

Veres Bálint

LISZT FERENC ÉS A MŰVÉSZET TEMPLOMA

A zene Pantheonja

1835-ben Párizsban egy huszonnégy éves, távoli országból származó fiatalember – fenomenális zongoravirtuóz, akinek a legendák szerint már születése pillanatában csodás égi jelek vetítették előre üstökösszerű művészi pályáját¹ – az idegen próféta hangjának különös és ellentmondást nem tűrő erejével terjesztett elő a *Gazette musicale*-ban egy nyolc pontból álló kiáltványt a művelt közönség (és nem utolsósorban Lajos Fülöp adminisztrációja) számára. A kiáltvány A MŰVÉSZEK HELYZETÉRŐL ÉS HELYÜKRŐL A TÁRSADALOMBAN című írásban szerepel, s ez a cím mindjárt kontextust is kínál a követelésekhez, melyek önmagukban egyszerre magyarázat után kiáltók és túl kézenfekvők. Alább teljes terjedelmében Liszt Ferenc írásának vonatkozó szakasza: „Minden művész, a művészet és a szociális haladás nevében követeljük, hogy:

(a) Ötévenként rendezzék meg az egyházi, a drámai és a szimfonikus zene gyűlését, és egy hónapon át a Louvre-ban a legünneplényesebben adják elő e három műfaj legjobbnak talált alkotásait, melyeket azután a kormányzat megszerez, és a maga költségein kiad – más szóval: követeljük egy új múzeum, egy zenei múzeum megalapítását.

(b) Vezessék be a zeneoktatást a népiskolákban, terjesszék ki más iskolákra is, és ennek kapcsán hívjanak életre új egyházi zenét.

(c) Szervezzék meg újra az énekkarokat, és reformálják meg a gregorián éneket valamennyi párizsi templomban és a vidéki templomokban.

(d) Anglia és Németország nagy zeneünnepeiségeihez hasonlóan rendezzék meg a filharmóniai társaságok közgyűléseit.

(e) Szervezzenek egy operaszínházat, koncerteket, kamarazene-előadásokat, a Conservatoire-ról írt előbbi cikkünkben kifejtett terv szerint.

(f) Alapítsanak a Conservatoire-tól függetlenül zenei továbbképző iskolát, melyet a legkiválóbb művészek vezetnének, s amely szétágazna a vidék minden nagyvárosára.

(g) Állítsanak fel zenetörténeti és filozófiai tanszéket.

(h) A reneszánsz zenéjétől napjainkig a régebbi és újabb zeneszerzők legjelentékenyebb műveit tegyék olcsó kiadásokban hozzáférhetőkké. Ez a kiadás, amelynek fokozatosan és történeti sorrendben a népdaltól Beethoven Kóruszsimfóniájáig nagyban és egészében fel kell ölelnie a művészet fejlődését, ezt a címet viselné: A zene Pantheonja. Az ehhez kapcsolódó életrajzok, értékelések, magyarázatok és felvilágosítást nyújtó toldalékok igazi zenei enciklopédiát alkotnának.”²

Mielőtt a Louvre-ban megrendezendő szimfonikus zenekari koncertek kortárs muzeológiai áthallásaiba belefeledkeznénk (a múzeum mint multimediális tér, mint kulturális *forum romanum* stb.), mindenekelőtt horgonyozzunk le „a zene Pantheonja” kifejezésnél. Annál is inkább, mert ez az eszme még a késő polgári zenekultúrának is a fundamentumát látszik képezni, amennyiben ama zeneművek kollektívára utal, amelyek a komolyzenei kánont alkotják. A kánon pedig annak az arcképcsarnoknak képezi tárgyi alapját, amelyben a zene istenei, félisteni és heroszai foglalnak helyet.

A művészet bármely területéről legyen is szó, a kánon természetesen nem a semmiből bukkan fel, hanem egy bonyolult kiválasztódási folyamat eredménye.³ Ahhoz, hogy egy-egy alkotás – legyen az a régiség fennmaradt darabja vagy a mindenkori újdonság – kanonikus méltóságra emelkedhessen, bizonyos értékelési folyamatokban kell megmérettetnie, mi több, magának is mértékké kell válnia. E folyamat körülményei esetről esetre elemzendők, még akkor is, ha átfogó tendenciákba illeszkednek.⁴ Anélkül, hogy a művészeti kanonizáció változó körülményeibe bonyolódnánk, nyugodt szívvel megállapíthatjuk, hogy a XIX. század első harmadában a múzeumi kánonba való fölvétel mögött álló döntések semmiképpen sem vezethetők vissza a művészet egyetlen eszményére, hanem egymással vetélkedő politikai-muzeológiai-esztétikai ideák erőterében születnek meg.

A „zenei múzeum” liszti alapvetéséből sem hiányzik az értékelés polivalens koordináta-rendszere. Ezt jelzi a három vezető zenei műfaj elvi különválasztása, s ez tetszik ki abból a megfogalmazásból is, amely érzékelhetővé tesz egy mély történeti összefüggést a *klasszikus* és a *progresszív* minősége között. Amiben a történeti érzékkel még föl nem vértezett ízlés nem sokkal korábban ellentétet látott, az a két kategória egymásra vonatkoztatása révén a XIX. században keretétül szolgál egy olyan beavatási szertartásnak, amelynek értelmében csupán az lehet méltó a múzeumba való bebocsáttatásra, ami a művészi evolúció ívében kihagyhatatlan pozíciót foglal el, ami tehát – jöllehet, időtlen értékek hordozója – a maga korában a progressziót képviseli.

A genealogikus gondolkodás érvényre juttatása a kanonizációra és muzealizációra felszólító liszti kiáltványban tanulságos anomáliát szül: az arképcsarnok legelső termeinek berendezésében a múzeumigazgatóságot tanácstalanság szállja meg. Hiszen a KÓRUSSZIMFÓNIA szerzőjének garantálható kiletével szemben a „népdal” fenoménje (bármit ért is alatta Liszt) megzavarja azt a pantheológiát, amely a *viris illustribus* eszméjét jeleníti meg.⁵ Ebből az anomáliából olyan kérdések és dilemmák fakadnak, amelyek a történetiség problémájába ütköző művészetteóriát máig kísértik, s amire valamiféleképpen válaszolnia kell.

Ha a művészet története nem más, mint a klasszicizálódás folyamata, akkor honnan származik a klasszikus tapasztalata? A művészet története vajon azonos-e a művészetnek tekintett szellemi tárgyak autonóm történetével (amelyek azonban alá vannak vetve az őket művészetként felismerő történeti tudat ítéletének), vagy pedig univerzális mérték mivoltuk révén az időtlenség állapotában feloldódott műalkotások mögött a história éppen az alkotók oldalán, a művészek történetében lelhető fel? Ugyanolyan érvénnyel részesei-e a művészettörténetnek azok a személyek, akik szándékaik szerint részesülnek ebben a kitüntetésben és azok, akik szándékuk ellenére? Ha a kanonikus műalkotások a klasszicitás időtlenségében lebegnek, miközben az őket létrehozó alkotók valóságos történeti lények, úgy akkor jár-e el a múzeum helyesen, ha a művészetet történeti fenoménként vonultatja fel, vagy inkább akkor, ha időtlen értékek monstrenciájaként?

Enciklopédia és történelem

Más aspektusból is megvilágíthatjuk az itt körvonalazódó problémát, ha arra utalunk, hogy az *enciklopédia* műfaja, amit Liszt szintén az utolsó pontban említ – és ami szorosan kapcsolódik a közművelődés, a klasszika-archeológia, a muzeológia és múzeumpedagógia, valamint az individuálisan elsajátítandó kulturális-politikai identitás felvilágosodás kori programjaival – végső soron konfliktusban áll azzal az eszmével, amelynek utat csinált: a *történelem*ével. Mert az enciklopédia a rációra alapozva és a hagyomány

erejét megtörve egy horizontálisan kitergegetett időtlen tudást jelenít meg – szemben a felvilágosodást megelőző tradicionális tudás időbeli kiterjedésével.⁶ A premodern hagyomány egy múltbéli történet és a folyamatosan zajló kontinuuus történés azonosítása, az utóbbinak az előbbire való visszavonatkoztatása. A hagyományban való benne állás a történet és a történés értelmének ismeretét és a hagyomány letéteményesei által a mindenkori történés felett gyakorolt hatalom elismerését jelenti.

Mint ismeretes, a felvilágosodás szakít ezzel a feloldódásra szólító történésfolyamattal, és egyfajta térképszerű tudásmezőt dolgoz ki, amely a gyökerében és hajtásaiban terebélyesedő növény képzete helyett a végtelenbe terjedő légyökérzet, a határtalan rizomatikus addíció jellegével bír. A premodern hagyomány működésének alapvető feltétele az együttműködés. A tradíció bármely elemének megkérdőjeleződése olyan súlyos esemény, amely potenciálisan a hagyomány lényegét veszélyezteti. Ezzel szemben az enciklopédikus építkezés feltétele a kritikai tudat. Az ész időtlen alapelveiben megalapozott kritikai munka az enciklopédia bármelyik elemét bármikor kigyomláhatja, anélkül, hogy a tudás potenciálisan végtelen hálózata ettől érdemben sérülést szenvedne.

