

LISZT I LOŠ UKUS¹

RICHARD TARUSKIN

*University of California
at Berkeley, SAD*

UDK / UDC: 78.071+7.011.28Liszt, F.

DOI: <http://doi.org/10.21857/mnlqgc020y>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Prilmljeno/ Received: 20. 12. 2017.

Prihvaćeno / Accepted: 1. 3. 2018.

Nacrtak

Čini se da se među svim velikim skladateljima Franza Liszta najviše optužuje za loš ukus, ali da mu te optužbe do određene mjere osiguravaju posebno mjesto u glazbeničkom Panteonu.

Slijedeći svoju glavnu ideju, autor predstavlja pregled povijesnih formulacija o ukusu, »dobrom ukusu« i »lošem ukusu« u napisima od baroka do danas, služeći se idejama mislilaca i pisaca kao što su Leopold Mozart, F.J. Haydn, sâm Franz Liszt, Charles Rosen, Alfred Brendel, Marquis de Venosta, Stephen Menell, Giulio Mancini, David Hume, T.S. Eliot, Igor Stravinski, François Ragueneau, J.L. Lecerf de la Viéville, Francesco Geminiani, Voltaire, D'Alembert, Immanuel Kant, Edmund Burke, Gillo Dorfles, Reynaldo Hahn, Artur Schnabel, Theodor Billroth i neki drugi.

Autor se posebno zadržava na *Drugoj mađarskoj rapsodiji*, smatrajući ju Lisztovim glavnim djelom te ističući njezinu originalnost i dovršenost forme. Djelomični prijezir publike i kritike spram nje smatra antikazališnom predrasudom, a njezinu ukotvljenost u popularnu kulturu današnjice, te stanovitu međupovezanost umjetničkog i vulgarnog u njoj, neospornim dokazom Lisztove skladateljske veličine.

Ključne riječi: Franz Liszt, *Druga mađarska rapsodija*, ukus, »dobar ukus«, »loš ukus«, virtuozi, snobizam, estetika

Keywords: Franz Liszt, *Second Hungarian Rhapsody*, taste, »good taste«, »bad taste«, virtuosity, snobism, aesthetics

Valja iskusiti i dobro i loše, gotovo isto tako bezuvjetno kao i smrtnu presudu.

— Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*²

¹ Inauguralno predavanje na doktorskom studiju muzikologije na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, održano 30. listopada 2017. Objavljuje se uz pristanak i dozvolu autora.

² Terry EAGLETON: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990, 43.

I.

Moj naslov možda izgleda kao provokativan, no sumnjam da postoji itko tko se ne bi složio s tim da je, prvo, među svim velikim skladateljima Liszt najčešće optuživan za loš ukus; i drugo, da na neki način te optužbe nisu nikada ugrozile njegov status među velikima. Ustvari, kao što je nekoć sugerirao Charles Rosen, optužbe u neku ruku i do određenog stupnja zapravo legitimiraju Lisztov osobit položaj u Panteonu.

Rosen je to formulirao kao smišljeni paradoks, rekavši o Lisztu da su njegova »rana djela vulgarna i velika, a kasna djela dostojna divljenja i minorna.«³ Vrlo lukavo riječ je o ovome: Lisztova najcjenjenija djela poput *Simfonije Faust* ili *Sonate u h-molu*, nastala su između njih. No izuzmemo li usporedbu punu zavisti i izostavimo li izvrtanje, poanta ipak ima odjeka. Recenzirajući prvi svezak Lisztova životopisa Alana Walkera u *New York Review of Books*, Rosen je otišao čak i dalje, tvrdeći da želimo li »shvatiti Lisztovu veličinu treba se suspregnuti od neukusa i trenutno odreći glazbenih skrupula«. I onda, dobro odmjereno, lansirao je posebnu bombu: »Već sam pogled koji Lisztovu *Drugu mađarsku rapsodiju* stavlja u središte autorova opusa postupa s njim pravedno.«⁴ Nije to bila nikakva podrška *Rapsodiji* koju je Rosen smatrao, poput mnogih pisaca, uključujući i Hanslicka i Bartóka, nekim (da citiramo Danu Gooleyja), »trivijalnim i drugorazrednim djelom.«⁵ Ono što je provokaciju učinilo dvostruko učinkovitom bila je štetna rasna aluzija koja nije samo bacila ljagu na Liszta i *Rapsodiju* nego i na sve one koji s njima dolaze u kontakt. Nije li Pierre Boulez rekao za Bartóka da su njegova »djela kojima se ljudi najviše dive ona najmanje dobra, a da su ona koja se najviše približavaju sumnjivom ukusu u lisztovsko-ciganskoj tradiciji?«⁶ I ne smjera li to zaobilazno prema razjašnjenju Bartókova otvorenog neprijateljstva spram tradicije, i to one tzv. verbunkosa, o kojoj je potajno ostao ovisan?⁷ Ljaga kalja čak i onoga koji ju baca, a sve je to bilo i previše za Alfreda Brendela koji je ovako odgovorio Rosenu:

»Premda pokatkad uživam u nekima od *Mađarskih rapsodija* i opernih parafraza, bolno sam dirnut tvrdnjama Charlesa Rosena... U stvarima ukusa nijedan skladatelj ne može biti ranjiviji od Liszta... Za razliku od Charlesa Rosena... ja smatram glavnim zadatkom Lisztova interpreti da kultivira takve skrupule [za kakve nam Rosen nalaže da ih

³ Charles ROSEN: *The Romantic Generation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 474.

⁴ Charles ROSEN: The New Sound of Liszt, *The New York Review of Books* (12. travnja 1984).

⁵ Dana GOOLEY: Review of Liszt's *Transcendental Modernism and the Hungarian Gypsy Tradition* by Shay Loya, *JAMS*, LXVI (2013), 570. Gooley je sažeo stavove Hanslicka, Bartóka i Rosena, a ne vlastite.

⁶ Pierre BOULEZ: Bartók, Béla (izvorno prilog u: *Encyclopédie Fasquelle de la musique*; 1958; pretisak u: Pierre BOULEZ: *Stocktakings from an Apprenticeship*, prev. na engleski Stephen Walsh, Oxford: Clarendon Press, 1991, 241.

⁷ Vidi David E. SCHNEIDER: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 2006, osobito poglavlja 1, 2 i 6; također IDEM: Peasant Music or Gypsy Music: the Implications of Dúvó for Bartók's Polemics, *International Journal of Musicology*, IX (2000), 141-68.

se odrekemo] i da izvuče srž Lisztove plemenitosti. Ova je obaveza vezana uz povlasticu izbora iz Lisztova ogromnog opusa onih djela koja nude podjednako originalnost i dotjeranost, velikodušnost i kontrolu, dostojanstvo i vatrenost.«⁸

No dok imam simpatije za njegovu reakciju na Rosenove namjerno iritirajuće formulacije, nalazim da je Brendelova pedantnost nedovoljno velikodušna prema Lisztu i impulsima koje njegovo djelo utjelovljuje i koji su, iako ne uvijek plemeniti, neosporno veliki. Rosen se više od Brendela približio isticanju fascinacije koju je Liszt izazivao u svoje doba i koja se nastavlja sve do nas. Osobito je vrijedno slijediti Rosenov najiritantniji iskaz: »Dobar ukus«, bocnuo nas je, »prepreka je razumijevanju i uvažavanju devetnaestog stoljeća.«⁹

Ako nas ova primjedba vrijeđa, to je stoga što se čini da ocrnjuje stoljeće koje nam se retrospektivno čini od velike važnosti kao najveće stoljeće za glazbu od svih – ili barem kao stoljeće u kojemu se glazbi pripisivala najveća vrijednost. Ali, pretpostavimo da se to ocrnjivanje protumači na drugi način – kao kritiku dobrog ukusa? Odonda kada sam prije četvrt stoljeća pročitao razmjenu mišljenja između Rosena i Brendela, gotalo me da upotrijebim Liszta i njegovu recepciju kao kritičko oruđe za smještanje dobrog ukusa (kao i veličine) u društvenu i intelektualnu povijest i da proniknem u duboku ambivalentnost s kojom se uvijek gledalo na Lisztov virtuoizitet.

II.

Započet ću još jednom, s drugim citatom – što me uznemiruje još i dulje – već više od pedeset godina, još odonda kada sam kao student dodiplomskog studija pročitao posljednji roman Thomasa Manna, *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. U jednom trenutku glavni lik u društvenom usponu dobiva upute plemića Marquisa de Venoste čiji svijet želi srušiti. Među mnogim uvidima koje mu nudi Marquis jest i ova:

»Vi dolazite, kao što se ne vidi tek ovdje i sada, nego oduvijek, iz dobre obitelji – među nama plemićima, ispričavam se zbog grube riječi, naprosto se kaže 'iz obitelji'; iz dobre obitelji može doći samo građanin.«¹⁰

⁸ Alfred BRENDEL: *The Noble Liszt* (*New York Review of Books* [20. studenog 1986]); pretisak u: A. BRENDEL, *Music Sounded Out*, New York: Farrar Straus Giroux, 1990, 158-59.

⁹ Ch. ROSEN: *The New Sound of Liszt*.

¹⁰ Thomas MANN: *Confessions of Felix Krull, Confidence Man* (1954), prev. na engleski Denver Lindley, New York: New American Library of World Literature [Signet Books], 1957, 192 [»Sie sind also, wie man nicht erst hier und heute sieht, sondern schon immer sah, aus guter Familie – bei uns Adligen, verzeihen Sie das harte Wort, sagt man einfach 'von Familie'; aus guter Familie kann nur der Bürgerliche sein.« Thomas MANN: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt: Fischer Bücherei, 1965, 182.

Što to znači? Kakva je razlika između »obitelji« i »dobre obitelji«? Ono što je, čini se, doprlo do nas jest da je »obitelj« egzistencijalna kategorija, a »dobra obitelj« kategorija težnje. Građanstvo je klasa koja teži. Aristokracija naprosto *jest*. A tako stvari stoje i s »ukusom« i »dobrim ukusom«. »Ukus« je nešto što posjeduje nekolicina sretnih i što se primjenjuje bez računice ili nužne samosvijesti. »Dobar ukus« više se pokazuje nego primjenjuje: to je nešto što se pripisuje onome tko pravi namjerne i proračunate izbore u prepoznavanju njihovih ispravnosti kao znak društvenog odobravanja. »Ukus« je stvar sklonosti, a »dobar ukus« profesije. Izlaganje dobrog ukusa znak je težnje k društvenom odobravanju, a standard kojemu izlagatelji dobrog ukusa moraju težiti nikada nije njihov. Pokazati dobar ukus je tražiti pripuštanje na jedan elitni položaj koji vlasnik »ukusa« zauzima pravom rođenja. Pokazivanje dobrog ukusa tako označava nekoga kao 'autsajdera' koji želi ući. To pokazivanje jest i podvrgavanje kao i težnja, s time da težnja društvenom statusu podrazumijeva podvrgavanje njegovim normama. Ljudi poput Felixa Krulla, koji pokazuju dobar ukus (što ih nužno ne označava kao hohštاپlere), pokušavaju srušiti društveni svijet.

Prisjetimo se sada znamenitih riječi koje je Haydn izrekao Leopoldu Mozartu u veljači 1785. godine:

»Pred Bogom i kao pošten čovjek kažem Vam da je Vaš sin najveći skladatelj što ga poznajem osobno ili po imenu. On ima ukusa i, što je još važnije, najdublje poznavanje komponiranja.«¹¹

Zamislimo nakratko da Haydn nije rekao Leopoldu da Wolfgang »ima ukusa« nego da »ima dobar ukus«. Cijeli kompliment bio bi obezvrijeđen. »Ukus« (*Geschmack*), u značenju kako je tu riječ upotrijebio Haydn, bila je egzistencijalna kategorija. Ili ga imate ili ga nemate; i ako ga nemate ne možete ga dobiti, čak i ako »najdublje poznajete zakonitosti komponiranja«. Bio je to znak odabira, dar.

