

SOCIOLOŠKO-MUZIČKA TEORIJA III
SOCIOLOGICAL THEORY OF MUSIC.

Priredio Aleksandar Molnar
Aleksandar Molnar (ed.)

Dragana Jeremić Molnar
Fakultet muzičke umetnosti, Beograd

Aleksandar Molnar
Filozofski fakultet, Beograd

Šubert i Betoven – Adornovi prvobitni antipodi muzike građanske epohe

Apstrakt: U članku autori rekonstruišu dihotomije koje je mladi Teodor Adorno nastojao da otkrije u muzici građanske epohe i personifikuje ih u dvojici antipoda – Francu Šubertu i Ludvigu van Betovenu. Iako je već tada bio obožavalac Šenberga i muzičkog avangardizma 20. veka, Adorno se u svojim radovima pre egzila iz Nemačke 1934. intenzivno bavio Šubertom i njegovom opozicijom Betovenu. Dok je Betoven bio nepokolebljivi i progresivni revolucionar, fasciniran „praktičkim umom“ i misijom uzdizanja i domašivanja zvezda, Šubert nije hteo ništa od toga (skoro predviđajući neuspeh celokupnog revolucionarnog projekta). Umesto toga, on je gledao unazad, u primordijalnu prirodu i u mogućnost čoveka da participira u njenim mističnim ciklusima smrti i regeneracije. Izostanak sinteze između ove dve tendencije u muzici na početku građanske epohe vodio je „negativnoj dijalektici“ Šenberga i avangardizma 20. veka i konačnom razdvajanju betovenovskog muzičkog napretka i šubertovskog muzičkog mimezisa.

221

Ključne reči: Franc Šubert, Ludvig van Betoven, Arnold Šenberg, muzika, građanska epoha, revolucija, mimezisa.

Glavne kategorije filozofije Teodora Adorna (Theodor Adorno) po pravilu formiraju članove binarnih opozicija. Sklonost da razmišlja na ovakav način – on bi sam rekao „dijalektički“ – Adorno je nasledio iz marksističke teorije koja je, nadovezujući se na Hegelovu (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) filozofiju, eksplicitno sledila cilj razlaganja celokupne prirode, a zatim i istorije, na sile koje se međusobno sukobljavaju sve dotle dok se njihov sukob revolucionarno ne razreši prelaskom na novi nivo razvoja.¹ Međutim, Adorno je mogao da se distancira od marksističke ortodoksije zato što su u njegovoj misli bili aktivni romantičarski elementi koji su ga upućivali na to da razvoj nije nužan način kretanja, kao i da revolucija ne mora da bude način za razrešavanje nekog sukoba. Romantičarska logika govorila je da je lutanje ne samo potpuno uobičajen nego i poželjan način kretanja, kao i

1 Rad je nastao u okviru projekata „Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu“ (br. 177019), koji se realizuje na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, i „Izazovi nove društvene integracije u Srbiji: koncepti i akteri“ (179035), koji se realizuje na Institutu za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Oba projekta finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

da ishodište tog i takvog kretanja nije socijalna revolucija (shodno marksističkom shvatanju socijalnih determinizama), nego mitološka regeneracija. „Negativna dijalektika“, kako ju je Adorno uobličio pred kraj života u istoimenom delu (*Negative Dialektik*, 1966), bila je svojevrsni kompromis dve tradicije – marksističke, koja je bila „dijalektička“, i romantičarske, koja je bila „lutalačka“ – i imala je paradoksalni ishod izostanka kako revolucije, tako i regeneracije. Nemogućnost kompletiranja dijalektike revolucijom nije vodila zaključku o neosnovanosti celokupnog dijalektičkog kretanja, nego samo evidentiranju mogućnosti da se ono može završiti na stranputici, jednako daleko od dijalektičkog raspleta (u smislu progresivne sinteze) kao i od regenerativnog vraćanja „zlatnom dobu“. Štaviše, da može da se završi paradoksom da je revolucija oduvek bila moguća samo kao regeneracija i da se njen izostanak ima pripisati upravo nemogućnosti teorije da taj paradoks pojmi i učini ga prihvatljivim za praksu.

222 Takvo shvatanje reflektovalo se i na Adornove analize muzike, ili barem one muzike koja mu je jedina bila značajna i kojoj je jedino priznavao filozofsku relevanciju – muzike građanskog Zapada u modernoj epohi. Adorno jeste najviše pisao o Arnoldu Šenbergu (Arnold Schönberg) i, uopšte, avangardizmu u muzici 20. veka, ali pažljiv uvid u njegov celokupni opus pokazuje da njegovo teorijsko bavljenje muzikom zapravo stoji u znaku fascinacije polaritetom između stvaralaštva dvojice kompozitora, Betovena (Ludwig van Beethoven) i Šuberta (Franz Schubert). Betoven i Šubert su se nalazili na početku istog doba – građanske epohe – koje je trebalo da okonča Šenberg, i to, prema Adornovom mišljenju, kao antipodi, pošto su bili senzitivni za međusobno suprotstavljene tendencije tog doba i jer su to što su osećali na različit način izrazili u muzici koju su stvarali. Uzimajući u obzir sav epistemološki značaj koji je Adorno pridavao muzičkoj umetnosti, moglo bi se reći da su Betoven i Šubert u svojim muzikama „uhvatili“ dve ključne tendencije ne samo doba u kom su živeli *nego građanskog sveta uopšte*: avangardnu tendenciju za revolucionarnim samoukidanjem na višem nivou društvenog napretka (shodno zakonima „praktičkog uma“) i mimetičku tendenciju za regenerativnim povratkom mitološkim iskonima.

Muzička „negativna dijalektika“, iako nikada do kraja eksplicirana i teorijski uobličena, predstavljala je rezultat razdvajanja ove dve tendencije, *bez mogućnosti njihovog sintetičkog objedinjavanja na višem nivou*, te, sledstveno tome, i njihovog progresivnog obesmišljavanja. Iako je Šenbergova avangardistička, ali i potpuno nerevolucionarna dodekafonija trebalo da bude objektivni izraz i ovaploćenje ove muzičke „negativne dijalektike“, Adorno nikada nije uspeo da „objektivni“ krah obe tendencije u njoj i izostanak njihove spasonosne sinteze opiše tako uverljivo i živo kada ih je opisivao baveći se stvaralaštvom Šuberta i Betovena. Stoga svako rekonstruisanje Adornovog shvatanja muzike, njene ukorenjenosti u građansko društvo moderne epohe, kao i njenog burnog procvata (na početku 19. veka) i tragičnog svenuća (otprilike polovinom 20. veka) mora da vodi preko utvrđivanja

Šubertove senzibilnosti za mimezis i regeneraciju i Betovenove senzitivnosti za avangardu i revoluciju.

