

Sztuka przyszłości według Novalisa

Ryszard Kasperowicz

Uniwersytet Warszawski



¹ Owa „utopijność” nie musi nieść znaczenia negatywnego; nie była czymś na kształt Kantowskiej rezerwy wobec „marzycielstwa”, *Schwärmerei*, ale nadzieją pokładaną w pełnej realizacji duchowego powołania człowieka jako istoty osiagającej – m.in. dzięki sztuce – ponowne zjednoczenie pękniętego człowieczeństwa; myśl Schillera (którego zresztą wcześnie romantycy początkowo podziwiali, potem jednak dyskredytowali) miała się urzeczywistnić już nie w postaci „pięknego człowieczeństwa” oraz pogodzenia sprzecznych popędów formy i zmysłowości, lecz poprzez odsonięcie i ziszczenie absolutnej, podmiotowej, źródłowej siły przemiany w imię wewnętrznej wolności, utożsamianej z najwyższą artystyczną (poetycką) syntezą.

² Z dawniejszej literatury warto tutaj wspomnieć przede wszystkim ważną książkę: H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics: An Essay on Cultural History*, pref. I. Berlin, London 1966.

³ Oznacza to, po pierwsze, że ów horyzont ostatecznie pozostawał nieosiągalny, a zatem nie do końca nieokreślony (różne modele wolności bądź konwersji; modele przewyżczenia różnic), lecz jego usytuowanie mogło czerpać albo z głęboko przekształconej (odkształconej) chrześcijańskiej tradycji teologii dziejów, albo też kryło się w postkantowskiej, skrajnie uwewnętrznionej, zsubiektywizowanej (albo przeciwnie: uzbrojonej w zdolność intelektualnej intuicji podmiotowości) sferze transcendentalnej (jak w przypadku *ordo inversus* Novalisa).

Nie ulega wątpliwości, że okres niemieckiej *Frühromantik*, mimo że zaledwie kilkuletni, stanowił czas najzupełniej szczególny, obfitujący w radykalne projekty natury politycznej (choć te rozwijano, by tak rzec, raczej na poziomie ezoterycznym) i artystycznej. Projekty owe miały rozmaity charakter: bywały pomyślane doraźnie, niekiedy zaś przyjmowały perspektywę uniwersalną, a przy tym wręcz utopijną¹. Nie była to zresztą skłonność myślowa charakterystyczna tylko dla środowiska *Frühromantik*; utopijny rys pamiętają czytelnicy choćby tak ważnego dokumentu-manifestu, jak *Najstarszy system idealizmu transcendentalnego*, niezależnie od tego, czy tekst napisał Georg Hegel, czy może Friedrich Schelling. Można by, co prawda – ryzykując sformułowanie zawsze niebezpiecznych generalizacji – powiedzieć, że umysłowość romantyczną² (o ile takowa istniała) cechowały w ogóle niezaspokojona tęsknota i wpatwienie w horyzont, którego temporalny kres stapał się w sposób nierozróżnialny z pozaczasowym trwaniem³ – ale koncepcje powstałe dzięki geniuszowi Friedricha Schlegla i Novalisa odznaczały się wyjątkową śmiałością, rozmachem i oryginalnością. Trzeba ten aspekt podkreślać od samego początku, nie ulegając pokusie traktowania ich idei teoretyczno-artystycznych jako zapowiedzi nowoczesnych pomysłów, pielęgnowanych przez ruchy awangardowe, albo też współczesnych teorii estetycznych⁴, zwłaszcza sytuowanych w ramach konceptualnych postmodernizmu czy dekonstruktywizmu (jakkolwiek supozycja obecności takich ram może wyglądać na sprzeczność samą w sobie).

