

**Драгана Јермић-Молнар**  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности

УДК: 14 Adorno T.W.:78.01  
*Прегледан рад*  
Примљен: 10. 11. 2011.

**Александар Молнар**  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет

## АДОРНОВА РАНА ТЕОРИЈА ДРУШТВА И МУЗИКЕ (1928-1934)

*Циљ аутора чланка је да конјекстуализује Адорнову рану теорију друштва и музике у његовом искуству Вајмарске републике и Треће рајха. Посебно је наглашен значај револуције у његовом првом нацрту социологије музике. На почетку овог периода, Адорно је покушавао да помири револуцију радничке класе са додекафонском револуцијом у музици (за коју је веровао да је искусио приликом студија у Бечу код Албана Берга). Али, његов став се променио крајем Вајмарске републике и почетком Треће рајха (Адорно је напустио Немачку у априлу 1934) и он је одвојио њихове две револуције, тврдећи да се револуција пролетаријата може промицати средствима “вулгарно трагичке” хорске музике (са новим стиховима). Исто је смањено примереним и за националсоцијалистичку револуцију у једном од последњих написа које је објавио пре емисије у Енглеску.*

Кључне речи: Адорно, револуција, друштво, музика, додекафонија, пролетаријат

\* \* \*

У Адорновом (Theodor Adorno) списатељству о музици постоји једна цезура, која одваја његов ране радове од зрелог опуса. По данас распрострањеном мишљењу, та цезура се састоји у “открићу” социологије музике и одређењу за изградњу једне свеобухватне социолошке теорије која би се бавила како елитном (“озбиљном”), тако и популарном (“лаком”) музиком. При том није спорно да је Адорнов пут ка изградњи социолошкомузичке теорије – а, могло би се додати, и ка бављењу социологијом уопште (с обзиром да се на почетку своје социолошке каријере Адорно и није бавио ничим другим до социологијом музике) – започео 1932. године, објављивањем чланка под насловом “О друштвеном положају музике“ у првом броју часописа *Zeitschrift für Sozialforschung* Института за социјална истраживања у Франкфурту на Мајни (којем Адорно у то време још није формално припадао). Чланак је требало да буде програмски – његов пандан био је у

истом броју објављени чланак Леа Левентала (Leo Lцwenthal) посвећен социологији књижевности – и да наговести интерес новопокренутог часописа за марксистичко проучавање феномена уметности. Ако је у неколико чланака објављених у периоду 1930-1932, још само наговештавао буђење интересовања за социолошки приступ музици,<sup>1</sup> чланком “О друштвеном положају музике“ Адорно је несумњиво поставио темеље за једну марксистичку социолошку теорију музике у друштву као “антагонистичком тоталитету”,<sup>2</sup> коју ће континуирано изграђивати до краја живота, закључно са другим издањем *Увода у социологију музике* (1968) и незавршеном *Естетичком теоријом* (1969) (упор. Sziborsky, 1979: 113).

Призна ли се централни значај међу Адорновим раним радовима чланку “О друштвеном положају музике“ онда би се цезура у његовом списатељству о музици морала повићи у 1932. годину, када је Адорно почео да се профилише као социолог музике и да гради социолошкомузичку теорију. Ипак, овај критеријум је исувише “академски” и не поклања довољно пажње суштинским разлозима за цезуру. И сам Адорно ће касније овај чланак називати “мојим првим већим социолошкомузичким нацртом” (Adorno, 2004г: 11602), очигледно претпостављајући да су и ранији радови из периода 1930-1932 имали социолошкомузички значај, иако “мањи”. Штавише, у *Уводу у социологију музике* Адорно ће изјавити да је интенционално избегавао да у међувремену прештампава овај чланак пошто је у њему заступао заступао превазиђено гледиште да је “сфера продукције [...] основа социологије музике попут сфере продукције у материјалном процесу живота” (Adorno, 2004е: 11900 и 11914): Адорново ново гледиште било је да основа социологије музике мора бити сам музички материјал, који претходи продукцији али независно од тога бива друштвено “посредован”. Међутим, основна теоријска претпоставка за фокусирање на музички материјал и потискивање “сфере продукције” у други план било је дистанцирање од ортодоксног марксистичког става о примату (револуционарне) праксе, чији је “продукција” била само један део. Због тога ће се у наставку изнети другачије мишљење, које цезуру помера у 1934. годину, тачније у пролеће 1934. године, када је Адорно морао да оконча напоре за глаткостовањем са новим режимом Трећег рајха, емигрира и започне докторске студије у Енглеској, надајући се наставку каријере у некој земљи англосаксонског света. Овај егзистенцијални обрат довео је до крупне про-

---

<sup>1</sup> Први наговештај може се пронаћи у Адорновом разговору са својим колегом, коуредником часописа *Anbruch* Ернстом Кшенеком (Ernst Křenek), који је 1930. публикован под насловом „Радни проблеми композитора. Разговор о музици и социјалној ситуацији“ (Sziborsky, 1979: 113).

<sup>2</sup> За Адорнов интелектуални развој иначе није била пресудна само филозофија марксизма, него и преостала два, у то време најпопуларнија учења модернистичке „културе контра-елите“ двадесетих година – психоанализа и додекафонија (Müller-Dohm, 2001: 66). У наставку излагања биће говора о утицају сваког од ова три учења на Адорнову рану социолошкомузичку теорију.

мене у самој Адорновој теоријској позицији: до покушаја да се изгради социолошка теорија која ће и даље бити марксистичка, иако ће се у потпуности еманциповати од императива револуционарне праксе.

### 1. Ајзлерово гледање на револуцију и музику

Проучи ли се боље чланак “О друштвеном положају музике“ доћи ће се до закључка да је у њему Адорну било мање стало до тога да уобличи прави “нацрт” једне посебне (марксистичке) социологије музике, а много више до тога да се позиционира према актуелној марксистичкој теорији револуционарне праксе – пре свега (имплицитно) према Лукачевој (Georg Lukács) теорији револуције и (експлицитно) према Ајзлеровој (Hanns Eisler) теорији револуционарне музике. Позиција коју је одабрао била је инспирисана жељом за компромисом између (марксизму сасвим несклоног, “буржоаског”) Шенберговог (Arnold Schoenberg) авангардистичког круга, којем је интелектуално и стилскомузички припадао, и немачког радничког покрета, који се и даље сматрао носиоцем и спроводиоцем у дело Марксовог (Karl Marx) завештања, али који се у оно време изнутра већ био поцепао по линији наклоности ка совјетском експерименту у Русији. Адорнова невоља била је у томе што је константно мешао фронтове: симпатисао је како авангардистички елитизам, тако и револуционарну бескомпромисност просовјетског радикалног крила немачког радничког покрета и осећао је одбојност како према совјетском експерименту, тако и према антисовјетској, реформски оријентисаној немачкој социјалдемократији. Превaziћи ове противречности био је немогући задатак који је Адорно поставио себи у чланку “О друштвеном положају музике“ због чега је и значај овог чланка далеко превaziлазио формулисање тек једног “нацрта” социологије музике.