No, u čemu se on sastoji? Jasno je da je u ovome kontekstu »ukus« bio nepogrešiv osjećaj za ono što je prikladno. I u tom smislu usporediv je s pouzdano ucijepljenim ishodištem što ga je Marquis de Venosta imao na umu kada je napravio razliku između »obitelji« i »dobre obitelji«. Čim je riječ »ukus« bila u 17. stoljeću uzdignuta s onu stranu njezina čisto osjetilnog značenja zadobila je istodobno aristokratsku oznaku. Sociolog Stephen Menell locirao je njezino podrijetlo na francuskom dvoru, gdje su članovi staroga »plemstva po maču« (*noblesse d'épée*), ugroženi ambicioznim građanstvom u stalnom usponu, osiguravali svoje mjesto

¹¹ Haydn Leopoldu Mozartu o Wolfgangu, kako je Leopold naveo u pismu upućenom Nannerl 16. veljače 1785; engl. prijevod u: Otto Erich DEUTSCH: *Mozart: A Documentary Biography*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1965, 236 [»Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Namen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die größte Compositions-wissenschaft.«].

na dvoru kao »specijalisti u umjetnosti potrošnje« (isprva hrane), razvijajući hijerarhije ukusa i kodova ponašanja koji su naglašavali obuzdavanje nezastitosti i profinjenost manira za stolom.¹² Ukus je postao metaforom za diskriminaciju. Zaokret od hrane u umjetnost kao poprište vježbanja ukusa može se isprva pronaći u Italiji. Giulio Mancini, osobni liječnik pape Urbana VIII. i znameniti sakupljač lijepih slika u svojem je tekstu *Considerazioni sulla pittura*, objavljenom 1623, izjednačio *gusto* i *giudizio* (ukus i prosudbu).¹³ Pola stoljeća kasnije pokušaj da se zadobije ukus bez odgoja doživio je svezremensku satiru u Molièereovu *Građaninu plemiću* (*Bourgeois gentilhomme*; 1670). Oštrica satire mogla bi se opisati, znatno prije vremena, kao »dobar ukus«, odnosno kvaliteta ili postignuće kojem je težio Monsieur Jourdain. U stvari, dobar je ukus bio imitacija ukusa, a ne istinska stvar.

Pojam ukusa kao apsolutnog standarda – odobrenog konsenzusom sposobnih (»ljudi s osjećajem«) i vezan u prvome redu s najznamenitijim esejom Davida Humea¹⁴ – ustrajao je nakon 18. stoljeća unatoč usponu popustljivijih definicija. Njegovu postojanost može se pripisati uvjerenju među političkim konzervativcima da je (citirajući Wyea J. Allanbrooka) »sporazum kultiviranih ljudi o tome što jest dobro i lijepo bila snaga političke kohezije jedne zajednice«. ¹⁵ Kao što je Schiller naglasio u svojem djelu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (O estetičkom odgoju čovjeka; 1794)*: »Nikakva privilegija, nikakva autokracija bilo koje vrste ne može se tolerirati tamo gdje vlada ukus.«¹⁶ Ukus nudi alternativu nasilnoj hijerarhiji, jer je autonoman, univerzalan i tamo gdje ima vlast vladaju drugarstvo i nezainteresirano bratstvo. No, valja ga kultivirati ili bolje rečeno usađivati. Više od stoljeća nakon Schillera, T. S. Eliot ponovio je njegove osjećaje kada je definirao »funkciju kritike« kao »grubo rečeno ... razjašnjenje umjetničkih djela i ispravljanje ukusa«. ¹⁷ To je bila formulacija čovjeka koji će se uskoro deklarirati kao »klasičar u književnosti, rojalist u politici i anglo-katolik po vjeri«. ¹⁸

A gdje god ide Eliot, Stravinski puno ne zaostaje. U svojoj *Poetici glazbe (Poétique musicale)*, vrhuncu vlastite nepopustljivosti, koju je predavao 1939-40, Stravinski je prividno posvetio posljednju od šest lekcija (*leçons*) glazbenoj izvedbi,

¹² Stephen MENNELL: On the Civilizing of Appetite, u: *Theory, Culture and Society*, IV (1987), 390; citirano u: Jukka GRONOW: *The Sociology of Taste*, London i New York: Routledge, 1997, 19.

¹³ Mancinijevo zaključivanje sažeto je u: Andrew DELL'ANTONIO: *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley: University of California Press, 2011, 50.

¹⁴ David HUME: Of the Standard of Taste (1757), u: *Selected Essays*, Stephen Copley i Andrew Edgar (ur.), Oxford: Oxford University Press, 1996, 13-54.

¹⁵ Wye J. ALLANBROOK: *The Secular Commedia Comica Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, Mary Ann Smart i Richard Taruskin (ur.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2014, 78.

¹⁶ Engl. prijevod: Friedrich SCHILLER: *On the Aesthetic Education of Man*, prev. i uredili Elizabeth M. Wilkinson i L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press, 1967, 217.

¹⁷ T. S. ELIOT: The Function of Criticism [1923], u: *Selected Prose of T. S. Eliot*, Frank Kermode (ur.), New York: Harcourt Brace Jovanovich/Farrar, Straus and Giroux, 1975, 69.

¹⁸ T. S. ELIOT: *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, London: Faber and Gwyer, 1928, ix.

ali je ustvari od početka jasno dao do znanja da je tema predavanja – koja je izvana poprimila oblik žučljive kritike virtuoza, izriječkom namijenjene ispravljanju ukusa – bila zapravo »etičkog a ne estetskog reda«. ¹⁹ Na vrhuncu svojega negodovanja Stravinski je izjavio: »Iako su sve društvene aktivnosti uređene pravilima doličnosti i dobrog odgoja, izvođači su i dalje najčešće posve nesvjesni osnovnih propisa glazbene pristojnosti, što će reći muzičkog dobrog odgoja – stvar osnovne pristojnosti koju može naučiti i dijete« (str. 126-27). Pa ipak, kada priziva »veliko načelo poslušnosti« koje se poput niti provlači kroz svih šest predavanja, Stravinski proturječi sâm sebi kada umjesto toga proglašava da »ta podređenost zahtijeva fleksibilnost koja pak, osim tehničkog majstorstva, traži i smisao za tradiciju te, kao najvažnije, aristokratsku kulturu koja nije samo pitanje stečenog znanja« (str. 125). Postoji vaš egzistencijalni ukus: nešto što se posjeduje kao pravo stečeno rođenjem, kao što aristokrat posjeduje »obitelj« (i kao što obitelj posjeduje njega).

Skloni smo misliti kako je to daleko od našega svakodnevnog pojma o ukusu kao pukom osobnom prioritetu, stvari koja je poslovično s onu stranu rasprave. I ova definicija ima dugu povijest koja seže do latinske izreke (*De gustibus non est disputandum*) na koju sam upravo aludirao i koju svatko poznaje. Ova izreka ne potječe ni od kojeg klasičnog autora. Pretpostavlja se da joj je podrijetlo srednjovjekovno i skolastičko zbog brige da napravi razliku između predmeta otvorenih za razum i mišljenje te onih koje su filozofi, ili barem skolastičari, radije ostavljali postrance. Kao što su to ekonomisti George J. Stigler i Gary S. Becker izrazili na početku znamenitog članka u kojem su slomili stari tabu i krenuli stazom koja je jednog od njih dovela do Nobelove nagrade:

»Poštovanja vrijedna opomena da se ne prepiremo o ukusima općenito se tumači kao savjet da se završi rasprava koja se već razriješla u različitost ukusa, vjerojatno zbog toga što više nema prostora za racionalno uvjeravanje. Ukusi su neosporivi aksiomi čovjekova ponašanja.« ²⁰

Ukus kao aksiomatski osobni prioritet čini se da je bedem osobne autonomije, demokratski i egalitarni pojam. Kao što je jednom rekao Liszt, »stvar je ukusa je li šarmantnije staro ili novo. Ukus je sasvim sigurno osobna stvar«. ²¹ No, razmotrimo ovu priču koja će nas vratiti glazbi. Potječe iz znamenitog pamfleta *Usporedba talijanske glazbe i francuske glazbe* (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*), koju je 1704. objavio Jean Laurent Lecerf de la Viéville, Gospodar Freneusea, kao odgovor na pamflet sličnoga naslova *Usporedba Talijana i Francuza*

¹⁹ Igor STRAVINSKI: *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, prev. Tomislav Brlek, Zagreb: Algoritam, 2009, 122. Druge reference na stranice dane su u glavnom tekstu.

²⁰ George J. STIGLER i Gary S. BECKER: *De Gustibus Non Est Disputandum*, *American Economic Review*, LXVII/2 (ožujak 1977), 76-90, ovdje na str. 76.

²¹ Richard ZIMDARS (prev. i ur.): *The Piano Masterclasses of Franz Liszt, 1884-1886. Diary Notes of August Göllicher*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, 71 (Weimar, subota 27. lipnja 1885).

(*Paralèle des Italiens et des Français*), koji je 1702. objavio drugi francuski aristokrat, Abbé François Raguenet. Kao što izvještava Lecerf, dvoranin naklonjen briljantnosti i uznositosti talijanske glazbe doveo je pred Louisa XIV. mladog violinista koji je nekoliko godina učio kod najboljih talijanskih majstora i naložio mu da odsvira najblistaviji komad koji je poznao. Kad je završio, kralj je poslao po jednog od njegovih vlastitih violinista i zamolio ga da odsvira jednostavnu ariju iz opere *Cadmus et Hermione* njegova dvorskog skladatelja Jean-Baptistea Lullyja. Violinist je bio osrednji, arija je bila skromna, a *Cadmus* nipošto nije bilo Lullyjevo najdojmljivije djelo. Ali kad je arija završila, kralj se okrenuo dvoraninu i rekao: »Sve što mogu reći, Sir, jest da je to moj ukus.«²²

Kralj je efektно završio raspravu prizvavši svoj vlastiti ukus, ali je li to bilo stoga jer nema rasprave o ukusima ili zato što nema priziva kralju? Lecerfova debata s Raguenetom, koja se žestoko razvila oko glasova kastrata, nije zapravo bila zbog ukusa nego radi autoriteta. U prepirkama ili tvrdnjama oko ukusa autoritet ima mnogo nadomjestaka. Među profesionalcima, uključujući i glazbene profesionalce, glavni je nadomjestak iskustvo. Sjećate li se ove znamenite bilješke iz traktata o generalbasu Johanna Davida Heinichena iz 1725:

»Ako je iskustvo igdje u umjetnosti i znanosti potrebno, onda je to sigurno u glazbi. ... Ali zašto se moramo uteći iskustvu? Dat ću vam jednu malu riječ koja obuhvaća tri temeljna zahtjeva u glazbi (talent, znanje i iskustvo), te u njezinoj srži i vanjskim granicama, a sve u četiri slova: *ukus* (*Goût*). Putem primjene, talenta i iskustva skladatelj mora polučiti nadasve izniman osjećaj ukusa u glazbi. Karakteristično svojstvo skladatelja s dobro razvijenim ukusom jednostavno je vještina s kojom on čini da se njegova glazba sviđa i postaje draga širokoj obrazovanoj publici; drugim riječima, to su vještine pomoću kojih on ugađa našim ušima i dira našu osjećajnost... Izniman osjećaj ukusa je filozofov dragi kamen i glavni glazbeni misterij s pomoću kojega se razotkrivaju emocije i osvajaju osjetila.«²³

To je vrsta ukusa – nešto što se postiže radom i primjenom (pod uvjetom da se ima dobro obrazovanje), dakle ono što je dostupno ne samo aristokraciji po rođenju nego i aristokraciji talenta i školovanja – na koji se pozivao Francesco Geminiani u naslovu svojega djela *Rasprava o dobrom ukusu u umjetnosti glazbe* (*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*) iz oko 1749, naslovu koji površno može izgledati kao da nudi protuprimjer razlikovanju koje smo razvili ovdje između »ukusa« i »dobroga ukusa«. Međutim, Geminiani (koji je živio u Londonu od

²² Jacques BONNET: *Histoire de la musique*, sv. III, Amsterdam, 1725, 322; parafrazirano u: R. TARUSKIN: *The Oxford History of Western Music*, rev. izd., New York: Oxford University Press, 2010, sv. II (Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries), 85.

²³ Johann David HEINICHEN: *Der General-Bass in der Composition* (1728), prev. na engl. George Buelow, u: G. BUELOW: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, Berkeley: University of California Press, 1966, 273-74.

1714. i koji je pisao na idiomatskom engleskom) u tekst rasprave prije sintagme »dobar ukus« obično ubacuje neodređeni član. Tako na početku Predgovora kaže: »Zavist koja općenito prati svako novo otkriće u umjetnostima i znanostima, dosad je odgađala da objavim ova pravila pjevanja i sviranja u *dobrome ukusu* (*in a good Taste*)«, a na kraju kaže: »Tako sam sakupio i objasnio sve sastojke *dobroga ukusa* (*of a good Taste*).«²⁴

Neodređeni član (u engleskom, op. prev.) zadaje dosta posla: nespojiv je s objema kategorijama ukusa kojima se ovdje bavimo, i s »ukusom« kao vrhovnom egzistencijalnom nadarbinom koju je Haydn pripisao Mozartu, i s »dobrim ukusom« za koji su Rosen i Brendel smatrali da manjka u Liszta. Spojimo li Geminianijev čudni postupak s naslovom njegova prethodnog traktata kojemu je *Rasprava o dobrome ukusu* bila dodatak i o kojoj je bila ovisna – naime, njegova *Pravila za sviranje s pravim ukusom na violini, njemačkoj flauti, violončelu i čembalu* (*Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord*), objavljena u Londonu oko 1745, onda je jasno da su ta dva izraza, »dobar ukus« i »pravi ukus«, međusobno zamjenjivi ekvivalenti za »ispravan (ili elegantan) stil«. I doista, ispostavilo se da je *Rasprava o dobrome ukusu* tek priručnik za ukrašavanje koji se sastoji od tablice ukrasa za kojom slijede modeli primjene, uglavnom poznate škotske arije snabdjevene generalbasom. Robert Donington ovako komentira u Predgovoru faksimilnom izdanju:

»'Dobar ukus' bio je gotovo tehnički termin onoga razdoblja. Nije ga se upotrebljavalo samo za rafiniran i kultiviran stav prema glazbi općenito; rabilo ga se i za rafiniranu i kultiviranu sposobnost izmišljanja manje ili više improviziranih ukrasa za melodije koje su često bile notirane u jednostavnim obrisima, ali koje su zahtijevale takvo ukrašavanje kako bi se pružila potpuna izvedba.«²⁵

Ukratko, Geminianijev znak »dobroga ukusa«, utoliko što je uključivao dodavanje impromptu pasaža ispisanim skladbama, praktički se poklapa s »lošim ukusom« za koji će Liszt i njegovi suvremenici biti optuženi stoljeće nakon Geminianijevoga doba pa sve do danas.

