

Megjelent: Pro Philosophia Évkönyv 2015. 72–81. o.

Soóky Krisztina
Közelítés a *Lucindéhez*

*„Ha meggondolja, hogy az emberi életben nem található sem értelem,
sem összefüggés, úgy könnyedén le fog mondani róla,
hogy mindezeket a dolgokat belevegye az életrajzomba.”*
(Tieck: *Die sieben Weiber des Blaubart*)

1799-ben Berlinben napvilágot látott egy könyvecske, melynek célkitűzéseire és tartalmára irányuló valamennyi összefoglalási kísérlet sajátos nehézségekkel találja magát szemben. Friedrich Schlegel *Lucindéje* bár nem tartozott a korban széles körben olvasott írások közé, még kevésbé örvendhetett egy általános megértettségnek, mégis jelentős és nagyrészt ellenséges reakciókatt váltott ki mind a kortárs, mind a későbbi olvasóközönség körében. Akárcsak D. H. Lawrence híres-hírhedt alkotása a *Lady Chatterley's Lover*, ez az írás is az obszcenitás kvintesszenciális megtestesítőjévé vált a saját generációjának szemében. S ezzel az értelmezések sajátos, máig meghatározó pályái hívódtak életre. Az önéletrajzi ihletésű regényében Schlegel a romantikus alkotásesztétikai koncepció mellett, az élet és a mű egymást áthatásának költői-filozófiai programját is kidolgozza. A korabeli közönség felháborodását leginkább az alkotói pályák kibontakozásának és betetőzésének bemutatásával egybe-fonódó romantikus házasságideál provokativitástól sem mentes ábrázolása váltotta ki. Regényének karaktereit Schlegel a legszűkebb baráti köréről mintázta, ily módon a korabeli olvasók könnyűszerrel azonosították a szerzőt Juliusz alakjával, míg Lucindában az akkor még férjezett Dorothea Veit személyét fedezték fel, noha Lucinda megformálásában Mendelssohn leánya mellett jelentős szerep jutott August Wilhelm feleségének, Carolinének is. A regénnyel szemben megfogalmazott kritikák két jelentős vádpontot köré szerveződtek: egyrészt az érzékiség kényes témájának középpontba állítását, másrészt a művészi megformálatlanságot emelték ki, annak dacára, hogy e vonások egyike sem volt kimondott újdonság a korbéli német irodalmi életben. Ami a kendőzetlen erotikán túl sokkal inkább érdeklődésre tarthat számot, az az „új Biblia” megalkotására irányuló schlegeli vállalkozás, és a regényben kidolgozásra kerülő elgondolások közti kapcsolat.

Egy 1798 decemberében Novalisnak küldött levelében Schlegel nagyszabású tervekről számol be, amelyek meghatározóak lesznek gondolkodói pályájának későbbi alakulásában. Schlegel ekkor még két különálló projektként kezeli az enciklopédia megalkotására irányuló vágyait és a vallás iránti növekvő érdeklődését, amely egy-úttal egy új Biblia megírását is jelentené.¹ A bibliai projektjét megkísérli elhatárolni az irodalmi vállalkozásaitól, hiszen annak „tárgya” nem határozható meg sem a filozófia, sem a költészet által; míg az enciklopédia ezzel szemben egyaránt felöleli a művészetet és a tudományok területét.² Schlegel elkülönítési törekvései azonban meglehetősen ingatag érveken alapultak, ebből adódóan rövid idő alatt többször