Главнина Адорнове аргументације у овом чланку текла је на тлу марксистичке традиције “критике идеологије”: аксиом да друштво као “антагонистички тоталитет” заснован на подели рада постварује и фетишизује музику (као и све друге делатности духа, па, у крајњој линији, и сва испољавања људскости), дајући јој карактер робе, Адорно је формулисао под непосредним утицајем Лукачеве теорије постварења и форме робе (Müller-Dohm, 2001: 47). У књизи *Историја и класна свесћ* (1923) – која је снажно утицала не само на Адорна, него и на друге представнике Критичке теорије – Лукач је заступао став да је за сва зла овога света крива “подјела рада [која] кида сваки органски јединствени радни и животни процес” и покреће процес постварења (Lukács, 1977: 173). Кључно методолошко питање које је Лукач истакао у својој књизи (а које ће прогањати и Адорна до краја његовог живота) било је питање *дијалектике*: дијалектичко мишљење било је супротстављено грађанском јер је у сваком моменту који рефлектује препознавало цео тоталитет грађанског друштва као резултат процеса пост-

варења и фетишизације. Самим тим, Лукач није осећао никакву нелагоду да закључи како схватање “о фетишком карактеру робе у себи крије цијели историјски материјализам, цијелу самоспознају пролетаријата као спознају капиталистичкога друштва” (Lukács, 1977: 258). Експланаторни домети таквог закључка нису били велики, али то и није сметало Лукачевој теорији, пошто је њена права оштрица била усмерена ка пракси: Лукачева “дијалектика” – која ће касније по највише фасцинирати Адорна (упор. и: Schrader, 1986: 81) – конструисала је велики друштвени тоталитет како би га једним револуционарним ударцем могао збрисати пролетаријат као једини аутентични револуционарни субјект. Због тога је Лукачу највише било стало до тога да истакне како је већ куцнуо час коначне кризе капитализма, како репресивни тоталитет већ пуца услед иманентних антагонизама и противречности и да судбина еманципативне револуције сада зависи искључиво од идеолошке зрелости пролетаријата, од његове “класне свести” (Lukács, 1977: 134), која мора постати свесна свог историјског задатка. Друштвена улога уметности могла је бити сагледана само у овом контексту: она је могла бити апологетска (прикривајући предстојећи крах тоталитета) или револуционарно ангажована (припремајући револуционарни субјект да прихвати свој историјски задатак “докрајчивања” тоталитета). Прототип ангажоване уметности која доприноси развоју класне свести пролетаријата и поспешује револуционарно кретање за Лукача је, као уосталом и за Маркса, била Хајнеова (Heinrich Heine) poema “Шлески ткачи” (Lukács, 1977: 263).<sup>3</sup>

Лукачева позиција била је сасвим у складу са “пролеткултом”, који је био ухватио корена у СССР-у и који је, у музичком животу, већ током двадесетих година довео до афирмације захтева “за једном лакшом, једноставнијом, углавном вокалном гласбом у уској вези с актуалним политичким текстом, у рођењу ‘масовне пјесме’, у доминацији гласбе приступачне најширим масама радника и сељака, те у потпуној негацији великих, у својем језику конструк-

---

<sup>3</sup> На маргини вреди напоменути да је *Историју и класну свест* Лукач саставио од текстова који су почели да настају 1919. и којима је он започео ревизију своје ране, неокантовски конципиране естетичке теорије (1912-1918) у правцу большевичке ортодоксије, канонизоване у његовом *magnum opus* под насловом *Особености естетичке* (1963). Иако је Лукач касније инсистирао на дисконтинуитету своје естетичке мисли пре и после 1919, неки трагови континуитета ипак постоје. Тако је, примера ради, његово рано инсистирање на томе да је уметност “орган жеље за јединством” доживљене реалности којој аутономију гарантује управо усмереност ка изградњи – у тој реалности недостижне – *harmonia prestabilita* (Лукач, 1977: 6 и даље), у позној естетици нашло далеки ехо у оспоравању могућности уметности да буде утопична и да на било какав смисаони начин антиципира будућност (упор. Лукач, 1980: 310). Ако је *harmonia prestabilita* већ била недостижна “неуметничком карактеру капиталистичких друштава”, онда је уметност није могла пронаћи ни у (светлој) будућности, баш као ни у “исконски естетском ‘златном добу’ на почецима људског развоја (упор. Лукач, 1980: 87).

цији и апарату сложених форми. Ова је идеологија представљала правац тзв. ‘пролеткулта’, а на гласбеном се тлу концентrirала у Руском друштву пролетерских гласбеника (РАПМ). Осим ове дјеловала је додуше и група револуционарне интелигенције, која је покушавала повезати садржај нове умјетности с авангардним карактером умјетничких средстава, но у естетичким разрачунавањима оног доба није имала никакав одлучујући глас” (Lissa, 1977: 245). У немачком радничком покрету владала је слична ситуација: иако, наравно, није било никакве тоталитарне присиле на “пролеткулт”, и овде је највише пажње посвећивано компоновању и извођењу једноставне, борбене хорске музике која пролетаријат треба да мобилизује за скору револуцију. На авангардистичком противполу свакако најзанимљивију позицију заузимао је Ханс Ајзлер, који је био Шенбергов ученик и који је савременој пролетерској хорској музици прилазио као проблему који тражи адекватну теоријску припрему и осећај за реалне задатке времена. Његова је позиција била најатрактивнија за пет година млађег Адорна и чланак “О друштвеном положају музике“ има сасвим препознатљиве знаке настојања да се заузме позиција према Ајзлеровом схватању музике у капиталистичком друштву и револуционарне музике, која би требало да допринесе коначном превазилажењу капитализма и успостављању комунизма.

Након што је у Бечу 1923. завршио студије контрапункта и композиције код Арнолда Шенберга (са којим је већ током студирања дошао у сукоб због својих марксистичких ставова), Ајзлер се преселио у Берлин и ту развио не само успешну композиторску каријеру, него и запажен ангажман у дириговању радничким хоровима, али и списатељску и предавачко-пропагандну активност. Поред наступа са читавим низом радничких хорова, почетком 1928. Ајзлер се придружио и агитпроповској групи *Црвени меџафон*, што га је инспирисало на компоновање све смелијих хорских композиција, у којима је користио авангардистичка искуства стечена током студирања код Шенберга (*Песма о Коминтерни*, *Песма о солидарности*, *Песма о јединственом фронту* итд.). На другој страни, исте године настао је и чланак “О ситуацији модерне музике”, којим је Ајзлер започео да своју критику праксе повиновања модерних композитора диктату тржишта ставља у све шири друштвено-историјски контекст. Те идеје наишле су на јаку резонанцу у левичарским круговима у Немачкој и у наредним годинама Ајзлер их је додатно популаризовао на предавањима које је држао у разним пригодама. Напослетку, током серије предавања под насловом *Музика са сјановијшиа истјоријској мајеријализма* које је Ајзлер држао у фебруару и марту 1931. на Марксистичкој радничкој школи у Берлину (а крајем године и у Диселдорфу – одакле је проистекао накнадно публиковани веома значајан манускрипт под насловом “Градители једне нове музичке културе”), створен је и утицајан круг левичарских интелектуалаца

(Ернст Херман Мајер [Ernst Hermann Meyer], Волфганг Јакоби [Wolfgang Jacoby], Херберт Розенберг [Herbert Rosenberg] итд.) и радничких функционера који су почели да се интензивно баве “применом методе историјског материјализма на музику” и да раде на једној теорији музике која би се већ могла назвати рудиментарно социолошком.

У чланку “О ситуацији модерне музике” Ајзлер је констатовао да је један од знакова пропадања грађанске музике управо немогућност њене теоријске рефлексије која се прикрива транспонованом новије идеалистичке филозофије – Хусерлове (Edmund Husserl) феноменологије пре свега – на музику и да би излаз могла да пронађе социологија музике, која још не постоји – осим “једне сасвим кратке расправе Макса Вебера (Max Weber)” (Eisler, 1976b: 51). Ајзлер је био упућен са Веберовим списом и вероватно је њега имао у виду када је касније написао да је “главни циљ грађанске музике [...] ужитак”, којем се радништво супротставља дајући музици нову функцију – спознају себе као класе и своје револуционарне улоге (Eisler, 1976c: 77; о значају ужитка у Веберовој социолошко-музичкој теорији упор. детаљније: Jeremić-Molnar и Molnar, 2009a: 164). У сваком случају још крајем двадесетих година Ајзлер је улагао све више напора да ову социолошкомузичку празнину попуни радовима састављаним у једној сасвим фрагментарној и упрошћеној форми – између 1927. и 1929. написао их је чак тридесетак – али управо стога пријемчивијим за ширу читалачку и слушалачку публику. Већ тада он је дошао до једног сасвим солидног теоријског корпуса који се могао сматрати најзначајнијим доприносом марксистичком схватању музике у Немачкој тог времена. Зато Адорно није без разлога у експозеу који је 1928. одржао као новоизабрани уредник часописа *Anbruch* и у којем је изнео свој циљ да изгради “репрезентативни часопис модерне [који ће] се свим снагама бацити у музичку политику” (Adorno, 2004x: 16853), баш Ајзлера предвидео за сарадника који ће се бавити “социолошким проблемима” (Adorno, 2004x: 16870).