III.

Ukus ili sposobnost o kojima su govorili Heinichen i Geminiani nije bio osobni prioritet nekog određenog izvođača ili skladatelja, pa ni sâmih autora, a čak ni onaj »opće, obrazovane publike«. Napor i obrazovanje mogu nam svima dati jed-

²⁴ Francesco GEMINIANI: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, London: [autor], 1749; faksimilni reprint, Robert Donington (ur.), New York: Da Capo Press, 1969, 1, 4.

²⁵ *Ibid.*, p. v.

nak pristup ispravnom stilu, ali ukus jednoga je ukus svijuu. O očekivanju da se pruži taj univerzalni ukus, kojim moraju ovladati svi uspješni skladatelji, ovisio je autoritet Heinichenova i Geminianijeva udžbenika. Bio je to autoritet koji je pod krinkom klasicizma mogao postati autoritaran. Uzmimo, na primjer, Voltaireov članak (s. v. *Goût*) u 7. svesku Diderotove i D'Alembertove *Enciklopedije*, objavljen 1757, one iste godine kada je objavljen i Humeov poticajni esej, no koji je, čini se, izražavao pred-humeovsku formulaciju, prema kojoj je *l'homme du goût*, »čovjek od ukusa« (usporedite to s Humeovim »čovjekom osjećaja« ili »osobe iz obitelji« Marquisa de Venoste), izrijekom izjednačen s *connoisseur*om (poznavaateljem), onim koji poznaje pravila stila kao što *gourmet* (sladokusac, op. prev.) poznaje pravila kuhinje i stola za ručavanje. »Ako *gourmet* odmah zapaža i prepoznaje mješavinu dvaju likera, onda čovjek od ukusa (*connoisseur*) zapaža na prvi pogled mješavinu dvaju stilova« – i, naravno, s tim se ne slaže.²⁶ Pogreška da se tako učini tvori *le goût dépravé*, iskrivljeni ukus, poznat inače u jednostavnijem obliku kao loš ukus. Kad Voltaire priznaje izraz *dobar ukus* (*le bon goût*) onda je to povratno formirana suprotnost *lošem ukusu* (*le mauvais goût*), pa je stoga istog značenja kao i *ukus* (*le goût*), ali bez kvalificiranja. »Kaže se da nema smisla raspravljati o ukusima«, priznaje Voltaire:

»I to je ispravno kada se radi samo o osjetilnom ukusu, ... jer ne može se ispraviti manjkave organe. No nije tome tako s umjetnostima; kako su njihove ljepote stvarne, postoji dobar ukus koji ih razabire i loš ukus koji ih ne prepoznaje; a manu duha koja je uzrokom sumnjivog ukusa često se ispravlja.«²⁷

Ovdje Voltaire anticipira Eliota: za njega ukus nije tek stvar individualnog prioriteta, nego pristajanja na prihvaćeni standard. Odatle Voltaire povezuje »dobar ukus« s idejom usavršenog stila ili onoga što su povjesničari književnosti okrstili klasicizmom:

»Ukus se može pokvariti kod čitave jedne nacije; ova se nesreća obično zbiva nakon stoljećâ savršenosti. Umjetnici koji se boje da su imitatori traže puteve postrance; udaljuju se od lijepo prirode koju su njihovi prethodnici prigrlili; ima neke zasluge u njihovim naporima; ta zasluga zakriva njihove mane, a publika zanesena novotarijama trči za njima; no one joj ubrzo dojade i javljaju se drugi koji čine nove napore da bi se sviđjeli; oni se još više udaljuju od prirode nego oni prvi: ukus se gubi, okružuju nas

²⁶ »... si le gourmet sent & reconnoît promptement le mélange de deux liqueurs, l'homme de goût, le connoisseur, verra d'un coup – d'oeil prompt le mélange de deux styles« (*Encyclopédie*, VII: 761, online na: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.6:1331:1.encyclopedie0513>).

²⁷ »On dit qu'il ne faut point disputer des goûts, & on a raison quand il n'est question que du goût sensuel, ... parce qu'on ne peut corriger un défaut d'organes. Il n'en est pas de même dans les Arts; comme ils ont des beautés réelles, il y a un bon goût qui les discerne, & un mauvais goût qui les ignore; & on corrige souvent le défaut d'esprit qui donne un goût de travers.« (*Encyclopédie*, VII: 761.)

novotarije koje se jedne za drugima brzo zaboravljaju; publika više ne zna gdje je i uzalud žali za vremenima dobrog ukusa koja se više nikada neće vratiti; to je odlagalište što ga čuvaju neki dobri dusi daleko od gomile.«²⁸

Ovaj potpuno aristokratski egzistencijalni pojam »dobrog ukusa«, uvijek na braniku protiv destabilizirajućih inovacija, ne može biti dalje od dobrog ukusa za kojim je težilo građanstvo i čije podrijetlo ovdje istražujemo. To je presuđujući ukus. Kao još uvijek dijete 17. stoljeća, Voltaire dogmatski locira svoj izvor u »prirodu«. Urednik *Enciklopedije D'Alembert* u dodatku Voltaireovu članku donekle modernizira Voltaireov stav, dodjeljujući moć presude »filozofiji«, što barem implicira ljudsko djelovanje:

»Tako u stvarima ukusa površna nas filozofija udaljuje od istine, a bolje shvaćena filozofija nas vraća k njoj. Činimo dakle dvostruku nepravdu i književnosti i filozofiji kad vjerujemo da si one mogu međusobno nađivati ili se isključivati. Sve što pripada ne samo našem načinu poimanja nego i našem načinu osjećanja pravo je područje filozofije: bilo bi stoga nerazumno prognati ga na nebesa i ograničiti na sistem svijeta kao kad bi željeli spriječiti pjesništvo da ne govori o bozima i ljubavi. I kako bi pravi filozofski duh mogao biti suprotstavljen dobrom ukusu? On mu je naprotiv najjača podrška, jer se taj duh sastoji u vraćanju svega njegovim istinskim načelima, priznavanju da svaka umjetnost ima svoju vlastitu prirodu, svako stanje duše svoj vlastiti karakter, svaka stvar svoj vlastiti kolorit – jednom riječju da ne valja kršiti granice ikojega žanra.«²⁹

Ovi izvadci iscrpljuju sve reference na *dobar ukus* (*le bon goût*; prije nego na nemodificiran *ukus – goût*) u *Enciklopediji*. Dodatak pridjeva ne mijenja značenje; »dobar ukus« ovdje se ne razlikuje od posve jednostavnog »ukusa«, osjećaja za

²⁸ »Le goût peut se gâter chez une nation; ce malheur arrive d'ordinaire après les siècles de perfection. Les artistes craignant d'être imitateurs, cherchent des routes écartées; ils s'éloignent de la belle nature que leurs prédécesseurs ont saisie: il y a du mérite dans leurs efforts; ce mérite couvre leurs défauts, le public amoureux des nouveautés, court après eux; il s'en dégoûte bientôt, & il en paroît d'autres qui font de nouveaux efforts pour plaire; ils s'éloignent de la nature encore plus que les premiers: le goût se perd, on est entouré de nouveautés qui sont rapidement effacées les unes par les autres; le public ne sait plus où il en est, & il regrette en vain le siècle du bon goût qui ne peut plus revenir; c'est un dépôt que quelques bons esprits conservent alors loin de la foule.« (*Encyclopédie*, VII: 761.)

²⁹ »Ainsi dans les matières de goût, une demi philosophie nous écarte du vrai, & une philosophie mieux entendue nous y ramène. C'est donc faire une double injure aux Belles-Lettres & à la Philosophie, que de croire qu'elles puissent réciproquement se nuire ou s'exclure. Tout ce qui appartient non seulement à notre manière de concevoir, mais encore à notre manière de sentir, est le vrai domaine de la Philosophie: il seroit aussi déraisonnable de la reléguer dans les cieux & de la restreindre au système du monde, que de vouloir borner la Poésie à ne parler que des dieux & de l'amour. Et comment le véritable esprit philosophique seroit-il opposé au bon goût? Il en est au contraire le plus ferme appui, puisque cet esprit consiste à remonter en tout aux vrais principes, à reconnoître que chaque art a sa nature propre, chaque situation de l'ame son caractère, chaque chose son coloris, en un mot à ne point confondre les limites de chaque genre.« (*Encyclopédie*, VII: 769.)

ono što je prikladno, a što je Haydn prepoznao kao Mozartovu oznaku izabranosti. Francuski filozofi locirali su uzrok diskriminacije ne u opažajućem subjektu nego u zapaženom predmetu, shvaćenom prema »njegovoj osobitoj prirodi« čiji je presuditelj filozofija. Prema njima, da bi se zadobio ukus valja se podvrći autoritetu. Postalo je zadatkom čitave nove čete mislilaca pojam ukusa emancipirati od vanjskog autoriteta, no istodobno ostati vjeran ideji njegove univerzalnosti ili njegova statusa, što je Kant nazvao *sensus communis*, »zdrav razum« u značenju »ideje zajedničkog osjetila«. ³⁰ Ovo je zahtijevalo ponešto maštovito balansiranje.

IV.

Kantovo je rješenje bila pretpostavka da je ukus subjektivan utoliko što se nije ticao svojstava predmetâ nego ugone ili neugode mislećih subjekata; ³¹ ili, kako je on to formulirao: »Dati određen objektivni princip ukusa ... naprosto je nemoguće, jer onda to ne bi bio sud ukusa«. ³² Pa ipak, te su reakcije bile idealno univerzalne, jer su proizlazile iz sposobnosti koju posjeduju ljudi, samo ljudi i svi ljudi. ³³ Prema Kantovim pažljivim odredbama svi imaju ukus i svi imaju isti ukus. Stoga on mora uživati »zahtjev na subjektivnu općenitost« – ono što danas nazivamo intersubjektivnošću. ³⁴

Dokaz o univerzalnosti valja potražiti u konsenzusu koji se može razabrati unatoč velikoj raznolikosti u ukusima koji pogađaju prigodnog promatrača. Za Humea, sve to čini neophodnim tražiti ili ustanoviti »Standard Ukusa: pravilo prema kojemu razni osjećaji ljudi mogu biti usklađeni; ili barem pružiti odluku potvrđujući jedan i osuđujući drugi osjećaj«. ³⁵ Problem prosvjetiteljskih teorija o univerzalnom ukusu bio je problem koji su predstavile netipične osobe, ljudi s očito normalnom nadarenošću, koji se unatoč tome nisu slagali s intersubjektivnim konsenzusom. Je li moguće govoriti o »krivom« ukusu, čak i ako, kao što smatra Kant (i s čim se, čini se, svatko slaže tko započinje s Humeom), »sud ukusa nije ... sud spoznaje«, pa ga se prema tome ne može smatrati stvarnim? ³⁶ Ako *može* postojati

³⁰ Immanuel KANT: *Kritika moći suđenja*, prev. na hrvatski Viktor D. Sonnenfeld, red. Danko Grlić, Zagreb: Naprijed, 1976, 129.

³¹ *Ibid.*, 37-38.

³² *Ibid.*, 177.

³³ *Ibid.*, 44.

³⁴ *Ibid.*, 46.

³⁵ David HUME: Of the Standard of Taste, *Selected Essays*, 136. Da takav standard postoji, Hume domišljato zaključuje iz trajnosti estetičkih sudova kad se usporede sa znanstvenim i filozofskim teorijama. Racionalno konstruirane teorije opovrgavaju njihovi nasljednici, dok »istiniti izrazi strasti i prirode nakon malo vremena sigurno zadobivaju javno odobravanje, koje zauvijek zadržavaju. ... Ciceronova apstraktna filozofija izgubila je svoj utjecaj, ali vatrenost njegova govorništa još je uvijek predmetom našega divljenja« (str. 148-49).

³⁶ I. KANT: *Kritika moći suđenja*, 37.

krivi ukus, onda može postojati i loš ukus; a ako postoji loš ukus, onda može postojati i normativni dobar ukus, kojemu se može težiti. Time se približavamo biti našega problema.

