

UVOD

Verovatno je studiju recepcije virtuožiteta u evropskoj instrumentalnoj muzici XIX veka najbolje započeti navođenjem sažete ali značenjem bogate enciklopedijske odrednice ser Džordža Grouva (Sir George Grove) iz 1889. godine:

Pojam italijanskog porekla, koji se koristi, više u inostranstvu nego u Engleskoj, za izvođače koji vladaju naročito tehničkom stranom svoje umetnosti. Pošto su takvi izvođači prirodno skloni ugađanju svojoj veštini na račun značenja koje je kompozitor zamislio, reč je zadobila i pomalo pogrdno značenje, u smislu pokazivanja samo radi pokazivanja. *Virtuosität* – ili virtuožnost, ako je to reč – jeste odlika virtuožnog sviranja.

Mendelson (Mendelsson) nikada nije svirao u pomenutom stilu, kao što ne sviraju ni Madam Šuman (Schumann) ni Joahim (Joachim). Bilo bi neumesno navesti one koji sviraju u tom stilu.¹

Činjenica da ser Džordž počinje isticanjem kontinentalne drugosti virtuožiteta (pojma i/ili prakse), određujući ga kao „pojam italijanskog porekla, koji se koristi više u inostranstvu nego u Engleskoj“, može se protumačiti i kao simptom nepovoljnog položaja virtuožiteta u evropskoj muzičkoj kritici s kraja XIX veka, usled opasnosti koju je navodno predstavljao: sklonosti „ugađanju svojoj [virtuožnoj] veštini na račun značenja koje je zamislio kompozitor“. Virtuožitet se ovde predstavlja kao inherentna suprotnost pojma *Werktreue*, ideala izvođačke prakse druge polovine XIX veka (i ne samo XIX veka) – poimanja muzičke izvedbe kao najvernijeg mogućeg *tumačenja* autorskih namera kompozitora koje su (navodno) sadržane u delu koje se izvodi; kasnije će o tome biti još mnogo reči. Virtuožitet ima i „pomalo pogrdno značenje“, obaveštava nas ser Džordž, istovremeno oslobađajući svake krivice Klaru Šuman (Clara Schumann) i Jozefa Joahima (Joseph Joachim) – dvoje najuglednijih i anti-virtuožnih virtuoza svog vremena.² Ostaje

¹ Grove 1889, 313. Pune bibliografske odrednice nalaze se u Dodatku II.

² Zbilja, Klara Šuman i Jozef Joahim se često navode kao zaslužni (između ostalih) za istorijski prelaz s virtuožiteta na interpretaciju. Vid. Borchard 1996. Taj prelaz je podrobno razmotren u Drugom poglavlju.

žal što je Grouv odoleo iskušenju da imenuje one koji „sviraju u pomenutom stilu“; nažalost, prevladala je viktorijanska diskrecija.

Grouvovo nepovoljno mišljenje o virtuozerstvu nikako nije bilo ni usamljeno, ni kratkog veka, barem na području leksikografije muzike. Na primer, pedesetak godina kasnije, Erik Blum (Eric Bloom) napisao je u svom „Muzičkom rečniku za laike“ (*Everyman's Dictionary of Music*) da je virtuozerstvo „vid [muzičke] izvedbe uz potpuno vladanje tehnikom“, ali se „često koristi u pogrđnom smislu, kao da izvođač ne pokazuje nijedan drugi kvalitet“. ³ Još petnaestak godina kasnije, Vili Apel (Willi Apel) i Ralf T. Danijel (Ralph T. Daniel) izneće sličan stav u svom izdanju „Harvardskog sažetog rečnika muzike“ (*Harvard Brief Dictionary of Music*), određujući „virtuoza“ kao „izvođača koji se odlikuje tehničkom veštinom“ ali i dodajući da se taj „izraz ponekad koristi i kao pogrđna odrednica za onoga koji se odlikuje samo veštinom, bez srazmernog razumevanja i muzičkog ukusa“. ⁴ Očito, pedeset godina posle Grouvovog upozorenja njegovim britanskim čitaocima na opasnosti virtuozerstva, osećaj kojim se ser Džordž rukovodio bio je još tu – bojazan da svojim prikazivanjem tehnike, virtuozerstvo ugrožava istinski muzički izraz ili, drugim rečima, da virtuozer zasenjuje kompozitora i njegove autorske namere kao legitimni predmet muzičkog stvaralaštva i izvedbe.

