

Áttűnő jelentések: zene a festményen

A zene a maga fogalom nélküliként elgondolt közegében mindig is transzmediális mezőben nyerte el jelentését: a filozófia, a zeneelmélet vagy a történetírás nyelvi feltételei közepette óhatatlanul egy médiumváltás, pontosabban médiumvegyülés révén artikulálódik a zenei jelentés. Az így végbe menő transzmedialitás azonban, intézményesült mivoltából fakadóan, rutinszerű és jórészt észrevétlen marad; csak akkor válik explicitté, amikor a zenei és nyelvi médium összjátékát további médiumok bevonása gazdagítja. Ha például a zene egy festmény tárgyává válik, nem beszélhetünk többé ugyanúgy róla, mintha az ábrázolás pusztá kommentárja lenne egy önmagában már létező, intakt zenei jelentésnek. Amiként a zenét ábrázoló festményt sem szemléljük pusztá néma látványként – elismerve, hogy a befogadóban felidéződő vagy elképzelt zenei tapasztalatra van vonatkoztatva, és azzal mintegy összevegyül –, ugyanígy beláthatjuk, miként válik konstitutív mozzanattá a zenei jelentésképződésben az azt ábrázoló festmény.

Ennek a folyamatnak az esztétikatörténeti előfeltételeit és az interart jelentésképződés működésmódját igyekszem vázlatosan bemutatni egy jól ismert, XIX. századi zenei ábrázoláshoz, Josef Danhauser 1840-es, *Liszt Ferenc a zongoránál* című festményéhez visszatérve.

Egy túlzottan is nyilvánvaló ténynek a felemlegetésével kezdem: a zenét szóba hozó nyelvi konstrukció, legyen szó tudományos vagy valamilyen zsurnalisztikusabb műfajról, szívesen vesz igénybe vizuális anyagokat: dokumentációként, illusztrációként és sokféle egyéb módon. A vizualitás igénybe vételét megelőzően azonban egyértelműen azonosítható a kiinduló álláspont, nevezetesen, hogy a zenét megcélzó nyelvi erőfeszítés mindenekelőtt valamilyen fogalmi jellegű mondanóval bír, miközben a képek használata révén az író finoman jelezheti azt is, a zene nyelvi-fogalmi interpretálhatósága sohasem lehet teljes, a mondást kiegészítő mutató a zene fogalom nélküli dimenzióit hivatott felidézni. Ez utóbbi meggyőző-

désből fakad, hogy a felhasznált vizuális elemek csak ritka esetben minősülnek át olyan tárgyakká, amelyek maguk is konstitutív elemei ama folyamatnak, amelyben a zenei jelentésképződés, illetve a zenei tapasztalat létrejön.

A következőkben tárgyalandó esztétikai mechanizmusok vázlatos felmutatását olyan kép köré kívánom szervezni, amely jelentős karriert futott be a zenei publikációk világában, és mára úgyszólván a banalitásig elhasználdott. A bécsi biedermeier festő, Josef Danhauser 1840-es *Liszt a zongoránál* című festménye könyvek, hanglemezek, kottakiadványok címlapjairól lehet ismerős. Noha a festmény illetően felbukkanása a legtöbb esetben illusztratív jelleggel kapcsolódik a zenéről szóló beszédhez, a magam részéről a zene és kép integrált értelmezési stratégiája mentén szeretnék haladni, és a kép elemzésén keresztül rámutatni arra, ahogyan a zenét szóba hozni kívánó értelmezői elhatározások olyan szituációba keveredhetnek, ahol nem elégséges pusztán a zenéről beszélni, mert pontosabb eredményekre lehet jutni, ha egy olyan fogalmi keretrendszerben gondolkodunk, amit az angolszász terminológia az interart, azaz művészetköziség fogalmával ragad meg.¹

De térjünk rá rögtön a festményre, amely nyilvánvaló módon nem csupán azt ábrázolja, ahogyan Liszt – szemtől szemben egy túlméretes Beethoven-büszttel és néhány szerencsés kiválasztott figyelmétől övezve – egy párizsi enteriőrben varázsos atmoszférát teremtve megszólaltatja hangszerét, hanem a festményen magának a romantikának, a romantika sajátos interart művészetélményének levegője csapja meg a szemlélőt. Sokféle szempontból lehetne tárgyalni ezt a festményt – és számos kutató szép eredményekkel meg is tette;² én ezúttal nem a Liszt- vagy a Beethoven-kutatást szeretném szolgálni, sem a zeneszociológiát, hanem azokra a művészeti médiumokon átívelő viszonyokra kívánok figyelni, amelyek a festményen és a festmény révén tetten érhetők.