Niezależnie od tych prób włączenia koncepcji *Frühromantik* w matrycę ideowej genezy nowoczesności i postmodernizmu sednem problemu pozostaje wyjątkowy status sztuki, którego istotę dobrze oddaje sformułowanie Schellinga z *Systemu idealizmu transcendentalnego*, gdzie sztukę uznano za najwyższy *organon* i dokument filozofii: nastąpiło ufilozoficznienie sztuki i posuwająca się ruchem analogicznym, choć zwróconym odwrotnie, praktyka nadania filozofii rysy artystycznego *par excellence*. Te dwa komplementarne zabiegi nie ograniczały się li tylko do sakralizacji sztuki oraz towarzyszącego jej ubóstwienia doświadczenia estetycznego – w tym zakresie kierunek wyznaczył już Johann Winckelmann, którego idee podjął, na swój sposób, choćby Wilhelm Wackenroder. Chodziło również o tak nierozzerwalne splecenie sztuki z jej teorią, by każde dzieło sztuki stało się zarazem przejawem (śladem – zapisem) refleksji teoretycznej. Zatem poezja miałaby być, według słów Schlegla, „poezją transcendentalną” – tzn. miałaby ukazywać wytwór jednocześnie z wytwarzającym. Co więcej, miałaby stać się „poezją poezji” – wymownie o tym świadczą fragmenty 238 i 247 Schlegla z „Athaeneum”⁵. Novalis uzupełni tę zasadę o postulat krytyki artystycznej jako dzieła sztuki *sui generis*: „Prawdziwa krytyka wymaga, by ten, kto krytykuje jakiś produkt, sam umiał go wytworzyć”⁶.

W pewnej mierze ten postulat jest przewrotnym przypomnieniem platońskiej krytyki poety-mimetyka: odtwarzając wyglądy uzdy i lejców, naśladowca ów zwodzi nas – nie wie przecież, czym one są naprawdę, bo ich nie wytwarza. Niemniej Novalis reprezentuje postawę, którą za Stanleyem Rosenem⁷ wolno nam uważać za rys nowoczesności: poznać możemy tylko to, co sami wytwarzamy. Lecz i tutaj natrafiamy na istotne, dalekosiężne przekształcenie sensu maksymy „*Verum et factum convertuntur*”. We fragmencie 41 *Poezji* Novalisa czytamy:

Mim **samowolnie** ożywia w sobie zasadę jakiejś określonej indywidualności. Istnieje naśladowanie symptomatyczne i naśladowanie genetyczne. Jedynie to drugie jest żywe. Zakłada [...] najściślejszą jedność wyobraźni i rozumu. Ta umiejętność rzeczywistego obudzenia w sobie jakiejś obcej indywidualności – a nie tylko udawanie jej przez powierzchowne naśladowanie – jest jeszcze całkowicie nieznaną i polega na najcudowniejszej **penetracji** i duchowej mimice. Artysta zmienia się we wszystko, co widzi i czym chce być⁸.

To jedna z wielu zapowiedzi sztuki przyszłości. Platoński lęk przed sztuką, która – w procesie naśladowania (upodobniania) – transformuje duszę naśladowcy (mima) i zniewala ją, czyniąc odbiciem tego, co naśladowane, zostaje przewyciężony przez wykorzystanie dwóch zasad: prawdziwego obudzenia w sobie innej indywidualności oraz penetracji własnego duchowego jestestwa. Jedność rozumu i wyobraźni należy ująć jako pierwotną unię działania spontanicznego i konstruowania⁹; prawdziwym źródłem sztuki – pierwotną (gene-



Zob. o tym np. F. Strack, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrichs von Hardenbergs*, Tübingen 1982.

⁴ Zob. istotne uwagi o tym w: F. C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Mass. – London 2003, s. IX–XI, a także rozdz. 3 i 5, w których m.in. istotne omówienie krytycznej ciągłości między oświeceniem a myślą wczesnego romantyzmu (np. idea „encyklopedii”, idea „nowej mitologii”). Zob. ponadto np. L. Stockinger, *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, [w:] *Romantik-Handbuch*, Hrsg. H. Schanze, Stuttgart 1994. Problem ten podejmuje także H. Uerlings w monumentalnej pracy poświęconej Novalisowi (*Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991, s. 615–626), rozróżniając interpretacje wczesnego romantyzmu za pomocą narzędzi dekonstruktywistycznych i interpretacje wczesnego romantyzmu jako (problematycznych) zapowiedzi postmodernizmu, prekursorstwa dekonstruktywizmu. Osobnym zagadnieniem jest konsekwentna krytyka uroszczeń wczesnoromantycznej filozofii sztuki i jej dążności do zatarcia różnicy między sztuką a filozofią, między „prawdą” dzieła sztuki a prawdą poznania i obowiązkiem filozofii dotyczącym ustalania i krytycznego oceniania norm. Zob. E. Tugendhat, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1992, s. 430.