I

Adornovim ranim spisateljstvom o muzici, koje je trajalo do proleća 1934,² dominiraju dva članka o Šubertovom stvaralaštvu: „Šubert“ („Schubert“), objavljen 1928. u oktobarskoj svesci mesečnika *Die Musik* posvećenoj obeležavanju stogodišnjice kompozitorove smrti, i „Franc Šubert: Veliki Rondo u A-duru, za klavir u četiri ruke, op. 107“ („Franz Schubert: Grosses Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107“), objavljen 1934. u časopisu *Vossische Zeitung*. Izvestan značaj za Adornovo razumevanje Šubertovog stvaralaštva u tom periodu ima i njegova kratka recenzija (iz 1930.) Rebergovog (Walter Rehberg) izdanja Šubertovih klavirskih sonata u Es-duru, op. 122, H-duru, op. 147, a-molu, op. 164, kao i nezavršene u C-duru. U proleće 1934. Adorno je napisao dva teksta o Betovenu – „Ludvig van Betoven. Šest bagatela za klavir, op. 126“ („Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier, Op. 126“) i „Betovenov pozni stil“ („Spätstil Beethovens“) – koja je u pismu Valteru Benjaminu (Walter Benjamin) od 5. aprila 1934. nazvao „mojim prvim radovima o Betovenu uopšte“ (Adorno 1995: 54).

223

Iako je Šubert bio kompozitor koji ga je inicijalno inspirisao da počne da se ozbiljnije bavi „tumačenjem muzike“,³ Adorno se 1934. kao teoretičar gotovo sasvim okrenuo od njega. Pustio ga je da polagano tone u zaborav, vraćajući mu se samo sporadično i uvek uzgredno. Omogućio mu je jedino da ponovo nakratko zablista u *Estetičkoj teoriji* (*Ästhetische Theorie*, 1970) time što ga je – i to kao jedinog umetnika – spremno ovenčao pozitivnim kvalifikativom „mimetičar *par excellence*“.⁴ S druge strane, Adornovi rani radovi o Betovenu predstavljali su samo prve rezultate njegovog bavljenja stvaralaštvom ovog kompozitora koje se produžilo u celoživotni projekat. Adorno je narednih trideset pet godina radio na spisu *Betoven. Filozofija muzike* (*Beethoven. Philosophie der Musik*) koji je trebalo da bude filozofsko-muzički *magnum opus* o enigmatičnom Betovenu, ali koji na kraju nije uspeo da završi. Dok su radovi posvećeni Šubertu izvršili važno, ali ipak „podzemno“ dejstvo na Adornovu zrelu misao, pre svega na njegovu koncepciju mimezisa,⁵ bavljenje Betovenom najdirektnije se reflektovalo na njegovu misao o muzici

2 O razlozima za pomeranje cezure sa 1932. na 1934. godinu videti detaljnije u: Јеремиф-Молнар и Молнар 2011.

3 U predgovoru zbirke *Moments musicaux* (1964) sam Adorno je članak „Šubert“ opisao kao „prvi obimniji rad autora na tumačenju muzike“ (Adorno, 2004f: 13724).

4 Adorno je u poglavlju „Ka teoriji umetničkog dela“ ukazao na suvoću kao „stanje odumrlog mimezisa“, a Šuberta je istakao kao „mimetičara par excellence“, koji bi, „prema učenju o temperamentima“ bio „sanguiničan, vlažan“ (Adorno, 2004b: 4183).

5 O korenima Adornove teorije mimezisa u njegovim tekstovima o Šubertu videti u: Јеремиф Молнар, Dragana and Molnar, Aleksandar, 2012.

uopšte, a pogotovo na razmišljanja o vezi između avangardne muzike i društva nesazrelog za revoluciju.⁶

Adornovo trajno distanciranje od jednog kompozitora s početka građanske epohe i preusmeravanje pažnje na drugog, koincidiralo je sa promenom njegovog shvatanja „objektiviteta“. Ta promena bila je toliko krupna da je označila i okončanje njegove rane filozofske i sociološke misli. U vreme kada je pisao esej „Šubert“ Adorno je pod objektivitetom podrazumevao svet fizičkih i metafizičkih razmera koji se protezao u romantičarski intonirani beskraj i u kojem se prepliću život, smrt i regeneracija. Horizont njegove teorije u radovima o Šubertu bio je, dakle, mitski,⁷ a njegovo tadašnje shvatanje „objektiviteta“ u osnovi metafizičko. Nešto kasnije, počevši od 1932, Adorno je objektivitet počeo da redukuje na društvo, i to građansko u kojem su centralne kategorije (prividna) sloboda, eksploatacija i vladavina. Takvo građansko društvo ostalo je kao jedini „objektivitet“, jedina ljudima relevantna „celina“, jedina doživljena „zbilja“ koja je u stanju da prkosno preokrene Hegelovu krilaticu da je sve što je zbiljsko umno; društvo je Adornu bilo potrebno kako bi mogao da tvrdi suprotno, da je sve što je zbiljsko ne samo ne-umno nego i svojevrsna laž, privid robno-novčanog prometa, „poslednje vreme“ koje ukazuje na skorbu propast. Građansko društvo je najpre, na početku, dalo zanosna obećanja slobode, ali ih je tokom svog razvoja razvodnilo, a zatim i izneverilo – shodno imperativima eksploatacije, koja se i ne može osigurati drugačije nego sve dalekosežnijom (totalitarnijom) vladavinom nad prirodom van čoveka ništa manje nego nad samim čovekom.

224

Za Adorna je paradigma ne samo pobednosne zapadne „građanske“ muzike, koja je na početku 19. veka hrabro najavila emancipaciju svog subjekta – čoveka – i sebi na taj način zadala avangardnu ulogu, nego i celokupnog građanskog sveta koji

6 Uzme li se u obzir da je Adorno kasnije insistirao na tome da sociologija daje materijal filozofiji, ali da je i sama ispunjena filozofskim sadržajima, a pre svega odgovarajućim shvatanjem totaliteta i njegovog istorijskog kretanja (Schiller, 1995: 205 i dalje), njegova sociologija muzike nije mogla biti građena bez uporišta u filozofiji muzike – u čijem je centru stajalo Betovenovo stvaralaštvo kao ključ za odgonetanje tajne muzike moderne epohe i uticaja kapitalističkog društva, kao antagonističkog totaliteta, na nju. Štaviše, pošto iz fragmenata u kojima je ostavio svoju sociološku teoriju – koja je zapravo uvek bila ponajpre mikrosociološka teorija – nikada nije bilo moguće rekonstruisati jednu „analitički zatvorenu sliku socijalnih odnosa interakcije u 'upravljanom svetu'“ (Neckel, 2005: 191), Adornovi filozofski radovi su nezaobilazni i da bi se razumeo njegov sociološki opus.

