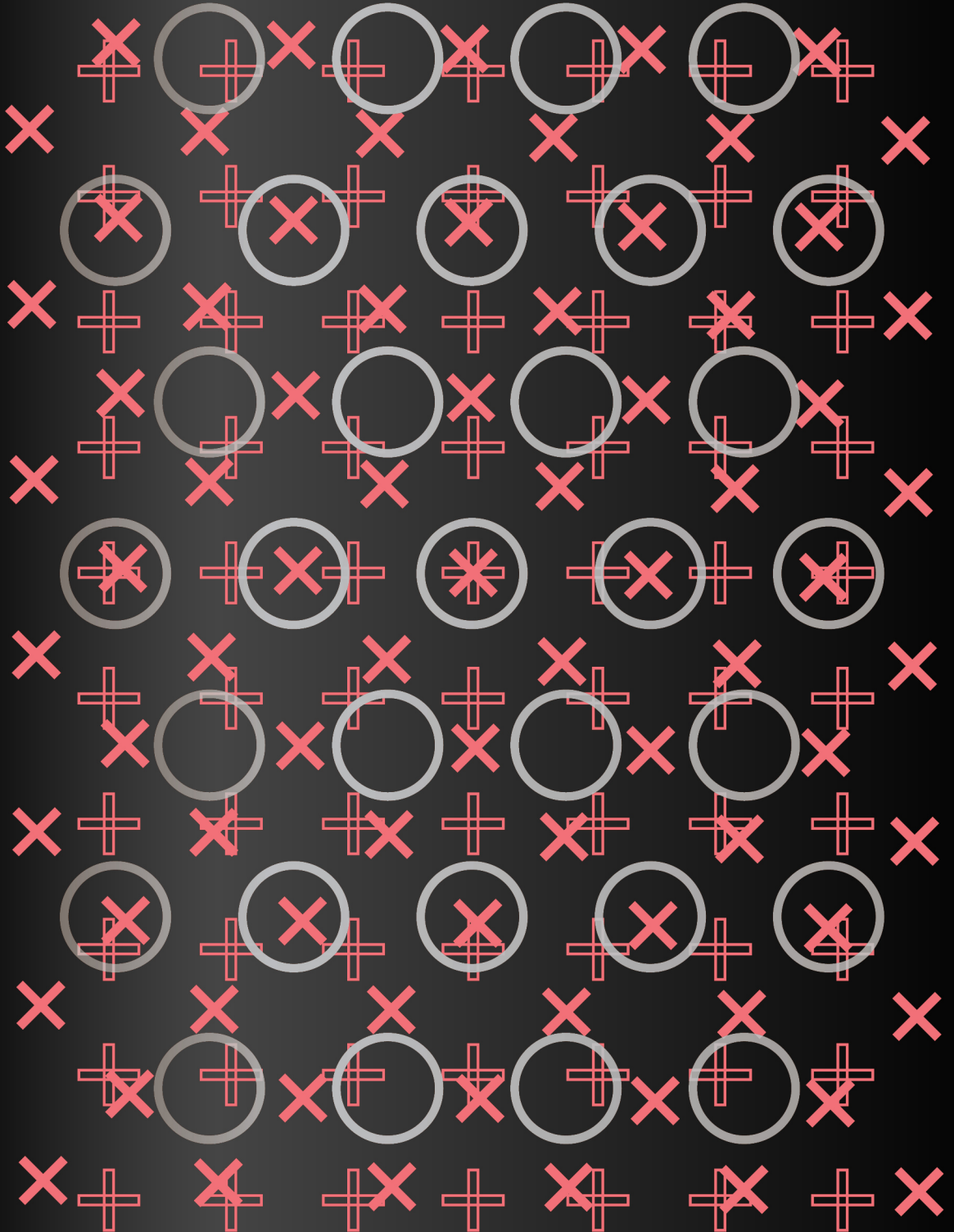


DIÉÉEN

11/01-02

a designkultúra folyóirata
_sztárdászt



Impresszum

**DISEGNO - a designkultúra folyóirata /
DISEGNO – review of design culture
II. évfolyam 1-2. szám**

Szaklektorált szabad hozzáférésű tudományos folyóirat / Double blind peer reviewed open access
scholarly journal. Kereskedelmi forgalomba nem hozható. / Not for commercial use.

A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board

Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois
Jessica Hemmings, Head of Visual Culture, National College of Art and Design, Dublin

Szerkesztők / Editors: Fiáth Heni, Gyenge Zsolt, Szentpéteri Márton
Arculatterv, tördelés / Graphic Design: Skrapits Borka
Projektmenedzser / Project manager: Fazekas Ildikó

Célkitűzések / Aims and Scope

A Disegno alapítószerkesztőinek célja, hogy egy a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemeszterenként megjelenő, lektorált (ti. double blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analízisére. A designkultúra fogalmát tágan értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összességére iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitaforumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtjuk olvasóink számára. A Disegno nyomtatott és online formában - a közpénzből létrehozott kulturális termék elvének megfelelően - ingyenesen elérhető.

Anyanyelvi lektor / Hungarian reader: Bárdkai Júlia

Kapcsolat / Contact

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.
Szerkesztőség: disegno@mome.hu

A Disegno teljes tartalma elérhető ingyenesen a következő honlapon / the full content
of Disegno can be accessed online: disegno.mome.hu

Felelős kiadó / Published by: Fülöp József

Kiadó / Publisher: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Nyomda: DEMAX MŰVEK Nyomdaipari Kft.

ISSN: 2064-7778

copyright©text and design 2015 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem



MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST



Tartalom

006 **Sztárdászt - az olvasóhoz**

tanulmányok

- 010** Graeme Turner: *Celebritástudományok – néhány megközelítés*
026 Boris Groys: *Öndesign és esztétikai felelősség – Az őszinteség előállítása*
044 Donald Norman: *A design három szintje*
066 Peter Lloyd – Dirk Snelders: *Mire gondolt Philippe Starck?*
082 Zsigmond Andrea: *Az író meg a színészt félnetek (nem) kell*
– A kultikus magatartás vizsgálata
102 Szentesi Réka: *A női test mint státuszszimbólum – A fűző imázsépítő szerepe a 19. század második felében*
118 Margitházi Beja: *Imázs, test, póz – A filmsztárság szerepe a várandós test médiareprezentációjában*
142 Lawrence Kramer: *Liszt Ferenc és a virtuóz nyilvánosság –Látvány és hang a tömegszórakoztatás felemelkedésének korában*

esszék

- 176** Beck András: *Cage nevet*
192 Pfsztner Gábor: *Képben lenni – Celebritás és a fotográfia*
212 Babarczy Eszter: *Én is a Maladypét nézem*

kritika

- 222** *Mítoszrombolás – Mihály Kamilla kritikája a Budapest Design Hét 2014 nyitókiállításairól*

interjú

- 226** Horváth Olivér: *A Dűne. Jurgen Beyjel Horváth Olivér beszélgetett*
236 *A designkultúra új nyelvet beszél. Guy Julier-vel Szentpéteri Márton beszélgetett*

242 szerzőink

A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről

245 szerzői felhívás

LISZT FERENC ÉS A VIRTUÓZ NYILVÁNOSSÁG LÁTVÁNY ÉS HANG A TÖMEG- SZÓRAKOZTATÁS FELEMELKEDÉSÉNEK KORÁBAN

Lawrence Kramer¹

Veres Bálint fordítása

ABSZTRAKT

Noha talán nem pontosan Liszt volt az, aki feltalálta a zongoravirtuóz figuráját, de mindenképpen ő határozta meg azt a modellt, amelyet az őt követő virtuózoknak követniük vagy elvetniük kellett. Az elsők között ismerte fel, hogyan születhet meg a modern értelemben vett sztár a boszorkányos technika és a szexuális vonzerő házasságából. A virtuóz figurája azonban telis-telel van ambivalenciával, olyan többszörös ellentmondásokat von maga köré, amelyek – a test, a színház, a megtévesztés, a retorika és hasonlók összefüggésében – már legalább Platón óta kísértették a megjelenés vagy a látszat fogalmait. Jelen esszé ennek a nyugtalanítóan karizmatikus figurának a kulturális jelentéseit igyekszik felvázolni a következő kérdések segítségével: Mi volt a zongoravirtuóz ambivalenciájának kultúraspecifikus alapja, és jellemzően milyen formákat öltött magára? Milyen társas eseményként valósultak meg koncertjei, és ezek az események milyen viszonyt létesítettek az előadó és a közönség között? Mi volt a virtuóz sajátos zenei jelentősége? Milyen volt a kapcsolat a virtuóz által előadott és az általa komponált zene között?

#Liszt Ferenc, #sztárság, #karizma, #virtuóz, #zenei előadó művészet, #közönség

A klasszikus ókortól a 18. századig az énekművészek személyesítették meg a nyugati zene kifejezésbeli hatalmát. Az őstípus – a firenzei opera és Shakespeare számára egyaránt – mindenekelőtt Orpheusz volt, akinek mitikus alakját a Velencei kalmárban Shakespeare így idézte fel:

Ép ezért
Mondá a költő Orpheus felől,
Hogy fát, folyót, sziklát indíta meg.
Mert nincsen oly nyers, zord, dühös való,
Mit át ne alakítna a zene
(A velencei kalmár, V. Felvonás, I. szín, Ács Zsigmond fordítása)

Az orpheuszi figurát mindmáig karizmatikus énekesek és énekesnők tartották életben, az operában éppúgy, mint a népszerű dalokban, olyan művészetek támogatását élvezve, mint az irodalom és a film. A 19. század folyamán azonban, és részben a 20. században is, az orpheuszi énekes mellé társul szegődött - mi több, versengeni kezdett vele – a virtuóz zongoraművész alakja. Ennek őstípusa pedig az a Liszt Ferenc volt, aki a maga módján épp oly legendás figura, mint Orpheusz, s akit Hans Christian Andersen 1840-ben éppen úgy jellemzett, mint „korunk Orpheuszát”.² Lisztet a kortársak újra és újra úgy írták le, mint aki rabul ejti, uralja, lehenyerli közönségét. Andersen arról számol be, hogy

„előadása nyomán csöndes koppenhágaiakat láttam – kiknek ereiben a dán ősz hűvössége csörgedezik – politikai bakkhánssokká válni. Még a matematikus is beleszédült a repetáló ujjak játékába és a hangok áradatát hiába számlálta. Hegel ifjú tanítványai (köztük is az igazán tehetségesek és nem az üresfejűek) [Liszt] zenei áradatában a tökély partjai felé törekvő megismerés hullámszerű előrehaladását érzékelték.” (Huneker 1911, 233)

Még Johannes Brahms is, aki pedig gyűlölte Liszt zeneszerzői munkásságát, elismerte, hogy „aki még nem hallotta Lisztet játszani, az nem szólhat semmit. Liszt volt az első. ... Zongorajátéka valami egészen egyedi jelenség volt, hasonlíthatatlan és utánozhatatlan.” (Kalbeck 1913-22, 1. kötet, 90)

Noha talán nem pontosan Liszt volt az, aki feltalálta a zongoravirtuóz figuráját, de mindenképpen ő határozta meg azt a modellt, amit az őt követő virtuózoknak követniük vagy elvetniük kellett. Úgy tűnik, Liszt – saját példaképpen, Paganinin is túllépve – az elsők között

¹ Lawrence Kramer (1946) az amerikai új zenetudomány (new musicology) egyik legeredetibb és legtöbbet hivatkozott képviselője, tucatszámú fontos könyv szerzője, a Fordham University professzora. Munkásságát a zenetudomány posztdiszciplináris újragondolása jellemzi, melynek során a kritikai kultúrákutató, a szociológia, a hermeneutika és az irodalomtudomány eredményeit ötvözi a hagyományos zenetudomány eszközeivel. Jelen esszé a *Musical Meaning: Toward a Critical History* c. könyvéből származik (University of California Press, 2001).

² Andersen beszámolója Liszt egyik koncertjéről a *Poet's Bazaar* („Egy költő bazárja”) című írásában (a teljes szöveget közli Huneker 1911, 230-34). Az Orpheusz-metaphora e tanulmány egyik leitmotivjának bizonyul.

³ *A zongorának mint gépnek a jelentőségéről, különös tekintettel Lisztre lásd Leppert 1999, 252–81.*

⁴ *Az 1842-es első mondat forrása Perenyi 1974, 209. A második mondat egy Mendelssohn anyjának 1840. március 30-án írott levélben szerepel (Mendelssohn 1945, 289).*

⁵ *Ezt az észrevételt Mendelssohn Schumann felé tette. Egy apró epizód, ami 1840-ben játszódott le Mendelssohn otthonában, világosan felfedi Liszthez fűződő ambivalens viszonyulását. Miután meghallgatja, ahogyan Liszt variációkkal előad egy magyar népdalt, Mendelssohn ravaszul leutánozza az egészet, minden részletével, kitéljestvén „grandiózus mozdulatokkal és extravagáns gesztusokkal”. Liszt állítólag el van ragadtatva e megszemélyesítéstől, ami azonban mégiscsak azt sugallja, hogy Mendelssohn bármikor „meg tudja csinálni” a Liszt-hatást, de csak tréfából tesz így. (feljegyezi Müller 1902).*

⁶ *Andersenhez lásd Huneker 1911, 230-31; Heine 1948, 635: „A világon senki sem tudja jobban, hogyan kell a sikert* előállítani, mint Liszt Ferenc. Ez az, amiben igazi zseni.” A reklám és az önpromóció működéséről a korai 19. század Párizsában lásd Metzner 1998, 273–90.*

⁷ *Hallé 1896, idézi Perenyi 1974, 63; Chopin, levél Julian Fontana részére, 1841. szeptember 11, (1955, 2: 34).*

ismerte fel, hogyan születhet meg a modern értelemben vett *sztár* a boszorkányos technika és a szexuális vonzerő házasságából. Az 1830-as és 40-es években kibontakozott koncertkarrierje folyamán ő lett az első zenei előadóművész, aki a nagy tömegek imádatát is elnyerte, a népszerű szórakoztatás médiumává téve így a komolyzenét. E fejlemény azonban problematikus természetűnek bizonyult, hiszen számos zenész eközben – paradox módon maga Liszt is – párhuzamosan épp azt ambicionálta, hogy a muzsikát szépművészetként alapozza újra.

És éppen ez az, ami a Liszt-féle virtuózt élesen megkülönbözteti az orpheuszi énekestől. A virtuóz figurája telis-teli van ambivalenciával. Egyszerre azonosítható a túlvilági expresszivitás és az olcsó, talmi csillogás szélsőségeivel. Az énekessel ellentétben a zongoravirtuóz képtelen választani a visszafogottság és a mulattatás között (ez Liszt korában, sőt már előtte is, központi esztétikai probléma). Képtelen egyszerre hozni Orpheusz és a szirének figuráját, holott éppen ez lenne a legszükségesebb. Az énekessel ellentétben az ő hangszere semmilyen metafizikai előjoggal nem rendelkezik – egy mechanikus gépezetről van szó, amelyet egyszerre kell manuálisan működésbe hozni és spirituálisan átlelkésíteni.³ Szemben az énekes láthatatlan hangszerével a virtuóznak muszáj megmutatnia, hogyan játszik, és ezzel máris magára rántja azt a vádat, hogy működése mindebben ki is merül: a magamutogatásban. Így aztán többszörös ellentmondásokat von maga köré, olyan ellentmondásokat, amelyek – a test, a színház, a megtévesztés, a retorika és hasonlók összefüggésében – már legalább Platón óta kísértették a *megjelenés* vagy a *látszat* fogalmait. Ezt jelzi Felix Mendelssohn leírása is, aki Liszt virtuozitását egyrészt „tisztátalannak” és „ignoránsnak” tartja (mert Liszt szabados felfogásban tolmácsolja Beethoven és Bach műveit), másrészt azonban azt is elismeri, hogy „még sosem hallottam olyan előadót, akinek Liszthez hasonló módon az ujjá hegyéig értek volna, és abból törtek volna elő zenei gondolatai.”⁴ A zongorista keze tehát – hogy kibontsuk a metaforát és látszólag összeegyeztethetetlen fogalmakba sodródjunk bele – felváltva piszkos és varázsos. „Liszt mindenben állandó hullámzást produkál a skandalum és az apoteózis között” (idézi Perenyi 1974, 206)⁵ – morgolódik ravasz módon Mendelssohn. Ezzel szemben Hans Christian Andersen szerint a hírnév Lisztet övező aurája éppen arra alkalmas, hogy megnyissa az eltompult polgári hallgatóság füleit a zenei zsenialitásra. Heinrich Heine számára azonban a zongorista karizmájának színrevitele egy okos üzleti stratégia termékeként értelmezhető.⁶ Sir Charles Hallé – aki karmester és zongorista, s aki először az 1830-as években hallja – így jellemzi Lisztet: „csupa napfény és vakító ragyogás, ami hallgatóit ellenállhatatlan erővel keríti hatalmába”. Frederic Chopin számára azonban e ragyogás túl gyorsan fordul át külsőséges csillogásba, maga Liszt pedig egy útszéli mulattatóba, aki „egy napon ... talán egy egzotikus királyság, Abesszínia vagy Kongó nagykövete, sőt talán uralkodója lesz majd”, ám „aki művei motívumait ... a napilapokhoz címezi”.⁷ A Liszt-féle virtuóz két

világ között él, olyan zónában, ahol egyetlen orpheuszi énekes sem érezhetné magát biztonságban.