Najinventivniji pokušaj objašnjenja krivog ukusa unutar univerzalističke teorije ukusa može se naći u Uvodu znamenitog djela Edmunda Burkea *Filozofsko istraživanje o podrijetlu naših ideja o sublimnom i lijepom (Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful)*, prvi put objavljenog 1757, one iste plodne godine u kojoj su objavljeni i sedmi svezak francuske *Enciklopedije* i Humeov esej o ukusu. Nakon što je definirao ukus kao »onu sposobnost ili one sposobnosti uma koje se nalaze pod djelovanjem ili koje tvore sud o djelima mašte i elegantnih umjetnosti«,³⁷ Burke se pozvao na razlikovanje koje je John Locke napravio između duhovitosti i prosudbe.³⁸ »Gospodin Locke«, pisao je, »vrlo ispravno i fino razmatra duhovitost kao uglavnom upućenost u traženje sličnosti; istodobno, on primjećuje da je posao prosudbe više traženje razlika« (str. 17); i, kao što je poznato iz iskustva, duhovitost je puno više ugodan posao, baš kao što je zamjećivanje sličnosti stvar neposrednog osjećaja, dok sposobnost razlikovanja zahtijeva stručnost i duhovni napor. Burke stoga razmatra misao da je, s obzirom na to da je ukus prosudba, njegova primjena manje ili više točna, ovisno ne toliko o onome što naziva »vrhovnim načelom ljudi«, nego prije »o superiornom znanju« u smislu širokog poznavanja (str. 19).

To je ključan potez. Jednom nakon što pretpostavimo da ukus nije *jednostavna* ideja nego spoj osjećajnosti i znanja, iz toga slijedi da nedostatak ukusa može biti rezultat pomanjkanja u bilo kojoj od te dvije kategorije. »Iz manjka [osjećajnosti]«, piše Burke, »proizlazi pomanjkanje ukusa«, što će reći nesposobnost da se izrazi bilo kakva prosudba; dok »slabost u [znanju] tvori krivi ili loš [ukus]« (str. 22). Ovaj odlomak, istodoban s Voltaireovom natuknicom u *Enciklopediji*, ali i djelo novog naraštaja mislilaca, po mojem je znanju najranije priznanje ideje da može postojati nešto kao loš ukus što se razlikuje od pomanjkanja ukusa.

Posljedice ovoga pronalaska ogromne su i pogubne; a Burke nije pred njima ustuknuo, što mu se upisuje u dobro. On priznaje da, ako »uzrok krivoga ukusa« jest »manjak prosudbe«, onda kriva procjena umjetničkih djela

»može proizaći iz prirodne slabosti u razumijevanju ... ili, što je mnogo češći slučaj, može proizlaziti iz ... neznanja, nepažljivosti, predrasude, naglosti, lakoumnosti, nepopustljivosti, ukratko iz svih onih strasti i svih onih mana koje izopačuju prosudbu i u drugim stvarima, i ne manje tvore pristranost i u ovom rafiniranijem i elegantnijem području« (str. 23).

³⁷ Edmund BURKE: *On the Sublime, French Revolution*, itd. Harvard Classics, Charles W. Eliot (ur.), sv. XXIV; New York: P. F. Collier and Son, 1909, 13. U tekstu će se dalje navoditi stranice iz tog izdanja.

³⁸ Ovo razlikovanje donosi se u XI. poglavlju Lockeova traktata, naslovljenom »Of Discerning, and Other Operations of the Mind« (O razlikovanju i drugim operacijama uma).

No, ako se »loš ili krivi ukus« može smatrati simptomom poroka ili izopačenosti, širom se otvaraju vrata zlouporabi. Burke to prepoznaje u jednom osobito sadržajnom odlomku koji opširnije govori o jednom drugom svojstvu – naime, da diskriminacija prije umanjuje nego što pojačava užitak, jer smanjuje broj predmeta iz kojih možemo bezazleno postizati zadovoljstvo.

»Prosudba se uglavnom koristi za bacanje kamena smutnje na put mašte, za rasipanje prizora njezinih čarolija i za čvrsto vezivanje za neugodan jaram našega razuma: jer gotovo jedini užitak koji ljudi imaju u boljem procjenjivanju od drugih sastoji se u nekoj vrsti svjesnoga ponosa i nadmoći koja proizlazi iz ispravnog mišljenja; no tada je to neizravan užitak, odnosno užitak koji ne potječe neposredno iz predmeta koji se razmatra« (str. 24).

V.

Svjedočimo o rođenju ili barem krštenju estetičkog snobizma, koji je uvijek i samo prikriveni društveni snobizam. Iako neizravan, snobizam je snažan užitak, a Burkeovo objašnjenje snobizma kao jedine kompenzacije koju dobivamo za gubitak neposrednosti i bezazlenog užitka koji naša kritička prosudba traži od nas najbolji je prikaz koji sam ikada susreo o njezinoj vrijednosti za snobove (kategoriju koja povremeno uključuje sve nas). On zapravo znači prikaz i kritiku »dobroga ukusa« kojem se teži, a koji se rađa usporedo s estetičkim snobizmom, najbitnije građanskim među svim snobizmima, pa bi ga se moglo i s njime izjednačiti.

Nije dakle ukus nego »dobar ukus« ono što združuje estetičke i moralne kvalitete i zajednički im prosuđuje. I stoga što je bastardno dijete snobizma, »dobar ukus« sve oštrije zahtijeva upotrebu negativne prosudbe. Zaboravljajući ili pretvarajući se da odbacuje kantovski uvjet da ukus nije svojstvo promatranih predmeta nego kontemplirajućih subjekata, »dobar ukus« konstruira sumnjive egzistencijalne kategorije kao što je »kič«, termin koji se pojavio tijekom nastanka onoga za čime sada tragamo (a Google vam može reći kako ga se često pripisuje Lisztu).³⁹ Kao nadomjestak za snobizam, »dobar ukus« nije samo nešto čemu se teži nego je i sposoban da se natječe. Daje poticaj da se proširi raspon predmeta koji se mogu poslati u izvanjsku tamu tako da time maksimalno uvećaju nečiji »svjesni ponos i nadmoć«, da se podsjetimo na Burkeov elegantni jezik. Odatle i potječu, da skočimo malo unaprijed, takva impresivna djela pseudoznanosti kao što je ekstravagantni kompendij Gilla Dorflesa *Il Kitsch: Antologia del cattivo gusto* (objavljen u Milanu

³⁹ Što se podrijetla termina tiče, mišljenja se razlikuju o tome potječe li iz engleske riječi »sketch« ili iz njemačkog *verkitschen*, što znači jeftino prodati ili rasprodati (premda, obratno, glagol može biti izvedenica iz imenice). Trag mu vodi do umjetničkog sajma u Münchenu 1860-ih. Vidi: Matei CALINESCU: *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, 232-37. Jedno eksperimentalno guglanje od 24. travnja 2017. izbacilo je 583.000 jedinica vezanih uz Liszta i kič.

1968. i preveden na engleski kao *Kitsch: The World of Bad Taste*), koji uključuje zajedno s onim što bi svatko mogao očekivati (nacističku i sovjetsku umjetnost plakata, erotizirane vjerske sličice, Mona Lisu otisnutu na ručnicima za kupanje i futrolama za naočale) i neke primjere koji su bili proračunato uključeni samo da bi šokirali čitatelja, na primjer *Cloisters* u New Yorku, muzej srednjovjekovne umjetnosti što ga je darovao 1938. John D. Rockefeller. Tekst pod slikom objašnjava:

»Struktura je potpuno moderna, ali uključuje i autentična arhitektonska obilježja iz klaustara srednjovjekovnih samostana. Autentični predmeti i umjetnička djela izloženi su u dvoranama koje su uvijek pune turista.«⁴⁰

To ostavlja malo sumnje u to što – ili bolje koga – to ocrnjivanje namjerava poniziti. Neizbježnu utrku do kraja u izbirljivoj primjeni »dobroga ukusa« dobro je uhvatio Joseph Wood Krutch u recenziji knjige nekog naročito zahtjevnog suca. »Njezina je metoda jedna od najsigurnijih«, primijetio je:

»Ako stalno poričete važnost svake nove knjige ili kazališnog komada, vrijeme će vam dati za pravo u više nego devet od deset slučajeva. Ako osuđujete što drugi hvale uvijek postoji mogućnost da su vaša inteligencija i ukus superiorni. No, ako si dopustite da nešto pohvalite, onda vas neka druga superiorna osoba uvijek može poniziti govoreći 'A to je dakle ona vrsta stvari koju vi volite'.«⁴¹

Ovaj strah pogađa izvoditelje isto tako kao i kritičare. Postoji duhovit odlomak o ukusu u raspravi *O pjevu (Du chant, 1920)* Reynalda Hahna, pjevača, tekstopisca i učitelja pjevanja koji možda bolje od ikojeg glazbenika – i to ne samo jer je bio ljubavnik Marcela Prousta – utjelovljuje duh *belle époque*, doba istoznačnog s elegancijom, jer se elegancija može smatrati sinonimnom s ukusom. No odlomak je prožet sarkazmom:

»Ako pjevanjem ne ravna srce (a vi znate da se ne može lako upravljati uslugama srca), ako pjevanje nije vođeno osjećajem, razumijevanjem, izravnim izljevima srca, onda je ukus taj koji preuzima kontrolu, ravnajući i nadzirući sve. Tada mora biti istodobno posvuda, djelujući na stotinu različitih načina. Razmislite o tome! Svaka pojedinost vokalnog darivanja mora biti podređena diktatima ukusa.

Dopustite mi da budem precizan. Pod *ukusom* ne podrazumijevam onu nadmoćnu i transcendentalnu sposobnost shvaćanja onoga što je lijepo i što vodi k dobroj estetičkoj prosudbi. Ustvari, ne možemo zahtijevati da svi pjevači budu ljudi superiorna ukusa, jer bi takav zahtjev još više umanjio vrlo ograničen broj mogućih pjevača. Pod *ukusom* podrazumijevam sveobuhvatan instinkt, sigurno i brzo zapažanje čak i najmanjih pojedinosti, naročitu osjetljivost duha koja nas navodi da spontano odbacimo sve što može izgle-

⁴⁰ Gillo DORFLES: *Kitsch: The World of Bad Taste*, New York: Universe Books, 1969, 24.

⁴¹ Joseph Wood KRUTCH: The Long Claw of Contempt (recenzija Mary McCarthy *Sights and Spectacles*), *Saturday Review of Literature* (26. svibnja 1956), 20.

dati kao mrlja u danome kontekstu, što bi moglo promijeniti ili oslabiti osjećaj, iskriviti značenje, naglasiti pogrešku ili ići u protivnom smjeru od smisla umjetnosti.

I ponavljam: naročita osjetljivost duha nužna je za ovu vrstu ukusa, jednako kao i emocija i izvjestan strah od podsmijeha. Nema sumnje da je to razlog zbog kojeg žene očituju bolji smisao za ukus u pjevanju nego muškarci.«⁴²

Izvjestan strah od podsmijeha. Očito je da Hahn ne govori o egzistencijalnom ukusu nego o onome koji teži; o ukusu koji se ograđuje od snobovskih pustošenja koja su prekritična prema osebnosti kao i iskrenosti te koja prisiljavaju umjetnike (i to posebno, prema Hahnovu zadržanom pogledu, one slabijega spola) da uzmaknu u ono što je Russell Lynes – socijalni povjesničar umjetnosti, u svojem znamenitom članku u kojem proglašava novi društveni poredak koji se ne temelji na »bogatstvu ili obitelji« nego na »visokom mišljenju« – ismijao kao »potpuno bezazlene i u biti beskarakterne« zone »dobroga ukusa«.⁴³

Lynes je, naravno, pisao u vrijeme Rosena i Brendela te opisivao kasnu fazu u društveno-estetičkom procesu što ga je Burke zacrtao puno prije nego što se zahuktala protuslovna kategorija »dobroga ukusa«, premda bi se za njega moglo reći da ju je predvidio. Vratimo se sad u Burkeovo vrijeme kako bismo se približili Lisztu. Na kraju svoje rasprave o (univerzalnom) ukusu Burke optimistički primjećuje »da se ukus ... usavršava točno onako kako unapređujemo naše prosudbe, proširenjem našega znanja, postojanom pažnjom na naš predmet i čestim vježbanjem« (str. 25). U želji da to svede na formulu, on predlaže da je *ukus = prosudba = znanje*, pa da onaj tko zna najviše prosuđuje najbolje. Stoga obraćanje neznalicama potkopava ukus, jer oni kvare napredak znanja. Oni koji traže ili dobivaju aplauz neznalica prijetnja su dozrijevanju ukusa.

Tako je postavljena pozornica za našega heroja.

VI.