megváltoztatta a kifejtésre irányuló meggondolásait. A vállalkozásainak pályái ezáltal számtalanszor összemósódtak. Az új Biblia megírására és az enciklopédiára vonatkozó tervekben végbemenő elmozdulások tetten érhetők a fennmaradt jegyzetekben és levelekben, valamint a következő néhány hónap folyamán publikált alkotásaiban. A két projekt gyakran és hiábavalóan kiemelt különbözőségének kihangsúlyozása mögött Schlegel Novalistól való esetleges elhatárolódási szándéka állhat, hiszen Novalis ez idő tájt szintén egy enciklopédia megalkotásán dolgozott, amint arról az 1798 augusztusában tett drezdai látogatást követő levelében említést is tesz.³ Novalis november 7-i levelében az enciklopédiáról, mint a világ „univerzális biblicizálásának módjáról ad számot” [*Universalmethode des Biblisierens*].⁴ Schlegel és Novalis enciklopédiára vonatkozó meggondolásai, ahogyan arra elemzéseiben Dalia Nassar rámutatott, számos hasonlóságot mutatnak: mindketten hangsúlyozzák az enciklopédia filozófiát és poézist, művészeteket és tudományokat egységesítő szerepét; emellett a kivitelezés formájának is kiemelt jelentőséget tulajdonítottak.⁵ A korábban szétválasztott területek így módon egy új művészi közlésformában egyesülnek, amely egyúttal a fejlődés végtelen progresszív útját is kijelöli. Az enciklopédiának mindemellett egy új művészetelméletet is fel kell mutatnia, amely meghatározó lesz a formára vonatkozó követelmények tekintetében. Vagyis az alkotás folyamatának kérdése és a szerzősége vonatkozó meggondolások [*Prinzipien der Schriftstellerei*]⁶ központi jelentőségre tesznek szert. Az enciklopédia megírására irányuló vállalkozás így módon a műalkotás létrehozásának kérdéséhez közelít, ami visszahat magára az enciklopédia fogalmára. A konstrukcióból adódó nehézségekre Schlegel sajátos megoldással válaszol: „Az én rendszeremben – írja 1796 augusztusát követő feljegyzéseiben – az én rendszeremben ténylegesen egyfajta kölcsönös bizonyosság [*Wechselerweis*] a legvégső alap”.⁷ A kölcsönös bizonyosság fogalmát Schlegel Jacobi *Woldemar*járól szóló recenziója alapján Manfred Frank a következőképpen rekonstruálja: „Hogy a filozófia legvégső alaptétele csak egy »kölcsönös bizonyosság« lehet, egyszerűen azt jelenti, hogy egy fogalom vagy egy tétel csak egy további és második tétel által igazolódhat (ideiglenesen), (amelyre ugyanez vonatkozik, úgy hogy a koherencia-képzés révén mindig csak közelebb jutunk az igazsághoz, anélkül hogy azt definitíve egy meghatározott gondolatba gyömöszölhetnénk, és ekként megszerezhetnénk), nem pedig magától, úgymond karteziánus evidenciaként.”⁸

A kölcsönös bizonyosság koncepciója lép a végső alaptétel helyébe, amelynek el-vesztésével Schlegel egyaránt kétségbe vonja a Fichténél megtalálható én-azonosságot mint abszolútumot, illetve ennek megismerhetőségét. „Hogy az én tételezi ön-magát” – írja Schlegel –, „és hogy az énnek tételeződnie kell, ezek nem egy felsőbb tételből levezetett tételek; az egyik éppolyan, mint a másik, két alapvető tétel ez, nem pedig egy. Kölcsönös alaptétel [*Wechselgrundsatz*].”⁹ Az abszolútum megragadhatatlansága révén Schlegel megkérdőjelezi minden tudás megalapozásának és rend-szerbe foglalásának lehetőségét. Az 1804-1805-ben a Boisserée fivéreknek tartott kölni magánelőadásában a következőképpen magyarázza az összekapcsolás és a szétválasztás jegyében megszülető koncepcióját: „A mi filozófiánk, a többtől eltérően, nem egy legelső alaptétellel kezdődik, ahol ezen első alaptétel mintegy a mag