Izvori iz kontinentalne Evrope s kraja XIX i početka XX veka suštinski se ne razlikuju. Tako se, na primer, Ernst Bihen (Ernst Büchen) u svom „Rečniku muzike“ (*Wörterbuch der Musik*) iz 1953. poziva na autoritet ni manje ni više nego Riharda Vagnera, ne bi li oslikao „fatalni prizvuk“ virtuozerstva:

Samo onda kada tehnička, manuelna veština postane sama sebi cilj, izraz „virtuozerstvo“ dobija fatalan prizvuk. „Istina, ima raznih virtuoza; ima među njima pravih, zbilja velikih umetnika; oni duguju svoj ugled najzanosnijim izvođenjima najplemenitijih muzičkih kreacija najvećih majstora.“ (R. Vagner) ⁵

Još ćemo se vraćati i na Vagnera; ovde je, pak, dovoljno uočiti da nam svojom primedbom da postoje i neki *izuzetni* virtuozeri, koji zbilja jesu pravi, veliki umetnici, Vagner jasno poručuje da većina virtuoza to zapravo nije. Oni virtuozeri koji se po Vagnerovom i verovatno Bihenovom mišljenju ne kvalifikuju kao „veliki umetnici“ nisu pomenuti (možda i tu zato što bi to bilo „neumesno“, da parafraziramo Grouva), ali su nepovoljne implikacije sasvim jasne.

³ Bloom 1946, 645.

⁴ Apel i Daniel 1960, 333.

⁵ Büchen 1953, 553.

Raniji nemački izvori prenose slične stavove, ponekad i znatno snažnije i izričitije. Tako, na primer, „Enciklopedija objedinjenih muzičkih nauka ili Sveukupni rečnik muzičke umetnosti“ (*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*) iz 1835–42. uticajnog estetičara Gustava Šilinga (Gustav Schilling), sa šest tomova i dodatkom, jedan od temelja nemačke muzičke leksikografije XIX veka, sadrži i podužu – i veoma oštru – odrednicu o „virtuožu“ (*Virtuos*). Mada Šiling priznaje – nerado – da bi bez virtuožiteta uživanje u muzici bilo gotovo nemoguće, veći deo odrednice je otvoren napad na, po njegovom mišljenju, isprazno „mehaničko“ pokazivanje svojstveno savremenom virtuožitetu:

Dobro znamo da je ovo naročito učestalo u naše vreme i da je blještavilo naše instrumentalne muzike jedini aspekt virtuožiteta u kojem se prikazuje toliko polu-školovanog mehaničkog umeća.⁶

Shodno tome, nastavlja Šiling, samo retko kada današnji virtuozi dostižu istinsku umetničku veličinu:

Zapravo, mora se priznati da čak i najuspešniji majstori izuzetno retko postižu zbilja umetničku izvedbu i da sva vrednost njihovog truda počiva u sve većem savladavanju mehaničkog.⁷

Stari bi se majstori, poput Betovena, zaključuje Šiling, zapanjili kada bi čuli u šta su se pretvorile njihove kreacije u rukama jednog Viotija (Viotti) ili Klementija (Clementi). Ali, kako Šiling naglašava, ne bi to bilo prijatno iznenađenje: „stari majstori bi se zapanjili, ali ne baš prijatno, kada bi videli u šta se pretvorila njihova plemenita, divna umetnost“.⁸

Ali kada se okrenemo ranijim izvorima, izvorima iz XVIII veka, stičemo sasvim drugačiju sliku. Najraniji poznati leksikon u kojem se pominje virtuožitet jeste „Rečnik muzike“ (*Dictionnaire de musique*) Sebastjena d' Brosara (Sébastien de Brossard) objavljen u Parizu 1703. godine. Iako Brosar nije uvrstio posebne odrednice ni o virtuožitetu ni virtuožu, oba termina se pominju u odrednici pojma *virtu* (*virtù*), njihovog zajedničkog etimološkog korena. Međutim, njegova široka i neutralna objašnjenja tih pojmova daleko su od naših, pa čak i Grouvovih i Šilincovih shvatanja:

⁶ Schilling 1840, 781.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid, 782.

Na italijanskom, ovo nije samo ono umeće Duše koje nas čini bogougodnima i tera da postupamo u skladu sa zdravim razumom, već i ona nadmoć genija, veštine ili kompetencije usled koje uspevamo, bilo u teoriji ili praksi lepih umetnosti, bolje od drugih, koji se takođe trude koliko i mi.

