

Kovács Imre

## ÁLOM ÉS SZINESZTÉZIA\*

*Megjegyzések a Lohengrin előjátékának befogadástörténetéhez*

Wagner zeneműveiben – *A bolygó hollandin*, a *Lohengrinen*, *A Nibelung gyűrűjén*, a *Trisztán és Izoldán*, *A nürnbergi mesterdalnokokon* át egészen a *Parsifalig* – az álom különböző aspektusai rendkívüli fontossággal bírnak. Nem előkép nélküli ebben a wagneri életmű, hiszen korábbi operákban is gyakran találkozhatunk irracionális, álomszerű jelenetekkel és szereplőkkel. Az a komplexitás azonban, mely Wagnert e téren is jellemezte, egyedülállónak mondható.<sup>1</sup>

Tanulmányom középpontjában a *Lohengrin* előjátékának három – Wagner, Liszt és Baudelaire által írt – szövegértelmezése áll. Mindegyik kapcsolatban van, így vagy úgy, az álommal mint a romantika egyik kulcsfogalmával. A három írást Baudelaire egyik jól ismert, a franciaországi Wagner-kultusz szárba szökkenését nagymértékben megalapozó tanulmányában, a *Richard Wagner és a Tannhäuserben* (1861) közölte, saját interpretációját Wagner és Liszt korábbi írásaival vetve össze.<sup>2</sup> Mivel a szövegek a zene keletkezésének, vizualizálásának és befogadásának kérdéseit, vagyis művészeti alapproblémákat feszegetnek, a kor *látásmódjának* szélesebb összefüggéseire is fény derülhet általuk.<sup>3</sup>

Induljunk ki abból, hogy miért is volt fontos Baudelaire számára e szövegek összehasonlítása; rokonságukról, láthatatlan szálakkal való összefüggéseikről, nem pedig különbözőségeikről írni. Lehetetlen nem észrevenni ebben a zenéhez nem

\* Elhangzott 2015. április 18-án az *Álmodó ember* címmel a Pázmány Péter Katolikus Egyetem „Francia kapcsolat” kutatócsoportja és a RETINA International (AIAC Paris 8) által rendezett nemzetközi interdiszciplináris konferencián. – Köszönöm Péteri Lórántnak és Csobó Péter Györgynek a kéziratához fűzött értékes megjegyzéseit.

1 Edward A. Lippman: „Wagner’s Conception of the Dream”, *The Journal of Musicology*, 8. (1990/1.), 54–81.

2 Charles Baudelaire: „Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban”. Ford. Lenkei Júlia. In: Richard Wagner: *Egy német muzsikus Párizsban*. Ford. Cserna Andor. Kávé Kiadó, 2001, 81–129. Az írás keletkezési körülményeihez lásd Therese Dolan: *Manet, Wagner, and the Musical Culture of Their Time*. Farnham: Ashgate, 2013, 49.

3 Baxandall fogalmának, a *the period eye*-nak az alkalmazására teszünk itt kísérletet. A fogalmat a szerző a 15. századi Itália vizuális kultúrájával kapcsolatban vezette be (Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1972), s azóta többen adaptálták. Ehhez lásd Thomas Tolley: *Painting the Canon’s Roar. Music, the Visual Culture and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*. Farnham: Ashgate, 2001, xiii.

szakkritikusként viszonyuló költő és kritikus saját értelmezését legitimáló szándékát. Azt, hogy zeneszerzői eszmetársak – a művészeti ágak transzformálhatóságában hívő Liszt, valamint a *Gesamtkunstwerk*et művészi hitvallásának középpontjába állító Wagner – rokon gondolataival támassza alá saját *ars poeticá*ját, illetve az abban kulcsszerepet játszó Wagner-értelmezését.<sup>4</sup>

Baudelaire *ars poeticá*ját a hang, a szín és az illat analóg felfogását, titkos egybecsengését hirdető szinesztézia fogalmával szokás meghatározni.<sup>5</sup> Ezzel szoros összefüggésben áll az egységes művészet Baudelaire által is vallott, a romantika miszticizmusából fakadó eszméje; az az elképzelés, mely szerint a művészeti ágak között nem lényegbeli, csupán nyelvezetbeli különbségek vannak. Ebből fakad az a 19. század második felében nagy népszerűségnek örvendő idea, mely szerint a társművészetek – mind az alkotói mind pedig a befogadói folyamatban – egymásnak inspirációs forrásai lehetnek.<sup>6</sup> Mi sem volt természetesebb ezért Baudelaire számára, mint hogy a wagneri zenét – a hangot a színnel megfelelően – a festészetből, Delacroix festészetét pedig a zenéből vett analógiákkal jellemezze.<sup>7</sup> Hiszen – mint írta – „igazán meglepő az lenne, ha a hang nem lenne képes arra, hogy színt sugalljon, a színek nem lennének képesek zenei képzetek felkeltésére, és a hang és a szín alkalmatlan lenne gondolatok közvetítésére; a dolgok mindig kifejezhetők lévén kölcsönös analógiákkal, mióta Isten komplex és láthatatlan egésznek nyilvánította a világot.”<sup>8</sup>