Az alábbiakban ennek a nyugtalanítóan karizmatikus figurának a kulturális jelentéseit igyekszünk felvázolni. Feltesszük a kérdést, hogy mi volt a zongoravirtuóz ambivalenciájának kultúraspecifikus alapja, és jellemzően milyen formákat öltött magára? Milyen társas eseményként valósultak meg a virtuóz koncertjei, és ezek az események milyen viszonyt létesítettek az előadó és a közönség között? Mi volt a virtuóz sajátos zenei jelentősége? Milyen volt a virtuóz által előadott és az általa komponált zene közötti kapcsolat (ideértve annak a szeparációnak az előidejét és következményeit is, amikor a 19. század közepén az előadás és a komponálás tevékenységi területei különváltak)? E kérdések megfontolása számos olyan téma vizsgálatát irányozza elő, amelyeket sokkal inkább a történeti alapokon nyugvó szemantikai szomszédosság orientálhat, semmint a tiszta logika. Olyan témákról van szó, mint a virtuozitás és a vizualitás vitatott viszonya; a vizuálisan tájékozódó „nyilvánosság” kialakulása, amelynek összefüggésében a virtuóz figurája nyújtott segédkezet a tömegszórakoztatás, a szubjektivitás konstrukciója és a sztárrendszer közötti korszakalkotó kapcsolódások kiformalódásában; továbbá a virtuozitás és az „autonóm” klasszikus kompozíció ideáljának összebékítésére irányuló szándék – amelynek a mi szempontunkból a h-moll szonáta a legékezebb példája.

E kérdésekre bizonyos módon már Mendelssohn, Andersen, Hallé és Chopin leírásai is rávilágítanak, a továbbiakban ezeket és néhány további korabeli beszámolót közelebbről is megvizsgálók. Ha a szokásosnál komolyabban vesszük górcső alá e nyilatkozatokat – azt az alapelvet követve, hogy az idő és a megszokás miatt kifakult nyelvhasználat társadalmi vitalitása legalább részben visszanyerhető, ha helyreállítjuk a nyelv elaggott toposzainak kifejezőerejét⁸ –, akkor ki fog derülni, hogy a fenti kortársak fogalmazásmódjai gyakran egészen revelatívnak bizonyulnak. Mindazonáltal egy közvetettebb, spekulatívabb első közelítés hasznos lehet, mielőtt felállítanánk a színpadot.

VÍZIO

Diákkoromban különösen is szerettem Brahms B-dúr zongoraversenyét, számos koncertre elzarándokoltam, hogy meghallgathassam. Egyik alkalommal valami olyasmi tette rám a legnagyobb hatást, aminek semmi köze sem volt a hallási élményhez, sokkal inkább a látásihoz. A mű kulmináló szakaszainak alkalmával, különösen a második tétel rendhagyó Allegro Appassionatója során – amelyet „saját dühének elemi élvezete” jellemez (Tovey 1981, 95) – a zongorista szólását teljesen maga alá gyűrte a zenekar zúgása. Tudatában voltam, hogy a hangszerelés ezt szinte elkerülhetlenné teszi, a zongorista azonban jól láthatóan mégis minden eszközeivel az elkerülhetetlen ellen küzdött. Színházat csinált e gesztusából, ripacszkodott, ám a billentyűket csépelő kezeinek látványa – amelyek minden ágálásuk ellenére mintha egyetlen hallható

⁸ Susan Berstein a virtuozitás jelenségét értelmezve ugyanazokból az alapelvekből indul ki és részben ugyanazokat a passzusokat idézi, mint ez a tanulmány, kiegészítését nyújtva az itt leírtaknak (Berstein 1998).

hangot sem produkáltak volna – odaszögezte tekintetemet. Az egész egyszerre volt komikus és hátborzongató. Mintha a zongorista hirtelen akaratlanul is pantomimessé vált volna, aki annál artikulátlanabb, minél beszédesebb szeretne lenni. A jelenet mélyen belém ivódott; később Thomas Mann *Varázshegyének* egyik borzongatóan komikus jelenete kapcsán idéződött fel bennem, amikor a szereplő szándékosan egy vízesés robaja mellett próbál előadni egy szónoklatot, ám az teljesen elnyomja a hangját. De ennél az asszociációnál lényegesebb, hogy velem ez az apró és szinte brechti elidegenítő jelenet értette meg annak a vizuális drámának a lényegét, ami minden zongoraelőadásban jelen van, ám amit általában nem veszünk észre, mert alárendelt mozzanat marad. A zongorista véletlen pantomimjátéka olyan vizuális túlzásként működött, ami egy pillanatra mind az előadást, mind a zenét abszurditássá redukálta. És eközben ennek az abszurditásnak az állandóan jelen lévő lehetőségét tette hangsúlyossá. Ehhez az elnémuláshoz nem szükséges a zenekar erőfőlénye, és sokszor valóban nincs is jelen. Egy rendkívül igényes szóló zongoraszólam, még egy olyan kifejezetten nem hivalkodó és művészileg elmélyült anyag is, mint Brahmsé, örökké a vizuális túlkapas határán inog. Liszt pedig éppen ezen a ponton lép be a történetbe. Az általa megtestesített, sőt lényegében feltalált zongoravirtuóz figurájának szerepéhez éppen az tartozik hozzá, hogy átlépi a vizuális túlzás határait. Így aztán mind leírólág, mind történetileg van értelme úgy fogalmazni, hogy az általam átélt „elidegenítő effektus” a zongoraművész egy pillanatra a Liszt-féle virtuóz karikatúrájává változtatta.

Liszt – mint a 19. század egyik legtöbbet rajzolt, karikírozott, megfestett, fotografált művésze – vizuális megjelenése és varázssereje ma is közismert. Frappánsan summázza mindezt Robert Schumann megjegyzése, aki szerint, „ha Liszt a színpalak mögött játszana, költészetének nagy része veszne el” (Schumann 1969, 156). Schumann azt már nem fejt ki, miből is áll ez a vizuális költészet, de írása egy másik szakaszában mégiscsak sejteti ennek jellegét. A leírásban Liszt éppen Weber Konzertstückjét játssza:

*„Erővel és nagysággal kezdi a művet, ami a hallgatóban egy csatamező attackjának képzetét idézi fel. Mindezt egyre fokozódó erővel jeleníti meg, mígnem eljutunk ahhoz a passzázshoz, ahol a zongorista úgyszólván a zenekar élére áll és előre, a győzelembe vezeti őket. A zongoraművész itt valóban a nagy tábornokhoz [Napoleonhoz] válik hasonlatossá, akihez személyes megjelenésében egyébként is hasonlítani szokták, és az előadást követő viharos taps éppen olyan, mint egy ujjongó *Vivre l'Empereur felkiáltás!*” (Schumann 1969, 160)*

E mondatok hasonlatai a zenei eseményt fokozatosan egy képi látványba, egy élénk tárló *tableau vivant*-ba fordítják át. A passzus kezdetén a „csatamező attackja” még kétértelműen utal hangokra és

képekre is, de alapvetően olyan minőségekre támaszkodik – erő, nagyság –, amelyeknek megszokott auditív asszociációi vannak. A csúcsponti futam leírása azonban már egy tisztán vizuális nyelvbe tereli át a leírást, még akkor is, ha a leírás hivatkozási alapja továbbra is auditív jelenség. Az auditív csúcspontot a vizuális sajátosságok kétféle csős felfokozása jelzi: a bravúros passzázs tetőpontján Liszt figurája szó szerint a katonai fenségtől övezve lép elő, és itt zenei „tábornok” minőségében összeolvad a csapatait vezérlő Napóleon portréjával.⁹ Schumann leírása messze túllép azon, amit a koncert zenei élményét nélkülöző olvasó számára az előadást felidéző narratív képsor kínálna. Az előadás zenei erejét felemésztí annak vizuális transzformációja. Ennek során az általánosságban vett napóleoni erények megtestesítőjeként értett Liszt magának Napóleonnak virtuális képévé „lép elő”. A zenei előadás, még ha implicit módon is, a maga teljességét egy sajátos vizuális túlzás révén éri el. Ezt erősíti meg a „beszédesség” taps is, majd a vizuális túlzás szimbolikus formát ölt, mert Schumann felidézi – és néhány nyilvánvalóan felesleges mondattal igazolni is próbálja –, hogy a győzedelmes Lisztet váratlanul egy csokor virággal ajándékozza meg a közönség. Mind a vizuális túlzás, mind a florális szimbolika hamarosan visszatér, akárcsak a körülujjongott abszolút monarchaként megjelenő virtuóz toposza.

Schumann, úgy tűnik, kész rá, hogy az általa felvázolt vizuális apoteózist névértékén vegye, még akkor is, ha személy szerint elismeri, hogy Lisztben van valami „túljárás” (idézi Ostwald 1985, 162). Chopin, a maga megjegyzésével, miszerint Liszt Abesszínia vagy Kongó királya lesz, elárulja, hogy az egészben inkább csak közönséges exhibicionizmust lát. A Lisztről ez idő tájt kialakult kulturális képzetek – melyek egyaránt lehetővé tették, hogy a hivatalos Európa, egy egzotikus földi paradicsom (ahogyan Abessziniát képelték), vagy éppen a „primitív” fekete-afrikai dzsungel megtestesítőjét ismerjék fel benne – groteszk szószerintiséggel használják a szatirikus karikatúrák képeit, hogy összekapcsolhassák a sztár-előadó nárcizmusát a tömegkultúra nyilvánosságának vágyképeivel.¹⁰ Bárhogy is, a sztár, azaz a *csillag* – ahogyan az elnyűtt metafora is jelzi – olyasvalaki, aki megragadja a tekintetet.

Bizonyos megfigyelők számára azonban Liszt játéka nem a vizualitás győzelmét mutatta fel, hanem éppenséggel a vizualitáson aratott győzelmet. Charles Hallé metaforája, ha komolyan vesszük, éppen ezt implikálja. Ha Liszt csupa napfény és vakító ragyogás, akkor szó szerint el kell tűnnie a láthatóság elől saját vakító dicsfényében. Továbbmenve Hallé azt is állítja, hogy „játékának egyik legfőbb transzcendens érdeme a kristályos tisztaság volt, ami egyetlen pillanatra sem szakadt meg, még a legbonyolultabb és mások számára lehetetlen futamok során sem. Olyan volt, mintha hallgatója dobtájtájára fotografálta volna a hangzás legkisebb részleteit is.” (Perenyi 1974, 63) Schumannnal szemben tehát Hallé metaforái a vizualistát átoltják az auditívbe, és azt sugallják, hogy Liszt a valóság és a reprezen-

⁹ *A virtuóz Liszt mint általában vett katonai és specifikusan napóleoni jelenség kulturális megképződésének témájához vö. Gooley 2000, 62–68.*

¹⁰ *Liszt hallgatóságának mérete és ünnepélyessége volt az – ahogyan arról a Revue et Gazette musicale de Paris is beszámolt (1841. szeptember 5, 407), ami kiváltotta Chopin megjegyzését: „A kölni dómban tartott Liszt-koncertről szóló cikk nagyon szórakoztató hatást tett rám: a számba vett tizenötezer ember, a rektor, a rektorhelyettes, a filharmóniai társaság titkára, és az a calèche (tudják, milyenek azok a fiákerék), az a kikötő, az a hajó!” (Vö. Chopin 1955, 2: 34)*

¹¹ *A fotográfáról mint a „természetes”, „neutrális” vagy „szűzi” látás objektív formájáról vö. Marien 1997, 2–8, 39–42.*

¹² *A zongorista, Alexander Siloti később ugyanezt írta: „amikor Liszt játszott, a hangszernek mintha nem is lett volna hangja... csak maga a zene, amelyről senki sem alkothat magának eszmét, amíg nem hallotta” (idézi Perenyi 1974, 204). A Manchester Morning Post egyik kritikusa számára, aki egy 1840-es vagy 1841-es koncertről számol be, Liszt technikája „azt a hatást keltette, mintha gondolatok szárnyalását, semmint mechanikus végrehajtást szemlélhettünk volna, ami így sokkal inkább szellemi, semmint fizikai karaktert öltött magára.” (idézi Hunecker 1911, 316).*

táció tökéletes megfelelésének egyébként tisztán vizuális energiáját – amelynek korabeli standardja a kamera állítólagos kifogástalan hűsége volt – átviszi a hangzásra.¹¹ A fotográfiai reprezentáció szerepe abban állt, hogy máskülönben láthatatlan valóságok feltárulhassanak; ezzel párhuzamosan a dobhártyára fotografált liszti zene önmagát tárta fel olyan fokú tisztaságban és részletgazdagságban, ami másképp elérhetetlen. Játékának „transzcendens érdeme” nem más volt, mint az, hogy megsemmisítette, vagy akár megfordította a mű fogantatásának és előadásának, az eredetiségnek és a másolatnak a viszonyait. Hiszen a zene csak akkor vált kristálytisztává, amikor Liszt ilyenné tette. Heinrich Heine Halléhoz hasonló módon mutat rá Liszt „transzcendentális” technikájára, amelyben az előadás látványa alárendelődik a zenei epifániának: „[a többiek] ama ügyesség által ragyognak ki, amellyel a felhúrozott fát uralják, de Liszt esetében senkinek sem jut többé eszébe a legyőzött nehézség képzeje – a hangszer egyszerűen eltűnik és maga a zene fedi fel önmagát” (Heine, 1996, 761).¹²

Heine ugyanakkor ezt a tisztán zenei revelációt maga is szembeállítja Liszt arcának és a hangszer melletti viselkedésének tudatosításával. Máshol kifejezetten a Liszt előadása kapcsán felmerülő látási és hallási élmények keveredésének ambivalenciájáról számol be:

„Amikor leül a zongorához és miután többször hátrasimítja haját a homlokán, improvizációba kezd, és gyakran azonnal végtelen örülettel lovalja magát bele a fehér elefántcsont billentyűkön kibontakozó dühöngésbe, melynek nyomán mennydörgő eszmék vadonja zeng fel, amelyben imitt-amott a legszebb virágok illatoznak, mi nek következtében egyszerre érzünk szorongást és boldogságot, de azért főleg szorongást.” (Heine 1996, 761)

A mód, ahogyan Liszt újra és újra hátrasimítja a haját, Heine számára olyan apró, de lenyűgöző vizuális túlzásnak bizonyul, amelyből a virtuóz improvizáció megszülethet. Ez a gesztus valóban Liszt legszelebb körben ismert és sokfelé utánzott manírja volt. Heine számára e gesztus ritualizált minősége és az előadó testét hangsúlyossá tevő csábereje egyszerre előlegezi meg a küszöbönálló előadás átszellemült irracionálisát és a hallgatóság ambivalens reakcióját. Mert ha e gesztus egyszer már megpecsételte a zenét, akkor az sohasem lehet már képes teljességgel *önmagát* felfedni. Ahogyan a vizuális túlzás hozzátapad a hangokhoz, úgy a hallgató a boldogság felett érzett aggodalom állapotába csúszik át.