¹ CLÜVER, Claus: *Interart Studies: An Introduction = Media inter Media*. Ed. GLASER, Stephanie, Leiden, Brill, Rodopi, 2009, 497–526.

² COMINI, Alessandra: *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Santa Fe, Sunstone Press, 2008; ELLIS, Katharine: *Liszt: the Romantic Artist = The Cambridge Companion to Liszt*. Ed. by HAMILTON, Kenneth, Cambridge, Cambridge University Press,

2005, 1–13.; HAMILTON, Kenneth: *After the Golden Age*. Oxford, Oxford University Press, 2008; KOVÁCS Imre: *The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's painting: Liszt at the Piano = Studia Musicologica*, 2014, 1–2. sz., 119–130.; KREGOR, Jonathan: *Liszt as Transcriber*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010



Josef
Danhauser:
Liszt
a zongoránál,
1840, Régi
Nemzeti
Galéria, Berlin,
© Wikimedia
Commons

A művészetek esztétikai rendszere és mediális hierarchiájuk

Közismert, hogy a művészetek mediális aspektusainak, illetve a művészeti médiumok kölcsönviszonyainak rendszeres filozófiai feldolgozása a XVIII. századi esztétika fejleménye. Ebben a munkában olyanok játszottak úttörő szerepet, mint Moses Mendelssohn, Lessing és Kant. Ami a tőlük örökölt esztétikai gondolkodást az interart viszonylatok tekintetében jellemzi, az a művészeti ágazatok viszonyainak négy, merőben eltérő felfogása. Tekintsük át ezeket vázlatosan!

1. Az első szerint a művészetek teljes egységet képeznek. Ezt a nézetet hangoztatja Batteux, amikor minden

művészetet a mimézis elvére alapoz. Másképpen foglalja el ugyanezt az álláspontot Hegel, aki metafizikai alapokra helyezi a művészetek egységét. Később Robert Schumann is ugyanezt az álláspontot képviseli, amikor már az alkotó perspektívájából megfogalmazva úgy találja, hogy „az egyik művészet esztétikája egyúttal a másiké is, csak anyaguk különbözik”.³

2. A művészeti ágak viszonylatainak második modellje dualitásokban gondolkodik: ebben a modellben a művészeti formák alapvetően egy kétpólusú paradigma szerint rendeződnek el, az irodalom és a képzőművészet, azaz az időbeli és a térbeli művészet paradigmája szerint. A művészetek eltérő médiumaik okán szükségképpen eltérő hatásmechanizmusokat használnak, és eltérő esztétikai

³ SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd I, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1854, 43.

tapasztalatokat generálnak. E modellt illetően a kötelező hivatkozási pont természetesen Lessing 1766-os *Laokoónja*.⁴

3. Mind a művészetek egységének, mind a művészetek dualitásának modelljét áthatja a nyílt vagy látens hierarchia gondolata: a művészetek egyike határozza meg az összes művészet DNS-ét, e mintaadó pedig minden esetben a költészet. E leíró jellegű modellel szemben megjelenik egy harmadik elképzelés is, amely a művészet reális praxisait valamilyen ideállal szembesítve a rendszer elemeinek dinamikus átalakulását indítványozza. Eszerint a művészeti ágazatok radikális különbségeit – a teória érveitől függően – meg kell haladni, vagy épp ellenkezőleg: fenn kell tudni tartani. Az előbbi stratégia a művészetek heterogenitását az operában egyesíteni kívánó Wagnerhez áll közel; az utóbbi stratégia pedig a művészeti ágak esszencializálásában érdekelt Walter Paterhez. Közös meggyőződésük, hogy a művészetek rendszere nem épülhet fel az irodalom – addig megingathatlannak tartott – elsőbbségére, és hogy a tiszta zene vagy a tiszta festészet, másfelől a Gesamtkunstwerk valós kihívást jelent a költészet mintaszerűségére épített esztétikai rendszerelmélet számára.