A két korábbi szöveg közül Baudelaire Wagnerét idézte először. Ez egyike volt azon kísérőszövegeknek, melyeket a zeneszerző 1853-as zürichi koncertjeihez írt. (A koncerteken alkalma nyílt különböző operáinak részleteit – köztük a *Lohengrin* előjátékát is – bemutatni.)<sup>9</sup> Ezt a szöveget használta fel azután, némileg módosítva és lerövidítve a párizsi Olasz Színház 1860-as koncertjeihez készült programfüzethez is. Ezek a Párizs zenei meghódítását célzó Wagner-koncertek, melyek részben azzal a céllal jöttek létre, hogy előkészítsék az utat a *Tannhäuser* egy évvel későbbi bemutatója számára, hallgatóságuk egy részére frenetikus hatást gyako-

4 Liszthez lásd Laurence Le Diagon-Jacquin: *La musique de Liszt et les arts visuels*. Paris: Hermann éditeurs, 2009. A *Gesamtkunstwerk* könyvtári irodalmából csak egy új monográfiát emelnék ki: David Roberts: *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011.

5 Jóllehet magát a szót Baudelaire nem használta, csak a 19. század legvégétől társították hozzá és más szimbolista költőkhöz. Lásd Charles F. Roedig: „Baudelaire and Synesthesia”. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 5. (1958/3.), 128–135.

6 Ezt Baudelaire talán a legtömörebben 1863-ban írt Delacroix-nekrológiájában fogalmazta meg. „Egyik jellemzője századunk szellemi életének, hogy a társművészetek, ha már nem tudják egymás helyét elfoglalni, legalább igyekeznek egymásnak új erőforrást kölcsönözni.” Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1116.

7 Baudelaire *Tannhäuser*-tanulmányát a szinesztézia szempontjából elemzi: Therese Dolan: „Painting and Music”. In: Tim Shephard–Anne Leonard (eds.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York and London: Routledge, 2014, 131. Baudelaire Delacroix-recepciójához: Peter Vergo: *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 68–71.

8 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88.

9 A *Lohengrin* előjátékának bővebb programját közli: *Richard Wagner and his World*. Ed. Thomas S. Gray. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 499–450.

roltak, másokból ellenszenvet váltottak ki. A közönség soraiban ott ültek a franciaországi *wagnerisme* későbbi lelkes élharcosai: Champfleury, Gautier, Fantin-Latour és a *Romlás virágait* (1857) ekkorra már megjelentető Baudelaire, aki az itt szerzett programfüzetből másolta át tanulmányába a *Lohengrin* előjátékára vonatkozó részt. Álljon itt az általa közölt és kurzivált teljes wagneri idézet.<sup>10</sup>

A magányos jámbor lélek, miközben a szent kehelyre várakozik, az első ütemektől kezdve végtelen terekbe merül alá. Apránként különös tünemény bontakozik ki előtte. A jelenés egyre határozottabb alakot ölt. Láthatóvá válik a szent kelyhet közrefogó *angyalok csodás kara*. Egyre közelebb a fenséges csapat; Isten kiválasztottjának szíve egyre hevesebben dobog, szinte kitégűl, megnyílik; kimondhatatlan vágyak ébrednek benne, s átadja magát a mindent elöntő boldogságnak, mind közelebb érzi magát a fényes jelenéshez; s midőn végül a Szent Grál maga tűnik elő a szent csapat közepén, áhítatos eksztázis ejti rabul, mintha az egész világ szertefoszlott volna körülötte.