У центру свих Ајзлерових разматрања – баш као и његових практичних напора – стајала је категорија револуције. Победничко грађанство као револуционарни субјект на почетку 19. века достигло је по Ајзлеру врхунац музичког развоја у Бетовеновим (Ludwig van Beethoven) симфонијама. Међутим, након тога, дошло је до трансформације херојског индивидуума у “ћифту”, који је већ до половине 19. века почео да грађанској музици намеће своје назоре, доводећи је у дубоку кризу која је постала манифестна крајем 19. века и која се у 20. веку само продубљавала (Eisler, 1976c: 67). Почетком тридесетих година 20. века Ајзлер је разликовао три струје “грађанског музичког покрета”: десно крило, на челу са Хајнрихом Шенкером (Heinrich Schenker), окупљено око часописа *Zeitschrift für Musik*, лево крило, које је било најхетерогее-

није (*Melos* је био само један од часописа који је форсирао ову опцију) и у које су могли бити убројани и Стравински (Igor Stravinsky), и Хиндемит (Paul Hindemith), и Шенберг и, коначно, центар окупљен око часописа *Anbruch* (Eisler, 1976ц: 70), чији је Адорно био уредник у периоду 1928-1931 и који се с обзиром на то – иако нигде није био поменут – могао сматрати и главним гласноговорником ове опције. Као што се може видети, Ајзлер не само што није прихватио Адорнов предлог да буде сарадник часописа *Anbruch* задужен за “социолошке проблеме”, него је овај часопис, скупа са његовим уредником, сврстао у табор идеолошких непријатеља пролетаријата.

Насупрот овом “великобуржоаском” покрету стајали су по Ајзлеру “покрет народне музике” (који је предводио Фриц Једе [Fritz Jöde] и који је имао мото: “Деполитизација омладине кроз обнову народног *Lieda*”) и раднички покрет, који се опет делио на десно и лево крило. На десном крилу налазила се реформистички настројена социјалдемократска музичка продукција, док су на левом стајали “револуционарни радници” (Eisler, 1976ц: 72), међу које је Ајзлер убрајао и себе. “Револуционарни радници” представљају пандан револуционарним грађаним са почетка 19. века: они схватају потребу времена и више се не труде да изграђују класну свест радника и организују их – тај задатак је већ објављен, пошто су радници већ организовани у синдикате и партије – него да “образују” радничку класу да схвати историјски тренутак и потребу за револуцијом. Музика је зато све мање требало да апелује на емоције радника, а све више на њихов разум. Тиме је већ и Ајзлер стигао на социолошко-музичку позицију са које је могао да констатује главну новину у модерној музици (схваћеној као музика радничке класе): њен “борбени и образовни карактер” заснован на “дијалектичко-материјалистичкој методи мишљења” требало је да у пролетерску класну свест утискује увид о неопходности револуције и радикалног уништења репресивног друштвеног тоталитета (Eisler, 1976ц: 77).

Ти ставови, све популарнији у једном незанемарљивом делу немачког радничког покрета, понајвише су провоцирали Адорна да 1932. напише чланак “О друштвеном положају музике”, да себе што више рехабилитује и дистанцира се од “средње” струје “великограђанског покрета” у музици, као и да понуди своју интерпретацију интелектуализма као новог маркистичког социолошкомузичког аксиома – овога пута помиреног са “левим крилом” тог истог “великограђанског покрета”, оличеним у Арнолду Шенбергу.

## 2. Пролетерска револуција и музика

Већ на самом почетку чланка “О друштвеном положају музике” Адорно је лапидарно изнео своје две основне социолошкомузичке тезе којих ће се држати до краја живота. Прва од њих је општија и тиче се свеколике уметности:



да је уметност уједно и аутономна делатност духа и друштвена чињеница.<sup>4</sup> Иако претенциозно формулисана, ова теза, сама по себи, није говорила много. Штавише, све мисаоне фигуре социологије уметности које је Адорно директно изводио из ње завршавале су у разноврсним парадоксима (Daub, 1998: 61-63). Зато је кључна била њена конкретизација, а конкретизација је упућивала на другу, ноторно марксистичку тезу, која је музику излагала опасности од губитка аутономије и редуковала је на обични дериват “друштвеног процеса”, на једну и низу друштвених чињеница: “Улога музике у друштвеном процесу је искључиво улога робе; њена вредност је тржишна вредност” (Adorno, 2004ђ: 15523). Том тезом Адорно је хватао прикључак за марксистичку позицију непријатељски настројену према сваком постулирању аутономије у односу на економску детерминанту. Међутим, доследно марксистички конципирана социологија музике (и уметности, уопште) нужно је клизила у теорију одраза, популарну у режимском марксизму Совјетског савеза, а њу је Адорно хтео на сваки начин да избегне. Зато је он пожурио да потоњу опцију одбаци као потпуно неплаузибилну: “Ако би се апсолутно поставио иманентни развој музике, као обични одраз друштвеног процеса, тиме би се санкционисао управо фетишки карактер музике, који је њен усуд (*Not*) и који она данас треба да прикаже као основни проблем” (Adorno, 2004ђ: 15527). Социолошкој теорији музике Адорно је тако доделио деликатан задатак: морала је да аксиоматски прихвати “фетишки карактер” музике (што је уједно било и значење “друштвене чињенице”) и да га у исто време негира, дајући тиме концесије и традицији која је инсистирала на аутономији музике, како би се уз помоћ ње одупрла искушењима теорије одраза. Мирење та два пола чинило је уједно и животни нерв Адорнове социологије музике и *thopos* њеног њеног највећег неуспеха (упор.: Klumpenhower, 2002: 37-38; DeNora, 2003: 13-14 i dalje; Martin, 1995: 98-99 i dalje).

Иако је делио основне премисе Лукачеве теорије – а пре свега премису да је музика *иосијала* друштвена чињеница у моменту у којем је постварена и фетишизована – Адорно није био спреман за његово редуccionистичко решење односа друштва (“друштвеног тоталитета”) и уметности. Адорново решење показивало је већи степен комплексности али се излагало и опасностима удаљавања од већ утабаних стаза марксистичке ортодоксије: “Она иста моћ постварања која је конституисала музику као уметност и која се никада не може вратити у обичну

---

<sup>4</sup> “Где год да данас зазвучи, музика оцртава у одређеним линијама противречја и ломове који воде у савремено друштво и истовремено је одвојена највећом провалијом управо од друштва које је производи, скупа са свим њеним ломовима, а да не може да прихвати више од крхотина и рушевина музике” (Adorno, 2004ђ: 15523). Још у *Есејима о теорији* (1969) налазимо исти тај став, примењен на уметност уопште: “Двоструки карактер уметност – као аутономне и као *fait social* – увек се испољава у чврстим зависностима и конфликтима обе сфере” (Adorno, 2004б: 4282).



непосредност, осим ако се уметност неће послати назад у неки стадијум пре поделе рада – она иста моћ постварења данас је људима узела музику и оставила им обичан привид; а музика, онолико колико се не подвргава робној производњи, губи своју друштвену одговорност, бива прогнана у безваздушни простор (*luftleeren Raum*) и лишена својих садржаја” (Adorno, 2004ђ: 15525). Значај ове тврдње лежи у томе што из ње постаје јасно да је за Адорна постварење – баш као и целокупни робно-новчани промет – било последица “поделе рада”, те да је композитор (односно уметник уопште), наставши као део те поделе рада, од самог свог настанка био оруђе постварења. Овде је Адорно у анализу укључио две дихотомије, које су бацале занимљиво светло на тезу о музици као “друштвеној чињеници”:

- између уметничке (постварене, “посредоване”) и не-уметничке (непостварене, “непосредне”) музике и
- музике *stricto sensu* и “привида музике”.