vagy az üstökös első gyűrűje lenne, a többi pedig csak kipárolgások hosszú csóvjája mögötte – mi egy bár zsenge, de étellel teli csírából indulunk ki, nálunk a mag *középen* van. Filozófiánk jelentéktelenül csekély kezdetekből, így a dolgokban való kételkedésből, ami részint minden gondolkodó emberben megvan – és az Én mindazonáltal túlsúlyban lévő valószínűségéből fejlődik ki fokozatosan, önmagát mind-untalan erősítve az állandó progresszióban, mígnem az emberi ismeret végső pontjáig hatol, éppen úgy rámutatva a tudás kiterjedésére, mint határára.”¹⁰ A korabeli filozófiák által felkínált tudományosság koncepciókra irányuló hiány-érzetből születő alaptétel-filozófiával Schlegel a szubjektivitás és az objektivitás egyidejű összekapcsolása és szétválasztása révén egy új, általa transzcendentálisnak nevezett művészetfilozófiát próbál szembeállítani. A rögzítettséget és véglegességet száműző rendszer, mint azt a híressé vált 53. *Athenäum fragmentumban* kimondja, feltételezi a káoszt: „Ha rendszere van vagy ha rendszere nincs, egyképp halálos a szellemre nézve. A szellemnek tehát bizonytalán úgy kell döntenie, hogy összekapcsolja a kettőt.”¹¹ A szisztematikusság és káosz fentebb vázolt sajátos kombinációját Schlegel a „fragmentumok rendszerének” nevezte, ami a transzcendentális filozófia sémájának is tekinthető. A korábban szilárd alapul szolgáló én-azonosság helyett az én önmagára találásának folyamatjellege kerül előtérbe, hiszen az én egyesíti magában a végest és a végtelent, amennyiben véges lényként valódi létét önmagán kívülre, a végtelen abszolútumba helyezi: „A tulajdonképpeni ellentmondás Énünkben az, hogy egyszerre érezzük magunkat végesnek és végtelennek.”¹² Az önnön határain minduntalan túlra törekvő én azonban nem értheti el a tökéletes önanonosságot és ezzel egyidejűleg a tökéletes tudás lehetőségéről is le kell mondania. Az abszolútum megközelítéséhez a tudományos megismerés és a művészi intuíció együttese vezethet el. Az intuitív belátást Schlegel a kinyilatkoztatással alapozza meg, amelynek médiumaként a művészetet jelöli ki, hiszen a végtelen a végesben a művészet közbeiktatása révén ábrázolható. Ezzel megnyitja az utat a művészet számára, hogy a reflexió közegében végtelen folyamatként az abszolútum közvetítésére irányuljon. Így válik lehetővé Schlegel számára, hogy magát a rendszert a végtelen törekvéssel összefüggésben gondolja el, és közben azonosítsa magát a természettel. A rendszer és a töredékek organikus és természetes fejlődésének gondolatát összekapcsolja a progresszió soha le nem záruló pályájának végtelen törekvésével, megalkotva így a fragmentumok rendszerének ellentmondásosnak tűnő koncepció-ját. A modern töredék (a szándékos lezáratlanság révén) egy sajátos megvilágításba helyezi az én és az abszolútum ambivalens viszonyát; hiszen a töredék az egészet tükrözi művészi módon, noha az abszolútum vonatkozásában mindig egy rész marad csupán. Az ilyen töredék nem tekinthető absztrakt ideának, nem rendelhető magasabb fogalmak alá, és nem tagozódik be egyetlen kizárólagos egységbe sem, hanem – ahogy Schlegel írja – „önmaga révén meghatározott és önmagát folyamatosan meghatározó gondolat [*selbstbestimmter und selbsbestimmender Gedanke*],”¹³ és mint ilyen képes ellenállni a rendszerbe való belesimulással járó végső, kimerevített, egyedüli jelentésnek. Ekkortájt íródott feljegyzéseiben Schlegel a töredékek rend-szerét egyaránt összefüggésbe hozta a zenei alkotással és a természetes organizmus

fogalmával, amennyiben ezek leírhatók kibontakozásban lévő fejlődési folyamatok által. A schlegeli rendszer fogalmához a töredékek közt fellelhető feszültségek meg-őrzése mellett kibontakozó progresszivitás koncepciója rendelhető hozzá, ellentétben az egységért felelős alaptételekből levezetett hagyományos értelemben vett rendszerekkel, ahol a kevésbé univerzális fogalmak szükségképpen magasabb univerzalitással bíró fogalmak alá rendelődnék.