⁵ Zob. też uwagę Novalisa (*Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb., przeł., wstęp, przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 261): „Poezja jest bohaterem filozofii. Filozofia podnosi poezję do rangi zasady. [...] Filozofia to **teoria poezji**. Pokazuje nam ona, czym jest poezja, że jest jednym i wszystkim” – a zatem przejmuje na siebie rolę ujęcia filozoficznego.

⁶ *Ibidem*, s. 187.

⁷ S. Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay*, New Haven – London 1969, s. 72–93.

⁸ Novalis, *op. cit.*, s. 188. Niemniej pozostaje pytanie, w jaki sposób aktywność czysto duchowa – innymi słowy: czysta dynamika – w ogóle może stać się przedmiotem przedstawienia; powracające pytanie Platona o możliwość ukazywania idei jest tutaj stawiane w perspektywie „transcendentalnego »ja«”, lecz także punktu absolutnego, który pozostaje zawsze poza, jest przedmiotem ruchu myśli i działania „*approximando*”, jak mawia Novalis. Rzecz jasna, *Frühromantik* nie tyle rozstrzyga odwieczny spór poezji i filozofii z Platońskiego *Państwa* na korzyść poezji syntezy, ile przesuwa go w sferę zradikalizowanej podmiotowości.

⁹ Chodzi o konstruowanie w wyobraźni – możliwe, jak niektórzy interpretują, w ten sposób, że Novalis sięga po Kantowską teorię transcendentalnego schematyzmu: pro-



ceduralnych reguł, zasad stosowania kategorii intelektu do sfery naoczności; oczywiście, u Kanta „schematów” nie należy mylić z „obrazami”. W odniesieniu do czynności artysty trzeba by zauważyć, że kierunek byłby analogiczny, ale dokładnie odwrócony, wobec porządku działania wyobraźni transcendentalnej u Kanta.

¹⁰ W innym jeszcze sformułowaniu (Novalis, *op. cit.*, s. 335): „Poezja to **przedstawienie duszy – świata wewnętrznego w jego całości**. Wskazuje na to jej narzędzie, słowa, te bowiem są zewnętrznym przejawem owego królestwa sił wewnętrznych. Zupełnie tak samo plastyka ma się do zewnętrznego świata kształtów, a muzyka – do świata dźwięków. Efekt jest wręcz przeciwstawny – o ile jest plastyczna – jednakże istnieje poezja muzyczna, która duszę samą zmienia w różnoraką grę sił”.

¹¹ Por. otwierający aforyzm z *Kwietnego pyłu* (*ibidem*, s. 90): „Wszędzie szukamy czegoś nie określonego (przez rzeczy) i zawsze odnajdujemy jedynie rzeczy”. Pojawia się tutaj sformułowanie „*das unbedingte*” – ‘to, co nieuwarunkowane’. W innym, nieco późniejszym ujęciu Novalis jeszcze mocniej akcentuje z jednej strony dialogiczny, z drugiej – czysto refleksyjny, formalny i zarazem wszechogarniający wymiar samoświadomości, zaznaczając przy tym jej płynny, modulujący stan funkcjonowania: „O najdoskonalszej świadomości można [powiedzieć], że jest ona świadomością wszystkiego i niczego. Jest ona **śpiewem**, czystą modulacją **nastrojów**, [...] Wewnętrzna **własna mowa** może być niejasna, ciężka i barbarzyńska – grecka i włoska – a jest tym doskonalsza, im bardziej zbliża się do śpiewu. [...] **Kształtowanie języka świadomości**, doskonałenie wyrazu. **Zdolność omawiania swoich spraw ze sobą samym**. Nasze myślenie jest więc **dialogiem**, nasze odczuwanie – sympatią” (*ibidem*, s. 289). Warto wspomnieć także o implikowanej, nieskończenie otwartej potencjalności naszego kształtowania świadomości.

¹² *Ibidem*, s. 94.

¹³ *Ibidem*, s. 96.

¹⁴ Jedną z najlepszych wykładni problemu Novalisowskiej interpretacji filozofii Fichtego można znaleźć w: M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989, wykład 15.

¹⁵ Novalis, *op. cit.*, s. 306.

¹⁶ *Ibidem*, s. 189.