7 Eksplicitno mitsko je u to vreme, uostalom, bilo i Adornovo shvatanje prirode ili, tačnije, istorije prirode: „Kada je reč o istoriji prirode, ne radi se o onom shvatanju istorije prirode koje se uzima u uobičajenom prednaučnom smislu, pa ni o istoriji prirode, onako kako je priroda objekt prirodnih nauka. Pojam prirode koji se ovde upotrebljava nema nikakve veze sa matematičkim prirodnim naukama. [...] Da bih osvetlio pojam prirode kojim želim da se bavim, treba reći tek toliko da se radi o pojmu koji se, ako bih hteo da ga prevedem na uobičajeni filozofski pojmovni jezik, ponajpre može prevesti pojmom mitskog“ (Adorno, 2004h: 588–589).

je, shodno marksističkom pravoreku, dezavuisao slobodu i srljao u apokaliptičku propast, ne nalazeći snage da revolucijom zaustavi taj pogubni hod istorije i angažuje se na izgradnji emancipatorske utopije, bio – Ludwig van Betoven. Iz Adornove perspektive, iako su umrli u razmaku od svega godinu dana, generacijski različiti, Betoven i Šubert su na sasvim različite načine obeležili osvit muzike moderne epohe: mlađi Šubert svojom snoviđujućom uljuljkanošću u mitsku prošlost, a stariji Betoven svojom borbenom zagledanošću u svetlu budućnost. Drugim rečima, Šubert je *ostao na početku građanske epohe, omađijan onim što joj je prethodilo*, a Betoven je *samim otvaranjem za principe „muzičkog napretka“ krenuo putem progresivnog prevazilaženja građanske epohe*.⁸ Betoven je u Adornovoj misli potisnuo Šuberta sa centralnog mesta – barem kada je reč o muzici koja prethodi Šenbergovoj – onog trenutka kada je Adorno shvatio da je ključ za razumevanje cele moderne epohe upravo ono što je obeležilo Betovenovu muziku, a ne Šubertovu.⁹

II

Adorno je razlike između dvojice kompozitora počeo da ističe već u eseju „Šubert“, a na njima je insistirao i nadalje, tokom doživotnog bavljenja protivrečnostima i problemima muzike moderne epohe. Adornov prvi rad o Šubertu zanimljiv je i zbog toga što (strukturuom, kao i načinom na koji je napisan) pokazuje da je Adorno osećao izvesnu duhovnu bliskost sa Šubertom.¹⁰ Tom bliskošću možda se može

225

8 Avangardna umetnost je tako od samog nastanka bila opterećena aporijama koje su bile uočljive prevashodno iz perspektive epohalnog neuspeha revolucionarnog dokidanja građanskog društva i njemu primerene muzike. Zahvaljujući tome što se Adorno upravo tada distancirao od svih postojećih revolucionarnih snaga, u njegovim očima je Betoven kao avangardni revolucionar postao kontroverzna figura. Zato Rodžer Skruton (Roger Scruton) nije sasvim u pravu kada optužuje Adorna da je, sledeći romantičarski impuls kritike „karikature buržuja“, svoju avangardnu poziciju gradio polazeći od „fikcije da je avangarda, duboko u sebi, jedno sa proletarijatom“ (Skruton, 1999: 471). Od 1934. Adorno je pripadao onom krugu kritičara „karikature buržuja“ koji su imali rezerve ne samo prema proletarijatu i njegovom revolucionarnom potencijalu nego i prema samoj avangardnoj umetnosti – neuporedivo više onoj Betovenovoj, ali delimično i Šenbergovoj (upor. detaljnije: Jeremić-Molnar i Molnar: 2009).

9 Adornovo stvaralaštvo posvećeno muzici moderne epohe ostalo je u svom glavnom pregnuću nedorečeno, ako ne i sasvim neuspešno. Nikada nije završio studiju o Betoveni, čime je njegovo shvatanje avangardne muzike – pa i avangarde uopšte – ostalo da stoji na klimavim nogama (reflektujući se na sve veće ambivalencije u sudu o Šenbergovoj dodekafoniji), dok su o Šubertovoj mimetičkoj muzici ostale samo natuknice, koje – iako nesumnjivo pripadaju jednom jedinstvenom gledištu – po razuđenosti uveliko zaostaju čak i za prilično fragmentarnom opštom teorijom mimezisa, građenom od *Dijalektike prosvetiteljstva (Dialektik der Aufklärung, 1947)* do *Estetičke teorije*.

10 Struktura samog teksta pokazuje, naime, da je on kao filozof već tada počeo da postupa slično kao što je Šubert postupao kao kompozitor – njegova filozofija se od samog početka kretala upravo onako kako se iz njegove (i) perspektive (romantičara) kretao Šubert: „Adorno je napravio front protiv krute logike deduktivnog povezivanja; tražio je da u jednom filozofskom tekstu svi stavovi stoje jednako blizu središta i time je sve hermeneutičke uvide doveo

objasniti njegova potreba da u Šubertovu muziku učitava mnogo toga što je on sam smatrao za najoriginalnija svojstva vlastite „negativno-dijalektičke“ filozofije. S druge strane, sporadične i uglavnom kritičke misli o Betovenu otkrivaju da je Adorno već tada osećao (i mukotrpno potiskivao) animozitet prema njemu; Adorno je izgradio jednu temeljnu, samorazornu ambivalenciju prema svemu što je Betovenova muzika reprezentovala: prema deduktivno izgrađenom sistemu („celini“) koji je izgledao kao da govori Hegelovim jezikom: „celina je istina“. Ukoliko se sa Adornovih stavova vezanih za stvaralaštvo obojice kompozitora (a posebno Betovena) ukloni ovaj ideološki pokrov, mnogi od njih se mogu shvatiti kao svojevrstan eho stavova njegovih prethodnika. Jer, polarizacija između Betovena i Šuberta postavljena je mnogo pre nego što je Adorno počeo da je objašnjava – još u prvoj polovini 19. veka.

226

Kao dobar primer romantičarskog poimanja razlike između Betovena i Šuberta može da posluži članak Roberta Šumana (Robert Schumann) „Simfonija u C-duru Franca Šuberta“ („Die C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert“) iz 1840, koji je Šuman napisao pod utiskom otkrića Šubertove poslednje simfonije. U tom tekstu Šuman je konstatovao: „Potpuna nezavisnost u kojoj se [Simfonija u C-duru] nalazi prema Betovenovim simfonijama, drugi je znak njenog muškog porekla. Ovde se vidi kako se ispravno i mudro objavljuje Šubertov genije. On je izbegavao, svestan svojih skromnih snaga, oponašanje grotesknh formi, smelih odnosa, na koje nailazimo u Betovenovim poznim delima; on nam daje delo u najljupkijoj formi, pa ipak izatkano na inovativan način, nikada se previše ne udaljavajući od središta i uvek mu se iznova vraćajući“ (Schumann, 1965b: 178).¹¹ Ovim rečima Šuman je fiksirao dva pola između kojih se kretala romantičarska recepcija Šuberta: prvi pol je poimanje Šuberta kao nekoga ko je nemoćan, i to usled vlastite kompozitorske nesavršenosti, da drži korak sa Betovenovom „smelošću“ (da se hvata ukoštac čak i sa „grotesknošću“); drugi pol je poimanje Šuberta kao kompozitora koji na inovativan i čak genijalan način (utemeljen u njegovoj ekstremnoj subjektivnosti) razmišlja, sasvim suprotno Betovenu, u koncentričnim kruženjima oko muzičkog centra.

Adorno se u članku „Šubert“ predstavio kao nastavljajući ova tradicije prevashodno time što je dalje razradio drugi pol recepcije (u duhu avangardističkih poimanja muzike u kategorijama prostora). Sudeći prema onome što je napisao, Adorna je fascinirala Šubertova postojanost da ne poklekne pred iskušenjima koja je postavljao Betovenov tip sonatnog oblika i njegova istrajnost u primeni postupka variranja koji ne samo što počiva na „negaciji svakog tematsko-dijalektičkog razvoja“

do svog dijalektičkog prava“ (Habermas 1968: 38), dobro je svojevremeno zapazio Jirgen Habermas (Jürgen Habermas).