A fragmentumok rendszerének létrehozásához szükséges gondolkodás eltér a deduktív rendszerek megalkotása során használatos konceptuális, leíró gondolkodástól. Ez az újfajta gondolkodás (*Denkart*) képes megragadni az organikus egységet és annak kölcsönös relációit,¹⁴ egy olyan történelmi perspektíva által, amely lehetővé teszi „az élettel telített dolgok [*des Lebendigen*] kialakulásának és karakterének tudatosítását.”¹⁵ A lineáris vagy deduktív eljárással összevetve egy ilyen, a történetiséget is figyelembe vevő módszer képes a dolgokat, vagy azok részeit, a bennük végbemenő változásokra tekintettel értelmezni. Ekképp meg tudja őrizni az egyes részek közt fenn-álló sokrétű relációkat, anélkül, hogy bármelyiket is kiragadná és okként vagy okozat-ként szembeállítaná a fennmaradó részek valamelyikével.¹⁶ Az így értelmezett történelmi módszert Schlegel az organikus gondolkodáshoz és a fantáziához / képzelethez (*Einbildungskraft*) köti.¹⁷ Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy mindez nem vonja maga után a fantáziához gyakran társított hamisságot, csupán a rendszerfilozófiákban fellelhető statikus kimerevítettségben megragadott dolgok „hatalma alóli felszabadulást” hangsúlyozza.¹⁸ A különbözőségek egységéből fakadó dinamikus és változó összefüggések megragadására Schlegel a fantázia mellett bevezeti az elmeél fogalmát, amelyet a tudatos és az öntudatlan összekapcsolásának képességeként határoz meg. A differenciált, dinamikus egység megértésének követelménye végül nem lesz más, mint az új enciklopédia megírásának schlegeli projektje.

A töredékek rendszere magas szintű művészi ábrázolást igényel: az enciklopédia sajátos formai követelményeinek végül a regény csak akkor képes eleget tenni, ha valódi műalkotásként képes megidézni a természetet. A töredékek rendszeréről és a fantázia fogalmáról alkotott elképzeléseit Schlegel megkísérli átültetni a gyakorlatba, ennek legszebb példája a *Lucinde* című regény. A regény felépítésében meg-határozó szerepet játszott a filozófiára vonatkozó ama schlegeli meg gondolás, amely szerint „a filozófiának, akár csak az epikus költeménynek, a közepén kell kezdődnie”.¹⁹ Az egyik Novalisnak szánt 1798-as levelében Schlegel összekapcsolja egy-mással az enciklopédia megalkotásának projektjét az új Biblia megírásának szándékával, és ebben az összefüggésben egy „ideális könyvről” tesz említést. Később már „abszolút regényként”²⁰ hivatkozik ismét erre a könyvre; ennek magába kell olvasztania a stílusok sokféleségét, beleértve a „naplót, a regényt, a kompendiumot, a levelet, a drámát, stb.”.²¹ Ezt a különleges könyvet „a maga nemében az első ilyen típusú műalkotásként [*das erste Kunswerk dieser Art*]” említi, hiszen mindeztidáig valamennyi korábbi alkotás a „természet produktuma volt [*da die bisherigen nur Produkte der Natur sind*]”.²² A műalkotás és a természet produktuma közti elhatárolódás betekintést nyújt a természet és a poézis megkülönböztetésére és összekapcsolására vonatkozó meg gondolásokba, amelyek az évek során egyébként többször

jelentősen változtak. Korai írásaiban Schlegel megkísérelte elhatárolni a művészi kreativitást a természetben megnyilvánuló kreativitástól, és a műalkotásokat a kultúra szférájához sorolta, szembeállítva a természet szférájával.²³ Ezt követően a művészetet a humanitás szférájához rendelte és valamennyi művészi tevékenység céljaként magát a humanitást határozta meg;²⁴ miközben „minden művészet célját a természetté válásban”²⁵ jelölte meg, és „minden emberi lényt természeténél fogva költő”-nek²⁶ tekintett. Az 1799-1800-as évek során született számos feljegyzés tanúskodik természet és költészet kapcsolatára irányuló töprengéseiről.²⁷ A *Beszélgetés a költészetéről* című munkájában, akárcsak a szintén ez idő tájt napvilágot látott *Lucindében* is, meghatározó szerepet kap a műalkotás és a természet produktuma közti kapcsolat kérdése.