Музика као друштвена чињеница у Адорновом смислу тако се уопште не би односила на фолклор (који у модерном друштву постоји само као реликт времена “пре поделе рада” и који би могао да оваплоћава само “нерефлектовану” друштвену непосредност), већ само на уметничку музику (у првој дихотомији) и на “привид музике” (у другој дихотомији). Ако би се дихотомије укрстиле онда би се музика као друштвена чињеница заправо свела на “привид музике”, састављен од “привидне уметничке музике” и “привидне не-уметничке музике” (тј. “лаке” уметности, коју ће Адорно касније довести у везу са ширим концептом “културне индустрије” и чију ће претензију на непосредност старог фолклора одбацити као обичну “лаж”). А ако “лака” уметност већ по дефиницији није могла да не буде “привидна”, Адорно је тврдио да се “велики део наводно ’озбиљне’ музике управља према захтевима тржишта као и композитори лаке музике” (Adorno, 2004ђ: 15531). Самим тим, само мали део (уметничке) музике могао је бити назван *правом* музиком која је избегла “усуду” друштвене чињенице. Међутим, тој музици је Адорно оспоравао “друштвену одговорност”: романтичарски императив аутономије уметничког дела за њега више није био благослов, него клетва, пошто је водио у “безваздушни простор” – који се могао разумети и као Адорнов цинични назив за метафизичке претензије романтичарских уметника и естетичара, али и као директни рекурс на Шенбергову тенденцију схватања своје атоналне музике у просторним категоријама (упор. детаљније: Jeremić-Molnar и Molnar, 2009a: 119 и даље).

У сваком случају, Адорно је био против “романтичне представе примитивне музичке непосредности”, која је долазила до изражаја код Лукача и његових марксистичких истомишљеника и која је очекивала да у друштву у којем “класна владавина” доводи људе до “неуротичне глупости” може уопште постојати “нео-

туђена, слободном човеку припадна музика”. Што је важило за буржује, важило је и за пролетаријат, чија је класна свест показивала безнадежно “осакаћење путем класног механизма” (Adorno, 2004f: 15529). На тој тачки Адорно је своју теорију окретао и против Ајзлера и његових нада у еманципациони потенцијал пролетерске (хорске) музике – а све у одбрану Шенбергове додекафоније као најреволуционарније музике која у датом времену постоји.

До тада Адорно је Ајзлера, упркос његовом сукобу са Шенбергом (који је ескалирао 1926. поводом питања револуције и елитизма), схватао као свог саборца на музичком фронту и крајње афирмативно се изражавао о његовом музичком опусу. Већ 1925. Адорно је хвалио Ајзлеров Дуо за виолину и виолончело, ор. 7, бр. 1, не само због иманентних вредности, него и због верности “мајстору Шенбергу, у чијем је окружењу Ајзлерова композиторска снага расла и постала способна да се сједини са пријатељском грациозношћу његовог начина свирања” (Adorno, 2004e: 15158). Следио је низ похвала на рачун Клавиријских комада, оп. 3 (Adorno, 2004e: 15159), да би на право Адорново одушевљење наишао циклус *Lieder* под насловом *Исечци из новина*, ор. 11, које је Ајзлер компоновао 1925-1926. У чланку “Ситуација *Lieda*” Адорно је 1928. ово дело стављао раме уз раме са опером *Воцек* његовог учитеља Албана Берга (Alban Berg): “Ајзлер, најмлађи представник Шенбергове школе, непосредно у овим *Lieder* циља на овај [- као и у *Воцеку* – потиснути подземни] колектив, не подлежући принуди личног компоновања, иако управо ту подвојеност користи крајње сигурно у конституцији ироничне форме његових *Исечака из новина*” (Adorno, 2004e: 14865). Годину дана касније, Адорно је наставио са овим похвалама: “У једној ситуацији – барем сходно логици *Lieder* – у којој друштвени односи имају толику моћ над појединачним, да је његова слобода привид, а естетичка формулација те слободе (персонална лирика) идеологија, персоналној лирици не припада ни истина у себи, ни интерес у друштву. Али пошто не постоји колектив који би дао лирске садржаје који би били обавезнији од приватних и пошто Ајзлер прозрева упитност једне заједничке уметности без заједнице, то он потпуно напушта идеју једне позитивне, испуњене лирике и уместо ње радикално формира једну негативну лирику” (Adorno, 2004e: 15163). Штавише, *Исечци из новина* су слушаоцу омогућавали праву социолошкомузичку спознају у погледу промене функције музике у савременом друштву: “Функција музике је да потпуно захвати у латентне садржаје у њиховој непримерености речима” (Adorno, 2004e: 15165).

Међутим, Адорно је имао и једну – како ће се испоставити, краткотрајну – примедбу на музику *Исечак из новина*: она, наиме, није била довољно напредна, довољно авангардна, довољно на уметничкој висини која се очекује од припадника Шенбергове школе. “Критички би се могло запазити: постоји опасност да се због разумљивости средства не подигну на ниво музичке актуелности него да се реду-

кују на ступањ који је развој већ оставио иза себе: развој, који није заобишао ни саме *Lieder* него се у њима показује и зато подиже обавезујуће захтеве. Овде би политички револуционарно опредељење могло да се здружи са естетички реакционарним, уместо да, показујући намеру да буде темељно, посегне за техничким средствима на актуелном ступњу своје историчности. То је проблем будућег развоја Ајзлера; не тек иманентно композиторског, добро схваћеног, него и социолошко-теоријског, пошто му не може остати скривеном разлика између музике која по свом сопственом нивоу одговара друштвеном покрету и музике коју конзумира савремено друштво. При том би се могло поставити и питање да ли је право лирске објаве заиста тако потпуно угашено, тако безнадежно приватно, као што хоће мишљење уграђено у *Lieder*: да ли, штавише, савршена естетска реализација усамљености у дијалектичком овоју отвара приступ управо оној регији друштвене повезаности, којој Ајзлер хоће директно да приступи” (Adorno, 2004e: 15168-15169).

Као што можемо да видимо, Ајзлерово стваралаштво до 1929. Адорно је не само ценио, него је критиковао први знак Ајзлерове спремности да, зарад “разумљивости” (тј. пријемчивости ширем кругу слушалаца), учини уступак од стриктног елитизма (тј. од музичких “техничких средстава на актуелном ступњу своје историчности”), својственог Шенберговој школи. Дилема је била јасна и сасвим манихејска: или се иде путем (добре) музике “која по свом сопственом нивоу одговара друштвеном покрету” или се иде путем (зле) музике “коју конзумира савремено друштво”. Или, другим речима, или се иде скупа са најнапреднијим – а то значи револуционарним – покретом и у друштву (пролетаријат) и у музици (Шенбергова школа) или се остаје у заробљеништву капиталистичким диктатом управљаног света и започиње са музичким компромисима са реакционарном “разумљивошћу”. *Tertium non datur*. Невоља са том поставком је била у томе што је Адорно игнорисао сукоб Шенберга и Ајзлера управо по питању револуције и елитизма и што је напросто претпостављао да револуционарни друштвени покрет (којем је Ајзлер давао предност) може бити “дијалектички” помирен са револуционарним музичким покретом (којем је Шенберг давао предност).

