakt ich postrzegania. W opozycji do filozofii Kanta swoją koncepcję idealizmu subiektywnego rozwinął Fichte w *Teorii wiedzy*⁷⁸, w której centralnymi pojęciami były „ja” i „nie-ja” (niem. Ich, Nicht-Ich)⁷⁹. *Teoria Wiedzy* Fichtego zasadniczo wpłynęła na wyobrażenia czasu i przestrzeni w filozofii i estetyce wczesnego romantyzmu⁸⁰. Za problematyczne w jego koncepcji

⁷⁵ Tamże, s. 268

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob. J.G. F i c h t e, *Teoria wiedzy*, tłum. M. Siemek, w: tenże, *Teoria wiedzy. Wybór pism*, tłum. M. Siemek, J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, t. 1, s. 3-463.

⁷⁹ Problemem podobnym do kwestii wzajemnej relacji „ja” i „nie-ja”, ale dotyczącym wzajemnego oddziaływania sprzecznych dążeń, a mianowicie dążenia do absolutu i do jednoczesnego jego ograniczenia, zajmował się Hölderlin w odniesieniu do platońskiego mitu o narodzinach Erosa (por. P l a t o n, *Uczta*, 202 B, 202 D, 203 A-E, 204 B., tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 67n.). Koncepcję zwaną „Wechselwirkung” rozwijał Hölderlin także w pismach teoretycznych (por. V. W a i b e l, *Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte*, w: *Fichte und die Romantik: Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre*, red. W.H. Schrader, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–Atlanta, Georgia, 1997, s. 57).

⁸⁰ Zob. M. M e n n i n g h a u s, *Raum-Chiffren der frühromantischen Philosophie*, w: *Räume der Romantik. Stiftung für Romantikforschung*, red. I. Müller-Bach, G. Neumann, Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007, s. 13-26 (por. s. 15).

uznano jednak to, że „ja” określało samo siebie i jednocześnie było uwarunkowane przez „nie-ja”, tak iż stanowiło jednocześnie przedmiot i podmiot, było skończone i nieskończone. Próby zniwelowania tej paradoksalnej opozycji okazały się mało skuteczne. Częściowo udało się Fichtemu przewyciężyć powstały problem dzięki Friedrichowi Hölderlinowi, który na przełomie 1794 i 1795 roku przebywał jako guwerner w Jenie i miał okazję słuchać wykładów filozofa. W wyniku dyskusji Fichtego z Hölderlinem pojęcie „ja” zyskało precyzyjną formułę i zostało odniesione do „ja” absolutnego, nieutożsamianego z „ja” empirycznym.

Zdaniem Novalisa, znajdującego się pod wpływem idealizmu subiektywnego, wewnątrz (jaźń) stanowi rzeczywistość sensu stricto. Aby mogło nastąpić niejako dialektyczne zniesienie opozycji między „ja” i „nie-ja”, o którym pisał Fichte⁸¹, potrzebny był pewien zabieg poetycki. Należało znaleźć obraz, który połączyłby sferę „ja” i „nie-ja”. Światło nie spełniało roli całości integrującej oba światy, funkcjonowało bowiem jako rzeczywistość zewnętrzna, reprezentowało sferę „nie-ja” dostępną w postrzeganiu zmysłowym. Owym obrazem dla Novalisa była zatem ciemność.

Proces znoszenia tych opozycji manifestuje się szczególnie wyraźnie w symbolicznych wędrówkach do wnętrza gór i jaskiń ukazanych w niedokończonej powieści *Henryk von Ofterdingen*⁸² oraz w *Hymnach do nocy*. Zanurzaniu się „ja” w głębię „nie-ja” i wchodzeniu na górę, któremu towarzyszy samopoznanie, odpowiada schodzenie w dół i wychodzenie na powierzchnię – jak wspomnieliśmy, nie są one przeciwstawne. Tak zwany ład opaczny (łac. *ordo inversus*) oddaje proces samopoznania i dochodzenia do wniosku, że celem poszukiwań jest „ja” absolutne⁸³. Ów proces ukazany zostaje w symbolicznej kąpieli Henryka w podziemnym źródle⁸⁴.

Poszukiwanie własnego „ja” w (ciemnej) podświadomości można wyjaśniać, odwołując się do odkrycia nieskończoności kosmosu. Maria Janion zauważa, że romantycy – polscy, francuscy, niemieccy – „zareagowali” na ugruntowanie przez Herdera i Goethego doktryny „kosmicznej analogii i sympatii”⁸⁵ (zjawiska zauważanego wcześniej przez alchemików i mistyków) i „dali wyraz nowożytnej ambiwalencji odczuć wobec ogromu oraz niezmiernych, przepastnych głębi kosmosu”⁸⁶. Wyposażyli naturę w osobowość

⁸¹ Por. Weier, dz. cyt., s. 268.

⁸² Zob. Novalis (F. von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, tłum. i oprac. E. Szymański, W. Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kra-ków 2003.