Iz ovoga su Italijani izveli prideve *VIRTUOSO* ili *VIRTUDIOSO* (u ženskom rodu *VIRTUOSA*), koji se često koriste čak i kao imenice za nazivanje i hvalu onih koje je Proviđenje obdarilo takvim umećem ili nadmoći. Tako, po Italijanima, odličan slikar ili vešt arhitekta jeste *VIRTUOSO*: ali, ovaj lepi epitet oni češće i preciznije dodeljuju odličnim muzičarima, češće onima koji se bave teorijom ili komponovanjem u muzici, nego onima koji vladaju drugim umetnostima. Prema tome, njihovim jezikom jednostavno reći da je neki čovek *VIRTUOSO* gotovo uvek znači da je on vrstan muzičar. U našem jeziku postoji samo reč *ILLUSTRE* koja grubo odgovara italijanskoj reči *VIRTUOSO*; reč *VIRTUEUX* još uvek nije stekla ovo značenje, barem ne u ozbiljnom govoru.⁹

Prema tome, do Brosarovog doba – početka XVIII veka – očito je već uspostavljena veza između virtuoiziteta i muzike (iako Brosar pominje i druga, vanmuzička značenja), ali ne i veza sa muzičkim izvođaštvom koju virtuoizitet ima za nas, pošto ga on prevashodno vezuje za teoriju muzike i komponovanje. Međutim, ovde je najvažnije to što Brosar uopšte ne deli ni Šilingovu ni Grouvovu bojazan ni podzrenje o kojima je gore bilo reči – za njega je virtuoizitet, sasvim jednostavno, umeće.

Brosarov leksikon bio je prvi veliki rečnik muzičkih izraza, ali su ubrzo usledila još dva jednako važna izdanja: „Ključ riznice velike umetnosti muzike“ (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*) Tomaša Baltazara Janovke (Tomáš Baltazar Janovka) iz 1701. i „Muzički leksikon ili Muzička biblioteka“ Johana Gotfrida Valtera (Johann Gottfried Walther) iz 1732. godine. Po oceni Džejmsa B. Kuvera (James B. Coover), sa ta tri leksikona nastaje moderna leksikografija muzike.¹⁰ Dok Janovka nije uvrstio odrednicu o virtuoizitetu, Valterova odrednica pojma „virtu“ prati Brosarovu, ali i naglašava inovativni aspekt virtuoiziteta, i u teoriji i u izvođaštvu: „Virtu [*ital.*] označava nečiju muzičku sposobnost da nadmaši sve druge, bilo u teoriji ili u praksi“.¹¹ Dva glavna engleska izvora tog vremena nude istu sliku: odrednica „virtu“ u „Muzičkom rečniku“ (*Musical Dictionary*) Džejmsa Grasinoa (James Grassineau) iz 1768. zapravo je prevod Brosarovog rečnika na engleski,¹² dok Efraim Čejmbers (Ephraim Chambers) u svojoj „Ciklopediji: Ili, Sveukupnom rečniku umetnosti i nauka“ (*Cyclopædia: or, An Universal Dictionary*

⁹ Brossard 1982, 223–24.

¹⁰ Coover 2001, 310.

¹¹ Walther 1732, 638.

¹² Grassineau 1769, 330.

of Arts and Sciences) iz 1786. definiše pojam „virtuoz“ kao „italijanski pojam, od nedavno uveden i u engleski jezik, koji označava čoveka obdarenog znatiželjom i obrazovanjem; ili onoga ko voli i unapređuje umetnosti i nauke“.¹³

Prema tome, i u značenju i u recepciji, virtuozi je očito doživeo suštinsku promenu od svog prvobitno neutralnog značenja u Brosarovom „Rečniku“ do Šilingove i Grouvove kritike – od veštine i vladanja teorijom muzike, komponovanjem, ili drugim poljima, do vladanja izvođačkom tehnikom u muzici, sklonosti ka ispraznom pokazivanju i sveukupnom nedostatku izražajnosti. Svakako, rečnike, enciklopedije i leksikone ne treba shvatati kao sasvim neutralne izvore objektivnog znanja: većina leksikografa nastoji ne samo da prenese znanje, nego i da ga utvrdi i nametne. Međutim, promena u shvatanju i recepciji virtuozieta bila je, kao pojava, šira od leksikografije muzike: do 1800. i nadalje, virtuozi je svuda nailazio na sve više podozrenja i neprijateljstva, naročito u muzičkom novinarstvu, koje je tada bilo u naletu.¹⁴ Prema tome, rastuće neprijateljstvo spram virtuozieta koje ovde vidimo u muzičkoj leksikografiji XIX veka bilo je samo odraz jedne šire tendencije.