Међутим, управо те исте 1929. године Ајзлер је почео да компонује захтевније хорске композиције (*Песма Коминијерне*, *Песма солидарности*) које је теоријски образлагао као примерене новом стадијуму сазревања пролетаријата за револуцију: што је пролетаријат био образованији и организационо спремнији за борбу то је и музика која га покреће морала бити “напреднија” и обраћати се њиховом разуму, а не више искључиво емоцијама. Самим тим, “разумљивост” је у будућности требало да уступа пред иманентно музичком “напредношћу”. Међутим, и то је управо најважније, ова новина у Ајзлеровом композиционом и теоријском ангажману довела је до радикализације његове критике Шенберга, а самим тим и Адорна (тј. позиција на којима се налазио часопис *Anbruch*), као “великобуржоаских”

естетичара који заправо и не разумеју да друштвено напредни покрет одређује меру музичког напретка, а да апсолутни критеријум напредности и у идеолошким и у музичким стварима јесте њихова функционалност с обзиром на пролетерску револуцију. Ајзлер је 1929, Адорновим речником говорећи, музички закорачио у “регију друштвене повезаности” не оптерећујући се ни мало “савреном естетском реализацијом усамљености”. Уосталом, ништа друго није чинио ни Шенберг, који је у то време поново открио веру својих отаца и, инспирисан ционистичким покретом, настојао да додекафонију прожме јудаистичким колективизмом (упор. детаљније: Јеремић-Молнар и Молнар, 2009б: 99 и даље).

Да би могао да парира Ајзлеру, не доводећи у питање ни своју посвећеност пролетерској револуцији, ни своју лојалност Шенбергу, Адорно је морао да изново исцрта идеолошку карту модерне музике. То је управо био главни задатак чланка “О друштвеном положају музике”. Музички примат Адорно је и даље резервисао искључиво за Шенбергову додекафонију, али је сада стратегија одбране ишла у правцу прављења паралеле са психоанализом: “Арнолд Шенберг, нападан као интелектуалан, деструктиван, апстрактан и езотеричан, са сваким новим делом наилази на отпоре, којима не недостаје сличности са нападима на психоанализу. И заиста, он показује, додуше по конкретном садржају његове данас од сваке психолошке црте еманциповане музике, него по друштвеној структури, далекосежне паралеле са Фројдом” (Adorno, 2004ђ: 15534-15535). Као што је Фројд (Sigmund Freud) први продро у несвесно човека, тако је и Шенбергова додекафонска композициона техника, “можда по први пут у историји музике, продрла у природни материјал музике и овладала њиме” (Adorno, 2004ђ: 15536). Као што се психоанализа побунила против конвенционалне психологије и окренула се несвесним “регијама сна и лудила”, тако се и Шенбергова додекафонска музика окреће од “конвенционалног језика музичке форме” (Adorno, 2004ђ: 15544) ка “природном материјалу музике”.

Паралела са психоанализом навела је Адорна да “музички материјал” теоријски обликује као пандан несвесном, како га је дефинисала психоанализа, као на први поглед невидљиву структуру која није свесно обликована, него је последица динамике сила које надмашују било чији – па и композиторов – его, али која се може теоријски “дешифровати”. Поступајући по инерцији, Адорно је модел психоаналитичког схватања нагона, као делатних природних сила које “слободно” оперишу у домену несвесног, искористио како би и у “природном материјалу музике” – наравно, под условом да га обликује зналац попут Шенберга – открио сличну слободу. Тако је најригиднију композициону технику која се икада појавила на Западу и од које је сам Шенберг непрестано тражио начине бега и узмицања (упор. Јеремић-Молнар и Молнар, 2009а: 126 и даље), Адорно могао да произведе у слободарску музику *par excellence*. Ако додекафонија и намеће такву стриктну употребу тонова хроматске лествице да то потпуно “осујећује ’слободну’, случајну, конструктивно

невезану употребу било ког тона”, то по Адорну још ништа није говорило о самој *унутрашњој* вези “природног материјала музике”, који је Шенберг својом методом открио, и саме слободе. “Спољној чврстоћи иманентног склопа подређена је радикална слобода од свега стварног (*allen dinglichen*), од свих музици извана наметнутих норми, тако да је она барем у себи самој укинула отуђење како од субјективног формирања, тако и од објективног материјала, и стреми ономе за шта је Алојз Хаба (Alois Haba) пронашао леп израз ‘музички стил слободе’” (Adorno, 2004ђ: 15540). Дакле, додекафонија је, упркос херметичности и ригидности, могла да претендује на то да буде *слободна* – али само од друштва, за које је аксиоматски утврђено да је радикално репресивно. Као што је психоанализа постулирала нагоне као носиоце принципа уживања, па самим тим и слободе, а разум као носиоца принципа реалности, па самим тим и репресије, тако је и Адорно “природни материјал музике” видео као поље слободе све док у њој влада “радикална слобода од свега стварног”. Музичка слобода – која је понајвише дошла до изражаја у додекафонској музици – тако је конструисана на основу двоструке негације: пошто друштво негира слободу појединца, додекафонија мора бити “музички стил слободе” зато што негира сваку везу са тим друштвом. То што сама чињеница да је Шенбергова додекафонија прекинула све везе са друштвом не значи нужно да, већ на елементарном логичком плану, има било какве везе са слободом појединца, за Адорна једноставно није био релевантан противаргумент, пошто је имплицитна претпоставка његовог “природног материјала музике” била да функционише на исти начин као и (у психоанализи постулирана) нагонска слобода несвесног.

Међутим, праве невоље су настајале када је Адорно покушао да ову, психоаналитички интонирану теорију “природног материјала музике” накнадно социологизује, у намери да је учини компатибилном за марксистичку теорију револуције. Ту је уједно лежао и Адорнов прикључак за Ајзлерову теорију: пошто ни код Шенберга, ни код Фројда није могао да нађе одговарајуће садржаје којима би “природни материјал музике” (као унутрашњи домен слободе) могао да повеже са друштвом будућности (спољашним доменом слободе) Адорно се окренуо ка марксистичкој социологији, како би од ње преузео схватање рефлексивне музике која треба да “у својој сопственој структури представи друштвене антагонизме, који су криви за њену изолацију” (Adorno, 2004ђ: 15526). Ту је сада пуцала копча са психоанализом: не само да “природни материјал музике” више није могао да буде идентификован као унутрашњи домен слободе (штавише, он се претварао у домен изолације и, заправо, “отуђења”, док је његово квазинагонско устројство неминовно гутао спознајни *ratio*), него више није могао да опстане ни као “*природни* материјал музике”. “Од музике, која данас хоће да очува своје животно право, треба захтевати у извесном смислу спознајни карактер. Она мора да у свом материјалу чисто формулише проблеме које јој поставља материјал – *који и сам никада није*

*чисти природни материјал, неће је друштвено-историјски произведен*; решења која при том налази истоветна су онима која има теорија: иако у њима садржани друштвени постулати имају крајње посредован и тежак однос према пракси и не могу се безостатно реализовати, о њима у крајњој инстанци одлучује то да ли и како могу прећи у друштвену реалност” (Adorno, 2004ђ: 15528; курзив наш). Адорнов “музички материјал” тако је зачет као оксиморон: не само природан и слободарски, него и друштвен и антагонизиран; подобан и Шенбергу и Ајзлеру.

Конструкција *друштвено-историјски произведеној* “музичког материјала” који треба да се поново врати “у друштвену реалност” следила је логику марксистичког схватања револуције: спознаја друштвених антагонизама требало је да води њиховом револуционарном укидању. Зато је, када је у име “тегобе и патње” модерног човека (које скривају како музичке, тако и психолошке “конвенције”), устао против “Вагнерове (Richard Wagner) херојско-еротске слике човека” (која је “лажна”), Адорно је одмах напоменуо како музички материјал нема ништа са “тегобом и патњом” као природним и субјективним појавама, већ се, проналазећи их одмах као “објективирани”, налази у директној опозицији према “поретку ствари из којег је као музика потекао” (Adorno, 2004ђ: 15543). Практичне консеквенце ове, социолошке аргументације и првопоменуте, психоаналитичке, очигледно су биле у колизији: ако је музика заиста требало да изражава некакву “објективирану” (несрећну) судбину човека у модерном друштву и да диже глас против тог друштва (као јединог и искључивог кривца за ту судбину), зазивајући револуцију, онда, сасвим сигурно, није могла да остане у свом елитистичком забрану “радикалне слободе од свега стварног”. Тим пре што је, како је и сам Адорно 1932. признао, сасвим неизвесно “колико је музика, уколико уопште може сама да захвати у друштвени процес, у стању да захвати као *умейносћ*” (Adorno, 2004ђ: 15526). Покаже ли се да музика – поготово она Шенбергова, додекафонска – није стању да “захвати” у друштвени процес, онда је сасвим илузорно очекивати од ње да буде против тог процеса, а поготово да има било какве везе са друштвено напредним снагама (пролетаријатом) које смерају револуционарној промени друштва. Управо супротно, у том случају би шанса за превазилажење музичке аутистичности могла доћи само споља: као што је то лепо на једном месту Адорно приметио, музика која би се отварала за друштвене процесе не би могла да настане из промена које су “унутармузичке, него само друштвене: променом друштва” (Adorno, 2004ђ: 15526). А то даље значи да би свака музика – Шенбергова поготово – остала “антагонизирана” и “изолована” све док не би дошло до друштвене револуције, након чега би ослобођено друштво ослободило и саму музику.