Az enciklopédiának ez a túlélőképessége azonban nem csupán a hagyománnyal szemben tanúsított erejét demonstrálja, hanem bizonyos értelemben alacsonyabb rendűségét is elárulja. Mert azok a kérdések, amelyekre az enciklopédia cikkelyei a válaszok, egytől egyig az aktualitást célozzák, következésképpen a történetiséggel, a történeti szkepticizmussal szemben védtelenek. Ha a bibliai hagyományon nyugvó premodern nyugati önfelfogás az aktualitás kérdéseit mindig egy történeti narratíva felől közelíti meg, akkor a nyugati kultúra második „nagykönyve”, az enciklopédia éppen a narratíva igényét tagadja meg. E megtagadás egyfelől ugyan elszakadást és szabadságot implikál, másfelől azonban hiányt és az idő végtelenébe vesző újabb kérdéseket: a ráció *aktuális* kérdéseinek historizálódását.

A tradicionális narratívát hatályon kívül helyező enciklopédia tehát csupán átmeneti stáció lehet a harmadik „nagykönyv”, a *történelem* (történetfilozófia és történettudományok) eljövételét megelőzően.⁷ Az egykori narratíva helyére csak emez átmeneti függeszteszt követően íródhattak be az újabb és újabb nagy narratívák, az „új mitológia” (Schelling), a „feltalált hagyomány” (Hobsbawm), a választott tradíció identitásképző történetei s közöttük is az egyik legnagyobb hatású – a könyv médiumát a tér médiumával kiegészítő – narratíva, a *művészettörténet* programja.⁸

„*A művészettörténet kora egybeesik a múzeum korával*” – foglalja össze egyetlen mondatban a művészettörténet történetéről és sorsáról írott alapvetésében Hans Belting azt az összefüggést, amit a művészettörténet és a múzeumok egymást tükröző, késő modern válságának tapasztalata és önazonosságuk újrafogalmazásának igénye váltott ki az 1970-es években.⁹ Liszt 1835-ben még csak a művészek társadalmi helyének problémájáról beszélt, midőn a zenei múzeum bevezetését javasolta, ezzel szemben a kortárs múzeumelmélet évtizedek óta már a múzeum legitimációhiányos helyzetéről és kérdésessé vált társadalmi funkciójáról értekezik.¹⁰ A kollektív kulturális identitás megfogalmazásában jelentős szerepet játszó múzeum legújabb válsága korántsem csupán a hozzá képest külsődleges kihívások (a globális műkincspiac konjunktúrája, a telekommunikáció, a tömegmédiumok, a kulturális pluralizmus, a politikai és etnikai konfliktusok stb.) megjelenésének okozata, hanem a múzeum és a művészettörténet eszméjét kezdetől kísérő belső konfliktusok következménye is. Megvan az ára annak, hogy a múzeum intézménye nem csupán a művészettörténet szelleméből születik, hanem az enciklopédiából is.¹¹

E motívumok feszültsége ugyan feloldhatatlan, de azért kezelhető. Ha különböző hangúlyokkal is, de a XVIII. századi kezdetek óta a múzeum szinte mindig köztes állásponton helyezkedik el az enciklopédia történetietlen és a história radikálisan történeti pólusai között. E köztes helyzet megválasztása abból a megfontolásból fakad, hogy a művészettörténet tárgyai – amiket a múzeum magába fogad – végső soron még akkor is az esztétikai tapasztalatból származnak, ha emellett nem elhanyagolható történeti jelentőséggel bírnak, és történeti érdeklődést is szolgálhatnak. Az esztétikai tapasztalat azonban az *egyidejűség* tapasztalata, a szép nem lehet pusztán múltbéli, hanem szükségképpen aktualizálódik.¹² Ha az enciklopédia a tudás aktuális terrénuma, akkor a múzeum ezzel párhuzamosan a szépség időtlen (mert mindig aktuális) bemutatásának a helye kíván lenni – legalábbis a Liszt kiáltványa idején dívó közfelfogás még ennek az elképzelésnek felel meg. A fenti egyenlet azonban maga is gyorsan historizálódik, és éppen a művészettörténeti szemlélet hatalomra jutásának következtében. Az ész örök törvényeivel szemben ugyanis a szépség mégsem bizonyul egészen időtlennek, illetve az esztétikai érzékenység ott is megtalálhatja a számításait, ahol a szépséghez képest heterogén minőségek (a *fenséges*, a *karakteres*, az *érdekes*, az emfatikus értelemben vett *rút* és hasonló) jelentkeznek. A szépség időtlenségének kérdéssé válása és az esztétikai érzékenység kibővülése azok a feltételek, amelyek lehetővé tették, hogy a modern múzeum szellemiségét ne csak az enciklopédikus szellem határozza meg, hanem mindjobban a történeti látásmód is.

Joggal mutat rá Belting – és az e tekintetben őt követő Radnóti Sándor – arra a paradoxonra, ami a modern múzeum születésének pillanatában latens módon már jelen van: tudniillik, hogy a művészettörténetet és a muzealizáló szemléletet elterjesztő Winkelmann végső soron csak azért váltja föl a művészetre irányuló enciklopédikus (tehát az egyedi remekművekre monadikus módon tekintő) megközelítést narratív elbeszéléssel, mert így plasztikusabban tudja ábrázolni a szépségnek azt az eszményi megvalósulását, amelyet az eszményt *még* el nem érő, illetve *már* meg nem valósító állapotok öveznek.¹³ E narratív módon átprogramozott térben már nem ugyanaz a homogenitás uralkodik, mint ami az enciklopédia cikkelyeinek rejtett garanciáját nyújtja (az enciklopédia terében elvileg minden tétel ugyanannyira igaz). A művészettörténet tere – a szó konkrét és metaforikus értelmében is – sajátos dramaturgiával felruházott épületté válik, előcsarnokokkal, átvezető területekkel és a szentéllyel, amelyben a legfőbb értékek találhatnak otthonra (a múzeum terében nem minden ugyanannyira szép). Az egész épület csupán e szentélyt szolgálja, az épület bejárásának dramaturgiája a szentély tapasztalásának előkészítésére és az abból történő épületes kivezetésre irányul.

Az eszményi művészet időtlen tapasztalatába narratív módon bevezető historizáló megközelítés szempontjának e gyenge és technikai értelme mellett van azonban egy erős, elvi értelme is. Ez pedig abban áll, hogy a művészi tökély, az eszményi szépség nem természettől előálló tünemény, hanem a tökélyre jutás történésének eredménye – amit a másik oldalon a hanyatlás ellenpontosz. A múzeum tehát olyan intézmény, amely egyszerre vállalkozik arra, hogy közkinccsé tegye a művészi tökélyt, és egyúttal bemutassa a tökélyt övező fejlődési és hanyatlási folyamatokat is. Az eszményi nem lehetséges történeti folyamat nélkül, és fordítva: értelemmel bíró történeti folyamat nem lehetséges a történelem fölött álló eszmény nélkül.¹⁴

A két szempont közötti feszültség azonban kezdetben nem jut felszínre, mert a winkelmanni szemléletet követő korai múzeumi mozgalom még abból a feltevésből indul ki, hogy a művészetnek *egyetlen* eszményi megvalósulása lehetséges, s vita csak abban

lehet, hogy mely mű vagy mely korszak érdemes erre a címre. Ha pedig történetileg szituálható ideál már nem adható meg – mint Liszt kiáltványának idején –, akkor legalább azt kell megállapítani, hogy a művészet legmagasabb ideájával a történelem mégoly távoli korszakaiban keletkezett művek közül melyek rendelkeznek.

Ez az elszellemített-absztrahált opció valójában már Winckelmann koncepciójában is felsejlik. Joggal mutat rá Radnóti Sándor is Winckelmannról írott könyvének bevezető fejezetében a muzeológiai látásmód kezdeteinél már jelen lévő, ám felszínre nem jutó belső ellentmondásokra: „*A művészetek új rendszere új, történelmi tudatra támaszkodik, s maga is hozzájárul annak kibontakozásához. Historikum és esztétikum szövetségének hatalmas retrospektív munkálkodása újrarendezi a múlt emlékezetét. Kontextusukból kiemelve, eredeti funkciójuk jó részétől eltekintve egymás mellé rendeli gyakran nagyon távol álló művészetek alkotásait, sőt műalkotásként ismer föl vagy műalkotásként definiál számos olyan képződményt, amely addig – vagy már – nem számított annak. Tagolja és kitágítja a történelmi teret és időt, új hagyományokat keres és talál, s ennek során a régit és újat szisztematikusan elkülöníti és egymásra vonatkoztatja. Problémaként jelenik meg a régi normativitása és az új legitimitása. A távolság és közelség, a kontinuitás és diszkontinuitás új viszonyai alakulnak ki, s ennek következményeképp minta és mérték fogalma elkülönül egymástól. Mérték maradhat az, ami utánzandó mintaként vagy követendő példaként már nem funkcionál, ami a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban, s ezáltal a műalkotások egy jelentékeny – és egyre jelentékenyebb – része emlékműként stabilizálódik, és (ami a képzőművészetet illeti) intézményes formáját tekintve muzealizálódik.*”¹⁵

Mármost a zenei múzeum, amit Liszt az első pontban követel – és amihez a 2–6. pontok értelmében egy átfogó állami intézményrendszert kapcsolna –, éppen ennek a belsőleg és növekvő mértékben konfliktusossá váló kulturális identitásteremtésnek a zenekultúrára irányuló kiterjesztését vetíti előre. Abban azonban különbözik Liszt követelése Winckelmann ambícióitól, hogy a múzeum iránti igény itt nem a domináns tradícióval szemben *saját* kulturális identitást kidolgozni kívánó modern műélvezőből/műértőből fakad, hanem az intézményesülés tekintetében az egyidejű irodalomtól és képzőművésztől elmaradó zeneművészet előállítói oldalán jelentkezik. Ez a különbség azonban nem csupán művészetszociológiai nézőpontból érdemel figyelmet, hanem művészettörténeti belátásokkal is kecsgetet: közvetlen módon Liszt pályájának alakulását illetően, közvetett módon pedig a XIX. századi zenetörténet nagy paradigmaváltásait magyarázandó.