Svrha ove studije je da dokumentuje, protumači i razume tu tendenciju.

Pregled postojeće naučne literature o recepciji virtuozieta

„Virtuozi bi morao da bude jedna od tema današnjice“, napisao je Džim Samson (Jim Samson) u svojoj knjizi „Virtuozi i muzičko delo: Listove Transcendentalne etide“ (*Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*). Samson dalje navodi niz razloga zašto bi trebalo da se pozabavimo virtuozieta:

On u žižu pažnje postavlja ključna pitanja o odnosu izvedbe prema tekstu i stoga i o granicama do kojih možemo išta korisno reći o muzičkim delima a da ne govorimo i o njihovoj izvedbi – činu izvođenja. On osvetljava izvođaštvo, potcunjeno u istoriji muzike [...] A takođe i izvođača, pojedinca u potrazi za nekom vrstom ličnog ispunjenja, ali i učesnika u široj praksi, s prećutnim i nepisanim obavezama i odgovornostima.¹⁵

¹³ Chambers 1786, 1136–37.

¹⁴ Jander 2001: „S procvatom opere i instrumentalnog koncerta krajem XVIII veka, pojam ‘virtuoz’ (ili ‘virtuoskinja’) počeo je da označava violiniste, pijaniste, kastrate, soprane itd. koji su negovali solističke karijere. U isto vreme, zadobio je i nove nijanse značenja, s promenom stavova spram često egzibicionističke nadarenosti izvođača. Tokom XIX veka, ti su se stavovi još više zaoštrili“. O rastućem neprijateljstvu spram virtuozieta krajem XVIII veka pisali su i Monika Štegmán (Steegmán 1982), Kristijan Kaden (Kaden 2004) i Sesil Reno (Reynaud 2005).

¹⁵ Samson 2003, 4.

Samson je svakako u pravu kada tvrdi da je izvođaštvo potcenjeno u istoriji muzike, kao što je, možemo dodati, i u muzikologiji. Naravno, kao što je i Samsonu sasvim jasno, ovde je širi problem usredsređivanje muzikologije uglavnom na kompozicije (odnosno, dela) kao istoriju muzike, umesto na izvođaštvo kao istoriju muzike; drugim rečima, po Samsonovom stanovištu, muzikologija se već predugo usredsređuje na kompozitore umesto na izvođače kao glavne protagoniste istorije muzike. A, kao što, između ostalog, pokazuje i ova studija, veza virtuožiteta sa izvođaštvom ne samo što čini virtuožitet za muzikologiju predmetom vrednim proučavanja, nego je bila i ključan razlog srozavanja položaja virtuožiteta u kritičkom mišljenju, upravo zbog istorijskog potcenjivanja izvedbe i usredsređivanja na komponovanje, što i Samson primećuje. Takođe, kao što je posebno pokazano u Trećem poglavlju, početkom i sredinom XIX veka, virtuožitet se odnosio ne samo na izvedbu, nego i na komponovanje, s dalekosežnim posledicama po kritičku recepciju onih dela koja su bila smatrana virtuožnim. Zbog svih tih a i drugih razloga, muzikologija bi trebalo da poslušna Samsonov poziv. Međutim, to se još nije dogodilo, pošto je do sada o virtuožitetu u muzikologiji iznenađujuće malo pisano, s obzirom na obimnost i složenost teme.¹⁶ Zapravo, ova knjiga je prva velika studija kritičke recepcije virtuožiteta u instrumentalnoj muzici uopšte, a ne samo pojedinih virtuoza i njihovih dela sa samo kratkim osvrtom na virtuožitet (kao što je to Samsonova knjiga), ili uopštenija studija virtuožiteta u većem broju nemuzičkih kulturnih praksi, kao što je „Krešendo virtuoza“ (*Crescendo of the Virtuoso*) Pola Mecnera (Paul Metzner) ili „Virtuožitet u devetnaestom veku“ (*Virtuosity in the Nineteenth Century*) Suzan Bernstin (Susan Berstein), o kojima će u nastavku još biti reči. Postojeće studije recepcije instrumentalnog virtuožiteta kao takvog dostupne su u desetak eseja, članaka i poglavlja, koji su ukratko predstavljeni u nastavku. Pregled koji sledi je u nekoj meri neizbežno selektivan, pošto obuhvata samo studije virtuožiteta kao takvog, a ne studije pojedinih virtuoza i njihove recepcije, kao što je, na primer, Samsonova dragocena studija recepcije Šopena (Chopin). Ali i o tim studijama će svakako biti reči u narednim poglavljima, tamo gde za to bude razloga.