No, prije nego što se pojavi na njoj, valja ukratko načeti još nešto, naime, dvo-smislen karakter virtuoznosti i ambivalentan stav prema njoj u Lisztovo doba i to, naravno, ne od strane publike nego od strane svježije profesionalizirane klase arbitara ukusa, koju je Liszt ogorčeno nazvao »aristokracijom osrednjosti«.⁴⁴ Gillen D'Arcy Wood, društveni povjesničar književnosti i glazbe te njihovih međusobnih

⁴² Reynaldo HAHN: *On Singers and Singing: Lectures and an Essay*, prev. Leopold Simoneau, Bromley, Kent: Christopher Helm, 1990, 188.

⁴³ Russel LYNES: Highbrow, Lowbrow, Middlebrow, *Harper's Magazine*, veljača 1949; pretisak u: *The Wilson Quarterly*, I (jesen, 1976) 1, 146.

⁴⁴ Prema časopisu *The Musical World*, CCXCII (od 28. listopada 1841), str. 276: »Govori se da je gosp. Liszt rekao da 'u Engleskoj postoji aristokracija osrednjosti na čelu koje je William Sterndale Bennett'; mogao je s puno više istinitosti ustvrditi da u Parizu postoji jedna aristokracija hiperbola i gluposti koje su vrhunac on sâm i njegov prijatelj, *filozofski* Chopin« (nepotpisana kritika djela »Souve-

veza u vrijeme romantizma, identificira ovu iskrivljenu frazu s »rastuće utjecajnim kulturnim režimom srednje klase koja je željela biti očišćena od virtuoznog razmetanja«, jedne težnje koju on otvoreno naziva *virtuozofobijom*.⁴⁵

Virtuozofobija je očito srodna onome što je književni povjesničar Jonas Barish nazvao »antikazališna predrasuda« u knjizi koja od antičke Grčke do sredine 20. stoljeća slijedi trag neobičnog proturječja u kojem je »većina pridjeva koji dolaze iz umjetnosti« – riječi poput *poetsko* (poetic) ili *epsko* (epic) ili *lirsko* (lyric) ili *muzikalno* (musical) ili *grafičko* (graphic) ili *kiparsko* (sculptural) – »pohvalna kada ih se primjenjuje na druge umjetnosti ili na život«, s upadljivom iznimkom kad se radi o terminima koji dolaze iz kazališta, poput *kazališno* (theatrical) ili *operno* (operatic) ili *melodramatično* (melodramatic) ili *teatralno* (stagey), i koje su, suprotno onome, »sklone biti neprijateljske ili podcjenjivačke«. ⁴⁶ Jedan je od razloga za antikazališnu predrasudu to što se kazališno djelovanje, koje je po definiciji čin pretvaranja, ogrješava o ideale iskrenosti. I virtuoze se često slično optužuje, a to je da snažan učinak njihovih izvedbi nema veze ili barem nije nužno povezan s pravim osjećajem.

To je bila primjedba koja se stalno ponavljala o Lisztu u vrijeme njegova života, ali ne uvijek kao prijekor. Njegova američka učenica Amy Fay, koja je 1873. pohađala njegove majstorske tečajeve u Weimaru, napisala je u svojim uspomena-ma *Music Study in Germany* da

»kad Liszt svira bilo što patetično, to zvuči kao da je on sve doživio i da otvara svačije rane iznova. ... [On] je svjestan svojeg utjecaja na ljude, jer dok svira uvijek upire svoje oči na nekog od nas, i čini mi se da pokušava iscijediti naša srca. ... Ali sumnjam u to da on osjeća ikakvu posebnu emociju dok vas probada svojom izvedbom. On jednostavno čuje svaki ton i točno zna kakav učinak želi proizvesti i kako da to učini.«⁴⁷

Lisztovu načinu Fay je kao suprotnost navela način Josepha Joachima (nekoć Lisztova štitićenika, a kasnije njegova najvatrenijeg klevetnika), koji je utjelovljivao

nir de Pologne«, sedma serija Chopinovih mazurka, vjerojatno iz pera stalnog kritičara i kasnijeg urednika časopisa, Johna Williama Davisona).

⁴⁵ Gillen D'ARCY WOOD: *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770-1840: Virtue and Virtuosity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, osobito »Introduction: Virtuosophobia«, 1-19; citirana rečenica nalazi se na str. 8. Poglavlje 6 (»The Byron of the Piano«, 180-214) odnosi se na Lisztovu britansku turneju 1840-41.

⁴⁶ Jonas BARISH: *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981, 1. Ja mogu ponuditi osobno svjedočanstvo kao potkrijepu za to u obliku reference Seta Brodskoga na moju »određenu opernu 'suzdržanost' u odnosu na [Benjamina] Brittena i Elliotta Cartera« u petom svesku *Oxford History of Western Music* (Remembering, Repeating, Passacaglia: 'Weak Britten,' *Acta Musicologica*, LXXXVIII (2016), 166.

⁴⁷ *Music Study in Germany from the Home Correspondence of Amy Fay*, London: Macmillan, 1886, 207-208; citirano u: Karen LEISTRA-JONES: *Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of Werk-treue Performance*, *JAMS*, LXVI (2013), 397. Prisjetimo se drugog od »Deset zlatnih pravila za album mladog dirigenta« Richarda Straussa: »Ne biste se trebali znojiti dok dirigirate. Samo se publika treba zagrijati«. (Engl. izdanje: Richard STRAUSS: *Recollections and Reflections*, Willi Schuh (ur.), prev. T. J. Lawrence, London: Boosey & Hawkes, 1953, 38).

ponizan i antikazališni stav koji se poslije vezao s pojmom *werktreue* (vjernost djelu). Dok je prvi bio »kompletni glumac koji je namjeravao zavesti publiku«, drugi je na to (to jest tako je glumio) »potpuno zaboravljao«. Pritom je prvi »ljude sebi podvrgavao već i samim načinom na koji je kročio pozornicom«, dok je drugi bio »tih umjetnik džentlmen, koji se kreće na najskromniji način, ali dok ugađa violinu nadgleda svoju publiku smirenim držanjem glazbenog vladara koji kao da kaže 'ja se potpuno pouzdajem u svoju umjetnost i nemam potrebu ni za kakvim sredstvima ili manirama'«. ⁴⁸

To je također način zaposjedanja nečije publike. Ono što je opisala Fay bile su dvije vrste karizmatičkih (tj. histrionskih) »sredstava ili manira«, kao što je zacijelo i ona sama znala. (A Liszt je bio vrlo svjestan alternativne vrste: opisujući karizmatično sviranje Johna Fielda, pokazao je istu finu ironiju kao i Fay dok je opisivala Joachima: »Nemoguće je zamisliti drskiju indiferentnost spram publike. ... On je općinio publiku ne znajući za to ili ne želeći to. ... Njegov je mir bio sve prije nego pospan i nisu ga mogle omesti niti na nj utjecati ikakve misli o tome kakav dojam njegovo sviranje izaziva u publici [jer je] za njega umjetnost po sebi bila dovoljna nagrada.«) ⁴⁹ Hinjenje tihom zaokupljenošću bio je istinski romantički (»nezainteresirani«) stav, isto kao i antikazališna predrasuda po sebi i virtuofofobija, koja je bila njezin glazbeni izdanak; jer, romanticizam je bio ono što je stvorilo fetiš iskrenosti. Još je 1855. u znamenitom pismu Clari Schumann, objašnjavajući svoje napuštanje Lisztova orkestra u Weimaru, Joachim proširio svoju antikazališnu i virtuofofobičnu retoriku tako da je obuhvaćala i Lisztove skladbe, stavljajući u središte sakralna djela kao osobito sramotne prekršaje ispravnosti. Do kraja odlomka postaje nemoguće odvojiti loš ukus Liszta skladatelja od onoga Liszta izvoditelja kao predmet Joachimova pravednog ogorčenja:

»Već dugo nisam vidio tako gorku prijevaru kao u Lisztovim skladbama; moram priznati da vulgarno zloupotrebavanje sakralnih formi, da odvratno *koketiranje* s najuzvišenijim osjećajima u službi efekta nikad nije bilo predviđeno – raspoloženje očaja i emociju tuge, s kojima se istinski pobožan čovjek uzdiže do Boga, Liszt miješa sa saharinskom sentimentalnošću i izgledom mučenika na dirigentskom podiju, tako da se čuje neiskrenost svake note i vidi lažnost svakog pokreta.« ⁵⁰

Najotvoreniji od sviju bio je Nietzsche. U svojem djelu *Der Fall Wagner* on se retorički upitao gdje spada Wagner, a njegov je odgovor nadišao Wagnera kako bi optužio i Wagnerova zeta. Gdje spada Wagner:

⁴⁸ A. FAY, 248-49; citirano u: K. LEISTRA-JONES, *Staging Authenticity*, 397-98.

⁴⁹ L. Ramann (ur.): *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, IV, Leipzig, 1882, 265-66; trans. R. Taruskin u: Piero WEISS – Richard TARUSKIN: *Music in the Western World: A History in Documents*, 2. izd., Belmont, CA: Thomson/Schirmer, 2008, 312-13.

⁵⁰ Pismo iz prosinca 1855; citirano prema: K. LEISTRA-JONES: *Staging Authenticity*, 414.

»[N]e u povijest glazbe. Međutim, što on znači u toj povijesti? Pojavu glumca u glazbi – ključni događaj koji potiče na razmišljanje, a možda čak i strah. U formuli: 'Wagner i Liszt'.«⁵¹

No, Wagner je barem glumio u kazalištu. O Lisztu, koji je instrumentalnu izvedbu pretvorio u ogranak kazališta, može se misliti samo još gore. Nietzscheov zaključak u tri kurzivirana »zahtjeva« na posljetku upire prst na glazbenika, a ne na glumca; jer kako se teatralno uzdiže, tako se glazba slabi. »Koja su to *tri zahtjeva* za koja su moj gnjev, moja briga i moja ljubav za umjetnošću ovaj put otvorila moja usta?«, grmi Nietzsche. To su:

»Da kazalište ne gospodari nad drugim umjetnostima.
Da umjetnik ne bi trebao zavoditi one koji su autentični.
Da glazba ne smije postati umjetnost laganja.«⁵²

A ni virtuozi nikada ne mogu biti »nezainteresirani«, da prizovemo Kantovo primarno estetičko mjerilo. Kao i svi drugi kazališni izvoditelji, oni nisu nikada bez cilja (*Zweck*), krajnje svrhe, odnosno da nas impresioniraju sve do tutnjećeg aplauza koji dira taštinu i prekomjernih izdataka koji prazne džep; a naše je zanimanje za njihovo svladavanje prepreka ljudsko, a ne estetičko zanimanje – ona vrsta interesa koja obraća pažnju na izvedbe atleta i žonglera kao i glazbenika. D'Arcy Wood tome je dao društveni zaokret, pišući o »antagonizmu« koji je bio tako očit u džordžijanskoj Engleskoj, osobito kada je Liszt pokušao jurišati na njezine estetičke barikade s bitno manjim uspjehom od onoga koji je postigao na Kontinentu, »između književne (i akademske) kulture i društvenih praksi muziciranja, između romantičkih građanskih 'vrlina' i aristokratske virtuoznosti.«⁵³ Sada se vraćamo do markiza de Venoste i razlike između »obitelji« i »dobre obitelji«. Prvo je nezasluženi status, a drugo je ugled koji je zaslužen primjenom vrline. Prema građanskom nazoru, virtuoznost je bila puki porok, nerazrješivo vezan uz sve druge poroke i to je ostao naš nepopravljivi romantički građanski nazor sve do danas. Autorica ozbiljne znanstvene knjige o Paganiniju, objavljene 2012. godine, želi znati [mogu li se] »pohlepa, požuda, ponos i taština, koji su se očitovali u višestrukim aspektima života jednog virtuozu, i dalje razmatrati odvojeno od estetike virtuoze izvedbe.«⁵⁴

Stoga je jedan od paradoksa glazbenog primalaštva 19. stoljeća, koji nas nastavlja progoniti i u 21. stoljeću, simultano ocrnjivanje virtuoznosti i fetišiziranje poteškoća. Da bi ga se riješili valja se vratiti Edmundu Burkeu i njegovoj znameni-

⁵¹ Friedrich NIETZSCHE: *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, engl. prijevod: Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1967, 179.

⁵² *Ibid.*, 180.

⁵³ *Romanticism and Music Culture in Britain*, 270, bilj. 90.

⁵⁴ Mía KAWABATA: *Paganini: The Demonic Virtuoso*, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2012, 95.

toj raspravi. Odlomak o uzvišenom sadrži kratki odsjek, naoko primisao, o poteškoći kao »izvoru veličine«:

»Kad se za bilo koje djelo čini da zahtijeva ogromnu snagu i napor da ga se izvede, onda je ideja velika. Stonehenge nema ništa zadivljujuće ni po naravi ni po ukrasu; no one ogromne grube mase kamena, postavljene s kraja i nagomilane jedna na drugu, navode na pomisao o golemoj snazi potrebnoj za takvo djelo. Štoviše, grubost djela povećava taj dojam veličine jer isključuje ideju umjetnosti i domišljatosti; jer, dovitljivost proizvodi drugu vrstu efekta koja se prilično razlikuje od ove.«⁵⁵

Tako poteškoća koju je prelako svladati nije uzvišena; ili bolje, vješto prevladavanje poteškoće razara uzvišeni efekt i podriiva strahopoštovanje koje izaziva. Zamijenite »virtuoznost« za Burkeovu »spretnost« i postat će vidljiv razlog zbog kojeg su engleski kritičari koji su pisali o Lisztu 1840-ih tako podcjenjivali ili čak žalili njegovu »transcendentalnu« virtuoznost, povezujući je više s trivijalnošću nego s veličinom.⁵⁶ Sâm čin transcendencije bio je prekršaj – prekršaj protiv vrline poteškoće.