A wagneri monomániás kultúracsinálással szemben ugyanis a szakmai és laikus *societas* iránt egyaránt messzemenőig elkötelezett Liszt életútjában az 1835-ös javaslat csak a reakciók egyike, melyekben megpróbál valamilyen fenntartható és a szubjektivitás esetlegességein túlmutató viszonyulást kidolgozni a művész és a társadalom között. Liszt pályájának különleges történeti jelentőséget juttat az a körülmény, hogy a század mindhárom nagy zenei paradigmájához jelentékeny módon kapcsolódott: munkásságában egyaránt felfedezhetők a premodernitás, a modernitás és a posztmodernitás jegyei.

A virtuóz

A zenei múzeum alapítására vonatkozó 1835-ös javaslat maga is alternatív gondolatkísérlet, s éppen ahhoz a kulturális gyakorlathoz képest határozható meg újdonságként és kihívásként, amit a tizenhárom éves korában csodagyerekként Párizsba érkező és ott a negyvenes évek első feléig a művészi és társasági elit egyik legmegbecsültebb tagja-

ként, mai értelemben vett véleményformálóként is működő zongoravirtuóz folytatott. Liszt számára a zeneművészet a lehető legközvetlenebb módon közösségi, társasági élmény. Az 1835-ös kiáltvány újdonsága nem is ennek artikulálásában áll, hanem abban, ahogyan e (személyesen dirigált) közösségi élményt megpróbálja közvetetté és társadalmivá tenni, olyan kulturális praxissá, amelyben az intézményi ágens garantál a kultúra integritásáért, s nem a művészindivídium. Amikor Bernhard Freiherr von Eskeles báró, bécsi bankár – egy igazi zenei amatőr – az augsburgi *Allgemeine Zeitung*ban megjelent 1838-as cikkében ismerteti Liszt egyik bécsi koncertjét, akkor zenitjén ragadja meg azt a kulturális-társadalmi formát, amely a zseniális indivídium közvetlen gravitációs terében jön létre, s amivel szemben Liszt kiáltványában a múzeum kollektivistikus/történeti társadalomképző potenciálját fogalmazza meg.

„A hatás, amelyet Liszt nyilvános fellépése Bécsben kiváltott, olyannyira felülmúlt minden korábbi hasonló jelenséget, olyan sokféle művészeti és társadalmi jellegű elmélkedés kapcsolódik hozzá, hogy talán megengedhetem magamnak, hogy egy kissé elidőzzek a témánál. – Liszt Ferenc Magyarországon született, és Franciaországban nevelkedett. A zseniális ösztön, a belső nyugtalanság, a lángész szokásos kísérői, arra csábították a fiatal művészt, hogy az életet sokoldalúan fogja fel, és találkozzék a társadalom legkülönbözőbb köreivel. Politika, irodalom, az újonnan felvetett szociális és erkölcsi kérdések felváltva foglalkoztatják. [...] Párizs évről évre nagyobb csodálattal adózott neki, noha e valóban szellemes, de valamiképpen túl mozgékony nép számára a fiatal mester játékának egyes elemei idegennek és nehezen érthetőnek tüntek. Így tért vissza Liszt tizenégy évnyi távollét után Bécsbe, amelyet a jelentős virtuóz hírnevével hagyott el tizenhárom éves korában. Ha játékaról kérdezzük a muzikusokat és a szakértőket, egybehangzóan azt válaszolják, hogy nála minden addig ismert nehézség könnyedséggé változott, és hogy zongoratechnikájában aligha lehetséges már további fejlődés, még ha további tanulmányokat folytat is. A hangoknak, amelyeket elővarázsol a zongorából, látszólag semmi közük ehhez a rideg hangszerhez. [...] Ha Liszt tanulmányait konok szorgalommal és csaknem erői felemésztésével folytatta évekig, úgy végső soron az eszme volt az, ami űzte, a kezdetben sötét, mély, égető vágy a szép iránt, a lelkesedés, amely nemcsak boldog pillanatokot eredményez, hanem, ha egészen felhevít egy lényt, akkor a legnagyobb kitartásra és bensőjének állandó képzésére ösztönöz. [...] [A koncerten előadott] zeneműveket sajátosságaik szerint fogta fel, szellemes változtatásokkal és adalékokkal, amelyeket a pillanat sugallt neki, és amelyek révén gyakran az idegen szerzők művei saját tulajdonának tüntek. [...] Akárki lép személyiségével a tömeg elé, képesnek kell lennie személyét érvényre juttatni. Liszt e tekintetben is példakép lehet minden hangversenyző művész számára. Egy fiatalember lép elétek, elmesél külsővel, szinte karcsú alkattal; üdvözlése, mosolya már az első pillanatban tanúsítja társasági neveltetését. A terem csaknem túlszűfolt; néhány hölgy csak fáradtsággal tud magának utat törni a helyéhez; a virtuóz eléjük siet, karját kínálja; meglepődnek, vonakodnak – ő maga mellett kínál nekik helyet, amivel láthatóan nem elégedetlenek. [...] Mintha kicserélték volna a bécsieket. A második, harmadik hangverseny következik; belépőjegyekért fondorkodnak; forró nyári napon, a kezdés előtt egy órával már bent ülnek a hangversenyteremben; a zenekart eltávolítják, hogy a hölgytársaság elitjének a virtuóz közelében biztosítsanak helyet. Liszt ugyanaz marad, de mindennap új, kiváló tulajdonságokat fedeznek fel rajta, anekdotákat mesélnek életéről, várják az utcán, elkapják egy szavát, megrendelik arcképét, megvásárolják kéziratait – divatba jön.

A legkülönbözőbb ürüggyel kísérelnek meg ismeretséget kötni vele, valósággal ostromolják a diner-ekkel, szupékkal és társas összejövetelekkel. Nagy urak sóvárogznak a megiszteltetésre, hogy meghívassák őt, és hogy kegyesen fogadassák. Ilyenkor kitűnően érvényesül párizsi neveltése. – Mint ismeretes, Bécsben nincs társadalmi élet, csak klikkek; mindenki hasonszőrűek kö-

zött érzi magát a legkényelmesebben. Így meglehetősen pontosan különül el egymástól a pénz- és a születési arisztokrácia. Egy virtuóz fellépése a magasabb társadalmi körökben ezért mindig ritkaságszámba megy; de még ennél is ritkább mód, ahogyan a mi virtuózunk a neki szánt kitüntetést kezelte. Barátságos fesztelenséggel mozgott a számára jól ismert világban, csevegve, vidáman, sőt gálánsan. [...] Liszt, viszonzásképpen, diner-eket és szupékat adott szállodájában, amelyekre párizsian mindenkit meghívott, aki tetszett neki. Muzsikuskok, költők, festők, újságírók, kritikusok, műkereskedők, műértők és nem műértők, grófok, hercegek, kegyelmes urak voltak a meghívottak között. Békésen ültek együtt mindannyian, iszogattak, jól érezték magukat, talán hogy később csodálkozzanak azon, hogyan tudott a házigazda szeretetreméltósága, aki, úgy tűnt, nem tesz különbséget a vendégei között, ilyen ellentétes alkotórészekből egységes egészet képezni. Tréfán kívül állíthatjuk, hogy Liszt fellépése ténylegesen hozzájárult ahhoz, hogy a különböző körök elmés férfúi közelebb kerüljenek egymáshoz, és hogy a tulajdonképpen kitűnő és kedélyes bécsieknek talán csak néhány ilyen példa ismételődésére van szükségük, hogy felhívják figyelmüket, a társadalmi élet milyen jelentős elemeit birtokolják maguk között, amelyek egyesítéséhez csak egy kis kezdeményezés szükséges.”¹⁶