A francia kritikus, Ernest Legouvé nem osztja azt a kétértelmű atitűdöt, amellyel Heine viseltetik Liszt iránt, viszont nagyon is egyetért azzal, hogy a virtuóz üstökös a túlhabzó vizualitás alanya, és hogy ebből ambivalenciák származnak. A korszak két jellegzetes toposzával – a színpadiasság és a nemzetiesség közhelyeivel – fog hozzá, hogy nekilásson a probléma megfogalmazásának. E kettő közül az előbbire később térünk vissza:

„Liszt előadói magatartására, ami egy boszorkányéhoz vagy jósnőéhez hasonlítható, már sokan felfigyeltek. Az állandóan hátrahagyott hosszú hajra, a remegő ajkakra, a lüktető orrlyukakra, a mosolygó mester nézőtérén végigseprő pillantásaira. Modorában ott bujkált a komédiás ravaszkodása, de mégsem vált komédiássá. Magyar (Hungarian) volt, még hozzá kétszeresen is az: egyszerre magyar (Magyar) és cigány (Tzigane). Ama faj igaz fia, amelyik a sarkantyúcsörgésre táncol.” (idézi Huneker 1911, 285)

Akárcsak Schumann, Legouvé karakterizáló képei is ama háttér-szerű zajongással redukálják a zenét, amelyben a látvány győzelme érvényre juthat; de ezúttal az egész kap még egy csavart: Legouvé táncoló Lisztjét a Mászás hatja át – ősi és modern mászás egyaránt, amit tovább súlyosbit az apollói papnő, avagy a boszorkány révülete, valamint a dühödő energia, amit a félcigány harcos csengő sarkantyúi fokoznak.

Úgy tűnik, Liszt sajátos zongoravirtuózi identitása kifejezetten provokálta a korszakot, hogy a zene és a vizualitás viszonyának általános kérdését feltegyék. Richard Leppert meggyőzően ecseteli, hogyan vált az előadás látványa épp úgy a zene társadalmi jelentésének részévé, mint maga a hangzás, s hogy a 19. században a zongora milyen domináns szerepet játszott ebben a folyamatban (Leppert 1993). Ezt felismerve kulcsot kaphatunk a kezünkbe annak a kettős modellnek az értelmezéséhez, amely a 19. századi zongorajátékot jellemezte: az első modell szerint a zongorajáték performatív látványosság, a másik szerint megkomponált zeneművek érvényre juttatása. Az első esetben dinamikus kölcsönhatás létesül a szóló előadás vizualitása és a zenei hangzás között; a vizuális túlzás itt kifejezetten keresett, az előadó teste pedig az előtérbe nyomul. A második modell kizárólag a zeneműre koncentrál, minimalizálja az előadás vizualitását, a zenecsinálás szükséges, de jelentéktelen melléktermékévé redukálván azt. Az első modell különösen a virtuóz zongorajátékokra illik, ami valójában olyasmit állít elő, amit ma leginkább *mixed-media* jelenségnek mondhatnánk. Ez a modell odáig megy, hogy a mű iránti hűség eszményét drámai módon alárendeli az előadói zsenialitás iránti hűség eszményének. A második modell ezzel szemben a zongoristát végrehajtóként juttatja szerephez, aki ugyanannyira hűséges a kompozíció betűjéhez és a zeneszerző szelleméhez, annak ellenére is, hogy játéka magában foglal egyedi stílusjegyeket, melyeket azonban korlátozottan használ, még hozzá a zene vagy a zeneszerző iránti vallásos tiszteletből fakadóan. Ahogyan azt ez a leírás is sejteti, e két modell nem egyszerű oppozícióban áll egymással, hanem inkább dialektikus viszonyban, melynek dinamikája képes rá, hogy állandóan fenntartsa a központi helyet elfoglaló virtuóz körüli ambivalenciát.¹³

Mindkét modellt megvilágíthatjuk egy-egy jól ismert anekdota felidézésével. Hector Berlioz állítólag rendkívül meghökkent, midőn fültanúja volt annak, ahogyan Liszt szabados rubato modorban, hoz-

¹³ Carl Dahlhaus *Nineteenth-Century Music* című könyvében (Dahlhaus 1989, 138–42) igen használható oppozíciót konstruál a 19. századi zongorajáték virtuóz és interpretatív aspektusai között, ám szigorúan technikai alapon és sokkal inkább bináris, mint dialektikus módon. (A dialektikát Liszt *Esz-dúr zongoraversenyének formai és technikai elemzésére tartja fenn*). Lydia Goehr *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy* című munkájában (Goehr 1998, 132–73) hasonló oppozícióról beszél az *expresszív előadás és a zeneműhöz fűződő hűség viszonya kapcsán a 19. századi zene általános tendenciáit illetően*. Az általam itt előadott oppozíció némileg más keretben van elgondolva, a legfontosabb különbség azonban az, hogy a virtuozitás általam vizsgált módja Goehr előadói ideáljának külső határain fekszik, olyannyira, hogy megzavarja a szélesebb értelemben vett dualitás egészét, mert ez a virtuozitás fatális hibaként hatol be az általa leírt mérsékeltebb „jelenésbe”. Úgy is mondhatnánk, hogy Goehr a zene és a láthatóság oppozíciójával foglalkozik, míg a liszti virtuóz megzavarja az oppozíció elemeinek elszigeteltségét, midőn a zene és a vizualitás között létesített oppozíciót a láthatóság libidinális formájává teszi.

¹⁴ *A szóban forgó koncert 1844-ben esett meg.*

záadott trillák és tremolók alkalmazásával adta elő Beethoven *Holdfénysonátójának* Adagio tételét. Ugyanakkor mélyen megindult, midőn Liszt ugyanezt a tételt a legnagyobb hűséggel vezette elő. E második előadás, Liszt saját kérésére, teljes sötétségben valósult meg (Legouvé otthonában). Íme, bízzuk csak Lisztre: akkor is megcsinálja a parádét, ha senki sem látja! De éppen ez a sajátos színadiasság látszik rámutatni arra, hogy Liszt és a vizualitás összekapcsolódása, legalább részben, közvetlenül felelős azért az állandó gyanakvásért, amellyel a többség – köztük csodálói is – viseltettek iránta; és ami mindmáig hozzájárult tekintélyének csorbulásához. A 19. századi kommentátorok beszámolóiban, lett légyenek pártolói vagy ellenzői, annak a kérdésnek a megfogalmazása, hogy Liszt vizuálisan meddig mehet el, szinte mindig előkerül. Amikor Liszt és zenéje megkapja azt a vádat, hogy ripacs, cifrálkodó, vulgáris és hatásvadász, akkor lényegében az a verdikt fogalmazódik meg, hogy túl sokat ad a láthatóságra.

Heine visszaemlékezik, ahogyan Lisztet virágcsokrokkal árasztják el a színpadon, s a csokrok egyikéből kiemel egy vörös kaméliát, majd a hajtókájára tűzi. Heine számára a kamélia kontrasztosan felidéri a közönség soraiban jelen lévő, Afrikából éppen visszatért katonák „hősi vérenek vörös kaméliáját”, akiről a közönség nagyobb része nem vesz tudomást, mert Napóleon utódját Lisztben ismerik fel (márpedig ez a leszámolás Heine számára még kérdésesebb, mint Schumann számára) (Heine 1948, 634).¹⁴ A jelenet szimbolikája túl tökéletes ahhoz, hogy igaz legyen. De akár Heine kitalációjáról van szó, akár Lisztéről, a hatás ugyanaz: a hajtókára tűzött vörösvörös kamélia a vizualitás mezejében egyfajta hívójelként funkcionál; Liszt előadói stílusának vizuális túlzását – ami maga is szimbolizáció – egymagában szimbolizálja.

Érdemesnek látszik egy kicsit még elidőzni ennél a részletnél, s megengedni magunknak, hogy Heinéhez hasonlóan újra és újra visszatérjünk rá. A kaméliát itt bizvást tekinthetjük annak, amit Slavoj Žižek – Lacan nyomán – a Valós nyomhagyásának nevezne: egy bomlasztó és ezért nem reprezentálható vágy jelének. Olyan vágy jelének, ami csak a szégyenfolt vagy a reprezentációból való kitérés által nyilvánulhat meg (Žižek 1992, Žižek 1993, 3-47). Liszt kaméliájának a hősi vér kaméliájával történő megkettőzése, politikai iróniája mellett, azt sugallja, hogy a vörös folt egy olyan, a virtuóz koncert jelenében bevallott vágnak a bizarr, szó szerinti fordítása, amely vágy a személy legbelső világába kíván behatolni, hogy megérintse annak legbelsőbb életét. És ha a politikai iróniától sem tekintünk el, akkor a jelenet annak felismerésében segít, hogy a virtuóz koncert valóságában felismerjük azt a helyet, ahol az ennek ez a legbelső dimenziója létrejön, paradox módon a kirívó látványossághoz kapcsolódva, és így ellenpontot képezve az önmagaság másféle, tisztább nyilvános formájával, amit a bensőségességre irányuló törekvés feláldozása jellemez. Heine iróniája, ami nem fejthető fel könnyedén, úgy tűnik, annak aggodalmas felismerését rögzíti, hogy a tömegpszichológia forradalma eljövendőben van. Ahogy mindjárt látni fogjuk, a személyesen jelen lévő sztár-előadó általi

megérintettség iránti vágy alapvető mozzanat a modern tömegszóraztatás dinamikájában, s Liszt virtuóz karrierje éppen ezt a dinamikát indította útjára.

LIDÉRCFÉNY

A kamélia által érvényre juttatott vizualitás láthatóan sokakat megérintett, s nem csupán Liszt előadói modorának és társasági imagójának egyik elemeként, hanem olyan minőségként is, amelyben az általa játszott zene is részesült. Heine ugyanezt érezte már Liszt példaképével, Paganinivel kapcsolatban is, és bevezette a „zenei látók” toposzát, hogy leírhatóvá tegye ezt az érzését. Később ugyanezt a toposzt még kiforrottabb, még kétértelműbb formában alkalmazta Liszttel kapcsolatban: „Bevallom... mennyire nagy kedvelője vagyok Lisztnak. Ugyanakkor zenéje nem gyakorol olyan kellemes hatást az elmémre, főként, hogy én vasárnapi gyerek (*Sonntagskind*) vagyok és látom is azokat a szellemeket, akiket a többiek csak hallanak. Így aztán minden hang, amit keze a zongorából előcsal, lelkemben egy ennek megfelelő hang-képet hív elő; röviden, zenéje belső szemeim számára láthatóvá válik.” (Heine 1996, 761). Heine városias nyelvhasználata nem vehető ugyan névértékén, mindazonáltal egy semmihez sem kötődő látványvilág rejtélyes fennállását tanúsítja. Amikor Liszt játszik, a látvány és a hangzás közötti nyilvánvaló határvonal bizonytalanná válik. Charles Hallé hang-fotográfia metaforájával ellentétben, Heine hang-képe (*Klangfigur*) vizuális alak: nem a zene reprodukciója, hanem szellemszerű hasonmása, ami valamiféle hátborzongató rejtéllyé transzformálja a muzsikát. Ennek a toposznak a kulturális jelentőségét akkor láthatjuk be, ha Heine 1837-es beszámolójáról előreugrunk egy idősebb, kevésbé rítkó Liszt-figurához, aki azonban még mindig képes jelentős vizuális benyomásokat kiváltani. Amy Fay, az amerikai zongoraművésznő, aki az 1870-es években tanult Lisztnél, szintén olyan tapasztalatokra tesz szert, amelyekben a hang látvánnyá alakul át, és Heinéhez hasonlóan ő is látomásszerű képek segítségével igyekszik beszámolni élményeiről: „Nem úgy tűnik, hogy pusztá zene lenne, amit hallgatunk, hanem mintha egy valódi élő *alakot* hívna elő, a szemünk előtt látjuk, ahogyan lélegzik. Szinte kísérteties érzést vált ki *belőlem*, amint játékát hallgatom” (Fay 1880, 214). Fay Heinénél is továbbmegy: ahol a költő még a zene egy szellemszerű vizuális hasonmásáról beszélt, ott a zongoraművésznő már magában a zenében ismeri fel a láthatóvá vált kísértetet.

Fay leírásában szó szerint egy szellem arcával találjuk magunkat szembe – ez pedig Liszt vizualitásának egy további dimenziójára világít rá. Beszámolóról beszámolóra tér ugyanis vissza a figyelem fókuszába kerülő arc motívuma: ez az a felület, ahol a zene expresszív tartalma vizuális formát ölt – mindenekelőtt annak a párhuzamos vizuális túlzásnak a formáját, ami a zenei kifejezés autenticitását garantálja. Fay maga is figyelmet szentel ennek a mozzanatnak, 1873-

¹⁵ *A L'Illustration egy névtelen beszámolójából (1844. május 18.) idézi Metzner 1998, 229.*

¹⁶ „Liszt programszimfóniái ... minden eddigénél inkább lemondanak a zene önálló jelentéséről, s azt sugalmazzák a hallgatónak, hogy a zene csupán alakformáló eszköz.” (Hanslick 2007, 11) *Az 1874-es Liszt-koncert beszámolójából származó idézetek forrása: Hanslick 1963, 110. Hanslick korábbi (1857-es) kritikája a szimfonikus költeményekről súlyos támadás volt, de még nem tönkrezúzás.*

¹⁷ *Hanslick egy apró kiegészítéssel él – „különösen női hallgatói” –, amire érdemes felfigyelni. Liszt szexepiljének ismert toposza ebben az összefüggésben fölösleges. Hanslick talán azért veszi igénybe, hogy visszaszorítsa a Liszt arcjátékából fakadó emocionális és erotikus töltetet, a femininitás dimenziójához rendelve ezeket. Susan McClary hívja fel a figyelmet arra a gender szorongásra, ami Hanslick zenekritikáját befolyásolja (McClary 1994, 225–27).*

as Lisztről szóló írásában ezt olvashatjuk: „Ugyanolyan érdekes látni, mint hallani őt, amikor játszik. Az arca ugyanis a zene minden változását követi, és pontosan olyanná változik, amilyenné a játéka.” (Fay 1880, 214, n. 23) A helyzet a harminc évvel korábbi beszámoló idején is hasonló volt. Abban az időben egy párizsi híradás így fogalmazott: „Liszt úr nem csak egy zongorista, hanem mindenekelőtt egy színész... Minden, amit játszik, tükröződik az arcán.”¹⁵

Ezt az effektust azonban – melyet a későbbi virtuózok generációkon átívelő sajátos arcjátékának forrásaként ismerhetünk fel – nyilvánvalóan az a stílus is felerősítette, ahogyan Liszt a zongorabilentyűkhöz nyúlt. Heine ennek összefüggésében arra is utal, hogy 1841-re Liszt jelentősen mérsékelte fizikai expresszivitásának erőszakosságát, abban az értelemben, hogy a vizuális túlzás terepének hangsúlya a test egészéről az arca került át. Amint azt hamarosan látni fogjuk, azok a Liszt játékát karakterizáló leírások, amelyek e hangsúlyeltolódás után születtek, gyakran úgy reflektálnak a változásra, mint a Liszt teste és karjai, valamint arca közötti szublimációs elmozdulás következményére. Az arcjáték kifejezőereje a virtuozitás különféle ideálképeinek olyan mozzanatává válhatott így, aminek következtében a hallgatók számára a zongorajáték kétféle modellje közötti különbség jelentőségét veszthette. Ama közönség számára, amely szemével „pontosan követte a játékát”, Liszt egyszerre szabadíthatta fel karizmatikus fizikai jelenlétét (az arc mint a test érzelmi változásainak felülete) és egyszerre igazolhatta előadásának szimbolikus értékét (az arc mint a szubjektivitás állapotainak jelölője). A virtuóz arcjátéka persze alkalmasint pusztán konvencióvá silányulhat, ami semmivel sem lesz érdekfeszítőbb egy mikrofonba tatógó popénekes látványánál. A Liszt-jelenség összefüggésében azonban megállapítható, hogy amikor a zene egy arcban összepontosul, az ellenállhatatlan hatást képes gyakorolni. Ennek a vizuális gyönyörnek még Eduard Hanslick is utat engedett, aki pedig máskülönben elutasította Liszt szimfonikus költeményeit mint „valamiféle látványosságot hajszoló kábítószereket”, amikor így írt: „a hallgató nem csupán lélegzetvisszafojtva követi játékát, hanem arca finom vonalain is megfigyeli a zenét.”¹⁶ Miután lefesti Liszt sugárzó tekintetének és előrehajtott nemes fejének némely részletét, Hanslick oda konkludál – némileg védekezésképpen –, hogy „mindez végletes elragadtatást váltott ki a hallgatóságból.”¹⁷