Beethovenova djela bila su u Burkeovu intencionalnom smislu Stonehenge glazbe. Čak i prije nego što su njegove knjižice sa skicama radoznalome oku pokazale njegove stvarne napore, njihovo skladanje bila je poslovična borba *per aspera ad astra*. A njihovo je izvođenje bilo slično tome poslovična borba, pa je postalo svetogrđem ako je izgledalo kao da ih se transcendira. Priznati stav prema Beethovenu – stav ukusa – bio je stav podvrgavanja, sažet u znamenitoj napomeni Artura Schnabela: »Privlači me samo glazba za koju smatram da je bolja nego što je se može izvesti. Stoga osjećam (ispravno ili krivo) da me glazbeni komad previše ne zanima, osim ako mi ne predstavlja problem, problem bez konca i kraja.«⁵⁷ (Naravno, Schnabelovo podvrgavanje bilo je podjednako hvalisanje kao i priznanje, kao što je bio i njegov odgovor novinaru koji ga je pitao kako se njegov program razlikuje od programa drugih pijanista: »I moji su programi dosadni nakon stanke.«)⁵⁸ Iako Schnabelovo strahopoštovanje predstavlja sažetak, daleko je dalje otišao Sir Colin Davis koji je za Beethovenovu *Missu solemnis* rekao: »To je tako veliko djelo da ga nikad ne bi trebalo izvesti.«⁵⁹

Beethovenova jedinstvena društvena situacija bila je jednako tako usko povezana s novim stavom prema djelima i poteškoći – ili, bolje, s novom procjenom u starim stavovima spram njih – i s njegovim uklanjanjem iz društva kao rezultatom

⁵⁵ E. BURKE: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), II. dio, XII. odlomak u cijelosti (Harvard Classics, sv. XXIV [vidi gore], 65.

⁵⁶ G. D'ARCY WOOD: *Romanticism and Music Culture in Britain*, 178.

⁵⁷ Artur SCHNABEL: *My Life and Music*, Edward Crankshaw (ur.), New York: St. Martin's Press, 1961, 121.

⁵⁸ Gregor PIATIGORSKY: *Cellist*, Garden City, New York: Doubleday, 1965, 132.

⁵⁹ Citirano u: John CANARINA: *The New York Philharmonic: From Bernstein to Maazel*, New York: Amadeus Press, 2010, 294.

njegove gluhoće. To je Beethovena smjestilo na suprotnu društvenu krajnost od virtuozu, koji je (kao i sâm Beethoven u ranijim etapama svoje karijere) bio utjelovljenje društvenosti. Beethovenovu hvaljenu teškoću podupirali su njegovi aristokratski pokrovitelji, dok se na virtuozu gledalo kao da svira za prostu svjetinu.⁶⁰ Nedavno konkretizirani pojam umjetničkog djela, koji su poduprli Beethovenov talent i sudbina, još je uvijek naš pojam. On je omogućio pojam »klasične glazbe«, što će reći glazbe konceptualizirane kao stalnog i nepromjenjivog predmeta na istoj razini konkretizacije, kao što su to proizvodi drugih umjetničkih medija, poput slikarstva ili kiparstva: konkretnog bića koje zaslužuje ime »djela«.⁶¹ Glazba je tako od nečega što protječe u vremenu rekonceptualizirana u nešto što ontološki postoji u nekom »imaginarnom muzeju«, kako je to postavila Lydia Goehr u naslovu svoje glasovite knjige – u neku vrstu pojmovnog prostora.⁶²

Zamislimo sada konkretizirano glazbeno djelo na ovaj način – kao članak koji je nekako smješten u nadzirani prostor. Poniznost koju tako izrazito zagovaraju Schnabel i Davis (bez obzira prihvaćamo li je ili ne po vrijednosti izgleda) smještena je ispod toga. Ona gleda prema gore. Ona je ono što teži za nečim. Stav virtuozu koji transcendiru sve poteškoće, osvjetljava ih i čini da sve izgleda lako (kako bi to bilo s običnom akoladom), smješten je iznad djela. On gleda odozgo prema dolje. I stoga je to arogantni prelazak etičke linije, ohola uvreda onome što teži k nečemu; *a fortiori*, to je uvreda »dobrome ukusu«.⁶³ Ocjena londonskog kritičara Lisztova tumačenja *Carskoga koncerta* (Emperor Concerto), koja mu dodjeljuje ulogu lošega nadzornika, savršen je zbroj tih prigovora:

»Mnoge slobode koje si je uzeo u tekstu bile su dokaz da nema smjeren osjećaj za skladatelja. Čitav koncert izgledao je više kao uzdizanje samoga sebe nego osjećaj srca vjernog sljedbenika.«⁶⁴

Pa ipak, kao i uvijek, prekršaj jednoga čovjeka transcendencija je za drugoga. Uvijek postoji »duhovniji« način shvaćanja virtuoznosti, tj. kao doslovni trijumf nad fizičkim. Heine je napisao da gdje drugi »sjaje vještinom s kojom barataju dr-

⁶⁰ See Tia DeNORA: *Beethoven and the Construction of Genius*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1996.

⁶¹ Za najrazrađeniji prikaz ovog aspekta glazbene ontologije vidi: Roman INGARDEN: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

⁶² Lydia GOEHR, u: *The Imaginary Museum of Musical Works*, revidirano izd., New York: Oxford University Press, 2007.

⁶³ Dana Gooley to lijepo (i dobrohotno) formulira na samom početku svoje studije *The Virtuoso Liszt*: »Kod virtuoznosti radi se o pomicanju granica. Glazbenik, atlet i čarobnjak potencijalno su virtuozu čim pređu granicu – granicu onoga što izgleda moguće ili što gledatelj može zamisliti. Jednom kad je taj čin prijestupa dovršen, granica se pomiče i okviri mogućeg se ponovno isctavaju«. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1.)

⁶⁴ Morris BARNETT u: *Morning Post*, 18. kolovoza 1845; citirano u: Dana GOOLEY: *The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, u: Christopher H. Gibbs and Dana Gooley (ur.): *Franz Liszt and His World*, Princeton: Princeton University Press, 2006, 109, bilj. 51.

vetom sa žicama, ... s Lisztom čovjek više ne misli o prevladanoj poteškoći – instrument nestaje i glazba se otkriva«. Ali tada se odjednom okreće i proturječi sâm sebi u svojoj fasciniranosti, koju su općenito dijelili svi koji su doživjeli Liszta uživo, u pijanistovoj fizičkoj nazočnosti, opsjednuti njegovim načinom »zabacivanja njegove kose preko čela više puta«, pretvarajući svoje slušatelje u gledatelje, ili bolje rečeno voajere, koji su se osjećali »istodobno uznemireni i blagoslovljeni, ali ipak više uznemireni«. ⁶⁵ Potisnuta fobija se vraća.

VII.

Najveće priznanje virtuofofobije ili kritičkog razlikovanja između virtuoznosti i poteškoće dolazi od sâmog Liszta u drugome od tzv. bakalaureatskih pisma, objavljenih u pariškim novinama *Gazette musicale* od 12. veljače 1837, s posvetom George Sand. Relevantni odlomak glasi:

»U koncertnim dvoranama kao i u privatnim salonima ... često sam svirao djela Beethovena, Webera i Hummela i sramim se reći da u cilju dobivanja aplauza publike, koja je sporo shvaćala uzvišeno i lijepo, nisam oklijevao izmijeniti tempo i ideje skladbi; štoviše, u svojoj sam frivolnosti odlazio tako daleko da sam ubacivao pasaže i kance što mi je, budite sigurni, donijelo aplauze glazbeno neobrazovanih, ali me i odvelo na stazu koju sam nasreću uskoro napustio. Ne mogu vam reći kako duboko žalim što sam pravio ustupke lošem ukusu koji je oskvrnuo duh kao i tekst glazbe. Od toga vremena apsolutno poštovanje za majstorska djela naših velikih genija potpuno je zamijenilo onu žudnju za originalnošću i osobnim uspjehom koje sam imao u danima vrlo bliskima svojem djetinjstvu.« ⁶⁶

Tako, uz pretpostavljaju književnu pomoć Marie d'Agoult, Liszt sâm sebe optužuje za *loš ukus (mauvais goût)*, izraz koji je u vrijeme ovoga napisao još uvijek

⁶⁵ Heinrich HEINE: *Über die Französische Bühne, Zehnte Briefe* (1837), cit. i prev. Lawrence Kramer u: *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 2002, 73.

⁶⁶ Drugo »Lettre d'un bachelier ès musique à un poète voyageur« preveo je na engleski Henry T. Finck u: *Was Liszt the Paganini of the Piano?, Etude magazine* (kolovoz 1916); pretisak u: H. T. FINCK: *Musical Progress: A Series of Practical Discussions of Present Day Problems in the Tone World*, Bryn Mawr, PA: Theodore Presser, 1923, 121. Na francuskom originalu glasi: »J'exécutais alors fréquemment soit en public, soit dans les salons (où l'on ne manquait jamais de m'observer que je choisissais bien mal mes morceaux), les oeuvres de Beethoven, Hummel et Weber, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insollement une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares faillirent m'entraîner dans une fausse voie dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'esprit et de la lettre, car le respect le plus absolu pour les chefs-d'oeuvre des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d'une jeunesse encore voisine de l'enfance.«

bio novost. No, kako smo već zapazili u slučaju Schnabela, priznanja mogu biti oblik hvaljenja, a samoponiženje oblik samopromidžbe. Mislim da je prilično jasno da je Liszt, u tom trenutku angažiran u vrlo javnom suparništvu sa Sigismundom Thalebergom, na taj način upotrebljavao retoriku pokajanja i skrušenosti kao dio kampanje u kojoj je pokazivao da je on – a ne njegovi izazivači – postao (da navedemo znameniti odlomak iz pisma što ga je napisao nekoliko godina ranije) »umjetnik kakvoga treba današnje vrijeme«. ⁶⁷ To će reći, umjetnik uz bok posljednjoj intelektualnoj modi, koji je stoga bio u stanju zadržati nadmoć u novoj eri publiciteta. Za razliku od svojih suparnika, sebe je prikazivao kao umjetnika koji ima i ukusa i »dobrog ukusa«, koji njeguje stav onoga koji teži, koji gleda prema gore, a ne prema dolje, na »majstorska djela naših velikih genija«.

Nema razloga sumnjati u iskrenost Lisztovih težnji. Ali, kako je primijetio Kenneth Hamilton, »brojni izvještaji s njegovih koncertnih turneja iz 1840-ih upućuju na to [što se tiče 1837] da je njegovao stav sličan onoj slavnoj opomeni sv. Augustina: »O Bože, podaj mi krepost – ali ne sada!«. Prema riječima Carla Reinecke, bio je još uvijek spreman i sposoban »zaslijepiti neobrazovano mnoštvo«. ⁶⁸ Pa ipak, društvena naklonost spram tog tereta opominje nas da ne zalijepimo preravno »populističku« etiketu na Liszta. Dana Gooley nas podsjeća da neke od Lisztovih koncertnih praksi sugeriraju suprotno. Nametnuo je cijene karata više od svih ostalih njegovih suvremenika, što Gooley tumači kao pokušaj da se »isprazni srednji sloj građanstva« i osigura da njegovi recitali ostanu događaji od visokog prestiža, a ne da postanu popularna zabava. ⁶⁹ Kao što smo vidjeli, sâma bakalaureatska pisma pokazuju kako teži izgraditi ugled na »svojoj bliskosti s intelektualnim i političkim elitama Pariza«, »kulturnim *trendseterima*«. ⁷⁰

Jedan od portreta koji najviše odaje Liszta skladatelja-izvoditelja u svojoj veličanstvenoj nepostojanosti njegova ponašanja, točno odražavajući ambivalentnost običaja u prelaznom vremenu, jesu uspomene Vladimira Vasiljeviča Stasova, objavljene prvi put 1889. godine, na prvi nastup velikog pijanista u St. Petersburgu 47 godina ranije, 1842:

»Sve u vezi s njegovim koncertom bilo je neuobičajeno. Prije svega, Liszt se pojavljivao sâm na pozornici tijekom cijeloga koncerta: nije bilo drugih izvoditelja – nikakvog orkestra, pjevača ili bilo kakvih drugih instrumentalnih solista. To je bilo nešto nečuvano, potpuno novo, čak ponešto drsko. Kakva uobraženost! Kakva taština! Kao da je rekao:

⁶⁷ Pismo Pierreu Wolffu, 2. svibnja 1832; *Letters of Franz Liszt*, La Mara (ur.), prev. Constance Bache, pretisak: New York: Haskell House, 1968, 8.