A *Beszélgetésekben* Schlegel megfelelteti egymásnak a természetben megnyilvánuló kreativitást és a művészi produktivitást, rámutatva arra, hogy mind a természet, mind a költészet „felmérhetetlenül és kimeríthetetlenül”, kreatív és élettel teli.²⁸ Mindketten valamilyen ön-evidens rendből fejlődnek ki, és ezért a legpontosabban egy olyan organizált káosz-ként írhatók le,²⁹ amelyet aztán szépségként ismerünk fel. Vagyis a költészet a természetből emelkedik ki, míg az első költemény maga a természet lesz: „a megformálatlan, öntudat nélküli költészet, amely ott kavarog a növényben, tükröződik a fényben, kacag a gyermekben, vibrál az ifjúság ragyogásában”.³⁰ Az itt megjelenő növény ideája a későbbiek során a schlegeli művészetelmélete meghatározó jelentőségű metaforája lesz, amelyben Schlegel a természet és a poézis világát próbálja összekötni egymással. Ehhez azonban szükséges még a mitológiai perspektíva, amely a tudományokkal ellentétben lehetőséget nyújt a természet valóban mélyreható megértésére. Míg a tudományok ok-okozati összefüggések mentén, az első princípiumokból kiindulva keresik a választ a természet rejtelseire, addig a mitológia nélkülözi ezt a linearitást és ezáltal lesz képes a folyamatok lehető legteljesebb megragadására. A mitológia az embert körülölelő természet fantázia és szeretet által végbemenő átváltozásának [*verklärt*] egy olyan hieroglifaszzerű kifejezése, amelyben megjelenik egy érzéki-spirituális [*sinnlich geistig*] manifesztáció.³¹ Vagyis a mitológiában végbemenő érzéki-spirituális átváltozás révén a művészet és a filozófia egyaránt képessé válik a belső folyamatok megragadására – ez pedig a narratív linearitás felszámolását vonja maga után a *Beszélgetésekben* és a *Lucindében* egyaránt. Ezen a ponton egybeforrnak Schlegel korábban elkülönített, az enciklopédia megalkotására törekvő irodalmi, és egy az Biblia létrehozására irányuló vallási projektjei.

A *Lucindében* az alkotói pályák kialakulásának és összefonódásának bemutatása mellett alkotásesztétikai megfontolások is helyet kapnak, de eközben rejtve marad, hogy ebben a regényben Schlegel a saját művészetelméletének gyakorlati megvalósítására is törekedett. A regény a történet közepén kezdődik, egy Lucindához íródott levéllel. Schlegel a káoszt mint kiindulópontot a mitológiából merítette, és így a fő-hős művészi zagyválási jogát választotta. Ahogy Schlegel a filozófiai rendszerek tekintetében elutasította a kiindulóponttá tett alap fogalmát, éppúgy lehetetlennek tartja a műalkotások esetében egy narratív kezdet megkonstruálását. Az események