¹⁷ *Ibidem*, s. 94.

¹⁸ *Ibidem*, s. 251.

¹⁹ *Ibidem*, s. 252.

tyczną) regułą jest duch artysty. W sensie ścisłym, wszelka aktywność zmysłowa stanowi tylko jego przedłużenie, aplikację, czynność poznawczą i twórczą zarazem, jednoczesne pobudzenie ducha i organów cielesnych. O jej adekwatności świadczy stopień intensyfikacji aktywności duchowej oraz siła, z jaką energia ducha – przejawiająca się w domenie zewnętrznego postrzegania jako niepodzielna uwaga – oświeśla i przekształca ów świat empiryczny. W perspektywie kreacji poetyckiej między światem ducha a światem empirii zachodzi określona zależność: „*Je poetischer, je wahrer*”¹⁰.

Ponownie stoimy u zarania nowej ery, na początku drogi. Kiedy tylko wyzwolimy się z więzów filozoficznego dogmatyzmu (w sensie nadawanym temu pojęciu przez Immanuela Kanta i Johanna Fichtego) i zdecydujemy się wkroczyć na ścieżkę prowadzącą do wnętrza – kiedy podejmiemy trud stania się „jaźnią swej jaźni”, odkrycia w niej punktu absolutnego, tego, co nieuwarunkowane¹¹, porzucimy przesądne przekonanie, „że człowiekowi odmówiono zdolności wyjścia poza siebie, świadomego bycia poza zmysłami”. Zrozumiemy, że „może [on] w każdej chwili być istotą nadzmysłową”¹². Pierwszym wyrogiem jest „spojrzenie do wewnątrz, izolujący ogląd naszej jaźni”¹³. Owemu samowyrzeczeniu musi wszelako odpowiadać „samodzielna, poważna obserwacja świata zewnętrznego”. Bycie „jaźnią swej jaźni” wyznacza także punkt odwrotu od Fichteańskiej zasady absolutnej identyczności „ja = ja”¹⁴. Jak pisze Novalis: „Wszystkie bodźce pomyslane jako jedność to »ja« i »nie-ja«”¹⁵. W optyce działania artysty można to ująć następująco: sztuka jest bramą do samowiedzy, będąc zarazem sposobem oczyszczenia wizji poznawczej: poeta zyskuje zaszczytne miano „transcendentalnego lekarza”¹⁶.

„Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga” – zaznacza Novalis¹⁷. Gdy wszakże uda się nam na nią wejść, odkryjemy nieznanne dotąd możliwości – wynikające z pierwotnej jedności myślenia i działania (tworzenia). Przede wszystkim pobudzenie duchowej, nadzmysłowej aktywności pozwoli na dowolne modyfikowanie oraz ukierunkowywanie organów zmysłowych. To proces stopniowego uniezależniania się od przymusu natury:

Wtedy każdy będzie własnym lekarzem i będzie mógł uzyskać pełne, pewne i dokładne poczucie własnego ciała [...]. Będzie on zmuszał swe zmysły, by mu **wytwarzały** ten kształt, którego pragnie, i będzie mógł żyć, w najwłaściwszym znaczeniu tego słowa, we **własnym** świetle¹⁸.

Ta zdolność zakłada nieustanne ćwiczenie woli, pozwalającej na przełamanie bierności własnej kondycji i oporu świata empirycznego. Ostatecznym kresem będzie najwyższe pojednanie czy też – identyfikacja kreowania i poznawania, negacja podmiotowości i przedmiotowości, „aż w końcu nie będzie już żadnej bierności, lecz **my** cali będziemy we wszystkim”¹⁹.

Innymi słowy, dzięki sztuce zniknie odwieczna aporia dogmatycznego, potocznego realizmu i absolutnego idealizmu. Sztuka jako działanie osiągnie upragniony poziom autorefleksji, teoria i praktyka staną się jednością, a dzieło, akt jego powstawania oraz sam twórca stopią się w jedno w sensie unifikacji znaczenia; proces interpretacji, sam w sobie nieskończony, wchłonie interpretatora jako współtwórcę dzieła²⁰.