Eskeles cikkének terjedelmes idézésére azért volt itt szükség, mert a „zenei virtuóz” paradigmája, ami Liszt munkásságának első szakaszát jellemzi, teljes terjedelmében megjelenik e leírásban. Kiténik belőle, hogy a virtuóz jelenségének hitelét a földöntúli muzsikusi kvalitásokon túl páratlan emberi jellemvonásai biztosítják – e tekintetben Eskeles báró leírása tökéletesen egybehangzik a legkülönfélébb egyidejű tanúságtételekkel. A virtuóz jelenségének nyelvi megragadására igyekvő kísérlet során fontosak ugyan a szakmai szempontok – ahogyan a fantasztikus interpretációban az idegen szerző műve is sajátta és hangsúlyosan aktualizáltta válik, ahogyan a technikai nehézségek feloldódnak a zseniális könnyedségben, ahogyan a szorgalom eltűnik a megszállottságban –, de legalább ilyen fontosak a szakmán kívüli, szociális mozzanatok.¹⁷ Liszt jelenléte (amit az állandó változás, izgalmas kiszámíthatatlanság és az ennek ellenére érvényesülő önanonosság jellemez) a művelt közönség oikumenikus egységét idézi elő. A társadalmi kommunikáció terében határok nyílnak meg és rendeződnek át, maga a művész pedig nem ellenpólusként határozódik meg a közönséghez képest, hanem sokkal inkább centrumként. Centrális helyzetét pedig annak köszönheti, hogy sokkal több kompetens mesterembernél: a művészet lovagjaként egyúttal nagyköveti méltóságot visel, amikor a legkülönfélébb (politikai, morális, szociális, jogi, filozófiai és vallási) kérdések kulturális közvetítőjének bizonyul.

A múzeum mint kompenzáció – és a múzeumi művészet kompenzációi

Amikor Liszt a fenti paradigma alternatívájaként 1835-ben a „zenei múzeum” ötletével előáll, akkor minden bizonnyal a múzeumnak egy olyan konkrét eszménye lebeg a szeme előtt, amit számára a szövegben meg is említett Louvre képvisel a legteljesebben.¹⁸ Egy olyan helyről van szó, ami – ideológiájához híven – autentikus műtárgyak autentikus bemutatása révén színre viszi az emberiség civilizatorikus előrehaladását, a kialakuló nemzetállam értékrendszerének megfelelő kollektív normákat, valamint magát a felvilágosult eszt, ami példás rendet teremt a kaotikus empiriában. Teszi mindent a forradalmi polgárság értékeit méltányolni tudó uralkodók és államalakulatok nagyobb dicsőségére, valamint a látogató közönség szellemi és erkölcsi épülésére, nemzeti és világpolgári öntudatának gyarapítására – nem utolsósorban pedig a múzeumi kánonra tekintettel alkotó mindenkori jelen művészeinek társadalmi legitimációja végett. Mi több, a múzeum legitimációs hatóereje a szociológiai aspektusokon túl egy

egész kultúra arculatára kiterjed. Ahogy Kukla Krisztián fogalmaz: „*a múzeum nélkül nem jöhetett létre a modern művészetszemély, amely kultúrák és történelmi korok között létesít kapcsolatot, az esztétikai tapasztalat és ízlés önálló közege, amelynek a legfőbb funkciója, hogy átfogja a történelem vizualizált menetét, s egyúttal e menet különös csomópontjait, a remekműveket, amelyek esetében az összes többi műalkotás háttérbe kényszerül*”.¹⁹

Ez a modell Liszt számára talán sosem veszített jelentőségéből, s annyi bizony kijelenthető, hogy munkássága delén, weimari udvari zeneszerzőként több ponton is igyekezett érvényt szerezni fiatalkori elképzeléseinek. Jóval később, a budapesti Zeneakadémia 1875-ös indulásakor felkínált elnöki tisztség elfogadása szintén azt jelzi, hogy klerikusként, megváltozott társadalmi identitása ellenére sem érzi inaktuálisnak a korai „múzeumi” programot, annak intézményi vonatkozásaival egyetemben. Ugyanakkor alkotói munkásságának utolsó évtizede arra enged következtetni, hogy a művészettörténet nagy programjához fűződő viszonya legalábbis ambivalenssé vált. De bárhogy vélekedjünk is Liszt eltökéltségéről a „zenemúzeum” eszméjét illetően, azt minden bizonynyal ő sem látta előre, hogy az illékony zenei praxis felől megirigyelt intézménynek milyen válságokkal kell majd szembenéznie a rá következő évszázadban.

A Louvre modelljének megfelelő, a „kultúra temploma”-ként funkcionáló múzeum intézménye persze nem az 1970-es években vált először nyíltan problematikuská, és a Liszt által megjósolt zenei pantheon képzete sem csupán a XX. században rendült meg. Valójában már a művészeti akadémiákat és más állami alapítású művészeti és művészettörténeti intézményeket gründoló XIX. században is felszínre kerül bizonyos helyzetekben (gondoljunk például a Visszaütöttök Szalonja körüli vitára) a művészettörténetileg biztosított kollektív kulturális identitás fenntarthatatlanságának a problémája a maga jellegzetes kérdésével: „kinnek a múzeuma?”²⁰

A modernitás kiteljesedésével a konszenzuális voltát elveszítő jelenbéli művészet szereplői egyfelől elszigetelődnek (mint az idős Liszt), másfelől sajátos érdekszövetségekbe tömörülnek (mint az avantgárd csoportosulásai) – többnyire éppen a múzeummal, illetve a művészet intézményrendszerével szemben. Ezt az áldatlan helyzetet egyfelől a művészet történészei és tudósai igyekeznek kompenzálni – már amikor éppen nem maguk is az új művészet leértékelésén fáradoznak – azzal, hogy az értetlenkedő közönség számára kritikailag átvilágított és magyarázatokkal ellátott „életmű”-veket állítanak elő (újra és újra nekigyürkőzve azoknak a metodológiai nehézségeknek, amelyek az ilyen vállalkozásokkal együtt járnak).²¹ Másfelől maga a közönség is kompenzál a helyzetért ama szabad(os)sággal, amellyel a széttöredezett kulturális termelésre vetett szubjektívistikus és parciális tekintetet nevezi ki a művészet tárgyhoz illő tapasztalásának.

Különösen is így van ez a zene területén, ahol a zenei fenomén nem úgy adódik, mint ahogyan az a filológia és a teória átvilágításában újraképződik. A zenei élmény alapeseete nem az „Urtext” életmű-összkiadás egészlegessége, hanem az alkalmi és rész szerint való találkozás (a technikai reprodukció korszakában jellemzően a rádióból elkaptott részlet). A tudomány szélsőséges esetét kivéve a zenehallgató nem életművekkel találkozik – gyakran még csak nem is egyes darabokkal –, hanem vegyes összeállítású koncertekkel, lemezekkel, műsorokkal, adásokkal, a csak nagyon korlátozottan normalizálható hermeneutikus kulturálódás révén alakot öltő *kompozitumokkal*.²²

A múzeumi befogadás kortárs gyakorlata – amint azt Ébly Gábor ez irányú fejtegetései részletezik a Musée d’Orsay kapcsán – analógiás viszonyt mutat a zenét érő figyelem és figyelmetlenség jellegzetesen modern jellegével. „*Az Orsay nagycsarnoka, a Központi*

*Sétánynak keresztelt útvonallal, különösen kínálja is magát a szétszórt, élményt kereső turista-nézelődésre. A művekre fókuszálás helyett – ha figyeljük egy kicsit a látogatókat – inkább utcai bámészkodást, lassú sodródást látunk. Jóindulatúan hívhatjuk ezt jelenkori kulturális flâneur magatartásnak: a látogató nem egyes festményeket, szobrokat lát, hanem együtteseket, a múzeumi tér élményét próbálja befogadni, elmerül egy olyan vízióban, amelyet mai múzeumi szakemberek sugallnak a száz évvel ezelőtti művészeti közletről. A városnézés folytatódik a múzeumban, némi időutazással.”*²³ Mintha csak egy olyan zeneműről volna szó, amely – azon túl, hogy már akkor szól, amikor terébe lépünk, és miután kiléptünk hatóköréből, tovább szól, anélkül, hogy ellenőrizhetnénk – folyamatos *intermezzó*ként prezentálná magát: átmenetként és töredékként, „darabka”-ként, amely egy kolosszális összefüggés aktuálisan élénk kerülő szilánkja.

A „zenei Pantheon” műkedvelő hallgatójának és a múzeumi gyűjtemény amatőr látogatójának tapasztalati útja egyaránt rapszodikus. Szemben az intézményi vízióval, amely *egyben és időtlenül* láttatja a tárlat teljességét, a laikus tapasztalata illékony és heterogén készletek nyomán rajzolódik ki, s tűnékenységével együtt processzualitást visz a mozdulatlan látszó tárlatba – még akkor is (sőt, talán épp akkor igazán), ha a kiállítást meghatározó gondolati centrumot nem leli föl. A Liszt kiáltványában még egymást támogató ágensek (kulturpolitika, oktatás, tudomány, művészetmenedzsment és legfőképp a zenei kulturálódásra irányuló feltételezett általános igény) hosszú távon nem bizonyulnak békés partnereknek, a múzeumi tér óhatatlanul töredezetté és ellentmondásokkal terheltté válik.

