

Tanulmány

Valastyán Tamás*

„A POÉZIS A KEDÉLY...”

– Dante és Novalis: költészetfelfogásuk tükrében –

„...hogyan lehet az emberi és az átértett tartalmakat az egyes megfigyeléseken és kifejezési formákon túllépve az emberközeli igazság és jelentőség szférájába emelni.”

(Max DVOŘAK)

Szekularizáció és esztétika

Ha a világ költői átformálásának vagy a költészet világi/világszerű gazdagságának összefüggéseit vizsgáljuk, akkor – a korai mitikus törekvéseket, illetve a nagy iniciális gesztusokat (mint amilyen például a homéroszi szöveghagyomány) nem számítva – a középkor végének, reneszánsz elejének szerzőjét, Dante Alighierit és – megint csak egy határfigurát – a felvilágosodás és romantika között elhelyezhető szerzőt, Friedrich von Hardenberget, azaz Novalist tekinthetjük talán a leginkább adekvát kiindulópontnak. Poézis és referencialitás új összefüggéseit mutatják fel ezek a szerzők a műveikben, szinte újradefiniálva mind a költészet, mind a valóság vagy a világ, a természet fogalmát. Oly módon képesek saját koruk megszólalás-módjait és formálási lehetőségeit megújítani, hogy közben már-már tüntető és bizarr módon néznek s nyúlnak vissza a múltba. Illetve fogalmazhatunk úgy is, hogy oly módon utalnak vissza a tradícióra, hogy az egyáltalán nem húzza vissza őket a múltba, hanem éppenséggel ez a mnemonikus-retrospektív aktus lesz a megújulás alapja. Invenció és konvenció egymást feltételezi mindkét szerzőnél. Mindazonáltal Dante és Novalis progresszíven tradicionális vagy éppen a konvenciókra tekintettel lévő invenciózus megoldásai, mondhatni, egy átfogóbb történeti és poétikai átrendeződés részeként mennek végbe. Ez az átrendeződés természetesen nem egy eleve elrendelt, előremutató vagy teleologikus mozgásnak a képét veszi fel és követi az elvét, amely mintegy vektoriálisan elvezet bennünket a mába. A jelen diszpozíciójának ez a felfogás olyan kitüntetettséget kölcsönözne, amely éppen a történeti tudás és a teremtői aktivitás szinkrón, genuin kibontakozása közötti termékeny kapcsolatot sértené. Arról az átrendeződésről van szó közelebbről, amelyet Silvio Vietta nyomán a szekularizáció és az esztétika közötti szorosabban szövődő összefüggésről

* A szerző a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének igazgatója.

állíthatunk. Vietta szerint az újkor európai kultúrtörténete lényegében a szekularizáció folyamata révén formálódik. Ebben a folyamatban az esztétika egyre nagyobb szerepet tölt be, mi több, éppenséggel megfogalmazható egy olyan erős tézis, hogy az újkor voltaképpen a keresztény rejtélyes igazság (*pistis*) szekularizálódásával és esztétizálódásával veszi kezdetét. Ennek révén az esztétika – főképpen a kép és a szöveg kitüntetett szerepe következtében – a kora újkorban mintegy epochális-történeti vezérfunkcióként jelenik meg. „Giotto és Dante az új szekularizált világkép úttörői, és nem egyszerűen csak úgy, ahogyan a szakirodalomban olvasható, a középkor betetőzőiként.”¹

Vietta ezt az erős állítást további két tézis megfogalmazásával árnyalja. Az egyik szerint a szekularizálódás egy produktív processzus, ami azt jelenti, hogy nem egyszerűen a hit széthullásáról, az isteniség eltűnéséről van szó a világiasodás elterjedésével és egyre általánosabbá válásával, hanem éppen ellenkezőleg, az istenihez, a túlvilágihoz való *emberi* közeledésről. „A reneszánsz művészetek birodalmának nagy része éppen a szekularizáció ezen folyamatának köszönhető, amely folyamat az irodalomban lényegében Dantéval kezdődik.”² Vietta úgy látja – és ez a másik

¹ SILVIO VIETTA, „Dantes »Matelda« und Novalis' »Mathilde«: Die säkularisierte Gestalt des irdischen Paradieses”, in Herbert UERLINGS and Silvio VIETTA, eds., *Ästhetik, Religion und Säkularisierung I: Von der Renaissance zur Romantik*, 111–131 (München: Wilhelm Fink, 2008), 111. A szekularizáció minket most főképp az esztétikai folyamatok felőli értelmezhetősége szempontjából érdekel, de természetesen e jelenségnek – Dante életpályája és művészete vonatkozásában is – igen nagymértékben van politikai, politika-filozófiai relevanciája: „Milyen szerepet játszik hát Dante világában az ész és a hit, a filozófia és a teológia? E kérdésben van-e olyan mondanivalója, amely a szekularizáció vagy a laicizálódás lassan kibontakozó folyamatát előremozdítja?” – kérdezi Kelemen János, s az egyik válaszlehetőséget így összegzi: „A világi hatalom autonómiájának megalapozásához Dante azt kívánja bizonyítani, hogy a császár, a világ egyeduralkodója közvetlen viszonyban áll Istennel, s tekintélyének alapja nem a pápa tekintélyében van. Vagyis: a pápa és a császár »illetékességi köre« jól elkülöníthető, nincs köztük semminemű alárendeltségi viszony.” KELEMEN JÁNOS, „A nemes hölgy és a szolgálóleány avagy Dante és a filozófia”, in KELEMEN JÁNOS, *A nemes hölgy és a szolgálóleány*, 256–280 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 259, 267.

² VIETTA, „Dantes »Matelda«...”, 111. Vietta persze – számunkra egyébként rendkívül szimpatikusan – meglehetősen tágan és nagyvonalúan kezeli a korstílusok korszakhatárait, meg kell jegyezni azonban, hogy Dante művészetének értelmezése-értelmezhetősége a dantológiában, mondhatni, rigorózus alapállást kíván meg azt illetően, hogy Dante a középkor szerzője vagy már a reneszánsz megelőlegezője. Az előbbi nézet markáns képviselője Ernst Robert Curtius, az utóbbié Jacob Burckhardt, de szignifikáns e téren Benedetto Croce véleménye is, aki „azt mondja, hogy korunknak [Croce *La poesia di Dante* című könyve 1921-ben jelent meg – V. T.] nem szabad Dantét a saját életidejének eszmevilága szerint megítélni, mert mindez már elavult. Az olasz és nemzetközi Dante-kutatás éppen ezen a ponton támadta meg és érvénytelenítette Croce elmemozdító könyvének eredményeit. Mai szemléletünk szerint éppenséggel az a kötelességünk, hogy Dantét *saját kora* társadalmi, eszmei és művészetelméleti viszonyai között vizsgáljuk, és semmit ne erőszakoljunk rá, ami a középkori ember tudatvilágában nem fordulhatott elő, de mindent bontunk ki, ami benne volt”. Vö. BÁN Imre, „Az *Isteni Színjáték* szerkezete”, in BÁN Imre, *Dante-tanulmányok*, 99–116 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 114. Megfonto-

tézise –, hogy az irodalmi újkor eseményei önnön szekuláris tendenciájukban sokkal erősebb mértékben intertextuálisan szövődnek, mint ahogy azt az eddigi kutatások mutatják. A vallásos művészet romantikus megújulása kétségtelenül a reneszánsz hatása alatt formálódik, és a keresztény rejtélyes igazság irodalmi kódolatlansága határozza meg. Mindez érvényes a felvilágosodásra és annak toleráns valásfogalmára is, ahogyan azt Novalisszal összefüggésben állíthatjuk. Nagyon is szoros kapcsolat mutatható ki a kora romantika és a kora reneszánsz költői koncepciói között, Vietta egyenesen azt nyomatékosítja, hogy a koraromantika irodalomfogalma a késő középkor, kora reneszánsz művészetfelfogására vonatkozóan egyfajta kontinuitástézis értelmében határozza meg önmagát, s ez Novalis tevékenységére különösen is igaz.³

Sőt, fogalmazhatunk nyugodtan úgy, hogy a modern irodalmi öntudat kialakulásában nagyon is jelentékeny szerepe volt Danténak. Friedrich Schlegel a 247. *Athenäum*-töredékben ezt írja:

Dante profétai költeménye a transzcendentális költészet egyetlen rendszere, máig is a legmagasabb rendű a maga nemében. Shakespeare egyetemessége akárha a romantikus művészet középpontja lenne. Goethe tisztán poétikus poézise a költészet tökéletes költészete. Ez a modern irodalom nagy hármashangzata, a legbensőbb és legszentebb kör az újabb költészet klasszikusainak kritikai válogatásakor, minden szűkebb s tágabb szférában.⁴

Ernst Behler a Schlegel fivérek irodalomelméleti törekvéseire utalva állítja azt, hogy

minél mélyebben foglalkoztak a Schlegel fivérek a romantikus tradíció kutatásával, különösen az olyan szerzőkkel, mint Dante, Boccaccio, Petrarca, Cervantes, Shakespeare és Calderón, annál igényesebbé és exkluzívabbá vált az, hogy mit jelent az igazán poétikus fogalma, és annál erősebben lehetett meghúzni az általános értelemben vett romantikus és modern közötti határvonalat.⁵

landók persze Kelemen János szavai is, aki szerint bár „ma már jobban hajlunk arra, hogy Dante teljesítményében egy saját feltételei alapján megértendő korszak szintézisét lássuk, mert magára a középkorra is inkább úgy tekintünk, mint a társadalom, a kultúra és a civilizáció egyik önmagában is teljes történeti formájára, mely csak önnön mércéjével mérhető”, számos olyan mozzanat és összefüggés feltárható a Dante-művek olvasásával, melyek alapján kijelenthetjük, hogy a dantei oeuvre, benne elsődlegesen az *Isteni Színjáték* „már tisztán formális-műfajelméleti síkon is túlmutat a középkoron, s a költemény modernsége mellett szól”. KELEMEN János, „Dante a XX. században”, *Helikon* 12, 2–3. sz. (2001): 163–207, 200, 201.