⁸³ Por. W. Kunicki, *Wstęp*, w: Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, s. LXXVII.

⁸⁴ Por. Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, s. 10n.

⁸⁵ M. Janion, *Kuźnia natury*, w: taż, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975, s. 251.

⁸⁶ Tamże.

i język⁸⁷, a z jej twórczości, z tego, co Janion nazywa „kuźnią”, wyprowadzili „idee-symbole-obrazy-tematy”⁸⁸, do których należały między innymi ciemność, grób, wiosenne zmartwychwstanie i ogień podziemny⁸⁹. W romantycznych wyobrażeniach zstępowanie do podziemi połączone było z odkryciem, „z ujawnieniem czegoś, co [...] nie do końca daje się ujawnić”⁹⁰. Podróż do „Środka Świata”⁹¹, czyli – jak pisze Mircea Eliade – miejsca, gdzie spotyka się niebo, piekło i ziemia, stwarza możliwość transgresji.

Dla Novalisa, notabene inżyniera górnictwa, źródłem inspiracji była alchemia – to z niej czerpał rozbudowaną symbolikę wnętrza góry. Górę i schodzenie w głąb ziemi traktował – podobnie jak alchemicy – jako symbole poszukiwania ukrytej prawdy i wewnętrznej przemiany. Novalisowi znane były między innymi pisma Johanna Baptysty van Helmonta⁹², działającego w siedemnastym wieku teozofa i alchemika, który proces dochodzenia do prawdy porównywał do snu o grobie. Prawda według van Helmonta ukryta była w jaskini, do której wcześniej nikt nie miał dostępu⁹³. Wprawdzie alchemicy postrzegali ziemię jako przeciwieństwo świata duchowego, odwrotność nieskończoności, widzieli w niej jednak także tajemnicę natury duchowej. Uważali, że ziemia ukrywa skarby, nosi w sobie, niczym w matczynym łonie, duchowe światło, jest miejscem przebywania duchów elementarnych. Nieprzypadkowo przedstawiane przez romantyków postaci demoniczne mieszkające we wnętrzu góry to demony rodzaju żeńskiego. Wprowadzenie ich do utworu uruchamiało erotyczną symbolikę kobiecego łona, obecną już w *Henryku von Ofterdingen*. Ślady tych przekonań odzywają na przykład w opowiadaniu Ludwiga Tiecka *Der Runenberg* [„Góra runiczna”]⁹⁴ czy w *Kopalniach z Falun* E.T.A. Hoffmanna⁹⁵. W tekstach tych wewnątrz góry lub kopalni rozbłyskuje magicznym, niepokojącym światłem, zstępowanie do wnętrza ziemi zaś pozostaje w związku z doznaniem niedostępnej w sferze mieszczącej, wolnej od

⁸⁷ Por. tamże, s. 253n.

⁸⁸ Tamże, s. 264.

⁸⁹ Por. tamże.

⁹⁰ Tamże, s. 273.

⁹¹ Cyt. za: J a n i o n, *Kuźnia natury*, s. 275, przyp. 53. Por. M. E l i a d e, *Symbolika środka*, tłum. H.B., „Znak” 13(1961) nr 10(88), s. 1392.

⁹² Zob. B. D o h m, *Novalis. Die Entgrenzung des Menschen durch die Erregbarkeit der Sinne*, w: tenże, *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus*, Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, s. 364-385 (por. s. 364).

⁹³ Por. F. G i e s e c k e, *Die Mystik Joh. Baptist van Helmonts (1577-1644)*, Buchdruckerei von Dr. Karl Pickert, Leitmeritz 1908, s. 13.

⁹⁴ Zob. L. T i e c k, *Der Runenberg*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-runenberg-5463/2>.

⁹⁵ Zob. E.T.A. H o f f m a n n, *Kopalnie w Falun*, tłum. L.M. Gradstein, w: *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, oprac. G. Koziółek, PIW, Warszawa 1979, t. 1, s. 293-317.

konwenansów miłości, przynosząc wewnętrzną przemianę bohatera, a nawet – jak w opowiadaniu Hoffmanna – jego śmierć.

BŁĘKITNY KWIAT NOVALISA

Próbie stworzenia literackiego ideału kobiecości z uwzględnieniem symboliki światła jako znaku boskiego pierwiastka zawartego w ludzkiej istocie podjął Novalis w powieści *Henryk von Ofterdingen*. Uosobieniem miłości doskonałej, ale niepozbawionej erotyzmu, jest ukochana tytułowego bohatera.

Powieść ukazuje w kilku symbolicznych etapach drogę prowadzącą do wnętrza: w sensie dosłownym, ponieważ wędrówka Henryka odbywa się częściowo pod ziemią, we śnie lub na jawie, a o zejściu do podziemi opowiadają też inne postaci, oraz w sensie przenośnym – opisuje ona drogę do wnętrza duszy. Samopoznanie możliwe jest dzięki refleksjom, rozmowom i opowiadanym historiom. Zgodzić się trzeba z Bernwardem Loheide, że Novalis nie traktuje drogi do wewnątrz jako opozycji drogi na zewnątrz, ale łączy je w duchu realizmu idealnego jako „ruch w obie strony”⁹⁶. Owa interpretacja wydaje się współgrać z zamysłem Novalisa, by znieść także opozycję między światłem a ciemnością.