⁶⁸ Kenneth HAMILTON: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, 2008, 235. Rečenica citirana iz Reinecke potječe iz: Adrian WILLIAMS: *Portrait of Liszt: By Himself and His Contemporaries*, Oxford: Clarendon Press, 1990, 145. Prikaz citiran u br. 58, otkrivajući Liszta i njegove stare trikove osam godina nakon bakalaureatskih pisama, potvrđuje ovu stavku.

⁶⁹ *The Virtuoso Liszt*, 69.

⁷⁰ *Ibid.*, 76.

‘Sve što trebate sam ja. Slušajte samo mene – ne trebate nikoga drugoga’. Zatim, ta ideja da se mala pozornica podigne u samom središtu dvorane kao otočić usred oceana, kao prijestolje visoko iznad glava gomile odakle će izliti moćne struje zvukovlja. A tada, kakvu li je glazbu odabrao za svoje programe: ne samo klavirske komade, vlastite, što je njegov pravi *métier* – ne, to ne bi moglo zadovoljiti njegovu bezgraničnu uobraženost – on je morao biti i orkestar i ljudski glasovi. Uzeo je Beethovenovu *Adelaidę*, Schubertove pjesme – i usudio se zamijeniti muške i ženske glasove i svirati ih samo na klaviru! Uzeo je velika orkestralna djela, uvertire, simfonije – i svirao ih je također, sve sâm, umjesto cijeloga orkestra, bez ičije pomoći, bez zvuka ijedne violine, francuskoga roga, bubnjeva! I to u tako ogromnoj dvorani; kakav čudan svat!«⁷¹

U nešto ranijim uspomjenama (*Imperijalna škola prava prije nekih četrdeset godina*) Stasov se prisjeća da se nakon prve točke na programu, uvertire *Wilhelmu Tellu*, Liszt »hitro prebacio na drugi klavir koji je gledao na suprotnu stranu. Tijekom čitavoga koncerta upotrebljavao je ove klavire naizmjenice za svaki komad, gledajući prvo jednu, a zatim drugu polovicu dvorane«. ⁷² Stasov je sjedio kraj Glinke i načuo njegov razgovor prije koncerta. Kada je jedna plemenita dama, Madame Palibina, upitala Glinku je li već prije čuo Liszta, Glinka je odgovorio da ga je čuo prethodne večeri u jednom aristokratskom salonu.

»Pa, onda, što mislite o njemu? Upitala je Glinkina nametljiva prijateljica. Na moje zaprepaštenje i ogorčenje Glinka je bez ikakva oklijevanja odgovorio da je Liszt katkada svirao veličanstveno, kao nitko na svijetu, no drugi put nepodnošljivo, vrlo afektirano, razvlačeći tempa i dodavajući djelima drugih, čak i onima Chopina, Beethovena, Webera i Bacha, mnogo vlastitih ukrasa koji su često bili neukusni, bezvrijedni i besmisleni. Bio sam apsolutno skandaliziran! Što?! Kako se samo usuđuje neki ‘osrednji’ ruski glazbenik, koji dosad sâm nije napravio ništa naročitoga [N. B.: Do tada je Glinka napisao obje svoje opere], govoriti na taj način o Lisztu, velikom geniju za kojim je poludjela čitava Europa! Razbjesnio sam se. Činilo se da ni Madame Palibina nije u potpunosti dijelila Glinkino mišljenje, jer je osmjehujući se primijetila: ‘Allons donc, allons donc, tout cela ce n’est que rivalité de métier!’ [Ma hajte molim vas, sve je to samo profesionalni rivalitet!] Glinka se smijuljio i sliježući ramenima odgovorio: ‘Pa, možda je tako’.⁷³

I tako, ako je Liszt znao dovoljno da oda priznanje, ili barem polaska, novim romantičkim idealima, njegovo javno odobravanje i njegova savršena i neukrotiva virtuoznost nastavljali su ih ugrožavati. Čak i nakon njegove *istinske* kapitulacije pred dobrim ukusom, kada se povukao s koncertne pozornice da bi se posvetio onome što se u to doba smatralo naročito plemenitom vrstom modernog sklada-

⁷¹ Vladimir V. STASOV: *Selected Essays on Music*, prev. Florence Jonas, New York: Frederick A. Praeger, 1968, 120.

⁷² *Ibid.*, 121.

⁷³ *Ibid.*, [malo prilagođen prijevod s ruskog na engleski].

nja, glazbenici s drukčijim poimanjem plemenitosti smatrali su ga prijetnjom. Liszt je postao simbolom opasnosti od masovne publike i onih koji su radili za nju – opasnost koju je njegovo komponiranje u očima nekih moglo predstavljati čak drašćnije nego njegovo sviranje klavira.

U kasnom 19. stoljeću glavnu prijetnju glazbenim idealistima više nisu predstavljali virtuozni nego skladatelji koji su glazbene vrijednosti podredili miješanim medijima: operni kompozitori, dakako, koji su kao i uvijek zapovijedali najvećom i najmanje diskriminatornom publikom, ali i oni – što je još gore – koji su pokušavali svoju instrumentalnu glazbu pretvoriti u opere bez riječi, kao što je to Liszt učinio u svojim simfonijskim pjesmama i programnim simfonijama. Bilo utjelovljeno u iskrivljenju teksta ili u iskrivljenju medija, stvarno iskrivljenje kojega su se bojali izbirljivi bilo je iskrivljenje ukusa i običaja, koje je čuvarima dobrog ukusa izgledalo poput iskrivljenja puti. U početnoj korespondenciji između Brahmsa i Josepha Joachima pridjev »listovski« (»Lisztisch«) bio je već šifriran naziv. U jednom je pismu Joachim napisao Brahmsu o jednom pasažu što ga je Brahms napisao: »Es bleibt mir häßlich – ja verzeih's – sogar Lisztisch!« (»Izgleda mi odvratno – i, oprosti – čak listovski!«).⁷⁴ Ili, uzmite Brahmsa koji 1869. piše Clari Schumann:

»Jučer je Otten [G. D. Otten, dirigent Hamburške filharmonije] kao prvi uveo Lisztova djela u pristojni koncert: »Loreley«, pjesmu, i Bürgerovu »Leonore«, s melodramatskom pratnjom. Potpuno sam se razbjesnio. Očekujem da će prije nego što završi zima donijeti i drugu simfonijsku pjesmu. Bolest se sve više širi i u svakom događaju povećava magareće uši, kako publike, tako i mladih skladatelja.«⁷⁵

Ova dijagnoza društvene patologije (ili ono što je kasniji anti-listovski križar nazvao »nazadovanje slušanja« – »Regression des Hörens«)⁷⁶ postala je prilično otvorena među brahmsovcima, među kojima je znameniti kirurg Theodor Billroth bio egzemplarna figura. Pišući skladatelju nakon izvedbe Brahmsove prve simfonije, Billroth je dao da do izražaja dođe nova aristokracija obrazovanja (*Bildung*) – ona odgojenosti, ukusa i kulture – ili je to bila samo stara Lisztova aristokracija osrednjosti?

»Zaželio sam poslušati je sasvim sâm, u mraku, i počeo shvaćati privatne koncerte [bavarskog] kralja Ludwiga. Svi ti priglupi obični ljudi koji te okružuju u koncertnoj

⁷⁴ 19. travnja 1856; *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I (1908; Kessinger Legacy Reprints [Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2010]), 126. Zahvaljujem za uputu Styri Avins i Robertu W. Eschbachu.

⁷⁵ Citirano u: Michael MUSGRAVE: *A Brahms Reader*, New Haven: Yale University Press, 2000, 95.

⁷⁶ Vidi Theodor Wiesengrund ADORNO: Über den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens, *Zeitschrift für Socialforschung*, VII (1938). I u čestim pretiscima; na engleskom dostupno u: On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening, u: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, J. M. Bernstein (ur.), prev. Anson Rabinbach, Wes Blomster, Thomas Levin, Gordon Finlayson, Nicholas Walker i Peter Dews, London-New York: Routledge Classics, 2001, 29-60.

dvorani i od kojih u najboljem slučaju možda pedesetak njih ima dovoljno pameti i umjetničkog osjećaja da pri prvom slušanju shvati bit takvoga djela – a da ne govorimo o razumijevanju; sve me to unaprijed smućuje.«⁷⁷

Billroth pripada opirućoj liniji koja je dobivala na snazi kako se ulazilo u 20. stoljeće: modernističkoj liniji koja je pomogla u stvaranju one proslavljene Velike Podjele između umjetnosti i masovne kulture.⁷⁸ Ona prolazi preko Schönberga, za kojega »ako je nešto umjetnost onda to nije za sve, a ako je za sve onda to nije umjetnost«⁷⁹ – i ide svojim putem do naklonosti Adorna, Dwighta Macdonalda i drugih koji su inzistirali na tome da se umjetnost 20. stoljeća identificira stvaranjem elitnih potreba, što će reći potreba za izdvajanjem. Liszt je sa svojim velikušnim i otvorenim impulsom da uključi sve i svakoga tom projektu stvorio mnoge probleme.

Kako je linija društvenog otpora prolazila dvadesetim stoljećem postajala je sve prodornija, kulminirajući u izjavama za koje smo kao uzorak uzeli one Rosena i Brendela, saveznika u snobizmu, unatoč njihova hinjenog neslaganja o Lisztu. Charles Rosen nije nikada tvrdio da je povjesničar (što zna svatko tko je pročitao uvod u *The Classical Style*), ali potreban je velik nehaj spram povijesti ako se ustvrdi, kao što je on učinio, da je »'dobar ukus' prepreka razumijevanju i procjeni 19. stoljeća, kada je ustvari dobar ukus bio izmišljotina 19. stoljeća«. Bio je to izum građanstva 19. stoljeća koje je težilo kraljevskom položaju – Billrothâ koji su željeli postati Ludwizi; kirurga koji su željeli biti kraljevi.

VIII.

U sadašnjem stanju izrođivanja linija dobrog ukusa srozala se do naklonosti Jacka Sullivana, znanstvenika o književnosti i samoproglasaenog muzikologa.⁸⁰ Njega su onog istog dana kada sam skicirao paragraf koji sada citirate citirali u *New York Timesu* kako se žali u programskoj knjižici Carnegie Halla na standardnu verziju *Varijacija na rokoko temu* za violončelo i orkestar P. I. Čajkovskog, koju je nakon premijere 1877. na zahtjev skladatelja revidirao Wilhelm Fitzenhagen, te kojemu je djelo posvećeno i koji ga je praisveo. Pod dojmom da su originalnu verziju trebali izvesti Yo-Yo Ma, Valerij Gergijev i Marijinski orkestar, te parafrazirajući pismo izdavača Čajkovskome, Sullivan je prigovorio da je Fitzenhagen uzeo Čajkovskijev

⁷⁷ Billroth Brahmsu, 10. prosinca 1876; *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters from a Musical Friendship*, prev. Hans Barkan, Norman: University of Oklahoma Press, 1957, 41.

⁷⁸ Usp. Andreas HUYSEN: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

⁷⁹ New Music, Outmoded Music, Style and Idea (1946), u: *Style and Idea*, Leonard Stein (ur.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985, 124.

⁸⁰ Vidi: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Sullivan_\(literary_scholar\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Sullivan_(literary_scholar)).

»blago konstruiran neo-klasicistički komad i 'poviolončelio' ga za svoje vlastite ekshibicionističke ciljeve.«⁸¹ Otrcane li oštre kritike, doista; kao što je to i ton društvenog izrugivanja koje fraza 'poviolončeliziran' (poput 'uparadiran' ili 'fiškaliziran') zamišlja da će izraziti.