³ Vö. VIETTA, „Dantes »Matelda«...”, 112.

⁴ August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, „Athenäum-töredékek”, ford. TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, 261–356 (Budapest; Gondolat Kiadó, 1980), 312.

⁵ Ernst BEHLER, *Frühromantik* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1992), 133.

Klasszikus, modern és romantikus megkülönböztetése tehát egy átgondolt hatás-történeti reflexió segítségével bontakozik ki, mely reflexió egyik nagy inspirálója Dante, s aminek Schiller híres gondolata, a naiv és a szentimentális költészet közötti megkülönböztetés szintén része: „Schiller nemcsak Homéroszt és Szophoklész jellemzi naivként, hanem ugyanúgy Dantét és Shakespeare-t, Cervantest, Sterne-t és magát Goethét is.”⁶ Dante és Novalis művészetfelfogása és irodalomfogalma között tehát szoros köteléket feltételezhetünk, ezennel azt vizsgáljuk meg közelebről, hogy miképpen gondolkodik a két szerző a költő/költészet szerepéről és feladatáról.

Bár Novalis – tudomásom szerint – szövegszerűen nem utal Dantéra, számos vonatkozásban rokonság tételezhető a két szerző között, amint azt Hardenberg műveinek 1815-ös harmadik kiadásához írt előszavában Ludwig Tieck nyomatékositja is. Tieck kiemeli, hogy Novalis a költészetben, költészetfelfogásában tulajdonképpen kívülálló volt, Goethével sokat foglalkozott, a művei közül a *Wilhelm Meistert* szerette, viszont nem bírta az utánzást vagy az idegen autoritást. Azon elbeszélések, amelyeket az újabb időkben meséknek neveznek, a csodálatos beszédmódjuk révén elragadták a képzeletét, mély értelmet látott bennük és a sokoldalú kifejezőmód lehetőségeit, melyeket saját költeményeiben is hasznosíthatott. A legtermészetesebb rálátása volt a dolgokra, a legmegszokottabbat, a legközvetlenebbet csodaként szemlélte, az idegent, a természetfölöttit pedig szokásosnak, megszokottnak tekintette. Így aztán a mindennapi élet Novalis számára maga volt a csodateli mesevilág, és mindazon területek, amelyeket a legtöbb ember valamiféle távoli, megragadhatatlan dolgok összességeként kezel és kétségekkel illet, számára a szeretett otthon képét öltötte.

Ezért találta ki, szinte példa nélküli módon, az ábrázolás új útját a kapcsolat sokszínűségében, a szerelem szemléletében és az abban való hitben – amely egyúttal számára tudás, bölcsesség és vallás is –, hogy az egyedüli nagy életmozzanat, a mély fájdalom és a veszteség lett költészete és szemlélete lényege. Az újítók között egyedül a fenséges Dantéra hasonlít, és ahogy énekli nekünk ezeket a kifürkészhetetlen misztikus dalokat, az összehasonlíthatatlanul más, mint némely utánzó éneke, akik a misztikát pusztán ornamentikának hiszik és akként kezelik.⁷

Mint láthatjuk, Tieck már elkezdte a dantei írásművészet és gondolatvilág hatástörténeti alakulásrendjéhez illeszteni Novalis poézisét, és ez még akkor is figyelemre méltó, ha tudjuk, hogy Tieck nem feltétlen tartozik a legmegbízhatóbb kortársak és

⁶ Mario ZANUCCHI, *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit: Die Poetik Friedrich von Hardenbergs* (Padernborn–München–Wien–Zürich: Ferdinand Schöningh, 2006), 130–131.

⁷ Ludwig TIECK, „Vorrede zur dritten Auflage von Novalis Schriften (1815)”, in NOVALIS, *Schriften 4: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, Hg. Richard SAMUEL et al., 551–560 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1975), 559–560.

szemtanúk közé, noha ő és a Schlegel fivérek teszik a legtöbbet Hardenberg műveinek megjelentetéséért, hagyatékának gondozásáért.⁸

Még mielőtt azonban a részletekre térnénk Dante és Novalis költészetfelfogását illetően, szeretném tovább árnyalni a Vietta nyomán bemutatott esztétikai-szekuláris átrendeződés folyamatát. Jóllehet abban Viettának maximálisan igaza van, hogy ez az átalakulás nem jelentette egyszersmind azt, hogy az istenhit elpárolgott volna, hanem az ember istenséghez való különös-reflektív viszonyulásának különféle alakzatait hozta felszínre, mindazonáltal az isteni teremtettség szorosabb értelemben vett követése feltétlenül meglazul, az isten által teremtett természet utánzásának modelljére egyre inkább kezd rávetülni az ember genuin kreativitásának árnyéka. Ami szorosabb értelemben azt jelenti, hogy az ember kreatív teremtőereje felszabadul, egyre újabb és újabb meglepő forrásokra bukkan önmagában, amit oly módon lehetne jellemezni talán a legpontosabban, hogy a mimetikus mozzanatok kezdenek a háttérbe szorulni, s az alkotásban egyre inkább előjönnek a performatív, autopoétikai energiák. Dante egyike azoknak az iniciális figuráknak, akikkel ez a felszabadítóan kreatív és egyéni teremtői aktivitás kezdetét veszi – ha épp nem ő az, akivel mindez elkezdődik. Az egész folyamat háttérében – összhangban a szekularizálódás és esztétizálódás processzusával, vagy még inkább e processzus lényegi komponenseként – a természetutánzás arisztotelészi modelljének kritikája vagy az azzal való konfrontatív számvetés áll, amint azt Hans Blumenberg olyan ingeniózusan bemutatta. A késő középkor/kora reneszánsz éppen az az időszak, amikor az arisztotelészi miméziseshmét messzemenőig elfogadják, ugyanakkor megjelennek azok a momentumok, amelyek a miméziseshme fokozatos visszaszorulásának, felbomlásának hosszú folyamatát elindítják.⁹ E mind művészetfilozófiailag, mind teológiaiailag releváns folyamat meritumában a teremtettség meglévő, véges realitása,

⁸ Jellemző az a körülmény, hogy Schlegelék és Tieck egymást ellenőrizve végezték a szerkesztői feladatokat, attól félve, hogy valamelyikük hozzáír valamit Novalis műveéhez vagy épp elvesz belőlük. Illetve jellemző az a szerkesztői megjegyzés is Richard Samuel részéről Tieck azon észrevételét illetően, hogy Novalis „csak kevés költőt olvasott”, miszerint „ez Tieck különös, furcsa tévedése”. Vö. TIECK, „Vorrede...”, 559; NOVALIS, *Schriften* 4, 987.

⁹ Persze elméletileg már magánál Arisztotelésznél is jelen van a mimetikushoz képest az alkotó-energiákat valamelyest szabadabban kezelő eljárás, amelyet a demiurgoszhoz, azaz egy másodlagos tevékenységhez képest phyturgosziként, vagyis elsődleges teremtettségként jellemezhetünk, hiszen amikor azt mondja a *Fizika* II. könyvében, hogy „egyes dolgokat, amiket a természet képtelen elkészíteni, a művészet kitalál” (8. 199a 15–17), akkor az utánzáshoz képest egy másféle formálásmódot részesít előnyben. Ez a másféle formálásmód egyébként – egyáltalán a demiurgoszi és a phyturgoszi tevékenység megkülönböztetése, e kétféle teremtés leírása – Platónnál merül fel. A demiurgosz pusztán szolgáló, aki kinyilvánítja, megjeleníti a már megteremtett világ különböző aspektusait, a phyturgosz pedig a teremtettséget egyáltalán lehetővé tevő princípium. Ahogyan Hans Blumenberg oly éles elméjűen megfogalmazza: a demiurgosznak kozmológiai megalapozó funkciója van, míg a phyturgoszhoz ontológiai megalapozás fűződik. A phyturgosz lényegiséget megalapozó isten, az ő tette lényegiséget eredetileg létrehozó aktus. Vö. HANS BLUMENBERG, „»A természet utánzása«: A teremtő ember eszméjének előtörténeté-

illetve a létlehetőség végtelen játéktere közötti feszültség áll. Blumenberg megfogalmazásában:

egyrészt teremtő és mű tökéletességének maximálisra méretezett fogalma annak állítását követeli meg, hogy tökéletesebbet nem lehetne alkotni, másrészt az isteni hatalom maximálisra méretezett fogalma annak állítását követeli meg, hogy e teremtő egyetlen valóságos műve sem realizálja teljesen azt, amit nagyságban és tökéletességben teljesíteni tudott volna.¹⁰

A természet tökéletességéből arra következtethetünk, hogy nála tökéletesebbet már nem lehet létrehozni, ergo a természet utánzása a legadekvátabb mód elérni a tökéleteset. Másrészt arra is következtethetünk, hogy ami létrejön, az nem a tökéletes; több rejlik még benne potenciálisan, nevezetesen a legtökéletesebb. A többként-benne-rejlés, amely a még-nem-létrejött, ez voltaképpen a műalkotás eszméje. A természetutánzás arisztotelészi sémáját – amint arra Blumenberg rámutat – a keresztény teológiai eszmék voltaképpen problémátlanul átveszik, zökkenőmentesen megfér egymás mellett a bibliai teremtéstan és a természet esszenciális tökéletessége, amelyet Isten teremtésének tulajdonítanak, így hát „a természet példaszerűen kötelező érvénye” is sértetlenül fennmaradhat.¹¹ A lét és a természet azonossága az isteni teremtettség garanciális jegyében áll. Ebben az azonosságban a mű eszméjének szükségképpen fel kell oldódnia, és a teremtés potenciálját megint csak szükségképpen isteni tulajdonságnak kell tartani. Ám már a középkor végén megjelennek olyan poétikai és interpretációs törekvések, amelyek egybehangzása alapján ha nem lehet is az embert felruházni még a teremtőség attribútumaival, azt azért állíthatjuk, hogy a teremtés-teremtőség fogalmát az ember „potenciálisan kiváltja kizárólagos teologicitásából, és teret ad a várakozásnak, hogy transzplantábilisnak bizonyulhat”.¹² Lét és természet isteni azonosságába egyszer csak befészkelte magát a különbségben rejlő lehetőség vagy a lehetőségben rejlő különbség; a lét és a természet inkongruenciája fokozódik, miáltal a teremtő eredetiség játéktere egyre relevánsabbá válik az ember számára.¹³ A többként-benne-rejlés mint a még-nem-létrejött immár a különbség és a lehetőség hordozójaként válik egy különös metamorfózis részévé, amely metamorfózishoz párosul a teremtő emberi akarat – s ezzel előttünk is áll a lehetséges világok legtermékenyebb alternatív aktora, az alkotó művész. Ennek válik mintegy a példaképévé évszázadokra Dante Alighieri, s válik szinte prototípusává a modernitás idejére Novalis.

hez”, ford. V. HORVÁTH Károly, in BACSÓ Béla, szerk., *Kép, fenomen, valóság*, 191–219 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997), 200.