11 Šuman je u ovom tekstu po svoj prilici namerno naglasio Šubertovu muškost, nastojeći da na taj način uravnoteži svoj dve godine pre toga izneti sud o Šubertovoj „ženskosti“ (u poređenju sa Betovenovom „muškošću“ – Schumann 1965a: 126).

nego i na „ponovljivosti nepromenljivih karaktera“ (upor. i Brinkmann, 2005: 78). Adorno je spremno priznao da Šubertove teme imaju pravo da „ostanu bez dijalektičke istorije“; s obzirom na to da se u Šubertovim varijacionim delima, za razliku od Betovenovih dela, sklop teme ne napada, nego se preokreće i obilazi, „kružće lutanje je Šubertova forma u kojoj ne postoji centar koji je frontalno pristupačan, ne, centar koji se uopšte obznanjuje snagom da sve što se javlja dovede sa sobom u vezu“ (Adorno, 2004f: 13752).¹² Adorno nipošto nije hteo da kaže da Šubertova dela nemaju centar – upravo suprotno, u njima se „svaka tačka nalazi jednako blizu središtu“ (Adorno, 2004f: 13751). Suština je bila u tome da kod Šuberta centar ne sprovodi totalitarnu vladavinu nad svim muzičkim dešavanjima (u ovom stavu se može raspoznati odjek Šenbergove kritike napoleonovske vladavine tonike iz *Učenja o harmoniji / Harmonielehre*, 1911/: upor. o tome Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 97–98). Šubertova dela, dakle, nisu bila decentrirana. Ona takođe nisu bila ni desubjektivirana, jer se u njima manifestovao subjekt, ali na način bitno drugačiji nego u Betovenovim delima. „U sprovednom delu [forme] subjektivitet se kao 'tema' ne nameće. Subjektivitet je svugde prisutan, poput oka koje objedinjuje i drži promenu slika; ali uravnotežen sa svojim svetom, pozlaćujući ga u prolaznoj tuzi. Princip sprovedenja [kod Šuberta] svoj smisao dobija na drugoj strani nego kod Betovena: on gradi subjektivni momenat jedinstva koji prožima i povezuje blisko i udaljeno; ali ne kroz vezu između razvoja i postajanja, nego kroz vezu između istovremenosti i bitka, koja se čuje upravo tamo gde same slike – kao u delu [Velikog Ronda] u C-Duru – dobijaju patetičniji izraz. Tematski rad ne dopušta da, sa sličnošću i suprotnošću, jedno izraste iz drugog; on nije otvoren za istoriju. On je statičan; on otvara kontraste i varira jednakosti, zato što svi poživaju u istom, pogledom obuhvaćenom, jednovremenom bitku“ (Adorno, 2004g: 14592). Vreme i prostor u Šubertovoj muzici nisu, prema Adornovom sudu, istorijski kao što su kod Betovena, te zato ne mogu da budu realizovani istim muzičkim izražajnim sredstvima kao kod Betovena; oni poznaju samo mitsko prav vreme i njemu primereni „bitak“ i zato se mogu razumeti unutar sasvim drugačijeg diskursa.

227

Kada je Betovenova muzika u pitanju, Adornov očigledan problem bio je taj što nikada nije uspeo da nađe pravu meru do koje treba da ide u svojoj kritici, odnosno pravo mesto na kojem treba da, sa „ustrajavanja na negativnom“, „pređe na pozitivno“ (Adorno, 2002b: 128); zbog tog problema on nikada nije uspeo da razluči Betovenove „grehove“ (tj. ono istinski „negativno“ u njegovoj muzici) od njegovih

12 Takvi su prema Adornovom mišljenju bili Šubertovi komadi *Empromptiji (Impromptus)* i *Muzički trenuci (Moments musicaux)*, ali i dela u sonatnoj formi. Adorno je takođe visoko ocenio i Šubertovu Prvu sonatu za klavir u a-molu, u kojoj ceo prvi stav sačinjavaju dve invencije (*Einfälle*), koje međusobno ne stoje u dijalektičko-razvojnom odnosu prve i druge teme, nego se pokoravaju principu „povratka istog u proširenoj mnogostrukosti“. U svim pomenutim delima Šubert je odustao od kompozicionog postupka u kojem „se teme motivski razgrađuju kako bi se iz njihovih najmanjih delova proizvele dinamičke varnice, nego se nepromenljive teme progresivno razotkrivaju“ (Adorno, 2004f: 13754).

realnih „zasluga“ (tj. onoga što je „pozitivno“ u njegovoj muzici) u istoriji muzike moderne epohe (upor. i Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 150 i dalje). Adorno-va ambivalencija prema Betovenovom stvaralaštvu možda je najblaža bila upravo u periodu 1928–1934, kada je nesumnjivo favorizovao Šuberta i kada je Betovena doživljavao prevashodno kao potpunog Šubertovog antipoda. U članku „Šubert“ Adorno je napisao da je Betovenova „najviša namera“ stremila ničem manjem nego „besmrtnosti postuliranoj u praktičkom umu“ (Adorno, 2004f: 13762) i da je zbog toga njegova muzika mogla da izražava samo onu radost koja je „preteći zahtevana, iznuđena, kategorijalno izražena, ali materijalno nedostižna“ (Adorno, 2004f: 13761). Najveća pogrda koju je Adorno uputio Betovenu u članku iz 1928. glasila je da se „tek danas može viskom izmeriti luciferska vertikalna Betovenove dinamike“ (Adorno, 2004f: 13743). Adorno je Betovena uporedio sa palim anđelom koji ne samo da nije bio lučonoša nego je – nakon pada – počeo da širi zlo među ljudima. Betovenovo delo bilo je toliko profano da se njegovi dometi mogu „izmeriti viskom“. Stigmatizacija Betovenovog stvaralaštva kvalifikacijama koje nedvosmisleno upućuju na ekstremizam, nerealističnost i samozatajnost,¹³ olakšala je mladom Adornu uzdizanje Franca Šuberta u trezvenog kompozitora koji se protiviti takvoj ekscesivnosti i pretenduje na ostvarenje mogućeg: njegova muzika je „upitni, zbunjeni, ali konačno sigurniji i neposredno dati eho“ Betovenove radosti (Adorno, 2004f: 13761) i omogućava da „rašireno zadovoljstvo peva onoliko postojano koliko to telesno trajanje dopušta“ (Adorno, 2004f: 13762).

Međutim, kada se u narednim godinama mnogo dublje i promišljenije pozabavio opozicijom između Betovena i Šuberta, Adorno je shvatio da je donošenje konačnog suda o njoj neuporedivo komplikovanije nego što je mislio tokom dvadesetih godina. Adornova rana spremnost na rehabilitaciju Šuberta i njegovo uzdizanje u ravnopravnog antipoda Betovenu kasnije je implicitno revidirana u pravcu već pomenutog prvog pola Šumanovog suda o Šubertu (reprezentativnog za romantičare). Što je duže razmišljao i pisao o muzici, Adorno je bivao sve uvereniji u objektivnu superiornost Betovenove muzike nad Šubertovom; štaviše, što je više slabila razvojna paralela koju je člankom „Šubert“ Adorno želeo da uspostavi između Šuberta i Šenberga,¹⁴ to je Šubert bledeo ne samo kao ravnopravni antipod, nego čak i kao kakva-takva kreativna alternativa Betovenu.