lineáris elbeszélése nem pusztán bántó unalmat és monotonitást szülne, hanem elvétené a regény egyik alapvető célját, amennyiben megfosztaná az olvasót annak lehetőségétől, hogy Juliusz perspektívájából végigélhesse a főhős élettapasztalatait. Juliusz gyakran elidőz a belső folyamatok művészi ábrázolhatóságának kérdésénél. Az elméleti megfontolásokat egyidejűleg gyakorlattá fordítja át, ezáltal betekintést nyújt a műalkotás megkonstruálásának folyamatába.³² A *Lucinde* struktúrája egyértelműen mutatja, hogy Schlegel célja nem egy klasszikus értelemben vett műalkotás létrehozására irányult: a regényben nincs kezdet, nem találunk tárgyalást, és hiányzik a befejező rész is; nincs történetvezetés, noha az olvasó rendelkezik némi információval Juliuszról és Lucindáról, a karakterfejlődés a mű egészének csupán járulékos mozzanata lesz.³³ Az is nyilvánvaló, hogy Schlegel regényének kulcsa nem a filozófiai levezetés, hiszen az egyes részek híján vannak bármiféle logikai összefüggésnek, nem lehet felmutatni sem egy kiinduló premisszát, sem egy perdöntő végpontot, ami a fejlődést maga felé húzná. Schlegel ugyanakkor mégis fenntartja, hogy a regényben fellelhető bizonyos struktúra, ami ugyanakkor nem asszociatív vagy önkényes kapcsolódások révén válik megkonstruálhatóvá. A *Lucindé*ben meghatározó strukturális minta a korábban a töredékek rendszerének meghatározása során bevezetett organikus elrendeződés, amelynek szimbóluma a regényben többszörösen felbukkanó növény metaforája.³⁴ Schlegel törekvése egy olyan rendszer létrehozására irányult, amely a természetben megjelenő harmónia mintájára felmutat egy bizonyos fokú rendezettséget, mi-közben az egész mégis egyfajta folyamatos kibomlás és átalakulás jellemzi. A *Lucidé*ben Schlegel gyakran összefüggésbe hozza a természetes életet a művészi kreativitással, amikor az ideát olyan magokhoz hasonlítja, amelyek gyökeret verhetnek az ember lelkében és befolyással lehetnek a lélek alkotó képességeire.³⁵ A mű-alkotást Juliusz a regényben többször is a növényhez hasonlítja. A növény képe az általa választott elbeszélési mód bemutatása során is felbukkan: „Neked ajánlom az igazságnak eme költeményét. Ekként támadt első hajtása az önkény és szerelem csodálatos szövevényeinek és arra gondoltam növekedjék oly szabadon és buján, amiképpen sarjadt. Soha a rend alacsonyabb rendű élvezete vagy takarékoság okán nem fogom levágni a levelek és indák burjánzó eleven bőségét.”³⁶ Schlegel a növényt az organikus rendszer archetípusaként értelmezi, amelyben valamennyi rész közrejátszik az egész értelmének kialakításában, anélkül, hogy ezáltal elveszítenék egyedi és megkülönböztető jellegüket. Az így létrejövő műalkotást a transzformáció révén lehet megragadni. Schlegel ehhez két fogalmat rendel hozzá: a differenciát és a növekvő komplexitást, amelyek a Goethe, Herder, Lessing és Franz von Baader által meghatározott organikus fejlődés két princípiumát, a polaritást és a fokozást [*Steigerung*] tükrözik.³⁷ Novalistól eltérően Schlegel nem szentelt kimerítő tanulmányokat Goethe természettudományos írásainak, a goethei megfontolások mégsem maradtak ismeretlenek előtte. A virágot a „növény legmagasabbrendű manifesztációjának” tekintő goethei felfogás tükröződik Schlegel következő soraiban: „a virág a növény koronája, természetes szépségének és kibomlásának legmagasabb foka”.³⁸ A regény esetében ez a kibomló komplexitás a struktúrában mutatkozik meg. A

Lucinde eredetileg két kötetesre tervezett alkotásának első része Juliusz perspektívájából íródott, míg a második részben Schlegel a „Férfiasság tanulóéveinek” feminin párját szerette volna megírni, különböző társadalmi rétegekből származó nők és lányok leveleinek gyűjteményeként. A második rész azonban sosem készült el.

A regény szerkezete a következőképpen vázolható fel: a „Prológusban” allegorikus utalásokat találunk a szerelem elismert művészeire, Boccaccióra, Cervantesre és Petrarcára. Ezt követi hat eltérő műfajú kisebb szövegegység, melyek közt az allegória, a jellemrajz, a fantázia, a tréfa, az idill és az első személyű vallomás egyaránt fellelhető. A központi darabként értelmezhető harmadik személyben elbeszélte élettörténet, a Goethe *Wilhelm Meister*ére utaló „Férfiasság tanulóévei” a leghosszabb összefüggő szövegrész. Végül a regényt záró hat kisebb szöveg között levél, esszé, költemény, fantázia, filozófiai elmélkedés és jelenet olvasható. A regényt alkotó szövegegységek, a bennük érvényesülő különböző temporális modalitások alapján. Három nagyobb csoportba rendezhetőek, melyek mindegyike meghatározó fejlődési szakaszt reprezentál Juliusz életében és Lucindához fűződő kapcsolatának kibontakozásában. Az első szakasz a regény első hat szövegrészét foglalja magában. Ezek mindegyike a jelenben játszódik, ami magyarázatot nyújthat a regény kezdetén felvázolt szituációra – a regény mint egész a saját közepén veszi kezdetét, a dolgok jelenlegi állapotának bemutatójával.³⁹ A második szakasz a regény közepén található leghosszabb szövegegység a múltidőben és harmadik személyben elbeszélte élettörténet, amelyben Juliusz elmeséli a múltját és a Lucindával való találkozását. Végül a regényt hat rövidebb, a jövőre irányuló szöveg zárja. Az egyes szakaszok elhelyezése a regényen belül nem pusztán romantikus önkény, hanem a korábban bemutatott művészetelméleti megfontolások gyakorlati alkalmazásából fakad. A *Lucindével* Schlegel megkísérelt létrehozni egy olyan centrikus műalkotást, amelynek egyes részei a középpontból fejlődnek ki, és csak ennek fényében értelmezhetőek. Juliusz maga számol be arról, hogy nem lett volna képes a regényt nyitó szövegek megírására, a „Férfiasság tanulóéveiben” megjelenő spirituális fejlődés nélkül, amelyre a Lucindával való találkozása és a hozzá fűződő szerelme révén tett szert.⁴⁰ A regény negyedik részét képező „Allegória a szemtelenségről” így a központi részben elbeszélte fejlődéstörténet által válik értelmezhetővé. Juliusz ebben a részben két életszemlélettel szembesül, amelyek Herkules és Prométheusz alakjaiban öltönek testet. A megszemélyesített elmeél révén itt bemutatott értékek pedig a regény záró szakaszában kifejtett szerelemvallás alkotóelemeivé lesznek. A regény záró részeinek mindegyikét a jövőre irányultság határozza meg, a bennük fellelhető motívumok pedig a regény korábbi részeiben megjelenő témák érettebb kidolgozását adják.⁴¹ Ez a rész a korábbi elgondolások intenzifikációjaként értelmezhető, amely Goethe elképzelései alapján a természetes organizmusok fejlődésének legmagasabb szakasza. A *Lucindére* vonatkoztatott növény metafora esetében ez a rész jelentené a fejlődést beteljesítő stádiumot, azaz a regény virágját vagy a gyümölcsét. Mindaz, ami a regény elején még kidolgozatlan és implicit, az a zárórészben kifejeletté és explicitté válik.⁴²