Symboliczny sen tytułowego bohatera na początku powieści zawiera liczne wątki związane ze światłem, które powracają także w różnych kontekstach i odsłonach w kolejnych rozdziałach. Henrykowi sen ten śni się „koło poranka, gdy na dworze nastawał świt”⁹⁷, gdy „uciszyła się jego dusza”⁹⁸. Podczas wędrówki przez ciemny las trafia on do skalistego jaru, wspina się po głazach i znajduje wykute w skale wejście do jaskini. Z jej ciemnością kontrastują nadzwyczajne światła: „Gdy tam wszedł, ujrzał potężny promień, unoszący się jak z bijącego źródła aż po sufit sklepienia, by tam rozprysnąć się w niezliczone iskry, które na dole zbierały się w wielkiej misie”⁹⁹. Wszystko to dzieje się w „świętej ciszy”¹⁰⁰, w blasku niebieskawego światła. Henryk odczuwa potrzebę zanurzenia się w źródle, opływa go „chmura zorzy polarnej”¹⁰¹, a kąpiel wywołuje falę „niebiańskich uczuć”¹⁰². Kilka szczegółów snu wskazuje na to, że sfera sacrum i jaźń nakładają się na siebie. Cisza, blask jutrzeńki

⁹⁶ B. L o h e i d e, *Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–Atlanta, Georgia, 2000, s. 358.

⁹⁷ N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 9 (cz. 1, rozdz. 1).

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże.

i niebiańskie uczucia przypominają doświadczenie mistyczne, którego istotą jest unio mystica. Loheide uważa, że kąpiel bohatera oznacza zanurzenie się w wodach życia, stanowi rodzaj inicjacji lub chrztu, podczas którego zyskuje on tożsamość, dodać można: tożsamość poety.

Tryskające źródło symbolizuje ogład inteligibilny (niem. intellektuelle Anschauung), który później, w roku 1797, Fichte nazwie „źródłem życia”. Sen Henryka oznacza zatem – jak by powiedział Fichte – powrót „do bezpośrednio odczuwalnego prazródła życia, boskości” [„in den Einen unmittelbar empfundenen Urquell des Lebens, die Gottheit”]¹⁰³.

Wnętrze góry wypełniają różne światła, które wydają się wychodzić z ciemności. Światło towarzyszy także wypłynięciu Henryka z prądem strumienia na zewnątrz. Tuż przy źródle zauważa on „światlistobłękitny kwiat”¹⁰⁴, który na jego oczach przechodzi zadziwiającą przemianę: rośnie, jego błyszczące liście poruszają się i dotykają łodygi, aż we wnętrzu kwiatu, między płatkami, Henryk dostrzega delikatną twarz.

Błękitny kwiat to jeden z najczęściej interpretowanych symboli niemieckiej poezji romantycznej¹⁰⁵. Stanowił on odpowiednik innego kwiatu – kwiatu mądrości zrodzonego na dnie serca poety, wytworu jego wewnętrznego życia. Taki kwiat przedstawił Goethe w pierwszej części powieści *Lata nauki Wilhelma Meistra*¹⁰⁶. *Henryk von Ofterdingen* miał być odpowiedzią Novalisa na tę właśnie powieść. Symbol poezji romantycznej oraz natchnienie wiążą się w jego utworze z ideałem kobiecości. Ukochana bohatera, Matylda, „jasna i przejrzysta jak niebo”¹⁰⁷, promienieje łagodnym światłem. To ona jest natchnieniem poety-Henryka („Tylko tobie zawdzięczam dar proroczy”¹⁰⁸). Budzi skojarzenia z neoplatońską zasadą powrotu do świata duchowego: „Kto wie – mówi Henryk – czy nasza miłość nie przemieni się kiedyś w płomieniste skrzydła, które nas uniosą do niebiańskiej ojczyzny”¹⁰⁹, oraz ze światem poezji: twarz Matyldy wyłania się spomiędzy płatków błękitnego kwiatu we śnie Henryka zanim jeszcze ją poznał; ona sama jest jakby wspomnieniem świata poezji – jej błękitne oczy przypominają ów kwiat.

¹⁰³ Cyt. za: L o h e i d e, *Fichte und Novalis*, s. 353. Por. J. G. F i c h t e, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1804), Vorlesung 4, w: *Fichtes Werke*, t. 7, *Zur Politik, Moral und Philosophie der Geschichte*, red. I. H. Fichte, De Gruyter, Berlin 1971, s. 60.

¹⁰⁴ N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 11.

¹⁰⁵ Por. K u n i c k i, dz. cyt., s. LXXIII-LXXX.