4. Végül a művészet ágazatiságáról való gondolkodás negyedik változata a rendszerszerűséget egyszerre feltételező és felbomlasztó hibridizáció tézise, a művészeti formák konfigurált létmódjának ideája. E szemlélet olyan teoretikusok munkáiban fogalmazódik meg, mint W. J. T. Mitchell, K. Ludwig Pfeiffer és Simon Shaw-Miller. Mitchell szerint „a művészeknek a térbeli és időbeli művészetek közti feltételezett határok megszegésére irányuló tevékenysége nem valamiféle marginális vagy kivételes gyakorlat, hanem olyan elemi impulzus, mely jelen van mind a művészetek elméletében, mind gyakorlatában, és nem korlátozódik egyetlen konkrét műfajra vagy periód-

dusra sem”.⁵ Shaw-Miller pedig azt jegyzi meg, talán kissé provokatívan, hogy „a zene legalább annyira vizuális, mint amennyire szonorikus”.⁶ Végül ott van Pfeiffer médiumelméleti érvelése, amely szerint „a médiumok, legalábbis a tendenciát tekintve, legalább implicit vagy rejtett kombinációk formájában (az *intermedialitás* vagy a McLuhani értelemben vett hibridizálódás módusában) jelennek meg”.⁷

A magam részéről az utóljára bemutatott modellt követve szeretném megközelíteni Danhauser festményét. Két alapvető előfeltevésemből indulok ki: az első, hogy a művészeti ágak között zajló hibridizáció jelentősen megelőzte a folyamat XX. századi elméleti leírásait; tehát a romantikus festmény ilyenét megközelítése nem indokolatlan. A másik előfeltevésem, hogy a XIX. századi művészet fejlődésében a zene és a festészet nagyarányú emancipációja ment végbe a költészet mintaadó befolyása ellenében, és Danhauser festményében ennek az emancipációs folyamatnak fontos példáját láthatjuk.

Abszolút zene – abszolút költészet – abszolút festészet

A szóban forgó emancipációs folyamat elsőként a zenében játszódott le, az önálló hangszeres zene körül kialakult új, filozófiai koncepciók révén, amelyekről Carl Dahlhaus *Az abszolút zene eszméje* címszó alatt áttekintően értekezett.⁸ Az abszolút zene diskurzusának analógiájára csirájában már a XVIII–XIX. század fordulóján, kifejtett formában pedig a XIX. század derekán kristályosodik ki az abszolút költészet gondolata – olyan költészeté, amely a hétköznapi referencialitástól mentes nyelvi értelemképződés szabad játékát ambicionálja. Mindeközben az abszolút festészet párhuzamos gondolata is megszületik – jóval az absztrakció előtt, már a romantikában. A legki-

⁴ Lessing művének egyetlen befejezett része a vizuális művészetekre és a költészetre fókuszál, ugyanakkor ismeretes, hogy munkáját eredetileg további részekkel szándékozott kiegészíteni, amelyek a zenével, táncsal, színházzal és hasonlókkal foglalkoztak volna. Az utóbbi időkben Meir Sternberg mutatott rá teljes joggal, hogy a Laokoón-tanulmányt ismert formájában teljes körű elméletként felfogni egyszerűen hamis. STERNBERG, Meir: *The 'Laokoön' today: interart relations, modern projects and projections = Poetics Today*, 1999, no. 2., 292. Másfelől bármennyire is helytálló Sternberg álláspontja, úgy vélem, történeti szempontból vizsgálva a dolgot el kell fogadnunk, hogy a mű egészségességébe vetett hit finoman szólva is messze ható konzekvenciákkal járt az esztétikai gondolkodás történetében. Amennyiben Lessing be tudta volna fejezni eltervezett munkáját, gondolatai minden valószínűség szerint más hangsúlyokkal öröklődtek volna az utókorra, és elképzelhető, hogy ma nem pusztán kétpólusú rendszerként tekintenénk művére, amelyben egyfelől a térbeliség, másfelől az időbeliség szemiotikai, sőt ontológiai differenciát képező pólusai jelölik ki ama játékeret, amelyben a néma és alárendelt képzőművészet, valamint az emelkedett és képzeletgazdag irodalom tűnik elénk.