A regény nyitó részében Juliusz a nyugodt egykedvűséget [*Gelassenheit*] határozza meg a maga céljaként, aminek megvalósítási útjait keresve a keleti bölcseket

idézi, akik szerint kreatív gondolkodók és alkotók számára a „tisza vegetáció”⁴³ állapota kínálhatná a kívánt beteljesülést. Ez a passzív állapot nem más, mint a humanitás általános ideája. A regény zárórészében Juliusz beszámol a kreatív energiáinak kimerüléséről,⁴⁴ miközben a passzív szemlélődés helyébe most az egész életen át-ívelő kultiváció és meditáció feladatát állítja. „A művelt és értelmes ember élete szüntelen munkálkodás és tünődés sorsának szépséges talányán. Amelynek egyre újabb meghatározását adja, hiszen ebben áll rendeltetése, hogy meghatározzon és meghatározottá váljék.”⁴⁵ Az ember rendeltetésének ezen meghatározásai a romantikus művész alkotói pályájának fejlődését mutatják. Hasonló fokozás lelhető fel Juliusz Lucinda iránti szerelmének kibontakozásában is. Az első részben a szerző egyfajta én-vesztésről adott számot: „nem mondhatom többé az Én szerelmem vagy a Te szerelmed, a kettő azonos [...], csupán szerelemnek nevezhetem, az egyetlen, valós, osztatlan végtelen kötelék szellemeink közt életünkre, örökkévalóságunkra ki-terjedően.”⁴⁶ Az „Idill a restségről” címet viselő szövegben olvasható törekvés mögött a szerelem egységében bekövetkező én-vesztés áll, amelyben Juliusz a végesség általános leküzdésére irányuló kísérletéről számol be: „a lét elégedett élvezetében minden véges és ekképp megvetendő cél és szándék fölé emelkedem”.⁴⁷ A regény záró részében a szerelem kifejtettebb, differenciáltabb megközelítésével találkozunk. A minden különbözőséget feloldó egység helyét a szerelem kimunkáltabb változata veszi át, amely mindennemű alakulás és a differenciálódás forrása lesz. „Nem a gyűlölködés, ahogy azt a bölcsek tartják, hanem a szeretet választja el az élőket és alkotja a világot; és csak a szeretet fényénél lelhető fel és vizsgálható mindez.”⁴⁸ A szerelemben a kapcsolaton és a közösségen keresztül a különálló teremtmények átalakulhatnak, vagyis a szerelem a te és az én kölcsönös egymást választása révén minden én számára lehetővé teszi a végtelen egész és egység érzését.⁴⁹ A szerelem nem a különbségek felszámolása vagy az én teljes megsemmisítése, hanem ellenkezőleg, annak a terepe, hogy a felek egymásban különálló individuumokat lássanak, elfordulva így az indifferenciált mások arctalan tömegétől. A szerelem schlegeli koncepciója az én és a te kölcsönös egymást megértésén keresztül a kapcsolat harmonikus fejlődésében mutatja fel a szerelemvallásban megszülető közösség vízióját. A különbözőség és az egység a szerelmen keresztül ragadható meg, ahol a szerelem nem csupán a betekintést nyújtó intuíciót szolgálja, hanem egyúttal meg is alapozza az egységben fellelhető különbözőséget. A *Lucinde* tehát magába foglalja az új művészetkoncepció alkotásesztétikai megalapozását és (a növény metaforáján keresztül) a saját centrumából kibontakozó műalkotásba történő lefordításának kísérletét, miközben a végbemenő metamorfózis a szerelemi viszony kitágításával a közösségekre kiterjedő szerelemvallásban nyeri el a maga végső alakját.