A múzeumnak az a sajátosan labilis kulturális pozíciója, amely egyfelől aktualizáló és történeti feladatának kettősségéből, másfelől pedig a művészet legitimitását szisztematikusan érvényesíteni kívánó intézményi explikáció és a műalkotás-kompozitumot individuális módon visszaigazoló befogadói magatartás feszültségéből fakad, az intézmény önfelfogásának bizonyos átprogramozásával a válságba került polgári kultúra szituációjában is alkalmazkodóvá teheti az intézményt. A már nem létező konszenzuális kultúra történeti narratívájának bemutatása helyett helyezkedhet olyan álláspontra is, amelyben éppen a művészeti élmény kompozitált voltát viszi színre, és ezzel azt az esztétikai minőségigényt viszi át a művészeti *kontextus* oldalára, amely a modernség kezdeténél a *textus* oldalán jelentkezett. Erre emlékeztet a zenetudós, Hans-Klaus Jungheinrich is, amikor a posztmodern zenei gyakorlatban egyre jelentősebbé váló kontextuális valőrökről értekezik: „*A zene a papíron egy hang nélküli nyom; olyan, amely interpretálásra szorul, hogy életre kelhessen, és ami ebbe az életrekelésbe bevonja, az nem pusztán az eljátszás aktusa, de a kontextus megválasztása is. E kontextus kialakítása és jellege az, ami az előadó kreatív potenciálját demonstrálja.*”²⁴

Az intézményes bemutatás objektív érvényességének illúzióját a vállalt fikcionalitás váltja fel, amelyben a legfőbb tét a fikció színvonala.²⁵ Az objektivista ambíciókkal bíró művészettörténet és muzeológia helyett itt egyfajta mitomuzeológia lép színre, amely a névtelenség ama homályos és eksztatikus tapasztalatából indul ki, amely dionüszoszi árnyként borul a (művészettörténeti) nevek apollói világosságú láncolatára, s amely a kontextus felértékelésével párhuzamosan elkerülhetetlenül az önmagában vett *textus* leértékelődésével jár együtt. A múzeum posztmodernizációja nem képzelhető el a benne kiállított kánon posztmodernizációja nélkül. Nem véletlen, hogy Liszt utolsó alkotói korszakának drámai módon redukált nyelvezetű zenei vázlatai csak az alkotó halála után fél évszázaddal nyerték el kitüntetett helyüket egy olyan komolyzenei kánonban, amely időközben maga is a kontextualitás elsőbbségének álláspontjára helyezkedett.

Zenélés, zenemű és a labilis kulturális kontextus

A zárt, autonóm műalkotás felsőbb instanciának (mindenekelőtt a bemutatási kontextusnak) való alárendeltségét azonban nem csupán a posztmodernitás tendenciája bontakoztatja ki, de strukturálisan megfelel ennek a premodern művészi performativitás szuggesztív gyakorlata is. Ez utóbbi leghatásosabb példái között a földöntúli hangú kasztráltak (Farinelli, Caffarelli), a kongeniális színészek (Garrick), valamint a hangszeres virtuózok (Tartini, Locatelli, Paganini, Thalberg, Rubinstein) foglalnak helyet, közöttük Liszttel, akinek lélegzetelállító játékában „*az idegen szerzők művei saját tulajdonának tűntek*”.²⁶ Bár a virtuozitásnak fejet kellett hajtania a XIX. század során a művészet autonómiaigényei előtt, mindez korántsem jelenti azt, hogy nélkülözhetővé vált volna. A kortárs zenefilozófus, Lydia Goehr joggal hangsúlyozza, hogy ama dionüszoszi áramlásról, amely a zeneműveket a performanciában nem egyszerűen „végrehajtja”, hanem önmagába oldja, a jelenbéli zenei praxis is tud, mindenekelőtt néhány ösztönös mocnolásában, s nem feltétlenül reflexív módon (például az improvizáció, az átirat vagy a kollektív kompozíció bizonyos gyakorlataiban; a könnyűzenében a *cover* műfajában). Goehr *THE IMAGINARY MUSEUM OF MUSICAL WORKS* című könyvében alapvetően kétféle, részben egymásra rétegződő zenei praxistról beszél, amelyek az európai zene legutóbbi két évezredét meghatározták. Az első a zeneművek mint *opusok* létrehozásának és interpretációjának emergens és regulatív gyakorlata – Goehr e gyakorlat dominanciáját a XVIII. század vége óta regisztrálja, tehát eminens módon *modern* zenei gesztusnak tekinti. A második az ezt megelőző, ám rejtetten megszakítás nélkül jelen lévő muzsikusi praxis, amely zeneművekről nem, csak *zenélésről* tud²⁷ – történetesen még akkor is, amikor éppen egy opust ad elő.²⁸

A két gyakorlat közötti konfliktus végigkíséri a modern zenetörténetet, az *opus*ként felfogott zenemű dominanciája ugyanis nem tette semmissé az improvizációban, kollektív zeneszerzésben, interaktív zenei játékokban, véletlen-zenékben, moduláris *work-in-progress*ekben stb. feltörő pre- és antimodern praxisokat. Goehr helytálló megállapításaihoz azonban hozzá kell tenni, hogy a XX. századi zenei termés egyik legizgalmasabb csoportja éppen az, amelyik anélkül, hogy felcserélné az opus paradigmáját a radikális performativitás premodern paradigmájával – ahogyan azt számos avantgárd kísérlet teszi –, mindenekelőtt éppen a művészet kontextuális létmódjának döntővé válására reagál, amikor lényeges pontokon kezdi ki az opusművészet eszményét, anélkül, hogy a *zenélés* álláspontját totalizálná.²⁹ Az autonóm, zárt műalkotás – Liszt múzeumi programja révén előbb affirmált, később azonban kikezdett – keretfeltételeit Lydia Goehr a következő mozzanatokban fekteti le:

(1.) A műfogalom paradigmaticus példák derivátuma, azaz a *klasszikus* fogalma mentén kibomló kulturális működés szereplője.

(2.) A műfogalom bizonyos ideálokat követ és juttat érvényre, azaz regulatív erővel bír.

(3.) A műfogalom egy a gyűjtési-prezentálási gyakorlat számára célszerű projektált *műtárgy*ra vonatkozik, amely fikcionált esztétikai térben helyezkedik el.

(4.) Az *opus* modern fogalma emergens, azaz olyan mozzanatok állnak benne össze egygyé, amelyek addig is léteztek, de korábban nem hoztak létre regulatív funkciót.³⁰

Liszt nem csak abban a tekintetben kulcsfontosságú figurája a zenei modernségnek, hogy – legalábbis a megfogalmazás szintjén – ő jelenti be elsőként a „zenei művek képzeletbeli múzeumának” Malraux-t előlegező programját, hanem azért is, mert életművének első három évtizedében – mint utazó zongoravirtuóz – teljes mellszélességgel vállalja a zeneművel szembeállított *zenélés* premodern praxisát.³¹ E kétféle zenei paradig-

mához s a kettő közötti gyümölcsöző feszültséghez való nagy hatású hozzájárulása önmagában is kiemelkedő kultúrtörténeti szerepet biztosít Liszt számára, ám ő mind-ezeken túlmenően egy harmadik, igazából csak a XX. században kibontakozó általános művészeti paradigmához is kapcsolódik: ahhoz a posztmodern áramlathoz, amely a műalkotás textusát egy a recepció oldalán jelentkező kontextuális túlerő alávetettjeként koncipiálja.

Az 1960-as évek perspektívájából visszatekintve az utóbbi jelenséget Susan Sontag „*a csönd esztétikája*”-nak nevezte.³² A redukció és a visszavonás gesztusai, amelyek az 1880-as években született Liszt-munkákat jellemzik, egy olyan poétikához illeszkednek, amely a megkomponált és többé-kevésbé rögzített zenei műalkotás fogalmának megrendüléséről és megrendítéséről tanúskodik. Szemben az utazó virtuóz és az örök érvényű mesterműveket produkáló komponista önfelfogásának jól rekonstruálható irányultságaival, a kései Liszt esetében szándék és sikeredés összefüggése különösen is kérdéses. Mert ami az immanens zenetörténet szemszögéből tekintve az opusművészet megrendítésének, öntudatos alkotói gesztusnak mutatkozik, az egy kultúrtörténeti nézőpontból éppenséggel elszenvedett eseménynek látszik: kulturális megrendültségnek, amely a művészetek és a művész legitimitásának XIX. századi nagyarányú válságát érintő érzékeny felismerésről tanúskodik. Továbbá, implicit módon, a zárt műalkotásokat az objektivitás illúzióját keltve, természetes közvetítőként kiállító múzeumi eszmény krízisének szimptomájaként is felfogható.