¹⁰ Hans BLUMENBERG, „»A természet utánzása«...”, 214.

¹¹ Vö. Uo., 206.

¹² Uo., 214.

¹³ Uo., 211.

Az, hogy a kora romantika kurrens szerzői – Novalis mellett meg kell említeni Ludwig Tiecket és Wilhelm Heinrich Wackenrodert – felfedezik maguk számára a középkort, annak éppen az a sajátos oszcilláció képezi az alapját, amely egyfelől az isteni erőbőség, a vallásos érzés, másfelől az emberben felszabadított kreativitás és produktivitás között megy végbe. Több fázisban, hullámban kerül a középkor a modernitás elején az érdeklődés homlokterébe, természetesen nem a romantika fedezi fel újra a középkort. Németországban a XVIII. század elején leginkább az ónémet költészet megismertetésének, meghonosításának és popularizálásának a jegyében fordulnak a középkor felé, a század hetvenes éveiben – elsősorban Goethe munkáiban – a középkor iránti faszcináció ezen kultúr- s irodalomtörténeti, valamint filológiai meghatározottsága kiegészül egyfajta poetológiai érvényességgel. A század legvégéhez közeledve, amikor a kora romantikusok fordulnak a középkor felé, az ő törekvéseiket már olyasmi motiválja, ami a Sturm und Drang alkotói számára kevésbé érdekes, nevezetesen a katolikus vallás és a művészet sajátos egysége.¹⁴ Ebben a szintézisben, jóllehet döntő jelentősége van a vallási érzületnek s ezen érzület művészet általi megtámogatásának, mindazonáltal épp annyira szükséges látnunk ebben az egységben a művészi produktivitás önálló aktív szerepét, az emberi kreatív teremtőerő igényét. Ebből érthetjük meg igazán, hogy Hardenberg középkorképe kevésbé retrospektív, mint sokkal inkább *projektív*, azaz a középkorban nem feltétlen a vallásosság megtestesülését, nem is az antik és a reneszánsz közötti átmenetet látja, de még csak az őskereszténység és a reformáció közötti közvetítés lehetséges formáját sem. Novalis középkorprojektje „egyfajta absztrakt poétikai »előidő« stilizációja”.¹⁵ Ahogyan Behler hangsúlyozza, a felvilágosodás ellen elgondolt koncepcióról van szó, amelynek révén a kora romantikusok „a beteg, mechanikus, meghasonlott, racionalisztikus, prózai, hideg és hitetlen jelent egy egészséges, organikus, rendezett, poétikus, művészi, bensőséges és hittel teli előidővel állítják szembe”.¹⁶

¹⁴ ZANUCCHI, *Novalis – Poesie...*, 294–295.

¹⁵ Uo., 297. Novalis középkorképére közvetlenül hatottak Schiller történelmi stúdiumai a jénai egyetemen: mint ismeretes, az 1790/91-es téli szemeszter idején Schiller magánelőadásokat tartott az európai államtörténetről és a keresztes hadjáratokról. „Hogy Hardenberg ezeket az előadásokat hallgatta, azt a Schillerrel való közeli viszonya nagyon valószínűsíti. Itt már felébredt benne a középkor, a keresztes háborúk ideje iránti érdeklődés, amely később döntően határozta meg a *Heinrich von Ofterdingen* csakúgy, mint *A kereszténység avagy Európa* című esszé középkorfelfogását.” Egy másik fontos inspirációs forrásról is tudunk a hardenbergi középkorkép alakulását illetően: az a Ludwig Tieckhez való kötődéséből eredeztethető a kilencvenes évek legvégéről. Tieck maga is a középkor szerelmese, „szívesen közvetítette új barátjának Wackenroder gondolatait a vallásos művészetéről és Albrecht Dürer középkoráról, ily módon elősegítve, hogy Novalis látnoki középkorfelfogásának egésze visszatérjen”. Vö. Paul KLUCKHOHN, „Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung”, in NOVALIS, *Schriften 1: Das dichterische Werk*, Hg. Paul KLUCKHOHN et al., 1–67 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960/1977), 5, 37.

¹⁶ Ernst BEHLER, „Gesellschaftskritische Motive in den romantischen Zuwendung zum Mittelalter”, in James F. POAG und Gerhild SCHOLZ-WILLIAMS, Hg., *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, 47–70 (Königstein im Taunus: Athenäum, 1983), 51.

Irodalomtörténetileg és történetfilozófiailag ugyanakkor az imént zárójelesen vagy éppen visszafogottabban kezelt átmenetiség problémájának érdemes némi-képp nagyobb szerepet tulajdonítanunk – hogy tisztábban láthassuk a kora romantika idején kialakuló középkorképet. Ira Kasperowski, legalábbis úgy tűnik, afirmatíván olvassa a talán leginkább Thomas Blackwell révén teret nyert elméletet az átmeneti korszakok relevanciájáról. Blackwell 1735-ben anonim jelenteti meg a *Homérosz életét és műveit érintő vizsgálódás* című munkáját, amelyet Johann Heinrich Voss 1776-ban fordít le németre, s amely több kiadást él meg.¹⁷ Ebben a művében Blackwell igen érzékletesen magyarázza Homérosz zsenijét, főképp kultúrtörténeti szempontokat érvényesítve vizsgálódásai során. Kasperowski a következőképpen foglalja össze a szerző lényegi állítását:

Az átmeneti időszak körülményei termékenyen hatnak a költői művészet-re, mert ezek se nem teljesen kaotikusak, se nem teljesen diszciplináltak és előreláthatóak. Olyan időszakokról van szó, amelyek bizonytalanok, és az erjedés állapotában vannak: „Görögország még teljességgel zűrzavaros, sok helyen még az erőszakosság uralkodik, a törzsek keresztül-kasul vándorolnak, amikor Homérosz halhatatlan költeményét írja.” Blackwell megállapítása ezekről a konstellációkról teljesen ráillik Dantéra, Vergiliusra és Miltonra is.¹⁸

Mindez tehát azt jelenti, hogy az átmenetiség körülményeinek produktív hatása, illetve e hatásmechanizmus érvényessége átvihető más korok más költőire is, részint abban az értelemben, hogy e szerzők mintegy az inspiráció jegyében visszanyúlnak ezen átmeneti időszakok alkotóihoz és műveikhez, részint hogy önmagukra és saját korukra is mint ilyen átmeneti állapotban lévő entitásokra tekintenek.

Ezzel a kora romantikus önképpel és korszakértelmezéssel voltaképpen egybecseng Gerhard Schulz a romantikus irodalom történeti kialakulásával és tematikus cizellálódásával kapcsolatos véleménye, aki szerint – kifejezetten Novalis művészetére fókuszálva a gondolatait –, jóllehet Novalis maga fordította az antik irodalmat,

de nem szabad elfelejteni, hogy éppen ezekben az években kísérleteznek a szerzők azzal, hogyan tudnának az antik mintáktól eloldódni. Éppen ebből ered a romantikus irodalom fogalma, mégpedig azon romantikus irodalomé, amely nem 1794/95/96-ban kezdődik, hanem a keresztény irodalommal ve-

¹⁷ Thomas BLACKWELL, *Enquiry into the Life and Writings of Homer*. Németül: *Untersuchung über Homers Leben und Schriften*, übers. Johann Heinrich Voss (Leipzig: Wehgandschen Buchhandlung, 1776).

¹⁸ Vö. Ira KASPEROWSKI, „Novalis und die zeitgenössische Geschichtsschreibung: Zum Bild des Mittelalters im »Heinrich von Ofterdingen«”, in Herbert UERLINGS, Hg., *Novalis und die Wissenschaften*, 269–284 (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997), 277.

szi kezdetét, amelynek a tradíciójában látja magát. Dantétól Shakespeare-en, Cervantesen és Calderónon át Goetheig látható ez a romantikus irodalom, amely azon kísérletezik, hogy a sajátosságát mindezzel összekapcsolja. Nem az antikot mint modelt akarják megszüntetni, hanem a sajátosságot akarják érvényre juttatni.¹⁹

Dante és Vergilius

A teremtés-teremtőség fogalmának és aktusának antropológiai transzplantabilitása maga után vonja tehát az ember szerepének és funkciójának átértékelődését. Mind ez természetesen egy hosszú folyamat, de lényegében arról az átalakulásról van szó, amely – Max Dvořák Giottóról írt szép szavaival élve – „az embert a maga földi létezésében emelte törekvései céljává”, és amely elsősorban arra kíváncsi, „hogyan lehet az emberi és az átértett tartalmakat az egyes megfigyeléseken és kifejezési formákon túllépve az emberközeli igazság és jelentőség szférájába emelni”.²⁰ Az „emberközeli igazság és jelentőség szférája”-nak megérzékítésében és megfestésében a szavak ereje és a képzelőerő sajátos társítása kitüntetett funkcióval bír, s ebben Dante költői munkássága különös figyelmet érdemel. Goethe Dantét gazdag képzelete és sajátos poétai metamorfózisai miatt kedvelte, legalábbis az *Aforizmák és töredékek* egyik bejegyzése erre enged következtetni, ahol is a német költő a képzelet uralta poétai metamorfózist prolongálja a pusztá érzéki észlelet sugallta átmenetekhez és analógiákhoz képest.²¹ Dvořák pedig a reneszánsz festészet nagyjainak képeit „festett irodalom”-nak nevezi, ahol „a képzelőerő nagy, a valóságos életben gyökerező lendülete” tapasztalható meg, amely lendületre

az írott szó kétségtelenül nagy hatást gyakorolt. Mindenekelőtt egy olyan irodalmi mű révén – érvel Dvořák –, melynek mindent meghódító hatását lépten-nyomon megfigyelhetjük: ez az *Isteni Színjáték*. Dante halhatatlan műve nemcsak a közvetlen illusztrációk esetében vezette a képzeletet [...]. Halhatatlan műve ott is hat a képzelet szabadságára és merészségére, ahol nincsen szó közvetlen átvételről.²²

¹⁹ Gerhard SCHULZ, „Novalis’ Erotik. Zur Geschichtlichkeit der Gefühle”, in UERLINGS, *Novalis und die Wissenschaften*, 213–238, 235.