Sztuka przyszłości będzie więc nią tylko wtedy, gdy zrealizuje kondycję najwyższej syntezy – jej doskonałość przejawiać się będzie w zanegowaniu różnicy między zewnętrżnością a wewnętrżnością; rozróżnienie na formę i znaczenie nie tylko przestanie być potrzebne, ale zwyczajnie unicestwi samo siebie na mocy przejścia obrazu w pojęcie i *vice versa*. Na razie jest to tylko postulat, możliwość, która musi przybrać postać konieczności. Zobaczmy jednak, że wynika to nie tylko z owego uwewnętrżnienia zasady twórczej, z porządku *ordo inversus*, lecz także z najgłębszego przemodelowania koncepcji języka jako materiału i narzędzia sztuki. Przemodelowanie owo ma charakter równie radykalny, jak odwrócenie kierunku procesu kreacji.

W słynnym *Monologu* Novalis przeciwstawia się instrumentalnej idei języka, sprowadzającej go do funkcji narzędzia służącego nazywaniu rzeczy. Między językiem a światem nie zachodzi prosta relacja wskazywania (arbitralnego bądź nie – to inna sprawa) i odwzorowywania, ale złożona relacja kreatywnego ujawniania powiązań. Fundamentalne nieporozumienie polega na uleganiu złudzeniu, że posługujemy się językiem ze względu na rzeczy. Faktycznie jednak język „troszczy się tylko o siebie”²¹. Jego samoistność stanowi wielką tajemnicę, nakazującą nam myśleć o sobie jako o istotach „natchnionymi przez język”, przez które on sam przemawia. Świadectwem tego są postaci poety i proroka. Novalis ubolewa:

Gdyby tylko można było wytłumaczyć ludziom, że z językiem jest jak z formułami matematycznymi, które są światem same dla siebie, jedynie ze sobą igrają i nie wyrażają niczego poza własną cudowną naturą. Dlatego właśnie są tak pełne wyrazu i dlatego też odbija się w nich osobliwa gra stosunków między rzeczami. Jedynie dzięki temu, że są wolne, formuły te są elementami natury i jedynie w ich swobodnych poruszeniach wyraża się dusza świata, czyniąc z nich delikatną miarę i zarys rzeczy²².

Samoistność języka przejawia się w jego wolności; autonomia języka ukazuje się w poszanowaniu jego wewnętrznej natury, „taktu, muzycznego ducha”²³, tych przeto aspektów, na które szczególnie uwrażliwiony jest poeta. Jego czynność skrywa się wewnątrz języka – kształtowanie artystyczne ma wymiar odwewnętrzny i samoświadomość twórcza jest poniekąd funkcją uchwycenia autonomicznego charakteru tej czynności, a może raczej – jej urzeczywistnienia.

Przywołanie przez Novalisa „formuł matematycznych”, sugerujące – na co wielokrotnie wskazywano – uniwersalność języka w per-



²⁰ Zob. o tym np. W. Michel, *Der „innere Plural“ in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis*, [w:] *Die Aktualität der Frühromantik*, Hrsg. E. Behler, J. Hörich, Paderborn 1987.

²¹ Novalis, *op. cit.*, s. 328.

²² *Ibidem*. Jest to jedna z najbardziej dyskutowanych (i najbardziej zbijających z tropu) wypowiedzi Novalisa – ale taka chyba była jego intencja. Jeżeli język „troszczy się sam o siebie”, to wszelka idea prawdy w znaczeniu nie logicznego sądu o rzeczywistości, ale realnego istnienia rzeczy, do której język się odnosi, musi stracić swój sens, bo język pozostaje całkowicie w obszarze własnej, autorefleksyjnej i autopojetycznej immanencji, nie wyraża relacji między rzeczami. Możliwe, że zamiar Novalisa należy interpretować w kategoriach ironii romantycznej; zob. o tym szczegółowa i wnikliwa analiza: H. Uerlings, *op. cit.*, s. 214–219, ze zwróceniem szczególnej uwagi na pionierską pracę I. Strohschneider-Kors. Język – postrzegany od wewnątrz jako świat sam dla siebie, w którym żyjemy i który przez nas przemawia, będąc grą formuł, ich swobodnym łączeniem, przemieszczaniem – niewątpliwie wyznacza pewną granicę możliwych znaczeń, ale liczba kombinacji jest niewyczerpana: w tym sensie Novalis mówi o „*freye Generationsmethode der Wahrheit* [wolnej metodzie rodzenia prawdy]”.