На тај начин, теорија одраза поново би дошла на своје да Адорно није употребио нови логички *salto mortale*, претпостављајући коначно психоаналитичку аргументацију социолошкој. Јер, тврдио је Адорно, пролетерска музика ни пре ни по-



сле револуције не би могла да има ишта са слободом ако би једноставно уништила додекафонско наслеђе (у којем је већ одраније обитавала слобода), које је несумњиво припадало “грађанској” фази историјског развоја. Зато је Адорно апеловао на Ајзлера, као и на друге пролетерске композиторе и естетичаре да не праве оштар рез према традицији, него да се на њу надовезују: “Иманентно-естетске резултате грађанске историје, такође и оне из последњих педесет година, пролетерска теорија и пракса уметности не може једноставно да одбаци ако неће да у уметности овековечи једно стање створено класном владавином, чије је уклањање несумњиви циљ борбе пролетаријата” (Adorno, 2004ђ: 15562).

Тиме је Адорно припремио свој најоштрији напад на Ајзлера, који је дошао из позиције која је била дијаметрално супротна оној из 1929. Тада је Адорно још веровао да је дилема сваког револуционарног композитора да ли да иде скупа са најнапреднијим – а то значи револуционарним – покретом и у друштву (пролетаријат) и у музици (Шенбергова школа) или да остане заробљен у логици капиталистичког друштва и уђе у музичке компромисе са реакционарном “разумљивошћу”. Три године касније, те дилеме је нестало: “Агитаторска вредност и политичко право пролетерске музике заједништва као што су нпр. Ајзлерови хорови, стоји ван дискусије и само утопијско-идеалистичко мишљење би могло да на њено место захтева једну, функцији пролетаријата иманентно примерену, али њему неразумљиву музику за пролетаријат. Али, чим та музика напусти фронт непосредне акције, рефлектује и постави се као уметничка форма, постаје јасно да се не дв поредити са најнапреднијом грађанском продукцијом и да представља упитну мешавину отпадака унутарграђански превазиђених стилских форми, па чак и малограђанске литературе мушких хорова, и отпадака напредне ‘нове’ музике, која кроз мешавину губи оштрину напада, као и кохезију сваке техничке формулације. Замислимо би било да се, уместо таквих међурешења, у ток постојећих мелодија грађанске вулгарне музике поставе нови текстови, како би их се на овај начин дијалектички ‘префункционационисало’” (Adorno, 2004ђ: 15563). На тај начин Адорно је дошао на позиције чистог револуционарног дуализма: пут музичке револуције неодвојив је од Шенбергове школе и он у себи носи слободарско наслеђе које ће морати бити уважавано и у комунизму (када буде успостављен, након револуције); на другој страни, пут друштвене револуције неодвојив је од пролетерског покрета у којем узимају учешће пролетери који не разумеју додекафонску музику и које ће на револуционарним чин моћи да наведе само “разумљива”, а то значи “грађанска вулгарна” музика.

Ајзлерова највећа грешка била је по Адорновом мишљењу у томе што је “апсолутизовао класну свест” пролетера уместо да објашњење за њена обележја која у музици траже “певљивост, једноставност, колективну ефективност као такву” потражи у класној владавини која је довела до закржљавања те свести (Adorno, 2004ђ: 15561-15562). А ако је карактеристика пролетерске свести својеврсна затуцаност



и осујећеност у развоју, онда револуционарна музика не може имати никаквог дејства на њихову револуционарну акцију усмерену на рушење капитализма и изградњу комунизма. Две револуције заправо немају једна с другом ништа заједничко. Ако је 1929. Ајзлера критиковао због неспособности да направи мост између музичке и друштвене револуције, 1932. критиковао га је управо зато што је почео да их прави (загушујући се у “отпацама унутарграђански превазиђених стилских форми” и “отпацама напредне ‘нове’ музике”) и зато што су због тога трпели и музика и друштво. Чак и када је написао да је Ајзлер “до сада најконсеквентнији пролетерски композитор, [...] који се по нагнућима додирује са Шенберговом школом, из које је потекао, док јој је привидно супротстављен” (Adorno, 2004б: 15564) то је у себи садржало критичку жаоку: Ајзлер се није много одмакао од Шенберга, његово супростављање учитељу било је “привидно”, због чега је и његов композиторски ангажман у пролетерском покрету нужно морао завршити неуспехом. Ако је хтео да у том покрету има успеха, Ајзлер је по Адорновом мишљењу морао да се помири са тим да постане композитор и извођач “грађанско вулгарне” хорске музике (са пролетерским текстовима) јер је једино она – а не Шенбергова додекафонија – обећавала да ће довести до (пролетерске) револуције. А када револуција буде готова, нови композитори ће, осећајући дах слободе, знати да се врате Шенберговом наслеђу и надовежу се, компоњујући музику за “нове људе”, који ће напакон и сами почети да разумеју слободу.

### 3. Националсоцијалистичка револуција и музика

Најзанимљивије у целом том новом Адорновом суду било је то што је био применљив не само на пролетерску, него и на националсоцијалистичку револуцију. Прилику за ову другу примену Адорно је добио непуне две године касније, у битно промењеним политичким приликама. Као “полујеврејин” он је, наиме, након зимског семестра 1933. изгубио право да предаје као приватни доцент на Универзитету у Франкфурту и био принуђен да интензивира своје списатељске активности како би добио место сталног музичког критичара у либералном часопису *Vossische Zeitung*. Ипак, када је, после прогона чланова редакције и сарадника, *Vossische Zeitung* престао да излази 31. марта 1934, и Адорну је постало јасно да више никаква позиција за њега у Трећем рајху не долази у обзир. У том моменту Адорно је, иначе, имао чак једанаест прихваћених “манускрипата” који су чекали објављивање у *Vossische Zeitung* (упор. Adorno, 1995a: 54).

У том периоду, у којем је покушао да се некако помири са новим режимом, Адорно је написао и објавио неколико чланака који ће остати крупна мрља на његовој биографији. Ако је, тридесет година касније, могао да се лаконски правда да је у тим чланцима писао “глупости” и “будалаштине” због “лоше процене ситуације” и да се због њих “каје” (Adorno, 2004з: 16926), онда се с правом може постави-

ти питање шта је све Адорно “лоше процењивао” у то време – непосредно пре и после националсоцијалистичке револуције. Касније, у *Минима моралиа*, Адорно је написао да је “избијање Трећег рајха [...] изненадило мој политички суд” (Adorno, 2004a: 2025), не објашњавајући подробније шта је под тим “политичким судом” подразумевао. Ипак, узму ли се радови које је у то време објављивао, доћи ће се у прилику за извлачење једино могућег закључка: Адорнова заблуда је лежала у типично марксистичком ставу да је немачки националсоцијализам заправо исто што и италијански фашизам, а да у сваком фашистичком поретку “над целим ’организмом’ друштва влада ’елита вођа’, а у ствари монополски капиталисти” (Adorno, 2004b: 15549). Ослањајући се на властиту теорију друштва, Адорно је веровао како се 30. јануара 1933. заправо и није ништа спектакуларно десило – монополски капиталисти који су владали Вајмарском републиком наставиће да владају и под Хитлером (Adolf Hitler), док им то буде одговарало, а када буду закључили да им Хитлер смета једноставно ће га уклонити. Буде ли Хитлер, другим речима, био веран свом програму, цео Трећи рајх биће само краткотрајна епизода, након које ће бити могућа два сценарија: реакционарни повратак у Вајмарску републику или револуционарни прелазак у комунизам.