Eközben a Szent Grál kiterjeszti áldását az imába merült lélekre, és lovagjává avatja őt. A lángok lassanként elenyésznek; az angyali kar ujjongó ének közepette mosollyal tekint le a földre, melyet elhagyandó, újra égi magasságokba emelkedik. A Szent Grált a tisztákra bízván, kiknek ereiben szétárad az isteni nedű, a magasztos csapat eloszlik a roppant térben, amelyből kibontakozott.<sup>11</sup>

A wagneri program a kort olyannyira jellemző művészetvallás sajátos megnyilatkozása, melynek dogmaszerű szigorral megfogalmazott alaptételét Tieck vetette papírra először *Szimfóniák* (1799) című írásában. „A zene ugyanis bizonyosan a hit végső titka, misztika, maradéktalanul kinyilatkoztatott vallás.”<sup>12</sup> Felfogásában a zenehallgatás a magányos lélek csendes áhítata; egy, a megváltással analóg, pszeudovallásos esztétikai kontempláció. Hiszen – vallja Tieck – „én mindig is e megváltás után vágyakoztam, s ezért is húzódom vissza a hit csendes országába, vagyis a művészet voltaképpeni tájára”. Ez az út csakis a kiválasztottak számára járható, „amit a beavatatlan, az, aki művészet nélkül él, soha nem fog megérteni”.<sup>13</sup>

A zenehallgatásnak ez a művészetvallásban megnyilvánuló, újfajta normája szinte szimbolikus erővel jelent meg a wagneri programban. Hiszen a Grál-mítosz keretében kibontakozó zene egyfajta akusztikus Úrfelmutatás képzetét kelti, mely csupán az arra érdemes, egyedülálló kiválasztottnak tárulkozik fel.<sup>14</sup> Ő a címzettje

10 Baudelaire kurziválásaihoz: Margaret Miner: „Putting the Emphasis on Music: Baudelaire and the ‘Lohengrin’ Prelude”, *Nineteenth-Century French Studies*, 21. (1993/3–4.), 384–401.

11 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 85–86.

12 *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. Csobó Péter György. Nyíregyháza: Bessenyei kiadó, 2004, 71. A művészetvalláshoz lásd Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Budapest: Typotex, 2004, 95–109.

13 *Zene és szó*, 71.

14 Mintha a szövegben Hales-i Alexander, 13. századi teológus fogalma, a *manducatio per visum*, a valódi áldozást helyettesítő, látás általi áldozás jelenne meg 19. századi köntösben, vagyis a romantikus *paragonénak* megfelelően, a hallást a látás fölé rendelve. A középkori szerző különbséget tett ízleléssel, valamint – az azt helyettesítő – látással történő áldozás között (*manducatio per gustum* illetve *manducatio per visum*), világossá téve azonban, hogy az utóbbi szentségi természettel nem rendelkezik. Miri Rubin: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 64.

a programnak, ő a „jámbor magányos lélek”, aki „az első ütemektől kezdve *végtelen terekbe merül alá*”. Jóllehet Wagner az álom kifejezést nem használta, mégis, szóhasználatából ítélve, joggal vehető fel, hogy valamilyen álomszerű állapotra gondolhatott. Erre a *Lohengrin* zenei narratívája közvetett „bizonyítékot” is szolgáltat: az előjáték kezdő hangjai hívják elő ugyanis az első felvonásban Elza profetikus álmát, melyben megjövendőli földöntúli megmentőjének, Lohengrinnek az eljövételét.

Ez az álomszerű közeg, melyet Wagner programszövegének első mondatában megteremtett, a romantika korában a zenei befogadás ideális színterét jelentette. Mint ahogyan a korai német romantikus szerzők franciaországi recepcióját megalapozó Madame De Staël *De l'Allemagne* (1810) című művében írta: „Az elbűvölő álmodozás, melybe a zene vet minket, megsemmisít minden gondolatot, melyek szóval kifejezhetők lennének; [...] a zene felébreszti bennünk a végtelen érzését.”<sup>15</sup> Schopenhauer volt az, aki Wagnerre is hatást gyakorolva, teoretikus szintre emelte az álmok világának és a zenei folyamat keletkezésének összekapcsolását.<sup>16</sup> Elméletének középpontjában az álmok egymástól elkülöníthető kétféle kategóriája áll. Az egyik egy képnélküli, mély alvási fázis, amelybe a metafizikai akarat közvetlen megnyilvánulásaként hang hatol; ezért van az, hogy a zene a lélek legmélyebb rétegeiből tud a felszínre törni. A hang által előhívott és a homályból a felismerhetőség állapotáig eljutó látomás viszont már a második, felébredés előtti, úgynevezett allegorikus álomba vezet át, melyben az agy az álmoképet már rögzíteni tudja.<sup>17</sup> Ez utóbbi fázis a művészet általános médiuma. A tudattalannal kapcsolatot létesítő művészi tevékenység ugyanis éppen az álmon keresztül képes felszínre hozni és művészileg artikulálni a tudattalan archetipikus mélységeit. Ezek a művészet „álomfejtő” funkciójáról vallott schopenhaueri elvek – jóval megelőzve Freudot – szinte didaktikus tömörséggel jutottak érvényre *A nürnbergi mesterdalnokok* III. felvonásában. Hiszen hogyan másként, mint a schopenhaueri művészetfelfogás allegóriájaként lehetne értelmezni az ifjú Walther győztes, „boldog hajnaliálom-magyarázó” mesterdalát, melyet – Hans Sachs segítségével – reggeli álma inspirációja nyomán komponált.<sup>18</sup>