A szóban forgó művészetszociológiai válságot a kultúra dialogikus működés módjára oly érzékeny Hans-Georg Gadamer is témájává teszi, úgy ítélvén, hogy a modernitás művészetének legitimációs válsága a keresztény-humanista világkép fokozatos fölbomlásában csírázott ki. E válság kialakulásának, folyamatának és gyűrűzésének tárgyalása helyett a jelen kontextusban elegendő csak azt megállapítani, hogy a XIX. század utolsó harmadára (gondoljunk csak a híres 1857-es kettős irodalmi botrányra: a *LES FLEURS DU MAL* és a *MADAME BOVARY* megjelenésére) mindez akuttá válik, és visszavonhatatlanul felszínre kerül. „*A művész már a 19. században is abban a tudatban élt – figyelmeztet Gadamer a XX. századi művészet kríziseivel számot vető 1974-es salzburgi előadásában –, hogy immár nem fűzi magától értetődő közösség azokhoz az emberekhez, akik között él, s akik számára alkot.*”³³

Ugyanennek a krízisfolyamatnak az alkotói műhelyeken belül is felbukkannak a vetületei. A megoldáskísérletek egymással ellentétes irányba mutatnak.³⁴ Az egyik irány a referencialitás igényének földadása (mire vonatkozna a referencia közös világtapasztalat híján?), a művészetek mediális-esztétikai autoreferencialitásának tendenciája. Egy másik irány az alkotóművészet bölcselethez fűződő viszonyának radikalizálódása, a művészet mediális határokat átlépő végtelen önreflexiója, sőt úgyszólván önnön filozófiájával történő egyesülése.³⁵ Egy harmadik irány a művészet refunkcionálásának különféle, de általában szociális igényű programja.³⁶ A negyedik verzió a művészet iparművészetté válása és feloldódása a hétköznapi látványosságokban.³⁷

A fenti opciók közül az opusművészethez mind ambivalensebben viszonyuló Liszthez, úgy látszik, a második verzió áll a legközelebb: noha bölcselaten itt semmiképpen sem Duchamp filozófiai-konceptuális tájékozódására kell gondolni, hanem inkább a patinás irodalmi és egyházi hagyományokra. Művészet és bölcsélet fuzionálása a humanista-keresztény hagyomány magától értetődőségéből kikerült, a tudomány igazságfogalmának abszolutisztikus föllépése következtében az *igaz* és a *jó* klasszikus kötelékéből kiszakadt, *már csak szép* művészet közegében a legkevésbé sem váratlan fejlemény, hanem

a kiütkeresés kézenfekvő jele. A romantikus művészet a század elején még a zseni egyszerre hermetikus és oikuménikus művében keresi a legitimitását³⁸ (erre példa gyanánt Lisztnél jobb sem kell). Amint azonban a zsenibe vetett bizalom meginog (akár a közönség, akár a kétségbe vont génusz „birtokosa” részéről), s a végsőkéig vitt individualitás tarthatatlanná válik, a művészet egy hermeneutikailag megújított tradicionalizmustól, hangsúlyiban inkább teoretikus vagy inkább poétikus eredetkutatástól reméli identitásának megerősítését vagy egyszerűen csak pótlékát (Liszt e tekintetben is tanulságos példával szolgál, rapszódiai vonatkozásában éppúgy,³⁹ mint „irodalmi” és egyházi műveiben).

A művészet eredetére és a művészet dolgára, valamint eszközeire vonatkozó kérdések mind sűrűbb XIX–XX. századi felbukkanásának az a szituáció a táptalaja, amelyben a művészet társadalmi legitimációs problémáira válaszolva önnön művészettörténetileg és muzeálisan biztosított határait feszegeti. Az avantgárdban bekövetkezett művészeti forradalmak sokáig a tudományos fejlődés mintájára megvalósuló autonóm innovációnak számítottak, ma inkább egy sűrűsödő szociális válságból kiutat kereső „előremenekülés”-ként értelmezhetők.⁴⁰ A romantikus nemzedék vezéralakja, Liszt Ferenc egész életével beszédes példája annak, hogy „a nagy művészek többé-kevésbé már [a XIX. század derekán] úgy érezték, hogy nincs helyük az iparosodó és kommercializálódó társadalomban, s a vándorcigányokról – a »bohémekről« – kialakult régi képet saját bohémsorsukkal látták igazolva”.⁴¹

Amikor az etnomuzikológus, Bruno Nettel a modernitás zenekultúrájának antropológiai vázlatát igyekszik megrajzolni, a társadalommal szemben meghatározott „modern zenész” képzetét a nyelvhasználatból kiindulva rekonstruálja. Feltűnő, ahogy ezen a képzetben is éppen Paganini, Liszt, Chopin és a hozzájuk hasonló legendássá nagyított típusa tűnik át: „*Vajon miért az olasz nyelv – az egyébként elsősorban német repertoárra alkalmazott olasz nyelv – az, ami elvezet minket a nyugati zenei tradíció egyik legfőbb vezérelvéhez? Azért, mert a német repertoárra alkalmazott olasz az idegen nyelve. Az e körülményben megbívó ambivalencia és gyanakvás az európai kultúra kezdetei óta kíséri a zenét. A zenésztől – aki különösen viselkedő figura, mindazonáltal hihetetlen előadói teljesítményekre képes – az a mendemonda terjed el, hogy az ördöggel cimborál. A zenésznek meg van engedve, sőt talán el is várják tőle, hogy különös, szokatlan személyiség legyen, aki hosszú haját visel, idegen akcentussal beszél, és nincs ki a négy kereke. Talán nem más ő, mint a megszállott, a magyarázhatatlan génusz; mindenesetre életmódjáról gyakran gondolják azt, hogy deviáns, hogy a zenész bizonyára iszákos, drogfüggő, homoszexuális, adóssághalmozó vagy szoknyapecér; mindenesetre külföldi.*”⁴²

A művészet evidenciákon alapuló konszenzuális közösségének széthullásával a messianisztikus művészetvallás, a különböző ezoterikus művészetsekták, az izmusok és a művészretek kora köszönt be. Ebben a helyzetben a művész már „nem egy közösség tagja, hanem megteremti saját közösségét – mindazzal a pluralitással együtt, amely az ilyen helyzethez illik, s mindazzal a túlfokozott elvárással egyetemben, amely ezzel szükségképpen együtt jár, ha a bevallott pluralitásnak azzal az igénnyel kell összekapcsolódnia, hogy egyedül a művész saját alkotásmódja és üzenete igaz” – figyelmeztet Gadamer.⁴³ A múzeum és a hozzá hasonló intézmények művészeti nyilvánosságkonceptiója tehát komoly kihívójára talál, s nem másban, mint éppen a nemrég még általa legitimált művészen, aki ugyan nélkülözi már a premodern virtuóz szuggesztív gravitációs erejét, mégis megkísérli érvényre juttatni a nyilvánosság és az intimitás ama kiegyenlített viszonyát, amelyben elődeinek még része volt, s amit a múzeumi kultúra, úgy látszik, nélkülözni kénytelen.

A múzeumok a fölbomlott kultúrában

A fölbomlott kulturális közegben a múzeum és a művészettörténet (a hozzájuk kapcsolódó intézményrendszerrel, különösen az oktatási intézetekkel) sokáig a stabilitás ígéretével lép be a játékba, s a gyakorlatban egyre kevésbé érvényesülő kulturális konszenzust legalább technikailag, legalább formálisan (a politikai hatalom támogatását élvezve), legalább a *heterotópia* terében fenntartja. Ha a művészet eminens módon valami „külföldi” praxis (már Winckelmann is ezzel a képpel vezeti be nagy hatású, 1755-ös GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL A FESTÉSZETBEN ÉS A SZOBRÁSZATBAN című tanulmányát),⁴⁴ akkor a művészet templomába belépők nyilván ugyanabba a külföldbe tesznek látogatást, és legalább ebben a külföldben tapasztalhatják azt, amikor heterogén szellemi entitások (a műalkotások, amelyek maguk is individuumok) szabadon, érdek nélkül élvezhetik egymás közösségét a „művészet” integráló eszméjének köszönhetően. Ennek párhuzamosaként a műalkotások mögött álló alkotó géniuszok szabad közössége, nyitott pantheonja rajzolódik ki abból a művészettörténet-írásból, amely a fenti múzeumi mentalitásnak felel meg. Ez a mentalitás tükröződik Liszt 1835-ös eszéjében is.