¹⁰⁶ Por. J. W. G o e t h e, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, w: tenże, *Wilhelm Meister*, tłum. P. Chmielowski, Nakład S. Lewentala, Warszawa 1893, s. 59 (http://rcin.org.pl/Content/58038/WA004_50334_T3860_Goethe-Wilhelm-Meist.pdf).

¹⁰⁷ N o v a l i s, *Henryk von Ofterdingen*, s. 114.

¹⁰⁸ Tamże, s. 125.

¹⁰⁹ Tamże.

NASŁUCHIWANIE I NOC ZMYŚLÓW

W utworach Hölderlina przebywanie w ciemności jest równoznaczne z przybliżaniem się ku jasności. Czy można tę ciemność nazwać mistyczną nocą zmysłów? Stanem przygotowującym do trwania w wiecznym, boskim świetle i w boskiej nicości? W *Ślepyim śpiewaku*¹¹⁰ i *Chironie*¹¹¹ trwanie w bliskiej obecności Boga ukrytego, „Deus absconditus”, oznacza pozostawanie w ciszy, zamknięcie się na świat zewnętrzny i jego bodźce. W nocy zmysłów wyłączony zostaje zmysł wzroku, patrzenie ustępuje miejsca „nasłuchiowaniu”:

A teraz siedzę w ciszy sam,
Godziny biegną, i postacie

Z miłości, z bólu dni jaśniejszych tworzy
Dla własnej już radości moja myśl,
I nasłuchuję z dala, czy
Przyjazny nie zawita Zbawca¹¹².

Hölderlin łączy tę niemal mistyczną postawę z poetycką misją, w której jest miejsce na wsłuchiwanie się w sygnały zapowiadające nadejście zbawcy (niem. Retter)¹¹³ oraz na oglądanie tego, co ukryte nad ławicą chmur, dostrzegalne dla „ślepego” oka: „Dniu, dniu! ty nad ławicą chmur [...] / [...] ku tobie oko moje lśni”¹¹⁴. Ciemność to według autora droga ku (wiecznemu) światłu, zakończona dotarciem do światłości doskonałej: „[...] światło! [...] / [...] czystsze spływasz ku mnie”¹¹⁵.

Ciemność nie pozbawia jednak kontaktu ze światem zewnętrznym, śpiewak dzieli się z nim znakami boskości, źródłem z „świętej kruży!”¹¹⁶: „O, wieźcie, abym mógł je znieść, / To boskie życie z mego serca”¹¹⁷.

Odgłosy z (mitycznego) świata bogów również odbierane są w postrzeganiu ponadzmysłowym: „A potem słyszę głos Gromowładnego, / W południe, gdy nadchodzi ten spiżowy”¹¹⁸. Dodać trzeba, że jest to świat paradoksalny, skoro zbawca, określany wcześniej jako „przyjazny”¹¹⁹, „sieje śmierć i życie znów wyzwala”¹²⁰.

¹¹⁰ Zob. F. Hölderlin, *Ślepy śpiewak*, w: tenże, *Poezje zebrane*, tłum. A. Lam, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Pułtusk 2014, s. 271-273.

¹¹¹ Zob. tenże, *Chiron*, w: tenże, *Poezje zebrane*, s. 276n.

¹¹² Tenże, *Ślepy śpiewak*, s. 272.

¹¹³ Por. tamże.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Tamże, s. 273.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Tamże, s. 272.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże.

ZAPOWIEDŹ NOCY (HISTORII)

Hölderlina przybliża do romantyków wizja historii i przyszłości, które „rozgrywając się” w świadomości, stanowią (jedyną?) rzeczywistość. Ody Hölderlina z cyklu *Śpiewy nocne* można odczytywać nie tylko w kontekście dyskursu toczącego na styku oświecenia i romantyzmu¹²¹. Dla tego poety oświecenie wraz z jego symboliką światła dziennego stało się historiozoficzną zapowiedzią nocy i zaślepienia. W *Śpiewach nocnych*, a zwłaszcza w elegii *Chleb i wino*¹²² oraz w utworze *Jak w dzień świąteczny*¹²³, podjął temat nocy historii rozumianej jako czas pomiędzy minioną jasną przeszłością a przyszłością, która jeszcze nie nadeszła. Na ich granicy, w „czasie marnym”¹²⁴ żyje poeta-prorok. Również Novalis w piątym *Hymnie do nocy* konstruuje wizję dziejów od fazy magicznej po moralną, w których mityczny czas władania bogów poprzedzony jest opanowaniem ciemnych mocy, a kończy się czasem jedności człowieka z naturą i światem bogów. Ukoronowaniem dziejów staje się dla Novalisa nadejście Chrystusa jako początku nowego świata i zbawienia, które obejmuje także świat antycznych bogów. Inaczej ukazywał dzieje świata Schiller, dla którego chrześcijaństwo oznaczało czas barbarzyństwa, kres antycznego świata i koniec piękna. Panoramę przyszłości dziejów Novalis roztacza w piśmie *Chrześcijaństwo albo Europa*. Również tu zbawienie ludzkości oraz natury, a więc powrót do Ojca, paradoksalnie jest drogą w dół. W szóstym *Hymnie do nocy* Novalis posługuje się obrazem zmierzchu i snu „na łonie Ojca”:

W dół, gdzie oblubienica tkliwa,
Gdzie Oblubieniec boski –
Z ufnością zmierzch wieczorny sływa,
Miłości zmierzch i troski.
Okowa ciał z uspiionych spada –
Sen nas na łonie Ojca składa¹²⁵.