²⁰ Max DVOŘÁK, „Az új evangélium (Giotto)”, in Max DVOŘÁK, *A művészet szemlélete*, ford. VAJDA Mihály, 119–141 (Budapest: Corvina Kiadó, 1980), 137.

²¹ Vö. Johann Wolfgang GOETHE, „Aforizmák és töredékek”, ford. TANDORI Dezső, in Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern*, szerk. PÓK Lajos, 724–735 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 727.

²² Max DVOŘÁK, „Reneszánsz egyházatyák”, in DVOŘÁK, *A művészet szemlélete*, 143–177, 145–146.

Az emberi képzelőerő és kulturális mintázatok egyre bizarrabb alakzatai tűnnek fel tehát a művészeti alkotások tereiben, amely alakzatok sokszor radikálisan átértelmezik az elődök tanításait és törvényeit. Mindez Dante és Novalis esetében különösen érvényes. Danténál a képzelet poétikai felértékelődésének alapja az az igény, hogy tisztábban lássuk önmagunkat, egyben pontosabban tudjunk szólni önmagunkról. A *Vendégségnek* „az önmagunkról való szólás” szükségességéről és jogoságáról való fejtegetései legalábbis ezt támasztják alá (I/2.). Dante ebben a témában is próbálja megtalálni a mértéket, az arany középutat felvázolni, ezért nyomatékosítja, hogy feltétlen kerülendő az ember számára mind az, hogy önmagát kárhoztassa, mind pedig az, hogy dicsérje, „hiszen az ember nem igaz és igazságos megítélője önmagának, mert az önszeretet megtéveszti”.²³ Akkor megengedett szerinte „az önmagunkról való szólás”, ha nélküle veszedelembé kerülne az ember vagy nagy gyalázat érné, illetve ha ezzel mások okulását szolgálhatjuk. Az elsőre példaként Boethiust hozza fel, a másokra a *Vallomások* Ágostonját:

Ez a meggondolás indította Ágostont a *Vallomások*-ban arra, hogy magáról beszéljen, mert életének alakulása, amely a nem jóról a jóra, a jóról a jobbra, a jobbbról a legjobbra fejlődött, olyan példát és tanítást adott, amilyent más ily igaz tanú nem szolgáltatott volna.

Mindezek után ugyanakkor Dante olyan okokat is megnevez – immár arra vonatkozóan, hogy ő maga miért szól önmagáról –, amelyeket eddig még nem említett, a félelmet és a vágyat:

A rossz hírtől való félelem és az a vágy indít engem, hogy olyan tanítást adjak, amilyent más valóban nem adhat. Félek, hogy oly nagy szenvedély rossz hírébe keveredtem, amekkorát a fent említett énekek olvasója gondol rólam, ez a rossz hiedelem menten megszűnik, ha most magamról szólok és bebizonyítom, hogy nem a szenvedély, hanem az erény volt az ihletőm. Azok igazi értelmét szándékozom kibogozni, különben senki meg nem érti, ha én ki nem fejtem, mert allegória köntösébe van rejtve. Ez nemcsak élvezetet okoz a hallgatónak, hanem elmésen útba is igazítja, hogy hogyan kell így költenie, s hogyan kell értelmezni mások írását.²⁴

Ezek a sorok az önmagunkhoz való viszony különös fontosságát támasztják alá. Dante e helyt egy finoman rétegzett diskurzust épít az önmagaság köré (ön- s lelkiismereti, etikai, társasági, pedagógiai, affektív szempontokat érvényesítve). Mi több, az írás létrehozásának háromféle aspektusát is felvillantja, a megírását, a befogadá-

²³ Dante ALIGHIERI, „Vendégség”, ford. CSORBA Győző és SZABÓ Mihály, in Dante ALIGHIERI, *Összes Művei*, szerk. KARDOS Tibor, 155–346 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1965), 160.

²⁴ ALIGHIERI, „Vendégség”, 161.

sét, valamint a tágabb értelemben vett kulturális közvetítését. Ez a hármasság aztán a *Komédia* cselekményének megszerkesztésekor, az események színrevitelekor is fő szempont lesz. Dante azon gesztusa, hogy egy ókori római költőt szerepeltet egy hangsúlyosan keresztény tematikában és miliőben, kevésbé a hagyomány konvencionális tiszteletéből, mint sokkal inkább – Michel Foucault szóhasználatával élve – az önmagaság sajátos technikáinak kimunkálásából, a képzelete invenciózus erejéből táplálkozik, miközben persze a tradíció ott munkál e lépése mögött is. Barbara Reynolds egyenesen úgy gondolja, hogy Dante azért kezd bele a *Színjáték* megírásába – egyben hagyja befejezetlenül a *Vendégséget* –, s azért lépteti fel az *Aeneis* költőjét benne, mert ezáltal effektívebben és hatékonyabban tud a hallgatóságra hatni:

Hallgatósága megfoghatkozott, az eladások visszaestek, s kénytelen volt áttérni a szórakoztatás egy sikeresebb fajtájára, a halottak országában tett utazás elbeszélésére. A „pop art” eme korai változatát az Aeneas alvilági alászállásáról szóló vergiliusi történet tekintélyével vegyítette, s ezt tette a maga mélyenszántó elképzelésinek hordozójává, olyan új műfajt teremtve ezáltal, amellyel ezúttal lebilincselte – s azóta is lebilincseli – hallgatóságát.²⁵

Miközben tehát Dante mintegy újrakódolja a titokzatos keresztény igazságot, a *pis-tist* – Vergilius szerepeltetésével, tehát a költői tevékenység *sui generis* színrevitelével magát az emberi teremtőerőt jeleníti meg.²⁶ Mert amíg az *Isteni Színjáték* topográfiaja (a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom felosztása) teljes mértékben megfelel a középkori keresztény szemléletnek, az esztétikai képzelőerő szerepeltetése – amint azt a már idézett Vietta nyomatékosítja – újnak számít.

Tulajdonképpen az egy hallatlan ötlet, hogy egy antik költő – Vergilius – ol-talmára bízzuk magunkat a Pokol keresztény-metafizikai birodalmán át, a Purgatórium során és a Paradicsomban pedig a *szeretett asszony*, Beatrice kezébe adjuk a sorsunkat. Mindez egy fantasztikus pokolbéli és égi utazás módja, amely a keresztény túlvilágot az *irodalmi imagináció projektjévé* avatja.²⁷

²⁵ Barbara REYNOLDS, *Dante: A költő, a politikai gondolkodó, az ember*, ford. SAJÓ Tamás (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 13.

²⁶ Vergilius szerepeltetését – egyben konvenció és invenció szoros összjátékát – illetően megvilágító erejűen fogalmaz Gianfranco Contini, aki szerint „a klasszikusok tanítása [...] Dante számára teljességgel mondandójuk tekintélyében áll, annak egyszerre új és meghatározó voltában, idézhetőségében, memorabilitásában”. Mindazonáltal Dante „nem utánoz, hanem újraterezt és felmagasztal egy kitárulóban, nem pedig bezárulóban lévő ontológiai helyzetet”. Gianfranco CONTINI, „Dante-értelmezés”, ford. ÖRDÖGH Éva, *Helikon* 12, 2–3. sz. (2001): 228–262, 232, 233.

²⁷ VÖ. VIETTA, „Dantes »Matelda«...”, 112, kiemelés az eredetiben – V. T. Más perspektívában – azaz szigorúan a középkori latin műveltség eszmei és tematikus érvényességi körén belül –, Curtius interpretációs elvét követve Bán Imre ekképp magyarázza a Vergilius-vonatkozást: „Dante

Hogy mennyire nem magától értetődő Vergilius szerepeltetése a *Színjátékban*, és így módon milyen mértékben maradhat takarásban a poétikai invenció e megoldása, arra jó példa August Wilhelm Schlegel megállapítása, aki pedig igen jól ismerte Dante művét, hiszen a fordítója is volt:

A művészettörténet helyes tárgyalása egyébként is nehéz feladat. Mindenekelőtt az ókor történetében lévő nagy és pótolhatatlan hiányok miatt. Gyakran kell közelebbi adatok híján egy bizonyos kor szellemét egyetlen költeményből megállapítani, a kor egyetlen fennmaradt emlékéből, holott azt esetleg csak úgy tudnánk megítélni, ha visszahelyeznénk eredeti összefüggésébe. Mivel a zseni jórészt nem tudatosan cselekszik, a szerzőnek a mű szándékáról és jelentéséről adott leghatározottabb kijelentése is félrevezető lehet. Példa erre Vergilius és Dante.²⁸