Jóllehet a schopenhaueri elmélet Wagner látóterébe csak 1854-ben került, így nem lehetett a *Lohengrin*-előjáték programjának közvetlen előzménye, értelmezési keretként azonban jól jöhet számunkra. A wagneri program, mely a zenét „végtelen terek”-ből előbukkanó fokozatos telítődésként, a láthatóság irá-

15 Idézi Marsha L. Morton: „From the Other Side. An Introduction.” In: Marsha L. Morton–Peter Schmuck (eds.): *The Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. New York and London: Garland Publishing, 2000, 5.

16 Schopenhauer álomelméletének hatása a legexplicitebb módon Wagner Beethoven-tanulmányában jelentkezett. Ld. Richard Wagner: *Művészet és forradalom*. Ford. Gy. Alexander Erzsi, Radvány Ernő. Budapest: Seneca, 1995, 113–172.

17 Lippman: i. m., 39. A modern álomelmélet is különbséget tesz egy mélyebb, álomtalan és egy második, közvetlenül a felébredés előtti alvási fázis között, melyben az álmok megjelenhetnek. Uott, 76.

18 Lásd ehhez Bryan Magee: *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere*. Ford. Fejérvári Boldizsár. Budapest: Park kiadó, 322–323.; Lippman: i. m., 63–66.

nyába vezető észlelési folyamatként fogta fel, tulajdonképpen analóg a filozófus gondolataival; a zenei folyamat genezise a schopenhaueri elveknek megfelelően revelálódik. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a *Lohengrin* előjátékának zenéje látomásos-álomszerű – „színek alatti” – formában vizuálisan megragadható, ugyanakkor ez az allegorikus álmok világával analóg képi telítődés egyben a transzcendens revelációját sejtető zenei csúcspontot is jelenti.<sup>19</sup>

Baudelaire a zeneműrészlet wagneri programja után Lisztét közölte, mely valójában korábbi, mint Wagneré. Liszt volt az, aki a német zeneszerző legfőbb pártfogójaként 1850-ben először mutatta be Weimarban a *Lohengrint*. Erről az ősbemutatóról adott hírt 1851-es operakritikája – a szintén általa egy évvel korábban színre vitt *Tannhäuser*-kritikájával együtt – abban a Wagner zenéjét a francia közönség számára propagáló könyvecskében, melyből Baudelaire a *Lohengrin* előjátékára vonatkozó részt idézte.<sup>20</sup> Liszt e két írása úttörőnek mondható, hiszen az ő nevéhez fűződik a Wagner-operák színesztézián alapuló jellemzése, ami ettől kezdve vált elterjedtté, s nyilvánvalóan Baudelaire számára is kiindulópontot jelentett.<sup>21</sup>

Liszt írásában – ugyanúgy, mint Wagnernél – a zenének a befogadóra gyakorolt hatása áll a középpontban. Itt is álomszerű látomással találkozunk, mely a wagneri programhoz hasonlóan fokozatosan válik láthatóvá és telik meg fényvel, majd fokozatosan enyészik el. Ami a legfőbb különbség, az magának a látomásnak a tárgya. Liszt programszövegében ugyanis magát a Grál templomát vizualizálja, mégpedig ily módon: „[...]A zeneszerző bevezet bennünket a Szent Grálba; megcsillantja előttünk a nem korhadó fából épült templomot illatozó falaival, aranykapuzatával, éghetetlen gerendáival, opáloszlopaival, drágakövekkel ékes falazatával. E fényes oszlopcsarnokhoz csak azok közelíthetnek, akiknek szíve emelkedett, és keze tiszta. Nem valóságos és impozáns szerkezetében tárja elénk az épületet, hanem – mintegy gyöngéden vezetve gyarló érzékszerveinket – amint az valamely *azúrkék víztükörben vagy szivárványszín felhőben tükröződik. [...]*”<sup>22</sup>

Liszt szövegében az a Grál-templom kapott ily módon igen erőteljes, vizuális, sőt szagló ingerrel is kombinált színesztétikus megjelenítést, amelyre a harmadik