Przyszłość – także ta rozumiana eschatologicznie – jest równie ważnym ogniwem łańcucha dziejów w twórczości Hölderlina. Zainteresowania chiliaistyczne tego poety rzutują na jego wyobrażenie historii, w której powtórne przy-

¹²¹ Por. U t z, „*Es werde Licht!*” – *Die Blindheit als Schaffen der Aufklärung bei Diderot und Hölderlin*, w: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992*, red. H.J. Schinks, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar 1994, s. 371-389 (por. s. 383).

¹²² Zob. F. H ö l d e r l i n, *Chleb i wino*, w: tenże, *Poezje zebrane*, s. 303-306.

¹²³ Zob. t e n ż e, *Jak w dzień świąteczny*, w: tenże, *Poezje zebrane*, s. 204-206.

¹²⁴ „Nie wiem doprawdy, i po co w czasie marnym poeci”. T e n ż e, *Chleb i wino*, s. 305.

¹²⁵ Cyt. za: K u n i c k i, dz. cyt., s. LXX. Por. N o v a l i s, *Hymny do nocy*, nr 6, tłum. A. Pomorski, „Znak” 46(1994) nr 12(475), s. 50.

ście Chrystusa i Królestwo Niebieskie wpisane są w czas historyczny. Wizja przyszłości – nakreślona mniej zdecydowanie niż we wspomnianej elegii *Chleb i wino* – dotyczy czasu ostatecznego, końca dziejów. W *Ślepyim śpiewaku* nadchodzący zbawca (niem. Retter) daje się poznać w działaniu przypominającym czas apokalipsy, „[...] sieje śmierć i życie znów wyzwala”¹²⁶. Utracone światło zostaje odzyskane, a poeta doświadcza przemiany i oczyszczenia, „Młodzieńcze światło! [...] znów / Jak dawniej! c z y s t s z e spływasz na mnie”¹²⁷.

Zapytać można, czy Hölderlin, sam nie będąc romantykiem, sięgnął po rozpoznawalny symbol romantyków – noc, i ukazał ją jako znak zapowiadający zmianę paradygmatu dziejów¹²⁸. Światło i ciemność w utworach tego poety istnieją na równych prawach, a ich sens rozsadza ramy semantyki – światło przechodzi w (pełną blasku) ciemność. Na granicy między nimi trwa poeta-pośrednik, który intuicyjnie rozumie związek piękna ze światłem i poezją.

ODWRÓCONY WZROK I OŚLEPIENIE FAUSTA

O niedostępności świat(ł)a idei przekonany był także Goethe. W drugiej części jego słynnego dramatu pobrzmiwają echa platońskiego mitu jaskini. Oto oślepiiony światłem Słońca Faust zadawała się faktem, że: „W barwnym odblasku ujmujemy życie”¹²⁹. Obudziwszy się w przedświcie, w jego „wiecznym”¹³⁰ blasku, z ozdrowieńczego snu zapomnienia, który miał go przywrócić „świętej [...] światłości”¹³¹, traci on zdolność widzenia i odwraca oczy od wschodzącego Słońca. Zarówno ten gest, jak i towarzysząca mu symbolika światła, wpisane są nie tylko w cały utwór Goethego, ale i w literaturę niemiecką na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku.

A przecież na początku Faust chętnie spoglądał ku światłu: „Choć w zachód chylić zda się bóg słoneczny / Tęsknoty nowej krzepnie moc / I spieszę doń, by pić blask jego wieczny”¹³². Miał nadzieję, że mimo trudnych doświadczeń i mimo ludzkich ograniczeń, uda mu się zaspokoić żądzę poznania. Z tego powodu oddaje się magii – i stwierdza: „Przede mną dzień, a za mną ciemna noc”¹³³. Ta ocena jego życiowego położenia wydaje się błędna. Czy zatem skierowanie spojrzenia na ziemię oznacza podejście bardziej „realistyczne”?

¹²⁶ Hölderlin, *Ślepy śpiewak*, s. 99.

¹²⁷ Tamże, s. 100.

¹²⁸ Por. U t z, dz. cyt., s. 385.

¹²⁹ G o e t h e, *Faust*, cz. 2, akt I, scena „Urocza okolica”, w. 4741, s. 210.

¹³⁰ Tamże, w. 4711.

¹³¹ Tamże, w. 4647, s. 208.

¹³² T e n z e, *Faust*, cz. 1, scena „Przed bramą miasta”, w. 1091-1093, w: tenże, s. 70.