⁵ MITCHELL, W. J. T.: *A képek politikája. Tanulmányok*. Szerk. SZÓNYI György Endre [ford. nélkül], SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2008, 102.

⁶ SHAW-MILLER, Simon: *Visible Deeds of Music*. New Haven, Yale University Press, 2002, 34.

⁷ PFEIFFER, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*. Ford. KERÉKES Amália, Bp., Ráció, 2005, 22.

⁸ DAHLHAUS, Carl: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Typotex, 2006. Dahlhaus alapvetéséhez további fontos eszmétörténeti hozzájárulásokkal szolgál mások mellett BONDS, Mark E.: *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford, Oxford University Press, 2014; CHUA, Daniel: *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999; BOWIE, Andrew: *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

válóbb bevezetést e tekintetben Földényi F. László *Képek előtt állni* című kötete kínálja,⁹ amelyben a szerző meggyőzően mutatja be, hogy a Kandinszkij, Malevics, Mondrian nevéhez asszociált festészeti ambíciók gazdag előzményekre tekinthetnek vissza a XIX. században, olyan alkotók révén, mint Caspar David Friedrich, William Turner, Philipp Otto Runge és Carl Gustav Carus. Maga Kandinszkij is azon az állásponton volt, hogy az absztrakció kezdete Friedrich festészetében található; és a romantikus tájképfestészetre történő mai visszatekintések szintén azt húzzák alá, hogy a szóban forgó képzőművészeti repertoár – szándékait tekintve legalábbis – ama szimfóniák párhuzamosának tekinthető, amelyeket az egyidejű közönség transzcendens szellemi magasságok megnyilvánulásaiént érzékelt, olyan manifesztációként, ami teljességgel mentes a hétköznapi szociokulturális viszonyok között keletkező jelentésektől.

A korai romantika egyik legmarkánsabb szószólója, Ludwig Tieck az önálló hangszeres szimfóniát szenvedélyes szavakkal „nem evilágból valónak” minősíti, hozzátéve, hogy e művészet „nem függ sem a valószínűség szabályaitól, sem a narratíva vagy a jellemzés kívánalmaitól, megmarad tisztán költői világában”.¹⁰ Feltűnő, hogy 1798-as művészregényében, a *Franz Sternbald vándorlásaiban* mennyire hasonlóképpen ábrándozik egy újfajta, Friedrichet előlegző tájképfestészetről, amikor „a hagyományos értelemben vett jelentésektől” mentes képek iránti igényét fogalmazza meg, áradásait az alábbi vágyképre futtatva ki: „Ha ti festők ilyesmit tudnátok bemutatni nekem, akkor lemondanék mozgalmas históriáitokról, szenvedélyes és zűrzavaros ábrázolásaitokról, a számtalan sok figurával együtt. Lelkem ezekben a minden összefüggés nélküli élénk színekben, ezekben az aranyló légi képekben óhajt gyönyörködni és kielégülni, és szívesen nélkülözöm a cselekményt, a szenvedélyt, a kompozíciót és minden egyebet, ha ti, úgy mint most a jótékony természet, rózsavörös kulccsal megnyitnátok az otthont, ahol a gyermekkor sejtelméi laknak, a fénylő birodalmat, ahol zöld és azúr tengerben úszkálnak az arany álmok, ahol fényalakok járkálnak tüzes virágok között, s kezüket nyújtják felénk, melyet szívünkre szeretnénk szorítani. Ó, barátom, ha be tudnátok csalogatni festészetetekbe ezt a csodás zenét, amelyet az égbolt ma költ! De nincsenek meg hozzá a színeitek, és művészetetek sajnos a szokásos értelemben vett jelentéstől függ.”¹¹