19 A *Lohengrin* előjátékának wagneri programja a zene színesztétikus természetű vizualizálásában nem előzmények nélküli. Az itt megfogalmazott zenei befogadási folyamat – mind a művészetvallás, mind a zenei vizualitás tekintetében – sokat köszönhet Tieck tanulmányának, a *Joseph Berglinger zeneművész különös zenei életének*. Berglinger a szöveg szerint gyakran járt templomi zenés áhítatokra, melyeket térdre borulva hallgatott. „Amikor [...] felhangzott az első hang, és feje fölött a hangok serege vonult tova, akkor úgy érezte, akárha a lelke hatalmas szárnyakat feszítene ki [...], és ő felszállna a ragyogó égbe. Ekkor teste csendes és mozdulatlan maradt, szemeit a padlózat kövezetére vetette. A jelen elsüllyedt számára [...] a zene [...] átjárta idegszállait, és, miként változott, változatos képeket sorjázott lelki szemei elé. Néhány Isten dicsőségére vidáman és szívet melengetően zengett ének hallatára ekként tűnt fel előtte egészen világosan, mintha [...] Dávid királyt látná táncolni a frigyláda előtt.” *Zene és szó*, 53.

20 Franz Liszt: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851. A két kritika eredetileg külön jelent meg, keletkezéstörténetükhöz lásd Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Reiner Kleinertz und Gerhard Winkler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, 4. k., 211–239.

21 Liszt festészetből vett analógiáit és Baudelaire esszéjére gyakorolt hatását vizsgálja Dolan: *Painting and Music*, 130–131.

22 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 86.

felvonásban Lohengrin búcsújakor csupán röviden utalt, mint a Grál kelyhének fénnel telített őrzőhelyére. Nem kérdőjelezhető meg Liszt képzeletének gazdagsága, de bizonyára voltak ismeretei a 19. században reneszánszát élő középkori Grál-templom-fantáziákról. Ezek elsődleges irodalmi forrása Albrecht von Scharfenberg *Jüngerer Tituel* című, 13. századi költeménye volt, mely drágakövekkel és színarannyal gazdagon kirakott, meseszerű épületet vizionált.<sup>23</sup> Az érett gótika centrális templomtípusát, tehát egy, a valóságban is létező építészeti megoldást modelljének tekintő költemény volt azután a kiindulópontja a 19. századi rekonstrukcióknak, mindenekelőtt Sulpiz Boisserée Grál-templom-fantáziájának. Az ő vázlatai alapján festette meg Eduard von Steinle a maga centrális gótikus álomépületét, melyet Liszt is ismerhetett.<sup>24</sup>

Zene, álom és látomás szinesztétikus összekapcsolódása már a *Jüngerer Tituel*-ben is megvalósult. Mint olvashatjuk: „Csendült a zene halkán, mintha álomból jönne, mintha ezer aranytollú sólyom repülne egyetlen nagy csapatban, s arany szárnyuk surrogva csengettyűzne.”<sup>25</sup> Ezeket a sorokat akár Liszt is írhatta volna, akinek megfogalmazásában – „gyöngéden vezetve gyarló érzékszerveinket” – egy olyan befogadásesztétika sejlik fel, melyet a 12. században már Suger apát is alkalmazott Saint Denis bencés apátsági templomának építkezésével kapcsolatban.<sup>26</sup> Ez az esztétika nem más, mint a valóságos templom csillogását a mennyei pompa elővételezéseként deklaráló anagógikus gondolkodásmód, melynek „befogadói színterei” Suger-nél és Liszt-nél igencsak hasonlóak. Mindketten egy, a földi és a mennyei valóságszint között elhelyezkedő, köztes szféráról számoltak be, csupán a két világ közötti kommunikáció iránya fordított. Suger a helyes földi szemlélődés jutalmaként került ebbe a közegbe – „mely nincs egészen a föld mocskában, sem teljesen az égi tisztaságban”<sup>27</sup> –, ahonnan az isteni kegyelem révén képes továbbkerülni egy magasabb létszférába. Ugyanúgy két világ határán áll a mennyei jelenésből kibomló liszti Grál-templom is, mely nem testi szemekkel felfogható, valóságos épületként, hanem „*azürkék víztükörben vagy szivárványszín felhőben*” tükröződve jelenik meg.<sup>28</sup>

23 Albrecht von Scharfenberg: *Der Jüngerer Tituel*. Hrsg. Werner Wolf. Bern: Francke, 1952 (Altdeutsche Übungstexte, Bd.14.). Magyarul részletek in: Marosi Ernő: *A középkori művészet történetének olvasókönyve, XI–XV. század*. Budapest: Balassi, 1997, 125–129.; Ruth Finckh: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 325–334.