²³ Novalis, *op. cit.*, s. 328.



²⁴ Kwestia ta była wielokrotnie omawiana w literaturze przedmiotu, w szerokim kontekście poznawczych i społecznych implikacji modernizmu i filozofii muzyki. Zob. np. A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge – New York 2007, zwł. rozdz. 2 i 5. Wielowątkowa prezentacja kwestii języka muzyki w kontekście sporów o genezę języka i jego funkcje w oświeceniu – zob. D. A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995.

²⁵ Novalis, *Werke in zwei Bänden*, Hrsg. R. To-mann, Köln 1996, t. 2, s. 235. Gdzie indziej (Novalis, *op. cit.*, s. 348) poeta mówi o wspaniałości matematyki: „Jest ona **piśmiennym narzędziem**, zdolnym do nieskończonego doskonalenia się. Główny dowód na sympatię i tożsamość natury i sztuki”.

²⁶ *Ibidem*, s. 234.

²⁷ Novalis, *Uczniowie...*, s. 273.

²⁸ Jednak tak pomyślana sztuka stałaby się po prostu ideą idei, bez elementu naocznego i wyrazowego; zresztą muzyka nie musi być wcale u Novalisa wcieleniem najdoskonalszej możliwej formy sztuki. Konieczne byłoby tutaj jednak uwzględnienie szerszego kontekstu utopijnej historiozofii Novalisa, o czym zob. np. H.-J. Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.

spektywie koncepcji *mathesis universalis* oraz *lingua universalis* i matematycznej kombinatoryki jako jego fundamentu, odsyła ku jeszcze jednemu źródłu Novalisowskiej idei sztuki przyszłości. Właśnie m.in. poprzez matematykę język poety zdradza nieprzypadkowe analogie z muzyką²⁴.

W notatkach Novalisa matematyka bywa traktowana niemal z religijnym szacunkiem. Niech wystarczy tutaj garstka przykładów:

Der echte Mathematiker ist Enthusiast per se. Ohne Enthusiasmus keine Mathematik. Das Leben der Götter ist Mathematik. Alle göttliche Gesandten müssen Mathematiker sein. Reine Mathematik ist Religion. Zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theophanie [Prawdziwy matematyk jest entuzjastą <w rozumieniu Platona – R. K.> *per se*. Matematyka jest życiem duchów. Wszyscy boscy posłańcy muszą być matematykami. Czysta matematyka jest religią. Do matematyki dociera się tylko drogą teofanii]²⁵.

Pomijając uderzająco emfaticzny, podniosły *timbre* przytoczonych uwag, można stwierdzić, iż Novalis zdaje się podkreślać, że doskonałość matematyki zawiera się w jej absolutnie duchowym, abstrakcyjnym charakterze. Stwierdzenia o „entuzjastycznym” i „teofanicznym” wymiarze matematyki sugerują platoński rodowód takiego podejścia. Wszelako różnica jest znacząca: nawet nie uwzględniając złożonego i ciągle dyskutowanego problemu statusu ontologiczno-poznawczego matematyki (oraz geometrii) w dialogach Platona, trzeba odnotować, że dla Novalisa matematyka stanowi konstrukcję idealną. Sam język, jak poeta mówi pięknie w innym miejscu, jawi się jako „*ein musikalisches Ideeninstrument* [muzyczny instrument <tworzenia> idei]”. I raz jeszcze podkreślony zostaje czysto formalny aspekt gry za pomocą formuł matematycznych: „*Der Dichter, Rhetor und Philosoph spielen und komponieren grammatisch* [Poeta, krasomówca i filozof **igrają** i komponują w sposób gramatyczny]”.

Potęga matematyki tkwi w jej formalnej, konstrukcyjnej, analityczno-syntetycznej procedurze. Jednak nauka ta nie jest zasobem czynności czysto proceduralnych. Matematyczna podstawa muzyki tworzy, co oczywiste, wzór – model harmonii, lecz jej następstwem jest nieskończona zdolność reprezentacji:

Zahlen sind wie Zeichen und Worte, Erscheinungen, Repräsentationen katexochin [Liczby są, podobnie jak znaki, słowa, zjawiska, przedstawieniami *katexochin* <tj. przedstawieniami jako takimi, samymi w sobie – R.K.>]²⁶.