13 Adornova namera nije bila da, kako je tumači Ričard Lepert (Richard Leppert), Betovenovu muziku uzdigne u paradigmu „pomirenja“ i da konstatuje da „nakon Betovenove muzike i istorije koju je pokrenula“ nije preostalo ništa drugo „osim dalekog nagoveštaja pomirenja“, koji je i Šubert postigao „ali kao 'lepa mesta“ (Leppert, 2005: 61–62). Upravo suprotno, Adornova namera je – barem u periodu 1928–1934 – bila da pokaže da je Betoven stremio „nerealističnom“ pomirenju koje je Šubert učinio „realističnim“ i na taj način tradirao avangardnim kompozitorima 20. veka – Šenbergu pre svih.

14 O Adornovom pokušaju da izgradi jedan direktan antiromantičarski „most“ koji će voditi od Šuberta ka Šenbergu videti detaljno u Јеремиић-Молнар и Молнар: 2013.

Sve u svemu, moglo bi se s dosta osnova zaključiti da su Adornove simpatije prema Šubertu bile duboko lične, da su bile inspirisane njegovom mladalačkom naklonošću prema savremenim avangardističkim kretanjima u muzici i da su, nakon što su doživele vrhunac u periodu 1928–1934, počele da slabe i da se prilagođavaju već kanonizovanom shvatanju Šuberta ne samo kao kompozitora inferiornijeg u odnosu na Betovena nego i kao umetnika koji je svojim delom mnogo manje nego Betoven reflektovao dijalektiku subjektiviteta i objektiviteta u modernoj epohi. To, naravno, ne znači da je Adorno bio spreman da se nadoveže na dugu tradiciju idolatrije Betovenovog stvaralaštva, koju su stvorili romantičari (Šuman pogotovo). Adorno je tokom svog četrdecenijskog bavljenja muzikom pokazivao sve veću spremnost da prihvati da je princip subjektiviteta, koji je obeležio celu modernu epohu, integrisao i pokrenuo njeno istorijsko kretanje, našao mnogo efikasniji tretman u Betovenovoj nego u Šubertovoj muzici. Muzička forma Betovenovih dela nastala je iz pronalazaka koji su reflektovali nastojanja subjekta da reši „beskonačni zadatak“ da „izgradi totalitet“ (zapravo onu istu utopiju, koja je grejala i Adornovo srce) u kojem će se samopotvrditi kao takav. Ono isto što je inspirisalo Betovena da čini u oblasti muzike u 19. veku, inspirisalo je liberale da slobodu subjektiviteta na kraju „totalitarizuju“ u sveobuhvatni kapitalizam, ali i radikalne revolucionare da u sferi politike u 20. veku izgrade totalitarne poretke – u rasponu od komunističkih, preko fašističkih, sve do nacionalsocijalističkog. Tako je pravi izvor Adornove nelagode sa Betovenom ležao u tome što je njegova muzika obećavala sve ono što je Adorno hteo da vidi kao ozbiljenu utopiju, a što objektivitet ne samo da je otpisao nego je zapravo realizovao u pervertiranim totalitarnim oblicima. Pošto nikada nije uspeo da objasni tu protivrečnost – zbog čega je propao i njegov ključni filozofsko-muzički projekt: knjiga o Betoveni – Adorno je uvek osećao velike probleme kada je trebalo da se odredi prema Betoveni. Betoven je bio taj koji je na početku moderne epohe igrao na pobedničku kartu; ali, ispostavilo se da je upravo ta karta donela najcrnje zlo protiv kojeg je Adorno iznova i iznova dizao svoj kritički glas. Nažalost, kritička pozicija nije bila tako udobna kako se to Adornu činilo, pošto je neprekidno uzmicanje ka „utopijskoj perfekciji (izgubljene) radosti“ i ka svemu onome „što je moglo biti“ (a nije), vodilo ka tome da se sve što „jeste“ proglasi sastavnim delom vladavine Antihrista ili, kako je Adorno više voleo da kaže, „loše beskonačnosti“.

U članku „Prilog predistoriji komponovanja u nizovima“ („Zur Vorgeschichte der Reihenskomposition“, 1958) – za koji je Adorno izričito napisao da se ima smatrati razradom stavova iznetih u *Filozofiji nove muzike (Philosophie der neuen Musik, 1949)*¹⁵ – stoji poređenje Betovena i Šuberta u komponovanju varijacija, koje je potpuno porazno po ovog drugog. „Starija varijacija je manje ili više bila parafraziranje jedne teme koja je zamišljena kao nešto što u sebi nepromenljivo postoji

15 „Tamo nagovešteno ovde je razvijeno, dijalektički motivi su dalje unapređeni“ (Adorno 2004e: 12726).

i što treba očuvati; još je kod Šuberta taj tip varijacije zastupljen na različite načine. Betoven se pobunio protiv takve krutosti, koja je temu ostavljala kao nešto što je suprotstavljeno subjektivnoj oblikujućoj volji, strano, nedodirljivo“ (Adorno 2004e: 12699). Uprkos svoj ambivalenciji prema Betovenu, Adorno je 1958. bio spreman da u njegove nesumnjive zasluge ubroji „pobunu“ protiv arhaičnog načina variranja tema (u kojem je Šubert ostao do kraja života zarobljen) i „sažimanja“, odnosno eliminaciju svih suvišnih („iracionalnih“) sastojaka – čime je pokazao da je u njegovom stvaralaštvu na delu „imanentni um stvari“ (Adorno, 2004b: 4007), sposobnost koju je Adorno u vreme pisanja *Estetičke teorije* smatrao najvišom do koje uopšte može da se vine čovekov duh. Time je Šubert definitivno izgubio bitku protiv Betovena, a da nije uspeo da se nametne kao Šenbergov predromantičarski saveznik, i polako ali sigurno je nestao iz Adornovog teorijskog vidokruga – izuzev u svojstvu „mimetičara *par excellence*“.

III

230 Adorno je u članku „Šubert“ suprotnost između Betovena i Šuberta pokušao da pronade i na nivou suprotnosti između pronalaska (*Erfindung*) i invencije (*Einfall*), koji na različite načine – iako svaki od njih „dijalektički“ na svoj način – konstituišu muzičku formu. „Pronalazak se probija iz subjekta konstruktivnom moći svog bića i nestaje u potvrđivanju ličnosti, koja formu slobodno, još jednom iz sebe, stvara; invencija je urušava disocijacijom, tako što njeno konstitutivno dostojanstvo, koje je u velikom propalo, čuva u malom ostatku, putem kojeg komunicira sa subjektivnom intencijom. Pronalazak gradi u dimenziji beskonačnog zadatka i namerava da izgradi totalitet; invencija odlikuje figure istine i nalazi zadovoljenje kroz konačni uspeh u najmanjem“ (Adorno 2004f: 13755). I ovaj segment teksta pokazuje da su sve Adornove simpatije bile na strani kompozitora koga pokreću invencije (Šuberta) i koji ipak ostvaruje nekakav „konačni uspeh“, za razliku od kompozitora koji sledi pronalaska (Betovena) uviđajući, pritom, da mu je zadatak „beskonačan“ – to jest „materijalno nedostižan“.