Najvažnija monografija je Samsonov „Virtuožitet i muzičko delo“. Njen podnaslov ukazuje na njeno usredsređenje na konkretna muzička dela – Listove *Transcendentalne etide* – ali Samsonov delokrug je znatno ambiciozniji: on pokriva

¹⁶ Hajnc fon Leš (Heinz von Loesch) je ukratko pisao o problemu virtuožiteta u Loesch 2004. Po njegovom tumačenju, muzikologija je zanemarila virtuožitet zbog njegove veze sa izvođaštvom; u Drugom poglavlju, videćemo kako je ta veza svakako odigrala važnu ulogu u opadanju položaja virtuožiteta u kritičkoj recepciji početkom i sredinom XIX veka.

teme od povesti pijanizma krajem XVIII i početkom XIX veka, njene kulturne okolnosti, do složenog odnosa virtuoiziteta (i njegove recepcije) u XIX veku i filozofije idealizma. Ipak, Samsona najviše zanima područje estetike XIX veka, tačnije estetičke problematike pojma muzičkog dela i njegovih složenih odnosa s virtuoizitetom u XIX veku:

Moja tvrdnja je da je virtuoizitet, mešajući se sa estetikom romantizma, proizveo dijalektički odnos sa sve jačim osećanjem za autonomno muzičko delo, uključujući i pitanja ukusa i ideologije, kao i oblika i dovršenosti.¹⁷

Sledeći uticajnu tezu Lidije Ger (Lydia Goehr) o „regulatornoj“ funkciji i položaju pojma dela u zapadnjačkoj estetici muzike oko 1800. godine,¹⁸ Samson uspostavlja dijalektički odnos između virtuoiziteta i (navodne) estetske autonomije muzike XIX veka (ili pojma dela kao njenog predstavnika), po kojem jedno ugrožava, pa čak i preti da uništi drugo. Međutim, ovaj dijalektički odnos se ne završava neizbežnom sintezom:

Određeni krugovi smatrali su virtuoizitet, usko povezivan s prikazivanjem i spektaklom, štetnim po muziku, kao sprečavanje, a ne omogućavanje pravog stvaralaštva. [...] Ta predstava, uklanjanje značenja ili označavanja, i dalje se mogla čuti u kontekstu virtuoiziteta u XIX veku. [...] Zbilja, u toj su se raspravi pomešala pitanja i iz metafizike i iz etike i estetike.¹⁹

Samsonov zaključak da je virtuoizitet „neka vrsta imanentne kritike pojma dela, kanona i zamisli apsolutne muzike“²⁰ potvrđuje da u tom dijalektičkom odnosu nije bilo sinteze: sama izvedbenost virtuoiziteta i čulna prolaznost postavljale su ga nasuprot estetičkog (ili esteticističkog) vrednovanja nutrine, inherentnog elementa estetske autonomije i pojma dela kao njenog predstavnika. Shodno tome, taj je sukob izazivao „porugu s kojom se virtuoizitet tako često susretao“, kao „višak ili dodatak, višak tehnike na račun izraza, detalja na račun supstance, čak (implicitno) lakoće na račun kvaliteta“.²¹ Ta predstava „viška tehnike na račun izraza“ naročito će doći do izražaja u Drugom i Trećem poglavlju. Samsonova ključna teza je da je virtuoizitet izazivao toliko neprijateljstva zato što se protivio estetskoj autonomiji muzike, preusmeravajući pažnju slušalaca sa dela na izvedbu

¹⁷ Samson 2003, 4.

¹⁸ Goehr 1992, posebno 89–119.

¹⁹ Samson 2003, 69–70.

²⁰ Ibid, 223.

²¹ Ibid, 85.

i upotrebljavajući (ili zloupotrebljavajući) muziku radi bogaćenja i slave pojedinih virtuozna.