Срећом по Адорна, његов отац – богати произвођач вина који је, много боље наслућујући развој догађаја у Немачкој, почео да полако посао пребацује у Енглеску и који је искористио и своје везе са Џоном Мајнардом Кејнзом (John Maynard Keynes) како би свом сину створио прве контакте у тој земљи – успео је да га убеди да у новембру 1933. започне припреме за пребацивање у Оксфорд и за стицање тамошње докторске дипломе која би му омогућила добијање академске позиције сличне оној коју је имао у Франкфурту. Ти покушаји су напослетку дали резултате и Адорно је априла 1934. отпутовао за Оксфорд – нешто пре него што је затворена издавачка кућа Улштајн и нешто касније него што је престао да излази њен часопис *Vossische Zeitung* – иако тада још није био убеђен у неопходност тог корака. Још у првом писму Валтеру Бењамину (Walter Benjamin) из Енглеске Адорно је оптимистично писао “да се знакови пропасти [Трећег рајха] почињу толико гомилати да се више не морају игнорисати из страха да би жеља била отац мисли” (Adorno, 1995b: 64). Заиста, “лошија процена” тешко да је била замислива.

Током нешто више од годину дана проведених у Трећем рајху, није сасвим јасно до које мере се Адорно добровољно глајхшалтовао, а где је почињала “мимикрија”. Иако, наравно, никада није био убеђен у “националсоцијалистичку ствар”, са неким елементима културне политике Трећег рајха свакако се слагао. Тако је, одмах по успостављању новог режима, Адорно поздравио нацистичку забрану “црначког цеза” – као правну консеквенцу онога што је “уметнички [...] већ одавно било одлучено: крај саме цез музике” (Adorno, 2004e: 15635) – и обележио педесетогодишњицу Вагнерове смрти веома афирмативном рецензијом једног изво-

ђења опере *Мајстори певачи из Нирнберга*, препознајући у Вагнеровој музици оно што је раније био резервисао само за Шенбергову додекафонију: отварање перспективе слободе кроз “природни материјал музике”.<sup>5</sup> Ипак, најзанимљивији од свих ових радова био је један приказ новије музичке продукције из 1934, у којем је Адорно издвојио циклус композиција за мушки хор Херберта Минцела (Herbert Muntzel) под насловом *Застава њројнаних* на стихове вође *Hitlerjugenda* Балдура фон Шираха (Baldur von Schirach). Одмах на почетку приказа, Адорно је написао да су га композиције привукле “не само због тога што су, избором песама Шираха, свесно националсоцијалистички одређене, него и због квалитета: једна необична стваралачка воља” (Adorno, 2004x: 16349-16350). Оно најбоље у тој “стваралачкој вољи” било је – у томе се огледа и сличност са подршком забрани цеза и слављењем слободарског наслеђа Вагнерове музике – што је следила ток музичког напретка: Минцелове хорске композиције “негирају и удружења ратника и неокласику и пружају слику једне нове романтике; вероватно оне коју је Гебелс (Joseph Goebbels) одредио као ‘романтични реализам’” (Adorno, 2004x: 16350). Адорну, сасвим извесно, ове композиције нису биле по вољи, с обзиром да нису биле додекафонске (нити слободно атоналне), али је могао да се задовољи тиме што је Минцел наставио да компоује у традицији романтизма (у којој је и Шенберг започео своје стваралаштво) и што је одлучно одбио изазове не само омраженог неокласицизма, него и сасвим примитивну (“архаистичну”) музику “удружења ратника” (по најпре SA). Минцел је тако по Адорну радио управо оно што је овај две године раније препоручивао Ајзлеру: надозивао се на “грађанско вулгарну” хорску музику и снабдевао је револуционарним текстовима – овога пута не пролетерским, него националсоцијалистичким. Зато најзанимљивије звучи упозорење Минцелу шта га чека ако даље настави путем који је већ одавно превалио Ајзлер: “Али чини ми се несумњивим да комад попут ‘Мртваца’ мора имати најснажније замисливо – а такође и врло оригинално – дејство. Томе насупрот, могло би се десити да се консеквентним придржавањем напредног компоновања уништи управо романтичарска хармонија: свакако не да би направила место некој архаистичној, него новој, која у себе увлачи контрапунктске енергије” (Adorno, 2004x: 16351). Другим речима, Минцелови хорови су, сходно схватању о револуционарном дуализму, који је Адорно заступао 1932, били таман толико развијени колико је требало: оптимално заоставши за “напредним компоновањем” (тј. револуционарном додекафонијом са

---

<sup>5</sup> Иако није следио Хитлера и националсоцијалистичке идеологе у некритичком обожавању Вагнерове свеопште (а не само музичке) супериорности, Адорно је у овом приказу кокетирао са тадашњим *mainstreamom*, хвалећи Вагнерову “моћ, да под своју власт узме природни материјал музике – и, напоследку, не само музике – и да га промени из слободе: из слободе, наравно, која из себе саме проистиче у муклом природном нагону из њега прима своје најдубље оправдање” (Adorno, 2004e: 14619).

којом је Ајзлер контрапродуктивно експериментисао) и не дозволивши да падну на ниво “архаизма” бесловесних ратника, они су понајбоље могли да поспешују друштвену револуцију – овога пута националсоцијалиста, а не комуниста.

Када је напосетку напустио Немачку у потпуној идеолошкој конфузији Адорно је дигао руке не само од схватања о револуционарном дуализму, него и од друштвене револуције уопште. Пошто више није био у стању да дели Лукачев оптимизам у погледу историјског исхода дијалектике постварања, Адорно је почео да развија теорију о безмало “митском привиду” који неумољиво спутава увид револуционарног субјекта у постварање, а самим тим и укида наду у докидање постварања (Schrader, 1986: 81). Иако се и даље кретао на теоријском тлу *Историје и класне свесћи* – верујући да постварање једино може да се превазиђе постварањем (што, примењено на уметност, значи да се “митски привид” може пробити само ако се одустане од хармоније и лепоте и ако се “инструментални ум” разобличи тако што ће се опонашати уз помоћ мимикријских средстава) – Адорно је потпуно престао да се обраћа пролетаријату и окренуо се искључиво критичкој интелигенцији (Schrader, 1986: 83).<sup>6</sup> Напослетку, Ајзлера, са којим ће 1944. написати књигу о филмској музици, убудуће је хвалио само као иновативног композитора који је стварао изванредну “апсолутну музику”<sup>7</sup> и једнако успешно примењивао “напредно компоновање” на пролетерску хорску музику.<sup>8</sup> У процену Ајзлерових музичких доприноса пролетерској револуцији Адорно више није сматрао упутним да уопште улази.

Ајзлер је, са своје стране, баш као и Блох (Ernst Bloch) и Лукач, Адорна сматрао грађанским теоретичарем који је неспособан да прекорачи границе критике грађанског друштва, грађанске културе и грађанске музике и да озбиљније промишља перспективе (комунистичке) револуције. Иако разматрање Ајзлеровог односа према Адорну излази изван оквира овог рада, на овом месту је занимљи-

<sup>6</sup> При том, Адорнов марксизам никада није дошао у питање: Марксов есхатолошки диктум о укидању и истовременом озбиљењу филозофије он никада није довео у питање (Schiller, 1995: 218).

<sup>7</sup> Тако је поводом радио концерта од 22. фебруара 1940, Адорно писао о Ајзлеровој Сонати за клавир, оп. 1 (Adorno, 2004e: 15262).