A zseni fogalmának említésével Schlegel persze elismeri Dante invencióját, azonban a Vergiliusra esett választását mintha nem tartaná a legszerencsésebbnek. Holott Danténál a költés-költészet teremtő energiája éppen a konvenció szelíd tiszteletének és az invenció barbár erejének feszültségéből születik (Friedrich Schlegel kifejezésével élve: „a barbár mód gótikus fogalmak” erejéről van szó²⁹). Ez a feszültség lépten-nyomon tetten érhető Danténál. Rögtön már azon a ponton, amikor nagy művében színre lépteti alteregóját, Vergiliust. Úgy bízza a nagy elődre önmagát pokolbéli alászállása során, azaz olyképp azonosul mintegy vezetőjével, hogy közben eltávolítja magát tőle, reflektál a kettejük különbözőségére, s éppen ez a reflektált különbség válik az ábrázolás motorjává. Ennek leglátványosabb dramaturgiai megvalósulása az a folytonosan színre vitt beszélgetés, amely az *Isteni Színjáték* lírai éneke és Vergilius között zajlik, de a találkozásuk, a lírai én imaginalizált szétvá-

tökéletesen magáévá tette a középkori latin műveltséget: átment az ars dictaminis iskoláján, tanult Bolognában, poétikája, latin művei, Vergilius-rajongása mind a középkor felé mutatnak. A főszépséges eposz persze nem fér el a középkor műfaji keretei között, a cím is csak szükségmegoldás, minthogy számunkra is csak szánalmas szükségmegoldás, hogy az eposz műfaji kategóriájába szorítsuk. A lényeg nem is ebben van, hanem a Vergiliusszal való nagy találkozásban. Dante lángelméje képes volt – és csak ő volt képes a középkorban! – a vergiliusi alkotás művészi nagyságának az átfogására, s egyedül ő tudott méltót melléállítani. Vergiliusa ugyan még középkori Vergilius: az időleges és az örök Róma hírnöke, a túlvilági kalauz, a mindentudó; de költői nagyságának teremtő utánképzésére az *Aeneis* megszületése óta senki sem tudott példát nyújtani. A *Commediá*-ban viszont ott találjuk az *Aeneis*-nek szinte minden mozzanatát: a nagy művészet szuverén biztonsága jelentkezik – mondjuk – az erényes nagyok limbusának, a *nobile castello*-nak megalkotásában.” BÁN Imre, „Európai irodalom és latin középkor: Ernst Robert Curtius monográfiája, Bern, 1948”, in BÁN, *Dante-tanulmányok*, 191–208, 206–207.

²⁸ August Wilhelm SCHLEGEL, „Előadások a szépirodalomról és a szépművészetről”, ford. BENDI Júlia, in SCHLEGEL és SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, 515–602, 533.

²⁹ Friedrich SCHLEGEL, „A görög költészet tanulmányozásáról”, ford. TANDORI Dezső, in SCHLEGEL és SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, 121–189, 137.

lasztása is erre példa: éppen akkor jelenik meg Dante előtt Vergilius alakja, amikor az árnyékban önmagát majdhogynem elveszíti. Éppen akkor ajánlja Vergilius Dante számára, hogy hágjon fel a Nap bevilágította hegyoldalra, amikor a legmélyebb árnyékba löki a sors:

S miközben így a mélybe visszacsúsztam,
szemem előtt felrémlt egy alak:
rekedtnek tűnt a hosszú hallgatástól.
Mikor megláttam a meddő vadonban,
így kiáltottam: „Kérlek, könyörülj,
bármilyen vagy: árnyék vagy valódi ember!”
[...] De te miért térsz vissza kínjaidhoz?
Miért nem hágsz föl a csodás oromra,
mely minden öröm oka és alapja?³⁰

A jelenet egész szcenikáját és motivikáját át- és áthatja a hagyomány tiszteletéből fakadó igazodás (mimézis) és az egyéni invenció ötletessége közötti feszültség.³¹ A homályból felrémlő alak hangja rekedtes, hiszen Vergilius „régóta” nem szólalhatott meg, nem csenghetett a hangja a nyilvánosság különböző tereiben (ahogyan a *Színjáték* új fordítója, Nádasy Ádám egy szerkesztői lábjegyzetben fogalmaz, „évszázadok óta elnémult a Vergilius-féle fenséges költői hang”³²). A megszólaló lírai én térpozíciója („a mélybe visszacsúsztam...”) és a napos hegyoldal ellentéte egyike azoknak az invenciózus poétikai megoldásoknak, amelyek átszövik a *Színjáték* egész textúráját, s amelyek – Friedrich Schlegel szavaival – valóban azt a „művi-művészi jelleg”-et erősítik, amelynek összetevői „csak abból az eredeti forrásból fakad-

³⁰ Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASY Ádám (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2016), 48–49. (I. ének/61–66, 76–78.)

³¹ Vergilius egész *Színjáték*beli szerepe természetesen rendkívül sokrétű, egyrészt több síkon bontakozik ki, másrészt voltaképpen elválaszthatatlan Beatrice szerepétől, hiszen ő küldi a római költőt Dante segítségére, amikor az olyannyira kétségbe van esve (ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, 56–59. II. ének/58–126). „Róma költője a *Commediában* is az emberi ész, a Filozófia szimbóluma, s *politikai* síkon nem is más a szerepe, mint korábban. A pápák és a világgal szajhálkodó Egyház elleni nagy dantei kirohanás az ő tekintélyéből meríti erejét [...]. *Szellemi* síkon azonban megváltozik Vergilius helye és funkciója. Beatricéhez való viszonyában alárendelt lesz a szerepe, hiszen csak küldötte az Égi Hölgynek, s tőle kapja az erőt, hogy Dantét vezethesse.” KELEMEN, „A nemes hölgy és a szolgálóleány...”, 274–275.

³² ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, 48. A csendnek a dantei főműben játszott szerepéről, jelentéstelítő erejéről lásd Luigi TASSONI, „Dante csendjei”, ford. FÜLÖP Nóra, *Helikon* 12, 2–3. sz. (2001): 308–313. Vergiliusra vonatkozóan ezt írja a szerző: „amikor Vergilius belép a jelenetbe, hosszasan mesél (*Pokol*, I, 61–63) arról az árnyékról, mely korábban nem tűnt konkrétan, mintha nem is létezett volna, mint egy gyenge (*fioco – halovány*) láng, pontosan azért, mert a latin költő túlságosan is sokáig maradt csendben: egy olyan csendben, melyben majdnem el is tűnt. Akinek nincs szava, aki hallgat, az mint elbeszélő nem létezhet.” TASSONI, „Dante csendjei”, 311.

hattak, amely nem tanulható és nem tanítható”.³³ Ennek „az eredeti forrás”-nak az egyik legfontosabb tápláló eleme minden bizonnyal az, ahogyan Dante a szellemi és az érzéki erők természetét, ezek viszonyát kezeli. Az a kulturális-vallási-társadalmi milió, amelyben Dante él, a keresztény igazságnak elsősorban a szellemi meghatározottságát prolongálja, ugyanakkor a dantei poézis lehetőséget teremt mind a szellemi, mind az érzéki természethez, úgymond, szabadon viszonyulni; e poézis által megújul a szelleminek és az érzékinék az ember felőli megközelíthetősége. Éppen emiatt értékelődik át s válik lényegivé a képzelet, a fantázia, az imagináció. Illetve egyáltalán a gondolkodás és a beszéd, nyelv viszonyának bonyolult összjátéka, egymást feltételező természete. Dante e téren is ingeniózisan fogalmaz meg – ha nem munkálja is ki mindig azokat. *A nép nyelvén való ékesszólásról* azon locusa (I/5.), amikor is az emberi beszéd eredetét firtatja, pontosabban az ember Istennel való beszélgetésének lehetséges körülményeit taglalja, mintha erőteljes kritikát tartalmazna azzal a skolasztikus nézettel szemben, „amely szerint az ember bűnbeesés előtt – akárcsak az angyalok [...] – beszéd nélkül érintkezett az emberrel”.³⁴ Tudniillik Dante egy töről fakadónak – hogy ne mondjuk, szinkron folyamatként, performatív aktusként – mutatja be az ember érzékelését és azt, hogy másokkal képes megértetni magát:

Ha tehát ama Műves, a tökéletesség kezdete és kedvelője, az első embert minden tökéletességgel eltöltötte, midőn lelket lehelt belé, ésszerűnek tűnik előttünk, hogy minden élőlény között a legnemesebb nem kezdett el előbb érzékelni, mint magát megértetni.³⁵

Képzelet, fantázia, imagináció, gondolkodás és nyelv viszonyának átértékelődése tehát Danténál kifejezetten az ember szellemi és érzéki meghatározottságainak újragondolása révén valósul meg, miáltal a(z isteni) teremtettség állapota mellett egyre hangsúlyosabb szerepet kap a(z emberi) teremtés eseménye.³⁶ Egyebek mellett

³³ SCHLEGEL, „A görög költészet...”, 137.

³⁴ Gáldi László jegyzete *A nép nyelvén való ékesszólásról* című Dante-szöveghez, vö. ALIGHIERI, *Összes Művei*, 1056.

³⁵ Dante ALIGHIERI, „A nép nyelvén való ékesszólásról”, ford. MEZEY László, in ALIGHIERI, *Összes Művei*, 347–400, 353–354.