Tény, hogy a zene ilyen döntő hivatkozásként jelenik meg ebben a festészeti kontextusban, és épp annyira figyelemre méltó, mint a „költői világra” tett utalás a hangszeres zene leírásánál. Ugyanígy a művészetek kölcsönös egymásra vonatkoztatottságának romantikus ideáját tükrözi Novalis híres megállapítása, ami szerint a tiszta költészet „telve van csodás szavakkal, melyek nélkülöznek minden értelmet és összefüggést”; ehelyett „tisztá jólhangzás” jellemzi és „zenéhez hasonló közvetett hatások”.¹²

Tézisem szerint a művészetek egymásba vegyülésének romantikus ideája Danhauser festményének nem csupán ihletője, hanem tárgya is, amit könnyen felismerhetünk, ha figyelembe vesszük, hogy a Liszt figurája körül elhelyezkedő szereplők egytől egyig a romantikus zene és költészet prominensei. Ugyanakkor a festmény terében megformált közösségük éppúgy képzetes természetű, mint ahogyan a kor leghaladóbb gondolkodói számára a szimfónia és a tájkép is efféle képzetes, projektált tünemény.¹³ És ami a legfontosabb: Danhauser képe nem csupán reprezentáció és ezen túlmenően nem csupán projekció, hanem mindenekelőtt montázkép. Ezt a tényt az teszi nyilvánvalóvá, hogy az ábrázolt jelenet – egyszerű életrajzi okokból – aligha történhetett meg az 1830-as évek Párizsában, továbbá bizonyos, hogy a festő sosem találkozott élőben a képen ábrázolt személyek többségével, csupán Lisztet ismerte személyesen. Minthogy tehát a képen megjelenő társaság nem állhatott modellt a festőnek, Danhauser kénytelen volt közkézen forgó vagy egyedi portrék alapján megformálni George Sand, az idősebb Alexandre Dumas, Victor Hugo, Niccolò Paganini és Gioachino Rossini alakját – Marie d'Agoult figurája nem véletlenül ül háttal a nézőnek, a comtesse portréja feltehetőleg nem volt elérhető a festő számára. A jelenet azonban nemcsak élő szereplőket jelenít meg, a zene és a költészet testvériségét Danhauser a romantika szellemi közösségének további szimbolikus figuráival húzza alá: a Beethoven-büsztről már esett szó, de éppígy figyelmet érdemel a falon függő Lord Byron-portré vagy a kis Jeanne d'Arc-szobor. Még számos további komponensre kitérhetnénk, de a rövideg kedvéért elegendő most annyit megállapítani, hogy Danhauser festménye a tüzetesebb szemlélet előtt túlzásúfolt kompozíciónak, mi több, összetett, allegorikus montáznak bizonyul.

⁹ FÖLDÉNYI F. László: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*. Pozsony, Kalligram, 2010

¹⁰ WACKENRODER, W. H.: *Werke und Briefe*. Heidelberg, L. Schneider, 1967, 255.

¹¹ Idézi FÖLDÉNYI: *i. m.* (2010), 121.

¹² Idézi DAHLHAUS: *i. m.* (2006), 151. (A fordításon az angol változat alapján változtattam.)

¹³ Schelling például már 1802-es *Művészetfilozófiájában* úgy értelmezi a tájképet, mint szubjektív kivetítést, hangsúlyozva, hogy „a tájnak csakis a szemlélő számára van realitása”. SCHELLING, Friedrich: *A művészet filozófiája. A kéziratok hagyatékából*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. RÉVAI Gábor, Bp., Akadémiai, 1991, 242.



Zene, költészet és festészet Danhauser művében

Ami a művészeti ágak közötti relációkat illeti, első pillantásra úgy tűnhet, Danhauser festményében csak a zene és az irodalom játszik szerepet, még hozzá félreérthetetlenül a zene felsőbbségét hirdelve, miközben a képzőművészetek szerepe csupán eszközszerűnek tűnik. Ez a benyomás azonban csalóka. A tüzetesebb szemlélés során ugyanis fel kell ismernünk, hogy a festő a maga evokatív eszközeivel nem csupán a zene és költészet allegorikus találkozási pontját viszi színre, hanem képével magának a vizuális művészetnek az önleírására is vállalkozik, még hozzá háromféleképpen.