Ustvari, kao i svaki virtuoz koji drži do sebe, Yo-Yo Ma je odsvirao Fitzenhagenovu verziju koja je sadržavala sve pasaže (kao što su znamenite oktave pri kraju) koje su od *Varijacija* napravile trajni koncert umjesto rijetkosti što je bio u vrijeme života Čajkovskog. »Pa, tko bi bolje odsvirao nešto 'poviolončelizirano' nego gosp. Ma«, napisao je oštri izvjestitelj *Timesa* (James Oestreich, glazbeni urednik novina), očitujući glupost klasnih ratnika s dobronamjernom strijelom kontrirajućeg lošeg ukusa.⁸² Dok sam se smijuljio, pomišljao sam na Charlesa Baudelairea i njegovu besmrtnu dosjetku: *Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire* (Ono što je opijajuće u lošem ukusu, to je aristokratski užitak u nedopadanju).⁸³ I prisjetio sam se bravuroznog izazova Williama Gassa, romanopisca, kritičara i vrhunskog gundala, u njegovu besmrtnom članku »What Freedom of Expression Means, Especially in Times Like These« (Što znači sloboda izražavanja, osobito u vremenima poput ovih):

»Živjeti slobodno, to je težak život, ali to je život koji dopušta da život bude. To je izbor i cijena izabiranja: živjeti gdje mogu, oblačiti se kako mi se sviđa, izabrati svoju suprugu i okupiti svoje vlastite drugove, ponositi se i uživati u svojim mišljenjima i zanimanjima, nositi drukčije svoje žalovanje, uživati u svojem vlastitom lošem ukusu i u dimu svojeg vlastitog ognjišta, kazivati ti kamo da ideš dok pažljivo razgledam kartu koju si mi zauzvrat poslao.«⁸⁴

Ono što ovu priču i popratno umovanje izdiže iznad digresije jest pismo u kojem je Fitzenhagen izvijestio Čajkovskog o prvoj izvedbi 'poviolončelizirane' verzije 1879. u Wiesbadenu. »Proizveo sam 'furore'«, uvjeravao je skladatelja. »Pozvali su me tripot na pozornicu«. I tada je opisao reakciju jednog posebnog člana publike: »Liszt mi je rekao: 'Očarali ste me! Sjajno ste svirali.' A u pogledu Vašega

⁸¹ Za one koji su radoznali, na ruskome je »poviolončeliti« обвиолончелить (*obviolončelit'*); vidi: Pjotr Ivanovič Jurgenson Čajkovskom, 3. veljače 1878: »Противный Фитценхаген! Он непременно желает свою виолончельную пьесу переделать, обвиолончелить и говорит, что ты ему дал полную мочу. Господи! Чайковский реву et corrigé par Fitzengagen!!« (Taj strašni Fitzenhagen! On silno želi preraditi tvoj komad za violončelo, želi ga poviolončeliti i kaže da si mu ti dao punomoć. Gospode! *Chajkovsky revu et corrigé par Fitzenhagen!!* – Čajkovski prerađen i korigiran od strane Fitzenhagena!!). P. I. ČAJKOVSKI: *Perepiska s P. I. Yurgensonom*, sv. I, Moskva-Lenjingrad: Muzgiz, 1938, 178.

⁸² James OESTREICH: Carnegie Echoes of 1891: With Tchaikovsky? Sure, *New York Times*, 7. listopada 2011.

⁸³ Charles BAUDELAIRE: *Fusées* (1867), br. XVIII.

⁸⁴ William GASS: *Life Sentences: Literary Judgments and Accounts*, New York: Alfred A. Knopf, 2012, 33-34 (kurziv Taruskinov).

djela primijetio je: 'No, napokon, eto prave glazbe!'«. ⁸⁵ Ističemo da je to bio šezdesetmogodišnji Liszt koji je ohrabrio Fitzenhagena na 'violončeliziranje', trideset godina nakon njegova povlačenja s koncertnog podija i gotovo četrdeset godina od bakalaureatskog pisma u kojem se javno odrekao »pasaža i kadenca koje [donose] aplauz glazbeno neobrazovanih, ali oskvrnjuju duh kao i tekst glazbe«. Sada, u miru, časni abbé izjavljivao je svoju solidarnost s pljeskačima.

Naposljetku, još nekoliko riječi o *Drugoj mađarskoj rapsodiji*. Da, naravno, to je Lisztovo glavno djelo. Bez njega on ne bi bio ono što jest u našoj mašti. Ali što je to što oni koji mu prigovaraju nalaze da je vrijedno prigovora? Zašto ga Brendel isključuje iz kategorije »djela koja nude i originalnost i dovršenost, velikodušnost i kontrolu, dostojanstvo i vatru«? Kad ga čujem kako se izvodi, zapanjen sam originalnošću s kojom Liszt oponaša cimbal, divim se prekrasno ostvarenoj (i »dovršenoj«) formi i odmjerivosti komada te ne mogu vidjeti gdje je nešto manjkavo u kontroli ili u dostojanstvu. Izrugivanje kojemu je izloženo, čak i od strane onih (poput Brendela) koji su uložili vrijeme i napor da njime ovladaju, čini se da je osobito svjež primjer antikazališne predrasude primijenjene na skladbu koja je postala test *par excellence* pijanistovih sposobnosti da odigra ulogu virtuozu, ulogu koja dostiže svoj zenit u takvih posebnih izvoditelja kao što su Rahmanjinov ili Horowitz ili Marc André Hamelin, koji mogu kao krunu cijelog komada dodati vlastitu nonšalantnu kadencu, a nonšalantnost znači istinski *lisztovsku* grješnu transcendenciju koja izluđuje glazbenike »koji teže«.

A ima i još nešto: poput plina (a, naravno, to i jest plin) *Druga mađarska rapsodija* pobjegla je iz svoje ambalaže i ulijepila se u popularnu kulturu – što je naposljetku samo mjesto sastanka s obzirom na to da je iz nje i proizašlo njezino nadahnuće (i to je, naravno, ono što joj protivnici predbacuju). Mnoga druga djela majstora 19. stoljeća imaju sličan izvor u glazbama za restorane i novačenja; pomislimo samo na sva ona Brahmsova finala – klavirske koncerte, koncerte za violinu, violinu i čelo, ili na klavirske kvartete. Poput Lisztove *Rapsodije*, oni su prilagodili zvukove ambijentalne glazbe posebnom području koncertne dvorane. No, za razliku od Lisztove *Rapsodije* oni nikada nisu bili ponovno uključeni i u onu okolinu. Lisztova *Rapsodija* živi u crtanim filmovima: svirali su je Mickey Mouse, Bugs Bunny te Tom i Jerry. Nju se čuje i *upotrebljava* u plesnim dvoranama; bila je na repertoaru svakog swing sastava. Ona je čak stalni posjetitelj sportskih arena: dobio sam informaciju preko Wikipedije da je Ernie Hays, orguljaš St. Louis Cardinalla, svirao *Drugu mađarsku rapsodiju* da bi signalizirao kako se bejzbolski bacač lopete Al Hrabosky (s nadimkom »Ludi Mađar«) zagrijavao prije nego što se pojavljivao kao bacač u smjeni tijekom 1970-ih. ⁸⁶ Ona se nalazi posvuda. Postoji čak i LP

⁸⁵ Citirano u: David BROWN: *Tchaikovsky: The Crisis Years 1874-1878*, New York: W. W. Norton, 1983, 121.

⁸⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No._2.

ploča sa snimkom *Rapsodije* mađarskog *fakelore* (pseudo-folklornog) ansambla iz komunističkog razdoblja, koja ju navodno vraća u »autentični« okoliš iz kojega nikada nije ni došla.⁸⁷

Je li to nešto što treba osuditi, nešto čemu se treba oduprijeti? Ili je ovo međusobno prožimanje umjetničkih i vulgarnih svjetova neminovan, možda čak i određujući znak Lisztove veličine? Pokušati poput Brendela očistiti Liszta od tih nepristojnih asocijacija zapravo znači krivo shvatiti njegovo mjesto u našem svijetu; ali i Rosen također gleda na vulgarnog Liszta s odbojnošću. Bilo bi bolje, prema riječima Kena Hamiltona, da »prigrlimo svoju vlastitu unutarnju *Drugu mađarsku rapsodiju*«. ⁸⁸ Svi mi imamo svoju i Liszt je to znao. Prihvatiti njegov poziv da se narugamo snobovskom »dobrom ukusu« moglo bi nam pomoći da ponovno potvrdimo i ponovno steknemo ukus – što će reći Mozartov ukus kako ga je definirao Haydn: naime, pouzdan smisao za ono što je dolično, i kada.

(preveo s engleskog: Stanislav Tuksar)

⁸⁷ *Gypsy and Folk Music of Hungary*, Orchestra and Chorus of the Hungarian State Folk Ensemble (Orkestar i zbor Mađarskog državnog folklornog ansambla), dir. Imre Csenki, Lajos Boross (Angel 65029; snimljeno na turneji u Parizu 1955. godine).

⁸⁸ Kenneth HAMILTON: Still Wondering if Liszt was Any Good, *New York Times*, 23. listopada 2011. (Arts and Leisure, 20-21).

Summary

LISZT AND BAD TASTE

It seems that of all the great composers, Liszt is the one most frequently accused of bad taste, but that somehow these accusations have never threatened his status among the great. Charles Rosen once suggested, the accusations in some sense and to some degree actually identify Liszt's particular position in the pantheon.

In following his main idea, the author offers a survey of historical formulations on the issues of taste, »good taste« and »bad taste« from Baroque to contemporary writings, using ideas displayed by Leopold Mozart, F. J. Haydn, Franz Liszt himself, Charles Rosen, Alfred Brendel, Marquis de Venosta, Stephen Menell, Giulio Mancini, David Hume, T.S. Eliot, Igor Stravinsky, François Ragueneau, J. L. Lecerf de la Viéville, Francesco Geminiani, Voltaire, D'Alembert, Immanuel Kant, Edmund Burke, Gillo Dorfles, Reynaldo Hahn, Artur Schnabel, Theodor Billroth and some others.

The notion of taste as an absolute standard – sanctioned by consensus of the capable (»men of sentiment«) – has persisted since the eighteenth century despite the rise of less intransigent definitions. Its persistence is attributable to the conviction, among the politically conservative, that »the agreement of cultivated people about what is good and beautiful was a force for the political cohesion of the community.«

Taste as axiomatic personal preference seems a bulwark of personal autonomy, a democratic or egalitarian notion. Once we postulate that taste is not a *simple* idea but a compound of sensibility and knowledge, it follows that a deficiency of taste can be the result of a deficiency in either of these categories. »From a defect in [sensibility,] arises a want of taste,« which is to say an inability to render any judgment at all; whereas »a weakness in [knowledge] constitutes a wrong or a bad [taste]«.

Aesthetic snobbery is always and only social snobbery in disguise. An indirect pleasure it may be, but snobbery is a powerful pleasure; snobbery is the sole compensation we receive for the loss of immediacy and naive pleasure that our critical judgment exacts from us (Burke). It amounts to an account and critique of aspirational »good taste,« which arises alongside aesthetic snobbery, the most quintessentially bourgeois of all snobberies, and might even be deemed tantamount to it.

It is not taste but »good taste« that conflates aesthetic and moral quality, and sits in judgment over them conjointly. Because it is the bastard child of snobbery, »good taste« requires the ever more exacting exercise of negative judgment. »Good taste« constructs spurious existential categories such as »kitsch«. As snobbery's surrogate, »good taste« is not only aspirational but also competitive. It gives one an incentive to expand the range of objects one can consign to outer darkness, so as to maximize one's »conscious pride and superiority«.

The ambiguous character of virtuosity and the ambivalent attitude towards it in Liszt's day on the part, not of audiences, surely, but of the newly professionalized class of tastemakers – what Liszt, in exasperation, called »the aristocracy of mediocrity.« This wry phrase is identified with »an increasingly influential middle-class cultural regime that wished to be purified of virtuosic display,« an aspiration called, straightforwardly enough, *virtuosophobia* (Gillen D'Arcy Wood). Hence one of the paradoxes of nineteenth-century musical reception that continues to haunt us in the twenty-first century is the simultaneous

denigration of virtuosity and fetishizing of difficulty. Thus, the dexterous overcoming of difficulty destroys the sublime effect and vitiates the awe that it inspires. The English critics who wrote about Liszt in the 1840s belittled or even deplored his »transcendent« virtuosity, associating it with triviality rather than with grandeur. The very act of transcendence was virtuosity's transgression – a transgression against the virtue of difficulty.

Of course, the *Second Hungarian Rhapsody* is a central work for Liszt; without it, he would not be what he is in our imaginations. But what do those who object to it find objectionable? When I hear it well played, I am amazed at the originality with which Liszt imitated the cimbalom, I marvel at the beautifully realized (and »finished«) form and pacing of the piece, and cannot see where it is deficient either in control or in dignity. The derision with which it is treated seems to be a particularly crisp instance of the anti-theatrical prejudice as applied to a composition that has become the test *par excellence* of a pianist's ability to enact the role of virtuoso.

And there is more: like a gas the *Second Hungarian Rhapsody* has escaped its container and leached out into the popular culture, since that is where its inspiration had come from. Many other works by nineteenth-century masters had a similar source in restaurant and recruitment music. Like Liszt's *Rhapsody*, they adapted the sounds of environmental music to the special precinct of the concert hall. But unlike Liszt's *Rhapsody*, they were never re-absorbed into the environment. Liszt's *Rhapsody* inhabits animated cartoons, it is heard, and *used*, in dance halls; it was in the repertoire of every swing band. It even haunts sports arenas. It is everywhere. Is this something to condemn, something to resist? Or is this interpenetration of the artistic and the vulgar worlds an ineluctable mark, perhaps the defining mark, of Liszt's greatness? To attempt to purge Liszt of these impolite associations is indeed to misunderstand his place in our world. To accept his invitation to flout snobbish »good taste« might help us re-assert, or recover, taste – namely, a reliable sense of what is fitting, and when.