U knjižici *Kompozicija za film* (*Komposition für den Film*) koju je Adorno napisao zajedno sa Hansom Ajzlerom (Hanns Eisler) 1944. u Los Angelesu, polaritet između Betovena i Šuberta uspostavljen je u kontekstu pravljenja tipologije načina komponovanja. „Prvi tip je onaj koji od posmatranja detalja, neke vrste muzičke klice, slepo, sledeći samo prinudu nagonskog usmerenja tog detalja, stiže do celine. Šubert, Šuman, pripadaju tom tipu; po izvornom ustrojstvu takođe i Šenberg, koji je jednom rekao da se pri komponovanju jednog *Lieda* prepušta vođstvu polaznih reči bez razmišljanja o poemi kao celini. Njemu suprotan tip je onaj kod kojeg vlada primat celine i sve detalje konstituiše u funkciji celine. Betoven pripada drugom tipu. Postignuće jednog kompozitora sastoji se suštinski u dubini u kojoj se oba tipa prožmu u logici njegovog dela: Bah [Johann Sebastian Bach], Mocart [Wolfgang Amadeus Mozart], Betoven, Šenberg su za to dobri primeri. Ako prvi

tip ostaje nedijalektički da stoji u mestu [*bei sich stehen*], kao recimo Dvoržak [Antonin Dvořák], onda nastaje jedan *potpourri* iz 'invencija (*Einfällen*)' sa proizvoljnim ili šematskim posredovanjima“ (Adorno, 2004d: 12091).

Cela ova tipologija stoji na klimavim nogama i zapravo se ruši pod manifestnim ambivalencijama i iznuđenim kompromisima. Ona pokazuje da je Adorno (jer, ovo razlikovanje se gotovo sa izvesnošću može pripisati njemu, a ne Ajzleru) do 1944. godine intenzivirao svoju ambivalenciju i prema Betovenu i prema Šenbergu, ali i da je Šuberta bezostatno prikovao za jedan, i to nedostatan kompozicioni tip – koji ishodi u komponovanju potpurija.¹⁶ Adorno je Šuberta ponovo združio sa (istina ranim, odnosno predatonalnim) Šenbergom, ali ga je stavio i u društvo Šumana i Dvoržaka (koji je uvršten u tipologiju sa svrhom da koliko-toliko rehabilituje prethodnu trojicu zato što su oni navodno prevazišli njemu svojstvena „proizvoljna ili šematska posredovanja“ invencija). Adorno je jednako bio nesklon i drugom, takođe nedostatnom, tipu koji počiva na primatu celine (i, u terminologiji članka „Šubert“, služi se isključivo pronalascima) i kog reprezentuje jedan jedini predstavnik – Betoven. Međutim, Betoven – baš kao i (zreli, odnosno atonalni?) Šenberg – iskrsava još jednom u Adornovoj tipologiji, i to kao predstavnik trećeg, kombinovanog tipa koji je Adorno pohvalio zbog uspešnog kombinovanja invencija i pronalazaka. Ovaj deo *Kompozicije za film* pokazuje da je još uvek opstala ne samo izvorna identifikacija između Šuberta i Šenberga nego i opozicija između Šuberta i Betovena, iako su obe relacije već bile uveliko obesmišljene.

231

Kada je pomenuo Betovenov (nemogući) zadatak (koji je sebi zadao kao predstavnik drugog „čistog“ tipa komponovanja) da čuva „primat celine“, Adorno je svako imao u vidu kompozitorovo pismo Georgu Fridrihu Trajčkeu (Georg Freidrich Treitschke), libretisti poslednje verzije opere *Fidelio* (*Fidelio*, 1805–1814), napisane početkom marta 1814. U tom pismu nalazi se čuvena Betovenova konstatacija: „U mojoj instrumentalnoj muzici uvek pred očima imam celinu“ (Beethoven 1996: 20). Od publikovanja Betovenove prepiske pa sve do danas traju kontroverze o pravom značenju „celine“ o kojoj je pisao Betoven (upor.: Gülke 2000).¹⁷ U

16 Adorno je u ovoj knjižici jedan deo Šubertovog stvaralaštva okarakterisao i kao rapsodičan. Rapsodija se, kao „nešematska forma“, pojavljuje kao „prikrivena forma *Lied*-a ili sonatna forma (*Lied-oder Sonatenformen*), čiji duh pripada i Šubertovoj *Lutaličinoj fantaziji* [*Wanderer-Fantasie*]“ (Adorno 2004d: 12099).

17 Na margini treba konstatovati da je Betoven u pomenutom pismu nesumnjivo mislio na „celinu“ dela koje komponuje. Pored „celine“ instrumentalne muzike, on je pominjao i „celinu“ vokalno-instrumentalne muzike, koju je komponovao u vreme pisanja pisma Trajčkeu. Štaviše, Betoven se na tom mestu žalio na to što je „ovde moja celina nadasve – na izvestan način podeljena“ (Beethoven 1996: 20), i to između komponovanja kantate *Der glorreiche Augenblick* i uvertire za operu *Fidelio*. Ako bi se tražila neka šira filozofska dimenzija „celine“ na koju je ovde referirao Betoven, onda bi ona pre svega ležala u mogućnosti da se „veličanstveni momenat“ pada njegovog nekadašnjeg idola, Napoleona Bonaparte, koji je Betoven slavio u kantati, pomiri sa još veličanstvenijim zadatkom prosvetćenog vladara, da spase

tumačenja se uključio i Adorno. On je proglasio Betovena za kompozitora koji se u komponovanju držao „primata celine“, ali je i odbacio (kao banalne) sve pokušaje da se značenje reči „celina“ u ovom kontekstu ograniči na neki način komponovanja (upor. Adorno 1993: 46 i dalje). Najuoštenije uzev, Betoven je, kako stoji u *Uvodu u sociologiju muzike (Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, 1962)*, „celinu“ gradio tako što se „čvrsto držao slike jednog ispravnog društva“ (Adorno, 2004c: 11598).¹⁸ Da stvari nisu bile ni izbliza tako jednostavne, Adorno je pokazao u rukopisu koji je trebalo da preraste u njegov *tour de force*. U knjizi *Betoven. Filozofija muzike* Adorno je Betovenovu „celinu“ tretirao kao muzički pandan Hegelovoj filozofiji. Betovenova celina je uvažavala postojanje pojedinačnog i, štaviše, dopuštala „odolevanje pojedinačnog (koje nedostaje kod Šuberta i u celokupnoj romantici, skupa sa Vagnerom [Richard Wagner])“ (Adorno 1993: 48–49), ali samo da bi potvrdila njegovu ništavnost spram sebe (Adorno 1993: 46). Iako je inače bio nesklon psihoanaliziranju kompozitora, u rukopisu o Betovenu Adorno je napravio indikativan izuzetak: Betovena je prikazao kao nesređenog čoveka koji je intenzivno patio zbog ljubavi, ali koga je patnja navela na to da prihvati položaj „monade“, plaćajući za to svojom sklonošću agresiji, sadizmom i vređanjem. U Betovenu je pobedilo ono „demonско“ koje hoće da vlada („komanduje“) i da dezavuiše humanitet u ime celine sa kojom se identifikuje (Adorno 1993: 57). Zato je, u krajnjoj liniji, celina kod Betovena nosila u sebi „nešto ideološko, zatamnjujuće, što odgovara Hegelovom učenju o pozitivitetu celine kao sveukupnosti svih pojedinačnih negativiteta, dakle moment *neistine*“ (Adorno 1993: 49). Šubertova muzika, na drugoj strani, bila je, prema Adornu, tužnija od Betovenove zato što je u njoj započelo oslobađanje pojedinačnog, koje nije znalo šta da čini sa svojom slobodom: oslobođeni detalj je odmah ostao napušten, počeo je da pati i postao je nosilac „negativnog“.¹⁹