Bizonyos hallgatókban Liszt arcjátéka egyfajta fülelő bámulást (*listening gaze*) idézett elő, az arc vizuális retorikája új zenehallgatási módokat és a zenei jelentés új formáit tárta fel. Amikor Liszt 1854-ben a fiatal Marian Evansnek (a nemsokára George Eliot néven híressé vált írónőnek) zongorázott, a szemtanú éppen a legendás testi szélsőségek hiányát, illetve a vizuális túlzásoknak az arc kifejező rezdüléseibe átült szublimációit jegyezte fel magának:

„Egészen közel ültem hozzá, így mind kezeit, mind arcát láthatam. Életemben először valódi inspiráció tanúja lehettem – először

hallottam meg a zongora valódi hangját. Saját műveinek egyikét játszotta, vallásos fantáziák sorozatát. Játékmódjában nem volt semmi különös vagy túlzó. Csendesen és könnyedén érintette a billentyűket, arcán pedig egyszerű nemesség és nagyság ült – ajkai összezárva, feje kissé hátrahajtván. Amikor a zene csöndes elragadtatást vagy szentséges imádatot fejezett ki, édes mosoly suhant át vonásain; és amikor a zene győzelmi mámorhoz ért, orrlyukai kitágultak.”¹⁸

A hang és a szellemszerű látvány együttes jelenléte – amelyről Heine beszámolója tanúskodott – itt a hangtól a spiritualizált látványig erő, ismétlődő felíveléssé válik. A zene jelentése kevésbé saját expresszív tartalmában válik megragadhatóvá, mint inkább abban a vizuális fordításban, ami Liszt arcán játszódik le. Játékának hangjai attól válnak „valódivá”, ahogyan arcának látványa igazolja őket. A fűlélő bámulás Liszt vonásainak legkisebb rezdüléseihez igazítja magát, s ez – a zenével fennálló szinkronitás következtében – a jelentőség és a jelen-tés többletét generálja. Az arc átváltoztatja a zenét, amit viszont az arc transzfigurál. A végeredmény, ahogyan azt egy másik angol megfigyelő jegyzi fel, olyan játék, amelyben „a zseni magát a művészetet teszi fennköltebbé”.¹⁹ A kifejezés esztétikáját (a művészet alapesetét) a tanúság esztétikája váltja fel: az érzékelő fül a fűlélő bámulásnak adja át a helyét.

Hans Christian Andersen igen hasonló tapasztalatokról számol be 1840-ben. Az ő esetében az eredmény egy kifejlett pantomim-narratíva, amelyben a démonitól az isteniig jutunk el:

„Ahogyan Liszt a zongorához ült, személyiségéről az első benyomást a halovány arcán megjelenő erős szenvedélyek adták; számomra olyan volt, mint valami hangszeréhez szögezett démon, s a hangok a vérből, a gondolataiból áramlottak; démon volt, aki a rabszolgaságból próbálja kiszabadítani lelkét; a pokol kínjait szenvedte, zúgott a vére és reszkettek az idegei; de ahogyan tovább játszott, a démon eltűnt. A sápadt arc nemesebb és tisztább kifejezést öltött: szeméből, minden arcvonásából az isteni lélek ragyogott elő; oly szépséges lett, amilyenné csak szellem és lelkesedés teheti hódolót.” (Walker 1986, 304)

Andersen számára az átszellemülés pillanata, a hangzásból a látványba való átcsapás, két különböző szinten történik meg. Liszt pusztán megjelenése kiprovokálja a fűlélő bámulást, ami a virtuóz sápadt ábrázatának és a hangok áradatának szinkronitásából egy allegorikus képet hoz létre. Az előadás folyamata az allegória elemeit a felemelkedés dramaturgiája mentén jeleníti meg. Ez pedig abban ölt formát, hogy a nemtelen testhez kapcsolódó arc egy metamorfózison megy keresztül. A vér, az idegek és a megtettesült elme pulzáló masszája – ami a hangszerben és a hangszer *mint kínzóeszköz* által nyeri el jelen-tését – csodálatosan átalakul egy olyan arccá, ami kizárólag a lélekhez

¹⁸ Idézi Watson 1989, 100, Evans/Eliot összegyűjtött emlékezeiből, *The Liszt Society Journal* 8: 26–32, reprint in Hunecker 1911, 258–62.

¹⁹ Írja a *Manchester Morning Post* ismeretlen cikkírója 1840 körül (idézi Hunecker 1911, 316).

²⁰ Vö. Schumann beszámolójával Liszt előadásáról – Weber Konzertstükkjét játszotta –, ahol a hallási referencia még jelen van. Amikor az idézett szakaszt követően Andersen egyetleneszer a megszólaló zenére is utalást tesz, a zenét újfent vizualizálja: háttérzajjá téve: „[Liszt] Valse Infernale-ja több annál, semmint Meyerbeer Robertjének dagerrotípiája lenne. Nem állunk meg és tündöünk el a jól ismert kép előtt. Nem, egyenesen a közepébe helyeztetünk a képnek. Belebámulunk a végtelen mélységbe és új, örvénylő formákat fedezünk fel. Nem úgy tűnik, hogy zongora húrjainak zengését halljuk, nem, minden egyes hang olyan, mint a vízcsepp visszhangja.” (Huneker 1911, 231-32).

kötődik, s ami ezáltal a lélek transzparens médiumává válik. Amit ez a leírás teljességgel figyelmen kívül hagy, az maga a zene. Eliottal szemben Andersen a zenei dimenziót már nem is említi. Leírásának vég-eredményben már nincs is hallható referenciája.²⁰ Az Andersen által megtestesített hallgatótípus számára tehát Liszt játékának hallgatása teljességgel vizuális tapasztalattá vált. E fenséges epifánia a vizuális túlzás előtörésében fejeződik ki: Liszt szemsugarának szétterjedése minden vonására, ábrázatának egész átalakulása fokozhatatlanul jóképűvé teszik.

Andersen bámulatában elveszíti hallását, s ez segíthet megérteni azt, hogy Liszt vizualitása miért váltott ki párhuzamosan csodálatot és megrökönyödést. Azt gondolhatnánk, hogy a látvány és a hangzás egyidejűsége a körülmények függvényében bármelyik elemnek kedvezhet, valójában – és egyáltalán nem véletlenül – a látvány mindig is arra hajlott, hogy dominanciára tegyen szert. (A látvány hatalma a 20. században a filmzenének a filmképhez viszonyított alárendelődésében újabb igazolást nyert.) A látvány dominánssá válásának tényét kapcsolatba hozhatjuk azzal az általános kulturális trenddel, ami a szemantikus (képi vagy narratív) formáknak nagyobb autoritást biztosított, mint a nonszemantikus (szigorúan zenei) formáknak. Szűkebb összefüggésben a vizualitás zenei térnyerésének okát abban a korabeli (és még ma is érvényben lévő) felfogásban kereshetjük, mely szerint a zene gyenge nonvizuális médium – és mint ilyen képtelen ellenállni annak a vizualitásnak, amit pedig szeretne meghaladni. A vizualitás egy idealizált formája – mint az arcvonások retorikája – felfüggesztheti ugyan a virtuozitás jelenségének dialektikáját, de nem véglegesen és nem mindenki számára.

Azok számára, akik a zenét mindenek felett állóként értékelték, Liszt volt a legalantasabb antizenész, és egyáltalán nem annak ellenére, hogy mekkora zseni volt előadóként, hanem éppen amiatt. A felvilágosodás korát követő évtizedekben a zene idealizálása olyan szituációt teremtett, amelyben a muzsikát a világ fenomenalítását meghatározó vizualitás transzcendens ellenpólusaként fogták fel. Goethe ugyan általában nem a legjobb forrás zenei ügyekben, a *Wilhelm Mester tanulóéveiben* (1796) mégis nagyon hatásosan ragadta meg a zenének ezt az akkoriban kialakult új eszméjét:

„Oratóriumok és versenyművek esetében a zenész alakja állandóan zavart okoz, hiszen az igazi zene egyedül a fülre irányul. Egy kifinomult hang az elképzelhető legegységesebb jelenség. És noha az a szűk egyediség, amely megszólaltatja, a szemek előtt is megjelenik, mégsem pusztíthatja el ennek az egyetemességnek a tiszta hatását... Ugyanezen okokból [a hangszereknek is] a lehető legkevésbé kellene látszaniuk, hiszen mechanikus erőfeszítéseikkel, mindig közhelyes és kínos gesztusaikkal érzéseinket visszafogják és összezavarják.” (Goethe 1982, 7: 543)

Az előadó látványa – amely láthatóvá teszi mind a zenecsínálás fizikai kínlódását, mind az egyedi létezés korlátozottságának (*eingeschränkt*) metafizikusabb jellegű kínját – megzavarja az egyetemesség hatását. A virtuóz azonban megváltoztatja ezt az összefüggést, azokon a pontokon, ahol uralma alá képes hajtani a fizikai és a metafizikai korlátozottságot, és ezt a gesztust társadalmi és lélektani erőforrássá tudja változtatni. Ahogyan azt Hallé és Heine is tanúsítja, Lisztről sokan vélték úgy, hogy egészen páratlan módon képes eltűnni a mögött a zene mögött, amelyet éppen játszik. A *Holdfénysonáta* Adagiójának „vak” előadása, ahogyan arról Berlioz megemlékezik, egyszerre volt az antivizuális eszmény tökéletes megvalósítása és az abszurdumig vitt redukciója. Liszt azonban – és ez volt az, ami figuráját annyira nyugtalanítóvá tette – a szó szoros értelmében állandóan látható volt, és ezzel szakított a láthatatlanság ideáljával, méghozzá szándékosan, a hatalom nyilvánvaló arroganciájával. A láthatóság kísértése, úgy tűnt, elcsábította őt, hogy az egyetemességet feláldozza egy szűkebb egyediség kedvéért, még ha gesztusai a közhelyességet és a kínosságot a szinte ellenállhatatlan karizma magasságába emelték is.

Heine leírásában a virtuóz kezéről a belső szemek előtt feltáruuló képekre történő átcsapás hasonló értelemben szerepel: és ebben az átcsapásban a zene már nem is játszik szerepet. De nemcsak a zene az, ami eltűnik, hanem vele együtt a hallgató önuralma is, aki ehelyett hátborzongatóan az előadó kvázi hipnotikus fennhatóságának alávetettjévé válik. Egy későbbi liszti virtuózra, Ignace Jan Paderewskire visszaemlékezve 1911-ben James Huneker felidézi, hogy részt vett egy „szólóesten... ahol leültem és azon tanakodtam, hogy valóban *hallottam-e* valamit, vagy Paderewski csupán végigcsinálta a mozdulatokat, de valójában hozzá sem ért a billentyűkhöz?” Ez a tapasztalat Hunekert egy általa korábban már megírt történetre emlékezteti, amelyben

„egy zongorista mint hipnotizőr tűnik föl. Leül a hangszeréhez a csöndes, zsúfolt teremben és működésbe hozza varázstudományát... A jelenet teljes örületbe csap át. Az emberek révületbe esnek. Am minden híresztelés és szóbeszéd szerint a mester mindvégig csak ül a billentyűk mellett, de nem játszik rajtuk.” (Huneker 1911, 427–28)

A jelenet irodalmi megjelenítését kínálja annak a lappangó szorongásnak, hogy a zene – mindennemű zene – csupán a virtuóz megjelenésének ürügye, továbbá, hogy a kollektív bálványimádás örületének maszkja és médiума.

Még ennél is sötétebb következtetések olvashatók ki egy 1901-ben írt, ünnepelt irodalmi forrásból, Thomas Mann *Buddenbrook ház* című regényének egyik párhuzamos jelenetéből:

„Asztalbontás után [Christian] leült az ebédlőben álló kis harmoniumhoz és zongoravirtuózt utánzott. Úgy tett, mintha hátrasími-

²¹ Joachimot idézi Perenyi 1974, 322; Brahmsot idézi Gal 1963, 33–34.

²² Nietzsche mindazonáltal ambivalens Liszt irányában: máshol ugyanis azt mondja, hogy Liszt „nemes zenekari hangsúlyai által felülmúl minden más muzsikust.” (Nietzsche 1967b, 251).

taná fűrtjeit, kezeit dörzsölte, és letről fölnézett a szobába; azután hangtalanul, anélkül hogy a fűjtatót taposná ... Őrület futamokat vitt véghez, hátradólt, elbűvölten nézett föl a mennyezetre és két kézzel, hatalmasan, győzedelmesen vágott belé a billentyűkbe...” (Mann 2003, 214)

Első pillantásra ez a tökéletes Liszt-imperszonalizáció komikus hatást kelt, de a dolog hamarosan komolyra fordul: a játékos – a díszpinty és művészeti pojáca, Christian Buddenbrook – hirtelen megszakítja az előadást, „mintha csak maszk ereszkedett volna vonásaira” és némán megáll „mintha csak valamiféle kísérteties zajra fűlelné”. Pantomimja zenei üressége a lélek ürességét testesíti meg, amit komikus bravúrajai nem képesek hosszabb ideig elleplezni. Az üresség végül Christiant az örületbe kergeti. Zene nélkül, ami még igazolhatná – legyen bár az a zene, amit Christian csupán kísérteties zajként képes meghallani –, a virtuóz előadásról kiderül, hogy pusztá szemfényvesztés, és hogy a virtuóz karizmája lehet bár lenyűgöző, mégis pusztító természetű.