24 München, Neue Pinakothek, Bayerisches Staatsgemäldesammlungen. Inv. No. 7752c.; Richard Barber: *The Holy Grail. Imagination and Belief*. London: Penguin, 2004, 288.

25 Marosi: i. m., 128.

26 Lásd *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*. Ed., transl., ann. Erwin Panofsky. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1946. Magyarul részletek: Marosi: i. m., 97–115.

27 Uott, 107.

28 A Wagner-kutatás számára informatív lehet, hogy Liszt leírása a Grál templomáról megelőzte a német zeneszerzőt, aki csupán 1865-ben, a *Parsifal* II. Lajosnak írt vázlatában írt részletesebben az általa elképzelt ideális templomról; hatalmas kupolás, csupán felülről megvilágított épületként írva le. „Végül egy hatalmas terembe érnek, melynek mennyezete, a nagy kupola a magasba vész, mint egy domban. A termet fény csak felülről világítja meg: a kupolából mind inkább erősödő harangzúgás árad.” Richard Wagner: *A barna könyv. Napló, feljegyzések: 1865–1882*. Ford. Kardos Péter. Budapest:

Wagner és Liszt értelmezése után fogalmazta meg Baudelaire a sajátját. Az, hogy Wagner zenéjét ő is a belső képeket előhívó álmok és a tudattalan világával hozta kapcsolatba, az esszé egyik idevágó idézetével támasztható alá: „Ezt a tüzes és zsarnoki zenét hallgatva néha úgy tűnik, mintha a sötétség álmok szaggatta mélyén ópium keltette örvénylő képzetek rajzolódni ki.”<sup>29</sup>

Érdemes megjegyezni, hogy nem új keletű gondolatról van szó, hiszen Baudelaire már 1846-os *Salon*-kritikájában is világossá tette álmok, zene és színesztézia kapcsolatát. E. T. A. Hoffmann *Kreisleriánájából* – azzal teljes egyetértésben – ugyanis így idézett: „Nemcsak az álomban vagy az alvást közvetlenül megelőző enyhe mámorban, hanem ébren, zenehallgatás közben is analógiát, benső kapcsolatot fedezek fel színek, hangok és illatok között.”<sup>30</sup>

Készen volt tehát már az idea, csak valódi megtestesülésre várt. Ez a pillanat azon a bizonyos 1860-as párizsi koncerten következett be, amikor Baudelaire először hallott Wagner-zenét. Valamiféle beteljesülést érezhetett ekkor, rokon művészeltek felemelő találkozását. A hallott és teljes egészében magáévá tett zene lelki mélyrétegeibe hatolt; olyannyira, hogy a koncert után rajongó levelet írt a komponistának, melyben tudatta vele: ezt az általa valaha tapasztalt legnagyobb zenei élményt mintha már korábban, belülről átélte volna.<sup>31</sup>

Ez a létélmény erejével ható konkrét tapasztalat visszhangzik a *Lohengrin* előjátékának baudelaire-i értelmezésében is:

Emlékszem, már az első ütemeknél az a boldogító érzésem támadt, amelyet jószerivel minden élénk képzelőerővel megáldott ember ismer az alvásbéli álomból. Úgy éreztem, kiszabadultam a *súly kötelékéből*, s emlékezetem felidézte azt a rendkívüli *elragadtatást*, mely magaslaton kerít hatalmába. Azután önkéntelenül annak az embernek a gyönyörteljes állapotát festettem le magamnak, aki tökéletes magányában nagyszerű álmoknak adja át magát, ám magányában *hatalmas, szórt fényekben fürdő horizont* nyílik meg előtte, *végtelenség*, melynek egyedüli díszlete önnönmaga. Csakhamar egyre teljesebb *világosságot* éreztem, a *fény* olyan sebesen növekvő *intenzitását*, melynek *ragyogásában és vakító fehérségben* való fokozódását a szótár kínálta árnyalatok nem elegendők kifejeznie. Egy fényekkel teli térben mozgó lélek képzelete töltött el teljesen, a gyönyörből és tudásból összeszórt elragadtatottságé, mely messze magasan a való világ fölött lebeg.<sup>32</sup>

---

Gondolat, 1980, 66. Ezt az elképzelt templomteret Wagner a későbbiekben a sienai dóm kupolaterében vélte megtalálni: ennek alapján készült a *Parsifal* 1882-es bayreuthi ősbemutatójára a Grál-templom díszlete.

29 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 89. Nagyon közel vagyunk itt is, Wagnerhez hasonlóan, a freudi álomfejtésnek a tudattalant feltáró későbbi világához. A baudelaire-i álomrepresentáció és a freudi álomfejtés kapcsolatához lásd Marie Maclean: „Shape-Shifting, Sound-Shifting. Baudelaire’s Oenirocritie and the Dream Work”, *French Forum*, 20. (1995/1.), 45–63.