Első fokon a vizuális művészet reprezentációs dimenziója kap szerepet: a képen ábrázolt műtárgy jelenlévővé varázsolja a távollévőt, esetünkben Beethovent és Byront. A második szint a projekcióé, amely akkor tűnik fel, ami-

kor a Beethoven-büszk elhelyezését és környezetét tüzetesebben szemügyre vesszük. A kultikus szobor méreteivel vetekedő büszk ugyanis egy kettéválasztott függöny előterében jelenik meg, mintha feltároló szentély bejáratát őrizné. Pozíciója nem egyértelmű: úgy tűnik, mintha a hanyagul a zongorára dobott, nagy kötegni kottafüzeten nyugodna, de az is lehet, hogy egyszerűen a levegőben lebeg, az ablakon kívül. Ha vetünk egy pillantást a szereplők tekintetére, feltűnhet, hogy egyedül Liszté irányul egyértelműen a Beethoven-büszkre. A kép háromszintű vizuális természetét követve ebből az az értelmezés is kikövetkeztethető, hogy Beethoven arcának látványa talán egyedül Liszt számára tárul fel, aki az elhunyt mester op. 26-os *Asz-dúr szonátája* híres gyászindulójának témájára játszik rögtönzést, és így az improvizációban újraköltött zene révén megismétli a képiségnek azt az ambivalenciáját, amit a jelenlét és távollét dialektikája okoz.¹⁴

Caspar David Friedrich:
Holdfelkelte a tengeren,
1822, Régi Nemzeti Galéria, Berlin,
© Wikimedia Commons

¹⁴ A Liszt által a festményen játszott zene azonosításához lásd KOVÁCS Imre: *i. m.* (2014), 122.

Végül a vizualitás harmadik rétegében Danhauser műve egy többé-kevésbé konkrét képi idézetet is tartalmaz: ez nem máshol tűnik elénk, mint az ablakon kívül, hiszen e kültér valójában a Friedrich nevéhez kapcsolható metafizikus tájképfestészet allúziója. Ennek a képrésznek az idézetszerű mivolta a fényviszonyok vizsgálatából is kitűnik: a beltér fényviszonyai nem vezethetők vissza a kültér fényviszonyaira. Határozott elkülönülésük és szervesen egymás mellé komponáltságuk meglepő módon a késő modern képzőművészeti kollázsok világát előlegezi, mint amilyen például Richard Hamilton híres *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* című, 1956-os alkotása, ami a művészettörténész, Hans Belting szerint nem más, mint „egy pszeudotérbe vetített állösszefüggés”.¹⁵

Hamilton kollázsával ellentétben Danhauser képe nem él az irónia eszközével, sokkal inkább az elragadtatás esztétikáját keresi. Éppen azt, amiről korának zenei diskurzusa értekezett a legbehatóbb módon. Úgy tűnik, a zene fenséges és szinte vallásos minőségének megragadása során Danhauser annak a leírásnak a vizuális megfelelőjére hivatkozik, amelyet E. T. A. Hoffmann 1810-ben Beethoven *V. szimfóniája* kapcsán fogalmazott meg, és amely leírásban Hoffman a mérhetetlenség birodalmán átcikázó villámokról és derengésről, majd ezeken is túl a szellemi világ megpillantásáról áradozik.¹⁶

A viharos ég képe és a civilizáció jelenlététől mentes természeti táj, ami az ablakon kívül, pontosabban az ablaküveg helyén megjelenik, olyan mintha Friedrich 1820-as évekbeli festményeiből származó részlet lenne. Carl Gustav Carus a metafizikus tájképfestészetéről a Hoffmanéhoz hasonló, emelkedett szavakkal értekezik: „csendes áhítat ébred benned. Elveszted magad a végtelen térben. Egész lényed átszellemül és megtisztul, az éned eltűnik, te nem vagy semmi, Isten minden.”¹⁷