Do svoje „celine“ Betoven je prema Adornovom mišljenju došao apsolutizacijom tonaliteta (Adorno 1993: 45), koji je ugrozio teme, kao prave nosioce pojedinačnog (pritom Adorno ni sam nije bio načisto da li kod Betovena uopšte i postoje teme: Adorno 1993: 84): one su izgubile svoj identitet, svoj „karakter neponovljivosti“. Čak je i Šubert znao da se na takav način ponaša prema svojim temama: tako je npr. druga tema u Simfoniji u h-molu trpela nasilje kada ju je Šubert preoblikovao

narod (po Napoleonovom modelu), koji je opera zagovarala još od prve verzije iz 1805. (pod naslovom *Leonora*). Sve istorijsko-filozofske implikacije takvog pomirenja izlaze izvan teme ovog rada i zato o njima više neće biti reči.

18 U *Uvodu u sociologiju muzike* Adorno je Šuberta stavio, rame uz rame sa Betovenom, na početak muzičkog razvoja koji je vodio od reflektovanja „individualističke faze građanskog društva“ do zatvaranja u estetičku samodovoljnost, koju je izvršio Brams (Adorno, 2004c: 11598). Međutim, za razliku od Betovena, Šubert nije bio u stanju da pruži nikakvu sliku „ispravnog društva“.

19 U tom smislu, čak je i Vagnerova muzika pokazivala više ljudskosti od Betovenove: Vagner je makar odbio položaj „monade“ i zato je mogao bezgranično da voli (Adorno, 1993: 57).

u „simfonijski *forte* karakter“ (Adorno 1993: 50). Štaviše, tvrdio je Adorno, ako je već Betoven bedu pojedinačnog u svojoj muzici pokazao „bezobzirno“, ona je kod Šuberta postala „ofucana (*schäbig*)“ (da bi se nakon Šuberta dalje nastavilo njeno propadanje: Wagner ju je pretvorio u „pozorište“, Štraus u „kič“, dok ju je Šenberg totalitarno ukinuo dvanestotonskom lestvicom: Adorno 1993: 50–51). To je jednim delom bila posledica Šubertove želje da oponaša Betovena: dela u kojima je Šubert najviše oponašao Betovena (među kojima nema nijednog poznog) ponajviše su odisala malograđanštinom (Adorno 1993: 67–68). Međutim, i u pokušajima emancipacije od Betovena postojali su problemi: problemi postvarenja. Postvarenje, koje kod Betovena uopšte nije postojalo (zato što je on redukovao materijal na elementarne forme i na taj način izbegavao „subjektivnu spontanost invencije [*Einfall*]“), javlja se kod Šuberta, koji nije išao tim putem „pozitivne negacije“, nego je afirmisao „subjektivnu spontanost invencije (*Einfall*)“ – ali samo da bi se izložio usudu postvarenja i došao do „robnog karaktera muzike u jednom elementu iznošenosti, ofucanosti i tromosti, koji je najuočljiviji baš tamo gde postupa prividno betovenovski“ (Adorno 1993: 68). Šubert je tako padao sve dublje u Betovenovu senku što je više napredovalo Adornovo bavljenje Betovenom i nastojanje da se u njemu nađe ključ (propasti) moderne zapadne muzike. Na jednom mestu rukopisa o Betovenu, Adorno je zapisao da je Betoven komponovao šta je hteo, a romantičari samo ono što su smeli – to je bio znak slabosti koji je naročito došao do izražaja kod Vagnera (Adorno 1993: 61) – implicirajući da su romantičari zapravo sve dalekosežnije počeli da robuju „muzičkom materijalu“ i da zaboravljaju na slobodni muzički jezik. „Romantika je istorija razlaganja muzičkog jezika i njegove supstitucije 'materijalom'“ (Adorno 1993: 95). Takvi stavovi, sročeni više da budu efektni nego teorijski dosledni, daju povoda pogrešnom zaključku da je Adorno idealizovao period klasicizma (odnosno feudalizam kao njegovu društveno-ekonomsku bazu) i da je početak problema u „muzičkom jeziku“ (prevashodno u izgradnji „celine“) evidentirao tek u narednom periodu romantizma. Stvari zapravo stoje sasvim drugačije: moderna epoha započela je, prema Adornu, velikim obećanjima slobode, koja je u prethodnom periodu bila negirana, ali koja nije realizovana ni kasnije, čime je zapravo obećanje (pomirene) „celine“ blesnulo samo nakratko u Betovenovoj muzici (baš kao i u „objektivitetu“, revolucionarno uzdrmanom 1789, ali već 1815. vraćenom na stari represivni kolosek) i razotkrilo „laž“ koja obeležava celokupno istorijsko kretanje i koje zato ulazi u poslednje vreme, vreme apokalipse. U spisu *Negativna dijalektika* Adorno je konstatovao da se „[f]ilozofija, koja se nekada činila prevaziđenom, održava na životu zato što je trenutak njenog ozbiljenja propušten“ (Adorno 2004a: 2830). Drugim rečima, postojao je jedan trenutak u (pred)istoriji čovečanstva kada je eshaton bio nadohvat ruke i kada su ljudi „propustili“ da ga domaše, nakon čega je sve postalo uzaludno i „loša beskonačnost“ se više nije dala eliminisati. Kada je taj trenutak kucnuo, Adorno nije otkrio, ali je sasvim izvesno da je u pitanju bila ili 1789. ili 1917. Iako je Adorna njegov marksizam upućivao na to da u 1917. prepozna neiskorišćenu istorijsku priliku za ozbiljenje komunizma, iz perspektive njegovog bavljenja Betovenom

1789. se pokazivala kao mnogo verovatnija opcija. U istoj toj *Negativnoj dijalektici* „muzika mladog Betovena“, stvarana neposredno nakon 1789, označena je kao apsolutni vrhunac razvoja zapadne muzike zato što je bila „izraz mogućnosti da sve može izaći na dobro“ (Adorno 2004a: 3322). Ipak, (pred)istorija je krenula drugim putem: sve je ispalo loše, prilika za ozbiljenje eshatona je propuštena, represivni „objektivitet“ je sve dalekosežnije gušio slobodu subjektiviteta i to se odrazilo na muziku (poznog) Betovena i, pogotovo, negovih sledbenika. A ako je tačno da je Adorno oduvek bio uveren da je Betoven u to vreme već bio slep za krajnje muzičke i ideološke konsekvence svog stvaralaštva²⁰ (tj. njegovog trećeg, „poznog“ perioda),²¹ tačno je i da ga je Šubertova senzitivnost za stvarno stanje stvari nesumnjivo kopkala – nesumnjivo ponajviše u vreme kada je mislio da je Šubert diktat „objektiviteta“ izražavao kroz „kristalne strukture“, ali u izvesnoj meri i u vreme kada je Šuberta proizveo u „mimetičara *par excellence*“. A, uzme li se u obzir rastući značaj teorije mimezisa u Adornoj teoriji društva i umetnosti (muzike pogotovo) od četrdesetih godina naovamo, i ova potonja kvalifikacija je, iako potpuno neproblematizovana, bila sve drugo samo ne beznačajna.