30 *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*. Ed. Jacques Crépet. Paris: Luis Conard 1923, 97–98. Bővebben lásd Rosemary Llyod: *Baudelaire and Hoffmann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

31 Baudelaire Wagnerhez 1860. február 17-én. Lásd Charles Baudelaire: *Correspondance*. Ed. Claude Pichois, Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973, 1. k., 673.

32 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88–89.

Baudelaire fantáziálása Wagneréhez és Lisztéhez képest – mint erre ő maga is rámutatott – nyilvánvalóan elvontabb; nem tárgyasítható jelenésben, hanem a fény intenzitásának fokozatait jelző absztrakcióban öltött testet. Mint ahogyan a komponistához írt, korábban már említett levelében sem figuratív asszociációt társított a wagneri zenéhez, hanem a vörös szín különböző árnyalataihoz hasonlította azt.<sup>33</sup> S ebben rejlik Baudelaire úttörő jelentősége, nemcsak a Wagner-recepció, hanem a képi absztrakció genezisének tekintetében is. Hiszen amikor Kandinszkij 1913-as önéletrajzában arról írt, hogy egy általa Moszkvában hallott *Lohengrin*-előadás kapcsán értette meg, milyen is az absztrakt kép struktúrája, világos, hogy a baudelaire-i szinesztézián alapuló Wagner-recepcióból indult ki.<sup>34</sup>

Mindazonáltal Baudelaire szövege nemcsak jövőbe mutató, hanem a múltban is gyökerezik. Az írás magaslati szemlélődésre való utalása panteisztikus istenélményt jelez; ebből nyilvánvaló, hogy a természeti környezetében feloldódni képes, rousseau-i magányos hős örökösével állunk itt szemben.<sup>35</sup> Ez az ember, Baudelaire önnönmaga, saját léte megtapasztalása és a végtelenség megsejtése révén érintkezik az álmokat előhívó éjszaka és a fény világával. Ez a közeg – a fényekkel teli térben mozgó lélek emelkedett állapota – teremti meg azt a teljességet sejtető titkos viszonyt, mely egyfelől a wagneri zene létrejöttének, illetve befogadásának, másfelől pedig a szinesztétikus kapcsolatok keletkezésének is a médiuma. Ezért idézett tanulmányában Baudelaire szinesztéziafelfogásának programverséből, a *Kapcsolatokból* két strófát; így nyomatékosítva a zeneszerzői és a költői inspiráció közötti benső kapcsolatot.<sup>36</sup>

33 Lásd 31. j. „Szemem előtt nagy kiterjedésű mélyvörös jelenik meg. Ha ez a vörös szenvedélyt képvisel, fokozatosan ölt testet a vörös és a rózsaszín árnyalatain keresztül egy kohó izzásáig. Nehéz, majdnem lehetetlen lenne elérni ennél tüzeesebbet, mindazonáltal az utolsó felvillanás olyan nyomot hagy, mely fehérebb, mint a hátteret alkotó fehér.” Uő: *Correspondance*. Idézi: Dolan: *Painting and Music*, 131.

34 „A hegedűk, a basszusok mély tónusai és különösen a fúvósok az éjféli előtti órák hatalmát testesítik meg akkor számomra. Elmémben megjelent az összes szín, mind ott álltak szemem előtt. Vad, majdnem örült vonalak rajzolódtak ki előttem. Az talán kicsit erős kifejezés lenne, hogy Wagner festette meg zeneileg ezen óráimat, azonban ekkor világossá vált számomra: a festészet ugyanolyan erőt képes kifejezni, mint amilyen a zene rendelkezik.” Wassily Kandinsky: *Complete Writings on Art*, vol.1: 1901–1921. Ed. Kenneth C. Lindsay, Peter Vergo. Boston: G. K. Hall, 364. Idézi: Leah Dickermann: *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 52.

35 Az irodalmi toposz forrása *A magányos sétáló álmodásainak* egyik fejezete, az *Ötödik séta*. Lásd Jean-Jacques Rousseau: *A magányos sétáló álmodásai*. Ford. Réz Ádám. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997, 80.

36 Templom a természet: élő oszlopai  
időnként szavakat mormolnak összesűgva;  
Jelképek erdején át visz az ember útja  
s a vendéget szemük barátként figyel.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak  
Valami titkos és mély egység tengerén,  
mely, mint az éjszaka, oly nagy és mint a fény,  
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.”