³⁶ Ismeretes, hogy bár Hegel a középkor „legnagyobb költemény”-ének tartja a *Színjátékot* („a magában legjelentősebb és legtartalmasabb mű [...], a keresztény katolikus középkor tulajdonképpeni műeposza, a legnagyobb tárgy és a legnagyobb költemény ezen a területen [»a vallásos középkori költemények« terén – V. T.] *Dante Isteni Színjátéka*”), részint lehetők tartja, mert hogy ezen művek közt hozza fel példaként, „hogy olyan korban keletkezhetik, amikor a nyelv még nem alakult ki, hanem csak maga a költészet hozza meg tulajdonképpeni kifejlődését [...], mert itt valóban a költő az első, aki [...] a képzeletet a nyelvhez s általa képzetekhez segíti”. Részint hangsúlyozza, hogy egy bizonyos (még inkább, különös) egyén „saját élményeiként” elbeszél és fantáziája révén született alkotásaként olvassuk a *Színjátékot*, mert Dante műve mintegy

éppen ez az a vonás, amely miatt a romantika felfedezi magának Dantét. Ahogyan Hans-Georg Gadamer fogalmaz Karl Schnaase művészettörténész *Holland leveleinek* szavait idézve:

Dante annak köszönheti a romantikusok kitüntetett tiszteletét, hogy *Isteni Színjátékában* a szelleminek és a testinek [...] az örök elkülönítése legyőzött. „Dantéval lépett először teljes egészében színre az az eleven szellemi művészeti forma, amely a szellemi és az érzéki természet látszólagos egyesülése után azokat újra szétválasztotta.”³⁷

Persze ahhoz, hogy Dante a romantikusok számára újra olvashatóvá és inspirációs forrássá válhatott, az is szükségeltetett, hogy a XVIII. század végére, XIX. század elejére a történeti tudat újabb formái konfigurálódjanak, a múlthoz való viszonyulás új távlatai jelenjenek meg, azaz képesekké váljanak a szerzők új perspektívából vizsgálni a múltat:

A művészetekben és a költészetben rejlő múlt is újra megelevenedik számunkra, mégpedig másképpen, mint elődeink számára. Winckelmann és a XVIII. század végi humanisták óta más szemmel látjuk az egész ókort, mint akár a legnagyobb régebbi kutatók és művészek, csak Shakespeare XVIII. századi újrafelfedezése óta ismertük meg igazán Dantét és a Nibelungokat, s azóta tettünk szert igaz mércére a költői nagyság felismeréséhez, mégpedig ökümenikus mércére

– írja Jakob Burckhardt kikerülhetetlen és ingeniózus munkájában, a *Világtörténelmi elmélkedések* lapjain.³⁸ Aki mindemellett a képzelet Danténál különösen hangsúlyossá és lényegessé váló mozzanatának okára is tesz egy igen érdekfeszítő s megfontolandó javaslatot, legalábbis lehetővé válik általa plasztikusabb képet alkotni erről. Szerinte ugyanis a válságok termékenyítőleg hatnak a művészetre és az irodalomra, mi több, teljesen új megvilágításba helyezik az égi és a földi dolgok megítélését:

a mintapéldája a költői elevenség valamely egyéniséggel összeolvasztott formájának: „ugyanis maga az epikus költő az az egy egyén, akinek vándorlásához a poklon, tisztító tűzön és paradicsomon át kapcsolódik minden, úgyhogy saját élményeiként beszélheti el fantáziája alkotásait”. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 312–313, 220–221, 276–277.

³⁷ Hans-Georg GADAMER, „Karl Immermanns »Chiliasische Sonette«”, in Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke 9: Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*, 180–192 (Tübingen: J.C.B. Mohr [Paul Siebeck], 1993), 190.

³⁸ Jakob BURCKHARDT, *Világtörténelmi elmélkedések: Bevezetés a történelem tanulmányozásába*, ford. BÁTHORI Csaba és HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2001), 212.

Az általános bizonytalanság kellős közepén nagyszerű, mindaddig lappangó szellemi erők törnek felszínre, és olykor egészen meghökkentik a válság egyszerű kizsákmányolóit; az üres fecsegők pedig rettenetes időkben amúgy is tehetetlenek. Úgy látszik, a robusztusabb gondolkodók, költők és művészek, erőteljes alkatú emberek lévén, kedvelik a veszély légkörét és kivirulnak a csípősebb légáramlattól. A nagy és tragikus élmények érlelik a szellemet és más mércével látják el: a földi dolgok függetlenebb értékelését teszik lehetővé. (Augustinus *De civitate dei*jéből a nyugat-római birodalom összeomlása nélkül nem lett volna ilyen jelentékeny és független könyv, Dante pedig száműzetésben írta a *Divina commediát*.)³⁹

E szavakat olvasva amellet, hogy megértjük, miért hathatott Burckhardt gondolkodása oly elementáris erővel a fiatal Nietzsche, több szempontot is végiggondolhatunk a szellemi érlelődés és a földi dolgok megítélhetősége közötti kapcsolódást illetően, a két világ közötti vonatkozás útjai plasztikusan kirajzolódnak a szemünk előtt. E vonatkozás háttérében megvillan a szabadság mozzanata, amely a független értékítélet kialakulásához – a „nagy és tragikus élmények” egyszerre kijózanító és a képzeletet mozgásba lendítő hatása mellett – elengedhetetlen.

Novalis és Arión

A szellemi és érzéki természet különös metamorfózisait álmodja és írja meg Novalis is. Nála a képzelet, a fantázia többnyire megszemélyesítetten ábrázolódik, allegorizálódik, többször feltűnik a *Heinrich von Ofterdingen* lapjain ekként, az egyik legszébb előfordulás a regény *A beteljesülés* című második részének eleje, amikor a sziderikus szellemlény, Astralis énekében így olvasunk róla:

S amiről azt hitték, hogy megesett rég,
látszik: alighogy közeleg még.
Szabad ekkor lesz csak Fantázia,
kedvére szöheti most a szálakat;
ezt lepleznie s amazt felmutatnia
s mágikus ködbe tünnie szabad.⁴⁰

Ami ebből a részletből első olvasásra is kitűnik, az nem más, mint hogy Fantázia lételeme a szabadság. Ugyanakkor annak, amit Fantázia szabadon kibontakozva véghez vihet, vagyis az események szálainak szövögetése, nos ezen szabad teremtő tevékenységének lehetőségtere végeredményben a költő által csak finoman érzékel-

³⁹ Uo., 193–194.

⁴⁰ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, ford. MÁRTON László (Budapest: Helikon Kiadó, 1985), 128–129.

tetett, az idő és a tér koordinátáinak érintőleges említése révén kirajzolódó világalkotás. A költészet eszerint (a) Fantázia segítségével egy egész világot teremthet. Persze, valamelyest újrateremtésről van szó, de immár nem a bibliai teremtéseszméjében, hanem hangsúlyosan az emberi kreatív potenciálra támaszkodva, az egyéni invenciózus ötleteket mozgásba lendítve. Mi több, Novalis reflektáltan-távolító módon és kritikailag lép fel a keresztény tradícióval szemben az *Ofterdingen* híres Klingsohr-meséjének tanúsága szerint, melyben ugyan megvan a biblikus világteremtés hármas felosztása (asztrálvilág, emberi világ, alvilág), mindazonáltal az asztrálvilág szférájának allegorikus alakjai, azaz Arktur, Sophia és Freya olyan tulajdonságok (az élet lelke, a bölcsesség, a békesség, a vágyakozás) megtestesítői, amelyek a szellemi és az érzéki energiákat egyként lefedik.

Hans Blumenberg *A világ olvashatósága* című könyvében rendkívül pontosan fejezi ki ebben a poétikus világteremtésben az istenség funkcióját:

E beszédmód már nem engedi meg Istennek, hogy mindenféle alakot ölthessen, s ezekben tegye lényét egy-egy pillanatra láthatóvá – inkább arról van szó, hogy megszabadítja az inkarnáció alapgondolatát az emberi természethez való kötődéstől. Az egész világot az istenség lehetséges megtestesüléseinek horizontjává akarja tenni azért, hogy az embert kiszabadítsa behatároltságából.⁴¹

Blumenberg azt veszi észre és nyomatékosítja, hogy Novalis teremtéseszménye nem más, mint hogy a létezőket önnön genuin létlehetőségükben szabadítsa fel, juttassa érvényre vagy adekvát létformájukhoz, amiben implicite az is benne foglaltatik persze, hogy a biblikus eszme ezt immár nem képes megtenni. Az ember esetében mindez azt jelenti, vagyis oly módon lehet „kiszabadítani behatároltságából”, hogy a benne munkáló képzeletet engedjük érvényesülni. A munka kifejezés a részemről itt nem véletlenszerű fordulat, hiszen a képzelet legalább annyira az imagináció kontrollálhatatlan eredménye, mint a kogníció tervezett terméke. Novalis egy híres töredékében mindezt rendkívül plasztikusan fogalmazza meg:

A mű a tökéletesedés minden mozzanatával távolabb kerül alkotómesterétől, mérhetetlen távolságra – míg végül az utolsó simítás elvégzése után a Mester rádöbben, hogy állítólagos művét gondolati szakadék választja el tőle, melynek nagyságát ő maga képtelen felfogni, és melyet csak a képzelőerő – mint az óriásnak az árnyéka, az intelligencia – képes áthidalni.⁴²

⁴¹ Hans BLUMENBERG, „A világot romantizálni kell”, ford. RÁKOSI Csilla, *Vulgo* 3, 1. sz. (2002): 146–165, 149.

⁴² NOVALIS, „Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99) [Fr. 737.]”, in NOVALIS, *Schriften 3: Das philosophische Werk II*, Hg. Richard SAMUEL, Hans-Joachim MÄHL und Gerhard SCHULZ, 242–478 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1968), 411.

A képzelőerő ezen felszabadító-áthidaló képessége a kanti transzcendentális sémából ismerős, és nyilván Novalis ezt nagyon pontosan ismeri is. Amint Kant tanítja *A tiszta ész kritikájának* abban a részében, amely *A tiszta értelmi fogalmak sematizmusáról* szól, a tiszta értelmi fogalmak és az empirikus vagy egyáltalában vett érzéki szemléletek teljesen különmeműek, azaz rendkívül nagy mértékű a heterogenitás azon fogalmak között, amelyek „a tárgy általános elgondolását” szolgálják, illetve azok között, amelyek „a tárgyat *in concreto*, adott mivoltában” mutatják be. Mindazonáltal e fogalmak (azaz kategóriák) és e szemléletek (azaz jelenségek) szorosan egymásra vonatkoznak. Kant nagy ötlete nem másban rejlik, mint hogy e vonatkoz(tat)ást a képzelőerőnek tulajdonítja:

Világos, hogy léteznie kell valami harmadiknak, mely egyfelől a kategóriával, másfelől a jelenséggel az egyneműség viszonyában áll, és lehetővé teszi, hogy az előbbit az utóbbira alkalmazzuk. Ez a közvetítő képzet okvetlenül tiszta (nincs benne semmi empirikus), ugyanakkor egyfelől *intellektuális*, másfelől *érzéki* természetű. A *transzcendentális séma* éppen ilyen.⁴³

A közvetítés a kategoriális és érzéki fogalmak között a lehetőség módusában történik meg, innen ered a képzelet transzcendentális jellege. Ezt az összefüggést Manfred Frank a következőképpen taglalja:

A képzelőerő produktuma a *transzcendentális séma*, amelyik az értelem tisztasága és a szemlélet érzékisége között közvetít. Ez a közvetítés adhatja a képzelőerőt, mert mindkét pólussal megoszt valamit: a tisztaságot vagy a prioritást az értelemmel, az érzékiséget a szemlélettel.⁴⁴

Novalisnál a képzelőerő e transzcendentális sémája a poézise lényegi átváltoztató erejévé válik.