Liszt ellenfelei közül néhányan hajlanak arra, hogy ezt a karizmát az előadás melléktermékeként tolerálják, de a kompozíció hatáselemékeként határozottan denunciólják. Hanslick éppen ilyen eset. Liszt zongoraműveit értéktelen daraboknak tekintette – azt az egyetlen esetet kivéve, amikor maga Liszt játszotta őket, s ezekben az esetekben is Hanslick a darabokban pusztán Liszt önmegjelenítésének eszközeit látja. Szimfonikus zenéjét, ami kifejezetten zeneművészetként számított befogadásra, megfertőzték vizuális és irodalmi eszközök. A különlegességet hajszolva vált hamissá sokak számára. Brahms és Joachim is hasonló állásponton vannak, Joachim kifakad az ellen, ahogyan Liszt „vulgáris módon használja a szent formákat”, és „undorító módon kockátal a legnemesebb érzésekkel, hogy hatást érjen el”; Brahms pedig azt állítja, hogy „a csodagyerek, a vándorló virtuóz és a divatfi már azelőtt megfojtotta benne a zeneszerzőt, hogy egyáltalán megszülethetett volna.”²¹

ESTI HARMÓNIAK

Az utoljára említett kifogások a színpadiasságot különösen is célba veszik, a Liszt által produkált vizualitás stílusát a lehető legzeneietlenebbként érzékelik. Friedrich Nietzsche szerint „a színész megjelenése” a 19. századi zeneművészetben azzal fenyeget, hogy a muzsikát „a huzugság művészetévé” teszi, s a közönséges ízlés szeszélyeinek szolgáltatja ki: „olyan kolosszális esemény ez, ami egyszerre elgondolkodtató és félelmet keltő. Egyszerűen szólva: ‘Wagner és Liszt.’” (Nietzsche 1967a, 179)²² Ami itt kockán forog, az a század technikailag kihívó és spirituálisan ambiciózus műzenéjének létrehozását illető eszközök és célok közötti ellentmondás. A zene egyfelől független szimbolikus értékre és kulturális autoritásra tart igényt, de ugyanakkor a szélesebb

közönséget csak úgy érheti el, ha a látványosság eszközeire bízta magát, amelyek azonban azzal a veszéllyel járnak, hogy a zenét teljesen alárendelik az előadás színpadias ágálásainak. Olyan zeneművek esetében, amelyek szólistát is foglalkoztatnak, a veszély forrása mindenekelőtt maga a karizmatikus előadó, aki hatalmat gyakorol a közönség érzelmei fölött és a zenét a vizualitás, a kísértetiesség, valamint a testiség asszociáció révén lealacsonyítja. A hűséges tolmácsként elgondolt előadói modell ellensúlyozni képes ugyan ezt a figurát, ám a technikai nehézség, amely a kanonikus rangra törekvő újabb zenét jellemzi, szüntelenül a virtuozitás irányába kényszeríti az előadót. A szimfonikus zenében a veszély mindenekelőtt bizonyos kompozíciós eljárásokból fakad, melyek színházi asszociációkat építenek bele magába a zeneműbe. Az ellensúlyt az „abszolút zene” eszméje képezi, ez az eszme azonban hírhedten meghatározatlan marad a korszakban, mert állandó gondot jelent egyfelől a programmatikus tendenciák betolakodása a szimfónia műfajába, másfelől a mind túlbujánzóbbá váló zenekar összefüggésében a színpadias-virtuóz komponálásmód igénye. (A kamarazene, úgy tűnik, kívül tud maradni ezen a dialektikán, talán annak a hagyományos tendenciának a következtében, hogy benne a virtuozitással szemben mindig az együttes játék a hangsúlyos, és talán azért is, mert egészen még nem hagyta el az otthonokat a színpadok kedvéért.)²³

Az előadói és a zeneszerzői szcena szempontjából is Liszt az emblemikus rosszfiú szerepét játszotta, s erre kétségkívül rá is szolgált. Talán legnyugtalanítóbb hatása mindkét területen annak nyilvánvalóvá tétele volt, hogy a zene önmagában – minden áhítat ellenére, amivel adóznunk kell neki – szimbolikus médiumként meglepően törékeny. Ami integritását fenyegeti, az nem valamiféle súlyos történelmi fordulat, hanem sajátos természete, hogy önmagát csaknem felszámolva elvegyüljön más médiumokkal. A materiális, a testi, a vizuális, a narratív, a teátrális – mindezek régóta készen álltak arra, hogy jelenlétük által meggyengítsék a zenét, vagy jelenlétük hiánya révén, mint az imitáció tárgyai, megrontsák azt. Akárcsak a populáris kultúra közönsége – a zene is örökké vevőnek mutatkozik a parádéra.

Liszt virtuózi karrierje felszínre hozta ezt a problémát, de nem csupán azért, mert – miközben lenyűgöző pianisztikus tehetséggel bírt – eleve hajlama volt a színpadiasságra („Liszt úr ... mindenekelőtt egy színész”). Történetileg szemlélve a virtuóz koncertet felfoghatjuk úgy, mint a széles közönség tetszését elnyerni kívánó különféle előadások sorozatának egyik elemét. A szóban forgó előadói műfajok nagy része a Bourbon-restauráció és a „júliusi monarchia” idejét megelőző Párizs társadalmi és kulturális nyugtalanságai közepette bukkant fel, de ezeknek a helyi fejleményeknek a hatása messze túllépett a kiinduláson és tartósan bizonyult. Az összes új műfaj bejárta a maga történeti fejlődését – az ekkor kialakult műfajok hálózata jelöli ki a modern tömegszórakoztatás genealógiáját. Az én vizsgálódásom itt csupán azokra a műfajokra fókuszál, amelyek a liszti virtuozitás közvetlen előzménye-

²³ Nietzsche színházellenessége egybevág a zene és a vizualitás közötti ellentét egyik fontos hajtásának kezdetével, amit először a virtuóz figurája gyakorol, s ami aztán innen terjed át az operaszínpadra. Minthogy a Wagner utáni opera egyre inkább a metafizikai témákra összpontosított, a láthatatlan zene misztikuma és a színpadi produkció túlságosan is látható mechanizmusa közötti kontraszt sürgető fokra növelte a problémát (úgy is mint súlyos schopenhaueri impulzust), s mindez a 20. században is bőven éreztette hatását. A probléma igazi kijátszása folyamatosan megzavarja a színházi megtestesülés és a testetlen zene közötti világos megkülönböztetést. Vö. Tomlinson 1998; Morris 2002.

²⁴ Freud elmélete olyannyira ismert, hogy nem igényel specifikus forrásmegjelölést; Foucault-hoz lásd Foucault 2001 és Foucault 1977, 139–65.

²⁵ Lásd Schama 1989, 504–12; továbbá Metzner 1998, 221–31.

²⁶ Erről és a koronázás további részleteiről lásd Johnson 1991, 955–56. Rossini *Il Viaggio a Rheims* című operája, melyet a szerző későbbi munkáiban újrahasznosított, és amelynek 1984-ig nem volt újabb színpadra állítása, nem kevesebb mint tíz főszereplője van. A New York City opera egy 1999-es előadásáról Allan Kozinn írja, hogy „nagyigényűen díszes áriák és énekegyüttesek non-stop áradata”, melyeknek mindegyike más-más nemzeti stílusban a király előtt tiszteleg. („In Long Lost Rossini, Tributes to a French King,” *New York Times*, Thursday, 16 September 1999, E5.)

inek tekinthetők, és amelyek az áttétel vagy eltolás (*displacement*) folyamatán keresztül a koncert műfajához kapcsolódnak. Az „eltolás” pszichológiai fogalmát itt két, nem teljesen összefüggő értelemben használom: az egyik jelentés magára a folyamatra vonatkozik, a másik a történelemre. A folyamatot leíró, gyakran használt értelmezés Freudtól származik, s a visszaszorítás egy olyan mechanizmusára utal, amelyben a bomlasztó vagy turbulens aktivitások és energiák, amelyek egy szituációban valóban jelen voltak, egy másik szituációban csupán virtuális vagy szimbolikus módon maradnak fenn. Az eltolás újabb, történelmi értelmezése Foucault-tól származik, aki a kulturális amnézia olyan mintájára utal általa, amelyben egy szituációnak egy másiktól való származása teljesen vagy részlegesen elfelejtődik, a fennálló szituáció kedvéért.²⁴

A franciaországi restaurációs rezsim ünnepélyek és nyilvános látványosságok révén erősítette meg önnön imázsát, s tette ezt talán az 1790-es Fête de la federation (“Szövetség ünnepe”) programjainak vágyott vagy cinikus emlékeitől hajtva. Ezek a tömegünnepélyek egy kis időre képesnek tűntek arra, hogy egyesítsék és megújítsák a nemzetet.²⁵ A hatókör lehetett viszonylag szűk – ahogyan az Opéra de Paris közhivatalnokok általi felügyelete és finanszírozása esetében történt –, de mindent magába foglalóan széles is, mint X. Károly 1825-ös megkoronázása alkalmával, ami a vallásos ceremónia, a művészeti fesztivál és a politikai cirkusz grandiózus kombinációjának bizonyult. Az események során az arccal előre földre boruló, fehér szaténba öltöztetett Károlyt speciális koronázási olajjal kenik meg (amit a terror napjai óta rejtegettek), ezt Három Tenor-jellegű operai gálaműsorok kísérik, továbbá egy új, külön erre az alkalomra rendelt Rossini-opera, az *Il Viaggio a Rheims*. A koronázás előtti órákban ötven rabot engednek szabadon, másnap pedig alkalmazásra kerül a „királyi érintés” intézménye százhuszonegy görvélykóros gyógyítása céljából.²⁶ A néphangulatban gyökerező ellensúlyok azonban ekkor már működésbe lendültek – figyelemre méltó áttörést jelez Victor Hugo antireakciós drámája, az *Hernani* 1830-as győzedelmes bemutatója, valamint két évvel korábban az Auber és Scribe által jegyzett opera, a *La Muette de Portici* bemutatója is, amit széles körben az Opéra de Paris színpada elleni népi lázadás szellemének ünnepléseként fogtak fel. (Johnson 1991, 954-55)

Miután a monarchia összeomlott, az ünnepségek populáris újraátvétele több fronton is megtörtént, igaz, csak a társadalmi és gazdasági gyötrelmek éveit követően. A karnevál, amely a napóleoni birodalom és a Bourbon-restauráció idején szünetelt, újult erővel tért vissza. És vele együtt egy olyan farsangi lendület érkezett, ami elborította a hagyományos naptárat és egész éves nyilvános bálozásba torkollott. A kortárs megfigyelők számára mindez kifejezetten a forradalmi energiák eltolásaként volt érzékelhető. Akárcsak a passzázsokat és bazársorokat (amelyek már a restauráció alatt is virágoztak), a bálokat is a társadalmi osztályok szabálytalan keveredése jellemezte, noha mentesek voltak az üzleti szempontoktól, és csupán az élvezet kedvé-

ért valósultak meg. A bálakat olyan nyílt társadalmi és szexuális energiák vezérelték, amelyek a zene és a tánc sajátos formáihoz kapcsolódtak. A tánc alapvetően a kánkán volt: de nem a letisztult Offenbach-i formájában, hanem vad, súlyosan erotikus táncként, ami algír mintát követett, s ami – a dacos életünneplés és a szándékos *danse macabre* keverékeként – az 1832-es kolerajárvány idején terjedt el. A hozzá kapcsolódó zene pedig a közkedvelt karmester, Philippe Musard zenéje volt, aki mintha csak a szvingkorszak zenekarvezetőjének előképe lett volna.²⁷

A *Bal Musard* nagy tömeget vonzó eseménytípus volt, melyen kétháromezer ember vett részt, és hozzá legalább negyven összeválogatott muzsikusból álló zenekar játszott. Akárcsak a kánkán, amit egyébként gyakran játszottak, ezek a bálók a kortárs megfigyelők számára mellbevágóan tüntettek azzal, hogy mennyire telve vannak az eltolás energiájával: „táncolnak, galoppoznak, keringőznek, lelkesülten és szenvedéllyel, úgy, mintha háborúban harcolnának, és úgy, mintha azt kívánnák, hogy az emberek még ma is a szívükben hordják a költészetet.”²⁸ A táncot démonikus erejű muzsika hajtotta, s ez a zene olyasmit idézett elő, amit széles körben tobzódó örületként jellemeztek. A „Musard ördögi hegedűivel kiváltott csalóka örültre” szóló beszámoló egyiké még a mitológiai szuperlatívuszokat is kénytelen kismenni: „a boszorkányszombat, az óriások lázadása vagy Vesuvius kitörése aligha képes a leghalványabb képzetet közvetíteni e szédítő áradatról. Semmi, még a dühöngő óceán se lett volna képes rá, hogy megállítsa Musard pokoli *galoppját*, miután az kezdetét vette.”²⁹ A jól ismert karikatúra, amelyen Liszt szinte lebeg híres *Galop chromatique*-ja észveszejtő áradata fölött, e ponton joggal juthat eszünkbe (e művet egyik kortársa úgy jellemezte, mint ami „kiváltja az összes idegszál remegését”).³⁰ És épp így felidézhető az a legendás hatás is, amit közönsége hölgytagjaira tett. A *Bal Musard* események különösen is figyelemre méltóak voltak abban a tekintetben, hogy szabadjára engedték az ellenőrizetlen női szexualitást. Ludwig Rellstab 1843-ban úgy számol be, hogy „a mind vadabbá váló *galop* a duhaj bujaság borzalmas képét mutatta. Ebben a táncban a ritmus mind gyorsabbá válik, a nők pedig egyre inkább úgy festenek, mint versengő menádok – arcuk izzik, mellük levegőért zihál, szájuk liheg, hajuk kibomolva lebeg.” (idézi Willms 1997, 235) Az eltolás itt kellően nyilvánvaló. De még Rellstab közvetlenül szexuális képeinél is figyelemre méltóbb az a logika, ahogyan a szexus *képként* realizálódik. A zenei ritmus és a nők táncoló teste tökéletes szinkronitásba kerül, és ez a szinkronitás nyilvános látványosságként megvalósuló szexuális gyönyört eredményez.

Heine 1837-ben szintén észrevételezi a korszak táncórülete és a zabolátlan női szexualitás közötti összefüggéseket, s mindkettőt összekapcsolja Liszt zongorajátékával. Egyesítve a nyilvános bált a soirée műfajával, Heine a júliusi monarchia hölgyeinek táncát a német folklór nimfyszerű lényeihez hasonlítja, akik esküvőjük napja előtt meghaltak, de „akiknek szívük legmélyén a tánc utáni vágyakozás olyan ki-

²⁷ *A farsangról, a kánkán örültreől és Philippe Musard-ról* lásd Willms 1997, 231–35. Heine egy 1842-es *Allgemeine Zeitung*-ban közzétett cikkében tér ki szatirikus modorban a kánkán-örültre: „Azt kérdezte, 'mi is a kánkán?'. Szent egek! Azt várod tőlem, hogy meghatározom az *Allgemeine Zeitung* számára a kánkán lényegét? ... [Legyen elég annyi, hogy] a néhai *Victris* által ajánlott óvatosságra semmi szükség, és hogy a francúzokat nemegyszer a rendőrség kénytelen zaklatni, amikor a kánkánt táncolják.” (Heine 1948, 802–3)

²⁸ *Delphine de Girardin* 1839-ben (idézi Willms 1997, 383 n.

²⁹ *Arsène Houssaye* egy 1885-ös memoárjában (idézi Willms 1997, 384 n. 180).

³⁰ *Névtelen szerző* (idézi Hunecker 1911, 253).

³¹ Heine, „Mademoiselle Laurence”, 1837, in Heine 1948, 551.

elégíthetetlen volt, hogy minden éjjel feljöttek sírjaikból, csapatokba verődtek az utakon és átadták magukat a legvadabb táncolásnak.” E természetfeletti kép – amit Heine és Amy Fay egyaránt Liszt játékára alkalmaznak – a hétköznapi, higgadt szubjektivitás eksztatikus elvesztésének jelölője. A halál itt a felfokozott élet szimbólumává válik. Heine leírása a tánczene közelebbi jellemzésével folytatódik, amiről csakhamar kiderül, hogy nem más, mint egy képzeletbeli Liszt-mű:

„Az egész a zenével kezdődött. Franz Liszt átengedte magát a zongora hívásának. Haját hátrasimította impozáns homlokán és megvívta egyik legragyogóbb zenei ütközetét. Úgy tűnt, még a zongorabillentyűk is véreztek... A teremben mindenhol sápadt arcok, ziháló mellek, a pillanatnyi szünetekben visszafojtott lélegzetek, és a végén felzúduló tapsvihár. A nők mintha csak megrészegültek volna Liszt játékától. A szalon nimfái eszeveszett gyönyörrel adták át magukat a táncnak.”³¹

Liszt itt egészen démonikus, szinte hipnotikus erővel látszik bírni, amint kikényszeríti a zene és a tánc szinkronját – a saját testén kezdve. A vérző billentyűk képe különösen is beszédes; ez a kép mint ha összekapcsolná az eltolt forradalmi hévre történő utalást (a zenei ütközet kitétel is ezt sugallja), a nimfák figuráival megfeleltetett élő és élettelen formák kísérteties keverékét, valamint az elvesztett szüzesség hagyományos szimbolikáját. Ugyanilyen szuggesztív az a látens dinamika, ami Liszt ragyogó játékából indulva – a hátrasimított haj által anticipált – erotizált közönségreakció, majd a táncnak való önátadás felé tart.