Visszatérve a vizuális művészet első szintjére: Danhauser sikeresen teljesítette a megjelenítés feladatát, ami a festményt megrendelő zongoraépítő, Conrad Graf szempontjából az elsődleges és valószínűleg egyetlen igény

volt. Liszt egy Graf-hangszer mellett ülve varázsolja el muzsikájával az illusztris társaságot – a vizuális marketing szempontjából a festmény hibátlan munka. Noha a képiség e szintje nyilvánvalóan a költészet és a zene kommunikatív hatalma alatt helyeződik el, a projekció és a képi idézet vizuális rétege olyan irányba mutat, amelyben a képzőművészet a költészettel és a zenével egyenrangúnak bizonyulhat.

Felvetődik a kérdés: maga Danhauser vajon mit gondolt művéről? Megítélésem szerint pusztá reprezentációnál többnek kellett tekintenie, de metafizikus kontemplációnál kevesebbnek. Leginkább olyan montázsként foghatta fel, amely a művészetben és a művészet révén önmagát megragadó igaz emberiség víziója, a kebelében igazi „szellemvilágot” hordó humanitás vizionárius képzelete, és egyúttal az emberiség felemelkedését szolgáló művészetek összekapcsolódásának allegóriája.

Tény, hogy a transzcendencia közvetlen megragadásának igénye elmarad, az ablakba helyezett tájképfestmény csak utalást hordoz, ám mindezt kompenzálni hivatott a mű transzmediális karaktere: hiszen a festmény jelentése nem merül ki még abban a három vizuális szintben sem, amelyeket az imént áttekintettem, de egyúttal játékba hozza mindazokat az irodalmi, történelmi és zenei jelentésmozzanatokat, amelyekre egyértelmű képi ikonokkal utal. Mindezek egyfajta multimediális hatásban összpontosulnak, olyasmiben, amiről egy emberöltővel korábban Moses Mendelssohn spekulált, és amit lényegében kivitelezhetetlen vállalkozásnak gondol. „A művészetek legnehezebb és majdnem lehetetlen összekapcsolása az, ha a szépségeiket egymásmellettséggel kifejező művészeteket olyanokkal kell összekötni, amelyek szépségeiket egymásutánissággal fejezik ki. Ezt a titkot, úgy tűnik, a természet birtokolja egyedül.”¹⁸

A festő, számítva arra, hogy a közönség jól ismeri és képes felidézni a szóban forgó Beethoven-sonáta motívumait, éppen a természet e nagy rejtélyét igyekszik megragadni, és ennyiben a romantikus művészetkoncepciók legfőbb célját megközelíteni.

¹⁵ BELTING, Hans: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata tíz év után.* Ford. TELLER Katalin, Bp., Atlantisz, 2006, 107.

¹⁶ „Beethoven hangszere zenéje megnyitja a rettenet és a mérhetetlenség birodalmát. Izzó sugarak cikáznak át e birodalom mélyén, s mi óriásárnyakra figyelmeztünk, melyek fel s le hullámszánk dűlva-fűlva, egyre szorosabban tolonganak körülöttünk, és megsemmisítenek bennünket, ám a végtelen vágyakozás fájdalomát nem semmisítik meg, melyben leomlik és aláhull minden kéj, mi ujjongó hangokban szökött a magasba, és csak ebben az önmészto, ám nem önpusztító fáj-

dalomban, szeretetben, reményben és örömben – szét akarván szakítani keblünket minden szenvedély totális összhangzatával – élünk tovább elragadtatott révületbe ejtett léleklátókként!” HOFFMANN, E. T. A.: *Beethoven hangszere zenéje* = Uő: *Fantáziadarabok Callot modorában. Lapok egy utazó rajongó naplójából I–II.* Ford. HORVÁTH Géza, Bp., Cartaphilus, 2007, I., 53.

¹⁷ Idézi FÖLDÉNYI: *i. m.* (2010), 30.

¹⁸ MENDELSSOHN, Moses: *A szépművészetek és a széptudományok alapvető tétéleiről.* (1757) Ford. HORVÁTH Károly = *Janus*, 1987, I. sz., 60.