A költő alakja számos tropikus (allegorikus, metaforikus) formában megjelenik Novalisnál; az *Ofterdingen* második fejezetében felléptetett Arión az előbb említett Klingsohr prefigurájának is tekinthető. Arión egy lesboszi költő, akinek az alakját a kalmárok idézik fel Heinrich számára az Augsburgba tartó, együtt megtett útjuk során. A történet szerint a költő „tengerre szállni készült egy idegen ország felé”. Rengeteg kincse volt, amit „hálás ajándék gyanánt kapott” az emberektől művészte elismeréseképpen. A segítségére siető tengerészek az egészet felpakolták egy hajóra.⁴⁵ Ám útközben a matrózokban a sok kincs megszerzésének lehetősége felkor-

⁴³ Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 175–176. (B 177)

⁴⁴ Manfred FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989), 89.

⁴⁵ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, 25.

bácsolta a kapzsiságot, s elhatározták, hogy kirabolják a költőt. Arión könyörgött az életéért, de látva, hogy mindhiába, végül arra kérte az életére törőket, hogy élnekelhesse a hattyúdalát. Majd ezek után a tengerbe vetette magát hangszerével együtt. „Alig ért a csillámló tajtékhoz, máris alágörbítette széles hátát egy hálatalt fenevad, és az ámuló dalnokkal sebesen tovasiklott.”⁴⁶ Ezek után szerencsésen partot ért a költő, a kincsei is meglettek, megrablói hajója pedig elsüllyedt a tengerben. Ebből a rövid történetből is látható, hogy sokféle lehetőség vár ránk a tengeren. Egy hajó veszélyeket rejtő belseje, egy fenevad biztonságot nyújtó háta, kincseink-javaink elvesztése, majd újra megszerzése – mind-mind a költészet lehetőségformáinak változatai, amelyek a kívülség, a kívüllét szabadságában szerveződő nomád mozgásirányok mentén alakulnak. A tenger nomád végtelene itt a költészet allegóriájává lesz, amennyiben a költő „a szavak révén ismeretlen, gyönyörű világot ad megtapasztalunk”. A költői szavak „kiszakítanak bennünket az ismerős jelenvalóból”,⁴⁷ kivisznek minket a nyílt vízre, „ahol már körös-körül eltűnt a szárazföld, és nincs más, csak a tenger meg az ég”.

Az utóbbi szavak már Walter Benjaminszólásból származnak, aki egy helyütt a regényírást a tengerre szálláshoz hasonlítja:

A lét epikai értelemben – tenger. Semmi sem epikaibb, mint a tenger. Viszonyunk a tengerhez, persze, nagyon különböző lehet. Van, aki lehever a partjára, hallgatja a hullámverést, összegyűjti a kisodródott kagylókat. Ezt csinálja az eposzíró. Van, aki bejárja a tengert. Ezért, azért vagy cél nélkül is. Van, aki kihajózik és kint köröz a nyílt vízen, ahol már körös-körül eltűnt a szárazföld, és nincs más, csak a tenger meg az ég. Ezt csinálja a regényíró.⁴⁸

Mostani kontextusunkban a regényírást is a poétikai teremtéshez soroljuk, hiszen ezennel minket kevésbé a műfaji jellegzetességek, mint sokkal inkább a teremtés elvi alapjai érdekelnek. Eszerint az eposz- és a regényíró legfőképp alkotói módszertanában különbözik egymástól, míg az előbbi nyugodtan megvárja, hogy hozzá sodródjon a téma, addig az utóbbi kimerészkedik a bizonytalanba. Mert aki csak vár a parton, az biztos tudja, hogy a hullámok egyszer csak kisodorják a kagylókat hozzá. Türelme és figyelme a parthoz köti. Ez a biztonságérzet és nyugalom jellemzi az eposz teremtőjét. De aki tengerre száll, az tanácstalan, kiteszi magát, megnyílik a lehetőségek végtelenének, a hullámok, hullámtörések, viharok, lecsendesedések kalandos ritmusának. Türelme és figyelme persze őt sem hagyja cserben, csak immáron egy jóval ingoványosabb övezetben kell helytállnia. Arión ennek a költőtípusnak az allegorikus megtestesítője.

⁴⁶ Uo., 26.

⁴⁷ Uo., 23.

⁴⁸ Walter BENJAMIN, „A regény valósága”, ford. KŐSZEG Ferenc, in Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, szerk. RADNÓTI Sándor, 595–603 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 597.

Mindemellett az is láthatóvá válik Arión példáján keresztül, hogy – ha akad is olykor segítség mások részéről – a költő alapvetően magányos vándor. A költészet magányos kalandozás a bizonytalanban. Ezért aztán bizonyos képességeket és tulajdonságokat rendkívül finommá és applikatívvá kell nemesíteni a költőnek önmagában, mind intellektuális és intencionális, mind természeti és ösztönös vonatkozásban. Ernst Behler *Frühromantik* című könyvében fel is hívja a figyelmet arra, hogy Novalisnál

a poétikus természetéről szóló töredékek egyfajta ingadozást, oszcillálást mutatnak, bennük a szerző ügyesen súlypontos, ami a poézis művészi vagy természetes, intencionális vagy ösztönös tendenciájának hangsúlyozását illeti. Egynémely ezen fragmentumok közül inkább a szubjektív oldalát emeli ki a költői kifejezőerőnek, mások [...] inkább a természeti oldal felé vonzódnak. Miközben e kettősséget megtartva beszél e viszonyokról, úgy tűnik, Novalis a további felfedezésekre irányuló reflexió érdekében el akarja kerülni egy szisztematikus megoldás és egy végső eredmény kidolgozását.⁴⁹

Nem beszélhetünk hát egy szisztematikus poétikáról Novalisnál, sokkal inkább a költőben, a költői létmódban fellelhető instinkt és intencionális alkotói energiáknak és teremtőerőknek a számbavételéről van szó. Azon képességek és tulajdonságok laza mátrixának a feltérképezéséről olvashatunk Hardenberg ilyen tárgyú fragmentumaiban, amelyek a költői természet lényegét adják. Ezennel a költői teremtő energia sajátosságát három momentum kiemelésével mutatom be. Az utánzás ellenében működő átpoetizálás zenei önerejéről, az ösztön művészi applikációjáról és a poézisnek a kedéllyel való analógiájáról van szó.

Mielőtt azonban ezeket számba vesszük, érdemes még egy pillantást vetni az *Offerdingen* előbb idézett Arión-epizódjára. Az tűnhet fel az olvasó számára, hogy Arión nem neveztetik nevén: „nagyszerű költő”, „hangzatműves”, „dalnok” – ilyen általános meghatározások révén szövődik bele a történetbe. A nominalitás sajátos hiánya vagy épp egy különös anonimitás tulajdonképpen a poétikus ábrázolásmód egyik forrása Hardenbergnél, ahogy Paul Kluckhohn megjegyzi az *Offerdingen* nyelvi stílusán morfondírozva:

[Novalis] a kifejezés bizonyos meghatározatlanságára egyébként tudatosan törekszik, a dolgokat és az embereket pl. Arión meséjében nem nevezi nevükön, hogy az eseményeket az általánosság körébe emelje át, inkább a hangoltság, mint a meghatározott valódi elképzelések felébresztése által hagyja őket működni.⁵⁰

⁴⁹ BEHLER, *Frühromantik*, 160.

⁵⁰ KLUCKHOHN, „Friedrich von Hardenbergs Entwicklung...”, 61.

Kluckhohn szerint ezt a hangoltságot, ráhangolódást hivatott elősegíteni a novalisi prózaköltészetben a participiumok és appozíciók meglehetősen gyakori használata, illetve a ritmus szabad áramlása, amely kevésbé egy közvetlenül megmaradó, tartós törvényt követ, sokkal inkább egy mindent átjáró melódia „örömteli bizonyossága” révén formálódik.⁵¹

Novalis szövegeinek kritikai kiadásában az *Anekdoten* alcímmel közreadott töredékek között olvasható az, amelyikben az író a költészet különösségét a zenével való párhuzama alapján mutatja be:

sehol sem annyira feltűnő, hogy csak a szellem az, amely a tárgyakat, az anyag változásait átpoetizálja, és hogy a szép, a művészet tárgya sehol sincs, vagy inkább egyetlen más jelenségben sincs annyira készen adva – mint a zenében. Valamennyi hang, amit a természet létrehoz – durva és szellemtelen: csupán a muzikális léleknek tűnik gyakran az erdő zúgása, a szél füttyülése, a csalogány éneke, a csermely csobogása melodikusnak és jelentőségteljesnek. A muzsikus magából meríti művészetének lényegét – az utánczás legcsekélyebb gyanúja sem illetheti őt.⁵²

Itt aztán tényleg nem a természet kritikátlan csodálata domborodik ki, de nem is az alkotó egyén panteisztikus távlat nélküli, demiurgoszi mentalitását figyelhetjük meg – amiket a kora romantika alkotóinak a szemére szokás vetni. Hanem azt a természet teremtő szemlélésében legfőbb szerepet játszó, pontosabban a természet alkotásaihoz a költő részéről leginkább *hozzáadott erőt* (átpoetizálás, magából merítés) láthatjuk érvényesülni, amelyet a poézis zenei önaktivitása jelent. A költő nem leképezi a természet dolgait, eseményeit, hanem újraalkotja azokat önmagából, anélkül, hogy szellemét mintegy a világ fölött lebegtetve általánosan, mindenkire érvényesen szólna. Hiszen nem abszolút mértékben teremt, csupán törekvő aktivitással átpoetizálja a természetet.⁵³ Nem egy önidentikus egységben viszonyul hozzá, hanem e viszonyból magából artikulálódó, a végtelen közelítés módján teremtődő különbség révén.⁵⁴

⁵¹ Uo., 61, 49, 50.