Szabó Lórinca fordítása

Idézi: Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 88. A két versszaknak a Baudelaire-tanulmányban elfoglalt helyéhez és a *Lohengrin* előjátékával való szorosabb kapcsolatához lásd Lucia Re Snyder: „Baudelaire Oppositional Poetics. The Allegorical Rhetoric of Correspondences”, *Francofonia*, 11. (Autunno 1986), 128–129.



Arra már a bevezetőben is utaltunk, hogy Baudelaire a művészeti ágak átjárhatóságának lelkes híveként úgy vélte, hogy a társművészetek felől jövő reflexiók egymást erősíthetik, s közelebb vihetnek a befogadni kívánt műalkotáshoz. A költő és kritikus joggal gondolhatta ezért, hogy a *Lohengrin* előjátékának különböző értelmezései, így egymás mellé helyezve, közelebb juttathatják a befogadót a zeneműrészlet szavakkal pontosan ki nem fejezhető misztériumához. Egy olyan, a romantika erőteljes racionalizmus-kritikájából táplálkozó befogadásesztétika áll itt előttünk, melynek központjában a *poétikus*, zenére és költészetre egyaránt vonatkoztatható, enigmatikus kategóriája áll. Ennek legfőbb jellemzője éppen egy, az ésszerűség keretein túlmutató befejezetlenség, valamint az ebből fakadó hiányérzet, mely a befogadói fantázia tevékeny részvételével tölthető ki. Hiszen – írta Baudelaire – „a zenében, csakúgy, mint a festészetben, sőt az írott szóban is [...] mindig van valami hiány, amit a hallgató képzelőereje tölt meg.”<sup>37</sup> Így találja meg a helyét a zeneművel való párbeszédben a hallgató, így válik képessé arra, hogy – Baudelaire szóhasználatával élve – visszataláljon a mű legmélyén lakozó titkos isteni egységhez.

---

37 Baudelaire: *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*, 84.

---

## ABSTRACT

---

IMRE KOVÁCS

### DREAM AND SYNESTHESIA

---

#### *Notes on the Reception History of the Prelude to Lohengrin*

The present study focuses on three textual interpretations – written by Wagner, Liszt, and Baudelaire – of the prelude to *Lohengrin*. All three are related in one way or another to dream, one of the key concepts of romanticism. Wagner speaks of *submersion into infinite spaces*, Liszt talks of a *dream-like palace of wonders*, and Baudelaire projects his thoughts onto the music based on the *synesthetic vision of dreams*. Baudelaire published the three essays in his well-known article, *Richard Wagner and Tannhäuser* (1861), which was fundamental in initiating the growth of the Wagner-cult in France. He compared his own interpretation with the earlier writings of Wagner and Liszt in the belief that all three essays were written in the same spirit. It is impossible not to notice that the intention of Baudelaire the poet and critic – who was not a professional in the field of music – was to legitimise his own interpretation. He wished to support his own *ars poetica* with the composers' similar thoughts, they being his ideological fellows: Liszt, who believed in the transformability of the various forms of art, and Wagner, who centred his artistic credo around *Gesamtkunstwerk*. As the texts deal with the questions surrounding the formation, visualisation and reception of music, namely the basic artistic issues, we may detect the broader context of the 'period eye' (and ear). Baudelaire was justified in thinking that these textual interpretations of the prelude to *Lohengrin* placed thus side by side would bring the recipient closer to the mysteries of this section of the composition that cannot be expressed accurately in words. We are faced here with a reception aesthetics fuelled by romanticism's strong criticism of rationalism, at the centre of which we find the enigmatic category of the *poetic* which can be applied to both music and poetry. The main feature of this is a kind of incompleteness going beyond the limits of rationality, along with the resulting sense of loss which can be filled through the active participation of the recipient's imagination.

---

**Imre Kovács** is an art historian. He works as an associate professor at the Department of Art History, Péter Pázmány Catholic University. He teaches courses in medieval, renaissance and 19th century art. He obtained his PhD in Art History at ELTE University, Budapest in 2001. Initially his research was focussed on medieval and renaissance iconography, and a recent addition to his field of interests is music and the visual arts in the 19th century. He was awarded 3-6 month scholarships for research the different aspects of medieval and renaissance art from the Soros and the Andrew Mellon Foundation and also from the Hungarian State: Eötvös scholarship (Edinburgh University; Warburg Institute of London; Leuven, Catholic University). He also obtained a 3-year János Bolyai scholarship from the Hungarian Academy of Sciences to carry out research in the field of Liszt and the visual arts. The results of this have been published in *Acta Historiae Artium*, *Studia Musicologica* and *Magyar Zene*.