Ahogy azt Heine fikcióba hajló jelenete is sugallja, a tétel, amely az ünnepi eltolás táncclapján a nyilvános bál mellé szegődik, nem más, mint a virtuóz koncert. Amikor a valódi Liszt lépett a színpadra, akkor lényegében egy egyszemélyes *Bal Musard*-t vezetett elő, egyetlen személybe sűrítve össze a zenét és a táncot. A nyilvános táncmulatságok már maguk is legalább két meghatározó vonását stilizálták és rekonstruálták szimbolikusan a karneválnak. Liszt ugyanezt egy még „magasabb” szinten ismételte, összhangban az európai „civilizációs folyamat” általános trendjével, amely a testek és viselkedésformák növekvő regulációja felé haladt. (Elias 2004)

A karnevál szóban forgó két alapvonásának egyike az akadályokba nem ütköző fizikai expresszivitás. Mihail Bahtyin szerint a népünnepély a „groteszk test” gyönyörében és fájdalmában gyökerezik, különös tekintettel „az anyagi test alsóbb rétegeire”. E tekintetben nem csupán a test méltóságával szembeni közöny, hanem a határait érintő erőszak is benne van a pakliban. (Bahtyin 2002, 9-70) A nyüzsgő tömegben zajló tánc ennek az erőszaknak az eltolt formáját képezi, és ez jelenik meg újra jelképesen a személytelenné tett örület – a bacchánsok és nimfák – képeiben is. Liszt korai zongorajátékának fizikai örjögése, úgy tűnik, maga is egy ilyen szimbolikus határszegés volt. A fizikailag jóval korlá-

tozottabb közönség karneváli gyönyört nyerhetett abból, ahogyan az előadó vadul impulzív testével azonosult. Akárcsak Rellstab versenyző menádjai, a közönség tagjai a zene révén úgyszólván bevarródtak ebbe az azonosulásba, de ugyanakkor „civilizált” távolságot is tarthattak azáltal, hogy a tettelegesség eltolásaként csupán szemlélődtek. (A transzcendencia *de facto* hierarchiájában a tett úgy viszonyult a szemléléshez, mint a szemlélés a hallgatáshoz.) Az ezen is túlmenő identifikációkat pedig a Lisztomania túlbuzgalmaként lehetett értelmezni, ami egy sor másodlagos szimbolizáció és szociális rítus révén az előadás ceremóniáját terjesztette ki.

Még azután is, hogy Liszt „szublimálta” előadói gyakorlatát, áttéve a fókuszot az arcjátékra, eredeti testi retorikájának kulturális emléke fennmaradt. A fiatal Liszt karneváli alakja számos beszámolóban és karikatúrában megőrződve képezte azt a hátteret, amelyhez képest az idősebb művész arcjátékának kifejezőerejét érzékelték. Az arc, amelyen a „finomabb” érzések – illetve a „finomabb” emberek érzései – váltak olvashatóvá (legalábbis az ez irányú érzékenység 18. századi kialakulása óta), végül is a test szenvedélyeihez kapcsolódtak a maguk erőteljes, de néma módján. („Egész arca megváltozik, ragyogni kezd és fenségessé válik” – írja egy korabeli megfigyelő – „feltárván így a meseteri szellemet, midőn kezei simogatva hajtják uralmuk alá a billentyűket.”)³² Még a Liszt által játszott zenével szemben táplált ellenszenv sem hatástalaníthatja a játék látványából fakadó lenyűgözöttséget. E modellnek a későbbi „klasszikus” és populáris előadóművészekre gyakorolt hatását aligha lehet alulbecsülni. Az előadó zenétől megszállt arcának vagy testének szabad megszemlélhetősége a virtuális intimitás feltételeit teremti meg, ami még a „valóságosnál” is eksztatikusabb, szimbolikusan telítettebb lehet.

A virtuóz koncert második karneváli vonását az egzaltáció és a lealacsonyodás együttállásában ismerhetjük fel. Ez egyúttal a Lisztet övező legáltalánosabb ellentmondásoknak is az egyik jellegzetes aspektusa. A Bahtyin által leírt karneválban az ellentmondásosság a travesztia formáját ölti. Ez mindannak parodisztikus lealacsonyítása vagy „trónfosztása”, ami komoly, hivatalos vagy emelkedett, s ami mindazonáltal kifordított formában is érvényben marad. A nyilvános táncmulatságban ez a „trónfosztás” a társadalmi osztályok elkeveredésében valósul meg, mert ez lehetővé teszi, hogy büntetlenül szabaduljanak fel testi és sajátosan erotikus energiák. Az alacsonyabb társadalmi osztályok eltekinthetnek a felsőbbek irányába történő tiszteltetésétől; az utóbbiak pedig kiélhetik az alantas életről szőtt fantáziáikat. Ahogyan egy felsőbb osztályból származó kortárs írta: „[Musardnál az emberek] akár saját komornyikjukkal vagy lovászuikkal is összefuthatnak. Csodálatos! Anélkül táncolhatnak efféle emberek szeme láttára, hogy kompromittálnák magukat.”³³ A virtuóz koncert sokkal kifinomultabb, de strukturálisan hasonló dualitást idéz elő, midőn kétféle zene között ingadozik: egy frenetikus, bravúros vagy „démonikus” zene és egy érzékeny, érzelmes és jámbor muzsika között. Heine, Schumann,

³² *A szerző monogramja: „B. W. H.,” feltételezhetően egy amerikai hölgy, aki Weimarban 1877-ben találkozott Liszttel (idézi Hunecker 1911, 278)*

³³ *Delphine de Girardin (idézi Willms 1997, 384 n. 179)*

³⁴ Heine, „Paganini”, in Heine 1948, 614–21. A hangnem már ebből a rövid részletből is kivehető: „Amikor Paganini újra játszani kezdett, szemeim elhomályosultak. A hangok ezúttal nem alakultak át fényes formákká és színekké, mint az előbb. Épp ellenkezőleg, a mester alakja baljós árnyékba burkolózott, amelynek mélyéről zenéje hasítóan sírt fel.” (618) Az előadást úgy írja le, mint ami az utolsó ítéletet idéző démonikus kakofóniában kulminált, s melyben „a megkínzott hegedűs örült és kétségbeesett módon húzta végig vonóját a húrokon”, miután a pokoli felfordulás elenyészett (619).

³⁵ Jankó János, „Liszt Ferenc a zongoránál”, *Borsszem Jankó* (1873. április 6). Lásd még Leppert 1999.

³⁶ Az ifjú Helfgott szerepében Noah Taylor. Az „egyedi vonás” koncepciójáról lásd Raglund-Sullivan 1987, 224–26.

Eliot és Andersen, mások mellett, mind-mind ennek az ingadozásnak a különféle változataira figyelnek fel. Megfigyeléseik egy mögöttes narratívát igyekeznek sejtetni, amely magáról az előadásról szól, s amelynek „ideáltípusát” a legkonkrétabban Andersen beszámolója tartalmazza. (Ugyanez a narratíva képezi annak a híres beszámolóknak az alapját is, amit Heine Paganini előadásáról jegyzett fel.)³⁴ A szóban forgó narratíva az előadót a lealacsonyodott vagy démonizált állapotból az egzaltáció magasáig kíséri (vagy épp fordítva), s általában hangsúlyossá teszi a zene és az előadó teste közötti szinkronitást.

A lelkesültség és a lealacsonyodás eme narratívájának egyik újabb megtestesülését az 1996-os *Shine (Ragyogj!)* című film egyik képsorában láthattuk viszont: a virtuóz zongorista Rahmanyinov Harmadik zongoraversenyének eljátszása után idegösszeroppanást kap. Az első két tételt még a lelkesültség uralja, ezt jeleníti meg a zongorista kezeinek magabiztos mozgása, arcának nyugodt vonásai, hosszú hajának simasága, amely azonban fokozatosan elkezd zilálódni. Az előadás fináléjában aztán fokról-fokra a lealacsonyodás kerekedik felül. A kezek ugyan többnyire továbbra is magasztos hatásúak maradnak, amint forgószerűen hasonlatos ügyességgel varázsolják elő a muzsikát, de az arc torzulni és verejtékezni kezd, a haj lebegő, rakoncátlan gubanccá válik – s ez a folyamat egy lassított közelképen tetőzik, amely alatt a zenét csend váltja fel, majd a billentyűk dobogásának átszűrt hangzása, és valamiféle szívverés-hang, melynek háttérben tompa morajlás hallik. Ez a lenémítás és kilassítás azt a képet előzi meg, amelyen újra a kezeket látjuk, s ezután a zene ismét visszatér, immáron a zongorista eltorzult arcának látványával.

E filmes képsor meglepő hasonlatosságot mutat ahhoz a híres karikatúrasorozathoz, amely 1873-ban jelent meg Lisztről.³⁵ A karikatúrasorozat szinte azonos képek keretezik: az elsőt és az utolsót is a nyugodtan mosolygó virtuózt látjuk, aki alázatosan meghajtja magát. Ezzel a megoldással a képsor mintha csak azt ismerné el, hogy a lelkesültségtől a lealacsonyodás felé tartó narratíva immáron egy konvenció. A keretező képek között a befelé fordulás, a vallásos átszellemültség, a hamleti és fausti tűnődés, az elvesztett fiatalág és a dantei pokol lélekállapotai jelennek meg – erről tudósítanak a képaláírások is. E megjelenített állapotok változásait követik Liszt testtartásának, mimikájának és hajzuhatagának (mint legfőbb vizuális túlzásának) átrendeződései és szétzilálódása (hajviselete itt is egy letisztult, egyszerű frizurából fokozatosan lobogó kuszasággá változik). Liszt haja úgy funkcionál, mint a lacani „egyedi vonás” (*le trait unaire*), amely olyan részletként értelmezhető, ami ugyan esetleges, mégis a személyes vonzerő támogatója és eszköze tud lenni. Impozáns személyének egészét kifejezve, Liszt lobonca valódi jellemvonássá, funkcióvá, sajátossággá válik, amely az egyéni vonzerő és csábítás energiáival telítődik. A *Shine*-ban a David Helfgott nevű zongoristát játszó színész hajkoronája éppen ellenkező értelmű jelölként működik: vizuális ellenérzéseket vált ki, a személyiség összeomlásának markere.³⁶ Helfgott-tal ellen-

tétben Liszt úgy képes az átszellemültségtől a lealacsonyodásig ívelő narratíva szélsőségeit megszemélyesíteni, hogy közben nem pusztul bele. És az, hogy ezt meg tudja tenni, bizonyos értelemben virtuozitásának tanúsítványává lesz.

Liszt Ferenc

a dicsőségesen uralkodó zongorakirály az ő különféle attitűdjében.



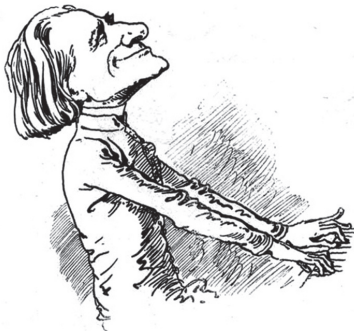
Megjelen a főlény mosolyával, melyet jótékonyan mérsékeli szerény reverenciája. Dörgő taps, viharos éljen.



Az első accord. Rrrrrum – csin!
Visszanéz, mintegy mondván: vigyázzatok, most jön!



Szemét lehunja. Mintha csak magának játszanék.
Ünnepes morgadalma a huroknak.



Pianissimo. Szt. assisi Liszt Ferenc beszélget a madarakkal.
Arcza elvilágosodik.



Hamleti tépelődés. Fausti vívódás. Mély csend.
A köhögés sohajjára lesz.



Chopin. George Sand. Visszaemlékezés. Édes ifjúság.
Illat, holdsugár és szerelem.



Dante. A pokol. Az elkárhozottak (köztük a zongora is) jajgatnak.
Lázás izgatottság. A pokol kaput bevágja a szélvész. Bum!



Csak játszott. Nem csak nekünk, de velünk is. Imponáló
szereplőséggel hajlja meg magát. Csattogó taps, kábító éljen.

³⁷ Ahogy itt én használom, a nagy Másik fogalma néhány olyan vonással is bír, amelyeknek Lacan és Zizek nem erednek a nyomába. Először is, ez az eszme konstitutív módon hiányos, olyan rejtjel, amely történeti meghatározást igényel, mielőtt akár hatásában, akár értelmezésében hatékonyvá válhatna. Másodsor – és részben el-
lentmondva az első pontnak – a nagy Másik tipikusan rejtjelként tud hatásossá válni: elsősorban a reprezentációban megtestesült formájában lép működésbe, és különösen is megszemélyesített voltában.

A karikatúra segítségével könnyen megragadhatjuk azt az elemet, amelyen keresztül a virtuóz koncert a karnevál és a nyilvános táncmulatság eltoltasos rekonfigurációjává válhatott. A vizuális narratíva a zongorát csak egy alig látható utalással érzékelteti; akárcsak Andersen szövegében, a hangszer és a zene itt is a muzsikusz látványosságának rendelődik alá. És a virtuóz zongorakoncert éppen ezt teszi lehetővé: a karneváli energiák az előadó központi figurájának karizmatikus jelenlétében közvetítődnek. A bahtyini értelemben vett karneválnak nincs vezetője vagy fókuszpontja; az egész olyan, mint egy fej nélküli test, „rivaldafény nélküli színház”. Philip Musard minden hírhedtsége ellenére is képes volt eltűnni „ördögi hegedűin” előadott zenéje, valamint a tánc társas és erotikus buzgalmai mögött. Liszt előadásai azonban a muzsikust az előtérbe, sőt a középpontba állították. Ezek az események többek voltak annál, semmint hogy Liszt előadott ezt vagy azt, mert mindenekelőtt önmagát adta elő. A virtuóz azonban, akit Liszt megtestesített, sem technikai zsenialitásában, sem kifejezőerejének mélységében nem merült ki, hanem olyan lángoló energiaként érvényesült, amely pótlékává tudott válni a közönség szociális átalakulásnak. Andersen leírja, miképpen történt meg Liszt belépése a koncertterembe: „napsugár villant át minden arcon, mintha minden szem egyszerre pillantott volna meg egy kedves, szeretett barátot”. És mikor ez az egyetemes jóbarát játszani kezdett, „hangok tengere” szabadult fel, „amely a maga nyugtalanságában minden lángoló szív küldetésének tükre.” (idézi Huneker 1911, 231-232)

Ennek a mindent magába foglaló közvetlenségnek a működése gyakran a királyság toposzában talált kifejeződésre. Ez a toposz pedig azoknak a szociális és lélektani jelenségeknek a megragadását teszi lehetővé, amelyek a Liszt-tapasztalatban aktiválódtak. Lisztet állandóan a királyi fenség minőségével azonosították (*Vive l'Empereur!*), maga pedig elhíresült módon alakította át a „nemesség kötelez” (*noblesse oblige*) szólásmondást perszonális jelmondatává: „a tehetség kötelez” (*génie oblige*). Egy jól ismert anekdota szerint az orosz cárral szemben nyilvános szemrehányásban fakadt ki, amikor egy koncert közben túl beszédesnek bizonyult. Liszt uralkodói identitásának megértéséhez az segíthet hozzá bennünket, ha közelebről szemügyre vesszük a királyi fenség és a nyilvános ceremónia kapcsolatát – e relációt példázta korábban már X. Károly megkoronázásának ünnepségsorozata is. Hagyományosan ezek az ünnepségek a király hatalmától és néha közvetlenül a személyétől is függöttek. A hagyomány a király testét az állammal azonosítja. Lacani és zizeki értelemben a király nem más, mint a nagy Másik, a törvény és a nyelv szimbolikus rendjének megtestesítője, akihez az emberek alattvalóként tartoznak hozzá, és akin keresztül az egyes emberek szubjektivitása formát ölt. (Zizek 1993, 69–83, 130–53; Lacan 1993, 69–79, 120–24.)³⁷ A publikus ceremóniában a gyönyör a nagy Másikhoz tartozik, aki az engedelmességért cserébe megosztja azt. Ennek a szabálynak bizonyos értelemben még a király is az alávetettje a maga személyes, testi mivoltában. Szegény X. Kár-

oly komoly rosszallást váltott ki a koronázási ünnepségek alatt, amikor Rossini *Reimsi utazásának* előadása közben nyilvános idegeskedésen, izgó-mozgó félszkelődésen kapták (vö. Johnson 1995, 182–83). Ennek az uralkodói viszonynak az ellentétét nem a köztársasági ceremóniákban találjuk meg – az 1790-es évek francia forradalmi ünnepei például, különösen a terror alatt, velejéig totalitárius szellemiségűek voltak³⁸ –, hanem a bahtyini karneválban. A karnevál elszakítja egymástól a gyönyört és az engedelmességet. Mert a karnevál a nagy Másiktól ellopja a gyönyört és szabadon szórja szét a társadalmi hierarchia szintjei között. A Karnevál idején a gyönyör mindenkié – és senkié. Pontosan ez az oka annak, hogy a Karnevál miért foglalja magában a királyság kigúnyolásának megjelenítését is: a bolondkirályt és a trónfosztás inverz rítusait.