234

Literatura

Adorno, Theodor (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik (Fragmente und Texte)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor (1995), „Brief an Walter Benjamin (Berlin, 5. April 1934)“, u: Henri Lonitz (ur.), *Theodor W. Adorno – Walter Benjamin: Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor (2004a), „Negative Dialektik“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

20 Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik) nije dobro interpretirala Adorna kada mu je pripisala da je Betovenovo stvaralaštvo zaključno sa drugim periodom bezostatno svrstavao u klasicizam, koji je uspešno ostvarivao „celinu“ u muzici, da bi u (romantičarskoj) muzici, počev od trećeg perioda Betovenovog stvaralaštva, prepoznao svojevrsnu krizu „celine“ ili „stanje 'post-totaliteta“ (Rosengard Subotnik 1978: 37–38), u kojem je najviše što je kompozitorima poput Šuberta polazilo za rukom bilo da „celinu“ dostižu samo u „izolovanim momentima“ (Rosengard Subotnik 1978: 38; upor i Rosengard Subotni, 1976: 250–251). Adornova glavna briga bila je usmerena ka odnosu „celine“ i „pojedinačnog“ i zato je Betovenovo, ali i Šubertovo stvaralaštvo prevashodno procenjivao sa stanovišta prevage jednog nad drugim, odnosno potencijala za njihovo (utopijsko) pomirenje – pretpostavljajući da je u Betovenovoj muzici vrhunac izgradnje „celine“ omogućilo „obećanje sreće“, koje je „objektivitet“ dopustio da se manifestuje u vidu Deklaracije prava čoveka i građanina iz 1789. Međutim, pošto se „objektivitet“ očigledno predomislio do 1815, ni Betoven prema Adornovom shvatanju više nije mogao da ostane na starim „pomiriteljskim“ pozicijama i morao je da stvori novi stil komponovanja, koji je otvorio perspektivu propasti subjektiviteta u modernoj epohi.

21 Uobičajeno je razlikovanje tri perioda u Betovenovom muzičkom stvaralaštvu: ranog, koji je trajao do 1802, srednjeg od 1803. do 1814, i kasnog od 1815. do smrti 1827.

- Adorno, Theodor (2004b), „Ästhetische Theorie“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004c), „Einleitung in die Musiksoziologie“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004d), „Komposition für den Film“ (sa Hannsom Eislerom), u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004e), „Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004f), „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004g), „Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004h), „Die Idee der Naturgeschichte“, u Rolf Tiedemann, et al. (ur.), *Gesammelte Schriften*, Revidierte und erweiterte elektronische Ausg. auf CD-ROM, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Beethoven, Ludwig von (1996), „Brief Nr. 707. an Georg Friedrich Treitschke (Wien, Anfang März 1814)“, u: Sieghard Brandenburg (ur.), *Briefwechsel Gesamtausgabe. Bd. 3. 1814–1816*, München: G. Henle Verlag.
- Brinkmann, Reinhold (2005), „Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die 'heil'ge Kunst': Zur Landschaft von Schuberts Winterreise“, *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2): 75–97.
- Gülke, Peter (2000), *...immer das Ganze vor Augen. Studien zu Beethoven*, Stuttgart i Weimar i Kassel: Metzler i Bärenreiter.
- Habermas, Jürgen (1968), „Ein philosophierender Intellektueller“, u: *Über Theodor Adorno*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar (2009), *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knjiga 2: Muzički avangardizam u Šenbergovoj dodekafonskoj poetici i Adornovoj kritičkoj estetici*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić.
- Јереміћ-Молнар, Драгана и Молнар, Александар (2011), „Адорнова рана теорија друштва и музике (1928–1934)“, *Социолошки упрелег XLV* (3): 351–372.
- Jeremić Molnar, Dragana and Molnar, Aleksandar (2012), „Adorno's Papers on Schubert as a Germ of his Theory of Mimesis“, paper read at the conference *Music and Paper / Music and Screen*, XI. International Conference of the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade, 18–21 April 2012.
- Јереміћ Молнар, Драгана и Молнар, Александар (2013), „Адорнов неуспели покушај успостављања подземне линије континуитета између Шуберта и Шенберга“, *Зборник Машице српске за сценске уметносци и музику*, (u pripremi).

- Leppert, Richard (2005), „On Reading Adorno Hearing Schubert“, *19th-Century Music* 29 (1): 56–63.
- Neckel, Sighard (2005), „Die Verwilderung der Selbstbehauptung. Adornos Soziologie: Veralten der Theorie – Erneuerung der Zeitdiagnose“, u: Axel Honneth, (ur.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosengard Subotnik, Rose (1976), „Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition“, *Journal of the American Musicological Society* 29 (2): 242–275.
- Rosengard Subotnik, Rose (1978), „The Historical Structure: Adorno’s ‘French’ Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music“, *19th-Century Music* 2 (1): 36–60.
- Schiller, Hans-Ernst (1995), „Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno“, u: Gerhard Schweppenhäuser (ur.), *Soziologie in Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.
- Schumann, Robert (1965a), „Franz Schuberts letzte Kompositionen“, u: Herbert Schulze (ur.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Schumann, Robert (1965b), „Die C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert“, u: isto.
- Scruton, Roger (1999), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Dragana Jeremić Molnar

Aleksandar Molnar

Schubert and Beethoven – Adorno’s Early Antipodes of the Music in Bourgeois Epoch

Abstract

In this article the authors are reconstructing the dichotomies which the young Theodor Adorno was trying to detect in the music of the bourgeois epoch and personify in two antipodes – Franz Schubert and Ludwig van Beethoven. Although already a devotee of Arnold Schönberg and the 20th century music avant-gardism, Adorno was, in his works prior to his exile from Germany (1934), intensively dealing with Schubert and his opposition towards Beethoven. While Beethoven was a bold and progressive revolutionary, fascinated by the “practical reason” and the mission to rise up and reach the stars, Schubert wanted none of it (almost anticipating the failure of the whole revolutionary project). Instead, he was looking backwards, to primordial nature and the possibility of man to participate in its mythic cycles of death and regeneration. The lack of synthesis between this two opposing tendencies in the music of early bourgeois epoch lead to the “negative dialectics” of Schönberg and 20th century music avant-gardism and to the final separation of Beethovenian musical progress and Schubertian musical mimesis.

Key words Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Arnold Schönberg, music, bourgeois epoch, revolution, mimesis.