A kulturális stabilitást ígérő modern múzeumnak azt az árat kell fizetnie a konszenzus fenntartásának látszatáért, hogy végleg elszakítja egymástól a történelem és a történet fogalmát. A stabilizáló múzeum mindent, amit befogad, múltbelivé tesz, hogy ezáltal egyetemessé (tehát oikumenikussá) tehesen. Ez az egyetemesség azonban nem több, mint a kulturális közösség ábrándja, s a zene területén mindez legkésőbb az etnomuzikológia felívelésének idején világossá vált. A korábban már idézett Netti úgy igyekezett továbbvinni azt a XIX. századi közhelyet, hogy a zenész valamiféle társadalmon kívüli avagy „külföldi” személy, hogy a maga kutatói nézőpontját kifejezetten extraorbitális pályára állította: *„Amikor zeneantropológiai kurzusokat tartok, az órák visszatérő szereplője a »Marsról jött etnomuzikológus«, akinek az a feladata, hogy meghatározza és elkülönítse a nyugati műzene alapjait, amint az egy hatalmas, képzeletbeli (vagy nem is annyira képzeletbeli?) zeneépületben: a Zenedében és annak lakóiban tükröződik. [...] Körbesétálván a Zenedét, marslakónk kőbe vésett neveket fedez fel az épület falain: Bach, Beethoven, Haydn, Palestrina neveit,⁴⁵ egy helyütt pedig egy még hosszabb hierarchikus listát, amely mindenképpen tartalmazza a Beethoven, Mozart, Bach, Haydn és Wagner szavakat.⁴⁶ [...] Ha bemegy a Zenede könyvtárába, csak úgy juthat kottához, ha például a »Mozart« szóra keres rá, ám a »szimfónia«, »hosszú darabok«, »hangos darabok«, »szomorú«, »meditatív«, »c-moll« avagy »dór« kulciszavakkal semmire sem fog menni.*

Szükségtelen hosszan ecsetelni azt a hatást, amelyet az ismeretlen kultúráról szerzett első benyomások váltanak ki az újonnan jött látogatóban. A Zenedével találkozva hamar nyilvánvalóvá válnak számára a napnyugati zenekultúra bizonyos vezérelvei. Ezeknek fontos eleme az épület sajátos hierarchiája, amely éppúgy érvényesül a zenei rendszerek és repertoárok vonatkozásában, mint az instrumentárium vagy a zeneszerzők tekintetében. Az egész egy piramishoz hasonlít, amelynek a tetején egyetlen zeneszerző áll (váltakozva két-három másik névvel). Ehhez hasonlóan kiemelt helyet kapnak a nagy együttesek és a nagy előadások, valamint ezeknek metaforikus kiterjesztései az élet más nagy és drámai eseményeire. A tehetség és a gyakorlás sok tekintetben kéz a kézben jár, de bizonyos pontokon szembe is fordul egymással, s az egyik a másik komplementerévé válik mind gyakorlati, mind eszmei szinten. Az innovációt magasra értékeli ugyan, ám a régi és megbízható dolgokat – a múlt nagy mestereinek munkásságát – mégis mindennél nagyobbra becsülik. Marslakónk különösen a »földöntúlnak« tekintett mesterzeneszerzők kultuszán ámul el, akik között W. A. Mozart paradigmátikus pozíciót élvez.⁴⁷

Természetesen nem csupán az opusművészet mesterzeneszerzői (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms stb.) élvezik a „földöntúli” kétes értelmű minősítést,⁴⁸ hanem az azt megelőző paradigma virtuóz képviselői is (az „ördögi” Paganini, a „démoni” avagy éppenséggel „orpheuszi” Liszt, az „angyali” Rubinstein és a többiek). A minősítés oka azonban jellegzetes módon eltér a két csoport között: a virtuóz mindenekelőtt személyében (avagy a személyéről szóló emlékezesek és legendák révén) élvez transzcendens jelentőséget (a szó szoros értelmében a géniusz által megszállott médiumként); a mesterzeneszerző viszont a zárt műalkotás transzcendens médiuma felől nyeri el a maga közvetett módon igazolódó fenségét (ezzel egyúttal megteremti a zene muzealizálhatóságának feltételét). A mesterzeneszerző a virtuozitás művészi képességét is az objektívtól műbe vezeti át: az abban kódolt kompozíciók valőrök bensőségessé teszik a performativitás külsőséges szuggesztivitását.

Mindebből az is következik, hogy míg a virtuóz centrális helyzete valós szociális tény, addig a mesterzeneszerző már poláris viszonyban áll közönségével, s a közbeiktatott intézményrendszer garantálja mind a mestermű esztétikai minőségeinek célba juttatását, mind a művészet újratermelődését (szemben a premodern mester-tanítvány viszonyal). A mestermű körül akkumulálódó *societas* tehát lényegét tekintve virtuális – annak ellenére, hogy a zeneművészet tranzitív jellegéből következően tényszerű társiasságának látszata érvényben marad. Liszt Ferenc ifjúkori múzeumi kiáltványának célja és következménye e tekintetben nem egy irányba mutat. Bár az ifjú virtuóz éppen a zenei *societas* kibővítésének érdekében emeli fel a szavát (a muzsikusz nem lehet jelen egyszerre mindenhol – az intézményrendszer támogatását élvező mestermű azonban nem ismer eféle korlátokat), ezzel szemben a kialakuló művészeti intézményrendszer e *societas* virtualizálódását teljesíti ki. Ha az enciklopédia és a história mozzanatait a múzeum sikeresen ki is tudja egyensúlyozni, a művész és a társadalom polarizációjából fakadó következmények ellenében aligha képes érdemben fellépni. Csupán a muzealizált zene lehet mindenkié.

Jegyzetek

1. Alan Walker: LISZT FERENC, I. A VIRTUÓZ ÉVEK. Rácz Judit fordítása. Zeneműkiadó, 1986. 79.
2. Uo. 177–178.
3. A klasszikus zenei kanonizáció aspektusairól lásd: DISCIPLINING MUSIC (MUSICOLOGY AND ITS CANONS). Eds. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
4. Vö. J. Peter Burkholder: MUSEUM PIECES: THE HISTORICIST MAINSTREAM IN MUSIC OF THE LAST HUNDRED YEARS. In: *The Journal of Musicology*, vol. 2, no. 2, 1983. 115–134. Burkholder ebben a sokat hivatkozott tanulmányban a zene muzealizálódásának problémáját kifejezetten abból a szempontból mozgósítja, hogy a modern zeneszerzői öntudat kialakulását megvilágíthassa.
5. Ugyanaz a probléma merül fel itt, ami a szép-művészeti és természetrajzi múzeumok labilis oppozíciójából is ismert. (Vö. Ébli Gábor: AZ ANTROPOLOGIZÁLT MÚZEUM. Typotex, 2005. 28–46.; uő: HOGYAN ALAPÍTSUNK MÚZEUMOT? Vincze Kiadó, 2011. 7–17.)
6. Pontosabban az enciklopédia sem nélkülözi az idő aspektusát, csak hogy a tradíció múltból építkező tudásával szemben itt az ismeretek táguló körei mindenekelőtt a jövő irányában nyitottak.
7. E kettősségre utal Liszt kiáltványában a 7.

paragrafus, amely a (zene)művészet intézményrendszeréhez egyfelől a (zene)történet, másfelől a (zene)filozófia fakultásait rendeli. A történeti és a filozófiai kutatás interferáló viszonyáról – amit Nietzsche oly éles szemmel és némileg hisztérikusan elemzett második KORSZERŰTLEN ELMÉLKEDÉS-ÉBEN – Jakob Burckhardt fogalmazta meg a probléma előtt kapituláló, messzire ható tudományelméleti következtetéseit (VILÁGTÖRTÉNELMI ELMÉLKEDÉSEK. Báthori Csaba és Hidas Zoltán fordítása. Atlantisz, 2001. 11. skk.).

8. Vö. Radnóti Sándor: JÖJJ ÉS LÁSS! A MODERN MŰVÉSZETFOGALOM KELETKEZÉSE. WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK. Atlantisz, 2010.

9. Hans Belting: A MŰVÉSZETTÖRTÉNET VÉGE [1995]. Teller Katalin fordítása. Atlantisz, 2006. 25.

10. A múzeumi diskurzus magyar feldolgozását lásd: Németh Lajos: A MŰVÉSZET ÉS A TÁRSADALOM KÖZTI KAPCSOLAT MEGBOMLÁSA. In: uő: A MŰVÉSZET SORSFORDULÓJA. Gondolat, 1970. 46–91.; Perneczky Géza: HOGYAN ÉPÍTSÜNK MÚZEUMOT? In: *Mozgó Világ*, 1991/8. 68–89.; Kukla Krisztián: A MUZEÁLIS MŰZSA TÖRTÉNETE ÉS LOGIKÁJA. In: *Vulgo*, 1999/1.; uő: A KÉPZŐMŰVÉSZET SZÍNREVITELLE ÉS A HUMANITÁSFORMÁK. In: *Debreceni Disputa*, 2005. november. 10–15.; György Péter: AZ ELTÖRÖLT HELY – A MÚZEUM. Magvető, 2003; Fejős Zoltán: TÁRGYFORDÍTÁSOK – NÉPRAJZI MÚZEUMI TANULMÁNYOK. Gondolat, 2003; és mindenekelőtt Ébli Gábor fentebb már hivatkozott könyvei (AZ ANTROPOLOGIZÁLT MÚZEUM; HOGYAN ALAPÍTSUNK MÚZEUMOT?).

11. Vö. Ébli: AZ ANTROPOLOGIZÁLT MÚZEUM, 13.

12. Hans-Georg Gadamer: A SZÉP AKTUALITÁSA. Szerk. Bacsó Béla. Ford. Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczy János et al. T-Twins Kiadó, 1994.

13. Vö. Belting: i. m. 181–185.; Radnóti: i. m. 415–416.

14. Vö. Tatár György: TÖRTÉNETÍRÁS ÉS TÖRTÉNETISÉG. In: Friedrich Nietzsche: A TÖRTÉNELEM HASZNÁRÓL ÉS KÁRÁRÓL. Akadémiai, 1988. 7–23.

15. Radnóti: i. m. 22.

16. Bernhard Freiherr von Eskeles: „LÉGIÉS ALAKJA MINTHA LEBEGNE A HANGOK FELETT”. In: Gracza Lajos (szerk. és ford.): Ó VOLT WEIMAR NAPJA. LISZT-OLVASÓKÖNYV KEZDŐRNEK ÉS HALADÓRNEK. Ballasi, 2008. 21–24.