⁵² NOVALIS, „Anekdoten”, in NOVALIS, *Schriften 2: Das philosophische Werk I*, Hg. Richard SAMUEL, Hans-Joachim MÄHL und Gerhard SCHULZ, 567–595 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965), 573–574.

⁵³ Egyébként az előbb idézett Arión-történetet elmesélő kalmár mintegy közbevetőleg jegyzi meg, „hangzatműves”-nek titulálva a költőt, hogy „alighanem egy a muzsika és a költészet, csakúgy összetartoznak, mint a száj és a fül, hiszen az előbbi csupán egy mozgékony és válaszolni képes fül” (NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, 25.) – egyfelől anatómiailag kissé lazán kezelve az emberi szerveket, másfelől viszont ebben is azt a sajátos metamorfózist, kontaminációképzést vehetjük észre, amely az allegorikus ábrázolásmód sajátja.

⁵⁴ Vö. Manfred FRANK, „Unendliche Annäherung”: *Die Anfänge der philosophische Frühromantik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997), 831–861.

A XVIII. század végére az ember természethez való viszonya kiélezetten ambivalenssé válik.

Az ember mint szubjektum ismeretelméletileg is egyre inkább a természet *törvényhozójának* szerepében ragadja meg önmagát. Minek következtében a természet többé már nem egy önmagában nyugvó, mozgó, fejlődő, virágzó entitás, hanem az emberi szellem *objektumává, konstruktumává* válik.⁵⁵

Vietta szavai egyfelől pontosan jellemzik a természet racionális elvek mentén történő megismerésének és kvázi kizsákmányolásának magatartásmódját, ugyanakkor másfelől éppen Novalis híres szavaira utalva azt a modellt is felvázolja, amely a természetben nem leigázandó objektumot, hanem a világalakításhoz szükséges inspirációs forrást lát:

A romantikus modell azon fáradozik, hogy integrálja a racionalitást és a tudományt, ám mindezt egy kibővített tudománykonceptió és kiterjedt antropológia értelmében teszi, amely a természetet „az emberiség egyedüli képmásaként” fogadja el, nem pedig pusztá objektummá fokozza le. Ezért érvényes Novalis utópikus-programatikus mondata: „A tökéletes spekuláció visszavezet a természethez.”⁵⁶

Novalis költészetkonceptiója – nem utolsósorban plauzibilitása miatt – alkalmas arra, hogy részét képezze annak a „kiterjedt” antropológiai modellnek, amely a természetet újra „virágzó entitásként” kezeli. Ebbe illeszkedik az is, amit az ösztönről gondol. Az ösztön művészi applikációja során ismét csak olyasmit figyelhetünk meg, hogy Novalis azokat a momentumokat keresi, amelyek önmagukban képesek tartást, alkotó erőt tulajdonítani az embernek: hogy ne kelljen tehát valamely kitérített entitást, legyen az egy eszme vagy valamely törvényszerűség, szolgai módon követni. Az *általános Brouillon* 270. számozású feljegyzésében ezt olvassuk:

Az ösztön *szándék nélküli* művészet – művészet, anélkül hogy tudnánk, hogyan és mit teszünk. Az ösztön *művészetté* változhat – a művészi cselekvés *megfigyelése* révén. Amit tehát *teszünk*, azt végül is művészien tehetjük meg, sajátíthatjuk el. A művészet a nevelésgest és a romantikust hozza létre.⁵⁷

⁵⁵ Silvio VIETTA, *Die vollendete Speculation führt zur Natur zurück. Natur und Ästhetik* (Leipzig: Reclam Verlag, 1995), 22.

⁵⁶ Uo., 13. Az idézett Novalis-mondat helye: NOVALIS, „Das Allgemeine Brouillon...”, 403.

⁵⁷ Uo., 287.

Hogy az ösztönben működő erő hogyan változhat művészetté, azt nehéz lenne a nélkül a pszichológiai kontextus nélkül megérteni, amelyben e töredék megjelenik. Az előbb idézett szöveget megelőző fragmentum így szól: „PSZICH[OLÓGIA]. A neveltség egy *nullára végződő* keveredés. (Robbanás.) (A közönségesnek, az alantastnak és a fenségesnek stb. a keveredése.)” Novalis nem választja le az alantast, a neveltséget és a közönséget a fenségesről, a szépről és a poétikusról. Ezek csak együtt alkotják a poézist tápláló bőséges erőaktivitást. A neveltséggel, nevetéssel összefüggésben előkerülő lelki mozzanatok éppen azokra a minden emberben ott lévő, közös, ösztönszerűen jelenlévő és működő erőkre mutatnak rá, amelyeket Novalis szerint a művészetben képes a leginkább meglátni és megláttatni az ember. A neveltség vagy ami nevetésre, sírásra, meghatódásra készít minket, az egyáltalán nem bántó, sokkal inkább egyfajta feszültséggóc bennünk, melynek eredetét a megfeszített figyelem hirtelenszerű elernyedése, engedése, tehát egyfajta kontraszt kell hogy képezze.⁵⁸ Ez a kontrasztokon alapuló feszült egyensúlyozás válik a poétikus teremtés forrásává.

Az emberi kedélyállapot és a költői teremtői aktivitás közötti párhuzam ötlete Hardenbergben éppen azon időszakra kristályosodik ki, amikor az *Ofterdingen*en dolgozik. Az 1799/1800-as évek feljegyzései alapján állíthatjuk, hogy ez az analógia azon az elképzelésen alapul, miszerint a kedély szemlélése, ábrázolása révén egy ugyanolyan létjogosultsággal és önálló létaktivitással bíró világra bukkanhatunk, mint amilyennel a természet szemlélésekor, a valószerű dolgok, történések meg tapasztalásával, átélésével találkozhatunk. A kedély eme „belső világával” való találkozás legprimerebb s legtökéletesebb módja a költészet: „A poézis a *kedély* – a *maga teljességében vett belső világ ábrázolása*. Jelzik ezt már a szavak is – a poézis médiuma –, mert hát a szavak a kedély belső erőbőségének külső megnyilvánulásai.”⁵⁹ Hogy Novalis a költői szó érvényét, a nyelv eme végtelen teherbíró képességét nem pusztán egy mimetikus reprezentációs modellben képzeli el, azt a következő feljegyzés is tanúsítja:

⁵⁸ Uo., 288.

⁵⁹ NOVALIS, „Fragmente und Studien 1799–1800”, in NOVALIS, *Schriften* 3, 556–693, 650. Hogy mennyire a kora romantikához és legfőképp Novalishoz köthető ennek a „belső világnak”, a kedélynek vagy nevezzük akárhogy, imaginárius, másodlagos, álombeli világnak a megteremtése vagy legalábbis a dolgok elsődleges, magában vett létükhöz képest egy alternatív létezőmódot megmutató teremtői magatartás kidolgozása, azt jelzi például az is, hogy nagy hatású művében, az *Élmény és költészet*ben Wilhelm Dilthey éppen ezt a vonást emeli ki specifikumként, az előző korok íróival összehasonlítva a romantikát: „Homeros, Shakespeare, Cervantes úgy fogják fel a világot szemléletes ismeretben, amint az önmagában van; maga a természet pillant ki tekintetükből, az a természet, mely mindent átfogó egyetemességgel, válogatás nélkül fejt ki saját mivoltát a színek és alakok tengerében. Mily távol állanak ezektől azok, akik a világot úgyszólván csak egy fénytörő és fényelnyelő közegen át tekintik: ezeknél a dolgok világa az emberi kedély színébe öltözik.” Wilhelm DILTHEY, *Élmény és költészet*, ford. VÁRKONYI Hildebrand (Budapest: Franklin-Társulat, 1925), 22.

Kedélyünkben minden a legsajátosabb, legkellemesebb és legelevenebb módon kapcsolódik össze. A legidegenebb dolgok egy helyszín, egy időpont, valamely furcsa hasonlóság, egy tévedés, valamilyen véletlen révén gyűlnek egybe. Így keletkeznek csodálatos egységek és különös összekapcsolódások – és az Egy emlékeztet mindenre – így válik a Sok jelévé, és önmaga sok dolog révén határozható meg és hívható elő.⁶⁰

Novalis költészetkoncepciójában a dolgok, a világ történései és eseményei egy eleven reprezentációs nyelvi mátrixban rendeződnek újra, amelyben bármelyik pillanatban és bármely ponton változhat a dolgok, történések és ezek lenyomatának viszonyrendje – méghozzá a szavakra mint jelekre való reflexió révén, e reflexivitásnak mintegy formát adó teremtő magatartás révén. Így válik lehetővé az, hogy a jel ne pusztán mimetikusan utaljon a dologra, a dolgot mintegy megkettőzve, hanem az alteritás lehetőségét és a potencialitás bőséges ígéretét magában hordozva, a dolgot, a léteseményt az allegorikus értelembővülés és jelentésszóródás által újrateremtse: az egy, az egység ily módon válhat „a Sok jelévé, és önmaga sok dolog révén határozható meg és hívható elő”.⁶¹

⁶⁰ NOVALIS, „Fragmente und Studien...”, 650.

⁶¹ Erről lásd bővebben Ernst BEHLER, *Frühromantik*, 160–161.