A virtuóz koncert a monarchikus ceremónia és a Karnevál ellentétes funkcióit kapcsolja össze. Egyfelől fegyelmezett odafigyelést követel magának, ami az előadó természetfeletti képességei iránti ámulattal jár kéz a kézben; másfelől felszabadítja a közönséget, hogy személyes gyönyört találjon a virtuóz arcának és testének látványosságában, ami egyszerre működik az azonosulás és a vágy médiumaként. A sztár fókuszpontként a királytól örökölt helyet veszi át, viszont elődjével ellentétben úgy kínálja fel magát, mint akin bárki szabadon legeltetheti a tekintetét. A zene egyszerre nyeli el a virtuóz figurájának karizmáját és egyszerre tölti fel őt természetfeletti vonzerővel. Közben a figyelmes fül számára is fenntartja a független érdeklődés esszenciáját, azt tehát, ami gyakran teljesen leválasztja a virtuóz előadás látványáról annak hangzását, mintha csak lehetetlen lenne hinni abban, hogy két kéz elegendő lenne az Andersen által emlegetett „hangok tengerének” előidézéséhez. Liszt, nem véletlenül, az első olyan zongorista volt, aki bebiztosította, hogy a közönség rálásson a kezeire, sőt ne csak a kezeire.

A koncert értelme tehát az volt, hogy olyan gyönyört váltson ki, amely ugyan egyfelől a közönségé, másfelől megtartsa egy vonatkozást ama nagy Másik irányában is. Az átváltás, amely a királyról a zsenire vitte át a fókuszot és a zseniben azonosította a gyönyör forrását, nem jelentette a nagy Másik trónfosztását, inkább csak egy új variáció, egy új megtestesülés érvényre jutását. A virtuóz paradigmájában az uralkodó és az alattvaló közötti áthidalhatatlan távolság bizonytalanra, dialektikussá és bensőségessé válik. (Ahogyan Heine megjegyezte, ez a viszony rejtett módon árucikké lesz, s ennyiben a marxí áru-fétis nagyjából kortárs idejű, tökéletes példájáról van szó.) A közönség a nagy Másikhoz, a királyként megjelenő virtuózhoz tartozik, akit bálványoz, ugyanakkor a Másik-mint-virtuóz éppígy a közönséghez tartozik, akinek a tetszéséért él.

Ez a megfordítás hozza létre a virtuóz alapvető paradoxonát, s ez öröklődik tovább a sztárokat övező rajongói kultuszokban. A kválitásosság, a tehetség és a szexuális vonzerő sajátos keveréke révén – amely a közönség számára elérhetetlen – a virtuóz az előadás fenség-

³⁸ Egy rövid összefoglaló: Johnson 1995, 126–29; részletesebben Schama 1989, 746–50, 778–79, 830–36.

³⁹ *Névtelen szerző (idézi Huneker 1911, 253).*

⁴⁰ *Érdekes, hogy Ormus és Víná a maguk vonzerejét nem csupán hangjuk (és régóta halogatott házasságuk), hanem látványos vizuális effektusokat is felhasználó színpadi fellépésük „újraalkalálása” révén is tökélyre viszik, ám az utóbbi néhány régi rajongójuk részéről a hatás kedvéért történő „kiárusítás” vádját idézi elő.*

ges magasságait ostromolja. De éppen ebből következik az is, hogy a virtuóz előadóművész a közönség tagjait egyfelől saját gyönyörükkel kapcsolja össze, másfelől önnön zseniális belvilágával. A sztár saját magából ad, és amikor így tesz, nem kevesebbet nyújt át rajongójának, mint annak egyébként nélkülözött „igazi(bb)” énjét. „Egyetlen művész sincs a világon, aki jobban értené Lisztnél, hogyan kell egy röpké tekintettel átlátni a közönség lelkiállapotának jellegét és legrejtettebb zugait. Ebből a tényből fakad csodás művészi hatása is, amelyet mindig magáénak tudhat” – írja egyik csodálója.³⁹ A Lisztet övező „személyesség” szokatlanul élénk aurájáért, valamint a közönség felett pusztán megjelenésével aratott „uralmi” pozíciójáért szinte bizonyos, hogy – legalább részben – a kommentátor által jelzett képességének felismerése volt felelős. Salman Rushdie 1999-es, *Talpa alatt a föld* című regényében ugyanezzel a képességgel ruhazza fel kortárs Orpheuszát és Eurüdikéjét, azaz a rocksztár Ormus Kamát és Víná Apszarát, akiket erejük teljében így mutat be: „amint beléptek, kéz a kézben és felhevülve, az emberek elnémultak és félelemmel vegyes bámulat töltötte el őket. ... az öröm régóta elhalványult áradata mindenkit elborított a közelálló köreikben, váratlan boldogságban egyesítve egymás számára teljesen ismeretlen embereket.” (Rushdie 1999, 424)⁴⁰

A sztár isteni tehetsége nemegyszer egy szuvenír-tárgy anyagi formáját ölti, így a vizuális túlzás egy apró konkrétumán keresztül a közönség tagja hatalmat szerezhet a sztár, azaz a megtestesült Másik felett. Liszt hosszú hajkoronája, amit szinte minden kortárs kommentátor tematizált, egyfajta felhívásként működött, ami a bálvány amulettként, talizmánként, fétisként értelmezhető darabkáinak megszerzésére buzdított. A haj a 19. században a testi energiák és vágyak nyilvános és vizuális megjelenítésének egyik elsődleges eszköze volt. Hajfürtök cseréje a nemi kapcsolat helyettesítéseként működhetett; és abból az egyszerű tényből kiindulva, hogy a haj látható dolog – bár a nők általában összefogva, feltűzve viselték –, felület nyílt a bámulás és fantáziálás számára egy olyan korban, amelyben a testi megjelenést masszív öltözékek gátolták és szigorú öltözködési szabályok fegyelmezték. A sztárokhöz kapcsolódó szuvenírek nyilvános gyakorlatait elsősorban heteroszexuális normák vezérelték, így tehát a Lisztet és „leszármazottait” szimbolizáló apróságokra elsősorban női rajongók vágyakoztak. A rajongók magatartása lehetett bármilyen furcsa, alapvetően mégsem queer magatartás volt. A férfiak is megnézték ugyan Liszt hajzuhatagát, de csak a nők próbáltak meg egy-egy tincset meg is szerezni. Ugyanígy elkapkodták provokatív módon levetett kesztyűit, elhagyott zsebkendőit, burnótszelencéit, karkötőként hordták elszakadt zongorahúrjait, és még kávémaradékát, szivarvégeit is összeguberálták. Ehhez hasonlóan Jenny Lind 1850-es amerikai turnéja alatt a férfiak az énekesnő hajszálait is megvásárolhatták – a róla elnevezett szőfák, kolbászok és palacsinták mellett. E hajszálak feltehetőleg a sztár hajkeféjéből származtak, a hotelek szobalányai háztaltak velük. (Metzner 1998, 158) A rajongó és a sztár kapcsolata az emléktárgyak

kultúrájába ágyazódott, s ami azt illeti, még a gender konvenciókra sem korlátozódott szükségszerűen.

A szuvenírek, melyek a Liszt-figura körül bukkantak fel először, a virtuóz jelenségének ambivalenciáját még egy további szempontból is megjelenítik. E tárgyak ugyanis az egyik szinten értéktelen kacatok, a koncert és a virtuóz testének puszta melléktermékei. Egy másik szinten azonban, a testi érintkezés folytán – a királyi érintés modelljéhez hasonló módon –, a művész karizmájának fragmentumával ruházódnak fel. Szimbolikus értékükben meghamisítva is a Valós nyomai ragyognak vissza róluk. A rajongók szemében izgalmat keltenek, mások számára azonban közönségesnek, ostobának vagy kifejezetten undorítóknak bizonyulnak. Az emléktárgyak tehát ugyanannak az átszellemültségnek és lealacsonyodásnak a kombinációját hordozzák, aminek révén a virtuóz előadást a ceremónia és a karnevál eltolt formájaként tudtuk azonosítani. A 19. század nagy felfedezéseinek egyike éppen annak felismerése volt, hogy a közönség a tömegtermelt tárgyakat is hajlandó a valódi emléktárgyak ekvivalenseiként elfogadni. Az árucikkek annak az egyetlen körülménynek köszönhetően, hogy a közönség hajlandó és képes volt nagyon sokat fizetni értük, karizmatikus értékre tehetek szert. A művilég előállított emléktárgyaknak az az erénye is megvolt, hogy képesek voltak a nemi határvonalakat neutralizálni, vagy akár felcserélni. Amikor Liszt 1839-ben Bécsben és Pesten turnézott, „Liszt” feliratú cukormázzal bevont zongora formájú aprósüteményeket is lehetett kapni (Walker 1989, 280, 321). Korábban kis pagánis és rossinis cukros süteményeket is árultak. (Metzner 1998, 127) A balerina, Fanny Elsser 1840-42-es amerikai turnéja idején „az üzletek Fanny Elsser márkájú csizmákkal, harisnyatartókkal, harisnyákkal, fűzőkkel, napernyőkkel, szivarokkal, cipőpasztákkal, borotvaszappanokkal és pezsgőkkel árasztották el a piacot” (Levine 1988, 108) – a pezsgő kivételével ez egy igazi fetisisztikus tárgylista, amely a testhez való kapcsolódásai révén mind a férfiak, mind a nők érdeklődésére számot tarthatott. A 20. századi rajongói magazinok és napilapok hasonló eredményeket tudnak elérni a hírességek fotóinak erotikus narratívákkal történő bemutatása révén.

A rajongói emléktárgy azonban, legyen bár igazi vagy pótlék, azzal a szimbolikus mellékhatással jár, amit az imádat tárgyának kiüresedéseként jellemezhetünk. A virtuóz teste az előadásban a néző szempontjából elhasználódik. A szólóest narratívája a védőháló nélküli kötéltáncolás narratívájához hasonlatos: formája a váratlan megszakadás lehetőségét feltételezi, ahogyan az meg is történik a *Shine* csúcseleketében. A „tehetség kötelez” jelmondatnak ez a hátoldala. A virtuóz nemcsak Orfeusz, hanem Prométheusz is. Nem mellesleg mindkettő megjelenik Liszt 1850-es években írott szimfonikus költeményeinek sorában. A zseni az, aki elloppja a nagy Másik gyönyörét, mert először is teljesen átítatódik azzal, és aztán evilági lényé teljes megtagadása révén felkínálja a közönségnek. Liszt alázatos meghajlása a művész-királyt a közönség szolgájaként látatja. Mimikája és testtartása juttatja

érvényre szimbolikus áldozatát. A sztár körüli csődület a koncertet követően – és úgy tűnik, ez is Liszttel veszi kezdetét – mintha csak azt tanúsítaná, hogy a közönség örvöngő bakkhansok módjára elfogadja az áldozatot. A virtuóz hagyja, hogy a zene úgyszólván feleméssze, és így a közönség számára ő maga is a nagy Másikként válik fogyaszthatóvá. Ez a gesztus szimbolikus, az elragadtatás azonban, amit előidéz, abszolút valóságos. A 20. században a virtuóz előadásról készült filmek gyakran a zongorista látszólag test nélküli kezének hirtelen elhomályosulására koncentrálnak – a kézre mint a virtuóz képességeinek imaginárius gyújtópontjára, amely a kép egészét betöltve az emléktárgy filmes ekvivalensévé válik. Ez a kamera révén végrehajtott megcsonkítás megfelel azoknak a 19. századi rajzoknak, amelyeken a virtuóz extra kezeket vagy ujjakat növeszt, hogy jelezhetővé váljon a tényleges mozdulat. Annyi bizonyos, hogy a virtuóz nem tarthatja meg a testét a maga számára.

EROICA

Zenei idealisták számára, mint amilyen Hanslick, Brahms és Joachim voltak, a virtuóz imádatának rendszere a zene nagymérvű lealjasodását idézte elő, mindenféle átszellemülés nélkül. Ami a sztár-virtuozításban számukra a leginkább bosszantó volt, nem is annyira a célokban, mint inkább az eszközökben állt. Abban ők is osztoztak a virtuózzal, hogy szintén a zene révén igyekeztek áthelyezni ama nagy Másikat, viszont új helyét a zeneszerzőben vagy magában a zenében kívánták meghatározni, s nem pedig az előadóban vagy az előadásban. Ez az oka annak, hogy legerősebb gyűlöletük az ellen a zene ellen irányult, amely a virtuóz „effektusok” kedvéért született, s kevésbé az előadó ellen, aki képes legyőzni a technikai nehézségeket, és akire a zeneszerzők egy ideje már nagyon is támaszkodtak. Amint a virtuóz technika előfeltétellé válik, a mutatósság kérdését újragondolják. Azonban az a zeneszerző, aki pusztán a „hatás” kedvéért komponál, nem más, mint egy álruhába bújt magamutogató előadó, akit reménytelenül megrontott az ízléstelen sztár-szindróma: „egyszerűen szólva: »Wagner és Liszt«.”

Ami ebben a formulában igazán perdöntő, újfent az a különös könynyűség, amellyel a zene saját lefokozásában segédkezet vállal. Liszt zongoramuzsikáját gyakran tekintették e bűnrészesség iskolapéldájának, hiszen előadásához egy igazi liszti virtuózra van szükség, amit csak egy hajszal választ el magának Lisztnek az újjáélesztésétől. A *New York Times* vasárnapi kiadásának egyik nemrégiben megjelent színes cikkében e kérdést illetően nagyon sokatmondó érvelésre lelhetünk, ami magában foglalja a hangzás és a látvány közötti zenei vetélkedés kérdéseit éppúgy, mint az egyiknek a másikba történő rejtélyes átcsapásait. A cikk célja, hogy felfedezzen valami értéket Liszt kései, „komolyabb” munkáiban is, de felütése így is jól ismert toposzokkal teli éles letámadás: „Íme [Liszt], az ember: a romantikus nemzedék parádézó, manipulatív, fallikus rock sztárja. ... És íme zongoramuzsikája: az

egész nem más, mint az ujjak sziporkája, a kezek keresztesződése és üres virtuózkodás, harminckettedek tüskés bozótja, amely dühöngésnek hangzik, de valójában nem jelent semmit.” (Keller 2001) Mind az ember, mind a zene úgy jelenik meg, mint szintiszta show-műsor, ami egy Shakespeare-re – a valódi tartalommal bíró showmanre – történő utalással szégyenített meg. A zene pedig – a tényleges zene, s nem pusztán előadása – bombasztikus modorban azonosítottat az üres vizuális megjelenéssel. Ugyanakkor ez az üresség feltöltődik azzal, amit Fay „a valódi élő alak” megjelenésének nevezett, s ami annál nyugtalanítóbb, minthogy valójában már nem él. Hiszen a sziporkázó ujjak és a keresztesződő kezek, amiket a zene ír elő, eredetileg magának Lisztnek legendás ujjai és kezei voltak. Az a zongorista, aki ma ugyanilyen ujjakkal és kezekkel van felszerelve, arra van ítélve, hogy Lisztimpersonátorrá váljon, s ennyiben látványa - amely félig „fallikus”, félig mechanikus – a zene kifejező tartalmával azonos hatókörrel bír.