W jaki sposób abstrakcyjne konstrukcje matematyki stają się „przedstawieniami **jako takimi**”? Zasugerować tutaj można dwie kwestie: po pierwsze, matematyka, jako działanie czysto duchowe, najpełniej wyraża zdolność do ujmowania świata jako „tropu ducha”²⁷; po drugie, odsłania **prawdy, własności i relacje konieczne, także relacje między rzeczami**, o ile potrafimy wyjść poza doświad-

czenie czysto zmysłowe²⁸. Jeżeli matematyka posiada zdolność oraz godność stania się fundamentem języka i fundamentem sztuk, to zyskuje w ten sposób podwójną doniosłość: jest i transcendentnym źródłem sztuki, i transcendentnym modelem kreacji – ale modelem postulowanym, zakładanym, nieprzerwanie wymykającym się poznającemu i twórczemu duchowi²⁹.

Wolno zatem wyrażać nadzieję, że kombinatoryczny język sztuki przyszłości otworzy, z jednej strony, sferę wewnętrzną, nieskończonej gry formami artystycznymi, z drugiej natomiast nada sztuce rangę wyrażania wszystkiego. W pewnym sensie pośrednią drogą, jaka może zostać na razie wykorzystana, jest metoda stosowania analogii symbolicznych. Niemiecki poeta wielokrotnie odwołuje się do zabiegu symbolicznego „potęgowania” języka, podnoszenia języka „do drugiej potęgi” – języka baśni, „hieroglifiki”, „mowy słowno-obrazowej”³⁰. Język baśni, przypowieści, język symboliczny stanowi niezbędne narzędzie procesu „romantyzowania świata”; zbudowany na analogii³¹, odwołuje się znów do twórczej potęgi ducha – ponieważ człowiek „jest źródłem analogii dla całego wszechświata”³².

Zarysowany Novalisowski projekt sztuki przyszłości wymagałby, co oczywiste, istotnych i koniecznych uzupełnień. Musiałyby one objąć mistyczne wątki twórczości i teorii poetyckiej, bardzo złożony stosunek do religii, wreszcie wątki historiozoficzne, zawarte choćby w studium *Chrześcijaństwo, czyli Europa*. Innym jeszcze, osobnym zagadnieniem, pozostaje Novalisowska krytyka autorów oświeceniowych oraz bardzo ambiwalentna ocena twórczości Johanna Wolfganga Goethego. Ponieważ niniejszy szkic mówi o sztuce przyszłości w ujęciu Novalisa, nie rozpatruje problemu przyszłości sztuki. Tym samym wizja Novalisa nie jest tożsama ze Schleglowskim wyobrażeniem „romantycznej poezji progresywnej, uniwersalnej”³³ ani też nie troszczy się o profetyczne przewidywania w duchu Heglowskiej oceny przyszłości sztuki, jakie znamy z kart *Estetyki*. Warto także zaznaczyć, że Novalisa sztuka przyszłości, ufundowana na matematycznej kombinatoryce form-idei, przypomina rozwijane w XIX stuleciu modele sztuki całkowicie autonomicznej, ugruntowane w koncepcji „self-sufficient world” dzieła sztuki³⁴ – ale nie jest z owymi modelami tożsama. Te wszystkie kwestie zasługiwałyby jednak na odrębne omówienie.

Słowa kluczowe

język, geneza języka, język sztuki, język absolutny, idealizm, wczesny romantyzm, Novalis

Keywords

language, genesis of language, language of art, absolute language, idealism, early Romanticism, Novalis

References

1. Behler Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge – New York 1993.



²⁹ Innymi słowy, byłyby to „idea regulatywna” w rozumieniu Kanta czy też, jak mówi Novalis, „These Gott”. Jak bowiem nomena „piękny i mądry” Kleinias (i tu tkwi podstawowa różnica w stosunku do stanowiska Novalisa): „ci, co uprawiają geometrię i astronomię, i rachunki – to też są łowcy: oni sami **nie wytwarzają** [podkreśl. R. K.] tych układów i kombinacji, o których mówią, oni tylko odkrywają te, które są, a że nie wiedzą, co z nimi począć, tylko na nie polować umieją – więc oddają te swoje odkrycia na użytek dialektyki, o ile tylko do cna nie są obrani z rozumu (Platon, *Eutydem* 290c, przeł. W. Witwicki).