17. E kettősség teszi a zenei virtuóz figuráját olyan kvázi kortársakkal összemérhetővé, mint a sakkjáték első hőroza, az operaszerzőként is

jegyzett Philidor (1726–1795), a konyhaművészet új fejezetét jelentő Careme (1784–1833), az ördögi logikájú detektív, Vidocq (1775–1857) vagy éppen a fantasztikus illuzionista Robert-Houdin (1805–1871). (Vö. Paul Metzner: CRES-CENDO OF THE VIRTUOSO. SPECTACLE, SKILL, AND SELF-PROMOTION IN PARIS DURING THE AGE OF REVOLUTION. Berkeley: University of California Press, 1998.)

18. Vö. Lanfranco Binni: A MÚZEUMTÖRTÉNETÉRŐL. In: L. Binni – G. Pinna: A MÚZEUM. EGY KULTURÁLIS GÉPEZET TÖRTÉNETE ÉS MŰKÖDÉSE A XVI. SZÁZADTÓL NAPJAINKIG. Pintér Judit fordítása. Gondolat, 1986. 7–70. Lásd még Radnóti Sándor: ANTIK KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG – NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG. In: György P., Kiss B., Monok I. (szerk.): KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG – TÁRSADALMI KÉPZELLET. Országos Széchényi Könyvtár – Akadémiai Kiadó. 15–17.

19. Kukla Krisztián: „A KÉPZŐMŰVÉSZET SZÍNREVITELLE ÉS A HUMANITÁSFORMÁK”. In: *Debreceni Disputa*, 2005. november. 10.

20. Vö. Belting: i. m. 95. skk. és 151–167.

21. „A művész »kalandossága« egyáltalán nem műalkotást teremt, és végképp nem »összes«, azaz pusztán összegyűjtött műveit hozza létre. A műalkotás konvencionális konstrukcióként jön létre a pontszerűségén és nyitottságán dolgozó kortársak és az utókor izoláló értelmező munkájában” – írja K. Ludwig Pfeiffer Oskar Becker megfontolásait követve. (A MEDIÁLIS ÉS AZ IMAGINÁRIUS. Kerekes Amália fordítása. Magyar Műhely – Ráció, 2005. 277.)

22. A zenei élmény kompozitált volta azt is jelenti: nincs primordiális esemény, nincs első találkozás.

23. Ébli Gábor: HOGYAN ALAPÍTSUNK MÚZEUMOT? 26.

24. Hans-Klaus Jungheinrich: EGY „MEGKOMPONÁLT” HANGVERSENY. Veres Bálint fordítása. In: *Pannonhalmi Szemle*, 2006/4. 124–128.

25. Vö. Gyáni Gábor: POSZTMODERN KÁNON. Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003. 17–23. A zenetörténet szűkebb kontextusában lásd: Carl Dahlhaus: FOUNDATIONS OF MUSIC HISTORY. Translated by J. B. Robinson. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1983. 33–43.

26. Von Eskeles: i. m. 22.

27. Lydia Goehr: THE IMAGINARY MUSEUM OF MUSICAL WORKS. Oxford: Clarendon Press, 1992. Goehr szerint a kétféle praxis a reflexió szintjén többnyire elhomályosítja egymást, s csak ritkán teremődik meg közöttük a polémiaiban meg-

valósuló egyensúly, mint Wagner NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK című zenedrámájában. (Vö. Lydia Goehr: *QUEST FOR VOICE*. Oxford: Clarendon Press, 1998.)

28. Vö. Roland Barthes (Julia Kristeva nyomán bevezetett) megkülönböztetését feno- és genoténekek gyakorlatairól. (*THE GRAIN OF THE VOICE* [1972]. In: uő: *IMAGE – MUSIC – TEXT*. Translated by Stephen Heath. Fontana Press, 1977. 179–189.)

29. Mesterien fogalmazta meg az itt megjelenő paradox igényt Adorno *A MODERN ZENE FILOZÓFIÁJÁBAN*: „*már csak azok a művek lényegesek, amelyek már nem művek*”. (*PHILOSOPHY OF MODERN MUSIC*. Translated by A. G. Mitchell and W. V. Blomster. New York: The Seabury Press, 1973. 30.)

30. E funkciókat illetően – Burkholder elemzését követve (i. m. 118–124.) – mindenekelőtt a szociális kontextusoktól való megfosztottság, az esztétikai eredetiség, a formai zártság és organicitás, a technikai perfekció, a művészettörténeti jelentőség és a privát kontemplációra való beállítottság mozzanata érdemel említést.

31. „*Akkoriban (1846-ban) a virtuozitás volt a legfőbb célja, a zenemű művészi jelentőségére kevés hangsúlyt fektetett*” – írja róla még a negyvenes évek derekán is Hanslick, aki ellenlábasként is csodálja. („*JÁTÉKA ZSENIÁLIS, MERÉSZ ÉS FELFOGHATATLAN VOLT*”. In: *Gracza: Ó VOLT WEIMAR NAPJA. LISZT-OLVASÓKÖNYV KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK*, 102.) A virtuóz Liszt figurájának érzékeny kifejtését lásd: Dana Gooley: *THE VIRTUOSO LISZT*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; az itt tárgyalt kettős témát pedig zenetudományos nézőpontból, magisztrális színvonalon: Jim Samson: *VIRTUOSITY AND THE MUSICAL WORK*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

32. Susan Sontag: *A CSÖND ESZTÉTIKÁJA (1967)*. Várady Szabolcs fordítása. In: uő: *A PUSZTULÁS KÉPEI*. Európa, 1972. 5–43.

33. Gadamer: i. m. 16.

34. Burkholder: i. m. 129–132.

35. A hegeli „művészet-e még” kérdését Duchamp-nál a kantianus „miért lehet valami egyáltalán műalkotás” kérdése váltja föl. (Vö. Arthur C. Danto: *HOGYAN SEMMIZTE KI A FILOZÓFIA A MŰVÉSZETET?* Babarczy Eszter fordítása. Atlantisz, 1997. 15–36.) A Duchamp utáni fejlemények fényében pedig Danto már azt a kérdést teszi

fel, hogy „*valójában mi különbözteti meg a művészetet önnön filozófiájától*” (*A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA*. Sajó Sándor fordítása. Enciklopédia Kiadó, 1996. 63.).

36. Vö. Peter Bürger: *AZ AVANTGÁRD TEÓRIÁJA*. Seregi Tamás fordítása. Szeged: Universitas Szeged, 2010.

37. Albrecht Wellmer: *MŰVÉSZET ÉS IPARI TERMELÉS*. In: uő: *A MODERN ÉS POSZTMODERN DIALEKTIKÁJA*. Weiss János fordítása. Gond-Cura Alapítvány, 2008. 151–175.

38. Gadamer: i. m. 61.

39. Liszt, tévesen, mély tradicionális beágyazottságot tulajdonított rapszódiainak. A cigányoktól hallott, a népszerű kultúrába többnyire nem is oly régen alászállt dallamokat egy múltba vesző, ősi cigány eposz maradványainak tartja, s maga mint egy görög rapszodosz tesz kísérletet a rekonstrukcióra. (Ez irányú nézeteit elméleti szinten is kifejti a vándorcigányokról frott híres-hírhető tanulmányában: *DES BOHÉMIENS ET DE LEUR MUSIQUE EN HONGRIE*. Paris: A. Bourdilliat et Cie, 1859.)

40. Vö. Bürger: i. m.

41. Gadamer: i. m. 16. (Betoldás tőlem – V. B.) Alan Walker is azt hangsúlyozza, hogy Lisztet doborjáni gyermekkorra idején két életre szóló hatás érte: a vallás és a falu körül gyakran feltűnő sátoros cigányok világa. (Walker: *LISZT FERENC*, 1. 85–88.)

42. Bruno Nettle: *MOZART ÉS A NAPNYUGATI ZENEKULTÚRA AZ ETNOMUZIKOLÓGIA TÜKRÉBEN*. Veres Bálint fordítása. In: *Pannonthalmi Szemle*, 2007/4. 95. (Az eredeti fordításon a szövegösszefüggés miatt némileg változtattam – V. B.)

43. Gadamer: i. m. 16.

44. „*[A] művészetet mint idegen kolóniát Szászországba bevezették*” – lelkenedik Winckelmann Erős Ágost szász választófejedelem példaszertű drezdai múkincsgyűjteménye kapcsán. (Winckelmann: *GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL A FESTÉSZETBEN ÉS A SZOBRAZATBAN*. Tímár Árpád fordítása. In: *MŰVÉSZETI ÍRÁSOK*. Helikon, 7.)

45. Ténylegesen ott állnak az urbanai Smith Memorial Hall falain. (Nettl jegyzete.)

46. Amint az Bloomingtonban valóban látható. (Nettl jegyzete.)

47. Nettle: i. m. 91–92.

48. Vö. Dolinszky Miklós: *A MOZART-ÚRHÁJÓ*. Pécs: Jelenkor, 1999. 5–7.