<sup>8</sup> У том смислу карактеристичне су следеће констатације: “Једини покушаји колективистичке музике, који су донели нешто истински ново и превазишли празно зазивање повезаности, били су радови Ханса Ајзлера” (Adorno, 2004e: 14384). “У сасвим ретке покушаје да се сама музика, композиторски хабитус, инфилтрира нечим попут класног смисла, убрајају се, осим неколицине руских композитора одмах након револуције, чија су имена одавно покопана испод бојних и тријумфалних симфонија, неколико радова Ханса Ајзлера из касних двадесетих и раних тридесетих година, пре свега раднички хорови. У њима су се истинска композициона фантазија и високо техничко умеће ставили на располагање изражајним карактерима, којима је, као таквима, одређена врста оштре и и убојите агресивности пришла пре свега из ванмузичког програма и садржаја” (Adorno, 2004f: 11605-11606). Ајзлерове композиције из овог периода биле су “крајње интензивна и промишљена агресивна политичка пропаганда” (Adorno, 2004d: 14130).

во осврнути се на једно Ајзлерово завештање, које је обзнанио Ернст Блох 1969, у поводу Адорнове смрти. Наиме, Ајзлеру је Адорно једном приликом меланхолично поверио да, суочен са „увек истим (*Immergleichen*)“, има жељу да све своје филозофске радове сведе на једну реченицу, да ту реченицу испише на папир, који би онда ставио у боцу и бацио је у море како би је можда једног дана нашао неки урођеник са острва Фици. На то га је Ајзлер питао шта би ког ђавола један уређеник са острва Фици могао да учини са цедуљицом на којој би писало „Ја сам један метафизички дефетиста“ (цит. према: Мауер, 1978: 113-114). Остави ли се по страни овај шаљиви тон у спору о револуцији на музичко-теоријској левици половином 20. века, ово Ајзлерово завештање пружа занимљив увид у Адорнов начин размишљања. Ако је на крају дела *Филозофије нове музике* посвећеног Шенбергу, његову музику стилизовао у „праву поруку у боци“ (Adorno, 2004ж: 10171), Адорно је очигледно то учинио по обрасцу који је већ примењивао на своју сопствену филозофију. У оба случаја порука је очигледно гласила да је дух човечанства уопште (а не само филозофија и музичка уметност) доживео потпуну пропаст и да прималац поруке треба да зна којим путем *не сме* поћи јер ће и сам доживети исту судбину.

Три године након објављивања *Филозофије нове музике*, у писму Томасу Ману (Thomas Mann) од 1. децембра 1952, Адорно је написао исповедним тоном: „мојој природи много је ближе оно друго, необузdana нада. Али увек сам имао осећај да се, ако се не истраје у негативном или исувише рано пређе у позитивно, иде на руку неистинитом“ (Adorno, 2002: 128). Адорнови рани радови потврђују у потпуности његову самоопсервацију као интелектуалца кога покреће „необузdana нада“; они, међутим, оповргавају Адорнову тврдњу да је „увек“ осећао императив „истрајавања на негативном“. Управо супротно, у целом свом стваралачком периоду до пролећа 1934. Адорно је показао сасвим јасну тенденцију да, услед мањкавог познавања реалности, „исувише рано пређе у позитивно“. Неславна епизода са глашталтовањем у Трећем рајху ставила је напоследку тачку на Адорнове напоре да уопште озбиљно размишља о „преласку у позитивно“. Консеквентна критичка теорија рођена је тако из слабости – из слабости која је спречавала напуштање удобне критичке (заправо „критизерске“) позиције, а која је прикиривана инсистирањем на „негативној дијалектици“. Тиме је убудуће елиминисана опасност од понављања бламаже наивног зазивања (пролетерске) револуције и још наивнијег привикавања на (националсоцијалистичку) револуцију.

## ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, Theodor (1995). Brief an Walter Benjamin (Brooklin, 21. April 1934). In: T. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor (2002). Brief an Thomas Mann (1. Dezember 1952). In: T. Adorno, T. Mann, *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor (2004a). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: *Gesammelte Schriften*, knj. 4, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004b). *Ästhetische Theorie*. In: *ibid.*, knj. 7.
- Adorno, Theodor (2004c). *Einleitung in die Musiksoziologie*. In: *ibid.*, knj. 14.
- Adorno, Theodor (2004d). *Dissonanzen*. In: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004e). *Improptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*. In: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004f). *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. In: *ibid.*, knj. 18.
- Adorno, Theodor (2004g). *Musikalische Schriften V*. In: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004h). *Musikalische Schriften VI*. In: *ibid.*, knj. 19.
- Adorno, Theodor (2004i). Brief an Claus Chr. Schroeder (3. Januar 1963). In: *ibid.*
- Dauß, Markus (1998). Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft. Zum Konzept der Kunstsoziologie. In: D. Auer, T. Bonacker, S. Müller-Doohm (ur.), *Die Gesellschaftstheorie Adornos. Themen und Grundbegriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DeNora, Tia (2003). *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge itd.: Cambridge University Press.
- Džej, Martin (1984). *Dijalektička imaginacija. Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1923-1950*. Sarajevo, Zagreb: Svjetlost, Globus.
- Eisler, Hanns (1976a). Über moderne Musik (1927). In: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Eisler, Hanns (1976b). Zur Situation der modernen Musik (1928). In: *ibid.*
- Eisler, Hanns (1976c). Die Erbauer einer neuen Musikkultur (1931). In: *ibid.*
- Jeremić-Molnar, Dragana, Aleksandar Molnar (2009a). Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. U: *Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga* (knjiga 1), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Filip Višnjić.
- Jeremić-Molnar, Dragana, Aleksandar Molnar (2009b). Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. U: *Muzički avangardizam u Šenbergovoj dodekafonskoj poetici i Adornovoj kritičkoj estetici* (knjiga 2), Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Filip Višnjić.
- Klumpenhouwer, Henry (2002). Commodity-Form, Disavowal, and Practices of Music Theory. In: Burchardt Quereschi, Regula (ur.), *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*, New York, London: Routledge.
- Lissa, Zofia (1977). *Estetika glazbe (ogledi)*. Zagreb: Naprijed.
- Lukács, Georg (1977). *Povjest i klasna svijest*. Zagreb: Naprijed.
- Lukač, Đerđ (1977). *Hajdelberska estetika I*. Beograd: Mladost.
- Lukač, Đerđ (1980). *Osobnosti estetskog*. Beograd: Nolit.
- Martin, Peter J. (1995). *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*. Oxford, New York: Manchester University Press.

- Müller-Doohm, Stefan (2001). *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Schiller, Hans-Ernst (1995). Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno. In: Schweppenhäuser, Gerhard (ur.), *Soziologie in Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.
- Schrader, Gerd (1986). *Expresive Sachlichkeit. Anmerkungen zur Kunstphilosophie und Esseyistik Theodor W. Adornos*. Königstein / Ts.: Verlag Anton Haine.
- Sziborsky, Lucia (1979). *Adornos Musikphilosophie. Genese, Konstitution, Pädagogische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag.

**Dragana Jeremić-Molnar**  
University of Art, Belgrade  
Faculty of Music

*Summary*

**Aleksandar Molnar**  
University of Belgrade  
Faculty of Philosophy

## ADORNO'S EARLY THEORY OF SOCIETY AND MUSIC (1928-1934)

*The purpose of the authors in the article is to contextualize Adorno's early theory of society and music in his experience of Weimar Republic and Third Reich. The importance of the revolution in his first outline of sociology of music is especially stressed. At the beginning of this period, it was the revolution of the workers class that he was trying to reconcile with the dodecaphonic revolution in music (which he believed he had already witnessed in Vienna while studying with Alban Berg). But, his attitude changed towards the end of Weimar Republic and at the beginning of Third Reich (Adorno left Germany in April 1934) and he separated the paths of two revolutions, arguing that the revolution of the workers class could be pursued by the means of "vulgar bourgeois" choral music (with new lyrics). The same he thought appropriate for the Nazi revolution in one of the last papers published before his leave for England.*

Key Words: Adorno, revolution, society, music, dodecaphony, workers class