Kao i Samson, u svojoj knjizi „Virtuozitet u devetnaestom veku“, Suzan Bernstin ukazuje na pretnju virtuoziteta i pojave virtuozna navodnoj čistoti estetski autonomnog umetničkog dela:

On je tvrdoglavo ukorenjen u materijalnosti i posebnosti. Virtuozna se izvedba nikada ne može odeliti od vremena i mesta svog nastanka; ona se odvija u temeljnom odnosu sa svojim instrumentom i sastoji od telesne veze s pozornicom, publikom i okruženjem. Figura virtuozna ukazuje se u materijalnim pojedinostima odeće, ličnog izgleda i harizme, imena, slave i novca.²²

Bernstin zaključuje da virtuozitet stoga „i proizvodi i razotkriva svakodnevne i materijalne uslove proizvodnje – potrebu, pohlepu, egoizam i proračunatost“.²³ Po njenom shvatanju, bojazan je da sama materijalnost virtuoziteta pretila da zagadi čistu nutrinu estetski autonomnog umetničkog dela, ali je ona zapravo samo razotkriva kao zabludu. Osim toga, kao što smo već videli u Šilingovoj kritici virtuoziteta, u virtuoznoj predstavi umetničko delo je iskorišćeno kao puklo sredstvo, bez stvaranja organske, izražajne veze sa suštinom dela:

U pukoj virtuoznosti, učinak se ostvaruje mehaničkim instrumentima i tehnikama, ne namernim izrazom transcendentnog subjekta. [...] „Loš“ virtuoz koristi ispraznu mehaničku tehniku i kvari delo, koje svojom izvedbom plagira.²⁴

Ta predstava muzike kao „izraza transcendentnog subjekta“ biće od velike važnosti za ovu knjigu. Prema tome, virtuozitet je u najboljem slučaju problematičan utoliko što se čini neizbežno ukorenjenim u telu, instrumentu, u telesnome, pojedinačnome. Još gore, čini se kao da muziku kao estetski autonomnu umetnost potčinjava nekoj sporednoj svrsi, samopokazivanju; na taj način on narušava estetsku autonomiju muzike, utoliko što po jednom od svojih glavnih preduslova estetski autonomna muzika mora biti sama sebi svrha. Međutim, najgore od svega je to što virtuozitet uopšte ne podrazumeva nikakvu estetski autonomnu muziku, drugim rečima, nikakvu nutrinu, i odaje se ispraznom prikazivanju tehnike bez ikakvog „višeg“ razloga.

²² Bernstein 1998, 11.

²³ Ibid, 13–4.

²⁴ Ibid, 81.

Još nekolicina muzikologa je na sličan način kontekstualizovala istorijsku recepciju virtuoiziteta. Jedan od njih je Erih Rajmer (Erich Reimer), koji je istraživao pojam „pravog virtuoiziteta“ iz ugla nemačke estetike muzike s kraja XVIII i početka XIX veka: nasuprot vulgarnom prizemnom virtuoizitetu, pravi virtuoizitet postoji ne radi sebe samog, nego da bi verno izražavao duhovni sadržaj muzičkog dela.²⁵ Slično Rajmeru, Albreht Ritmiler (Albrecht Riethmüller) piše o istorijskoj recepciji virtuoiziteta kroz dihotomiju virtuoiziteta kao sredstva muzičkog izraza i autonomizovanog, odnosno, nekontrolisanog virtuoiziteta.²⁶ Pišući o Listu kao ote- lovljenju virtuoiziteta, Sesil Reno (Cécile Reynaud) tumači neprijateljstvo prema virtuoizitetu krajem XIX veka kao strah od „doslovno đavolske pretnje bezizražaj- nog virtuoiziteta koji mehanizuje muziku“.²⁷

Do sličnih zaključaka došli su i autori članka „Konzert i virtuoiz“ („The Concert and the Virtuoso“), Ričard Lepert (Richard Leppert) i Stiven Zenk (Stephen Zank). Lepert postavlja recepciju Lista, kao oličenja promena u kultur- nom položaju virtuoiziteta, u kontekst estetike muzike s početka XIX veka:

List je svirao u doba kada je estetika po prvi put definisana kao područje fi- lozofskog istraživanja i kada se o njoj, što se tiče muzike, naširoko rasprav- ljalo u časopisima objavljivanim širom Zapadne Evrope. Nije to mala stvar: po prvi put u istoriji Zapada, kulturni poredak umetnosti je preuređen tako da je muzika, ranije smatrana podređenom tekstualnim i vizuelnim umetnostima, izbila na vrh.²⁸

Slično Samsonu, i Lepert tumači ovo estetičko okruženje, njegovo vredno- vanje svojstva introvertnosti instrumentalne muzike, kao inherentno neprijatelj- ski orijentisano prema radikalnoj ekstrovertnosti i izvedbenosti virtuoiziteta. Ali, u istom pasusu, Lepert dodaje i jedan važan obrt: „Muzika je bila zvučno obeležje unutarnjeg života, a unutarnji je život bio obeležje građanskog subjekta, grom- ko najavljivanog, novoomišljenog i duboko idealizovanog ‘pojedince’“.²⁹ Značajno je to što Lepert ovde postavlja introvertnost muzike, koju su estetičari muzike s početka XIX veka cenili kao neizrecivu ali autentičnu, kao model subjektiviteta početkom XIX veka, koji je, pak, doživljavao kao nesvodiv ali slobodan. Prema tome, barem u jednom od svojih pojavačkih oblika, virtuoiz takođe fascinira kao

²⁵ Reimer 1996.

²⁶ Riethmüller 2001.

²⁷ Reynaud 2003, 109.

²⁸ Leppert i Zank 1999, 253.

²⁹ Ibid.

model ovog oslobođenog subjektiviteta *par excellence* – „doslovno otelovljenje ekstremnog individualiteta“.³⁰

U svojoj knjizi „List virtuoza“ (*The Virtuoso* Lisz), Dejna Guli (Dana Gooley) takođe posmatra Lista kao paradigmatičnog virtuoza, kao model radikalno slobodnog, herojskog subjektiviteta:

Virtuozitet se tiče pomeranja granica [...], granica onoga što se čini mogućim ili što posmatrač može da zamisli. Kada se izvrši taj transgresivni čin, granica se pomeri i međe mogućeg se nanovo iscrtavaju. Ako izvođač ne prekorači i novu, još dalju granicu, više se neće smatrati virtuoza [...]. Franc List ostaje suštinski virtuoza zato što je on stalno i naglašeno mobilisao, destabilizovao i nanovo uspostavljao granice.³¹

„Virtuoz List je zaista“, nastavlja Guli, „oduvek služio kao figura fantazija o svemoći: nad klavirima, ženama i koncertnom publikom“.³² Još ćemo se vraćati na ovo poimanje virtuoze svemoći (ne samo polne), naročito u Drugom i Četvrtom poglavlju. Takođe pišući o Listu, Džejms Devil (James Deaville) ga tumači kao ni manje ni više nego model političke emancipacije (građanskog) subjekta.³³ Shodno tome, virtuoza se slavi – ili se o njemu zapravo fantazira – kao o svemoćnom junaku, zato što postiže ono što se čini nemogućim i izvodi ono što se čini neizvodljivim; on je svačija manje ili više tajna fantazija slobodnog, neograničenog individualiteta.

Takođe, ta fantazija čini osnovu knjige Pola Mecnera (Paul Metzner), „Krešendo virtuoza“, koja je, uz „Virtuozitet u devetnaestom veku“ Suzan Bernstin, jedina veća studija virtuoze u XIX veku. Na pojedinim mestima, kao što je njego-va tvrdnja da su virtuozi XIX veka „ukazivali na put ka novoj transcendenciji, ne ka bilo kakvoj večnosti na nebu, već ka ovozemaljskoj budućnosti stalno rastućih mogućnosti, u kojoj, čini se, neće biti granice ničemu za šta bi se ljudsko telo, uključujući i mozak, moglo da obuči“³⁴ Mecner se približava Gulijevom tumačenju Lista kao oličenja javne percepcije virtuoza kao junaka. Ali, Mecnerova interesovanja pokrivaju znatno šire polje – virtuozitet u Parizu tokom XIX veka, široko određen (po Brosaru, mogli bismo dodati) kao tehnička izuzetnost u gotovo bilo kojem polju, za izvedbu i prikazivanje pred publikom.

³⁰ Leppert i Zank 1999, 259.

³¹ Gooley 2004, 1.

³² Ibid, 2.

³³ Deaville 2003.

³⁴ Metzner 1998, 255.