¹³³ Tamże, w. 1094.

[...] – Niestety, już oślepión
 Odwracam wzrok, ócz bolem przenikniony.
 [...]
 Lecz wtem wybucha z dna pragłębiny ziemi
 Płomieni nadmiar – stoim w bezradności;
 [...]
 Tak że na ziemię znów pragniemy spojrzeć,
 [...]
 Już w tyle za mną zostań, słońce hoże¹³⁴.

Wypowiedź bohatera świadczy o przywiązaniu do tego, co ziemskie, znane i poznawalne. Może tylko pozornie „przyziemne”, ponieważ pragłębiny rozświetla nadmiar płomieni. Faust godzi się z tym, że nie ujrzy (i nie pozna) prawdziwego światła. Być może jest to wyraz niemożności skonfrontowania się z majestatem boskości, za jaki w wielu religiach i filozofiach – a także przez Goethego – uważane jest Słońce.

Z drugiej strony scena, w której padają te słowa, stanowi zapowiedź oślepienia, którego bohater doświadczy pod koniec życia. Oślepienie oznacza więc nie tyle bliskość Boga, ile trwanie w niewiedzy, upadek, zapowiedź śmierci. Troska, alegoryczna postać, która tuż przed śmiercią Fausta skazuje go na ślepotę, uznaje przebywanie w ciemności za element *conditio humana*: „Przez życie całe ludzie ślepi są, / Ty, Fauście, w życia końcu stań się ślepcem!”¹³⁵. Czy utrata wzroku przez Fausta może być uznana za tak zwaną ślepotę charyzmatyczną, zapowiedź bliskości Boga, jak interpretują to niektórzy badacze¹³⁶? Niełatwo określić, na czym polegała poetycka religijność Goethego, w której symbolika solarna odgrywała niemałą rolę. W rozmowie z Johannem Peterem Eckermannem z 11 marca 1832 roku sędziwy Goethe przyznał, że traktuje Słońce jako symbol objawienia Najwyższego oraz element osobistej i artystycznej religijności, która kształtowała się także pod wpływem pism hermetycznych, w których Słońce, a zwłaszcza wschód Słońca, traktowane były jako objawienie: „Chylę przed Nim [przed Chrystusem] czoła jako Boskim Objawieniem najwyższej Zasady moralnej. Jeśli mnie kto zapyta, czy leży w mojej naturze uwielbienie dla Słońca, to powiem raz jeszcze: Absolutnie tak! Ponieważ jest ono także Objawieniem Najwyższego, najpotężniejszym, które dane jest nam, rodzajowi ludzkiemu, postrzegać. Wielbię w nim światło i stwórczą moc Boga, przez którą wszyscy żyjemy, działamy, a wraz z nami wszystkie rośliny i zwierzęta”¹³⁷.

¹³⁴ T e n z e, *Faust*, cz. 2, akt I, scena „Uroczą okolica”, w. 4716n., 4722n., 4727, 4729, s. 210.

¹³⁵ Tamże, akt V, scena „Północ”, w. 11490n., s. 454.

¹³⁶ Por. H. M e r k l e, *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, s. 70.

¹³⁷ J.P. E c k e r m a n n, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, t. 2, 1828-1832, Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig 1832, s. 263 (zob. wyd. pol. t e n z e, *Rozmowy z Goethem*, t. 1-2, tłum. J. Zeltzer, K. Radziwiłł, oprac. B. Placzkowska, PIW, Warszawa 1960).

Pod koniec dramatu Goethego wypowiedziana zostaje modlitwa, by Fausta „Nowy [...] blaskiem olśnił świat”¹³⁸. Modlitwa ta w odniesieniu do początku pierwszej, a zwłaszcza do drugiej części, staje się zarazem kompozycyjną i „metafizyczną” ramą dzieła. Jest tu i topos proveniencji neoplatońskiej – motyw powrotu do świata duchowego¹³⁹.

„Charyzmatyczność” oślepienia Fausta wydaje się trudna do pogodzenia z nieakceptowaną przezeń ciemnością, której bohater nie traktuje jako miejsca „spotkania” z jakkolwiek pojętą boskością. Nawet jeśli na „charyzmatyczny” charakter oślepienia miałyby wskazywać internalizacja przez Fausta jasności zewnętrznej („Noc się głęboka i wciąż głębsza ciśnie, / W mym wnętrzu tylko jasny świeci nów”¹⁴⁰), to elementem charyzmatycznego oślepienia paradoksalnie jest ciemność.

Inaczej dzieje się u Novalisa. Jak zauważa Wojciech Kunicki, w pierwszym *Hymnie do nocy* odwrócenie od światła jest „warunkiem poznania «innej» rzeczywistości: tej, która znajduje się «pod płaszczem» Nocy”¹⁴¹ – wewnętrznej, metafizycznej rzeczywistości świata transcendentnego.