Az idealista felfogás nem állhatja ezt a látványt. A zenei gyönyört a fegyelmezett hallgatásba helyezi, ami a zene kulturális tekintélyével és transzcendentális értékével kapcsolódik össze. Karnevál nélküli ceremóniát vár a zenétől, nem törődve azzal az árral, ami a szigorú szociális és esztétikai szabályozással együtt jár. Amikor Joachim 1857-ben azt írja Lisztről, hogy annak zenéje „ellentmond mindannak, amivel korunk nagy szellemei lelkemet táplálták ifjúságomtól fogva”, akkor kockára téve a szellemi örökséget és az egyéniséget is, olyan magasra helyezi a lécet, amennyire csak lehetséges. Valójában elmegy az esztétikai ítélet és az apokaliptikus fantázia közötti különbségtétel fel-függesztéséig. Mindannak felfoghatatlan és katasztrófális elvesztését képzeletileg maga elé, „amiről úgy érzi, méltó a zene névre”, és arról tájékoztatja Lisztet, hogy „az ön erőfeszítései nem tölthetik be egyetlen zugát sem a jelentéktelenség hatalmas pusztaságának” (idézi Walker 1989, 346–47). Zizek szerint az itt szóba hozott félelmetes űr olyankor jelenik meg, amikor a szimbolikus rend összeomlik. (Zizek 1993, 3–20) Joachim látomása tehát azzal a kijelentéssel lenne egyenértékű, mely szerint inkább ne létezzen a nagy Másik, semmint hogy annak bármi köze legyen Liszthez – pláne, hogy benne testesüljön meg.

Ironikus, hogy Liszt maga is zenei idealista volt, és nagyon mélyen foglalkoztatta a virtuozitás és a zenemű közötti viszony kérdése. A maga módján nagyon is tisztában volt vele, hogy a zeneszerzés annak a vetélkedésnek a terepe, ahol eldőlhet, ki állhat zenei tekintetben a nagy Másik helyére. Virtuózi karrierje befejeztével és a zeneszerzésre való koncentráció szándékával megfogalmazott hosszú távú terveinek egyik első állomásaként éppen a fenti problematika kibontását célozta meg, olyan nagy művek révén, mint a két zongoraverseny és a h-moll szonáta. Az utóbbi tökéletesen illusztrálja, miről is van szó.

Ebben a műben Liszt formai kezdeményezése, hasonlóan a zongoraversenyekhez, igen jól ismert. Mindhárom mű egyetlen folyamatos tételbe olvasztja be a szonáta vagy a versenymű szokásos tételeit, tematikus kereszthivatkozásokkal fűzve össze a részeket, és a mindent

⁴¹ A „deformált szonáta” gondolata James Hepokoskitól származik, lásd *“Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss’s Don Juan Reinvestigated,”* in Gilliam 1992, 135–76, kül. 143–44.

felölélő óriástételt egészében a szonátaforma első tételének formai koncepciója mentén alakítja ki. Ebből a kompozíciós eljárásból a folyamatosan fejlődő zenei egység modellje születik meg, amely a zeneesztétikában hamarosan tekintélyes karriert fut be. A zongorás virtuozitás összefüggésében ugyanakkor ez a komplex ciklikus struktúra kevésbé az esztétikai kontempláció tárgyaként, semmint inkább az emelkedett előadásmód forgatókönyveként működik. E kompozíciós forma folyamatos önreferencialitása és transzformativitása a zongorista technikai bravúrosságának, valamint a ragyogás, a lenyűgözés és az érzékenység kapcsolódó minőségeinek folytatólagos intellektuális paralleljévé válik. A zenei struktúra, akárcsak a hangzás, olyan csatorna, amely az őseredet zseni karizmája és az azt befogadni vágyó közönség között nyílik.

Ám ennek a személyes varázsnak nagyon is megvannak a sajátos okai, amelyek talán a h-moll szonáta elrendezéséből a legnyilvánvalóbbak. A mű fő részét egy rövid passzázs bemutatása és visszatérése keretezi – ez nyíltan bemutatja azt a tematikus anyagot, amelyből az egész mű kicsírázik. Ez a passzázs a bevezetés és az expozíció funkcióit ötvözi, határozott szünetek választják el a többi anyagtól. Önmagában véve ez a keret a racionalitás és a virtuozitás összekapcsolódásának határozott követelését fogalmazza meg. Nem számít, hogy ami ezután következik, milyen szélsőségekig jut, a kompozíciós és a pianisztikus technikák párhuzamos metamorfózisai mindvégig felismerhető módon kapcsolatban maradnak a bevezető passzázzsal, amely egyszerre funkcionál kezdetként és végként.

És ezzel még nincs vége. A bevezető passzázsban bemutatott három elem – egy félig skála jellegű oktávon belüli leszállás, egy deklamáló téma és egy zaklatott szubbasszus perkusszív motívum – egyaránt a tonikán kívül kerül bevezetésre, aztán a tonikán vagy a tonika felett tér vissza. A mű főrésze így oly módon jelenik meg, mint ami nem csupán a kiinduló csíra-elemek szabad kibontása, hanem mint ami célirányos átalakításuk is. A virtuóz kidolgozás mindkét szinten olyan eszközként jelenik meg, amelynek révén a kiinduló magban megbúvó látens strukturális és kifejezésbeli energiák felszabadulhatnak, átélhetővé válhatnak, kimerülhetnek és végül stabil, értelmes formába csatornázódhatnak. Az egész folyamatban a doboló motívum játssza a döntő szerepet. Tömör mintázatként vezetődik be a skála harmadik fokán indulva, majd a végén mint egy kiterjesztett tonikai pedálhang tér vissza, így racionalizálva mind a művön belüli szerepét és a basszusszólamon belüli helyzetét. Ez a gesztus – amely magába foglalja a mollról a dúrra, a hangosról a halkra történő átváltást is – indítja el a bevezető passzázs visszatérését és az eredeti tematikus sorrend megfordítását juttatja érvényre. Ez a megfordítás egy hagyományos szonáta esetében szokatlan lenne, de ebben a „deformált szonátában” a maga világos szimmetriája révén a racionalitás egy másfajta igényét állítja fel, szigorúbbá téve a keretet és hangsúlyossá az előadási szituációt, valamint a konstrukciós technika közötti összefüggést.⁴¹ Ez az összekapcsolódás a harmóniai rendszerben is megszólal,

amely ugyan meghatározott, de nem a standard kadenciális mintákhoz szabja magát.

A szonáta a felfokozott lelkesedés és a szentimentalizmus – Liszt virtuóz előadásaira oly jellemző – kétpólusú narratívájának forgatókönyveként is érvényesül. A mű folyamán a virtuóz passzázatok mindvégig szélsőségesen egyszerű rövidebb betétekkel váltakoznak. Ez az ingadozás egyszerre törekszik arra, hogy érzelmi diszpozícióként működjön (a virtuóz koncert összefüggésében ez a szerepe) és ugyanakkor a forma hordozójaként is. A kétféle pólus közötti viszony racionálissá, szervessé és dinamikussá válik, s nem pusztán feltűnést keltő vagy szabályszegő. E viszony mindkét hiposztázisában a fenséges és a szép hagyományos dualitásának toposzát visszhangozza, miközben közeputat vág magának. A virtuóz határon álló figura: egyfelől a szélsőségek és a botránny, másfelől az apoteózis alánya. Amit a szonáta ehhez hozzáad, az a pólusok szerves kapcsolódásának érzete, s ezzel arra utal, hogy a határ, a szélsőség maga is egy magasabb rend, egy transzcendentális értelem forrásává válhat. Akárcsak a virtuóz előadás, a szonáta a maga mértéktelenségét és túlzását vizuális, sőt képi síkon is kijátssza, túl a zenei realitáson. A bravúros és a leegyszerűsített szakaszok kompozicionális váltakozása olyan előadói átcsapásokat tesz lehetővé, amely egyfelől a tomboló kéz és a mozgó test fenségességét, másfelől az egyes hangokat az előadó érzelmi teljességével feltöltő nyugodtság szépségét kapcsolja össze. Az eredmény itt is a virtuóz figurája, akit mint ideális kivitelezőjét ezúttal már maga a szonáta hoz létre. A virtuóz tehát saját személyében formálja és testesíti meg – és bizonyos értelemben szenved el – a közönség szubjektivitásának „legmélyebb” és „legigazibb” dimenzióit.

Összegzésként – és a szonátaforma imitációjaként is – most vizs-
szatérhetünk az elején felállított csíraszerű felvetéshez: e tanulmány címéhez. Jürgen Habermas szerint a nyilvános véleményalkotás és a „racionális-kritikai vita” sajátos szférája a klubokban, a szalonokban, az irodalmi folyóiratokban és a sajtóban fejlődött ki Angliában, Franciaországban és Németországban a 18. század folyamán. E szféra megjelenése olyan átalakulási folyamatot idézett elő, amelynek szálai a mi korunkig érnek (Habermas 1993).⁴² A kialakult „polgári nyilvánosság” ellenállóvá tudott válni a politikai uralom felülről lefelé irányuló formával szemben, részben azért, mert egyedül az ész iránt tanúsított lojalitást, részben pedig azért, mert jelentős méretű „közönset” ölelt fel (mi több, hozott létre). Nem érdekes, mennyire korlátozó volt a gyakorlatban, elvi szinten bárki, aki úgy kívánta, tagjává válhatott ennek a nyilvánosságnak, amely aztán a rákövetkező korszakok mind hatalmasabbá váló tömegnyilvánosságának nukleuszát képezte. Habermas a belépti díjért megvásárolható koncertélmény intézményének kialakulását a nyilvános szféra közvetlen kiterjesztéseként értelmezi, s ez a kiterjesztés egészen Lisztig volt tágítható. A virtuóz praxis, amelynek Liszt volt az úttörője, úgy értelmezhető, mint a polgári nyilvánosság társadalmi effektusainak a zeneművészetben történő kisajátítására

⁴² Lásd még Metzner 1998, 213–21.

irányuló erőfeszítés. Az esztétikum, a szórakoztatás és a társadalmi transzformáció összekeveredése révén a virtuóz előadás életre hív egy hatalmas közönséget és gyönyörrel áll ellent a társadalmi erőfölénynek, amidőn azt a művész zsarnoki, ám önfelszámoló karizmájával cseréli fel. Köztisztviselőként álló polgárok „politikai bakkhansokká” válnak a virtuóz előadóművészet közegében, mert amit ott felfedeznek a maguk számára – helyesen vagy helytelenül, a híresség áruvá válásának rejtett kényszerei elől menekülve vagy éppen elcsábulva attól –, az nem más, mint a társadalmi energia és a személyes vitalitás ajándéka, amivel minden jel szerint, egy ideje már kezdeniük kellett valamit.

IRODALOM

- Bahtyin, Mihail. 2002. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája [1965]*. Könczöl Csaba fordítása, Budapest: Osiris.
- Berstein, Susan. 1998. *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford: Stanford University Press.
- Chopin, Frederic. 1955. *Korespondencia Fryderyka Chopin*, ed. Bronisław Edward Sydow, 2 kötet, Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music, Berkeley and Los Angeles: University of California Press*.
- Elias, Norbert. 2004. *A civilizáció folyamata [1936]*, Berényi Gábor fordítása, Budapest: Gondolat.
- Fay, Amy. 1880. *Music Study in Germany*, Chicago: McClurg.
- Foucault, Michel. 1977. "Nietzsche, Genealogy, History," in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Daniel Bouchard, trans. Daniel Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 139–65.
- Foucault, Michel. 2001. *A tudás archeológiája [1969]*, Perczel István fordítása, Budapest: Atlantisz.
- Gal, Hans. 1963. *Johannes Brahms: His Work and Personality*, trans. Joseph Stein, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Gilliam, Bryan. ed. 1992. *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham: Duke University Press.
- Goehr, Lydia. 1998. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1982. *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, ed. Erich Trunz, Munich: C. H. Beck.
- Gooley, Dana. 2000. "Warhorses: Liszt, Weber's Konzertstück, and the Cult of Napoleon," *Nineteenth-Century Music* 24, 62-88.
- Habermas, Jürgen, 1993. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Glavina Zsuzsa fordítása, Budapest: Századvég – Gondolat.
- Hallé, Charles. 1896. *Life and Letters*, ed. C. E. Hallé and Marie Hallé, London: Smith and Elder.
- Hanslick, Eduard. 1963. *Music Criticisms, 1846–99*, trans. and ed. Henry Pleasants, Harmondsworth: Penguin.
- Hanslick, Eduard. 2007. *A zenei szép [1857]*. Csobó Péter fordítása, Budapest: Typotex.
- Heine, Heinrich. 1948. *Poetry and Prose of Heinrich Heine*, ed. and trans. Frederic Ewen, New York: Citadel Press.
- Heine, Heinrich. 1996. "Über die Französische Bühne, Zehnte Briefe" (1837), *Sämtliche Werke in vier Bänden*, vol. 3, *Schriften zu Literatur und Politik I*, ed. Uwe Schweikert, Munich: Artemis u. Winkler.

Huneker, James. 1911. *Franz Liszt*, New York: Scribners.

Johnson, Julian. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Johnson, Paul. 1991. *The Birth of the Modern: World Society, 1815–1830*, New York: HarperCollins.

Kalbeck, Max. 1913-22. *Johannes Brahms*, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Keller, Johanna. 2001. "In Search of a Liszt to Be Loved," *The New York Times*, Sunday, January 14. <http://www.nytimes.com/2001/01/14/arts/14KELL.html>

Lacan, Jacques. 1993. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press.

Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Leppert, Richard. 1999. "Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso: Franz Liszt," in *Piano Roles: Three Centuries of Life with the Piano*, ed. James Parakilas, New Haven: Yale University Press.

Levine, Lawrence. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press.

Mann, Thomas. 2003. *A Buddenbrook ház [1901]*, Lányi Viktor fordítása, Budapest: Gabo.

Marien, Mary Warner. 1997. *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839–1900*, Cambridge: Cambridge University Press.

McClary, Susan. 1994. "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music," in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, New York: Routledge, 205-234.

Mendelssohn, Felix. 1945. *Letters*, ed. G. Seldon-Goth, New York: Pantheon.

Metzner, Paul. 1998. *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Morris, Christopher. 2002. *Opera between the Lines: Musical Interludes and Cultural Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

Müller, Max. 1902. *Signale für die musikalische Welt*, 1902 január 2, Leipzig.

Nietzsche, Friedrich. 1967a. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House.

Nietzsche, Friedrich. 1967b. *The Genealogy of Morals and Ecce Homo*, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House.

Ostwald, Peter. 1985. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston: Northeastern University Press.

Perenyi, Eleanor. 1974. *Franz Liszt: The Artist as Romantic Hero*, New York: Little, Brown.

Raglund-Sullivan, Ellie. 1987. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Chicago: University of Illinois Press.

Rushdie, Salman. 1999. *The Ground beneath Her Feet*, New York: Henry Holt.

Schama, Simon. 1989. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, New York: Knopf.

Schumann, Robert. 1969. *On Music and Musicians*, ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld, 1946; reprint New York: W. W. Norton.

Tomlinson, Gary. 1998. *Metaphysical Song*, Princeton: Princeton University Press.

Tovey, Donald Francis. 1981. *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works (1935)*; new ed., Oxford: Oxford University Press.

Walker, Alan. 1986. *Liszt Ferenc, 1. A virtuóz évek [1983]*, Rácz Judit fordítása, Budapest: Zeneműkiadó.

Walker, Alan. 1989. *Franz Liszt, vol. 2, The Weimar Years, 1848–1861*, New York: Knopf.

Watson, Derek. 1989. *Liszt*, New York: Schirmer.

Willms, Johannes. 1997. *Paris, Capital of Europe: From the Revolution to the Belle Epoque*, trans. Eveline L. Kanes, New York: Holmes and Meier.

Žižek, Slavoj. 1992. "Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears," *October* 58: 44–68.

Žižek, Slavoj. 1993. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT Press.