Jegyzetek

- 1 1798. december 10-i levél Novalishoz. Lásd Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (szerk. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner). Schöningh, Paderborn, 1958- (A továbbiakban KA). KA 24, 207. o.
- 2 Uo.
- 3 Lásd Dalia Nassar elemzéseit Schlegel és Novalis levelezéséről. Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. The University of Chicago Press, Chicago-London, 2014. 126. sk. o.
- 4 Lásd *Novails Schriften: Die Werke von Friedrich von Hardenberg* (szerk R. Samuel, H.-J. Mähl, P. Kluckhorn, G. Schulz). W. Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1988. 4, 263. o.
- 5 Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*, 126. o.
- 6 Lásd levél Novalishoz, KA, 24, 205. o.
- 7 KA, 18, 521, Nr. 22. A felhasznált fordítás Mesterházy Balázs munkája.
- 8 Manfred Frank: A koraromantika filozófiai alapjai. *Gond* 1998/17. 94.o.
- 9 KA 18, 36, Nr. 193. A felhasznált fordítás Mesterházy Balázs munkája.
- 10 KA, 12, 328. o. A felhasznált fordítás Mesterházy Balázs munkája.
- 11 KA, 2, 173, Nr. 53.
- 12 KA, 12, 335. o. A felhasznált fordítás Mesterházy Balázs munkája.
- 13 KA, 18, 305, Nr. 133.
- 14 Uo. 21, Nr. 36.
- 15 KA, 12, 422. o.
- 16 Uo.
- 17 KA, 18, 139, Nr. 213.
- 18 KA, 12, 359.o.
- 19 KA, 18, 518, Nr. 16.
- 20 KA, 16, 153, Nr. 798.
- 21 KA, 24, 204. o.
- 22 Uo.
- 23 Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. 138. o.
- 24 KA, 16, 19, Nr. 7.
- 25 Uo. 101, Nr. 195.
- 26 Uo. 105, Nr. 255.
- 27 A műalkotás és a természet kapcsolatának kérdése a Schlegel-kutatás egyik sokat vitatott témája. A két legjelentősebb irányvonal Manfred Frank és Ernst Behler nevéhez köthető. Lásd Manfred Frank: „*Unendliche Annäherung*“. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. valamint Ernst Behler: *Philosophy of German Idealism: Fichte, Jacobi, and Schelling*. Academic, Bloomsbury, 1987.
- 28 Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. 139. o
- 29 KA, 2, 291. o.
- 30 Uo. 285.o.
- 31 Uo. 318. o.
- 32 KA, 5, 9. o.
- 33 Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. 144. o.
- 34 Uo.
- 35 KA, 5, 10. o.
- 36 Uo. 26. o. 81

37 Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. 144. o

38 *KA*, 5, 23. o.

39 A regény strukturális vonásainak értelmezésében Dalia Nassar elemzéseire támaszkodom. In Dalia Nassar: *The Romantic Absolute*. 146. sk.o

40 *Uo.*

41 *Uo.*

42 *Uo.*

43 *KA*, 5, 26. o.

44 *Uo.* 71. o.

45 *Uo.* 72. o.

46 *Uo.* 11. o.

47 *Uo.* 27. o.

48 *Uo.* 61. o.

49 *Uo.*