Topos ślepeca, po który sięga Hölderlin, ukazuje nie tyle kogoś, kto żyje w ciemności, choćby tej pojmowanej symbolicznie: jako zło i śmierć, ale kogoś, kto paradoksalnie widzi więcej. Oślepiiony pod koniec życia Faust traci orientację, wchodzi w stan niewiedzy, który błędnie interpretuje. Pod względem sposobu ukazywania ciemności immanentna poetyka Hölderlina bliższa jest zatem barokowej metafizyce ciemności. Z kolei Novalis przechodzi w *Hymnach do nocy* przez kilka etapów poznania: od poznania racjonalnego, „przez idealizm filozofii platońskiej, narzędzia filozofii transcendentalnej [...], po impulsy mistyczne”¹⁴².

Zdumiewające jest, że mimo podobnych źródeł inspiracji Goethe, Hölderlin i Novalis tworzą zupełnie inny obraz ciemności. Wszyscy trzej wykorzystują elementy myśli neoplatońskiej, nawiązują do oświeceniowej symboliki światła i porządku wertykalnego¹⁴³, ale tylko Hölderlinowi i Novalisowi ciemność kojarzy się z bliskością bóstwa. Inna noc otacza „ślepego śpiewaka”, a inna Fausta.

¹³⁸ G o e t h e, *Faust*, cz. 2, akt V, scena „Góry i przepaści”, w. 12086, s. 473.

¹³⁹ W utworach Goethego trudno doszukać się obrazu osobowego Boga, a jego skłonność do poszukiwań boskości w emanacjach natury i w Słońcu oraz wspomniana wyżej żeńska symbolika boskości utrudniają przyporządkowanie jego poetyckiej religijności jakiemukolwiek systemowi filozoficznemu lub religii. Por. M e r k l e, dz. cyt., s. 70.

¹⁴⁰ G o e t h e, *Faust*, cz. 2, akt V, scena „Północ”, w. 11492n., s. 454.

¹⁴¹ K u n i c k i, dz. cyt., s. LXVI.

¹⁴² Tamże, s. LXVII.

¹⁴³ Por. U t z, dz. cyt., s. 383.

CIEMNY ŚWIAT SNU

Różnic w postrzeganiu światła między Goethem a romantykami było więcej. Dla tych drugich sen stanowił stan symboliczny. Przynosił przemianę, dawał wgląd we własne pragnienia. Letejskiemu snowi tytułowego bohatera z początku drugiej części *Fausta* towarzyszy nie tyle przemiana, ile odcięcie się od poprzedniego życia i jego dramatycznych doświadczeń; hipnoza i re-generacja, a nie pokuta i żałoba.

Symbolika światła w utworze stanowi integralną część hipnotycznego snu, a ściślej: jego zewnętrznych warunków – nadaje sens minionym i przyszłym wydarzeniom, choć nie pozwala ich zinterioryzować. Trwanie snu bohatera, okres między nocą a kolejnym dniem, nie przenosi w świat świadomości, ludzkiej jaźni, jak to się dzieje w powieści Novalisa. Czas snu Fausta nie odpowiada rzeczywistemu upływowi niepełnej doby, wskazuje na dłuższy proces przemiany i odcięcie się od wcześniejszych wydarzeń. Goethe, który ukończył dzieło w roku 1831, na krótko przed śmiercią, wykorzystuje romantyczny motyw snu, by pokazać symboliczne zainicjowanie nowego etapu życia bohatera. Nie przenosi jednak snu do sfery psychicznej. Sen Fausta przebiega w kilku fazach doby: symboliczne „wśnienie się” w „bliski słońca wschód”¹⁴⁴ i proces duchowego przywracania Fausta „świętej [...] światłości”¹⁴⁵ zaczyna się wraz z zachodem Słońca, kiedy: „Dnia ostatni poblask pierzchł”¹⁴⁶, trwa w czasie zmierzchu i rozświetlonej gwiazdami i księżycem nocy, dobiega zaś kresu wraz ze wschodem Słońca, gdy „blask się srebrzyć jał”¹⁴⁷, a zaznaczony w didaskaliach „łoskot zwiastuje zbliżanie się słońca”¹⁴⁸.

Symbol Słońca i różne rodzaje światła pod względem formalnym nawiązują do „Prologu w niebie” z części pierwszej dramatu, Słońce to pierwsze z dzieł Stworzenia wymienione w hymnie trzech archaniołów¹⁴⁹. Na początku części drugiej pieśń ku czci wiosny, Słońca i przynoszącego ukojenie snu wyśpiewują elfy, jak w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej*. Powraca w nowym ujęciu znana z „Prologu w niebie” pitagorejska koncepcja muzyki sfer niebieskich. Światło i muzyka, oślepienie i ogłuszenie w zetknięciu z majestatem Słońca łączą obie te sceny, w przeciwieństwie jednak do „Prologu w niebie”, który w wielu miejscach nawiązywał do Biblii, w części drugiej tragedii Goethego wątek

¹⁴⁴ G o e t h e, *Faust*, cz. 2, akt I, scena „Uroczą okolica”, w. 4645, s. 208.