³⁰ Por. fragment 264 z *Anegdot w: Novalis, Uczniowie...*, s. 257. Mistrzowskim zastosowaniem tego rodzaju języka przez samego Novalisa są *Uczniowie z Sais* oraz *Heinrich von Offerdingen*.

³¹ Status i funkcja analogii także mogą być różnie interpretowane; niejasną kwestią pozostaje, czy „cudowna różdzka analogii”, zgłębiająca tajemnice świata natury (i historii), sama wynajduje wzajemne powiązania, które byłyby wtedy tylko postulowane, czy raczej je odkrywa.

³² Novalis, *Uczniowie...*, s. 287.

³³ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp, koment. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 60–61.

³⁴ E. R. Wasserman, *The Subtler Language: A Critical Reading of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959, s. 6.

2. **Beiser Frederick C.**, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Mass. – London 2003.
3. **Bowie Andrew**, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge – New York 2007.
4. **Frank Manfred**, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.
5. **Mähl Hans-Joachim**, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.
6. **Michel Willy**, *Der „innere Plural“ in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis*, [w:] *Die Aktualität der Frühromantik*, Hrsg. E. Behler, J. Hörich, Paderborn 1987.
7. **Novalis**, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb., przeł., wstęp, przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
8. **Rosen Stanley**, *Nihilism: A Philosophical Essay*, New Haven – London 1969.
9. **Schenk Hans Georg**, *The Mind of the European Romantics: An Essay on Cultural History*, pref. I. Berlin, London 1966.
10. **Schlegel Friedrich**, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp, koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.
11. **Stockinger Ludwig**, *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, [w:] *Romantik-Handbuch*, Hrsg. H. Schanze, Stuttgart 1994.
12. **Strack Friedrich**, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982.
13. **Thomas Downing A.**, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995.
14. **Tugendhat Ernst**, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1992.
15. **Uerlings Herbert**, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991.
16. **Wasserman Earl R.**, *The Subtler Language: A Critical Reading of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959.

Prof. Dr. habil. Ryszard Kasperowicz, r.kasperowicz@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0001-6798-7127

Employee of the Institute of Art History at the University of Warsaw, studies art theory of the 18th and 19th c., as well as the history of art history as a discipline. He has published, among others, the monographs *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (*Zweite, ideale Schöpfung. Art in Jacob Burckhardt's historical thinking*, 2004), and *Figury zbawienia? Idea "religii sztuki" w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (*Figures of salvation? The idea of the "religion of art" in selected art concepts of the 19th century*, 2010), as well as translations of texts by Aby Warburg, texts and letters by Jacob Burckhardt, letters by Johann Winckelmann, texts by Alois Riegl and Georg Dehio. Recently, he published a collection of texts devoted to the legacy of Aby Warburg entitling it *Panorama recepcji* (*Panorama of reception*, 2020).

Summary**RYSZARD KASPEROWICZ (University of Warsaw) / Art of the future according to Novalis**

In the concepts of Jena “early Romanticism”, art played a fundamental role, although it was also situated in the space of utopia – in an undefined, but possible, and therefore real (from the perspective of the realized Romantic self) future. Novalis, himself a great poet after all, repeatedly addressed the question of the art of the future. It was not a speculation on the assumed or predicted fate of art, but an outline of a great, however perhaps unsystematic and fragmentary project to expand the scope of cognition and to grasp the limits of human subjectivity and the sources of human freedom by creating art and interacting with it. This project was born, among other things, through reflection on various threads of post-Kantian, partly inspired (critically) by Johann Ficht, reflection on the problem of self-knowledge and the constitution of the world as an actually artistic (or quasi-artistic) act. It was also directly related to the reflection on the power of poetic language, within which the typically Enlightenment, nomenclatural and instrumental conception of language was reversed. An autonomous dimension was attributed to the language of poetry, recognizing language as a space of action for the poet, who makes real the possibilities of infinite expression inherent in it, as a space of spontaneous play, practised for its own sake. The unique power and position of art, a manifestation of freedom, was at the same time to be evidence of the virtually infinite potential for the transformation of the spiritual – and by extension, sensual and empirical – structure of the human. The present sketch is devoted to bringing these problems closer.