¹⁴⁵ Tamże, w. 4647.

¹⁴⁶ Tamże, w. 4649.

¹⁴⁷ Tamże, w. 4673.

¹⁴⁸ Tamże, s. 209.

¹⁴⁹ Kwestia Rafaela: „Słońce pradawnym dzwoniąc tonem, / Wpada w sfer bratnich śpiewny splot / I kresu drogi wyznaczonej / Dobiega, tocząc się jak grzmot” (t e n ż e, *Faust*, cz. 1, „Prolog w niebie”, w. 245-248, s. 40).

Słońca i wywoływanego przez nie łoskotu występuje w połączeniu z mitem o Apollonie i jego złotym słonecznym rydwanie:

Dźwięcznie dla duchowych uszu
 Nowy dzień się rodzi w głuszy.
 [...]

 Koła Feba grmiąc się toczą,
 Jakież światłość niesie huk!
 Wrzeszczą trąby i puzony,
 Gaśnie wzrok i słuch zdumiony¹⁵⁰.

Symboliczną tęczę, która ukazuje się nad wodospadem w scenie „Uroczą okolicą”, Faust nazywa odbiciem człowieczych dążeń¹⁵¹, tak ograniczonych, że – podobni więźniom z Platońskiej jaskini – jedynie w „barwnym odbłasku ujmujemy życie”¹⁵². Faust jednak, jak się wydaje, nie tyle dąży do świata idei, ile godzi się z faktem, że jedynie „barwny odbłask” wyższej rzeczywistości dostępny jest poznaniu. W scenie „Uroczą okolicą” pobrzmiwają echa popularnych na początku dziewiętnastego wieku systemów filozoficznych: platonizmu, neoplatonizmu, pitagoreizmu i spinozizmu, ale Goethe nadaje im inny sens niż Hölderlin czy Novalis.

*

Pod koniec osiemnastego wieku wiara w światło umysłu osłabła, ustąpiwszy miejsca egzaltacji sentymentalizmu, indywidualizmowi okresu burzy i naporu oraz koncepcjom pojęcia „Gemüt”, pokrewnego określeniom jaźni i świadomości. Równowagę ciała i umysłu, którą cenili Goethe, zastąpił niezbadany, ciemny świat podświadomości. Utwory niemieckich romantyków wypełniają halucynacje, wizje senne, nierzadko szaleństwo. Takiej scenerii sprzyja noc i ciemność, które oznaczają tajemnicę i mroki ludzkiej duszy.

Zapowiedź zmian w krajobrazie, zarówno zewnętrznym, jak i w krajobrazie duszy przynosi sentymentalizm – naturalnym tłem opisu stanów melancholii, samotności czy miłosnych westchnień staje się noc, wkraczająca do niemieckiej poezji pod wpływem literatury angielskiej.

Światy literatury i sztuki przełomu wieków osiemnastego i dziewiętnastego – dynamiczne i zmienne, niejednoznaczne, paradoksalne – dopełniają się i niosą wzajemne dopowiedzenia; będąc z założenia nieskończone, fragmen-

¹⁵⁰ T e n Ź e, *Faust*, cz. 2, akt I, scena „Uroczą okolicą”, w. 4681n., 4684-4687, s. 209.

¹⁵¹ Por. tamże, w. 4739, s. 210.

¹⁵² Tamże, w. 4741.

taryczne, pozostawiają miejsce na domysły (przykładem tego są malarstwo Rungego i proza Novalisa). Za arabeską i prostotą kryje się głębia ludzkiej natury i eschatologiczny wymiar historii. Paradoxem kultury tego okresu jest oświecająca moc ciemności – rzeczy najważniejsze dzieją się w nocy, a nie w świetle dnia, we wnętrzu góry, a nie na jej szczycie, ślepotą ujawnia więcej niż ostre widzenie. Platońska jaskinia – jak w powieści Jeana Paula Richtera *Unsichtbare Loge*¹⁵³ – nabiera nowego znaczenia: przestaje być miejscem wygnania, więzieniem, a staje się etapem rozwoju. Dla Novalisa wnętrza gór oznaczają miejsca poetyckiej inicjacji i samopoznania, dają wgląd w historię Niemców. Pełne światła są wnętrza gór w opowiadaniach Ludwiga Tiecka i E.T.A. Hoffmanna. Pod koniec romantyzmu pojawiają się zdystansowane obrazy światła – w satyrycznym tekście Klemensa Brentano i Josepha Görresa *Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher*¹⁵⁴ jaskinia i jej światła są nie tylko ironicznym nawiązaniem do wcześniejszych utworów romantycznych, ale i próbą zajrzenia w głąb ludzkiego mózgu. Są zapowiedzią psychologii głębi Carla Gustawa Junga.

¹⁵³ Zob. J.P. Richter, *Unsichtbare Loge*, Karl Matzdorff, Berlin 1793.

¹⁵⁴ Zob. C. Brentano, J. Görres, *Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher*, Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg 2006.